

INHALT

Barbara Büchner <i>Etwas Böses naht sich hier</i> Über das Gefühl des Grauens	3
Franz Rottensteiner <i>Die Lust an der literarischen Angst</i> Stephen King und kein Ende	5
Barbara Neuwirth <i>Von einer, die auszog, das Fürchten zu verlernen</i>	8
Michael Koseler <i>„Erbschaft des Entsetzens“</i> Der amerikanische Horrorauteur Ambrose Bierce	9
Marco Frenschkowski <i>Die Philosophie des Unheimlichen</i> H. P. Lovecraft, der Lehrmeister aller Horror-Autoren	11
Marco Frenschkowski <i>Böses greift die Seele an</i> Arthur Machen: Décadence 1894 und 1994	14
Heinz Riedler <i>Die Askese des Horrors</i> Von den Schrecken des Alltags	16
Clemens Ruthner <i>Vampire unter uns</i> Eine kleine Kulturgeschichte des Blutsaugers	18
Robert N. Bloch <i>In sehr greller Beleuchtung</i> Deutsche und österreichische Horrorauteure 1900 bis 1920	21
Manfred Maurer <i>Das absolut Böse</i> Über Horrorfilme	23

QUERGELESEN

<i>Das Geheimnis der Nachtpiste</i> Geschichten aus zwei Welten von Frederic Morton	25
<i>Eine Ladung Limericks</i> Eine teilweise ungereimte Rezension zu Erwin Rennert	26
<i>Wörter mit Schlagschatten</i> Zu Thomas Northoffs neuem Deutschlandbuch	26
<i>Scheherezâd in Los Angeles</i> Eine kleine Prosakostbarkeit von Michael Köhlmeier	27
<i>Schüsse im VII. Bezirk</i> Spannungsreicher Krimi von Renate Zuniga	27
<i>Antipoden im Vergleich</i> Georg Kranners „Kraus contra George“	28
<i>Für kleine Menschen</i> Ein brauchbares Lexikon der Kinderliteratur	28

LESEZIRKEL — ESSAY

Christopher Dietz <i>Der Bogen und die Fackel</i> Über Erotik auf Gräbern	29
--	----

MAGAZIN

BANK AUSTRIA Kulturelles Engagement einer Bank	31
<i>Das KinderLiteraturHaus in Wien</i>	32

Editorial

„Wie viel Gräßliches mag sich schon zugetragen haben auf diesem Flecke, wo du eben liegst? so denkt man unwillkürlich. Überdies schien jetzt der Mond so zweideutig ins Zimmer herein, an der Wand bewegten sich allerlei unberufene Schatten, und als ich mich im Bett aufrichtete, um hin zu sehen, erblickte ich —

Es gibt nichts Unheimlicheres, als wenn man, bei Mondschein, das eigene Gesicht zufällig im Spiegel sieht. In demselben Augenblicke schlug eine schwerfällige, gähnende Glocke, und zwar so lang und langsam, daß ich nach dem zwölften Glockenschlage sicher glaubte, es seien unterdessen volle zwölf Stunden verflossen, und es müßte wieder von vorn anfangen, zwölf zu schlagen. Zwischen dem vorletzten und letzten Glockenschlage schlug noch eine andere Uhr, sehr rasch, fast keifend gell, und vielleicht ärgerlich über die Langsamkeit ihrer Frau Gevatterin. Als beide eisernen Zungen schwiegen, und tiefe Todesstille im ganzen Hause herrschte, war es mir plötzlich, als hörte ich auf dem Korridor, vor meinem Zimmer, etwas schlottern und schlappen, wie der unsichere Gang eines alten Mannes. Endlich öffnete sich meine Tür, und langsam trat herein der verstorbene Doktor Saul Ascher. Ein kaltes Fieber rieselte mir durch Mark und Bein, ich zitterte wie Espenlaub, und kaum wagte ich das Gespenst anzusehen. Er sah aus wie sonst, derselbe transzendentalgraue Leibrock, dieselben abstrakten Beine und dasselbe mathematische Gesicht; nur war dieses etwas gelblicher als sonst, auch der Mund, der sonst zwei Winkel von 22½ Grad bildete, war zusammengekniffen, und die Augenkreise hatten einen größeren Radius. Schwankend, und wie sonst sich auf sein spanisches Röhrchen stützend, näherte er sich mir, und in seinem gewöhnlichen mundfaulen Dialekte sprach er freundlich: „Fürchten Sie sich nicht, und glauben Sie nicht, daß ich ein Gespenst sei. Es ist Täuschung Ihrer Phantasie, wenn Sie mich als Gespenst zu sehen glauben. Was ist ein Gespenst? Geben Sie mir eine Definition? Deduzieren Sie mir die Bedingungen der Möglichkeit eines Gespenstes? In welchem vernünftigen Zusammenhange stände eine solche Erscheinung mit der Vernunft? Die Vernunft, ich sage die Vernunft.“ Und nun schritt das Gespenst zu einer Analyse der Vernunft, zitierte Kants „Kritik der reinen Vernunft“ 2ter Teil, 1ster Abschnitt 2tes Buch, 3tes Hauptstück, die Unterscheidung von Phänomena und Noumena, konstruierte alsdann den problematischen Gespensterglauben, setzte einen Syllogismus auf den andern, und schloß mit dem logischen Beweise: daß es durchaus keine Gespenster gibt. Mir unterdessen lief der kalte Schweiß über den Rücken, meine Zähne klapperten wie Kastagnetten, aus Seelenangst nickte ich unbedingte Zustimmung, bei jedem Satz, womit der spukende Doktor die Absurdität aller Gespensterfurcht bewies, und derselbe demonstrierte so eifrig, daß er einmal in der Zerstreuung, statt seiner goldenen Uhr, eine Hand voll Würmer aus der Uhrtasche zog, und seinen Irrtum bemerkend, mit possierlich ängstlicher Hastigkeit wieder einsteckte. „Die Vernunft ist das höchste —“ da schlug die Glocke Eins und das Gespenst verschwand.“

Dies wurde mir in der Nacht vom 12. auf den 13. 6. 1994 als Editorial zum Thema „Horror“ von der Stimme eines längst Verstorbenen zugeflüstert.

Hermann Schlösser

Impressum: Der „Lesezirkel“ erscheint als Beilage zur „Wiener Zeitung“ und als Kundenmagazin der Bank Austria Z-Länderbank. **Redaktion:** Hermann Schlösser, Gerald Schmickl. Bei der Arbeit an dieser Nummer unterstützte uns Franz Rottensteiner. **Titelbild:** Alfons Wölfl, in: Der Orchideengarten, 1921 (wie die meisten Illustrationen dieses Heftes aus F. Rottensteiners Sammlung). **Typographie:** Thurner Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H. **Hersteller und Medieninhaber:** Österreichische Staatsdruckerei, 1037 Wien, Rennweg 16. **Verlagsort und Herstellungsort:** Wien.

Eiskalt rinnt es über den Rücken, die Haut am Hinterkopf prickelt, in der Magengrube flattern unsichtbare Schmetterlinge... und doch hätte man Schwierigkeiten zu sagen, was dieses Gefühl des Schauders nun eigentlich ausgelöst hat. Ja, es ist geradezu bezeichnend für das Grauen, daß es eben scheinbar grundlos auftritt. Gibt es denn beispielsweise auch nur einen einzigen plausiblen Grund, sich vor einer Leiche zu fürchten? Überhaupt nicht. Es ist kein einziger Fall bekannt, in dem eine Leiche einen Menschen attackiert hätte. Leichen sind nachweislich vollkommen harmlos. Und dennoch genügt für die meisten von uns schon die Vorstellung, sich mit einer solchen leblosen Hülle in einem Raum zu befinden, um uns den Angstschweiß auf die Stirn zu treiben.

Ein exzellentes Beispiel ist ein alter Karloff-Film, „Die Rache des Toten“, in dem Karloff einen lebenden Leichnam spielt. Dieser John Ellmann — ein unschuldig Hingerichteter, den ein Arzt wiedererweckt — ist nicht nur vollkommen harmlos, sondern liebenswürdig, schutzbedürftig und zutiefst bedauernswert. Aber er ist einfach grauenhaft tot. Und zuletzt fällt einem bei aller Sympathie ein Stein vom Herzen, als er endgültig ins Grab befördert wird.

Was ist so schrecklich an einem Friedhof bei Nacht? Einem seit langem verlassenen Haus? Einer einsamen Straße? Nüchtern betrachtet, nicht das Geringste. Was also zerrt so köstlich an den Nerven? Was entlockt uns dieses Gefühl wohligh-eiskalten Gruselns?

Das Unheimliche, meine ich, entsteht dort, wo wir uns der Natur einer Sache nicht sicher sind. Bleiben wir bei der eingangs zitierten Leiche. Da liegt sie nun — wahlweise in einem modernen, neonerleuchteten Prosekturkeller oder einem Frankenstein'schen Laboratorium. Nach allem, was wir wissen, wird sie ruhig liegenbleiben. Das ist wissenschaftlich recht gut belegt. Aber während wir uns (am besten zur Geisterstunde und mutterseelenallein) in Gesellschaft unserer Leiche befinden, flüstert ein Stimmchen in unserem Hinterkopf: „Und falls sie nun doch...?“ Und sobald wir diesem Stimmchen Gehör schenken — was fast unvermeidlich ist — fallen wir dem Unheimlichen zum Opfer.

Ein weniger metaphysisches Beispiel wäre Agatha Christies Klassiker „Villa Nachtigall“ oder auch Hitchcocks „Der Verdacht“. In beiden Fällen entsteht das Unheimliche daraus, daß sich eine junge Ehefrau der Natur des eben noch liebenden Gatten mit einmal nicht mehr sicher ist. Indizien sprechen dafür, daß er sie umzubringen plant. Aber sind sie glaubwürdig?

Ein entscheidender Faktor des Unheim-



(Robert Kline, Fantasy Classics 1973)

BARBARA BÜCHNER

Etwas Böses naht sich hier

ÜBER DAS GEFÜHL DES GRAUENS

lichen ist die Unsicherheit. Ein als Mörder entlarvter Ehemann ist nicht halb so unheimlich wie einer, der vielleicht, vielleicht aber auch nicht ein Mörder ist.

Wir können das wiederum an einem Klassiker überprüfen: Das Phantom der Oper. Das Unheimliche am Phantom ist nicht sein verunstaltetes Gesicht. Bekämen wir dieses Gesicht bei seinem ersten Auftritt zu sehen, so wäre das bestenfalls ekel-erregend, traurig, abstoßend. Unheimlich ist die Tatsache, daß der Mann eine Maske trägt, wir uns also seiner Natur nicht sicher sein können. Die Maske verbirgt uns etwas, das heißt, der Phantasie wird Freiraum gegeben, wie das Gesicht darunter nun eigentlich aussehen könnte. Und was wir uns ausmalen, ist genau jenes Gesicht, vor dem wir selbst uns am meisten fürchten.

Das Unheimliche entsteht also vorwiegend in unserer eigenen Phantasie. Erlaubt ein Autor uns nicht, die eigene Phantasie ausgiebig zu gebrauchen, so nimmt er uns den Reiz des Grauens. In H. P. Lovecrafts Geschichten ist das Unheimliche immer so lange präsent, als das Ungeheuerliche nur angedeutet wird. Unerklärliche Fußspuren. Stechender Geruch, Mysteriöse Lichter in der Nacht. Sobald das Monstrum jedoch detailliert beschrieben wird, hilft kein Aufgebot an Schreckensbildern mehr — es wirkt nur noch lächerlich. Eine Kreatur mit Elefantenfüßen, Tentakeln, rosa Augen und einem halben Gesicht reizt eher zum Lachen als zum Fürchten.

William K. Everson bemerkt in seinem Buch „Die Klassiker des Horrorfilms“: „Die besten Horrorfilme waren immer diejenigen, die sich eher auf Andeutungen als

auf knallharte Statements verließen. Kein Regisseur könnte jemals eine Szene erfinden, die der gleichkäme, die in einem individuellen menschlichen Gehirn entsteht. Er kann einem nur den Floh ins Ohr setzen — und sich darauf verlassen, daß der Zuschauer die für ihn schaurigste Visualisation entwickelt.“ Fritz Lang machte mit unsterblichem Erfolg von diesem Rezept Gebrauch, als er in „M — Eine Stadt jagt einen Mörder“ die Kindesmorde durch Chiffren andeutete: Das Pfeifen einer Melodie, Messer in einem Schaufenster, ein Schatten an einer Plakatsäule. Lang wußte, daß jede unmittelbare Darstellung der Morde nur abstoßend, geschmacklos, ärgernis-erregend gewirkt hätte — auf keinen Fall aber unheimlich.

Ähnlich exquisit arrangierte Andeutungen enthält Val Lewtons „Der Leichen-dieb“ in der Szene, in der Boris Karloffs Droschke einer blinden Sängerin durch das nächtliche Edinburgh folgt. Man hört das Mädchen singen, man hört das Klappern der Pferdehufe. Die beiden Geräusche nähern sich einander an. Und dann bricht mit einem Schlag der Gesang ab, und man weiß, was geschehen ist, als wäre man da-beigestanden.

Es gibt im Bereich des Grauens — ähnlich wie im Bereich der erotischen Anziehung — gewisse Reizleitungen, die fast nie versagen, wenn man sich bei der Bedienung nicht gar zu tölpelhaft anstellt. Friedhöfe, verlassene Häuser, medizinische Schreckenskammern wirken fast so unfehlbar wie Rotlicht und Strapse. Dennoch gilt, was ein französischer Autor einmal gesagt hat: „Wer etwas wirklich Unheimliches

schreiben will, sollte damit anfangen, seinen Helden in eine Flanellweste zu stecken.“ Stephen King kommt hier meines Erachtens das unsterbliche Verdienst zu, daß man sich nach dem Lesen seiner Bücher in der nächsten McDonalds-Filiale ebenso wenig vor dem Grauen sicher fühlt wie in Draculas Schloß. King vernetzt uralte Horrorszenarios — vor allem sein unappetitliches Lieblingsthema langsam verwesender Leichen — unentwirrbar mit der Banalität des modernen Alltags. Früher konnte man sich immerhin noch damit trösten, daß ohnehin kein Mensch bei klarem Verstand in Bates' Motel übernachten würde. Aber wohin soll man flüchten vor einer mörderischen Gefahr, die im eigenen Alltag behaust ist?

Etwas wirklich Unheimliches zu schreiben, ist meines Erachtens das Schwierigste im ganzen Bereich der Schreckensliteratur. Die Gratwanderung zwischen Langeweile und Lächerlichkeit ist überaus heikel. Die Versuchung ist groß, dem Leser statt der deliziösen Häppchen des Grauens einfach einen nahrhaften Eintopf aus Blut, Zombies, Kettensägenmördern und herausfallenden Augäpfeln vorzusetzen, in der Meinung, dann müßte es schmecken. Nicht jeder hat die Fähigkeit eines H. G. Wells, bei dessen Schauerstory „Das Rote Zimmer“ man sich halb zu Tode fürchtet, um am Schluß herauszufinden, daß in der ganzen Geschichte überhaupt nichts Schauriges passiert ist!

Die beste Voraussetzung, gute unheimliche Geschichten zu schreiben, ist meiner Meinung nach, sich selbst zu fürchten — und mit dieser Furcht dann den Leser anzustecken. Ob das klappt, hängt allerdings davon ab, daß der Leser nicht immunisiert ist.

Wer Katzen abgöttisch liebt, wird beispielsweise Nastassja Kinsky in „Katzenmenschen“ immer als Miezmeiz betrachten, egal, wieviele Opfer sie zerreißt. Und wer Hunde schätzt, wird aus „Wolfen“ in erster Linie den Eindruck mitnehmen, daß auch ein Werwolf das Recht auf Tierschutz hat. Ich selbst habe mich nie fürchten können, wenn ein Autor mir mit verkrüppelten Menschen Angst machen wollte. Mir haben von „Freaks“ bis zum Elefantenmenschen alle nur Leid getan, und ich habe ihnen einen guten plastischen Chirurgen gewünscht. Aber bei einem Film wie „Jacobs Ladder — in der Gewalt des Jenseits“ kann ich eiskalte Füße bekommen, denn Alpträume kenne und fürchte ich.

Das Gefühl des Grauens entsteht dort, wo wir in uns selbst leere Räume und tiefe Abgründe fühlen, wo an versperrte Kammern geklopft wird und schlafende Hunde geweckt werden ... dort also, wo wir selbst uns nicht geheuer sind ...



(Robert Kline, Fantasy Classics 1973)

Moderner Schrecken

Barbara Büchner läßt ihre kurzen, erfrischend geschriebenen Geschichten von verschiedenen Personen in einer Gaststube nach einem Stromausfall bei Kerzenschein erzählen, eine beliebte Rahmenlösung älterer Gespensterliteratur. Ihre Geschichten aber sind modern und mehr mit dem Surrealen und Absurden verschwistert als mit wohltemperter Kaminschau; sie stehen Dino Buzzati näher als Charles Dickens oder Theodor Storm, zielen mehr auf Überraschung und Verunsicherung ab als auf den Aufbau einer stimmungsvollen Atmosphäre des Gespenstischen. Viele Geschichten wollen den Leser auch nicht erschrecken. Es kommen in ihnen zwar übernatürliche Wesen vor, aber das „Gespenst von nebenan“ ist ausgesprochen rührend in seiner Hilflosigkeit und will nicht im Dunkeln sein. Zuweilen bietet das Phantastische eine zusätzliche Möglichkeit der Kommunikation, wirkt lebensrettend und nicht bedrohlich, ein beseeltes Auto führt seinen Lenker an einen Unfallort („In einer Regennacht“). Das Grauen liegt für Büchner eher im Mißbrauch der Medizin, in moderner Maschinerie und in der sinnlosen Wiederholung bürokratischer Abläufe, in einem unbestimmten, namenlosen Schrecken, der in der ganzen Situation angelegt ist und die Welt unbegreiflich macht. Sie hat vor allem ein tiefes Mißtrauen gegen Psychopharmaka; in „Die 99prozentige Lösung“ werden die Kranken bloß ruhiggestellt, so daß man sie, mit minimalem Personalaufwand, in stählernen Fächern ablegen kann, ohne sich mit ihnen im Gespräch beschäftigen zu müssen. In „Der Mantel“ geht ein unbeschreibliches Grauen von einer seelenärztlichen Praxis aus, das sich schon in Träumen vorankündigt. Traumzustände spielen überhaupt oft ins Leben herein, und in „Der Verfolger“ findet eine erschreckende Transferierung des Traumes statt. Die Vergnügungsparkattraktion „Sternfahrt“ ist eine kinderschluckende Maschinerie, deren sinistre Natur sich in einer unmöglichen Geometrie äußerlich kundtut. Zwischen Computerverarbeitung und Leben gibt es eine grausige Rückverbindung, die „Karteileichen“ durch Löschen in Wirkliche verwandelt. Ironie nimmt den Geschichten oft etwas von ihrem Schrecken.

Franz Rottensteiner

Barbara Büchner: Zwischenfall im Magic Land. 165 Seiten. Wiener Frauenverlag, Wien 1990.

FRANZ ROTTENSTEINER

Die Lust an der literarischen Angst

STEPHEN KING UND KEIN ENDE

„Dracula“ ist zweifellos weniger durch Bram Stokers Roman von 1897 in den allgemeinen Sprachschatz eingegangen, als durch die zahllosen darauf basierenden Filme, die den Mythos des blutsaugenden Grafen aus Transsylvanien allgemein verbreiteten. Auch Nicht-Leser wissen genau, wer Graf Dracula ist und wofür er steht, aber dennoch wären wohl nur wenige imstande, den Namen seines literarischen Urhebers zu nennen, auch wenn „Dracula“ einer der großen Bestseller der Literatur des Grauens oder der Horror-Literatur war. Seit seinem Ersterscheinen erlebte das Buch Auflage um Auflage und wurde in den verschiedensten Ausgaben verbreitet, von billigen Taschenbüchern bis zu aufwendig gestalteten „wissenschaftlich“ kommentierten Ausgaben, für die Bühne bearbeitet, übersetzt, vertont und unzählige Male verfilmt. Zu einem vertrauten Namen in der Literatur hat „Dracula“ seinen Verfasser nicht gemacht. Auch der Startband der klassischen Horror gewidmeten Reihe „Bibliotheca Dracula“ des angesehenen Hanser-Verlages, in der vorzüglichen Übersetzung von Stasi Kull (= H. C. Artmann), hat daran nichts geändert. Es war nicht die erste deutsche Dracula-Ausgabe, aber die erste von 1908, im Verlag M. Altmann erschienen, blieb völlig unbeachtet, löste nichts aus und gehört zu den Raritäten auf dem antiquarischen Buchmarkt.

Es ist verlockend, das Schicksal eines Bram Stoker auf dem Büchermarkt mit dem eines Stephen King zu vergleichen, der „Horror“ als Vermarktungskategorie fest auf den Bestsellerlisten etabliert hat. Bis zu King, von seltenen Ausnahmen wie „Rosemarys Baby“ (1967) oder William Peter Blatts „Der Exorzist“ (1971) abgesehen, war Horror nichts gewesen, was die großen Verlage interessiert hätte. Es war eher eine Unterabteilung gering geachteter „Dime Novels“ (das amerikanische Äquivalent unserer Groschenhefte) und billiger Taschenbücher, von Magazinen mit reißerischen Titeln wie „Weird Tales“, „Strange Tales“, „Horror Tales“, „Spice Horror Tales“ und grellbunten Umschlägen, auf denen spärlich bekleidete Schönheiten meist einem schrecklichen Geschick entgegenzittern. Oder ebenso billigen Taschenbüchern, deren dürftig entlohnte Autoren so stiefmütterlich behandelt wurden wie die Schreiber von Western- oder Ärzteromanen.



(Hannes Bok, Quarber Merkur 1973)

STEPHEN KINGS SUPERERFOLG

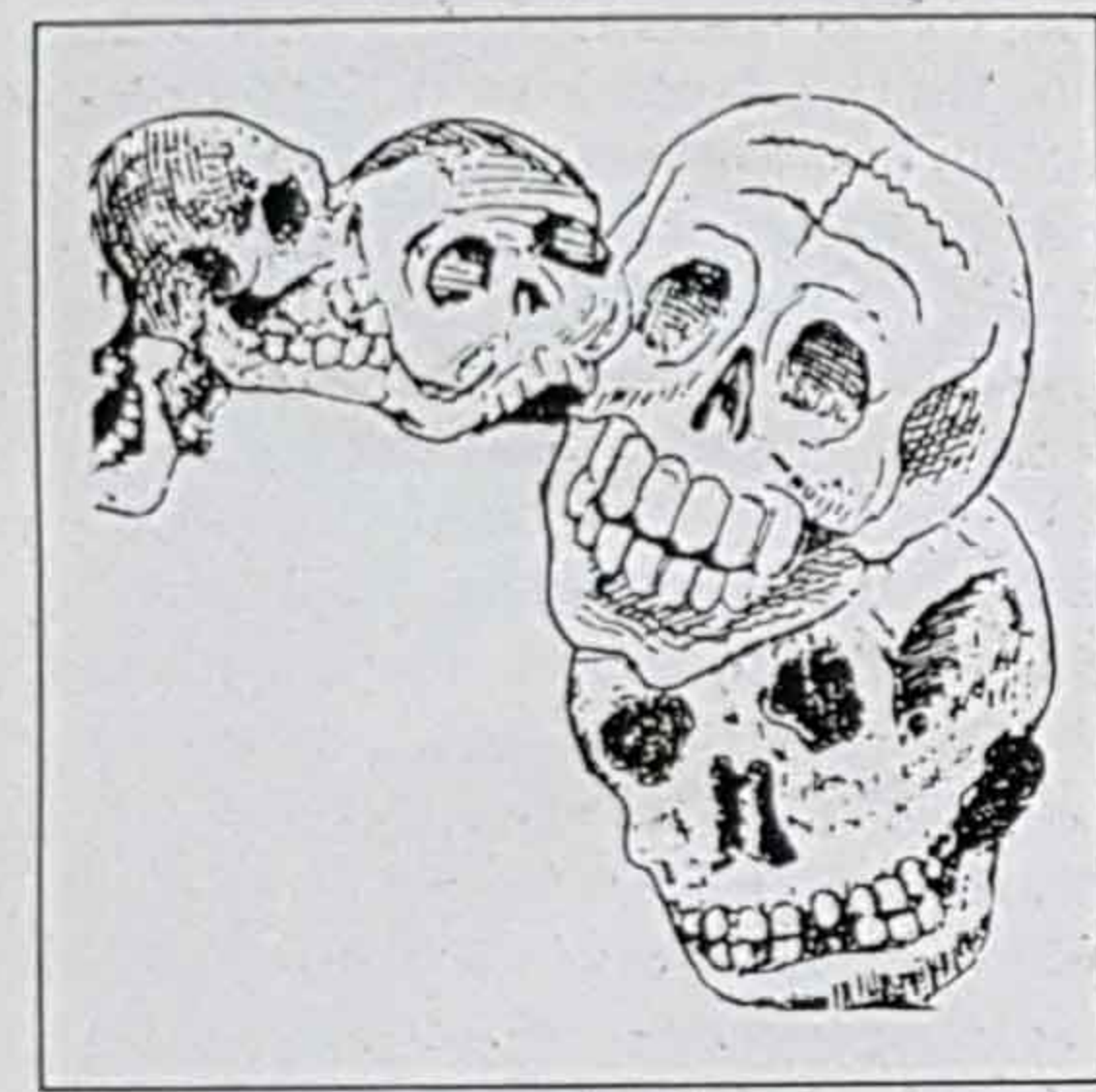
Stephen King hat das alles geändert. Innerhalb weniger Jahre ist er zum finanziell erfolgreichsten und auflagenstärksten Schriftsteller aller Zeiten geworden und hat gezeigt, daß Horror keineswegs nur ein paar eingefleischte Fans anspricht, sondern einen Platz auf den Bestsellerlisten einnehmen und sogar monatelang halten kann. Vielleicht ist das Interessanteste an Kings Büchern nicht die literarische Qualität, die höchst unterschiedlich und meist sehr durchschnittlich ist, als vielmehr das Geheimnis seines Erfolges. Zum Teil hängt sein Supererfolg sicher mit den modernen

Werbe- und Vermarktungsmethoden zusammen, aber auch mit den Produktionsbedingungen. Ein Autor des 19. Jahrhunderts oder der Vorkriegszeit hätte weder so viele potentielle Leser gehabt, noch hätten es sich diese leisten können, so voluminöse Bücher wie die Kings zu kaufen — und vermutlich hätte es ihnen auch an der Zeit gemangelt, sie zu lesen. Heute ist weder die Herstellung noch der Vertrieb solcher Wälzer ein Problem. Als seinerzeit Kings mit Peter Straub zusammen geschriebener Roman *The Talisman*, an die 1000 Seiten stark, in einer Startauflage von 600.000 Exemplaren gedruckt wurde, wurden für den Erstauslieferungstag 500.000 Exemplare generalstabsmäßig in den USA verteilt. Gewiß spielt auch eine Rolle, daß King ein Graphomane ist, der regelmäßig schreibt und wohl schreiben würde, wenn er damit finanziell nicht so erfolgreich wäre. King ist aber durchaus kein künstlicher Bestseller wie so manche andere, die vom Verlag von Anfang an als Bestseller konzipiert und mit riesigen Werbebudgets bedacht werden (was manchmal funktioniert, und manchmal nicht). Seine ersten Romane, beginnend mit „Carrie“, hatten verhältnismäßig geringe Auflagen und wurden erst im Taschenbuch zu Bestsellern. Aber King gewann, ohne großen Aufwand, allein durch die Beschaffenheit seiner Bücher, viele Leser, und dann erst kam ihm die Verlagsindustrie zugute, wurden seine Bücher beworben, und durch all die Werbeaktionen, welche dem modernen amerikanischen Verlagswesen zur Verfügung stehen, „gepusht“. Denn Bücher werden meist nicht beworben, damit sie sich gut verkaufen, sondern für Bücher, die sich schon verkaufen, wird Werbung gemacht, damit sie sich besser verkaufen. Heute ist Stephen King ein Markenartikel geworden, sein Name steht für Horror.

Es liegt gewiß nicht an der Originalität seiner Themen, denn King hat das Genre nicht um neue Einfälle erweitert, sondern zeigt in seinem Werk vielmehr eine Vertrautheit mit den klassischen Themen der Horrorkultur, und nimmt auch Genreüberschreitungen zur Fantasy und zur Science Fiction hin vor, die er immer mit dem Schrecklichen verbindet. Dazu zählen z. B. außersensorische Kräfte („Carrie“), Präkognition („The Dead Zone — Das Attentat“), Pyromantie („Feuerkind“), die gräßliche Zukunftswelt aus „Das letzte Gefecht“, die UFOs in „Das Monstrum“. Und

gewohnte phantastische Themen wie besessene Autos („Christine“), Vampire („Salem muß brennen“), mörderische Hunde („Cujo“), indianische Magie und die Wiederkehr der Toten („Friedhof der Kuscheltiere“), der Teufel als Versucher und der Zaubergarten in einer Kleinstadt („In einer kleinen Stadt“). Dazu noch unzählige Kurzgeschichten, die eine veritable Anthologie phantastischer Themen bilden, vom bössartigen „Wäschemangler“ bis zu den Fruchtbarkeitsriten in den „Kindern des Mais“. Autoren wie H. P. Lovecraft waren weit eigenständiger und erfindungsreicher, haben der Gruselgeschichte neue Themen und Motive erschlossen und ihre Geschichten auch sorgfältiger geschrieben.

Was King zum Bestseller prädestiniert, ist vor allem seine ungeheuer leichte Lesbarkeit (das teilt er mit Dean R. Koontz, einem anderen erfolgreichen Horrorschreiber). Das Geschehen läuft so rasch ab, daß der Leser eingesogen wird. King bedient sich einer filmschnittartig ablaufenden multiperspektivischen Erzähltechnik: rasche Szenenwechsel, Rückblenden, Vor-



(Clive Barker, Das erste Buch des Blutes, edition phantasia 1987)

griffe, Abbrechung eines Handlungsfadens, wenn die Spannung am höchsten ist, und Schwenk zu einem anderen. Schließlich die Figuren und das Milieu. Die Spannweite von Kings Figuren ist recht begrenzt, aber sie sind leicht identifizierbar, klar ersichtlich gespalten in positive (mit hohem Identifikationspotential) und negative Gestalten. Und es sind typisch amerikanische Boys und Girls, keine Großstädter, sondern Kleinstadtkinder, Vertreter des „eigentlichen“ Amerika. Keine außergewöhnlichen Menschen, sondern ganz durchschnittliche Amerikaner, in denen sich jeder erkennen kann. King zeigt aber auch die abgründigen Seiten dieser Kleinbürgerseelen, das Böse, das in diesen netten Menschen lauert. Seine Monstren sind ebenso sehr die Ungeheuer, die tief im Innern dieser Kleinbürgerseelen lauern wie übernatürliche Monstren von draußen. Diese Menschen, ohne viel Individualität, können ganz schön brutal werden, sie sind boshaft, hinterlistig, anfällig für Massen-

suggestionen und Verführung, hassen das Fremde, Ungewohnte, Unamerikanische. Ihre negativen Seiten spielt King breit aus, man denke etwa an den bössartigen Kampf zweier Hausfrauen „In einer kleinen Stadt“, die einander zunächst gegenseitig kleine Bosheiten zufügen, die sich steigern, bis sie sich schließlich mit Messern förmlich abschlagen. Graphische Gewalt wird ausführlich beschrieben.

SO AMERIKANISCH WIE COCA COLA

King ist durch und durch amerikanisch, so amerikanisch wie Coca Cola. Seine Romane vor allem sind fest im amerikanischen Alltag verankert, in Supermärkten, McDonald's, Kentucky Fried Chickens, in kleinen Kneipen und Drugstores, Motels und amerikanischen Schlitten, daß man meinen könnte, King betreibe Produktplatzierung. Markenartikel überall. Man erfährt genau, wie sich seine Helden kleiden, was sie essen und trinken, welche Filme und Fernsehserien sie sich ansehen, was sie für Comics lesen und welche Musik sie hören; alles über ihre leeren Jugendrituale, über ihre Hoffnungen und Wünsche und Erwartungen. Das alles ist Amerika, und die Symbole amerikanischer populärer Kultur, von denen Kings Romane voll sind, werden überall in der Welt erkannt und dienen auch anderswo den Jugendlichen als Leitbilder. Daß King sein Grauen nicht in exotischen Gegenden ansiedelt, sondern fest im amerikanischen Alltag, in der amerikanischen Wirklichkeit verankert, daß er ganz gegenwärtig ist, macht gewiß einen Großteil seines Erfolgsgeheimnisses aus. Kings längere Erzählungen und Romane liefern ein getreues Abbild des heutigen Amerika, und zuweilen hat man ihn auch mit Charles Dickens verglichen, d. h. in ihm einen Unterhaltungsschriftsteller gesehen, der doch eine soziale Wirklichkeit abbildet; bei aller Phantastik ist King doch ein durchaus realistischer Schilderer amerikanischen Lebens. Freilich sind Stephen Kings Figuren doch sehr stereotyp und erreichen nie die Tiefe und die Fülle Dickenscher Gestalten.

Im Gegensatz zu älteren Autoren der Gruselliteratur, vor allem den britischen, ist King auch nie zurückhaltend; er hält wenig von der Auffassung, daß bloß erahnte Ungeheuer viel entsetzlicher sind als Gesehene, sondern beschreibt detailliert, worin das Grauen besteht, was angerichtet wird, Bluttaten werden ohne Umschweife und ausführlich beschrieben. Da werden durchaus Menschen von einem Rasenmäher zerstückt, von einer Bügelmaschine zerquetscht, Messer, Beil und Säge treten in Aktion. Obwohl viele Scheußlichkeiten nebeneinander geschildert werden, macht sich aber bei den beschriebenen Reaktionen doch bald eine gewisse Gleichförmigkeit breit, und wo eine höhere Ebene ange-

peilt wird, metaphysisches Grauen erweckt werden soll, kippt das Grauen oft und oft ins Lächerliche um, wie auch bei anderen populären Autoren des Genres wie Clive Barker oder Dean R. Koontz. In der Tendenz zu einer Vielzahl von Figuren und umfangreichen Romanen schließt King auch an die ältere gotische Schauerliteratur an, an die voluminösen Bände von Autoren wie M. G. Lewis oder Ann Radcliffe.

Im Gefolge von Stephen King wurden auch einige andere Autoren zu Bestsellern im Horrorgenre. Dean R. Koontz dürfte nach King derzeit der populärste dieser Autoren sein, ein Vielschreiber, der wie King ganz amerikanisch bestimmte Spannungsromane mit meist phantastischen Elementen schreibt, zuweilen auf sensationelle Weise auch über Fehlentwicklungen der Wissenschaft, etwa Tierversuche, die Ungeheuer hervorbringen (was H. G. Wells 1895 schon in „die Insel des Dr. Moreau“, seinerzeit heftig angefeindet, für heutige Leser eher zahm, auf weit anspruchsvollere Weise getan hat).

WAS GIBT ES SONST IM HORRORGENRE?

Anne Rice, die unter dem Namen Roquefort auch Pornographie verfaßt hat, ist mit einer voluminösen Romanserie nicht über einen Vampir, sondern über ein ganzes Geschlecht von Vampiren, die Familie Lestat, ja sogar eine vampirische bestimmte Gesellschaft bekanntgeworden. Wie bei solchen Serien oft der Fall, schwindet der Reiz der ursprünglichen Idee, hier vor allem verknüpft mit dem Charme der Südstaaten-Nostalgie, bald dahin, und die Romane werden sukzessive immer primitiver und lächerlicher, was aber ihrem Erfolg, zumindest in Amerika, keinen Abbruch tut. Jeder dieser Vampir-Romane wurde zu einem Bestseller mit Millionenauflage. Es sind Perlen unfreiwilligen Humors, denn die Clan-Kämpfe der Vampire untereinander, die Gemetzel, die sie untereinander anrichten, nehmen unweigerlich komische Züge an. Die Autorin schreibt indessen ganz ernsthaft, ohne eine Spur von Humor, und das macht ihre Romane so langweilig.

Noch umfänglicher und anscheinend auch auf unzählige Fortsetzungen angelegt ist ein weiteres Opus von Anne Rice, das mit „Hexenstunde“ begann und mit „Lasher“ eine Fortsetzung fand. Eine Familiensaga über ein Geschlecht von Hexen, das eine zerstörerische Verbindung fortwährende Inzucht ihre Hexenkräfte potenziert, bis schließlich eine Superhexe mit besonderen Fähigkeiten entsteht. Das ist eine echt gotische Schauergeschichte voller Inzest, Intrigen, Wahnsinn, Sklaverei, sexueller Erniedrigung, Obsession und familiären Machtkämpfen, eine schwüle Südstaaten-Saga mit heftigem okkultem Einschlag.

Clive Barker gilt als das Wunderkind der englischen Horrorgeschichte, Stephen King hat von ihm überschwänglich erklärt: „Ich habe die Zukunft des Horrors gesehen — sie heißt Clive Barker!“ Barker hat zunächst mit einer Serie von sechs Taschenbüchern, den „Books of Blood“ I–IV, Aufsehen erregt. Nicht nur wegen der drastischen Darstellung von Gewalt und einer geradezu filmischen Schreibweise — Barker hat zunächst Theaterstücke geschrieben und auch Filme gedreht, „Hellraiser“ z. B. —, einer bildhaften Schreibweise, sondern auch wegen angeblicher stilistischer Qualitäten. Mit seinem Stil ist es nicht weit her, doch hat er immerhin anfänglich einen grausigen Einfallsreichtum bewiesen, um rasch auch in dieser Hinsicht abzufallen. Nicht zu übersehen ist bei Barker das Streben nach möglichst grausigen, abstoßenden Effekten. Sexuelle Besessenheit wird ebenso betont wie Gewalt, insbesondere liebt es Barker, neben dem Grauen langsamer Verwesung (ein auch bei King häufiges Bild), zu beschreiben, wie ein menschlicher Körper von innen nach außen gewendet wird. Über seine Fassung von M. R. James' berühmter Geistergeschichte „Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad“, in der das Gespenst nur durch ein Bettlaken in Erscheinung tritt, einer sehr subtilen ghost story, würde M. R. James im Grabe rotieren.

Bei Barker sind die Figuren ein Ausbund an Verworfenheit, und sein Bettlaken-Gespenst macht sich recht massiv bemerkbar, fährt dem Opfer durch den Schlund in den Magen und zieht das gesamte Innere, Magen und Gedärme, heraus. Noch gräßlicher sind aber „Der Mitternachts-Fleischzug“ und „Schweineblut-Blues“, beide im „Ersten Buch des Blutes“. In der ersten Geschichte verschwinden in der New Yorker U-Bahn immer wieder Menschen und ganze Züge, die auf geheime Gleise umgeleitet werden, wo die Menschen für eine subterrane, dunkle Gottheit geschlachtet und ausgeweidet werden, was eingehend geschildert wird; in der zweiten Geschichte werden in einer englischen Schule die schwächsten Jungen einem Schweinegott geopfert und als stinkende, bereits in Fäulnis übergegangene Schlachtopfer aufgehängt und von den Schweinen angefressen. Solche Geschichten sind an Gräßlichkeit kaum zu überbieten, das Grauen ist aber rein physischer Natur und bringt auf engem Raum zusammen, was den meisten Menschen ekelhaft erscheint, weshalb sich zur allgemeinen Erbärmlichkeit von Barkers Figuren meist auch sexuelle Perversionen gesellen. Ein Hanns H. Ewers, einst als Bürgerschreck angetreten, würde staunen, was sich seine Nachfolger heute ungerührt zu schreiben getrauen, ohne daß dagegen Proteste laut würden. Wo aber Clive Barker versucht, ein metaphysisches, rein kör-

Richard Alewyn und andere haben von einer „Lust an der Angst“ gesprochen, und vielleicht leben wir in einer Zeit des Umbruchs, in der selbst archaische Ängste vor Vampiren, Werwölfen und anderen Bedrohungen tröstlich und lustvoll wirken können, angesichts bedrohlicher, nicht absehbarer und nicht so leicht bannbarer Bedrohungen in der realen Welt.

perliches Grauen übersteigendes Unheil zu beschreiben, zeigt sich sofort die Abgegriffenheit und Hohlheit seiner Sprache, und das „Böse“ wirkt nicht so sehr erschreckend als vielmehr lächerlich.

Bei dem Versuch, immer Gräßlicheres zu beschreiben, das Grauen zu akkumulieren, sind die Autoren bald an einer Grenze angelangt, wo jeder zusätzliche Reiz keine Steigerung der Empfindung mehr bewirkt. Das Ergebnis ist nur noch Abstumpfung. Das Gräßliche läßt sich nur steigern, wenn es gegen tiefverwurzelte kulturelle Tabus angeht, das Sexuelle und das Religiöse. Das macht sich die „Schwarze Messe“ zunutze, die das pervertiert, was dem Gläubigen heilig ist und aus dem Gottesdienst einen Satansdienst macht, mit dem Leib einer Jungfrau als Altar. Diese religiöse Komponente machte „Rosemarys Baby“ oder „Der Exorzist“ so erfolgreich; sie ist auch deutlich bei einem Autor wie John Saul, den selbst King für einen Schundschreiber hält.

Dieser Autor ist widerlich vor allem deshalb, abgesehen von den wahnsinnigen religiösen Fanatikern, von denen es in seinem Werk wimmelt, weil sich bei ihm der Horror vor allem an und gegen Kinder äußert, er die angebliche Unschuld der Kinder pervertiert. Seine Bücher sind das Horroraquivalent von Kinderpornographie. Und so geht es weiter, eine lange Liste von Autoren, mehr oder minder erfolgreichen Autoren: James Herbert, der Leibautor der Engländer, Dan Simmons, für viele der neue Superstar, Robert R.

McCammon, Peter Straub. Von vielen Kennern wird der Engländer J. Ramsey Campbell, der ebenfalls einige Bestseller geschrieben hat (nicht seine besten Romane) für den besten lebenden Autor von „weird fiction“ gehalten. Die Palette seiner Themen ist umfangreich, er ist ein guter Stilist, der wirklich ein Gefühl bedrohlichen Grauens erzeugen kann. Seine Erzählungen sind durch eine betonte sexuelle Note und unterdrückte Kindheitsängste (die autobiographisch bestimmt sind, er wurde als Kind mißhandelt) aus und sind häufig sehr subtil und raffiniert angelegt.

UND WAS BEDEUTET DAS ALLES?

Warum diese Massenverbreitung von Literatur, die einem Furcht einjagen will, gerade in unserer Zeit? Seinen berühmten Essay „Die Literatur der Angst“ leitete der amerikanische Altmeister dieser Art des Schreibens, H. P. Lovecraft mit den Bemerkungen ein: „Die älteste und stärkste Form der Angst ist die Angst vor dem Unbekannten. Diesen Sachverhalt werden nur wenige Psychologen bestreiten, und das Eingeständnis der Richtigkeit dessen muß für alle Zeiten die unheimliche Gruselgeschichte als Literaturgattung von Rang und Wert etablieren.“ Wie die Autoren mit dieser Angst umgehen, und mit welcher Art von Angst sie umgehen, bestimmt den Wert dieser Literatur, heute wie damals. Man hat die Horrorkultur auch einen Indikator des Zeitgeistes und geistigen Klimas genannt. Ende des 18. Jahrhunderts, an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert bis in die zwanziger Jahre hinein gab es eine Blüte der phantastischen Literatur; und jetzt kann man wiederum von einer Konjunktur des Horrors sprechen, mit der Einschränkung, daß diese Literatur fast ausschließlich importiert ist und von den Entwicklungen innerhalb der dominanten angloamerikanischen Unterhaltungsliteratur abhängt.

Richard Alewyn und andere haben von einer „Lust an der Angst“ gesprochen, und vielleicht leben wir in einer Zeit des Umbruchs, in der selbst archaische Ängste vor Vampiren, Werwölfen und anderen Bedrohungen tröstlich und lustvoll wirken können, angesichts bedrohlicher, nicht absehbarer und nicht so leicht bannbarer Bedrohungen in der realen Welt. Dann wäre die Horrorkultur ein schmerzstillendes Mittel, das mit einer kulturell tradierten, klar als literarische Konstruktion zu erkennenden Angst ablenkt von den viel schmerzhafteren Ängsten, welche eine sich rasant ändernde Welt, die den einzelnen ratlos macht und verunsichert, bereithält. Ein domestiziertes bekanntes Grauen angesichts eines realen Grauens, das nicht so leicht weichen will wie die Revenants, Vampire und anderen übernatürlichen Wesen unserer Vorväter.

Irgendetwas muß an dem Bechstein-Märchen „Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“ sein, das eine Sehnsucht vieler Menschen auf den Punkt trifft. Da geht doch tatsächlich einer hin und setzt sich gräßlichen Schrecken aus, um das Fürchten zu lernen. Daß ihn nichts erschüttern kann bis auf das Banalste schließlich, nämlich der handfeste Kaltwasserguß ins Bett, schildert jene Sehnsucht nach dem Horror, die Neugier und Faszination — und die Abgrenzung gegen das Unerklärbare, Übersinnliche, Schreckliche. Außerdem teilt das Märchen glaubhaft mit, daß, wer Horrorszenarien genießen kann, nicht gefeit ist gegen die Schrecken der Realität.

Jetzt ist es aber an der Zeit zu gestehen, daß ich das Bechstein-Märchen zwar typisch finde — aber nicht für mich. Ich gehöre nämlich zu den Menschen, die sich vor dem Ende der Vernunft fürchten, die sich ängstigen vor den Grenzüberschreitungen jenseits sozialer Vereinbarungen, denen neben unlauteren Motiven der blanke Wahnsinn ein Greuel ist. Schleimige Monster aus dem Weltall scheinen ein kleines Problem zu sein etwa im Vergleich mit dem Anblick von weißlichen Maden, die durch einen verwesenden Kadaver kriechen. Über menschenfressende Götter und Dämonen vermag ich zwar noch zu lachen, doch Menschen, die sich solchen Vorstellungen unterwerfen und ihnen „dienen“ wollen, sind mir unheimlich. Wenn in modernen Horrorromanen Gedärme aus aufgerissenen Bäuchen auf Autokarosserien prasseln, eke ich mich und fühle mich überfordert — wie wäre in so einer Situation damit umzugehen?

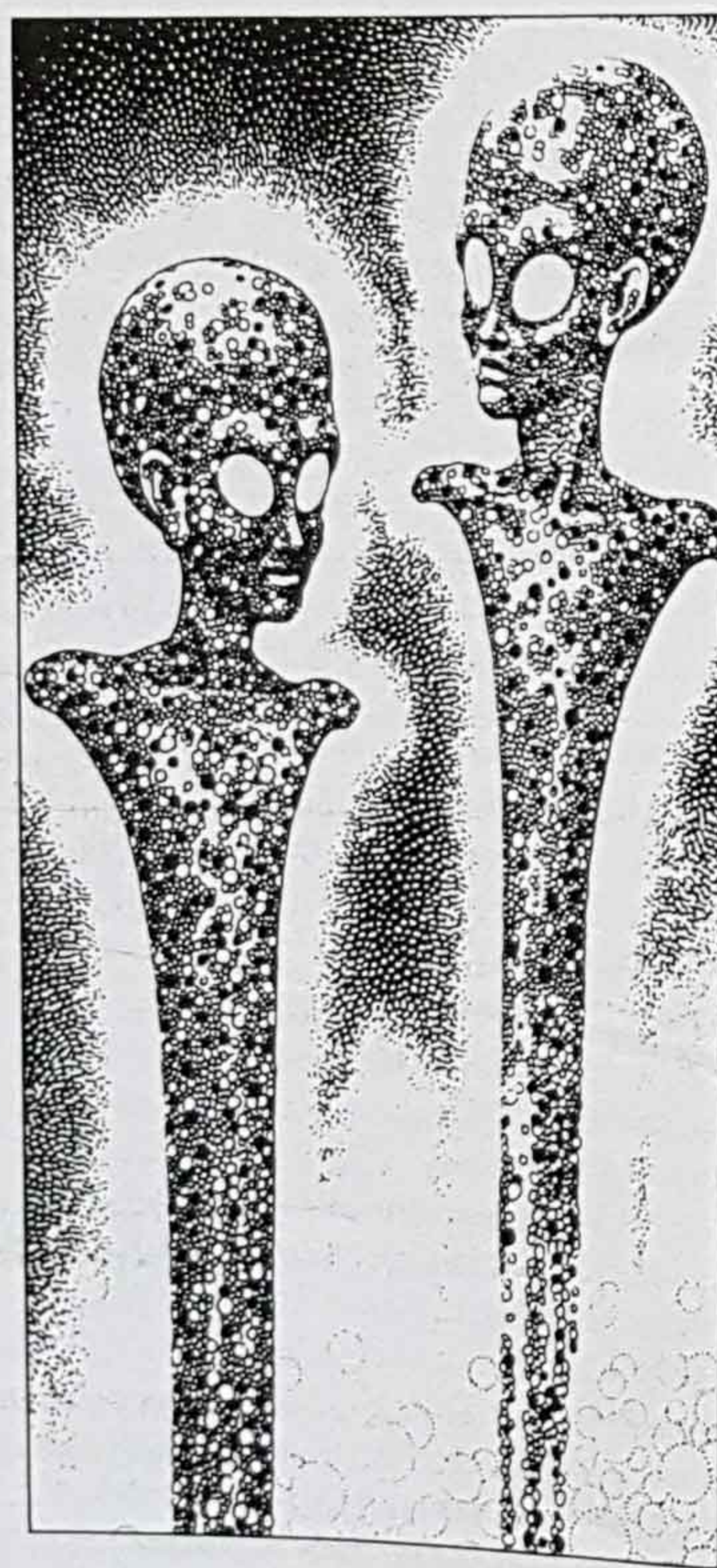
Ist es meine Bindung an die Phantasie, die mich so abwehrend zurückschrecken läßt vor Beschreibungen, in denen Menschenkörper in Einzelteile zerlegt und zerstört werden, oder ist es mein Wissen um die Bereitschaft der Menschen, die Souveränität anderer hemmungslos zu mißachten, die mich zurückschrecken lassen? Bei Horrorfilmen jedenfalls fürchte ich mich. Ins Kino brachten mich nur wenige — und die vor allem deshalb, weil ich unzureichend informiert nicht mitbekommen hatte, daß es Horrorfilme sind. Im Fernsehen sind sie mir leichter erträglich, weil ich mir ungeniert die Augen zuhalten kann, sobald ich Böses vermute, und weil ich mutige Mitmenschen um Kurzkommentare zum Geschehen bitten kann, während ich mir die Augen zuhalte. Meine Ohren halten offenbar mehr aus als meine Augen.

Nun schreibe ich selbst Erzählungen, die auch Horrorelemente in sich tragen. Glauben Sie nicht, mir bliebe dabei die Angst erspart, während ich sie schreibe! Als intuitiv Schreibende, als eine also, die in der Erzählwelt taucht wie in einen Traum, den zu erleben ein neues, fremdes Leben für eine bestimmte Zeit bedeutet, bin ich meiner

BARBARA NEUWIRTH

Von einer, die auszog, das Fürchten zu verlernen

Phantasie ausgesetzt und folge ihr voll Spannung. Es gibt Erzählungen, die ich abbreche, weil ich etwas auf mich zukommen



(Virgil Finlay, 1950)

spüre, das ich nicht will. Aber oft gelingt mir das Herauslösen aus der Geschichte nicht, bevor sie ihr eigenes Ende gefunden hat. Lassen Sie mich das Motiv meines Drinnenbleibens mit Neugier benennen. Ich setze mich auch der Furcht aus. Auch ich bin dann eine, die ausgezogen ist, sich mit dem Schrecklichen zu konfrontieren.

Allerdings setzt hier die Abspaltung vom Märchen ein: Nicht, um mich zu fürchten, sondern um die Angst zu bannen, setze ich mich ihr aus. Ich benenne die Angst, das Schreckliche, ich beschreibe es und ziehe es ans Tageslicht, um ihm ausweichen zu können in Zukunft und in der Realität. Der kalte Wasserguß im Bett — genau den brauche ich nicht.

Möglich, daß dies so ist, weil ich das Fürchten gelernt habe, bereits als Kind in der mystischen Landschaft des Waldviertels und der so leicht zu verlierenden Heiterkeit des Weinviertels, und weil man die Angst nie mehr vergißt, hat man sie erst einmal erfahren.

Natürlich ist es eine weitere Phantasie zu glauben, daß das Wort die Schrecken bannen könne — aber diese Phantasie ist weit verbreitet. Dämonen werden mit den richtigen Zaubersprüchen bekanntlich gebannt, wer das Zauberwort weiß, für die öffnet sich in lebensrettend letzter Sekunde das Tor im Felsen. Sogar Gott spricht nur ein Wort, und die Seelen werden gesund (welches, ist allerdings nicht bekannt). Es ist also zwar ein wenig zweifelhaft, sich auf diesem Terrain zu bewegen, andererseits ist Kultur und Menschsein zu einem großem Teil auf Sprache basierend, Kunst letztlich auch — unser Umgang miteinander und mit den Gefühlen, auch mit den Schrecken. Wer also nur ein bißchen auf das Wort setzt, kann sicher nachempfinden, weshalb eine wissenschaftlich gebildete und ganz der Vernunft zugeneigte Person wie ich letztlich doch immer wieder Gedeih und Verderben an die Sprache hängt und im Umgang mit den Schrecknissen aus dem altbewährten Grenzzieher Wort setzt.

Subtile Bedrohung, die Ränder der Vernunft, die Schattenseiten der Psyche — solange die Körper unangetastet bleiben, vermag ich hinzuschauen und erkenne meine Chance, mich zu wehren. Dort, wo der Horror den blanken Wahnsinn und die Zerstörung darstellt, mag ich nicht mit. In der Kunst wird diese brutale Zuckenwand des Lebens umso eindringlicher, je näher dem realen Leben sie dargestellt wird. Natürlich ist das eine Aufgabe von Kunst: Uns das Fürchten so beizubringen, daß wir damit überleben können. Und daß all jene Sehnsüchte und Gefühle befriedigt werden, die schon Bechstein ins Zentrum seines Märchens stellte: die Neugier, die Faszination, die Unabhängigkeit von der Angst.

MICHAEL KOSELER

„Erbschaft des Entsetzens“

DER AMERIKANISCHE HORRORAUATOR AMBROSE BIERCE

Man muß in der englischsprachigen Literatur bis zu Swift zurückgehen, um einen Schriftsteller zu finden, dessen düstere Misanthropie der des amerikanischen Erzählers und Satirikers Ambrose Bierce (1842–1914) gleichkommt. Das Menschenbild des einen wie des anderen entbehrt durchwegs der helleren, freundlichen Farben und zeichnet das Lebewesen, welches unverbesserliche Optimisten mit dem Beiwort *sapiens* schmücken, als bösaartiges, verworfenes Geschöpf, das da, wo es sich am gemeinsten und wölfischsten gibt, seiner Natur am überzeugendsten gerecht wird.

„Unmenschlichkeit“, so formuliert Bierce in *Des Teufels Wörterbuch*, einer alphabetisierten Sammlung aphoristisch-epigrammatischer Definitionen, ist ein „charakteristisches Merkmal des Menschen“ — eine Auffassung, der er in seinem gesamten erzählerischen Œuvre Ausdruck verleiht. Dieses in vielfältigen Variationen durchgespielte Grundthema erlaubt es auch, Bierces Erzählungen, Geschichten und Fabeln — ungeachtet aller stofflichen Unterschiede — auf einen Nenner zu bringen: Das Motiv, aus dem sie entstanden sind, und der Effekt, den sie hervorbringen, ist ein allumfassendes Grauen vor dem Menschen, seiner Natur und seinen Möglichkeiten.

Vom Ungeheuerlichen und Grausigen scheint Bierce in der Tat wie besessen. Kaum einer seiner Texte, der nicht von blutigen Gewalttaten, entsetzlichen Ereignissen oder schaudererregenden Vorkommnissen handelt — sei es im Krieg, sei es im normalem Alltagsleben, das sich bei Bierce freilich dadurch auszeichnet, daß es wenig Normales oder Alltägliches an sich hat. Er stellt seine Figuren fast immer in Ausnahme- und Grenzsituationen, die mit unerbittlicher Folgerichtigkeit in Katastrophen münden und Tod und Verderben nach sich ziehen. Diese Konstellation mag in seinen *Geschichten aus dem Bürgerkrieg*, für die Bierce auf eigene Erfahrungen als Offizier der Nordstaaten zurückgreifen konnte, zwar auch stoffbedingt sein, erweist sich aber bei näherer Betrachtung als dominante Eigenschaft all seiner Prosatexte.

KRIEG ALS GEMETZEL

Seine Erzählungen, die den amerikanischen Sezessionskrieg (1861–1865) zum Gegenstand haben, sind infolgedessen von einer hurrapatriotischen Glorifizierung dieses verhängnisvollen Bruderkampfes weit entfernt. Ebenso wenig lassen sie sich jedoch als pazifistisches Plädoyer oder rea-

listische Chronik einer kriegerischen Auseinandersetzung lesen. Der Krieg, wie Bierce ihn darstellt, ist zunächst nichts anderes als ein abstoßendes, brutales Gemetzel, dessen ideologisch-ökonomischer Anlaß selten Erwähnung findet. Obwohl dem einzelnen Kombattanten — gleich welcher Seite zugehörig — Mut, Tapferkeit und Loyalität nicht abgesprochen werden, bleiben diese Tugenden doch letztlich nutzlos und führen allenfalls in unlösbarer bzw. nur katastrophal zu lösenden Konflikte, so etwa in der Geschichte „Das Gefecht bei Coulter's Notch“, in der ein Artilleriehauptmann, dem Befehl seines Vorgesetzten gehorchend, wissentlich sein eigenes, hinter den feindlichen Linien liegendes Haus beschießt und dabei seine Frau und sein Kind tötet.

Es kommt nicht von ungefähr, daß Horrorezählungen dieser Art zwar den amerikanischen Bürgerkrieg zum Hintergrund haben, dessen Ursachen und Ziele indes weitgehend aussparen. Im Grunde geht es Bierce nämlich nicht um ein konkretes historisches Geschehen, sondern um den Krieg an sich, den er als eine — wenn auch zugespitzte — Fortsetzung des alltäglichen Lebens mit anderen Mitteln versteht: Hier wie dort Absurdität und Gewalttätigkeit, hier wie dort ein akausales, von grotesken Zufällen bestimmtes Chaos. Wenn in „Ein Reiter vor dem Himmel“ der Sohn den auf feindlicher Seite kämpfenden Vater, in „Die Spottdrossel“ ein Soldat unwissentlich seinen Zwillingbruder erschießt, dann manifestiert sich darin die Ohnmacht des einzelnen gegenüber der Zwangsläufigkeit des Unheils, ohne daß dieses jedoch einer anonymen Schicksalsmacht angelastet würde. So unschuldig der Mensch als Individuum sein mag, als Gattungswesen kann er sich nicht aus der Verantwortung stellen. Er ist, wie er ist, und angesichts seiner Monstrosität darf man den Krieg für eine ihm adäquate Betätigung halten.

Monströs geht es auch in den Geschichten zu, die man als Episoden aus dem Pri-

vat- und Familienleben bezeichnen kann und die gemeinhin als *Lügendgeschichten* kategorisiert werden. Mit ihnen knüpft Bierce an die Tradition der ursprünglich mündlich weitergegebenen „tall tales“ an, Münchhauseniaden der amerikanischen Art, wie sie auch von Bret Harte und Mark Twain verfaßt wurden. Der Biercesche Zynismus verleiht den Stories dieses Typs, die bei anderen Autoren eher humoristisch geraten, freilich ein ganz eigenes Gepräge und läßt makabre Burlesken entstehen, die sich vor allem im Erzählton von seinen anderen Prosatexten unterscheiden. Selbst der grausigste, perverseste Vorgang wird hier nonchalant und wie selbstverständlich referiert und zum natürlichen Bestandteil einer Welt erklärt, die moralisch aus den Fugen ist und in der zum Beispiel Eltern-, Gatten- und Verwandtenmord als Kavaliersdelikte gelten — Erzählungen wie „Ein unvollständiger Brand“, „Der Witwer Turmore“ und „Mein Lieblingsmord“ führen das aufs grellste vor Augen. Mag sich in diesen Texten auch bisweilen der Sensations- und Schockeffekt verselbständigen und um seiner selbst willen gesetzt werden, so wird doch immer wieder die satirische Intention des Autors evident. Die fiktive Übertreibung schärft den Blick für die Ungeheuerlichkeiten der Realität. Daß das Prinzip *homo homini lupus* vor Familien- oder Freundschaftsbeziehungen haltmacht, steht nicht zu erwarten in einer heillosen, von Korruption, Eigennutz und Rücksichtslosigkeit bestimmten Welt.

Bierce treibt seinen Pessimismus, seinen Lebenskel bis an die Grenze des Erträglichen. Er glaubt weder an die Vernunft noch an die Belehrbarkeit des Menschen — das geht auch aus den in *Des Teufels Wörterbuch* zusammengestellten Definitionen hervor, die kaum einen menschlichen Lebensbereich, kaum ein aktuelles oder zeitloses Thema auslassen (darin den zahlreichen Leitartikeln, Kommentaren und Glossen ähnelnd, die Bierce als Journalist in San Francisco und Washington verfaßte) und doch allesamt zum gleichen negativen Befund kommen. Seine Satire ist nicht Mittel der Besserung, sondern der Desillusionierung.

DIE ANGST ALS SOLCHE

Der frivole Erzählton, der Bierce' groteske *Lügendgeschichten* kennzeichnet, kommt verschiedentlich auch in den Texten zum Einsatz, die man als *Horrorge-*

schichten im engeren Sinne etikettieren kann, d. h. Erzählungen, in denen die Angst als solche thematisiert wird. Der gelegentliche Unernst hat hier die Funktion eines Gegengewichts und hellt die vorherrschende Düsternis zumindest ab und an etwas auf, obwohl sich dadurch nichts am fatalen Ausgang des Geschehens ändert, in das Bierce seine Protagonisten stellt. Wie sein Vorbild Edgar Allan Poe ist er ein Meister der subtilen, minutiösen Schilderung extremer Seelenzustände, kontexturiert und motiviert die sie bedingenden Grenz- und Ausnahmesituationen allerdings weitaus realistischer als jener und bettet sie durchweg in ein zeitgenössisches amerikanisches Ambiente ein. Die Angst und das Grauen, die in einer Vielzahl seiner Horrorgeschichten aus der Begegnung mit dem (vermeintlich) Übernatürlichen resultieren, sind für Bierce vor allem als psychologische, ja psychopathologische Phänomene von Interesse. Zwar trifft man hier auch auf herkömmliche, sozusagen eindimensionale Gespenstergeschichten, die sich der hinlänglich bekannten Versatzstücke dieser Gattung bedienen und von Spukhäusern, Rachegeistern — so zum Beispiel in „Der mittlere Zeh des rechten Fußes“ — und ähnlichem handeln. Von ungleich größerer Gewichtigkeit ist indes eine Gruppe von Texten — darunter oft anthologisierte Erzählungen wie „Ein Totenwächter“, „Die angemessene Umgebung“, „Die Augen des Panthers“ und „Halpin Frayers Tod“ —, die sich gerade dadurch auszeichnen, daß in ihnen die eindeutig fixierbare übernatürliche Komponente fehlt. In den Halluzinationen, Träumen und morbiden Einbildungen der jeweiligen Protagonisten werden psychische Deformationen und Verstörungen auf eine Weise in Bilder umgesetzt, die diese Geschichten fast zu psychoanalytischen Studien *avant la lettre* macht. Gespensterfurcht ist innerhalb dieses Kontexts nichts als eine dem Menschen innewohnende Urangst, ein Atavismus: eigentlich grundlos, doch real und unheilvoll genug für den Betroffenen, der sich dieser — wie Bierce sagt — „Erb-

Gespensterfurcht ist innerhalb dieses Kontexts nichts als eine dem Menschen innewohnende Urangst, ein Atavismus: eigentlich grundlos, doch real und unheilvoll genug für den Betroffenen.

Gewiß kann man Bierce vorwerfen, daß er der Vielschichtigkeit des Menschen

Ein Amerikaner in Wien

Ein Vetter Stephen Kings und Clive Barkers ist der 1963 im kalifornischen Oakland geborene Amerikaner Thomas Patrick Cavanaugh, der aber (anders als Jonathan Carroll) deutsch schreibt, kaum bekannt ist und nur beim Österreichischen Literaturforum erscheint. Sein Roman „Der Wiedergänger“ — der Titel sagt alles — spielt hauptsächlich auf einem Friedhof im rassistischen Südstaat Louisiana. Ein Toter bricht aus seinem Grab, in dem man ihm mit „viel Liebe“ beigesetzt hat. Obzwar eine frische Leiche, ist er bereits heftig verwest, die Würmer hängen ihm aus den leeren Augenhöhlen wie „obszöne Spaghetti“, er will den von ihm Heimgesuchten den „Be Bop“ beibringen, und der Himmel ist gelb wie Erbrochenes. Um ihn wieder ins Grab zurückzuschicken, bedarf es keines metaphysischen Rüstzeuges, keines Kreuzes und geweihten Zubehörs, er spricht auf Brachialgewalt an: eine gewöhnliche (keineswegs eine silberne) Revolverkugel ins zweite Auge tut es, einen Schuß in die Brust hingegen steckt er locker weg. Das stinkende Gespenst flucht auch blasphemisch.

Noch krasser geht es im „Blutkreis“ zu. Wiederum keine psychologische Begründung, keine sorgsame Vorbereitung, keine Subtilität, sondern Schock und nochmals Schock. Gewisse Anleihen bei H.P. Lovecraft sind unverkennbar. Auch Cavanaugh hat seine speziellen Alptraumgegenden: die Stadt Wiegen und der Bobinger Wald bei Augsburg. Dort wimmelt es von wahnsinnigen Mördern, kannibalistischen Herzausreißern, Hexen, Vampiren, Werwölfen, belebten böartigen Puppen und insektoiden Monstren, die ihren Opfern das Gehirn aussaugen. Ein sonderbares altes Fräulein beißt Tauben den Kof ab und ein liebes Mädchen schneidet der Babysitterin die Kehle durch. Eine computerisierte Säge, die Menschen verschlingt, kommt ebenso vor wie der Teufel höchstpersönlich. Auch die umweltzerstörende moderne Chemie wird nicht vergessen, sie verwandelt Menschen in Ungeheuer. Ein ganzes Spektrum an Horror-Literatur, eine böse Welt, die als Falle konstruiert ist, die ihre Opfer blitzartig überfällt, in einen Strudel des Grauens zieht und meist massakriert, begegnet dem Leser in diesen Seiten. Nur für Fans mit starken Nerven — und starkem Magen.

Franz Rottensteiner

Thomas Patrick Cavanaugh: Der Wiedergänger. 142 Seiten. Österreichisches Literaturforum, Krems 1992.

Blutkreis. 18 unheimliche Geschichten. 191 Seiten. Österreichisches Literaturforum, Wien 1991.

schaft des Entsetzens“ nicht entziehen kann. Und dem deterministischen Weltbild des Autors zufolge kann das kaum einer.

Die bizarren, außergewöhnlichen Ereignisse und seelischen Vorgänge, die Bierce darstellt, stehen oft im Kontrast zur Vortragsweise. Zwar verfügt er über ein facettenreiches Spektrum sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten, doch in seinen besten, überzeugendsten Geschichten wird knapp und präzise erzählt, im gelassenen, lakonischen Ton des Berichterstatters, so daß auch das Unglaubliche glaubwürdig erscheint. Überdies haben fast alle seine Stories ein gemeinsames formales Merkmal: den überraschenden, spannungslösenden Schlußeffekt, den dieser Autor für die amerikanische Kurzgeschichte wenn nicht erfunden, so doch perfektioniert hat. Es ist nicht zuletzt die auf die Pointe zielende Struktur, der seine Texte ihre rasche Erzählbewegung, ja ihre Sogwirkung verdanken.

nicht gerecht werde und daß es seinen Figuren, die er zudem fast immer in abnormen Situationen vorführt, an Kontur an Dreidimensionalität mangle. Auch ist die Bandbreite seiner Themen zugegebenermaßen nicht sehr groß. Desgleichen mag man seinen bitteren Pessimismus als einseitig und undifferenziert verurteilen. Doch ebendiese Einseitigkeit und diese Beschränkung verleihen seinem Werk eine grandiose Einheitlichkeit, eine narrative Wucht, der sich der Leser auch dann nicht zu entziehen vermag, wenn er Bierce' düstere Weltsicht nicht teilt. In dem von ihm gestecktem Rahmen hat er Erzählungen geschaffen, deren hohe Qualität außer Frage steht. Neben Poe und Lovecraft darf Bierce als einer der bedeutendsten Topographen der Angst und des Grauens, als einer der vorzüglichsten Schilderer menschlichen Extremverhaltens gelten, die die amerikanische Literatur hervorgebracht hat.

Zitate und Titelangaben nach der bei Haffmans (Zürich) erschienen vierbändigen Werkausgabe.

MARCO FRENSCHKOWSKI

Die Philosophie des Unheimlichen

H. P. LOVECRAFT, DER LEHRMEISTER ALLER HORROR-AUTOREN

Die einen sagen Horror. Die anderen bevorzugen die etwas vornehmere Bezeichnung Literatur des Unheimlichen. Gemeint ist jene Kunst des subversiven Fatalismus, der schrecklichen Schönheit, des Spieles mit der Angst, in der sich bei aller Ästhetisierung das Wissen um die Abgründe der Welt und des Menschen zu Wort meldet. Kein anderer Autor der jüngeren Vergangenheit hat das Genre der unheimlichen Phantastik in auch nur vergleichbarem Maße geprägt wie der Amerikaner H. P. Lovecraft (1890–1937), „the old gent“, wie ihn seine Anhänger liebevoll nennen, der Gentlemen aus Providence.

Stephen King hat einmal gesagt, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebe es zwei Arten von Horror-Autoren: solche, die sich bemühen zu schreiben, wie H. P. Lovecraft, und solche, die sich bemühen, nicht so zu schreiben. Das beleuchtet sehr schön die völlig einzigartige Bedeutung des neuenglischen Autors, der mittlerweile besonders in der amerikanischen und englischen Phantastik eine ähnliche Stellung einnimmt wie sie (im Rückblick gesehen) Edgar Allan Poe oder E. T. A. Hoffmann für das 19. Jahrhundert hatte. Beide haben ihren Platz im literarischen Pantheon nur sehr allmählich gefunden, und beide haben ihre Wirkung, wenn man sie aus einigem Abstand betrachtet, mehr in Hinblick auf die folgenden Schriftstellergenerationen entfaltet als durch die Rezeption durch das breite Lesepublikum. Immerhin sind die Taschenbuchausgaben Lovecrafts heute nicht nur in jeder amerikanischen, sondern auch in ziemlich jeder deutschsprachigen Buchhandlung vorhanden: Lovecraft verkauft sich nicht schlecht, in markantem Kontrast zu den minimalen Beträgen, die der Autor selbst zu Lebzeiten von diversen billigen Pulp-Zeitschriften für seine Erzählungen erhielt. Eine ernstzunehmende Buchveröffentlichung kam bis zu seinem Tod 1937 nicht zustande; nur eine längere Novelle wurde in einer Kleinstauflage gedruckt.

Lovecraft entstammt traditionsbewußtem neuenglischem Milieu. Seine Familie ist in seiner Jugend durch den frühen Tod des Vaters verarmt; Leitbild wird ihm der gebildete und weitgereiste Großvater. 1890 geboren, verbringt Lovecraft abgesehen von zwei Jahren in New York den größten Teil seines Lebens in Providence, RI, einer Stadt, mit deren Geschichte er zu tiefst verwoben ist. Die Liebe seiner Jugend gehört einerseits den exakten Naturwissenschaften, besonders der Astronomie, über deren Fortschritte er schon als Jugendlicher in lokalen Zeitungen Kolum-

nen schreibt. Andererseits liest er Literatur, besonders die griechischen und römischen Klassiker und die englischen Dichter des 18. Jahrhunderts (für ihn das „letzte zivilisierte Zeitalter“). Die eigenartige Mischung aus „klassischen“ ästhetischen Idealen und Interesse an den Naturwissenschaften bleibt nicht die einzige Ambivalenz seiner schillernden Persönlichkeit. Nachdem er mit Gedichten im Stil Alexander Pops angefangen hat, wendet er sich ganz dem Unheimlichen zu, dessen bedeutendster amerikanischer Exponent er wird. Seine Erzählungen erscheinen meist in der

1923 begründeten, heute legendären Zeitschrift *Weird Tales*; nach seinem Tod gründeten zwei Freunde (August Derleth und Donald Wandrei) einen kleinen Verlag (Arkham House), der sein Gesamtwerk in Buchform zugänglich macht. Daß er wie ein Einsiedler gelebt habe, ist Legende, wenn es auch zutrifft, daß seine außergewöhnliche Briefkorrespondenz (mehrere Briefe an jedem Tag, viele 20 und mehr Seiten lang) einen wichtigen Teil seiner Sozialkontakte ausgemacht hat. Seitdem ist sein Werk in alle großen Sprachen übersetzt worden und hat längst Kultstatus erreicht.

MAGIE UND MONSTREN

Wer gewohnt ist, „Horror“ als Verbrauchs- und Trivalliteratur zum raschen Konsum zu betrachten, wird durch Lovecrafts Erzählungen und mehr noch seine eigentümliche Stellung schnell irritiert. Vordergründig teilt er viele Themen des Genres: Magie und Monstren, verbotene Bücher und mancherlei Bedrohungen aus



Illustration zu Lovecrafts „The Shadow out of Time“

(„Astounding Stories“ 1936)

dem All oder von jenseits des Grabes. Seine Geschichten sind traditionell strukturiert und verweigern sich jeder Avantgarde. Und doch schreibt Lovecraft völlig anders als alle Genreautoren vor ihm. Was macht seine Besonderheit aus? Wer mehrere Geschichten gelesen hat, entdeckt Querverweise: mythische Wesen, fiktive Örtlichkeiten, die sich wiederholen. Aber das allein ist es nicht. Lovecrafts Werk ist gedanklich und ästhetisch kohärent in einer für Genreliteratur (die ja oft mit Versatzstücken und Klischees arbeitet) erstaunlichen Weise. Man hat gesagt, seine Geschichten, Novellen und Gedichte seien allesamt Kapitel, Facetten sozusagen eines einzigen Romans. Das ist ein fruchtbarer Interpretationsansatz. Die jüngere amerikanische Lovecraftforschung hat die Frage nach einer durchgehenden „Philosophie“ des Autors in den Vordergrund gestellt. Dieser Zugang ist nicht hochgestapelt, wenn man „Philosophie“ nicht auf den Begriff eines Systems verkürzt, sondern damit eine einheitliche und individuelle Welterfassung meint, eine spezifische Art, das Universum anzuschauen.

Wer Lovecraft rezeptionsgeschichtlich liest, stößt sehr schnell auf die merkwürdige Beobachtung, daß es kaum „neutrale“ Urteile über ihn gibt. Zwischen enthusiastischer Hochschätzung und verächtlicher und rigoroser Ablehnung gibt es in der mittlerweile beträchtlichen kritischen Literatur kaum Zwischentöne. Das könnte ein Indiz dafür sein, daß die Rezeption noch nicht über das Fan-Stadium und seine kritischer Hinterfragung hinausgekommen ist. Bei näherem Hinsehen ist das aber nicht haltbar. Die Polarität der Urteile hat etwas mit Lovecrafts Philosophie und ihrer Umsetzung in Literatur zu tun.

An sozialen Fragen ist er vollständig desinteressiert; den zu seiner Zeit noch gesellschaftsfähigen Rassismus hinterfragt er erst in seinem letzten Lebensjahre. Sein Thema ist vielmehr die *Stellung des Menschen im Kosmos*, oder, wenn man so will, eine spezifische *Anschauungsweise des Universums*, die den einen Leser fasziniert (auch wenn er sie emphatisch nicht teilt), einen anderen aber kalt läßt. Der Mensch ist eine unbedeutende Lebensform am Rande der Galaxis, eine Episode der kosmischen Geschichte; sein Gefühl eigener Wichtigkeit eine Illusion. Vor allem kann er nicht erwarten, die auf der Erde beobachteten Gesetze seien die der kosmischen Weite. Daneben treten weitere untergründig vorhandene Themen: der Verfall der abendländischen Kultur, die unklare Identität des Menschen gegenüber seinen animalischen Wurzeln.

Von der Konfrontation mit einer Existenzform, die sich jeder angestammten Verständnismöglichkeit entzieht, erzählt „Die Farbe aus dem All“. Ein Meteorit bringt die im Titel genannte auf der Erde

nicht vorkommende Farbe auf einen abgelegenen Bauernhof, wo sie eine Art vampirischer Wirkung entfaltet. Als sie wieder verschwindet, ist sie genauso rätselhaft geblieben wie zu Beginn. Lovecrafts Geschichten spielen in einem eigentümlichen Milieu reiner zerebraler Intellektualität; auf jedes Beiwerk erotischer Verwicklungen oder psychologischer Beziehungsfiguren ist verzichtet; seine Protagonisten sind fast grundsätzlich allein in ihrer Konfrontation mit dem Unbekannten. Daher bevorzugt er auch die 1. Person Singular als Erzählperspektive. Zugleich sind diese Protagonisten von einem (aber ganz unfautistischen) Pathos des Wissen-Wollens besessen. Den Schleier über den dunklen Seiten der Wirklichkeit zu lüften, ist ihre eine große Leidenschaft. Andererseits verhält sich der überzeugte Materialist Lovecraft spröde gegen alle Arten okkulten oder esoterischer Weltdeutung; seine radikale Unterhöhlung des menschlichen Selbstwertgefühls ist geradezu eine Gegenposition gegen die Spielarten von New Age. Fast al-

Der World Fantasy Award, der sich seit 1975 zu so etwas wie einem Oscar der phantastischen Literatur entwickelt hat, besteht aus einer kleinen Skulptur, die Lovecrafts Gesichtszüge trägt.

le Hauptpersonen Lovecrafts tragen autobiographische Züge, weshalb einem bestimmten Typ Leser (nämlich dem von ähnlicher Veranlagung) eine Identifikation sehr leicht fällt. Daß dieses „Lüften des Schleiers“, die radikale Hinterfragung des menschlichen Selbstbewußtseins, ein wesentlicher Aspekt der Lovecraftschen Thematik ist, merkt der Leser nicht unbedingt sofort. Im Vordergrund steht ja eine „Horrorstory“. Lovecraft gewinnt daher bei wiederholter Lektüre; seine Tiefendimension erschließt sich erst allmählich. Dann wird aus dem krakenhaften Monstrum Cthulhu, das auf seiner untergegangenen Insel in der Südsee in einem Gewölbe schläft („Cthulhu Ruf“), etwas ganz anderes. Cthulhus Herrschaft über die Träume, die „falsche Geometrie“ seines untermeerischen Palastes, die völlige Fremdartigkeit seiner Existenzweise wird zur Chiffre für die Fremdheit der Natur selbst. Der Mensch ist nicht Herr der Erde; er ist nicht einmal Herr in seinem eigenen Unbewußten. In „Cthulhu Ruf“ realisiert sich dem

Erzähler diese Erkenntnis im zufälligen Zusammentreffen der Aufzeichnungen eines verstorbenen Gelehrten mit einer Zeitungsnote. Die Angst hinter dieser Erzählung hat eine schizoide Struktur: Ereignisse treten so zusammen, daß der Einzelne etwas Entsetzliches über das Universum entdeckt; etwas, das seinen Zeitgenossen gerade noch verborgen bleibt. Er wird zum „Erwählten“ eines grauenvollen Wissens; doch kann solches Wissen nur zerstören.

DER „INITIALZÜNDER“ FÜR ANDERE AUTOREN

Es ist schwer, Lovecraft nur als Literatur zu beurteilen; oder deutlicher gesagt: seine literarischen Qualitäten sind geringer als seine literaturtheoretische Bedeutung. Das manifestiert sich ganz direkt an seiner Funktion als „Initialzündung“ für zahlreiche mittlerweile ihrerseits klassische Autoren des Genres: Robert Bloch und Fritz Leiber, August Derleth und Donald Wandrei unter den älteren, T. E. D. Klein und Thomas Ligotti unter den neueren sind ohne ihre anfängliche Orientierung an Lovecraft nicht denkbar. Ramsey Campbell hat über seine frühe Begeisterung gesagt: „Das erste Buch Lovecrafts, das ich gelesen habe, hat mich zum Schriftsteller gemacht“. Das ist ein durchaus typischer Satz. Mit gutem Grund gilt er als der Meister der psychologischen und sprachlichen Ambivalenz in der literarischen Phantastik. Die meisten Horroraufgaben haben Lovecraft ihre Referenz erwiesen: Stephen King und Whitley Strieber, F. Paul Wilson und Fred Chappell, Lin Carter und Basil Copper und viele andere. Der World Fantasy Award, der sich seit 1975 zu so etwas wie dem Oscar der phantastischen Literatur entwickelt hat, besteht aus einer kleinen Skulptur, die Lovecrafts Gesichtszüge trägt.

Lovecrafts Essay *Supernatural Horror in Literature* (1927, deutsch in Vorbereitung unter dem Titel *Die Literatur der Angst*) ist mittlerweile (jedenfalls in den USA) neben Sigmund Freuds Schrift über das Unheimliche der meistzitierte Text zum Genre. Dabei sagt er letztlich etwas sehr einfaches: Weil Furcht eine Elementarerfahrung der Menschheit ist, muß es eine seriöse Literatur geben, deren Thema die Fantasien der Furcht sind. Und es gibt sie, wie Lovecraft an einem knappen Durchgang durch die Literaturgeschichte aufzeigt.

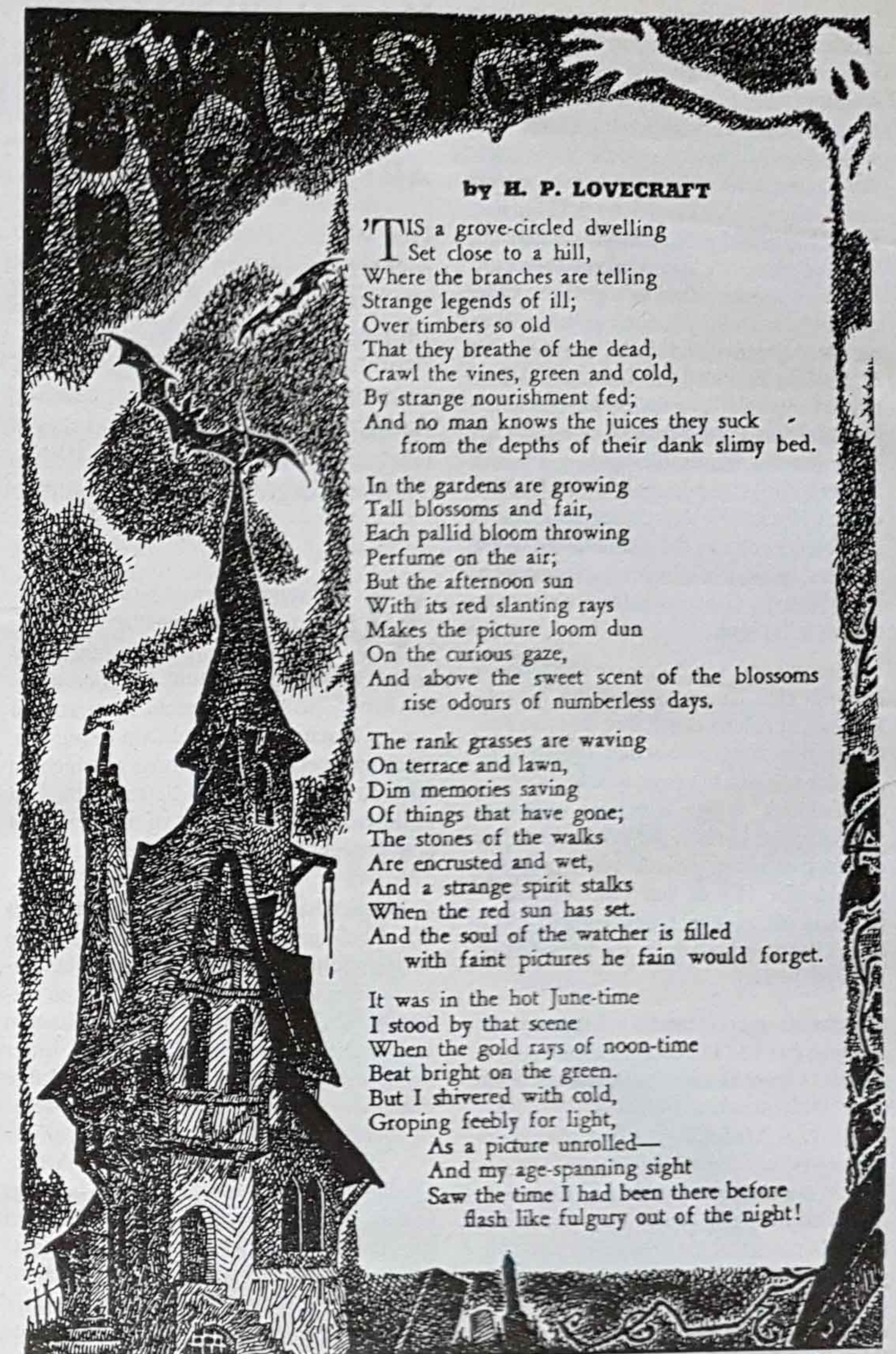
Wer die spärlichen gegenwärtigen Versuche vergleicht, unheimliche Literatur im deutschen Sprachraum zu schreiben, findet auch da kaum Anlehnung an die Vorbilder der Blütezeit der deutschsprachigen Phantastik in der Generation von Meyrink und Ewers, Strobl und Kubin, Frey und Gabelentz. Dafür wimmelt es allenthalben von Lovecraftschen Monstren und auf verbotes Wissen versessenen Einzelgängern. Das sind die „Nachahmer“ im Sinne Kings.

Die „Ablehner“ schreiben lieber das, was sie „psychologischen“ oder (neuerdings) „graphischen“ Horror nennen (den Lovecrafts könnte man dann allenfalls „mythologischen“ nennen). In der gegenwärtigen Faszination der Gesellschaft durch die Phänomenologie des Serienmörders („Das Schweigen der Lämmer“) verbinden sich diese Richtungen (die psychologische und die graphische); an beiden hätte Lovecraft kein besonderes Gefallen gehabt. Lovecraft steht also sozusagen gleichzeitig im Zentrum und außerhalb der gegenwärtigen Horror-Mode.

LOVECRAFTS MYTHISCHE MONSTER

Vordergründig könnte das Interesse an Lovecraft mit seiner Vorliebe für das Mythologische zu tun haben. Im Gegensatz zur Fantasy-Literatur, die ihre Geschichten in fiktiven Welten, ansiedelt, die sich zu der unseren bestenfalls komplementär verhalten, sind die reifen Erzählungen Lovecrafts im Milieu der kleinen und größeren Städte Neuenglands und in der Gegenwart der zwanziger und dreißiger Jahre beheimatet. Die mythischen Monstren Lovecrafts brechen in diese eher heimelige Welt zerstörend ein, aber nun nicht mit der apokalyptischen Zerstörungswut der postatomaren Science Fiction, sondern zersetzend und leise schleichend, ohne daß die Mehrheit der Menschen die Bedrohung vor ihrer Haustür wahrnimmt. In „Der Schatten über Innsmouth“ übernimmt eine Rasse von aus der Tiefe des Ozeans heraufgekommene froschartigen Meeresbewohner die Herrschaft über eine verfallene Küstenstadt Neuenglands (die ganz realistisch nach dem Vorbild von Newburyport geschildert ist). Wie alle Tod und Vernichtung bringenden Mächte im Unheimlichen bedroht die mythische Wirkung bei Lovecraft die Welt des Lesers, aber nun so, daß dagegen keine Mächte des Guten stehen. Das heroische Muster vom Kampf der Mächte des Guten und Bösen hat Lovecraft schlechterdings nicht. Gegen die Bedrohung stehen nur die bescheidenen Größen der bewahrenden Tradition, des Zufalls, der Neugier und allenfalls noch der ästhetischen Verarbeitung. In „Cthulhu Ruf“ weiß man am Schluß nicht recht, was nach dem Erwachen der Monstrosität die Welt eigentlich noch einmal davonkommen läßt. Bei Lovecraft gibt es zwar Mut und Klugheit, aber keine Helden (seine Hauptpersonen, haben die Neigung, ohnmächtig oder wie starr vor Furcht zu werden!).

Neben seiner Philosophie macht eine eigentümliche Ästhetik des Grauens die Intensität und Lebendigkeit seiner Geschichten aus. Lovecraft hat diese Ästhetik in der Kurzgeschichte „Pickmans Modell“ entfaltet. Der Maler Richard Upton Pickman ist aus der mondänen Welt der Kunstliebhaber Bostons verschwunden. Seine Themen hatten die braven Museumsbesucher



by H. P. LOVECRAFT

'TIS a grove-circled dwelling
Set close to a hill,
Where the branches are telling
Strange legends of ill;
Over timbers so old
That they breathe of the dead,
Crawl the vines, green and cold,
By strange nourishment fed;
And no man knows the juices they suck
from the depths of their dank slimy bed.

In the gardens are growing
Tall blossoms and fair,
Each pallid bloom throwing
Perfume on the air;
But the afternoon sun
With its red slanting rays
Makes the picture loom dun
On the curious gaze,
And above the sweet scent of the blossoms
rise odours of numberless days.

The rank grasses are waving
On terrace and lawn,
Dim memories saving
Of things that have gone;
The stones of the walks
Are encrusted and wet,
And a strange spirit stalks
When the red sun has set.
And the soul of the watcher is filled
with faint pictures he fain would forget.

It was in the hot June-time
I stood by that scene
When the gold rays of noon-time
Beat bright on the green.
But I shivered with cold,
Groping feebly for light,
As a picture unrolled—
And my age-spanning sight
Saw the time I had been there before
flash like fulgury out of the night!

Ein Gedicht Lovecrafts im Layout der legendären "Weird Tales", 1948

verschreckt: Ghule und die Schrecknisse des Grabes, das Morbide in allen Spielarten. Der Erzähler, den Pickman seines Vertrauens gewürdigt hat, weiß etwas über Pickman, was die Kunstkritiker nicht wissen, und er kann sein Verschwinden nur mit Erleichterung zur Kenntnis nehmen. Pickman hatte ihn in ein privates und geheimes Studio ins North End Bostons eingeladen, jenes Viertel der Metropole, dessen italienischer und irischer Bevölkerung in den dreißiger Jahren die Verslumung drohte und das Lovecraft (wie „Red Hook“ in New Yorks Brooklyn in einer anderen Geschichte) als farbigen Hintergrund benutzt: eine kleine Wohnung „ganz in der Nähe der Untergrundbahn, geistig und see-

lisch aber trennen sie Jahrhunderte von unserer Gegenwart“. Mitten in der modernen Metropole also ein Ort, der nicht (wie Bostons Back Bay im 19. Jahrhundert) geplant und zielstrebig errichtet wurde, sondern der „gewachsen ist, ist richtig gewachsen. Ganze Generationen lebten, fühlten und starben dort! Und das alles zu Zeiten, wo die Leute noch keinerlei Angst hatten, zu leben, zu fühlen und zu sterben“. So Pickman; dieses Milieu ist wichtig, weil es die Kunst des Grauens als in urchenlicher Vergangenheit verwurzelte ästhetische Daseinssteigerung qualifiziert.

In Pickmans Studio sieht der Erzähler Skizzen und Studien von einer noch einmal gesteigerten Schrecklichkeit, und ihm wird

klar, daß die Technik Pickmans nicht in Andeutung und Suggestion liegt, sondern in einem kristallklaren Realismus des Grauens, der besonders in infernalischen Porträts seine Verwirklichung findet: Gesichter von Menschen „die die Hölle erlebt haben und auch verstanden haben, was sie in ihr sahen“. Der Vergleich mit Goya und Fuseli läßt den Leser recht gut realisieren, was für eine Art von Malerei Lovecraft evozieren möchte. Zum Inbegriff von Pickmans Malerei wird die noch unfertige Studie eines „fressenden Ghuls“, die das letzte ist, was der Erzähler von Pickmans Arbeiten zu Gesicht bekommt. Ein aus Versehen eingestecktes Foto entpuppt sich nicht als eines des für dieses Gemälde geplanten Hintergrundes, sondern als eines des Modells... Pickmans Verschwinden bedeutet seine Rückkehr in die chthonische Welt, aus der er und seinesgleichen stammen. Der Maler des Grauens ist Realist nicht nur in seiner Technik.

Diese kleine, sehr intensive Horrorstory entfaltet eine ganze Ästhetik des Schreckens, nicht zuletzt durch ihre massive Kritik an den zeitgenössischen Illustratoren (die sich von den heutigen so sehr nicht unterscheiden). Billige Klischees und vage Suggestionen können die präzise Analyse der menschlichen Ängste nicht ersetzen. Glaubhafter Horror hat eine visionäre Qualität, die zu ihrer Umsetzung in Kunst oder Literatur dann indes solcher präzisen Analyse bedarf.

Mehr als irgend jemand sonst in diesem Jahrhundert hat Lovecraft dazu beigetragen, das Genre Horror zur Ausdrucksform einer authentischen Philosophie zu machen. Das Unbekannte begegnet dem Menschen im Tod, in der Fremdheit des Alls, in der unklaren Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Untermenschlichen. Hinter dem Unbekannten steht allzuoft das Schreckliche. Kein Gott steht dem Menschen bei (Lovecraft ist Atheist), und besiegen kann er das Grauen nicht. Aber er kann es zur Kunst machen. Die Kunst bannt nicht, und sie erlöst nicht. Aber sie macht in ihrer Fähigkeit mitzuteilen den Leser über Zeit und Raum hinweg zum Freund des Autors. Diese erstaunliche Wirkung begründet Lovecrafts Ruhm. ●

Wer nicht mit den englischen Originalen anfangen möchte, findet Lovecrafts Hauptwerk in diversen Suhrkamp Taschenbüchern. Zum Einstieg eignen sich *Cthulhu* (st 29), *Berge des Wahnsinns* (st 1780), *Das Ding auf der Schwelle* (st 357) oder *Schatten über Insmouth* (st 1783). Weitere Bände enthalten kleinere Erzählungen. Auch ein *Lovecraft-Lesebuch* (st 1306) gibt es. Über den Autor enthält der Sammelband *Der Einsiedler von Providence. Lovecrafts ungewöhnliches Leben* (st 1626) einige schöne Essays.

MARCO FRENSCHKOWSKI Böses greift die Seele an

ARTHUR MACHEN: DÉCADENCE 1894 UND 1994

Der Waliser Arthur Machen (1863–1947) gilt als Klassiker der Horrorkultur im Fin de siècle. Das ist eine etwas merkwürdige Perspektive: kann *décadence* eine „Klassik“ erzeugen? Über dem Ende eines Jahrhunderts liegt eine Spannung ganz besonderer Art. Die Kräfte der vergangenen Epoche konzentrieren sich und ermüden zugleich; die Erwartung des Kommenden erzeugt Fantasien von Größe oder Verfall. Am Ende des 20. Jahrhunderts einen Autor zu lesen, der zutiefst den Fragen der Zeit um 1890–1900 verhaftet geblieben ist, erlaubt interessante Vergleiche mit unserem eigenen *Fin de siècle*.

Während „Horror“ heute ein etabliertes Genre der Phantastik ist, wären viele Autoren jenes früheren *Fin de siècle* erstaunt, unter eine solche Kategorie subsumiert zu werden, und Arthur Machen sicher nicht am wenigsten. Doch sind gerade seine Horrorgeschichten über die Jahre am lebendigsten geblieben und werden soeben (nicht zum ersten Mal) neuentdeckt.

Machen hat zwar bis fast in die Mitte des 20. Jahrhunderts gelebt, doch blieb sein subtiler Schreibstil in gewisser Hinsicht immer den „90ern“ verpflichtet. Seine bekanntesten Geschichten stammen ohnehin aus diesen frühen Jahren. Zuletzt bitter arm, wurden ihm 1942 seine letzten Jahre durch eine Spendenaktion ihn bewundernder Schriftsteller erträglich gemacht, an der u. a. T. S. Eliot, John Masefield, Arthur Quiller-Couch und G. B. Shaw beteiligt waren. In der Zwischenzeit hatte Machen die verschiedensten Broterwerbe versucht: Medizin studiert (nur ein paar Wochen) und okkulte Bücher katalogisiert, Theater gespielt (in einer reisenden Shakespeare-Truppe) und neben anderem die Memoiren Casanovas übersetzt (eine Auftragsarbeit). Wie W. B. Yeats und A. Crowley war er Mitglied des „Golden Dawn“, einer Art magischen Männerclubs (darüber hat er sich später eher spöttisch geäußert). Ein kritischer Nachruf über Oscar Wildes ehemaligen Lover Lord Alfred Douglas brachte 1921 das Ende einer mehrjährigen Journalistenkarriere. „Bosie“ erfreute sich entgegen falscher Nachricht noch bester Gesundheit und verklagte die *Evening News*, für die Machen arbeitete, erfolgreich auf 1000 Pfund *damages*. Machen hatte ihn (wenn auch nicht ganz direkt) „degeneriert“ genannt. 1914/15 löste *The Bowmen* eine der bekanntesten Legendenbildungen des Krieges aus: die übernatürlichen Bogenschützen, die in dieser Geschichte den Engländern bei Mons zu Hilfe kommen,

seien von Dutzenden Soldaten wirklich gesehen worden. Machen hat sich rigoros gegen diese Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit gewehrt; skurrilerweise wurde ihm vielfach nicht geglaubt. In den zwanziger Jahren erlebt Machen in Amerika eine Renaissance; sein gesamtes Frühwerk wird nachgedruckt, neue Essaysammlungen zusammengestellt. In England hat ein größtmäßig begrenzter, aber ergebener Leserstamm das Interesse wachgehalten. Seine Erstauflagen sind heute gesuchte Sammlerstücke, doch wird immer mal wieder dies und jenes aus seinem Œuvre nachgedruckt. Eine kritische „Standardausgabe“ (wie für Poe und Lovecraft) gibt es bisher nicht.

MYSTISCH, ROMANTISCH, MAKABER

Gero von Wilpert, „Lexikon der Weltliteratur“ (Band I. Autoren, Stuttgart 3. Aufl. 1988) nennt seine Erzählungen „mystisch, romantisch und makaber“. Das ist völlig richtig und sagt doch fast gar nichts. *Mystisch* ist seine Überzeugung, daß die Mächte des Guten und Bösen hinter den Fassaden der Moderne nicht minder aktiv sind als in archaischer Vergangenheit. Gut und böse sind für Machen keine sozialen Attribute, sondern „einsame Leidenschaften der Seele“. In „Die weißen Gestalten“ (1899) wird das am Tagebuch eines 16jährigen Mädchens aufgezeigt, das sozusagen in kindlicher Unschuld den Traditionen der dörflich-ländlichen Hexerei begegnet. Sie entdeckt, daß magische Puppen nicht nur zum Schadenszauber dienen und muß sich schließlich das Leben nehmen, „gerade noch rechtzeitig“. Der Leser merkt erst ganz allmählich durch die kindlichen Fantasien hindurch, daß er Zeuge einer magischen und erotischen Initiation wird. Lovecraft nannte diese subtile Geschichte über Hexerei und erwachende Sexualität die zweitbeste unheimliche Erzählung, die überhaupt je geschrieben wurde, wobei

sein Kriterium wohl die Verbindung von Subtilität und Massivität im Unheimlichen, von Mythologie und narrativer Authentizität ist. *Der große Gott Pan* (1890 geschrieben, 1894 Buchveröffentlichung) nimmt die viktorianische Angst vor der starken Frau – als *Femme fatale* verteuelt – und steigert sie ebenfalls in Mythologische. Helen Vaughan (doch sie hat auch andere Namen) stürzt Männer in Tod und Verderben. Aber sie ist mehr als eine Verführerin; ihre Ursprünge reichen tiefer als der pubertäre Satanismus, mit dem manche Literaten dieser Jahre tändeln. Ihre Mutter hatte „den großen Pan gesehen“ und der Abgrund, der Materie und Geist trennt, hatte sich für einen Augenblick geschlossen... Machen liebt solche Andeutungen; seine Geschichten sind schillernd und lassen bei jeder sukzessiven Lektüre neue Facetten hervortreten. Ein bißchen erinnert *Der große Pan* an Ewers' *Alraune*.

Romantisch ist vor allem seine Sicht der urbanen Kultur: viele seiner Erzähler laufen stundenlang durch die Straßen der Stadt (immer London) und erleben dabei die erstaunlichsten Dinge (der romantische Held ist ein Wanderer!). Das Archaische und Abgründige sind nicht weniger präsent als das Skurrile; die Stadt ist der Ort der unwahrscheinlichsten Begegnungen. Machen kann, wenn er will, schreiben wie eine Kreuzung aus Dickens und Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. *The Red Hand* und *The Three Impostors* (deutsch unter dem Titel *Botschafter des Bösen*) sind Mischungen aus Sherlock Holmes-Geschichte und Horror, subtiler Fantasy und *Szenen aus dem Leben der Bohème*. Das Böse, von dem diese Erzählungen sprechen, erschöpft sich nicht in der Profanität eines isolierten Verbrechens; es greift die Seele an, es untergräbt das Selbstbewußtsein der britischen Gesellschaft, ihre Zivilisation hätte das Archaische bewältigt. Ein Lieblingsthema Machens sind *Survivals*, nicht nur solche seelischer Art, sondern auch ganz greifbare. Unter den Hügeln von Wales lauern die letzten Überlebenden einer Rasse von bestialischen Ureinwohnern, die den Nährboden der volkstümlichen Geschichten von Fairies, Gnomen und Kobolden ausgemacht hätte. „Good folk“ heißen sie im Volksmund, euphemistisch, also um seine tief böartigen Träger durch die der Wahrheit entgegengesetzte Benennung freundlich zu stimmen. Dieses „verlorene Volk“ (ein damals ungemein beliebtes Motiv) wird nun bei Machen zur Chiffre für die ständige Nähe der Zivilisation zur Barbarei, zum Zurücksinken des Menschen in frühere Stadien der Evolution.

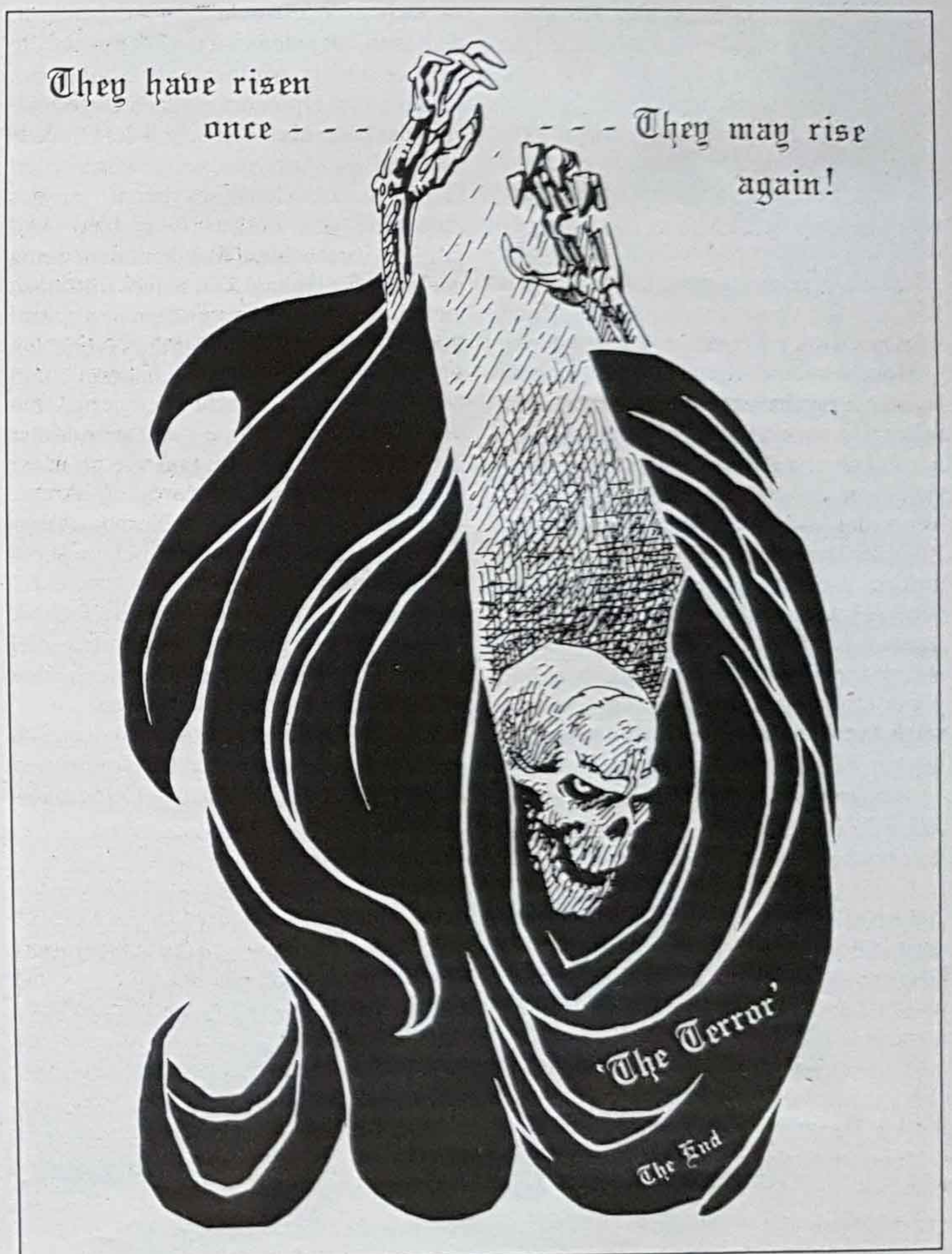
Mystisch und romantisch zugleich ist Machens Sicht der Imagination. A *Fragment of Life* (1904) ist eine in ihrer Art

großartige Erzählung, wie die Entdeckung seines keltischen Erbes einen kleinen Büroangestellten sein vergangenes Leben abbrechen und eine völlig ungesicherte Zukunft beginnen läßt: eine Geschichte ohne vordergründige Horrorelemente und doch nicht weniger bedrohlich, eine narrative Meditation über Wege und Irrwege der Imagination unter kleinbürgerlichen Verhältnissen und zudem erstaunlich modern in ihrer Aufforderung, sich dem Erbe der archaischen Vergangenheit zu stellen und dafür notfalls aus den bürgerlichen Bahnen auszubrechen.

Die Freunde des *Makabren* kommen bei Machen nicht weniger auf ihre Kosten: besonders *The Three Impostors* (deutsch unter dem Titel *Botschafter des Bösen*; Erstveröffentlichung 1895) fährt das gesamte Repertoire auf, das der Leser eines solchen „Gaslicht-Romans“ erwartet: Verschwörungen und Geheimgesellschaften, verschleierte Damen und nächtliche Schritte

im Nebel, Mord, Folter und Wahnsinn. Doch ist das Böse, das Machen beschreibt, besser verborgen als Jack the Ripper und weitaus bedrohlicher als Count Dracula.

Der Piper Verlag bringt zur Zeit in sechs Bänden (von denen vier vorliegen) die interessantesten Geschichten und Romane Machens in guten Neuübersetzungen heraus. Die etablierte Literaturwissenschaft pflegt Genreliteratur und besonders das Genre „Horror“ mit Verachtung zu behandeln: der Leser wüßte ja im voraus, was er bekommt. Im Werk Lovecrafts und Machens weiß der Leser in der Tat, was er erhält: Horror; aber er wird schnell feststellen, daß der kosmische und mythologische Horror Lovecrafts oder der subtile und ästhetisierte Horror Machens mehr in Frage stellen, als seine in der Schule gelernten Maßstäbe, womit sich „gute“ Literatur zu beschäftigen habe. Und seine saubere Ausgrenzung des „Horror“ aus der seriösen Weltliteratur kann sehr rasch ihre Überzeugungskraft verlieren. ●



Schlußansicht aus Machens Erzählung „The Terror“

(Fantasy Classics, 1973)

HEINZ RIEDLER

Die Askese des Horrors

VON DEN SCHRECKEN IM ALLTAG

Vielleicht ist es uns, wenn wir unter den beruhigenden Klängen des Nachspanns auf den Gehsteig hinauswanken, doch ein bißchen peinlich, und wir fragen uns, ob wir unsere Mimik wieder unter Kontrolle haben. Das Augenblinzeln in der banalen Helligkeit der Straße soll von denen, die sich mit uns hinausdrängen, als kumpelhaftes Augenzwinkern verstanden werden, so als hätten wir einander in einer Peep-Show ertappt. Gefährten des Lustkonsums, des Angstlustkonsums. Man schüttelt sich ab, streift das künstliche Blut und das klebrige Grausen von den Wimpern. Man blickt in die neonleuchtenden Fratzen der Warenwelt, atmet die Luft des globalen Untergangs und fühlt sich wider alle Vernunft in Sicherheit. Wir glauben zu wissen: es gibt ein Ende des Horrors, und das Leben geht weiter. Was uns, nicht als Individuum, sondern als Spezies bedroht, belohnen wir mit eifriger Verdrängungsleistung. Die Rede soll gar nicht erst sein, oder nur in diesem einen Satz, vom täglichen Snuff-Movie, das uns vom öffentlich-rechtlichen Medium um 19 Uhr 30 ins Haus gebracht wird; schon morgen könnten wir darin ungefragt eine Rolle spielen.

Manche widerstehen und sagen, die alltägliche Existenz biete Horror genug. Ihre Sehnsucht nach dem Bösen kaschieren sie mit Empörung. Manche meinen, der Sozialisation tue Horror nicht gut, selbst wenn man sich damit begnüge, lallende Zombies statt lebender Menschen auszuweiden. Wer aber einmal den Zugang gefunden hat, kommt nicht so leicht wieder davon los. Die Riten des Horrors – in den Religionen als Riten des neuen Lebens gepflegt, das aus dem Blut der Getöteten erwächst, im Kino säkularisiert und zu kalkuliertem Schauerwelsch herabgekommen – erfüllen die Zeugen mit neuer Hoff-

nung. Nachdem man sich dem Ritual gestellt hat, wenn auch nur als Zuseher, darf man, sich aus dem Sessel erhebend, Freude darüber empfinden, dem Leben wiedergegeben zu sein. Wenn ein Künstler wie Hermann Nitsch noch davon träumt, mit dem Instrumentarium von aufgehackten Tierleibern, parfümierten Teerosen, Menschengeschrei, gekreuzigten Knabenleichen, Kirchenglocken, zerfleischten Geschlechtsteilen und Heurigenmusik die Teilnehmer durch das Mysterium einer dionysischen Orgie zur Läuterung zu treiben, ist das Kino des Horrors, auf das bunte Geviert der Leinwand eingeschränkt, darauf angewiesen, sein Heil im verstärkten Zugriff auf den Segen platter Technologie zu suchen. Wie einem Spiel verfallen, in dem man mit jedermal eine neue, bessere Chance wittert, wird man als Gönner des Horrors zum Opfer der eigenen Ungeduld. Hält das Kino noch den Schoß der Dunkelheit und die Aura des verschwörerischen Gemeinschaftserlebnisses bereit, ist das Ambiente des bürgerlichen, Bier- und pommesverseuchten Wohnzimmers wenig geeignet, für längere Zeit naives Entsetzen zu binden. Das Interesse schweift ab, wird in andere Bahnen gelenkt; die Hybris von Filmtechnik, Computeranimation und Maskenbildnerei macht neugierig, mit Standbild und Zeitlupe sucht man hinter die Kulissen zu blicken, und was als Meer des Grauens angepriesen worden ist, entlarvt sich oft genug als schillernder Tümpel. Das Repertoire der filmischen Topoi scheint ausgereizt; vom Ehrgeiz gepeitscht, die Illusion zu optimieren, jagt die Technik dem so schrecklich weit entfernten Ziel nach, ihre Vollkommenheit durch ihre Selbstaufhebung zu manifestieren.

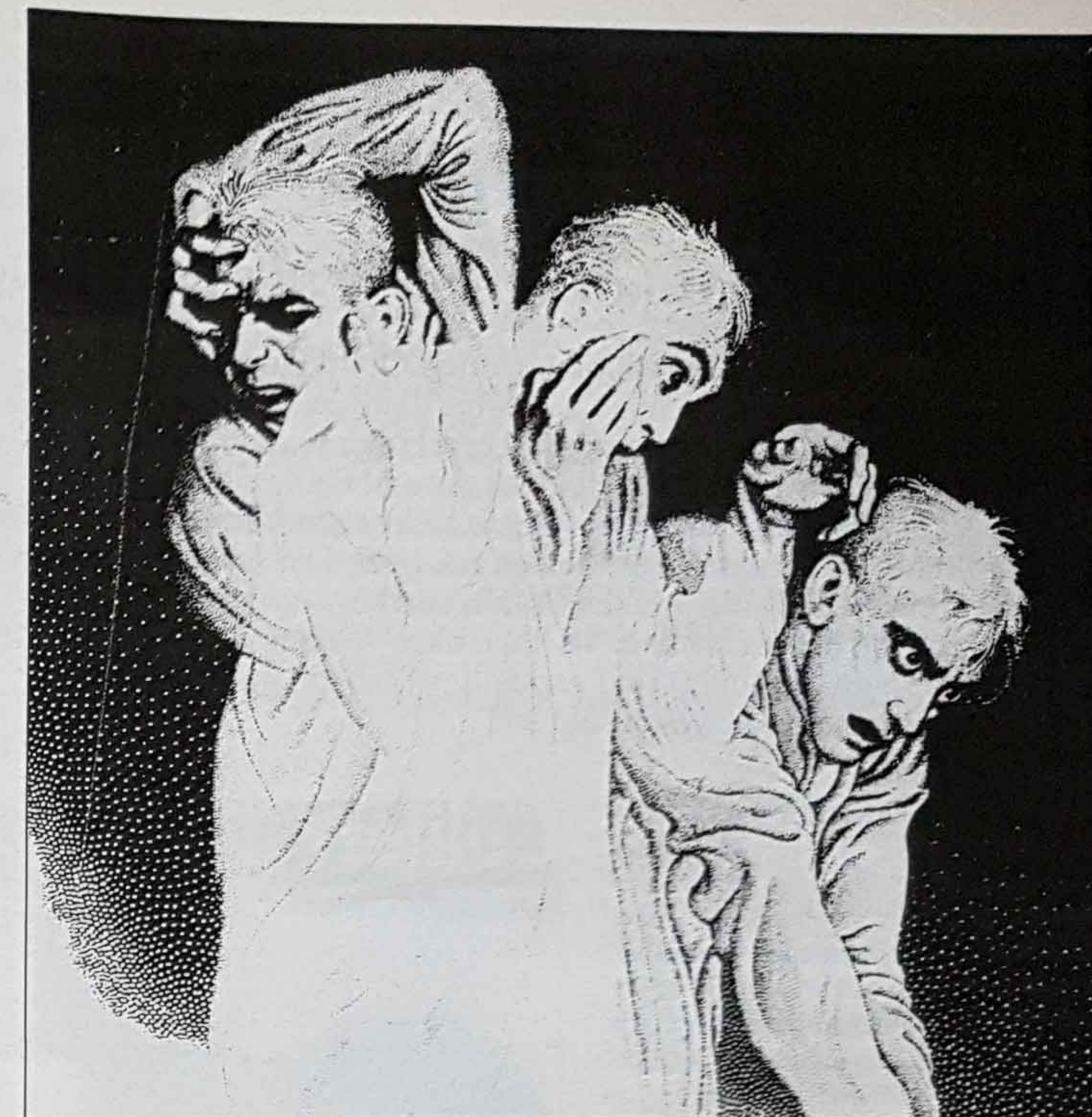
Wie keusch und wahrhaft eindringlich war noch das in raffinierten Grauwerten zerschnittene Auge in Dalis „Chien anda-

lou“, welch unauslöschliche Nachbilder hinterließen das lapidare Schwarzweiß und das monotone Geräusch der Industrielandschaft in David Lynchs „Eraserhead“, durch die mit gestäubten Haaren der Unheld irrt, gepeinigt von der Allgegenwart seines schafsköpfigen Spröblings. Von allen Medien, die Horror vermitteln, hat der Film, wie es seiner Natur entspricht, sich rückhaltslos der vordergründigen, ausufernden Üppigkeit hingegeben, anstatt unbarmherzig in die Tiefe zu bohren. Beneidenswert ist der Horrorfreak, der eine böse Nacht in den Federn zu schätzen weiß. Verglichen mit der Erfahrung eines ordentlichen Alptrahms im Bett in den Polster gekuschelt: wie oberflächlich ist das Erlebnis des Horrors im Kinosaal. Mag sein, daß die Filmemacher danach streben, die Intensität von Träumen zu erreichen; mag aber auch sein, daß sie vor der Realisation zurückschrecken werden, wenn es einmal so weit ist. Anders als beim freiwilligen Konsum des Horrors fehlt im Traum das Wissen, daß die Geschehnisse des Grauens, die einen verfolgen, jederzeit abgebrochen werden können. Die stillschweigende Übereinkunft zwischen Autor, oder Filmemacher, und Rezipient, die vorgespielte Geschichte eine Zeitlang für bare Münze zu nehmen (eine doppelstimmige Redewendung im Horrorgeschäft), findet im Traum nicht statt. Im Alptraum ist man allein mit sich selbst, ohne Hilfe, ohne Ausweg, ohne Augenzwinkern, der Schrecken kommt, wann er will, und bleibt bis zu dem Moment, da man mit pochendem Herzen aus dem Schlaf fährt; erst in der Erinnerung weiß man zu schätzen, welche Qualität des Horrors man geboten bekommen hat. Ob jemand dieser Konsequenz der ausweglosen Intensität sich freiwillig unterziehen will, ist fraglich. Wenn erst die ausgereiften Tricks der Virtual Reality im Zauberreich des Horrors alle unsere Sinne erfassen, wenn die kalte Hand des Schlächters uns ins Gesicht greift, das Parfum der Verwesung uns in die Nase steigt, das Blut uns aus den Poren dringt und der Fall in den bodenlosen Abgrund unsere Schreie erwürgt, wird man sich die Frage stellen müssen, ob man in diesem Stadium einer

überperfektionierten Geisterbahn stehenbleiben oder den letzten Schritt wagen will, mit einer gehörigen Portion Masochismus auch die Unmöglichkeit, dem Grauen Einhalt zu gebieten, zu akzeptieren. Wird sich der total recall des Horrors verkaufen lassen?

Hand aufs Herz: wer wühlte nicht gern im Schlamm und beschmierte sich nicht über und über mit Unrat, wenn er es sich erlauben würde? Auch ich packe lustvoll mit beiden ungewaschenen Händen eine tiefende Hammelkeule und vergrabe mein schmatzendes Gesicht bis zu den Ohren darin. Dann aber wieder: feinsinniges Lachs-Streifchen auf die Zunge gehoben, und vom erlesenen Champagner genippt. Oder doch besser, als wahrer Genießer, vom mitunter tödlichen Kugelfisch kenne- risch gekostet? Das ist der Moment, da die Askese zum Deckmantel der Leckerbissen wird. Vom vorgekauften Augenschmaus des Films übersättigt, erinnern wir uns der eigenen Ressourcen, anstatt uns den Fantasien der Regisseure auszuliefern. Der Horror kommt, vom Wort in Bewegung gesetzt, in ganz alltäglicher und ganz leiser Gestalt, kann überall gefunden und überallhin mitgenommen werden. Wirst du des Alptrahms nicht habhaft, dann greife zum Buch. Das Spektakel des geschmacklerischen Dolby-Entsetzens soll in die Filmrolle gebannt sein, daß das Böse in aller Stille aus den aufgeschlagenen Seiten heraus unsere Seele erfüllen kann. Jede Geschichte, die es ernst mit sich und ihren Gegenständen meine (sagte Peter Handke einmal), müsse von vornherein eine Schreckensgeschichte sein. Jede Geschichte von Thomas Bernhard sei zum Beispiel (ich zitiere weiter) schon eine Schreckensgeschichte, eine Horror-Geschichte, die aber den Schrecken nicht zu etwas Besonderem ... verniedliche, sondern von ihm als von etwas Gewöhnlichem, Alltäglichem rede. (So gesehen, läuft Franz Kafka mühe- los den Kings und Lovecrafts den Rang selbst als Autor von Horror-Geschichten ab.)

Das Medium des Films, angesiedelt zwischen der ultimativen Intensität des Alptrahms und der asketischen Übung des Lesens, hinterläßt den schalen Nachgeschmack einer in träger Passivität konsumierten Massage. Die wirklich Mutigen an ihren guten Tagen senken enthalten- sam den Blick, wenn das Wabernde, Wabbelnde, Blutbespritzte, Heranschleichende, Mißgestaltete, Hervorquellende, Stinkende, Geifernde, Dröhnende, Kreischende, Nebelzerteilende, Kettensägende aufdringlich in das Bild tritt. Sie gehen einen Schritt weiter. Sie suchen die klaren, schwarzen Buchstaben auf reinem, weißen Papier und öffnen ihnen fromm die Augen, um den wahren Schrecken einzulassen.



„The Valley of eyes unseen“, gezeichnet 1951 von Virgil Finlay

Nichts für Zimmerliche

Walter Brandorff, Jg. 1943, ist ein Münchner, der sich als Schafzüchter und Schriftsteller in Kärnten niedergelassen hat und seine Horrorgeschichten im Selbstverlag, Weiherhaus Verlag genannt (nach seinem ersten, 1989 bei Haag & Herchen herausgekommenen Roman), herausbringt. Im fiktiven Gebirgsdorf St. Judas ist im wahrsten Sinne des Wortes der Teufel los, wie schon einmal im achtzehnten Jahrhundert. Ein böser alter Mann hat den Dämon beschworen, ein ganzes Kalenderjahr lang und wie zu befürchten steht, noch darüber hinaus, treibt er im Monatstakt sein gräßliches Unwesen. Der Anfang, die Köpfung zweier Ochsen, deren Schädel sich auf dem 30 Meter hohen Kirchturm aufgespießt finden (die Köpfe wurden mit einem Laser glatt abgetrennt, auch der Teufel geht mit der Zeit) mag noch angehen, aber dann werden Frauen zu blutbefleckten Megären, die mit Hackbeil, Sappel, Fleischermesser und Steinbrocken morden, der sündige Dorfpfarrer wird von einem schwarzen Etwas im Taufbecken des Kirchleins ertränkt, ein Hochzeitsfest entartet zu einer Blutorgie, als eine Wahnsinnige der Braut einen stinkenden Totenschädel aus der Jauchegrube in den Schoß wirft und anschließend den Bräutigam absticht, ein wolfsartiger Hund zerreißt Schafe und Menschen, und so weiter, durch volle zwölf Monate eine Orgie der Gewalt, des Schlachtens. Ekel, Horror pur für unzarte Gemüter, als Geschmacksverstärker geile Pfaffen und etwas Blasphemie. Diese Ansammlung von Scheußlichkeiten ist ein Overkill, der aber spielend von dem übertroffen wird, was das Fernsehen alltäglich aus Jugoslawien in die Stuben bringt. Das Weiherhaus (1989) war besser, aber auch dieser Roman arte- te schließlich zu einem Schlachten aus, das kaum eine Figur im Roman verschonte. An Gräßlichkeiten nimmt es Brandorff jedenfalls spielend mit jedem amerikani- schen Splatterroman auf.

Franz Rottensteiner

Walter Brandorff: Das Jahr des Grauens. Satan in St. Judas — eine Kalenderge- schichte. 236 Seiten. Weiherhaus-Verlag, Wolfsberg 1992.



Zeichnung von Gustave Doré, gefunden im „Orchideengarten“, Jahrgang 1921

Vampire unter uns

EINE KLEINE KULTURGESCHICHTE DES BLUTSAUGERS

Im frühen 18. Jahrhundert wird die lesende Öffentlichkeit schlagartig mit einem Wesen bekanntgemacht, das bis dahin eher ein Leben im gruftdunklen Untergrund der europäischen Folklore geführt hatte — der *Vampir*. 1730 etwa klagt der Heiduck Arnold Paole aus Medvegia, einem Dorf bei Belgrad, daß er von einem türkischen Vampir verfolgt werde. Alle Abwehrmaßnahmen bleiben erfolglos. Der serbische Bauernsoldat stirbt an den Folgen eines Unfalls und beginnt *nachher* selbst seine Umgebung heimzusuchen. 40 Tage nach seinem Tod wird sein Leichnam deshalb exhumiert und gepfählt, wobei ein grauerregender Schrei vernehmbar gewesen sein soll . . .

Fälle wie diese häuften sich im damaligen Ungarn, in Mähren, Schlesien und jenen den Türken abgewonnenen südslawischen Gebieten, die unter österreichische Verwaltung gekommen sind. Die Sozialgeschichte zeigt einen Hintergrund, der empfänglich für Massenhysterien ist: eine Pestepidemie in Transsylvanien, der Religionsstreit zwischen katholischer und orthodoxer Kirche, der Kulturkampf zwischen „befreiten“ Slawen und österreichisch-ungarischen Kolonialherren. (Neueste medizinische Forschungen gehen noch einen Schritt weiter. So glaubt etwa der spanische Neurologe Juan Gómez Alonso belegen zu können, daß die beschriebenen Vampirismen — leichenartige Blässe, Lichtscheue, Hydrophobie, unmotivierter Aggression — nichts anderes seien als folkloristische Umschreibungen der großen neuzeitlichen Tollwutepidemien.) Wie auch immer: Die schauerlichen Pandämonien des alten Volksglaubens eigneten sich hervorragend, sie dem jeweiligen Gegner oder Südenbock propagandistisch als Strafe für dessen unterstellte Verfehlungen an die Wand zu malen.

Als die Ereignisse den lokalen Behörden zu entgleiten drohen, beginnen sich zunächst die österreichischen Feldscher für die Fälle zu interessieren, dann die Universitäten. Schon bald kämpfen Ärzte und Aufklärer gegen Theologen und die Volksmeinung: 1728 erscheint Michael Ranfts legendäre medizinische Dissertation *Über das Kauen und Schmatzen der Todten in den Gräbern*, 1751 das dämonologische Standardwerk des Benediktinerabtes Dom Augustin Calmet, ein Traktat über Geistererscheinungen und Vampire. Nach einem spektakulären Fall im schlesischen Hermersdorf (1755) schickt Kaiserin Maria Theresia gar eine Kommission ihrer Leibärzte zum factfinding an den Tatort. Über die Ergebnisse zieht sie ihren obersten Hofmediziner, den angesehenen Gerard



Der Feind mit Fledermausflügeln . . .

van Swieten, zu Rate, bevor sie ein Rundschreiben gegen den Aberglauben erläßt. (Die Dokumente dieses vampiristischen Kulturkampfes sind auch heute noch in der Österreichischen Nationalbibliothek einzusehen.)

Bis aus dem ekelregenden lebenden Leichnam des ost- und südosteuropäischen Volksglaubens der faszinierend schreckliche Gentleman der Vampirfilme wurde, mußten allerdings noch Ströme von Blut die Texte hinunterfließen. Die Kultur der Habsburger-Monarchie spielte dabei eine entscheidende, wenn auch nicht literarische Transmitter-Rolle. Die Vampire sind — siehe oben — offensichtlich zutiefst kanakische Wesen, Motto: „Untot vazieren, Blut saufen — geh, dürfen's denn des?“

Dies hatte schon Voltaire erkannt, der dem Sujet einen Artikel seines *Dictionnaire Philosophique* (1764ff.) widmet, wobei er feststellen muß, daß der Vampir im 18. Jahrhundert wohl in österreichischen Landen, nicht aber in London oder Paris heimisch sei: „Ich gestehe, daß es in diesen bei-

den Städten Börsenspekulanten, Händler, Geschäftsleute gibt, die eine Menge Blut aus dem Volk herausaugen, aber diese Herren sind überhaupt nicht tot, allerdings ziemlich angefault. Diese wahren Sauger wohnen nicht auf Friedhöfen, sondern in wesentlich angenehmeren Palästen.“

Damit hat der Vampir auch sein Entree in die Welt der politischen Metapher bekommen. Er bezeichnet von nun an mit Vorliebe alle Arten von politischen Übergriffen, die von einer herrschenden Gruppe von oben nach unten begangen werden. Gegen diese pathetisch proklamierten sozialen Blutsauger bedient sich die französische Revolution makaberer Weise auch einer ähnlichen Abwehrmaßnahme wie die slawische Folklore — Kopfab schlagen.

DER BLUTSAUGER ALS AUSBEUTER

Die Inflation der Nutzbarmachungen verleiht dem Vampir freilich bald eine Art klassenlosen Status: In Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) etwa bezeichnet Vampirismus die Exzesse des Revolutionsterrors nach 1789. Karl Marx hingegen verwendet jene Blutsauger ganz „klassisch“, um die Ausbeutung des Proletariats im Kapitalismus polemisch aufzuzeigen. Indem die Bourgeoise mit jenen Untoten verglichen wird, wird sie als anachronistisch denunziert: das Grab, das sie sich angeblich selbst schaufte (cf. *Das kommunistische Manifest* von 1848), wird ihr damit als Wohnstätte und zugleich als prospektives Endlager nahegelegt. Karl Marx fungiert hier als früher Professor van Helsing, wie der heimliche Held und universalgelehrte Groß-Exorzist im berühmten Roman von Bram Stoker (1897) heißen wird.

Jener *Dracula* ist der Kulminationspunkt einer Kette von Vampirgeschichten, die von John Polidoris *The Vampire* (1819) über Leo Tolstoi und Théophile Gautier bis Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872) reicht. Polidori agierte dabei quasi selbst als Vampir, indem er Lord Byrons Talent gierig einsog und dessen Text komplettierte, der fragmentarisch in einer der legendärsten *Jam-Sessions* der Literaturgeschichte entstanden war: in jener verregneten Sommernacht von 1816 am Genfer See (auf Zelluloid gebannt von Ken Russell in seinem Film *Gothic*), in der auch die junge Mary Shelley ihr berühmtes *Frankenstein*-Monstrum gebar. Mit *Carmilla* kehrt der Vampirstoff dann beinahe an seinen Ausgangspunkt zurück: Ein Schloß in der Stei-

emark muß als Szenerie für eine Vampirin und ihr weibliches Opfer herhalten. Dies stimmt tröstlich angesichts der Tatsache, daß die deutschsprachige Literatur seit Goethes Ballade *Braut von Korinth* (1797) bedeutende Vampirtexte weitgehend schuldig geblieben ist.

Als Bram Stoker schließlich das Wort ergreift, sind in der englischen, französischen und russischen Literatur beinahe alle denkbaren Kombinationen durchgespielt worden, was die eroto-sozialen Attacken des Vampirs betrifft. Dennoch gelingt es dem irischen Autor, neue Facetten einzubringen — nicht nur durch eine sorgfältige Integration folkloristischer Quellen, mit denen er sich offensichtlich mithilfe des Budapesters Gelehrten Armin Vambéry vertraut gemacht hat. Auch die erfolgreiche Amalgamierung des untoten Antihelden mit dem Wallachenfürsten Vlad Tepes aus dem 15. Jahrhundert, einem blutrünstigen Abwehrkämpfer gegen die Türken, macht nicht allein das Erfolgsrezept des Romans aus.

DIE KOLLEKTIVE BEDROHUNG

Dracula schildert die Abwehr einer vom untoten Grafen repräsentierten unzeitgemäß feudalen, kontinental katholischen „Invasion“ durch bürgerliche, parlamentarisch gesinnte, protestantische Angelsachsen im Männerbund mit ihrem holländischen Übervater van Helsing. Schlachtfeld ist nicht nur die Landkarte Europas, sondern auch die Körper der involvierten Frauen, deren hemmungslose Sexualisierung und Emanzipation bei dieser Gelegenheit (zur Zeit der ersten Frauenbewegungen) auch gleich verhindert wird.

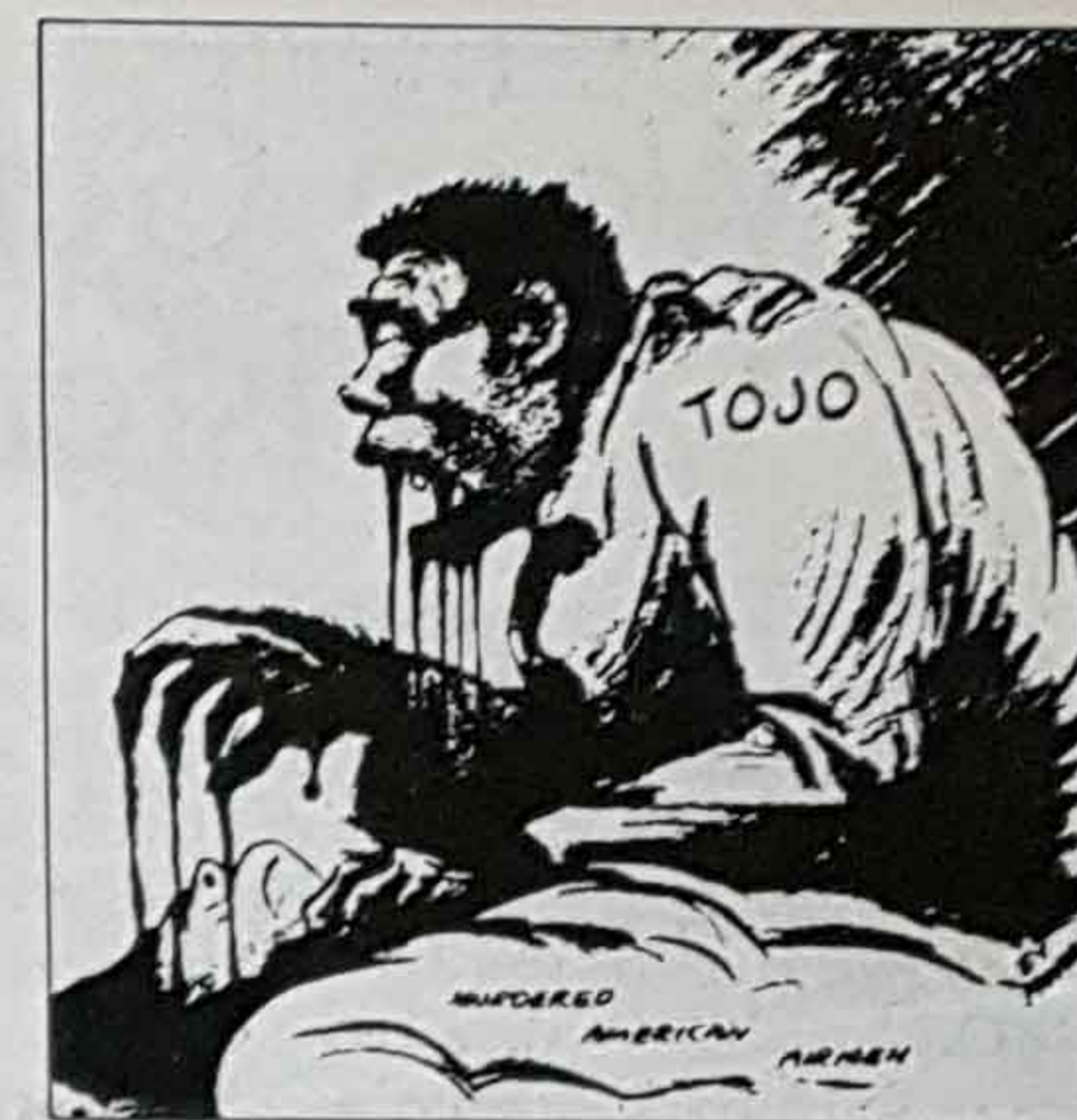


... das russische Monster mit Fangzähnen . . .

Galt in den früheren Texten die Attacke des Vampirs einem Individuum, so stellt dieser hier freilich ein Moment kollektiver Bedrohung dar. Die unheimlich effektive Fortpflanzung der Vampire via simplen Biß läßt die Protagonisten von *Dracula* befürchten, daß gemäß der Darwinschen Lehre vom *survival of the fittest* die Vampirspezies eines Tages die (angelsächsisch-germanische) Menschheit verdrängen wird. Die hier geäußerte rassistische Furcht korrespondiert mit Eugenik, Sozialdarwinismus bzw. „Rassenhygiene“ — Wissenschaftsideologien, wie sie im zeitgenössischen Umfeld Stokers rapide populär geworden sind. Ihnen gemeinsam ist ein diffuser Kulturpessimismus, der eine durch Überzivilisation „pervertierte“ abendländische Welt durch die Machtübernahme „minderer“ Rassen oder Klassen bedroht sieht.

Die unheimlich effektive Fortpflanzung der Vampire via simplen Biß läßt die Protagonisten von „Dracula“ befürchten, daß gemäß der Darwinschen Lehre vom *survival of the fittest* die Vampirspezies eines Tages die (angelsächsisch-germanische) Menschheit verdrängen wird.

Mit unheimlicher Aktualität wurde so von Stoker der Zeitgeist seiner viktorianischen Epoche mitverarbeitet, deren kollektiver Horror vor Sexualität und „Umvolkung“ hier lustvoll furchtbar zur Geltung kommen darf. Analog zum destruktiven happy-end von *Dracula* wurden von den Schülern der Eugenik ländliche Utopien eines besseren Lebens und ein hanebüchener Germanenkult, aber auch Eheverbote und Zwangssterilisation vorgeschlagen, um die selbst postulierte genetische Zeitbombe zu entschärfen. Daran konnte aber schon die mysteriös-radikale, von defätistischer Wissenschaftskepsis durchdrungene Maupassant-Erzählung *Le Horla* (1887) nicht mehr glauben. Sie gibt in genialer Ambivalenz die Menschheit entweder dem (vampirischen) Untergang



... und der „Japs“ mit blutunterlaufenem Mund: Vampiraccessoires in der amerikanischen und deutschen Propaganda während des Zweiten Weltkrieges

(Bilder: Heyne)

in der Evolution oder aber einer tödlichen selbstgestrickten Paranoia hilflos anheim — ein Teufelskreis, den man gerne hausbackenen Rassentheoretikern hierzulande ins Stammbuch zeichnen würde.

BLUTDURST UND FASCHISMUS

Mußten untote Wesen immer wieder als Negativbeispiele für völkische Katastrophenszenarien herhalten, so erkennen rechte Autoren bald auch das charismatische Potential des phantastischen Pandämoniums. Das besiegte Deutschland als blut- und revanchedürstiger Revenant — dieses propagandistische Bild hatte schon Hanns Heinz Ewers in seinem Weltkriegsroman *Vampir* (1921) entwickelt. Das laute Schreien der Ausrufungszeichen sollte dabei die Feinde des besiegten kaiserlichen Deutschland erschrecken oder zumindest die eigene Ratlosigkeit übertönen helfen.

Während sich die deutsche Eugenik in ihrem Streben nach Anerkennung anschickte, einen mentalen Beitrag zu Zwangssterilisierungen, Menschenzüchtungen, Kinderexperimenten, Masseneuthanasie und Holocaust zu leisten, setzten Nazi-Ideologen dort nach, wo Stoker und Ewers aufgehört hatten. In seinem berühmten Buch *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) verwendet Alfred Rosenberg etwa den Vampir unausgesprochen zur utopischen Selbstdefinition des deutschen Faschismus: „Das Blut, welches starb, beginnt lebendig zu werden. In seinem mystischen Zeichen geht ein neuer Zellenbau der deutschen Volksseele vor sich. Gegenwart und Vergangenheit erscheinen plötzlich in einem neuen Licht und für die Zukunft ergibt sich eine neue Sendung.“ Hier bekommt das endgültig rassistisch verengte Blutmotiv den letzten mörderischen Schliff — ein phantasierter nordischer Wiedergänger soll hier gleichsam über alle „niedrigeren“ Blutsauger kommen, als die einmal mehr die Juden dargestellt werden. Das

Wenn Germanisten Geister sehen

Generationen von Studenten hat sein *Sachwörterbuch der Literatur* durchs germanistische Leben begleitet und seinen Namen zu einem Begriff gemacht: Gero von Wilpert, geb. 1933, deutscher Literaturwissenschaftler, seit 20 Jahren Ordinarius an der Universität von Sydney (Australien).

Berühmte Kollegen wie er dürfen es sich schon mal leisten, sich auf ein wenig ausgelotetes, ja scheel von der Seite betrachtetes Terrain zu wagen: die deutsche Gespenstergeschichte, deren erste komplette Monographie er dieses Jahr vorlegt.

Es ist freilich kein Buch in sperrigem Gelehrtendeutsch, das in dem auf griffige Lexika spezialisierten Kröner-Verlag erschienen ist. Es besticht nicht nur durch kompakte Darstellungen, griffige Kurzanalysen, sondern auch mitunter durch die kurzweilige Ironie seines Stils.

Keine leichte Aufgabe. Zu stark tendiert die logozentrische Tradition im deutschsprachigen Raum, im Gefolge einer falsch verstandenen Aufklärung die bodenständige phantastische Literatur aus dem Kanon auszuschließen — ungeachtet dessen, daß auch unter den größten Namen Texte über Gespenster geschrieben worden sind: so etwa von Schiller (*Der Geisterseher*), Goethe (z. B. *Die Braut von Korinth* und in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), Bürger (*Lenore*), Kleist (*Das Bettelweib von Locarno*), bis hin zu Thomas Mann (*Der Kleiderschrank*), Arthur Schnitzler (*Das Tagebuch der Redegonda*), Marie Luise Kaschnitz (*Gespenster*) und Franz Kafka (*Der Jäger Gracchus*) — von den Romantikern wie Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann einmal ganz zu schweigen.

Alle damit verbundenen Entwicklungen — inner- wie außerliterarisch — hat sich v. Wilpert vorgenommen, zu skizzieren, und es ist ihm von den Anfängen bis zur Gegenwart gelungen. Vielleicht wäre es noch möglich, in einer zu erwartenden 2. Auflage durch elaboriertere Anmerkungen und Quellenangaben auch die letzten Philologen zufrieden zu stellen. Da er die erste wirklich umfassende Monographie zu diesem Thema geschrieben hat, wird v. Wilpert wohl auch bald gezwungen sein, ein dazupassendes Lesebuch (Motto: „Geballte Gespenster“) zu seiner Monographie herauszugeben — denn die Texte, von denen er spricht, sind ein zu großes Faszinosum, um sie der Lesewelt nicht en bloc zugänglich zu machen.

Clemens Ruthner

Gero von Wilpert: *Die deutsche Gespenstergeschichte*. Stuttgart: Kröner, 1994, 450 Seiten.

grauenvolle Resultat dieser Bilderwelten ist bekannt, auch wenn es mitunter wie ein Gespenst gelehrt wird.

Daß das literarische Kreativpotential des Vampirs — auch nach der Usurpation durch totalitäre Ideologien und der Ausschachtung durch immer trivialere Filme — dennoch keineswegs erschöpft ist, hat Elfriede Jelinek mit ihrem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) bewiesen. Hier sind es zwei Frauen, die ein (intertextuelles) Vampirdasein führen: Die eine, Carmilla, ist als Gebärmachine einen elenden Tod gestorben, worauf sie von der anderen, der Krankenschwester Emily, zu einem untoten Dasein erweckt wird. Als blutige Nahrungsquelle für das lesbische Liebespaar fungieren Carmillas Kinder.

Wie häufig schafft hier der Vampirismus im Oszillieren seiner Interpretationen einen sehr ambivalenten Lebensraum: Die vordergründige Utopie einer fröhlich-aggressiven Frauen-Gegenwelt erscheint

gleichzeitig als negatives Schattendasein am Rande einer Gesellschaft, die eigentlich nur in den Grenzen patriarchalischer Definition existiert. Das spiegelbildlose Leben, d. h. an einem Ort jenseits von männlichen Projektionen, ist zugleich auch ein Leben von Zitaten und Populärmythen. Vampir-Sein, Frau-Sein und Krank-Sein fallen ineinander und fungieren sowohl als Ort des Untergangs und als auch der Individuation: „Ich bin krank, daher bin ich.“ In jener für Jelinek typischen grotesk-kalauerhaften Montagepoetik werden utopische, polemische und triviale Vexierbilder als heterogene sprachliche Fundstücke unauflosbar und höhnisch amalgamiert.

Einmal mehr wird dabei die Korrespondenz von realem und fiktivem Horror auffällig, die in einem ambivalenten System von Lust und Schrecken literarisch aktiv wird und eine Kultur künstlicher, lesbarer Angst schafft. In einer Welt, in der es zu-

nehmend weniger zu erleben gibt, erfüllt Horror die Funktion einer Extremsportart innerhalb der Literatur.

Gleichzeitig scheint es aber auch, als würde sich — weitgehend unabhängig von der transportierten Weltanschauung — den literarischen Gespenstern insbesondere dort ein Einfallstor öffnen, wo gesellschaftliche Ordnungssysteme in Bewegung geraten sind oder neue Weltanschauungen um Anerkennung und Institutionalisierung kämpfen. Ein lohnendes Demonstrationsobjekt dafür wäre der wiederaufgelebte Diskurs einer Ansteckung durch „böses Blut“, das Menschen zu kranken Tieren resp. Vampiren macht: In diesem Zusammenhang wäre etwa an die AIDS-Debatte um Francis Ford Coppolas *Dracula*-Film (1992/93) erinnern.

Aber es gibt auch immer wieder Autoren, die sich mit der rein symbolischen Existenz der eckbezahnten Monstren nicht abfinden können. So hat etwa die amerikanische Autorin Rosemary Guiley nachzuweisen versucht, daß es unter uns Personen gäbe, die zwar nicht tot seien, aber dennoch Vampire in einem weiteren Sinn — blaß, sonnenempfindlich, hämatophil und gefährlich. Nolens volens folgt sie damit der literarischen Logik des berühmten amerikanischen Bestsellers von Anne Rice (1976), wo ein sichtlich faszinierter junger Mann ganz journalistisch mit einem Tonbandgerät ein *Interview mit dem Vampir* — so der Titel — aufzeichnet.

Sie sind halt nicht umzubringen, die Vampire. Und ihre Dienste werden auch weiterhin in Anspruch genommen werden — zumindest von Literaten, Journalisten und Politikern.

Empfehlenswerte Literatur zum Nachlesen:

CARTER, Margaret L. (Hrsg.): *The Vampire in Literature. A Critical Bibliography*. Ann Arbor, London: UMI Research Pr., 1989. — Standardwerk mit Aufsätzen zum Vampirismus.

KLANICZAY, Gábor: *Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen*. Berlin: Wagenbach, 1991. — Eine interessante kulturhistorische Aufsatzsammlung des jungen Budapest-Historikers.

PÜTZ, Susanne: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*. Bielefeld: Aisthesis, 1992. — Eine literarhistorische Studie quer durch das 19. und 20. Jh.

STURM, Dieter und VÖLKER, Klaus (Hrsg.): *Von den Vampiren und Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 (st 2281). — Der Klassiker unter den Anthologien und Materialsammlungen zum Vampirismus: neu aufgelegt, komplett und kurzweilig.

ROBERT N. BLOCH

In sehr greller Beleuchtung

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE HORRORAUTOREN 1900 BIS 1920

Zu Beginn unseres Jahrhunderts hießen die Meister des Schreckens Hanns Heinz Ewers, Karl Hans Strobl und Georg von der Gabelentz. Englische Schriftsteller wie M. R. James, William Hope Hodgson und Algernon Blackwood waren in Wien oder Berlin unbekannt, und dies sollte noch lange so bleiben. Der Horror war hausgemacht. Einheimische Verfasser versorgten die Liebhaber des Grausigen mit einer gehörigen Dosis von Ekelhaftem, Unheimlichem und Blasphemischem.

Das Horrorgenre, seinerzeit als „seltsame“ oder „merkwürdige Geschichten“ verkauft, erlebte einen Boom, und unzählige Autoren, Professionelle wie Amateure, versuchten sich darin mit mehr oder weniger krassen Ergebnissen. Der produktivste Verfasser von Schauergeschichten war der Österreicher Karl Hans Strobl, der für sich in Anspruch nahm, der Erneuerer der phantastischen Erzählung in Deutschland zu sein und sich mit allem Ernst der „Nachtseite“ zugewendet zu haben. Er war stolz auf seinen Großvater, der der letzte Scharfrichter in Igla gewesen sein soll. Sein erstes Buch *Aus Gründen und Abgründen. Skizzen aus dem Alltag und von drüben*, 1901 erschienen, befaßt sich auch folgerichtig mit dem Abseitigen, dem Irrsinn und dem Grauen. Rührend und beinahe peinlich mutet es an, wenn er von dem armen Schuster erzählt, dessen einzige Lebensfreude es ist, den kleinen Mädchen unter die Röcke zu gucken. Richtig in seinem Element ist Strobl in der Geschichte „Der Hexenrichter“. Im Bett des Doktors liegt ein nacktes Weib. Er weiß nicht, wie sie dorthin gekommen ist. „Da wirft sich der Doktor auf sie und bedeckt ihren Mund mit glühenden Küssen ... und sie schlingt die weißen Arme um ihn ... dann versinkt er in ihr.“ Doch der Teufel stört ihn und tupft auf eine Stelle zwischen den Brüsten des Weibes. „Mit einem Knall fliegt der Nabel aus dem Bauche des Weibes heraus, wie der Pfropfen aus einer Knallbüchse. An dem Nabel hängt eine lange, weiße Schnur, von regelmäßigen Kerben gegliedert, wie ein Bandwurm. Der Nabel fällt zu Boden und zieht den weißen Bandwurm nach. Der windet sich wie in eigenem Leben am Boden. Und mehr, immer mehr von der weißen Schnur dringt hervor, immer schneller ... unerschöpflich ist der Schoß des Weibes.“ Am nächsten Morgen findet man den Doktor erwürgt am Boden. „In dem zerwühlten Bett schwimmt eine trübe stinkende Jauche.“

Strobls Fantasien zu krankhaften, sexuellen Ausschweifungen sind Legion. In



Ewers-Ausgabe, erschienen 1914 bei Georg Müller

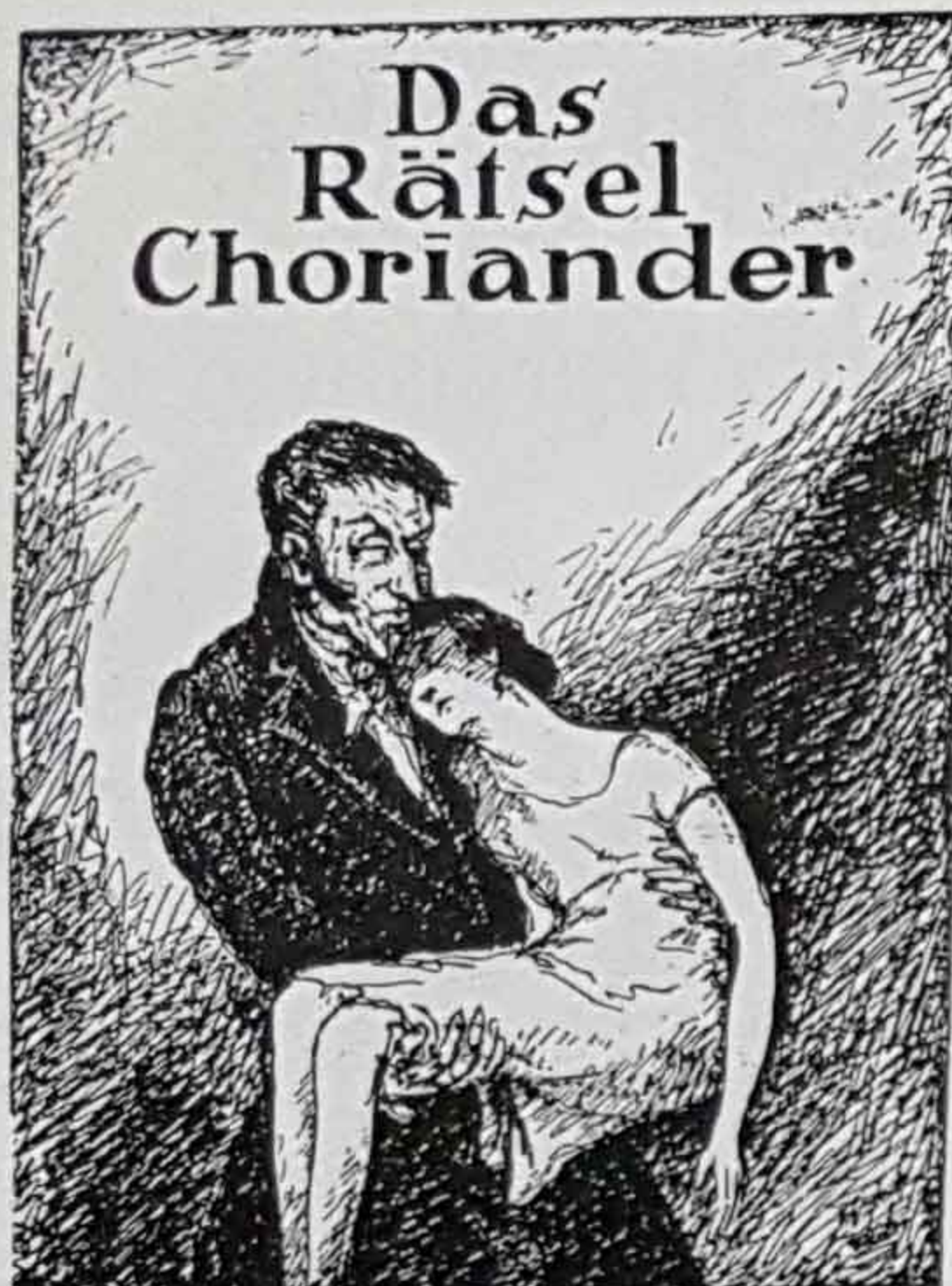
späteren Jahren schrieb er über einen Mann, der mangels Sexualpartner seinen Samen in die Erde stieß und quasi Mutter Erde vergewaltigte.

Ebensowenig zimperlich war der Düsseldorf-er Hanns Heinz Ewers, der mit *Alraune* (1911) einen bombastischen Verkaufserfolg landete. Hier wird aus dem Samen eines hingerichteten Lustmörders, eingepflanzt in den Schoß einer Hure, ein männermordendes künstliches Wesen geschaffen. Der Roman wurde mehrfach verfilmt und ist bis heute im Druck.

DER POSEUR DES EKELS

Der morphiumsüchtige, homophile Ewers bemühte sich unter Zuhilfenahme jedes Reklametricks als das „enfant terrible“ der deutschen Literatur zu gelten. Seine wüsten, ungezügelter Phantasien riefen bei den Kritikern nur Abscheu hervor; das Publikum liebte den Poseur des Ekels und kaufte seine Bücher. Sein erster Band mit Horrorgeschichten erschien 1908 bezeich-

nenderweise als *Das Grauen*. Jean Ray, ein Bewunderer von Ewers, schreibt darüber: „Das Grauen ... das ist dieses bißchen Hölle, das jeder Deutsche in sich trägt, eine Art ungewöhnliche Züchtigung, die ihm wie ein verstockter Schatten folgt.“ Inhaltlich wird handfeste Brutalität geboten, die die Grenzen des guten Geschmacks längst hinter sich gelassen hat. Da zerfleischen sich spanische Strolche zu „Tomatensauce“, „die Herzen der Könige“ verarbeitet ein demokratischer Maler zu brauner Palettenfarbe; ein junges Mädchen wird bei lebendigem Leib mumifiziert; Hühner, Tauben und kleinen Kindern werden die Köpfe abgerissen. Sollte Ihnen das unappetitlich erscheinen, so ruft Ihnen der Meister H. H. E zu: „Ich habe neue Lande entdeckt und gedenke es noch weiter zu tun. Ich habe in den Tiefen der Menschenseele Möglichkeiten gefunden, die kein anderer vor mir gesehen hat, und habe sie heraufgeholt ans Tageslicht. Mögen mich die Philister hinter ihrem Ofen darum schelten, die hübsch artig die Ackerkrume ihrer kleinen Oberfläche bestellen und Kartoffeln ziehen, diese anständigen Bürger, die nie und nimmer zu schauen begehren, was die Götter gnädig verdecken mit Nacht und Grauen. Ich begehre gerade das zu schauen, und ich lache über ihren Alltagskram, mögen sie mich immerhin darum angreifen und bespeien.“ Der thüringische Rittersgutsbesitzer und Offizier Georg von der Gabelentz war ebenfalls zeitlebens von der Nachtseite besessen, allerdings bevorzugte er mehr die traditionelle Gespenstergeschichte, schrieb ernsthaft über den Einbruch des Übersinnlichen in unser Leben, über das Zweite Gesicht, Wiedergeburt und Fernwirkung. Gleich in seinem ersten Buch *Das weiße Tier*, 1904 erschienen, erzählt er eine haarsträubende Geschichte von einem jungen Russen, der unter den magnetischen Einfluß eines gewissen Sasuitsch gerät, der mit seiner knochigen, mageren, merkwürdigen Hand ihn nur zu berühren braucht, um ihn willenlos zu machen. Der junge Mann schlägt seinem Peiniger die Hand ab, tötet ihn, verbrennt den Leichnam und sammelt sorgfältig alle Knochenreste. Nur die rechte Hand fehlt! Und diese furchtbare Hand mit den langen Affenfingern, die nicht mitverbrannt ist, die verschwunden, die heimlich, geräuschlos fortgekrochen ist — sie kommt wieder. Nach siebzehn Jahren der Qual, in der Mordnacht, ereignet sich dann das Furchtbare. Im Kampf gegen etwas Unsichtbares.



Georg v.d. Gabelentz

Ein neuer spannender Roman im Geiste E. T. A. Hoffmanns!

Von der Gabelentz, 1921 bei Staackmann

Unheimliches wird vor den Augen eines Arztes der Russe getötet. Mit verglasten Augen liegt er da. Nichts ist zu entdecken; nur an seinem Hals zeigt sich deutlich die Gestalt einer großen, mageren, eng um die Kehle gekrallten Hand. — Selten ist das Thema der abgetrennten Hand so furchterregend geschildert worden! Gabelentz veröffentlichte bis 1935 eine Vielzahl weiterer Schauergeschichten, darunter seine bekannteste, „Der gelbe Schädel“ (1909), um den unheilvollen Einfluß des Schädels Cagliostro.

GESTALTEN HINTER MIR

Der junge Nervenarzt Hermann Wolfgang Zahn machte 1907 von sich reden, als sein erster Novellenband *Gestalten hinter mir* erschien. Paul Scheerbart erteilte damals über die fünf Geschichten: „Das Geheimnisvolle visionäre Erlebens wird hier in sehr greller Beleuchtung vorgetragen. Das Grausenhafte packt; es packt nach meinem Empfinden noch stärker als bei Poe.“ Mit der kühlen Ruhe des Arztes führt uns Zahn in die Welt des sich zum Herrn aufwerfenden Unterbewußtseins. Längst vergessene Episoden, Menschen, Empfindungen werden heraufgebracht, so daß das gemartete Hirn, damit hypnotisiert, sie in tausend schreckhaften Vermummungen wiedererkennen muß. Gestalten begegnen uns, die wir gesehen haben und nicht kennen, und andere, die wir kennen und doch niemals sahen — Erinnerungen, Träume. Der Irrsinn sitzt leibhaftig mit uns zu Tisch mit teuflischen Doppelgängern und redenden Leichen: „Das Gesicht des Lustmörders nimmt einen schreck-

lichen Ausdruck an. Die Augen quellen aus ihren Höhlen. Die Lippen öffnen sich ruckweise, als wollten sie sprechen. Ein grauenhaftes Stöhnen wird hörbar, so schauerhaft, so entsetzlich, daß die Herren bestürzt zurückweichen, wie vor einem furchterlichen Ungetüm, das seine gierigen Arme nach den Unglücklichen ausreckt. Und das Ungetüm ist da. Es heißt Entsetzen. Man hört seinen schlürfenden Schritt, man fühlt seinen eisigen Atem.“

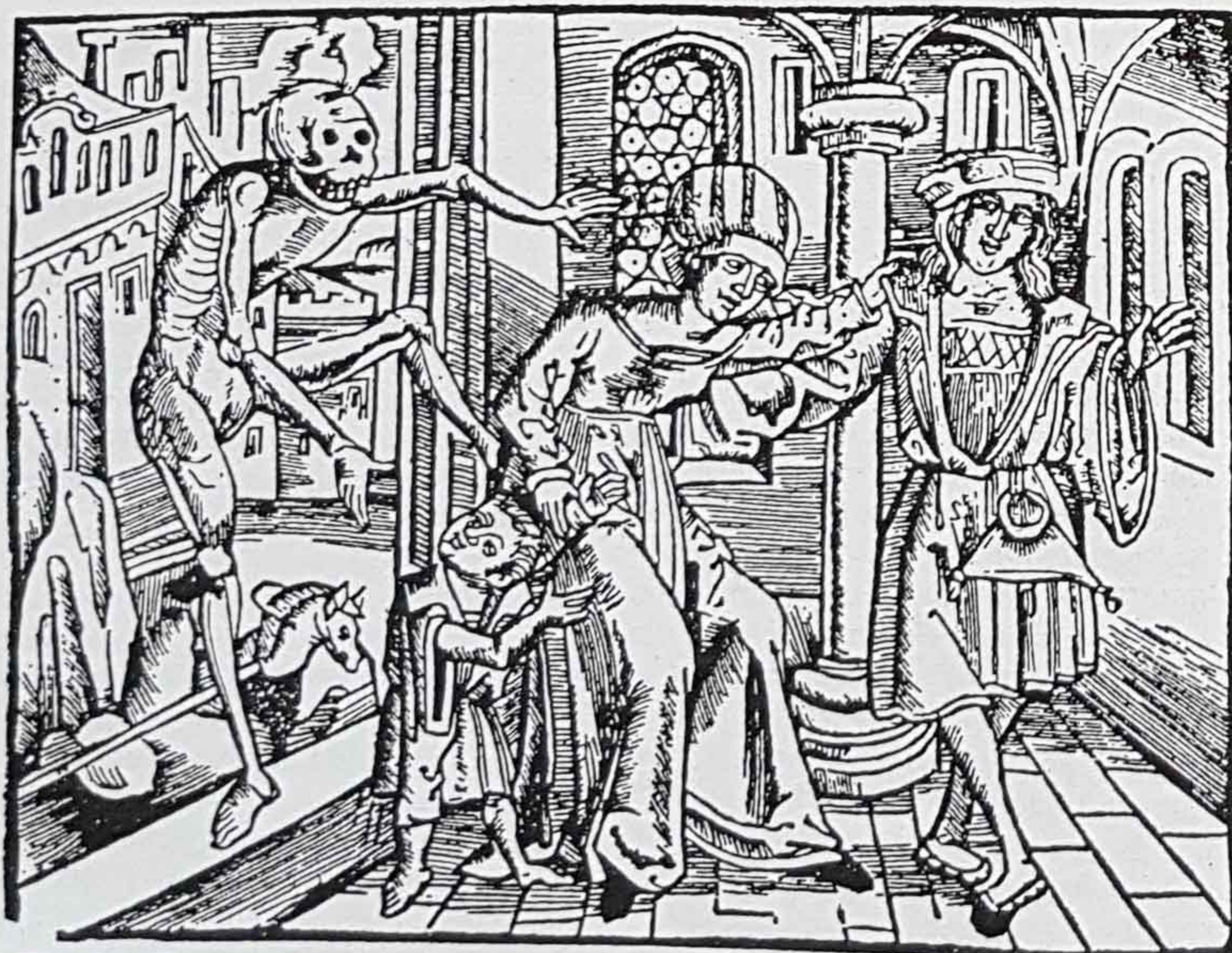
DIE VAMPIRISCHE TIPPAMSELL

Ein junger Wiener Verfasser namens Leonhard Stein legte 1918 seinen einzigen Erzählungsband *Das Ballett des Todes* vor und erwies sich damit als einer der feinsten Stilisten der Epoche. Neben zwei kurzen unheimlichen Romanen, im gleichen Jahr erschienen, und ein paar verstreuten Erzählungen hat man nie wieder etwas von dem bald in Vergessenheit geratenen Autor gehört. Seine Beschreibung einer vampirischen Tippmamsell in „Der Vampir“ ist unerreicht in dieser an Variationen so reichen Literaturgattung: „Sie hing in dürftiger Bluse, noch kleiner durch einen Buckel auf ihrem Stuhl, eingefallenes wasseriges Gesicht mit ungekämmten roten Haaren zu ihm emporblinzeln... die Augen, dunkelgrüne, trüb schwimmende Augen, die sich wie Algenköpfe an ihm festhafteten.“ Nachts erhält ein Büroangestellter unwillkommenen Besuch: „Samassa spürte deutlich einen Stich an der Brust. Er fuhr nach dem Licht und sah gelähmt die Angestellte am Bettrand sitzend über ihn gebeugt, daß ihm ihre roten Haare, zwischen denen die Smaragde der Augen giftgrün schillerten, ins Gesicht schlugen. Sie hatte sein Hemd zurückgezogen und bog nun den Mund zu seiner Brust herab. Wie sie ihn öff-

nete, erkannte Samassa deutlich den einzigen gutenhaltenen Eckzahn, der übergroß in eine lange, beinerne Spitze auslief, die jetzt die Fremde in seine Brust trieb. Samassa fühlte sie eindringen aber keinen Schmerz, dann spürte er hörbar sein Blut der Bißstelle zuströmen, von den Lippen der Rothaarigen gierig schmatzend aufgesaugt.“

Ungewöhnlich ist auch die Darstellung sexueller Perversion in Steins „Der Gorilla“ (1920). Ein in Liebesglut entbrannter Mann schlüpft in das Fell eines frisch getöteten Gorillas, um seiner Geliebten nahe zu sein. Die Frau will sich dem Mann hingeben, doch der ist der Tierseele schon unterjocht: „Sie riß heiß die Tür des Käfigs zurück, ließ den Gorilla plump näher taumelnd an ihre Haut tasten. Aber der Affe spürte keine Lust, sondern nur Hunger und Gier nach dem Fleisch, darin sich stumpf seine Tatzen verkrallten, bis es ihm zuckend an den Rand des Dachs entwich, das unter dem Ringen beider ins Leere bog, und die bestürzte Straße sich mit dem Blut Statiras und des Gorillas besprenkte, die in rasender Verschlingung in die Tiefe saugend am Asphalt zerschellen.“

Die wenigen Beispiele deutsch-österreichischen Grauens, die hier vorgestellt wurden, mögen belegen, daß die Alpträume von Vorgestern keineswegs verstaubt anmuten, ja, daß sie sich inhaltlich wie auch sprachlich mit den modernen angloamerikanischen Helden des Horrors Stephen King und Clive Barker messen können. Diese Literatur des Schreckens aus der Kaiserzeit und der frühen Nachkriegsepoche, heute nur schwer zugänglich in raren Ausgaben, verdient eine Neuentdeckung!



Ein alter Totentanz aus Strobls Zeitschrift „Der Orchideengarten“

Der Sheriff und der Doktor blicken angewidert auf den toten Hund, aus dessen noch warmem Kadaver Fleischfetzen herausgerissen wurden.

„Da hatte ein Tier Hunger“, sagt der Sheriff, „so etwas würde kein Mensch tun.“

Doch der Doktor weiß es besser: „Er ist kein Mensch... er ist ein hoffnungsloser Fall, schon damals war er ein Kind mit völlig emotionslosem Blick, mit den schwärzesten Augen, die man sich denken kann... das absolut Böse.“

Die Rede ist von Michael Myers, der in der Halloweennacht des Jahres 1963, gerade sechs Jahre alt, seine Schwester mit dem Messer massakriert und dann in drei weiteren Filmen seine blutige Spur zieht und eine Menge Nachahmungstäter auf den Plan ruft.

„Halloween. Die Nacht des Grauens“ kostete lächerliche 300.000 Dollar und spielte im Laufe der Jahre 50 Millionen ein. Das heute als Klassiker gehandelte Schauerlichtspiel löste nicht nur einen ungeheuren Boom im Horrorfilmgenre aus, es machte auch John Carpenter, der bisher bestensfalls Kultstatus besaß, zum Megaregisseur. Und wo die Banknoten derart gehäuft in den Blutlachen schwimmen, greift man halt gerne zu. Ähnliche Blockbuster-Hits konnten der ehemalige Industrie- und Werbefilmer George A. Romero mit seinen Zombie-Machwerken und Wes Craven mit seinen Schlachtfesten der „Nightmare on Elm Street“-Serie verbuchen. Und unzählige andere Epigonen surfen auf der glitschigen Kielwelle...

Daß die Produzenten nichts gegen übermäßigen kommerziellen Erfolg einzuwenden haben, ist nicht schwer nachzuvollziehen. Eine andere Frage ist jedoch, warum sich so massenhaft Publikum findet, das an der Kinokasse sein Geld abgibt, um sich zwei Stunden lang bis ins Innerste erschüttern, anekeln, zu Tode erschrecken und mit für den sogenannten gesunden Menschenverstand widernatürlichen und äußerst grausamen Sujets traktieren zu lassen? Antworten sind in den letzten zweitausend Jahren viele versucht worden, und so wollen wir uns ein paar herauspicken.

Gerne wird in diesem Zusammenhang eine Passage aus Aristoteles „Poetika“ gebracht: „Was wir nämlich in der Wirklichkeit nur mit Unbehagen anschauen, das betrachten wir mit Vergnügen, wenn wir möglichst getreue Abbildungen vor uns haben, wie etwa von Gestalten von abstoßenden Tieren oder von Leichnamen.“

Was sich bei den alten Griechen auf das Drama und die Plastik bezieht, trifft auch exakt auf den Horrorfilm zu: Auch wenn wir voll in den blutrünstigen Handlungen aufgehen, wissen wir doch, daß es sich nur um Darstellungen handelt. Die Lust am



Geisterbahnen im Prater

(Fotos: Maurer)

MANFRED MAURER Das absolut Böse ÜBER HORRORFILME

Horror ist demnach, genau auf der Grenze zwischen Realität und Fiktionalität zu stehen und sich ohne ernste Folgen extremen Erfahrungen auszusetzen, denn die Zeichen können uns, wie die Semiotiker glaubhaft versichern, genau so stark beeinflussen wie das Bezeichnete selbst. Der entscheidende Moment dabei ist die Freiwilligkeit. Wird es uns nämlich zu schlimm, können wir immer noch die Augen schließen, hinausgehen oder in den Intellekt flüchten, indem wir den Special-Effects-Leuten auf die Schliche zu kommen suchen. Was Bruno Bettelheim für die Märchen konstatiert, gilt auch hier: Das dargestellte Milieu ist nicht wirklich unseres!

DIE KROKODILE UNSERES INNEREN

Ein anderer Erklärungsversuch meint, daß uns der Horror in Wort und Bild überhaupt nichts anderes zeigt, als in uns selbst schon verborgen ist. Es werden lediglich verdrängte gesellschaftliche Tabus ins Rampenlicht gezerrt: Ängste, Monstrositäten, Perversionen, Wahnsinn, Verletzung, Verstümmelung, Rausch, Tod... Die Projektion im zweifachen Sinn erlaubt es uns, die antisozialen Regungen stellvertretend in den Protagonisten auszuleben. Und damit sind wir auch schon wieder bei Aristoteles und seiner Katharsis-Theorie. Oder wie es Stephen King etwas volkstümlicher ausdrückt: Die gefräßigen Krokodile, die in unserem Inneren lauern, müssen von Zeit zu Zeit gefüttert werden, damit sie

Ruhe geben. Und letztendlich proben wir beim Ansehen von blutigen Spektakeln nur den eigenen Tod, dem anzunähern wir sonst keine Möglichkeit haben.

Beim Zustand der Welt, in der wir leben, ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß sich immer wieder Kunstschaffende von unterschiedlichen Gnaden mit der Störung des Realitätsgefüges durch den Einbruch des Übernatürlichen beschäftigen, das ja nur die Verkörperung der anonymen destruktiven Kräfte ist, die uns bedrohen. Die Archetypen des Genres sind immer die gleichen: das Fremde, das Böse, das Dunkle und die Leere. Da uns in Wirklichkeit aber die Begriffe fehlen, um das umfassende Grauensvolle zu beschreiben, empfinden wir Angst, der wir dann spielerisch begegnen, indem wir die Videocassette in den Recorder schieben oder uns im Kinosessel zurücklehnen.

Seit das Medium Film existiert, gibt es auch den darin abgebildeten Horror. Einer der allerersten Filmstreifen, der schon 1895 belichtet wurde, zeigte die Hinrichtung der schottischen Queen Mary. Die erste wirklich schlimme Splatter-Szene wurde uns dann 1928 beschert, als Luis Buñuel in „Der andalusische Hund“ eine Rasierklinge durch einen Augapfel zog. Satte Gewinne erzielte Hollywood über viele Jahre mit dem Dreigestirn Dr. Frankenstein, Dracula und King Kong sowie deren Trabanten, bevor sich das Interesse dann im Zuge des kalten Krieges von den düsteren



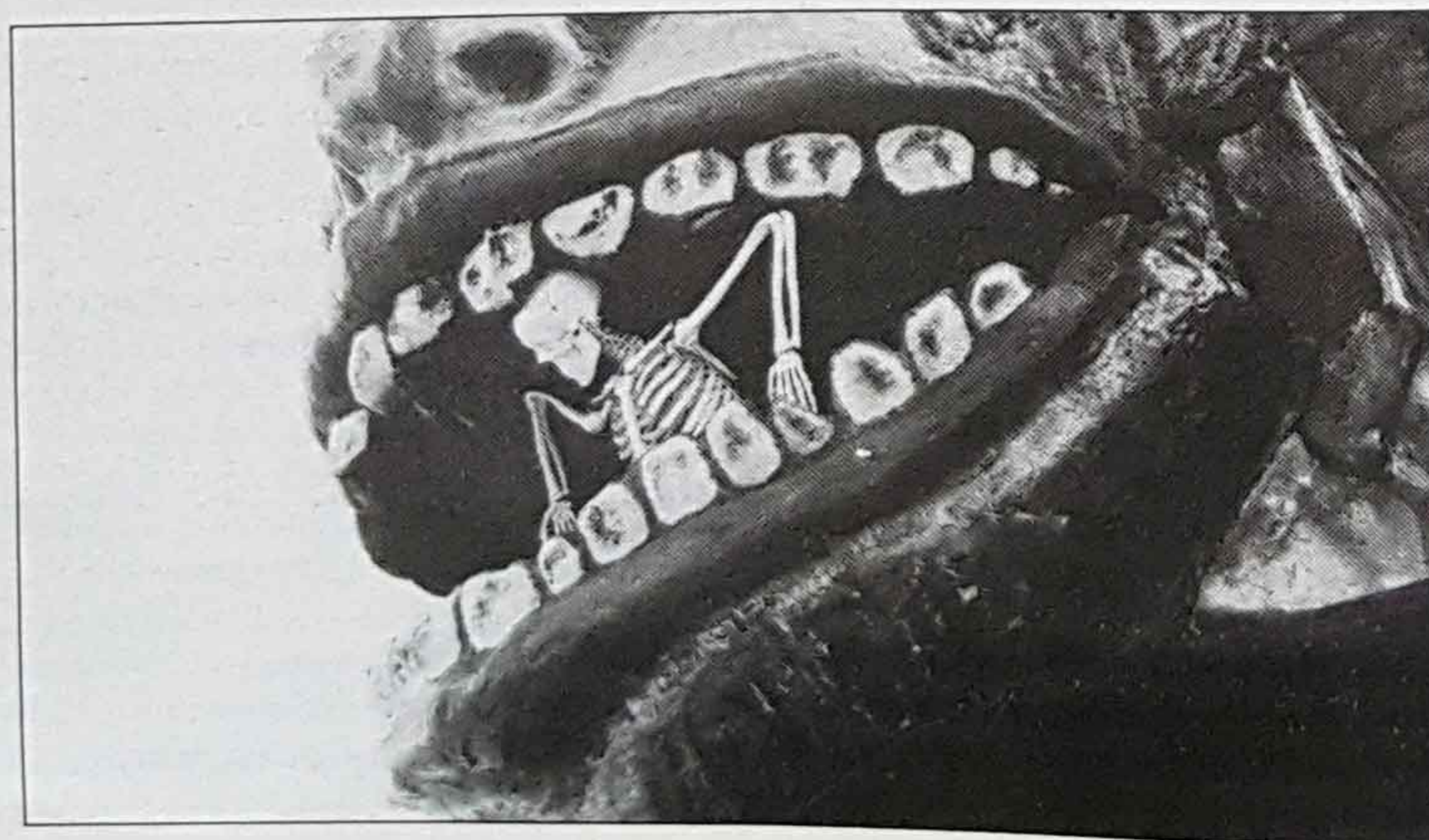
Gewölben mehr in den Weltraum mit seinen an kommunistische Invasoren gemahnenden Außerirdischen verlagerte, und auch heute haben wir eine große Auswahl an Grauensvollem, das von den auf den Boden klatschenden Gedärmen in den Splatter-Filmen bis zur ethnologisch relevanten Untersuchung reicht. Nennen wir als Beispiel für die erste Kategorie das berühmte „Texas Chainsaw Massacre“, für die zweite „The Serpent and the Rainbow“ von Wes Craven, einen Film, der sich, gestützt auf den hervorragenden Forschungsbericht des amerikanischen Wissenschaftlers E. Wade Davis, mit dem Voodoo-Kult befaßt. Und dann haben wir ja auch noch den Monolithen Stephen King, der mit seinem gewaltigen Output nicht nur die Buchhandlungen, sondern auch die Kinos überschwemmt.

PROTESTE VON ELTERN UND ERZIEHERN

Fast genau so alt wie die Darstellung des Bösen im Film ist aber auch der Protest von besorgten Eltern und Erziehern. Bereits am 1. Jänner 1937 trat in England unter dem massiven Druck der Öffentlichkeit ein Gesetz in Kraft, das die Einfuhr von amerikanischen Gruselfilmen verbot, was Hollywood immerhin einen Verlust von 40 Prozent bescherte. Und auch heute vergeht keine Saison, in der nicht mit großem emotionalem Aufwand die Frage diskutiert würde, ob Horrorfilme zur Verrohung der Gesellschaft und der Vergiftung der Kinderseelen beitragen, oder ob das genaue Gegenteil der Fall ist. Die Fronten sind von jeher verhärtet, das tiefere Verständnis der Materie oftmals nicht gegeben, und so gibt es auch keine befriedigenden Ergebnisse, die leidige Auseinandersetzung weist lediglich die Züge eines Glaubenskrieges auf.

Besonders perfid wird es, wenn Rolf Giese, den der Heyne-Verlag als herausra-

gendsten Fachmann im Genre des phantastischen Films anpreist, im tip-Magazin den wirklich herausragenden Regisseur David Cronenberg, der nicht nur mit „Video-drome“ ein Meisterwerk geschaffen hat, zuerst wegen seiner geringen Körpergröße und weichen Gesichtszügen verspottet, um ihn anschließend mit Heinrich Himmler zu vergleichen, der auch nicht wie ein Monster ausgesehen und trotzdem schreckliche Dinge getan hat. Da hat einer offensichtlich immer noch nicht begriffen, daß sich ein Film auf der Zeichenebene bewegt und keine Realität konstituiert, daß auf der Leinwand das Blut im Gegensatz zum KZ ein chemisches Mittel ist. Da schlägt einer, dem man es nicht durchgehen lassen darf, auf einen Kunstschaffenden ein und macht ihn für den Zustand der Welt verantwortlich, den dieser bloß reflektiert. Da gilt offensichtlich nach wie vor der fatale antike Grundsatz: Erschlagt den Boten, der die schlechte Botschaft überbringt! Leider wird diese dumme Sichtweise nicht nur von Rolf Giese vertreten, sondern von vielen Vertretern der meinungsbildenden Öffentlichkeit.



Weitaus ernstzunehmender ist da schon der deutsche Kunsthistoriker und Horrorfan Hans D. Baumann, der festhält, daß die Verrohung der Gesellschaft schon primär vorhanden ist, und die Horrorproduzenten bloß Zeugnis davon ablegen und Erwartungshaltungen erfüllen. Wäre kein Markt für Gewaltdarstellungen vorhanden, würden sie ihre Profite augenblicklich mit freundlicheren Sujets machen. Und er dreht die Frage um: Wie viele labile Menschen, fragt er, werden in einem durchaus kathartischen Sinn durch das Anschauen von schlimmen Filmen davor bewahrt, wirklich zum Hammer oder zum Schlachtermesser zu greifen? Michael Myers und die Untoten wie Freddie Krueger als Mittel der Sozialhygiene? Da die positiven Auswirkungen des Horrorkonsums nicht zu quantifizieren sind, tun sich seine Gegner in ihrer Argumentation naturgemäß viel leichter, wenn wieder einmal ein Mörder angibt, er habe sich vor der Tat ein Video reingelesen.

Und noch etwas: Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Welt, in der wir leben, kann uns die Hysterie über blutrünstige Filme ohnehin nur lächerlich und als Ablenkungsmanöver erscheinen. Welches Machwerk könnte es schon mit dem Grauen aufnehmen, das uns über viele Monate tagtäglich aus Jugoslawien übertragen wurde? Und sollen wir uns, während uns durch den Raubbau an der Natur systematisch die Lebensgrundlagen entzogen werden, wirklich vor einer Handvoll Zombies fürchten, die über eine Leinwand huschen? Und welches noch so kranke Autorengehirn könnte sich die Greuel ausmalen, die vor fünfzig Jahren auch in unseren Breiten Alltagsrealität waren?

Lassen wir es gut sein, aber halten wir noch fest: Wir sollten die Boten, die uns berichten, daß es mit uns nicht zum Besten steht, nicht erschlagen, sondern sie vielmehr ernst nehmen! Michael Myers und Freddie Krueger sollen leben! ●

Das Geheimnis der Nachtpiste

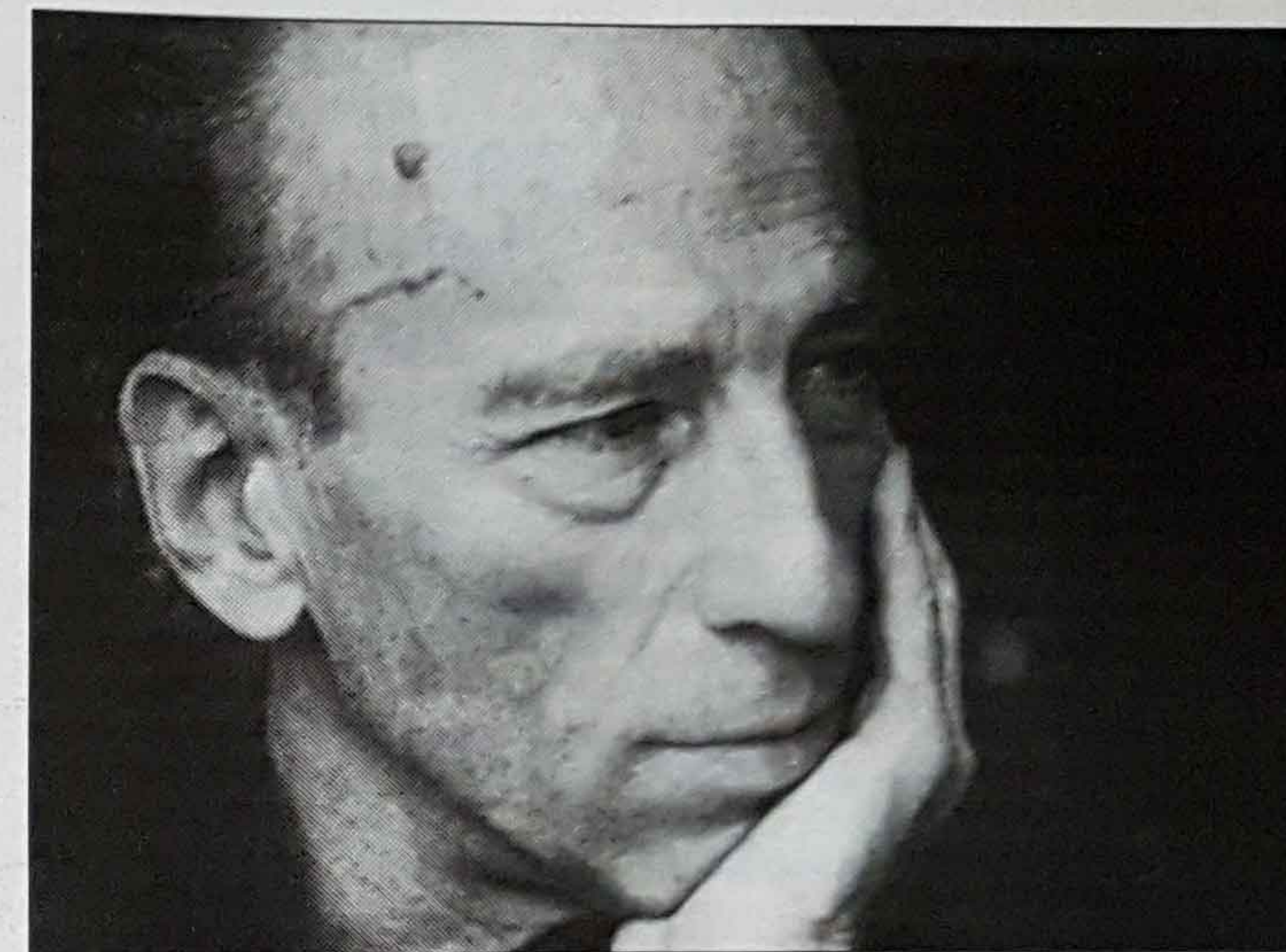
Geschichten aus zwei Welten von Frederic Morton

Frederic Morton, nun auch bekannt durch die Sendung *Hello Austria, hello Vienna*, emigrierte 1939 in die USA, dennoch werden seine Geschichten nicht vom Ernst des Nazi-Terrors überschattet, auch wenn er ihn zum Thema macht. „Es sind Geschichten aus zwei Welten — aus der alten Welt, in der er geboren ist, und aus der neuen Welt, in der er nun als Schriftsteller lebt.“ Dies kündigt der Klappentext an und stellt damit viel weniger die Erzählungen dieses Autors vor, als verlegerische Kurzsichtigkeit. Denn Mortons Geschichten sind zwar Erzählungen aus den USA und Europa, doch nicht nur. Morton erzählt von der Liebe eines Tiroler Herrgottschnitzers zu einer jungen, und wie könnte es auch anders sein, naturgemäß reichen Amerikanerin. Die Handlung siedelt der Autor in einem für die beiden Liebenden neutralen Ort an, dem sizilianischen Taormina. Morton paart sizilianische Leidenschaft mit amerikanischer Oberflächlichkeit, die beide an der Verschlossenheit des Bergdörfers zerschellen.

Auf den Weg in die andere Welt begleitet der Leser seinen Erzähler, er ist noch ein Junge auf einem Schiff, wo er zum ersten Mal die Welt der Erwachsenen kennenlernen.

Einfach berührend ist die Erzählung von *Velvet und Apoll*, zwei jugendlichen Amerikanern, die ihre erste Entdeckungsreise beim anderen Geschlecht unternehmen.

Im Zentrum dieses Bandes steht die Geschichte mit dem Titel *Der Flüchtlingszug*, in der Morton die Emigration einer jüdischen Familie nach England beschreibt. Der Terror des Nazi-Regimes wird dabei aus der Sicht eines kleinen Jungen gesehen. Die Naivität des Kindes gewährt einen neuen Einblick in die Szenen, die auf dem Weg zum Bahnhof sukzessive vor dem Leser abrollen. Dabei spart Morton aber nicht mit Klischees, von Nachbarn wird erzählt, die auf die Abreisenden Steine werfen, von Schmuckstücken, die irgendwie von einer jüdischen Familie über die Grenze an den Nazis vorbeigebracht werden sollen, aber ebenso von einer Hausmeisterin, die in „ein rotgemustertes Taschentuch“ schluchzt. Doch weder die Warteschlange, an deren Ende ein Offizier Judenpässe ausstellt, noch das Faktum, daß dieser Offizier Herr über Vernichtung oder Rettung seiner Familie ist, konnte diesen Jungen als Flüchtling fühlen lassen. Erst als die Familie ihre Unterkunft in England aufsucht und er einen „Zettel mit der Adresse des



Frederic Morton, Amerikaner mit Wiener Vergangenheit

(Foto: Deuticke)

Hilfskomitees“ erblickt, und freiwillig seinen Ring abnimmt, wußte er „Ich war ein Flüchtling“. Und spätestens bei dieser Erzählung wird der Leser endlich gewahr, von welchen zwei Welten Morton erzählt. Wer aber glaubt, daß es sich dabei wieder nur um die jüdische Welt und die der anderen handelt, irrt. Morton differenziert auch hier, denn es gibt auch andere unter den anderen, könnte man sagen. So erzählt er von einer Haushälterin, die auch unter größten Schwierigkeiten ihre ehemaligen Dienstgeber, die jüdischen Glaubens waren, mit Essen in einem Lager versorgt, und selbst noch im Altersheim gegen die „Ehemaligen“ auftritt.

Mortons Geschichten machen also nicht nur topographische Unterschiede, so konfrontieren einander Fremdes miteinander, um es zu vereinigen, wobei er aber doch ihre Unvereinbarkeit zeigt. So auch in der Erzählung *Eine Nacht mit Etta*. Zwei Künstler, ein Maler und ein Autor, der fast schon naturgemäß als Erzähler auftritt, sind bei einer, selbstverständlich wohlhabenden, Textilienerzeugerin Etta Flegger-Hollmann in Kitzbühel im Winter zu Gast. Den Zweiten Weltkrieg wußten die Fleggers doppelt zu nützen, einerseits erzeugten sie Pullover für die deutsche Wehrmacht, andererseits retteten sie ein jüdisches Kind, um sich später das gute Gewissen bewahren zu können. Neben dem Schifahren gibt es aber auch noch einen anderen Sport,

dem die beiden Besucher fröhnen, nämlich der Eroberung der Gastgeberin.

Doch weder der Maler noch der Autor sollten dabei an ihr Ziel gelangen. Als sich die Botschaftersgattin und Gastgeberin nach einem Tete à tete mit dem Autor zurückzieht, will auch er einmal den Vorteil einer eigens zu ihrem Besitz gehörigen Nachtpiste nutzen. Doch ruft er nicht, den Gepflogenheiten des Hauses folgend, den stets bereiten Nachtpistenmann an. Hier soll er endlich hinter das Geheimnis der Nachtpiste und das seiner attraktiven Gastgeberin kommen.

Banalitäten sind es, die Morton erzählt, doch gerade mit dem naiven Blick eines Kindes oder Ortsfremden, schlägt er den Leser ganz in seinen Bann.

Susanne Zobl

Frederic Morton: *Geschichten aus zwei Welten. Erzählungen.* Edition Deuticke. Wien 1994. 160 Seiten.

WIENER ZEITUNG

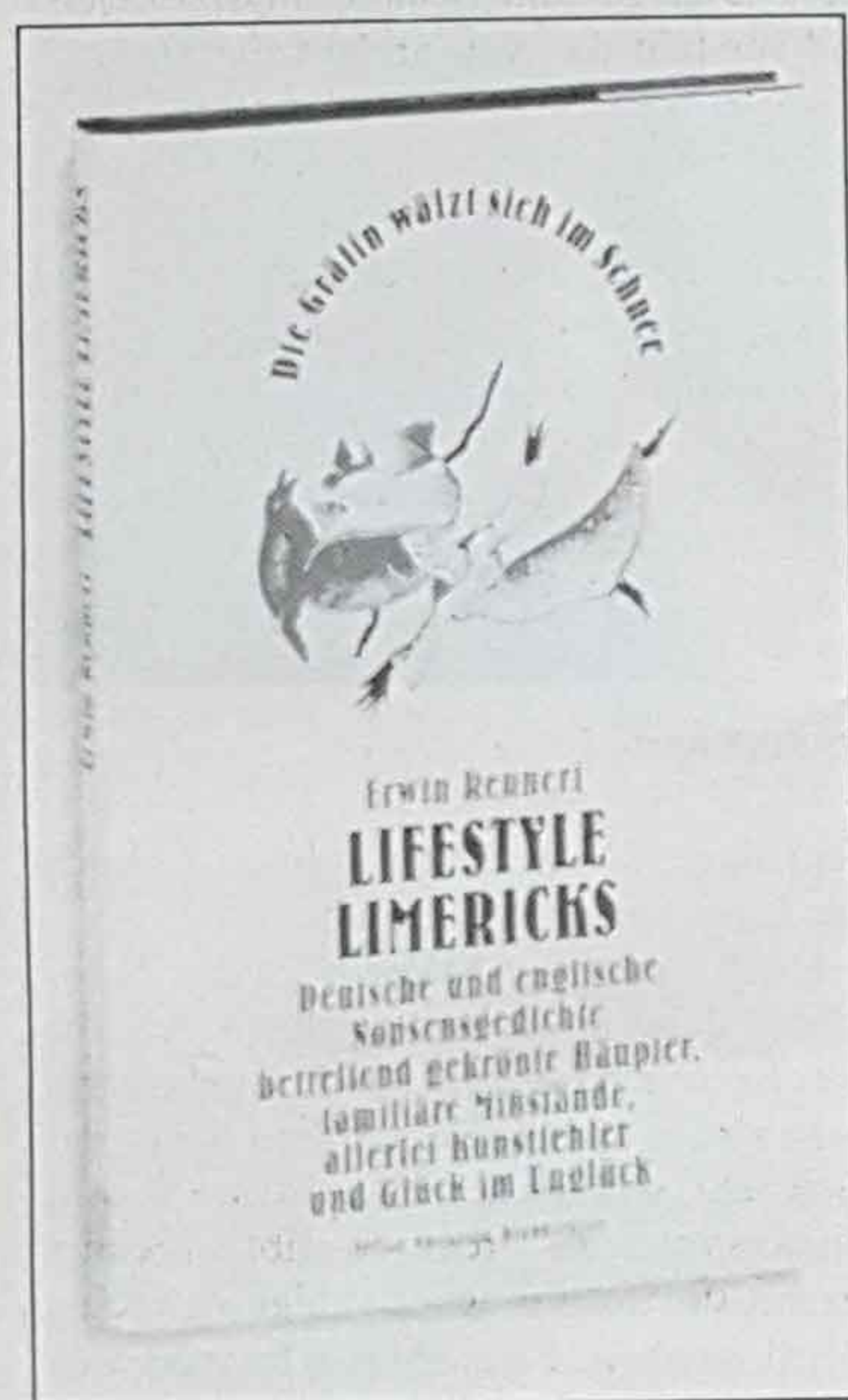
Bank Austria
Z-Länderbank Bank Austria AG

LESEZIRKEL 25

Eine Ladung Limericks

Eine teilweise ungereimte Rezension zu Erwin Rennert

Der 1926 in Wien geborene, von 1939 bis 1961 in den Vereinigten Staaten tätige und seither wieder in seiner Heimatstadt wirkende Redaktor Erwin Rennert legt bei Brandstätter einen Limerick-Band vor, der sich diesmal speziell den Sorgen und Nöten unserer gekrönten Häupter sowie all derer, die sich abmühen, es womöglich einmal zu einem solchen Kopfschmuck zu bringen, widmet. *Ein Mann aus der österreichischen Republik / Hatte blöde Prinzessinnen dick / Sel-*



ber hat er welche erfunden / Zwischen Buchdeckel eingebunden / Er fand sie mit sicherem Blick / (Und jede hat irgendeinen Tick). Es ist ein Buch für uns alle, sei es, daß wir gebannt auf die mannigfachen dynastischen Schleifen und Verhedderungen blicken, an Glorias unglaublichen Mißgeschicken Anteil nehmen, die Geduld des immer wieder geschlagenen Rainer bewundern, sei es, daß wir mit Diana, Albert und William auf das preußische Arbeitsethos der britischen Elisabeth starren, mißmutig, auf diese insulare Blücher-Inkarnation, oder Hochachtung dem Leibarzt des neukaledonischen Herrscherpaares zollen, das ja auch seine Jahre auf dem Buckel hat, oder gar, wie der Rezensent, selbst schon als Prinzenzieher gewirkt haben.

In neun Gruppen hat der Autor 255 deutsche und englische Limericks angeordnet, die das Schema mehr oder weniger freizügig variieren: fünf Zeilen, in der ersten meist eine Ortsangabe, das Reimsche-

ma aabba, ein witziger Einfall, seine groteske Übersteigerung, oder das Versickern in völliger Unsinnigkeit, zur Verdatterung des Lesers, eine Schlußzeile, die das Anfangsthema wieder aufnimmt. *Ein Autor aus Wien schrieb drüben, in den Staaten / Aristokratenverse, nicht übel geraten / Das Publikum forderte mehr / Der Autor sagte Bitte sehr / Und Band 2 wird uns übergeben / (The best Limericks between Aburzen und Karpaten).* Ein guter Teil der Fünf- bis Sechseiler ist fest im hocharistokratischen Milieu verankert, aber auch mit anderen Rand- und Sonderformen menschlichen Existierens und Dahinsiehens werden wir konfrontiert, vor zahlreiche anderweitige Grenzsituationen und Ausweglosigkeiten gestellt.

Mit geballtem Interesse an allem abgründig Abwegigen geht der Autor an die

Sache heran, er gewährt mannigfache Einblicke in Einhausungsprozesse am Desasterrand, mit dem untrüglichen Blick für Untragbares ausgestattet, dem Sprachwitz souverän hantierend, läßt er ein Feuerwerk aus kuriosen Szenen und absurden Dialogen vor uns herumflackern. Ein Buch der Zerrüttungen und Zusammenbrüche und Geschichten, wie sie, wie man sagt, das Leben schreibt. Dem Rezensenten sei gestattet, diese Betrachtungen mit einem dritten Eigen-Limerick zu beschließen. *Die Lust an Limericks in Scheiben / Konnt uns Rennert einverleiben / Zuruf: Mach Er halt weiter / Stets vergnügt, immer heiter / Mit dem fröhlich-satirischen Treiben / (Und fleißig immer weiter schreiben).*

Udo Dickenberger

Erwin Rennert, *Lifestyle Limericks. Deutsche und englische Nonsensgedichte betreffend gekrönte Häupter, familiäre Mißstände, allerlei Kunstfehler und Glück im Unglück.* Verlag Christian Brandstätter, Wien 1994. 90 Seiten.

Wörter mit Schlagschatten

Zu Thomas Northoffs neuem Deutschlandbuch

Paul Valérys Idee vom Dichter als „literarischem Ingenieur“ und die Auffassung von Sprache als Bewußtseins-Raster und „Gespinn, entlang dessen Fäden sich die allermeisten Menschen bewegen und bewegen“ waren zwei Assoziationen, die Thomas Northoff 1992 den Lesern seines Buches „*Die Ohnmacht vor dem Ganzen der Welt*“ vor Beginn mit auf den Lektüreweg gab. Der Wiener Autor, Graffiti-Forscher und -Fotograf hatte damals in der Montage und Untereinanderreihung von Worten und Satzfragmenten versucht, die Lebensgeschichte einer Frau in den Jahren von 1920 bis 1956 bruchstückhaft aufzuzeigen. Wobei die verwendeten Sprach-Bruchstücke aus der Mauer einer kollektiven Begrifflichkeit gehauen wurden. Und die allgemeingültige Oberfläche der Wörter wenig und dadurch viel Trauriges von der individuellen Geschichte verrät, die sie, vielleicht, enthalten. Spuren einer Person, die die Wörter verwendet, lassen sich allenfalls an der Art ihrer Zusammenstellung ablesen. Und an den Brüchen, Sprüngen in dieser.

Aus ähnlicher Perspektive blickt auch das neueste Buch von Thomas Northoff durch Sprachhülsen in die Welt. Doch nicht in die vergangene: „*In dem Lande sogar Jubel und Trauer befohlen wurde. Beiträge zur kollektiven Sicherheit. Das fröhliche Wohnzimmer* — Edition, Wien 1993. 64 Seiten.

ist die schwierige mentale Vereinigung der beiden Teile Deutschlands. Thomas Northoff hat spezifische, zumeist den Medien entnommene Begriffe wie Signalwörter untereinander gestellt, manchmal dabei Wortteile einfach abgeschnitten. Optisch sieht das aus wie Gedichte — aber beim Lesen ist es gerade die äußerste Entfernung zum „lyrischen Ausdruck“, die aufhorchen läßt.

„WestMann schöner: / Schmuck / wippend / bunte Bänder Haar / OstFrau wenig Sex-Appeal / WestFrau größer: / Süßfrüchte und / darin enthaltene / Aufbaustoffe“ — derart zusammengestellt zeigen die abgenutzten, täglich zu lesenden Begriffe ihre metallisch scharfen Ränder. Sie treten aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus, der jedoch sichtbar bleibt, in ganzer Kälte und Unwirtlichkeit. „Einheit ohne / Wenn und Aber“ — die Frage gilt der Art von Gefühlen, die in solcher Sprache noch ein Kleid finden könnten. Und unter diesem Aspekt hat Thomas Northoff — trotz einzelner absurd-komischer Passagen — kein angenehmes Buch geliefert. Aber ein angemessenes.

Birgit Schwaner

Thomas Northoff: *In dem Lande sogar Jubel und Trauer befohlen wurde. Beiträge zur kollektiven Sicherheit. Das fröhliche Wohnzimmer* — Edition, Wien 1993. 64 Seiten.

Scheherezâd in Los Angeles

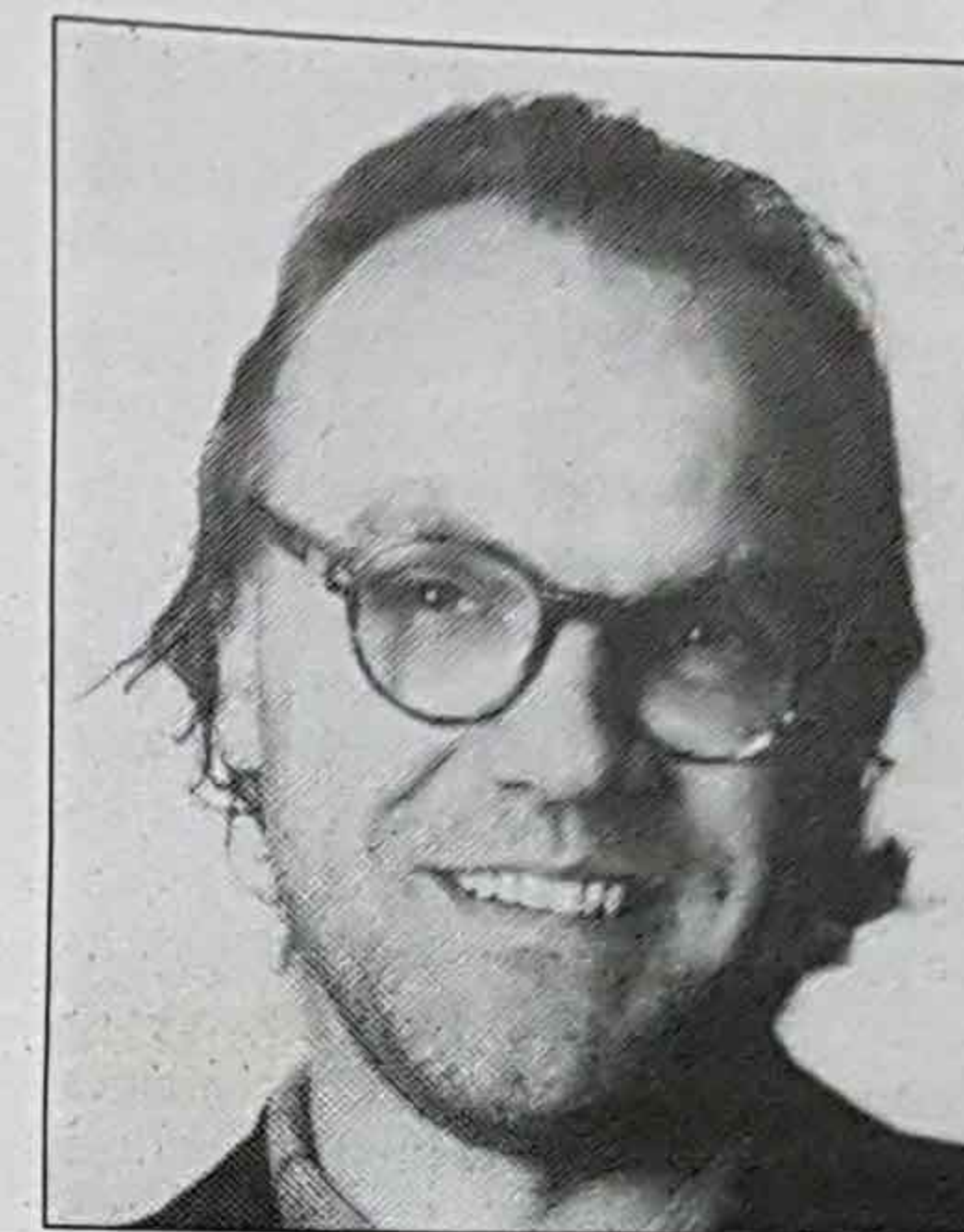
Eine kleine Prosakostbarkeit von Michael Köhlmeier

„Sunrise“, eine Erzählung von Michael Köhlmeier, einem der markantesten Autoren aus der Talentfülle der neueren Vorarlberger Literatur, bezieht Ausgangsszenario und Anregung aus einer Idee von Richard O'Brien, dessen Name aufs engste mit der legendären „Rocky Horror Picture Show“ verknüpft ist.

Das Reden- und Erzählen-Müssen um das eigene Leben präsentiert sich als ein uraltes grausames Märchenmotiv, das örtlich auf den Hollywood-Boulevard als jenen Platz versetzt ist, auf dem der Tod (der „Dünne, Lange“) mit seiner Zufalls-Sichel seine Opfer zu treffen pflegt.

Der Wettbewerb im Argumentieren, wem noch gerechterweise eine längere Lebensfrist zusteht, wird zum verzweifelten Überzeugungsversuch mit dem jeweils einzigen Erlebnis der reinen Liebe des Vagabunden und der Stripperin.

Der vom Schnaps zerstörte Clochard ist zweifundfünfzig, sein Spiegelbild machte ihn nachdenklich und deutete ihm an, er nehme sich aus wie achtundsechzig, also faßte er den Entschluß, in einem Jahr auszusehen wie dreiundfünfzig und just in diesem Augenblick ... Die schöne Rita Luna



Michael Köhlmeier

(Foto: Haymon)

hat mit ihren zwanzig schon viel hinter sich, hatte nach getanem Nachtwerk gut gefrühstückt und sollte nun dafür büßen, daß der „Dünne, Lange“ heute nach seiner Rast auf dem leeren Stern nicht gerade gut in Form war ...

Zwei Außenseiter beginnen ihre Lebensgeschichte abzuspielen, in kurzen, knapp skizzierten Bildern blitzen die Erin-

nerungsfetzen auf, jene Glücksmomente, auf die es ihnen ankam. Es wird nicht um Fairness gebettelt, es werden keine Etüden in egozentrischer Schönfärberei zutage gefördert, keine Ausflüchte und Schuldzuweisungen an andere herausgequält.

Die Gewißheit, den schönsten Punkt im Leben schon hinter sich gebracht zu haben, vermischt sich mit der Sehnsucht, vielleicht so etwas oder so etwas Ähnliches noch einmal erleben zu dürfen.

Köhlmeier trifft den richtigen Ton für diese Dialoge und Schilderungspassagen und versteht das, was andere als „Heruntergekommenheit“ denunzieren würden, als einen wertfreien Zustand, der für sich selbst steht und bürgt und für den es keiner verbalen Reinwaschung bedarf.

Und da der Tod alles andere ist als gerecht und fair und so, wird er bisweilen auch für einen Schlaupkopf zum Verhängnis, für einen, der den anderen die guten Lösungen anzubieten weiß.

Alfred Warnes

Michael Köhlmeier: *Sunrise. Erzählung.* Haymon-Verlag, Innsbruck 1994. 80 Seiten.

Schüsse im VII. Bezirk

Spannungsreicher Krimi von Renate Zuniga

Deutschsprachige Krimis sind ja, wenn auf dem Buchdeckel nicht gerade die Namen Jakob Arjouni oder Jörg Fauser stehen, zumeist sehr öd. Um so erstaunlicher, daß nun eine Wiener Autorin der mittleren Generation ein solches Werk vorlegt, das nicht nur aufschlußreich, sondern auch noch unterhaltsam ist. Die 1957 in Brixlegg geborene Renate Zuniga liegt mit „*Sterne wohnen auswärts*“ im Wiener Frauenverlag ihren ersten Kriminalroman vor, nachdem sie bereits ein Drehbuch für die „Tatort“-Serie verfaßt hat.

Der Peruaner Manuel Rodriguez fliegt mit einem Kilo hochwertigem Kokain in den Absätzen seiner viel zu kleinen Schuhe von Lima via Frankfurt nach Wien, um dort den Stoff abzusetzen. Kurz nach seiner Ankunft wird er aber bereits zerschossen in einem heruntergekommenen Hotelzimmer im 7. Bezirk aufgefunden. Der Nachtportier Walter Blau reißt sich daraufhin den Koks unter den Nagel, und schon be-

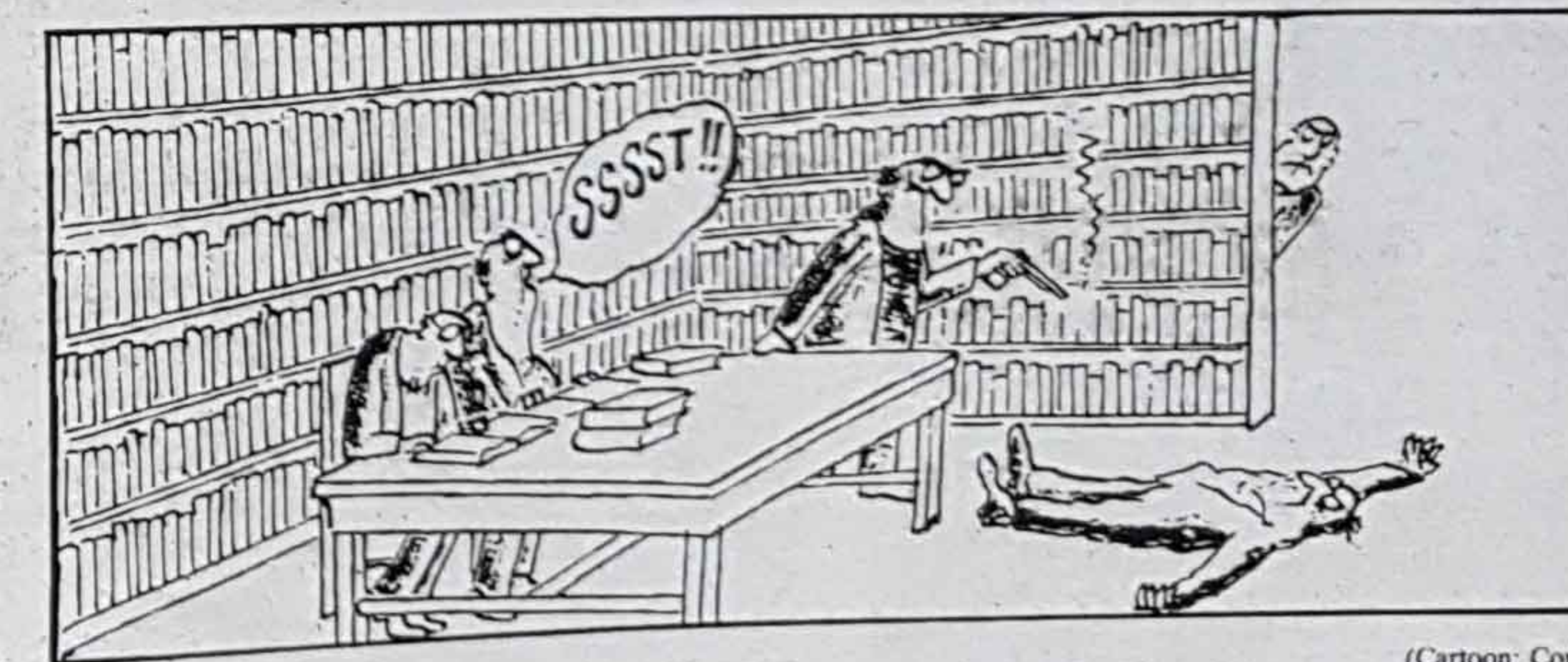
ginnen die für einen Krimi typischen Gewalthandlungen und Verwicklungen. Die Spuren führen zum Schicki-Micki-Lokal „Atahualpa“ und dessen Besitzer Peter Konrad, in die Szene der hiesigen Möchtegern-Beautiful-People, die man in Wirklichkeit nicht unbedingt kennenlernen möchte.

Renate Zuniga scheint mit ihren Sujets hingegen bestens vertraut zu sein. Wenn sie

auch keinen klassischen Kriminalroman nach dem Strickmuster des Whodoneit geschrieben hat, sondern die Identität des Mörders von vornherein preisgibt, so gelingen ihr doch einprägsame Figurenzeichnungen, dichte Milieubesreibungen und auch das Nonplusultra der Kriminalliteratur, nämlich Suspense. Daß die Polizisten vorwiegend Deppen sind, läßt sich in Wien wohl nicht vermeiden. Deutschsprachige Spannungsromane dieser Qualität würde man sich jedenfalls mehr wünschen.

Manfred Maurer

„Sterne wohnen auswärts“. Kriminalroman von Renate Zuniga. Wiener Frauenverlag, 1994.



(Cartoon: Cork)

Antipoden im Vergleich

Georg Kranners „Kraus contra George“

„Commentarii“ nennt sich philologisch traditionsbewußt eine neue Reihe des WUV-Universitätsverlages; mit der zwei einschlägig germanistisch konnotierte Herausgeber — Wendelin Schmidt-Dengler und Karl Wagner — zunehmend „Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“ veröffentlichen werden. Der Sachverhalt, daß aktuelle „Neufunde in Archiven, Querschnittanalysen von Zeitschriften und Untersuchungen der literarischen Institutionen (...) zu neuen Analyseverfahren geführt“ haben, gilt hierbei als ein wesentlicher Anlaß für die wissenschaftliche Reihe. Als programmatischer Vorsatz für die Form der Veröffentlichungen werden zudem die „Wahrung systemtheoretischer Ansätze“, strenge Textbezogenheit und — als Innovation — die Bevorzugung komparatistischer Ansätze genannt.

Exemplarisch erfüllt so auch der erste Band der „Commentarii“, die Studie „Kraus contra George“ von Georg Kranner, diese Vorgaben der Herausgeber und zeigt zudem, daß hier ein rares, seit langem notwendiges Forum für die Forschungen gerade junger Geisteswissenschaftler entstanden sein könnte. Georg Kranner ist promovierter Germanist und derzeit an der Universität von Caen als Lektor beschäftigt. Der vorliegende Band ist seine erste größere Veröffentlichung — und stellt zugleich ein gutes Stück seriöser, umsichtiger Fachliteratur dar. Weniger für Nicht-Literaturwissenschaftler geeignet und auch nicht a priori für alle empfehlenswert, die eben anfangen, den beiden Autoren nachzuforschen, konzentriert sich der analytische Blick des Philologen auf die „Übertragungen der Sonette Shakespeares“, die sowohl Karl Kraus als auch Stefan George mit denkbar unterschiedlichen Resultaten unternommen haben. Und, was Karl Kraus angeht, nicht ohne polemische Seitenhiebe auf das Sprachverständnis des anderen...

Als „Antipoden“ bezeichnete Adorno die beiden Autoren, die auch ihren Zeitgenossen, wie z. B. Bertolt Brecht oder Walter Benjamin zu denken gaben. Daß solche Entgegensetzungen im wissenschaftlichen Lager der Germanisten zu Pauschalurteilen und -vergleichen führten, zeigt Georg Kranner zu Beginn seiner Arbeit auf. Mitunter wurden Kraus und George — der eine als ethisch-moralisch orientierter Purist der deutschen Sprache, der andere als poetisch-sendungsbewußter Spracherneuerer und Ästhetizist — soweit als literarische Einzelgänger (mit Jüngerschaft) stilisiert,

daß sich sämtliche Unterschiede mit der historischen Bedingtheit ihrer Positionen zu verwischen schienen.

Und hier leistet gerade die thematisch begrenzte Textanalyse den von ihrem Autor intendierten Beitrag zur „Entmythologisierung“. Daß Kraus' Kritik an der Sprache Georges „als Fortsetzung seiner Kritik an der Wiener Moderne“ zu sehen ist, bleibt der größere Rahmen, innerhalb dessen die Arbeit zu lesen ist. Wobei natürlich gerade auch anhand der Shakespeares-„Nachdichtungen“ die Schwächen von Kraus' Lyrikverständnis manifest werden. Georges „Umdichtungen“, die mehr Wert auf die wörtliche Übertragung legen, sind, auch wenn der syntaktische Zusammenhang darüber oft vernachlässigt wird, in der Regel von stärkerer Bildlichkeit und Originaltreue. Karl Kraus (dessen Übersetzungen sich stärker an anderen Übertragungen als am Original orientierten) unternimmt diesbezüglich eine „Entbarockisierung“ Shakespeares. Seine „Nachdichtungen“, denen Georg Kranner stets das Original und die George-Version zur Seite stellt, sind vor allem rhetorisch ausgerichtet und entsprechen seiner Forderung nach akku-

ratem Versrhythmus und Einfachheit der Sprache.

Neben dem erwartungsgemäßen Ergebnis, daß hier Stefan George der fortschrittlichere, Karl Kraus der traditionellere und statischere Dichter genannt werden kann, gelingt es Georg Kranner doch auch immer wieder, auf Feinheiten auch der im Vergleich zu seiner Prosa wenig innovativen Lyrik von Karl Kraus aufmerksam zu machen — die man ohne die genaue Kenntnis des Autors leicht überliest. Für die Kraus-Forschung mag mit dieser Arbeit, die auch auf unveröffentlichte Dokumente Bezug nimmt, eine weitere Lücke solide gefüllt und einiges zurechtgerückt worden sein. Keine schlechte Ausgangsbasis — sowohl für eine wissenschaftliche Reihe als auch für einen jungen Germanisten.

Birgit Schwaner

Georg Ranner: Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares. Band 1 der Reihe: Commentarii. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler und Karl Wagner, WUV Universitätsverlag, Wien 1993. 119 Seiten.

Für kleine Menschen

Ein brauchbares Lexikon der Kinderliteratur

Die Beschäftigung mit Texten, die für Kinder geschrieben werden, ist hierzulande eine Domäne der Pädagogik. Germanisten wenden sich von der Kinder- und Jugendliteratur zumeist naserümpfend ab. Nun mag dies angesichts der Berge wenig erhellender Sekundärliteratur, die tagaus, tagein produziert wird, nicht unbedingt beklagenswert sein, doch wird dadurch auch Öffentlichkeit verhindert. Besprechungen von Kinderbüchern sind rar: Was die Wissenschaft nicht ehrt, ist dem Rezensenten nichts wert.

Erfreulicherweise verfolgt das Institut für Jugendliteratur und Leseforschung seit einiger Zeit die Strategie, den Gegenstand seines Interesses nicht nur zu erforschen sondern auch zu propagieren. Materialisiert hat sich diese Haltung in einem zweibändigen Nachschlagewerk, das 228 Autoren und Übersetzer sowie 104 Illustratoren mit Kurzbiographien, Werkinterpretationen, Publikationslisten und Fotos (Autoren) respektive vierfarbigen Grafiken vorstellt.

Voraussetzung für die Aufnahme war die österreichische Staatsbürgerschaft, unabhängig vom aktuellen Wohnsitz. Darüber hinaus wurden in Österreich lebende Künstler, die im Ausland geboren wurden, deren künstlerischer Schwerpunkt aber in Österreich liegt, aufgenommen. Das Hauptaugenmerk liegt auf lebenden Autoren und Illustratoren, doch wurde die Auswahl um kürzlich verstorbene Persönlichkeiten — etwa den Lektor und Schriftsteller Helmut Leiter — erweitert.

Englische Kurztexte unterstreichen den internationalen Charakter des auf der Fachmesse in Bologna vorgestellten Werkes. Die Angabe der Wohnadressen erleichtert Schulen, Büchereien und ähnlichen Institutionen die Kontaktaufnahme.

Jenö Groller

Lexikon der Österreichischen Kinder- und Jugendliteratur in zwei Bänden, hrsg. vom Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung, Verlag Buchkultur, Wien 1994. 332 Seiten.

CHRISTOPHER DIETZ

Der Bogen und die Fackel

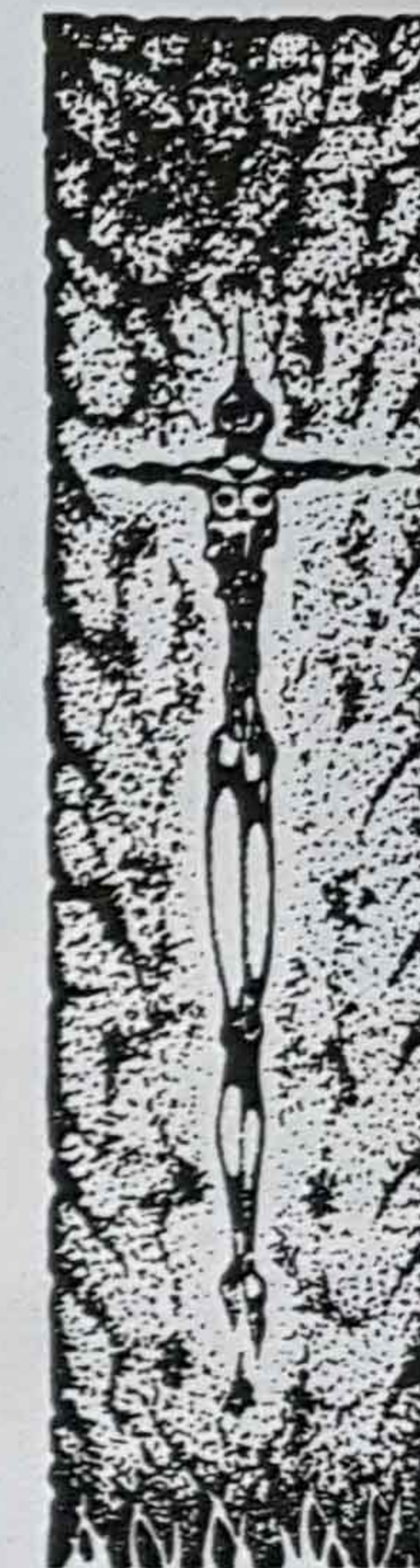
ÜBER EROTIK AUF GRÄBERN

strahl und Goldlettern ihrer Einzigartigkeit zu berauben.

Unternimmt man also — und jedem sei dazu geraten — einen Gang auf einen solchen Friedhof, so wird man nicht selten und bei geschultem Auge immer häufiger auf die Liebenden treffen, Frauen zumeist von beispielloser Schönheit, oft gar nur spärlich verhüllt und sich dem Betrachter in den anmutigsten Posen präsentierend. Hier erahnt man einen sehnsuchtsvoll wehmütigen Blick unter feinbläulich geädertem Lid, dort reckt ein makellos weißer Hals sich gen Himmel, an anderer Stelle ist ein ohnehin den Zweck der Verhüllung nicht gewährleistender Schleier gerade im Begriff, einen Rücken oder eine Brust zu entblößen — diese Damen sind aus Stein. Meisterhafte oder doch zumindest ambitionierte Bildhauer haben hier Kunstwerke geschaffen, die von einer ganz offensichtlichen, wenn auch nicht unzweideutigen Sinnlichkeit künden.

Die Arten der Darstellungen sind vielfältig. Es gibt da einsame Frauen, stehend, häufig die Hand auf dem Herzen und in den Gesichtszügen namenlose Trauer oder selige Gewißheit darüber, daß die Seele des Dahingegangenen nunmehr am rechten Ort verweile. Andere liegen oder kauern, vom Abschiedsschmerz gebeugt — tatsächlich sind in den Skulpturen des öfteren Züge der Hinterbliebenen verwirklicht —, händeringend oder das Gesicht mit ihnen bedeckend. Andere wieder tragen selbst den Tod im Antlitz oder werden bereits stählern umklammert von einer verhüllten Knochengestalt; ihnen allen jedoch ist eines gemeinsam: Ihr Äußeres ist von unverhohlener Sinnlichkeit, ungeachtet der Umgebung, die das Vorhandensein einer solchen eigentlich kaum vermuten läßt. Nacktheit, Laszivität und Erotik — auf Gräbern.

Die Tradition der erotischen Grabskulptur ist älter, als man meinen möchte. Auf antiken Sarkophagreliefs etwa finden sich Darstellungen von sogenannten Todesgenien, meist in Kindes- oder Jünglingsgestalt. Diese Genien weisen sich durch spezifische Attribute als dem Kreis der Eröten angehörig aus; ihre Nacktheit allein rechtfertigt nicht, sie eines erotischen Erscheinungsbildes zu bezichtigen, zumal nackte Körper in der Antike durchaus häufiger



Zeichnungen: Illu E-S)

anzutreffen waren als etwa heute. Viele von ihnen also tragen Pfeil und Bogen, die unvermeidlichen Insignien des Eros oder Amor, hinlänglich bekannt als Gott der Liebe.

Ebenso häufig jedoch stößt man auf einen finsternen Knaben mit einer gesenkten Fackel, dem unmißverständlichen Symbol des erlöschenden Lebens. Hier tritt Thanatos auf den Plan, der Todesgott und übrigens Bruder des Hypnos, seinerseits Gott des Schlafes (möglicherweise erklärt diese Verwandtschaft die Tatsache, daß ein großer Teil der steinernen Schönheiten schlafend dargestellt wurde).

Bei dem mit Pfeil und Bogen gewappneten Knäblein mag sich mancher an den pauswängigen, in jeder besseren Dorfkirche legionartig vertretenen Barockputto erinnert fühlen. Der ist zwar auf den Liebesgott zurückzuführen, hier jedoch nur von geringem Interesse, da er — ein kurzer Blick genügt, um sich davon zu überzeugen





Der nackte Todesgenius, gesehen in Rom

(Foto: Sepp Schmörlzer)

— mit Erotik wenig und mit Thanatos erst recht nichts am Hut hat. Tatsächlich *verkommt* der arme Knabe in der Kunstgeschichte sehr bald zu einem Dekorations-element, das jeglichen Bezug zu seinen mythologischen Wurzeln verloren hat.

Anders bei den Griechen der Antike. Hier hatten solche Figuren die Aufgabe, den Tod zu versinnbildlichen, wenn auch solche Genien noch nicht als Allegorien auf ausschließlich das Thema Tod aufgefaßt werden dürfen. Diese Art der Symbolwütigkeit ist jüngerer Datums. So findet man den fackeltragenden Thanatos oder zumindest die verlöschende Fackel auf nahezu jedem Grabmal des Wiener Biedermeier-Friedhofs St. Marx.

Zu einem nicht genau datierbaren Zeitpunkt in der posthellenistischen Epoche beginnen dann die Darstellungen von Eros und Thanatos gelegentlich zu verschmelzen; so auch beim sogenannten Eros von Centocello, einem Torso, der sowohl Bogen als auch Fackel sein Eigen nennen darf.

Dieser Umstand löste zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine mit Eifer geführte Diskussion aus; einer Zeit, in der man bekanntlich Gedanken, die die Welt der Liebe mit der des Todes zu vereinen suchten, nicht abhold war: Todesverklärung und Ewigkeit der Liebe in Richard Wagners

Das Reich der Liebe grenzt an das Land der Toten. Das ewige Thema. Der Bearbeitungen sind Legion.

„Tristan und Isolde“, Faszination für die dem Tode geweihte Frau in Thomas Manns die Wagnerische Thematik aufgreifende

und erweiternde Erzählung „Tristan“. Die Hauptfigur Gabriele Klöterjahn ist in der Tat nicht ungeeignet, Modell zu stehen: Die ihr zugeschriebene „Zartheit, Süßigkeit und Mattigkeit“, ihre ganze unirdische Lieblichkeit findet sich bei den meisten ihrer steinernen Leidensgenossinnen. Umgekehrt stand übrigens der oben erwähnte Centocello-Eros Modell für die Vision Gustav von Aschenbachs in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“, in der der Knabe Tadzio — auch er trägt unverkennbare Züge eines Eros sowie eines Todesgenius — die Haltung eben jener antiken Plastik einnimmt, und das offenbar mit einer so beeindruckenden Anmut, daß der ohnehin schon geschwächte Schriftsteller diesen Anblick nicht überlebt.

Ganz so fatal verlaufen die Folgen einer Begegnung mit den Friedhofsgrazien für gewöhnlich nicht; dennoch bescheren sie dem empfindsamen Betrachter zumindest einige Minuten der kontemplierenden Versunkenheit. So mannigfaltig die Arten der Darstellung sind, so verschiedenartig lassen sie sich denn auch deuten: Trauer über den Tod des Dahingeschiedenen, des Geliebten? Selbst empfundene Lebensmüdigkeit? Nicht selten auch scheint ein wehmütiger Spott über die Hinfälligkeit des Lebens die schönen Lippen zu umspielen, bei manchen gipfelnd in verachtender, triumphierender Grausamkeit. Andere Mienen wiederum lassen keinen Zweifel daran, daß es letztendlich die Liebe ist, die über den Tod zu obsiegen vermag, gleichsam eine „Revolte gegen das Ende der Liebe“ (Ingeborg Bachmann). Das Reich der Liebe grenzt hier an das Land der Toten, und manchmal weiß man nicht mehr, wo das eine aufhört und das andere beginnt. Das ewige Thema. Der Bearbeitungen in der Literatur sind Legion.

Todesangst, Todesverklärung, aber vor allem die Überwindung des Todes in der Liebe, für all das stehen diese Grabmäler. Einmal mehr manifestiert sich hier der Dualismus von Liebe und Tod, als steingewordene Dichotomie von Eros und Thanatos. Ihre Schöpfer haben so dem Phänomen des Todes die Vielschichtigkeit verliehen, die ihm zukommt. Wie banal nehmen sich dagegen die Grabsteine unserer Zeit aus. Bemerkenswerte Einfallslosigkeit mischt sich mit einem von strengen Reglements hervorgerufenen Unstil. In Deutschland verbietet schon seit längerer Zeit ein Lübecker Gerichtsurteil die erotische Darstellung auf Friedhöfen. In den „Richtlinien der Friedhofskommission des Württembergischen Landesausschusses für Natur- und Heimatschutz“ von 1915 heißt es lakonisch, es solle vermieden werden, „was nach Form, Stoff usw. aufdringlich wirkt oder sonstwie geeignet ist, Ärgernis zu erregen und den Grabbesucher im Totengedenken zu stören.“ Eine derartige Tristheit hat selbst der Tod nicht verdient.

Auch in den Bereichen von Kultur und Ästhetik setzen die Banken als Institutionen mit hoher ökonomischer Potenz häufig wesentliche Akzente. Aus der Sicht heraus, daß „Wirtschaften“ einen zwar wesentlichen, aber eben nur einen der Teilbereiche des menschlichen Umfeldes ausmacht, hat die Bank Austria eine Fülle von Aktivitäten zur Förderung von Kunst und Kultur, aber auch zur Förderung für deren Verständnis gesetzt.

So besitzt die Bank Austria eine der bedeutendsten Sammlungen der österreichischen Moderne nach 1945. Diese Exponate — Bilder, Plastiken, Gobelines, Objekte — werden zum Teil im Rahmen von Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zumeist aber sind sie in Kunden- oder Büroräumen im wahrsten Sinne des Wortes als „Anschauungsmaterial“ zu sehen — nicht l'art pour l'art, sondern als Bestandteil des täglichen Lebens.

*

Aus dem Kulturleben Österreichs nicht mehr wegzudenken ist das „Kunstforum der Bank Austria“ in der Wiener Innenstadt auf der Freyung. Hier fanden und finden Ausstellungen bedeutender Künstler oder verschiedener Kunstrichtungen statt, die auch von seiten der internationalen Kritik höchste Anerkennung erzielen konnten. Auch das Kundenzentrum der Bank Austria in der Vorderen Zollamtsstraße wird vom Institut immer wieder für die Präsentation von interessanten Ausstellungen genutzt.

Zeitkultur auf völlig anderen Ebenen vermittelt der Club Austria. Dieser größte Jugendclub Österreichs bietet seinen Mitgliedern eine breit gefächerte Vielfalt von Möglichkeiten einer sinnvollen Freizeitgestaltung und vermittelt den jungen Menschen zu moderaten Preisen den Zugang zu den verschiedenartigsten Veranstaltungen, vom Kellertheater bis zum Popkonzert, vom Riverboat-Shuffle zum weltberühmten Jazzinterpreten...

*

Als größtes Kreditinstitut ist die Bank Austria durch ihre zahlreichen Filialen in Österreich auch optisch deutlich präsent. Ihre selbst auferlegte Verantwortung für das jeweilige Stadtbild zeigt sich u. a. darin, daß bei der Neuerrichtung bzw. Erweiterung oder dem Umbau von Zweigstellen so weit als irgend möglich auf die vorgegebene historische Bausubstanz, auf ein architekturhistorisch wertvolles Ensemble oder



Das Kunstforum der BANK AUSTRIA in Wien

(Foto: Zugmann)

Bank Austria

KULTURELLES ENGAGEMENT EINER BANK

auf das bauliche Lokalkolorit Rücksicht genommen wird. Bei Zweigstellenrenovierungen und -neubauten wurde von Anfang an auf nominierte Gestaltungsformen bedacht, indem man dem Architekten volle Freiheit im Rahmen des funktionalen Konzeptes einräumte.

Beispielhaft für diese Vorgangsweise und für eine architektonisch besonders reizvolle und unkonventionelle Zweigstellengestaltung ist etwa die Filiale des Instituts in der Wiener Favoritenstraße. Ebenso fand in jüngerer Zeit auch die völlige Neugestaltung des Kundenzentrums der Bank Austria im dritten Wiener Bezirk besondere Beachtung. Hier konnten Konzepte einer völlig „anderen“ Fassadengestaltung und Raumgliederung verwirklicht werden, die Funktionalität und Ästhetik in hohem Maße vereinen. In beiden Fällen zeichnete der renommierte Architekt Günter Domenig als verantwortlicher Gestalter.

Wesentliche Akzente setzte die Bank beispielsweise bei der seinerzeit notwendig gewordenen Erweiterung ihrer Zweigstelle Mariahilf, ursprünglich ein Werk des weltberühmten österreichischen Architekten Adolf Loos, sowie auch bei der Renovierung des Hauses Stephansplatz 12 in unmittelbarer Nachbarschaft des Doms. Wichtige Beiträge leistete die Bank öster-

reichweit auch zur Revitalisierung einzelner Gebäude wie auch umfangreicher Häuserensembles. Außerdem gab es Ausschreibungen von Wettbewerben für vorbildliche Fassadenrestaurierungen oder für die Renovierung und Revitalisierung von alten Geschäftslokalen, „Beisl“ und Kaffeehäusern.

*

Auch bei Gebäuden, die nicht unmittelbar dem Bankbetrieb dienen und bei denen das Institut als Bauherr oder Mitbauherr fungierte, wurde der städtebaulichen Komponente höchste Priorität eingeräumt. Markantes Beispiel dafür ist das „Haas Haus“ in der Wiener Innenstadt, für das der international anerkannte Architekt Hans Hollein verantwortlich zeichnet.

Förderung von Kreativität und Kultur, Pflege von Erhaltenswertem, Mut zu neuen Formen, Revitalisierung zu neuer Funktionalität ist für die Bank Austria nicht Ritual eines modischen Zeitgeistes. Es ist vielmehr Handeln aus einer gesellschaftspolitischen Verantwortung heraus, Aktionen eines lebenden Organismus in einer lebendigen Gesellschaft.

Freude am Lesen wecken

Das KinderLiteraturHaus in Wien

In der letzten „Lesezirkel“-Ausgabe war die Rede vom Lesen, und dabei u. a. auch von den jugendlichen Lesergesellschaften, die sich im Wiener Literaturhaus zusammenfinden, um Lesestoffe und -erfahrungen auszutauschen. Nicht erwähnt wurde allerdings, daß in Wien auch ein „KinderLiteraturHaus“ existiert, das sich ausschließlich der Pflege von Kinder- und Jugendliteratur widmet.

Hier sind nun einige Informationen über dieses Literaturhaus für die Jüngeren: Ins Leben gerufen wurde es durch eine Initiative des österreichischen Buchklubs der Jugend, der auch mit verschiedenen Projekten im Hause präsent ist. Vom Kindergartenalter an bis zum 18. Lebensjahr sollen Kinder und Jugendliche vor allem durch „schulische Leseförderung“ mit dem Medium Buch vertraut gemacht werden. Zugleich bietet der Buchklub aber auch Materialien zur „außerschulischen Lesemotivation“ an: So gibt er z. B. „Lese-Tickets“ aus, die in den Filialen des Klubs eingelöst werden können.

Doch sind auch andere Institutionen in diesem Haus vertreten, und alle ihre Aktivitäten sind in einem Gesamtkonzept zusammengefaßt. So beherbergt das KinderLiteraturHaus ein Bibliotheks- und Medienzentrum, das 1990 gegründet wurde, und über eine umfangreiche Literatursammlung verfügt. Neben 30.000 Bänden deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur stehen 10.000 internationale Titel. Dazu kommen 50 laufend vorhandene

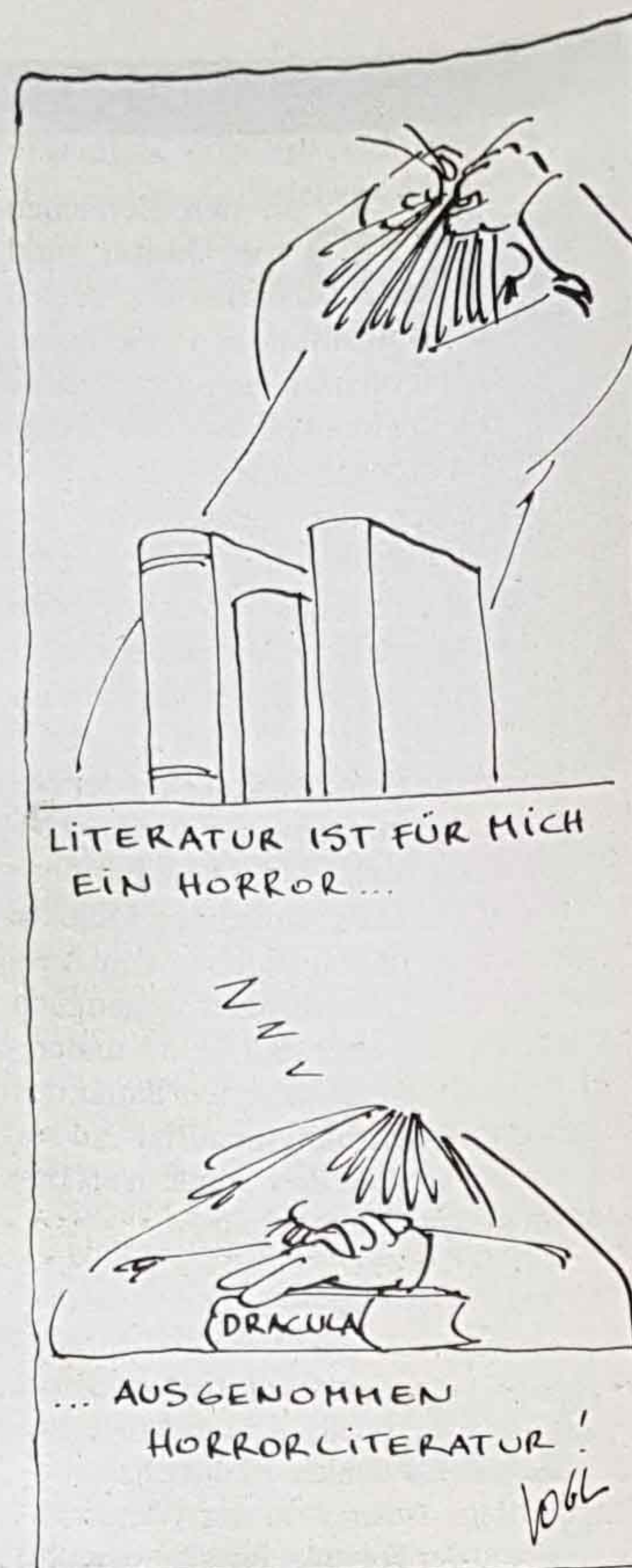
Fachzeitschriften und eine wissenschaftliche Bibliothek mit ca. 5000 Titeln. Zu den Aufgaben dieses Zentrums zählt die Beratung der Eltern, Lehrer und Erzieher, aber natürlich auch die Betreuung der jugendlichen Leser selbst. Für die Zukunft ist der Aufbau einer internationalen Datenbank für wissenschaftliche Zwecke geplant.

Außerdem bietet das Internationale Institut für Jugendliteratur und Leseforschung Veranstaltungen zur Aus- und Weiterbildung an, die sich vor allem an Lehrer und Eltern richten. Und der Büchereiservice betreut die Schulen und kümmert sich vor allem um Fragen der Schulbibliothekseinrichtung oder -erweiterung.

Mit dieser Aufzählung der beteiligten Institutionen sind die wichtigsten Aktivitäten des KinderLiteraturHauses angedeutet. Im Zentrum des Geschehens stehen aber die Ausstellungen, Lesungen und andere Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche, die von allen Institutionen gemeinsam gestaltet werden. Sie beabsichtigen vor allem eines: die Freude am Lesen zu wecken und zu erhalten. Ein zweimonatiges Programm informiert aktuell über die jeweiligen Angebote. —

Hermann Schlösser

KinderLiteraturHaus, Mayerhofgasse 6, 1040 Wien. Montag—Donnerstag 9—12, 14—17 Uhr (Bibliothek), Montag—Donnerstag 9—17 Uhr, Freitag 9—13 Uhr (Ausstellungsraum).



(Lesezirkel-Cartoon)

Marburg: Literaturpreis

Der Landkreis Marburg-Biedenkopf und die Universitätsstadt Marburg stiften gemeinsam den **Literaturpreis der Universitätsstadt Marburg und des Landkreises Marburg-Biedenkopf** zur Förderung der Literatur und ihrer Verbreitung. Dies geschieht im Geist der Einheit der europäischen Kultur in der Vielfalt ihrer Völker und Sprachen.

Der Preis versteht sich ausdrücklich als **Förderpreis**. Gefördert werden sollen bedeutende Autoren oder Übersetzer, die im literarischen Leben nicht etabliert sind.

Die Preissumme beträgt insgesamt 35.000 DM. Die Preise sind auf einen Hauptpreis und max. zwei-zweite Preise beschränkt. Ein Preis soll nach Möglichkeit an einen Übersetzer vergeben werden.

Der Preis wird alle zwei Jahre von einer unabhängigen Jury verliehen. Der Jury 1994 gehören an:

Ludwig Harig, Sulzbach
Dr. Thomas Beckermann, Frankfurt
Iris Radisch, Hamburg

TEILNAHMEBEDINGUNGEN

Bewerbungen sind bis zum 15. Juli 1994 einzusenden. Die Jury ist berechtigt, Autoren und Übersetzer zur Bewerbung aufzufordern.

Bei der Bewerbung sind folgende Unterlagen einzureichen:

- ein abgeschlossenes Werk, das einen Eindruck von der literarischen Arbeit vermittelt oder
- eine kurze Beschreibung eines in Ar-

beit befindlichen literarischen Vorhabens (Exposé) mit ausgeführten Beispielen sowie

- knappe biographische und bibliographische Angaben.

Die Manuskripte sind einzusenden an: **Kreisausschuß Marburg-Biedenkopf — Kulturamt — Stichwort: „Literaturpreis“, Im Lichtenholz 60, D-35043 Marburg**

Es wird gebeten, keine Originale zuzusenden, da aus Kostengründen keine Rücksendung erfolgen kann.

Sie erhalten aber eine Bestätigung Ihrer Bewerbung und später eine Mitteilung über die Entscheidung der Jury.

Die Preise werden in einer öffentlichen Veranstaltung am 4. Dezember 1994 verliehen. Die Anwesenheit der Preisträger sowie ihre Vorstellung wird erwartet. •

*

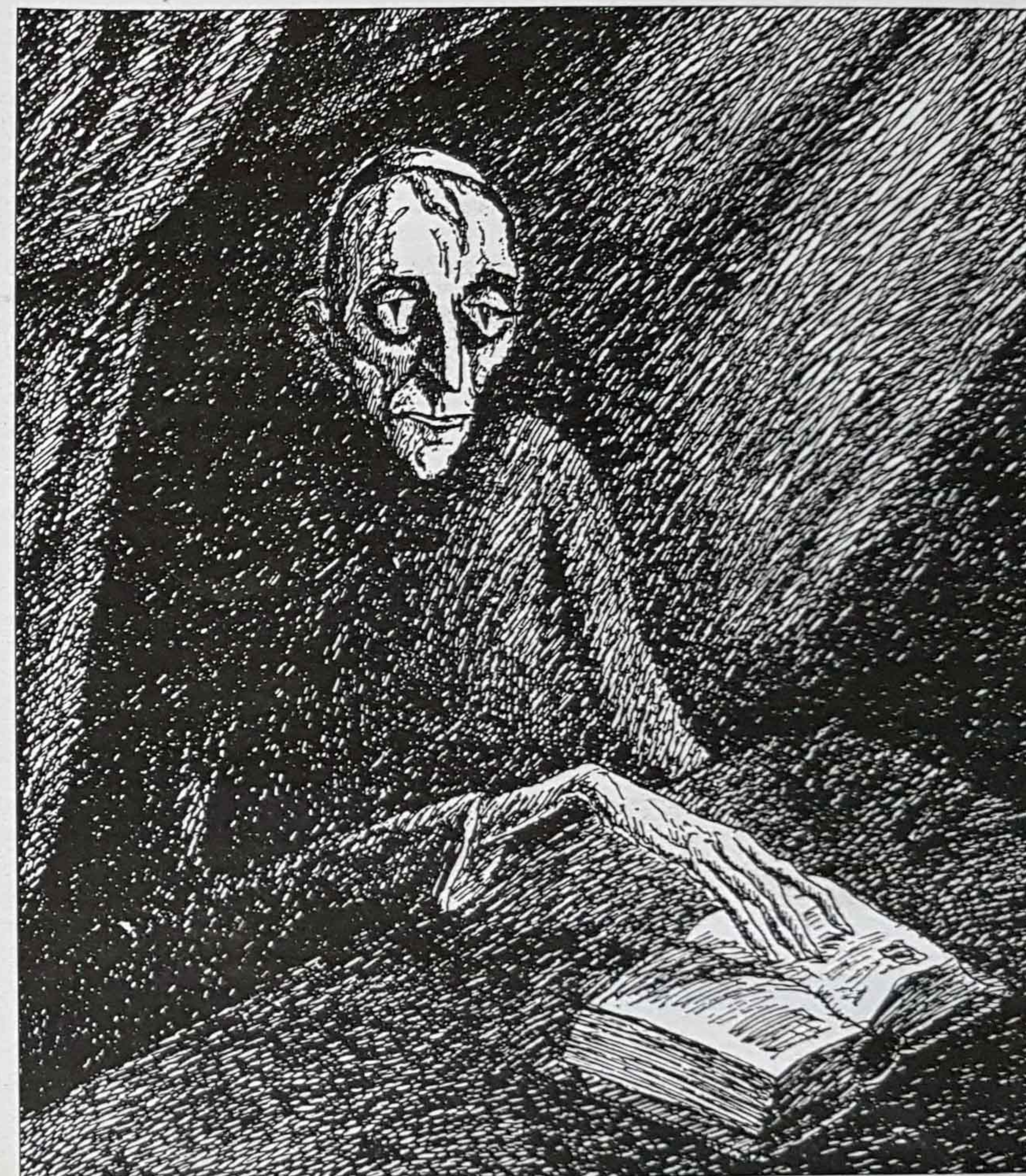
Lyrik-Workshop

Seminare auf einem Bergbauernhof im Nationalpark Hohe Tauern. Die Werkstätte ist von Juni bis September für Anfänger und Fortgeschrittene geöffnet. Auskunft: Susanne Rasser, Sonnbergweg 23, 5661 Rauris, Telefon 06544/6678.

LESEZIRKEL

WIENER ZEITUNG * LITERATURMAGAZIN NUMMER 68, JUNI 1994 * BANK AUSTRIA

'HORROR



Lust an der literarischen Angst