



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Subversion im Horror

verfasst von / submitted by

Stefan Sonntagbauer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Ich danke Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer, der meine Begeisterung für die literarische Phantastik geweckt, mir immer wieder neue Wege aufgezeigt und mich bei der Fertigstellung dieser Arbeit bis zuletzt wohlwollend begleitet hat.

Von ganzem Herzen bedanke ich mich daneben bei meiner Freundin Verena Humer, die mir immer wieder Mut gemacht hat und auch bei der Wiederholung der „Korrektur der Korrektur“ nicht von meiner Seite gewichen ist. Besonderer Dank gebührt auch meinem Bruder, David Sonntagbauer, der mich in vielen intensiven Debatten dazu brachte, meinen Standpunkt noch einmal zu überdenken und neue Perspektiven zuzulassen. Herzlich danken möchte ich außerdem Matthias Reisman, der mir von Anfang an mit profundem Fachwissen und freundschaftlichem Zuspruch treu zur Seite gestanden ist. Weiters gilt mein Dank Rudolf Agner, Andreas Födinger, Sabrina Weinzettl und meiner Mutter für die hervorragenden Korrekturen.

Last not least möchte ich meiner Familie danken, die mit ihrer Unterstützung wesentlich zum Abschluss dieser Arbeit beigetragen hat.

Wien, 20.12.2016,

Stefan Sonntagbauer

Inhalt

1. Einleitung	5
2. Forschungsstand – Theorien der Phantastik	9
2.1 Der Basiskonflikt der Phantastik – ROGER CAILLOIS’ <i>Das Bild des Phantastischen</i>	10
2.2 Gegen die Erkenntnis – TODOROV und GUSTAFSSON	13
2.3 Die Dualität der Erscheinung – Phantastik und Psychoanalyse	16
2.4 Sexualität, Ambivalenz und schwarze Pädagogik	21
2.5 Phantastik im Kontext	24
2.6 Zusammenfassung	25
3. E.T.A. Hoffmann	27
3.1 Den Spuk in unsere Welt bringen – Die Literatur E.T.A. HOFFMANNs	27
3.1.1 Authentifizierung und Entfremdung	28
3.1.2 Gespensterglaube und Psychologie	29
3.1.3 Wahn und Wirklichkeit	30
3.1.4 Gespenst und Bürger	31
3.1.5 Offenheit und Dynamik	32
3.2 Der Sandmann	32
3.2.1 Eine literaturwissenschaftliche Spezialdisziplin – E.T.A. HOFFMANNs „Der Sandmann“	32
3.2.2 Wege der Interpretation	33
3.2.3 Verdrängung	35
3.2.4 Scheitern der Poesie	41
3.2.5 Das Perspektiv	44
3.2.6 Problematisches Begehren	46
3.2.7 Rollentausch	48
3.3 Zusammenfassung	49
4. H.P. Lovecraft	51
4.1 Ein literarischer Kopernikus – die Erzählungen H.P. LOVECRAFTs	56
4.1.1 Neue Räume – LOVECRAFTs kosmischer Horror	57

4.1.2 LOVECRAFT und die Wissenschaften	60
4.1.3 Revision der Phantastik - von der Möglichkeit des Unmöglichen	61
4.1.4 LOVECRAFT und die Religion.....	62
4.1.5 LOVECRAFT und die Psychologie	66
4.1.6 Der Erzähler bei LOVECRAFT	69
4.1.7 LOVECRAFT und die Mythologie.....	70
4.1.8 Lovecrafts verbotene Bücher	73
4.1.9 Konfrontation mit dem Realen.....	74
4.1.10 Das Unheimlich-Erhabene	77
4.2 Zusammenfassung	78
5. George A. Romero.....	81
5.1 ROMEROS Zombies – Zur Einführung.....	88
5.1.1 Der Zombie des Voudou	88
5.1.2 Immanenz, Stadtleben und Zombie-Masse.....	89
5.1.3 Über Naturkatastrophen, Kannibalismus und Konsumismus	93
5.1.4 Über Zombie-Ethik, Identitätskrisen und die Banalität des Bösen.....	97
5.1.5 Über Zombies, Kapitalismus und die Intelligenz der Körper	102
5.1.6 Über die Real-Life-Zombies	104
5.2 Night of the Living Dead.....	108
5.3 Zusammenfassung	114
6. Resümee.....	117
7. Literaturverzeichnis.....	120
Abstract	141
Curriculum Vitae	142

1. Einleitung

Spätestens seit der literarischen Romantik ist die Affinität zum gesellschaftlichen Ärgernis wohl als die große Konstante im phantastischen Genre zu begreifen. Als verlässlicher Indikator für angewandte Subversion hat sich dabei die kulturpolizeiliche Dreifaltigkeit bestehend aus Kritik, Forschung und der sogenannten kritischen Öffentlichkeit etabliert, die seit jeher eine geschlossene Front gegen die ästhetische Opposition bilden. Das argumentative Spektrum reicht hier von dem bei Klassikern und Rechtspopulisten gleichermaßen beliebten Totschlag-Vorwurf der kulturgefährdenden Geschmacklosigkeit bis hin zur Marginalisierung durch einen pflichtbewusst-kulturbeflissenen Mittelstand, der im Sinne einer durchweg antiquierten Ästhetik des Wahren in den fiktiven Welten der Phantastik meist nicht mehr als die „Möglichkeit der Evasion aus einer untragbar gewordenen Wirklichkeit“¹ sehen wollte. Mit solchen Vorurteilen sind bis heute auch die Werke von E.T.A. HOFFMANN, H.P. LOVECRAFT und GEORGE A. ROMERO belastet, denen wir uns im Folgenden widmen werden. So verbreitete sich nach HOFFMANNs ersten Erfolgen in Deutschland bald das Klischee vom Gespenster-Hoffmann, einem überreizten Trinker, der seine überbordende Phantasie nicht recht zu ordnen weiß. Es war niemand Geringerer als JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, der sich einst in seiner Rolle als oberster Schutzheiliger der ästhetischen Komfortzone profilierte, indem er auf seine Werke verweisend die Romantik als *das Kranke* definierte. Tatsächlich findet dieses Verdikt bis heute seine virologische Verbreitung. So fand der Großmeister denn auch mit HEGEL, GUTZKOW und HEINE bald eine illustre Schar beflissener Jünger, die sein harsches Urteil nach allen Himmelsrichtungen hin verkünden sollten. Mit seinem Ausspruch, demnach „die Beurteilung ihrer [HOFFMANNs und NOVALIS' Schriften] nicht das Geschäft des Kritikers, sondern des Arztes sei“², lieferte Letzterer dem Betrieb dann auch jenes wohlfeile Bonmot, in dem bis heute das reaktionäre Ressentiment unter dem Deckmantel humoriger Formulierkunst wirkt. Auch wenn HOFFMANN nunmehr längst zu den Klassikern der deutschen Literatur zählt, dauerte es doch lange Zeit, bis der Weg zu einer unbelasteten Beschäftigung endlich frei war.

¹ DIETER PENNING: *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980, S. 48.

² HEINRICH HEINE: *Die romantische Schule*. Kritische Ausgabe. Stuttgart. Reclam. 1979, S. 96f.

Noch schlimmer erging es H.P. LOVECRAFT, der, sicher nicht zuletzt aus Angst vor hämischer Kritik, gerade noch halbherzige Versuche unternahm, seine literarische Karriere in Gang zu bringen. Tatsächlich kam er zu Lebzeiten dann auch nicht über einige Publikationen in Anthologien und Groschenheftchen hinaus. Seine einzige selbstständige Veröffentlichung, *Schatten über Innsmouth*, wird WINFIELD TOWNLEY SCOTT späterhin folgerichtig als „Totgeburt“³ bezeichnen.⁴ Erst nach seinem Tod sollte sein Werk unter Phantastik-Fans absoluten Kultstatus erreichen, wohingegen Forschung und Kritik bis zum heutigen Tag skeptisch geblieben sind. So war noch 2013 im Phantastik-Handbuch des renommierten Metzler-Verlages zu lesen, dass seine „hyperbolische Prosa kaum zu den raffinierteren Varianten angsterzeugender Literatur zu zählen“⁵ sei. Bis heute haftet LOVECRAFT das Image des verkorksten Dilettanten an, über dessen Stellung in der Literaturgeschichte man sich gar nicht erst den Kopf zu zerbrechen braucht.

Ähnliches gilt auch für GEORGE A. ROMERO, dessen Filme sicher längst in der Versenkung verschwunden wären, hätten sich Genre-Fans, Video-Verleiher und sensationslüsterne Teenager seinerzeit strikt an die Anweisungen elterlich-staatlicher Zensurbehörden gehalten. Ein eindrückliches Beispiel für den Aufruhr nach dem Release seines Debüts *Night of the Living Dead* findet sich beispielsweise in der *Variety*, die damals plötzlich nichts mehr von ihren liberalen Grundsätzen wissen wollte:

Until the Supreme Court establishes clear-cut guidelines for pornography of violence, *Night of the Living Dead* will serve nicely as an outer-limit definition by example. In mere 90 minutes this horror film (pun intended) casts serious aspersions on the integrity and social responsibility of its Pittsburgh-based makers, distributor Walter Reade, the film industry as a whole [...], as well as raising doubts about the future of the regional cinema movement and about the moral health of film goers who cheerfully opt for this unrelieved orgy of sadism [...].⁶

Auch wenn ROMEROS Filme mittlerweile weitgehend rehabilitiert sind, wird ihnen doch immer wieder jeder künstlerische Wert abgesprochen, indem man sie vorschnell auf ihre audiovisuelle Schockwirkung reduziert.

³ WINFIELD TOWNLEY-SCOTT: *Seine eigene phantastische Schöpfung*. In: Der Einsiedler von Providence. Lovecrafts ungewöhnliches Leben. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1992 (= Suhrkamp Taschenbuch 1626 / Phantastische Bibliothek 290), S. 10.

⁴ Vgl. zur Publikationsgeschichte u.a. die Dokumentation von FRANK H. WOODWARD: *Lovecraft – Fear of the Unknown*. USA. Cinevolve. 2009.

⁵ HANS RICHARD BRITTNACHER: *Affekte*. In: Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013, S. 518.

⁶ Zitiert nach JAMIE RUSSEL: *Book of the Dead*. Surry / England. FAB Press. 2005, S. 65.

Einseitigkeit und Vehemenz der Abwehr sind in allen drei Fällen verräterisch. Wo die Hohepriester der Kultur ihre Deutungshoheit bedroht sehen, beginnen sie um sich zu schlagen – die Derbheit der Argumente beweist, dass wir es hier sicherlich nicht mit idealistisch-interessenloser Kunstkritik, sondern vielmehr mit einem kulturellen Würgerflex zu tun haben, der ganz im Sinne des Freudschen Verdrängungswiderstandes das Aufkommen unerwünschten Materials verhindern soll.

Der Kulturkampf wird dabei gleich auf mehreren Ebenen geführt. Wo die Phantastik der ästhetischen Glätte widersteht, entgeht sie auch der diskursiven Determinierung, mit ADORNO und HORKHEIMER: „Die großen Künstler waren niemals jene, die Stil am bruchlosesten und vollkommensten verkörperten, sondern jene, die den Stil als Härte gegen den chaotischen Ausdruck von Leiden, als negative Wahrheit in ihre Werke aufnahmen.“⁷ Gerade das Ekelhafte, Kranke und Geschmacklose erweist sich so oftmals als effektive Form der Reflexion über den gesellschaftlichen Status quo. Während genormte Konsens-Kunst den ideologischen Mainstream als Oberflächeneffekt reproduziert, geht die Phantastik als Genre-Underdog in die Tiefe. Die ästhetische Entgrenzung erweist sich als probates Mittel, um jenseits diskursiver Sogwirkungen dem Zeitgeist auf den Grund zu gehen.

Die Werke HOFFMANNs, LOVECRAFTs und ROMEROS sollen hier dementsprechend als Beiträge zu einer negativen Geschichte diskursiver Hegemonie, struktureller Gewalt und gesellschaftlicher Rationalisierung untersucht werden. Daran wollen wir auch eine genealogische Betrachtung des Genres anschließen. Zugunsten einer konzentrierten Analyse der einzelnen Künstler werden wir dabei zwar keine umfassende Genre-Geschichte bieten können, jedoch wird deutlich werden, wieso gerade ihre Werke als neuralgische Punkte derselben gelten dürfen.

Mit HOFFMANNs *Sandmann* wählen wir einen germanistischen Klassiker als Ausgangspunkt, der wie kaum ein anderer repräsentativ ist für die anticlassizistische Ästhetik der literarischen Romantik. Hier zeigt sich erstmals, dass sich eine ernsthafte literarische Opposition nur in der Verweigerung bürgerlicher Kunstideale realisieren lässt. Die Erzählung *Der Sandmann* beweist, dass ideologische Subversion zwingend mit ästhetischer Transgression korreliert.

Danach widmen wir uns H.P. LOVECRAFT, der in seinen großen Erzählungen die radikale Entmythisierung der Moderne selbst zum Mythos gemacht hat. Wo seinem Werk bisher zwischen kultischer Verehrung und erbarmungsloser Ignoranz oftmals eine seriöse

⁷ THEODOR W. ADORNO / MAX HORKHEIMER: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main. Fischer. 1991, S. 117.

Auseinandersetzung versagt blieb, wollen wir einen Beitrag zu seiner Rehabilitierung leisten, indem wir es in seinem geistesgeschichtlichen Rahmen verorten. Dabei wollen wir auch den Blick für Kontinuitäten im Genre schärfen, denen bisher nur wenig Beachtung zuteil wurde. So ist LOVECRAFTS *Weird Fiction* durchaus als Missing Link in der Evolution des Horrors zu begreifen. Er verstand als einer der ersten, dass die Phantastik das wissenschaftliche Bewusstsein der neuen Epoche integrieren musste, um nicht zur reinen Folklore zu verkommen.

Zuletzt widmen wir uns GEORGE A. ROMERO, der in den 1970er-Jahren mit seinen Zombie-Filmen den Horror auf die Höhe der Zeit brachte. Das Grauen bezieht hier seine Vitalität nicht mehr aus den Abgründen des mythologischen Atavismus, sondern reflektiert unmittelbar auf gesellschaftliche Rationalisierungsprozesse und moderne Regierungstechniken.

Wir wollen hier also auch über mediale Grenzen hinweg die Dynamik des Genres aufzeigen, das sich nicht dogmatisch einem ästhetischen Programm verpflichtet, sondern immer wieder sein Repertoire erweitert, um eine zeitgemäße Perspektive auf seinen gesellschaftlichen Rahmen entwickeln zu können. Aus dieser Dynamik ergibt sich auch die offene methodologische Ausrichtung dieser Arbeit. So empfiehlt es sich, auf verschiedene theoretische Ansätze zurückzugreifen, um der Heterogenität unseres Korpus gerecht zu werden.

2. Forschungsstand – Theorien der Phantastik

Die Phantastik-Debatte ist nach wie vor in regem Gange. UWE DURST beispielsweise spricht noch im Jahr 2001 von einem „trüben Sumpf terminologischer Ungenauigkeiten“.⁸ Tatsächlich scheinen alle bisherigen Versuche zur Ausdifferenzierung das Problem nur noch weiter verkompliziert zu haben – als kleinster gemeinsamer Nenner ist allerdings unschwer das erhöhte Subversionspotential der Gattung auszumachen. Phantastik überschreitet Grenzen, widersetzt sich bestehenden Ordnungen und unterminiert ästhetische Ideale. Im Folgenden werden wir eine Zusammenfassung der bisherigen Auseinandersetzung geben. Entsprechend unserer dynamischen Auffassung wollen wir dabei aber keine endgültige Definition liefern, sondern vielmehr einen kategorialen Zusammenhang entwickeln, der gerade in seiner Heterogenität ein Maximum an Flexibilität garantiert.

Beginnen werden wir mit ROGER CAILLOIS' altbewährtem Aufsatz *Das Bild des Phantastischen*, in dem er den Fokus auf die Unvereinbarkeit zwischen naturwissenschaftlichem Weltbild und Phantasma lenkt. Auch wenn seine Theorie einige Unschärfen aufweist, hat er doch mit dem Antagonismus zwischen unmöglich-phantastischer Manifestation und universal-wissenschaftlicher Weltauffassung ein zentrales Thema des Genres in bestechender Klarheit bestimmt. Mit TZVETAN TODOROVs *Einführung in die Phantastische Literatur* wollen wir uns im Anschluss einem weiteren Klassiker widmen. TODOROV betont darin die Unschlüssigkeit des impliziten Lesers als konstitutives Element der Phantastik. Wo seine Definition durchaus zu Recht immer wieder heftig kritisiert worden ist, hat er damit dennoch eine wichtige Perspektive eröffnet, indem er den Fokus von den Manifestationen des Phantastischen hin auf ihre irritierende Wirkung verschoben hat. Genau daran knüpfte dann auch LARS GUSTAFFSON an. Er radikalisiert TODOROVs These und bestimmt die Phantastik wesentlich als Evokation des Geheimnis'. Danach wollen wir uns dem psychoanalytischen Ansatz widmen, der gerade in Hinblick auf das phantastische Genre nichts an Aktualität eingebüßt hat. Ausgehend von SIGMUND FREUDS grundlegender Abhandlung über *Das Unheimliche* soll das Phantastische als bevorzugter Ort der Konfrontation mit dem Verdrängten bestimmt werden. Im Anschluss werden wir mit JACQUES LACAN die Aktualität des Unheimlichen klären und mit SLAVOJ ŽIŽEK die zentrale Rolle der suggestiven Illusion erläutern. Schließlich soll mit REIN A. ZONDERGELD, JOACHIM METZNER

⁸ UWE DURST: *Theorie der phantastischen Literatur*. Basel / Tübingen. A. Francke. 2001, S. 35.

und GEORG SEEBLER, gewissermaßen zwischen Eros und Thanatos vermittelnd, das thematische Spektrum psychoanalytischer Ansätze umrissen werden. Zuletzt wollen wir mit ROSEMARY JACKSON, REIN A. ZONDERGELD und HANS RICHARD BRITTNACHER noch drei Theorien vorstellen, die die Phantastik als einen alternativen Diskurs auffassen, der es gerade in der Widerständigkeit gegenüber etablierten Formen literarischen Aussagens vermag, das *Ungesagte* einer Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen.

2.1 Der Basiskonflikt der Phantastik – ROGER CAILLOIS' *Das Bild des Phantastischen*

ROGER CAILLOIS' Aufsatz *Das Bild des Phantastischen* gilt bis heute zu Recht als *der* Klassiker der Phantastik-Theorie. In weitgehender Übereinstimmung mit anderen französischen Theoretikern wie PIERRE-GEORGES CASTEX oder LOUIS VAX schlägt CAILLOIS darin die Irritation des naturwissenschaftlichen Weltbildes als zentrale Kategorie des Genres vor. Im Gegensatz zum Märchen, in dem das Übernatürliche an der Tagesordnung steht und also keine Bedrohung darstellt, kommt es in der Phantastik zu einer gewaltsamen Usurpation des Natürlichen, so CAILLOIS: „Das Phantastische [...] offenbart ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt.“⁹ Dass CAILLOIS dabei einen rein materialistischen Begriff von Wirklichkeit voraussetzt, wird klar, wenn er seine Definition noch einmal präzisiert:

Es sind grundsätzliche Erscheinungen, und ihre Anwesenheit ist ein Riß in diesem Gewebe der wissenschaftlichen Sicherheiten, das so sorgfältig gesponnen schien, daß es den Angriff des Unmöglichen nie zu befürchten haben könnte. Die Gesetze, die die Materie und das Leben regieren, lassen keine unbeschränkte Zahl offensichtlicher und absoluter Unmöglichkeiten zu. Solche Unmöglichkeiten rufen den Einbruch des Phantastischen herbei und bestimmen folglich die Themen des Genres.¹⁰

In einer solchen Beschränkung des Gebietes, auf dem der Riss erscheinen kann, liegt nun sicherlich auch die größte Schwäche dieser Theorie. Wo das Phantastische allein über seine Unvereinbarkeit mit dem Naturgesetz bestimmt wird, gehen gleichzeitig seine

⁹ ROGER CAILLOIS: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 45.

¹⁰ Ebenda, S. 63.

psychologischen Implikationen verloren. Der reiche Gehalt der unheimlichen Manifestation wird in der Negativität des Risses gleichsam annulliert. CAILLOIS geht sogar so weit, „solche Phantasmagorie, die einen zu rein psychologischen Charakter hat“¹¹, als Pseudo-Phantastik zu degradieren. Es ist kaum verwunderlich, dass seine Theorie in diesem Punkt längst erweitert worden ist. RENATE LACHMANN führte beispielsweise die Begriffe des objektiven und des subjektiven Phantasmas ein, um innerhalb der phantastischen Literatur zwischen Erscheinungen, die tatsächlich der Ordnung des Übernatürlichen angehören und solchen, die nur im Rahmen exaltierter Bewusstseinszustände existieren, differenzieren zu können.¹²

Wo CAILLOIS den „Riß in diesem Gewebe der wissenschaftlichen Sicherheiten“¹³ ins Zentrum rückt, entgeht ihm zugleich der „Konstruktionscharakter des Faktischen“.¹⁴ Spätestens seit dem Eintritt in die Moderne erzählt uns die Phantastik wesentlich vom Wegfall verbindlicher Ordnungen. Vom gottlosen Universum LOVECRAFTS über die dialektische Bürokratie KAFKAS bis hin zur Körper-Metapher CRONENBERGS arbeitet sich das Genre am Verlust eines universalen Weltbildes ab, das als solches überhaupt noch wert wäre, gesprengt zu werden. CAILLOIS' Definition darf also bestenfalls noch für jene Werke gelten, die sich mit der Inszenierung althergebrachter *Superstitions* aus (vor-)gotischer Zeit begnügen – die Kategorie des Risses ist heute selbst schon fixer Bestandteil der Genre-Folklore.

Allerdings ergeben sich auch hier einige grundlegende Probleme. So sind es gerade die klassischen Settings der Phantastik, die die Präsenz des Übernatürlichen keineswegs ausschließen, sondern durchaus evozieren. Am eindrücklichsten zeigt sich das sicherlich an der *Gothic Novel*, in der düstere Schlösser, umrundet von schroffen Klippen und undurchdringlichen Wäldern, als Stätten eines alten, schrecklichen Geheimnisses inszeniert werden. LOUIS VAX war es, der bemerkt hat, dass die bevorzugten Settings des gotischen Schauerromans „eher aus dem Material der Angst als aus den Elementen des Realen aufgebaut sind“ und somit von vornherein einer „Dimension des Imaginären und [...] Irrealen“¹⁵ angehören. Indem die Manifestation des Phantastischen in der düsteren

¹¹ CAILLOIS (1976), S. 54.

¹² RENATE LACHMANN: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2002, S. 91ff.

¹³ CAILLOIS (1976), S. 63.

¹⁴ HANS RICHARD BRITTNACHER / MARKUS MAY: *Phantastik-Theorie*. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. J.B. Metzler. Stuttgart / Weimar. 2013, S. 189.

¹⁵ LUIS VAX: *Die Phantastik*. In: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 12.

Atmosphäre der stereotypen Schauplätze vorweggenommen wird, fügt sie sich schließlich genauso natürlich ins Geschehen wie Hexe, Drache und Zauberer ins Märchen.

Problematisch wird CALLOIS' Definition freilich auch in Hinblick auf jene Werke, die die unheimliche Expansion des Machbaren zum Thema haben. Klassiker wie MARY SHELLEYS *Frankenstein*, ROBERT LOUIS STEVENSONS *Jekyll und Hyde* oder E.A. POES *Die Tatsachen im Fall Valdemar* müssten konsequenterweise aus dem Genre-Kanon verwiesen werden, weil sie sich jeweils an wissenschaftlichen Grenzphänomenen abarbeiten. Diese Problematik verschärft sich noch, wo man versucht, auch den modernen Horror mit der Kategorie des Risses zu erfassen. So werden bei KING, CRONENBERG und ROMERO regelmäßig die Wissenschaft und die von ihr hervorgebrachten Technologien selbst zum Kristallisationspunkt des Unheimlichen. Sie alle operieren, entsprechend der berühmten Unterscheidung STANISLAW LEMS, nicht mit dem Unmöglichen, sondern vielmehr mit dem „Noch-Nicht-Möglichen“.¹⁶

Weitere Unschärfen ergeben sich daraus, dass CAILLOIS nicht zwischen außer- und innerliterarischer Wirklichkeit unterscheidet – genauso wie er auch nicht zwischen Erzähler und Leser differenziert. Hier leistet ANDREJ ZGORZELSKI erste Hilfe, indem er den Konflikt dezidiert in der fiktionalen Welt ansiedelt: „Phantastik erscheint, wenn die inneren Gesetze der fiktiven Realität zerbrochen werden.“¹⁷ Einen ähnlichen Ansatz vertritt UWE DURST, der die Phantastik über den Konflikt zweier innerliterarischer Wirklichkeitssysteme bestimmt. Erweitert werden solche Konzeptionen durch Ansätze wie den von IRÈNE BESSIÈRE, die die konfrontative Auseinandersetzung zweier Gattungskonventionen als wesentliches Element der Phantastik bestimmen.¹⁸

Indem diese Autoren eine kontradiktorische Definition wählen, entgeht ihnen allerdings die innere Logik des Genres. Gerade im Bruch realisiert sich die Gattungskonvention, über die in der fiktiven Welt Kohärenz gestiftet wird. Wo dagegen die gattungsmäßige Entgrenzung zum zentralen Konstituens der phantastischen Gattung erklärt wird, ist sie genau genommen gar keine Entgrenzung mehr. Genauso unsinnig wie die Phantastik über den inneren Widerspruch

¹⁶ Vgl. dazu beide Bände von *Fantastik und Futurologie*, in denen LEM immer wieder auf diese wichtige Unterscheidung zurückkommt. STANISLAW LEM: *Fantastik und Futurologie. Bd. 1 & 2*. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1977.

¹⁷ ANDREJ ZGORZELSKI: *Zum Verständnis phantastischer Literatur*. In: Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975 (= Insel Taschenbuch 154), S. 61. Einen ähnlichen Ansatz vertritt auch UWE DURST, der die Phantastik über den Konflikt zweier innerliterarischer Wirklichkeitssysteme bestimmt. Vgl. UWE DURST (2001).

¹⁸ Vgl. IRÈNE BESSIÈRE: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris. Larousse. 1973.

zu bestimmen, wäre es nach einem Boxkampf zu behaupten, die beiden Kämpfer hätten eine Schlägerei gehabt – und dann auch noch Anzeige zu erstatten. So wie die Kontrahenten im Ring macht auch die Phantastik zumeist genau das, was von ihr erwartet wird. Die kontradiktorischen Ansätze können also nicht mehr als grundlegende Bestimmungen des Genres, sondern lediglich als hilfreiche Annäherungen an eine eigentliche Substanz verstanden werden, auf die so allerdings gleichsam der Blick verstellt wird.

Auch wenn CAILLOIS' Theorie keine universale Gültigkeit beanspruchen kann, so hat er doch auf einen zentralen Aspekt der Phantastik aufmerksam gemacht – der ontologische Basiskonflikt wird uns auch in den folgenden Einzelanalysen immer wieder beschäftigen.

2.2 Gegen die Erkenntnis – TODOROV und GUSTAFSSON

Auch TZVETAN TODOROV konzentriert sich in seinem berühmten Phantastik-Aufsatz vorerst auf den Konflikt zwischen Natürlichem und Übernatürlichem: „In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären lässt.“¹⁹ Entscheidend ist bei ihm aber nicht mehr der Ordnungskonflikt selbst, sondern die Unschlüssigkeit (*hésitation*), die er beim Leser erzeugt, der dabei als eine dem Text implizierte Funktion aufzufassen ist. Wird diesem endlich eine Entscheidung über den Status der Erscheinungen ermöglicht, kippt das Phantastische entweder ins Wunderbare oder ins Unheimliche, wie TODOROV hier die Fälle bestimmt, die sich auf natürliche Ursachen zurückführen lassen. Damit engt sich das Feld freilich drastisch ein. Der Schwebezustand zwischen Wunderbarem und Unheimlichem wird tatsächlich nur in den wenigsten Werken bis zum Schluss durchgehalten. Wenn nun aber wirklich Teufel, Sylphiden oder Vampire auftauchen, dann befinden wir uns bereits in der Ordnung des Wunderbaren, wenn dagegen am Ende der ganze Spuk auf natürliche Ursachen zurückgeführt wird, befinden wir uns in der Ordnung des Unheimlichen.

In seiner reichlich komischen, in ihrer Heftigkeit aber auch etwas überraschenden Polemik sieht STANISLAW LEM das Hauptproblem einer solchen Definition darin, dass „ein einziger

¹⁹ TZVETAN TODOROV: *Einführung in die Phantastische Literatur*. Hrg. von Walther Höllerer. München. Carl Hanser Verlag. 1972 (= Literatur als Kunst), S. 25.

Satz, dem Ende einer Geschichte hinzugefügt, genügt, deren genologische Zugehörigkeit grundlegend zu verändern.“²⁰ Dementsprechend tut sich hier zwischen Theorie und literarischer Wirklichkeit eine weite Kluft auf. Die Gründe dafür sind wohl bei TODOROVs Textkorpus zu suchen, das sich im Wesentlichen auf drei Werke beschränkt, was unter anderem GEORGES JACQUEMIN dazu veranlasste, sich mit etwas spöttischem Unterton zu fragen, „ob seine [TODOROVs] Mustersammlung nicht ein wenig dürftig geraten ist.“²¹ Also ist sicherlich STEPHAN BERG zuzustimmen, der dafür plädiert, die Kategorie der Unschlüssigkeit nicht mehr am impliziten, sondern „ausdrücklich an der Instanz des realen Lesers“²² festzumachen.

Bei aller berechtigten Kritik kommt TODOROV dennoch das Verdienst zu, eine elementare Strategie phantastischen Erzählens beschrieben zu haben. Wo die kontradiktorischen Bestimmungen noch den gewaltsamen Einbruch des Übernatürlichen in die *wirkliche Welt* ins Zentrum rücken, erweitert er das Spektrum um die subtilere Kategorie des Ambivalenten. Tatsächlich ist die Konfrontation mit Ereignissen, die sich einer eindeutigen Interpretation durch den Leser widersetzen, ein zentrales Element der Phantastik. Denken wir nur an E.T.A. HOFFMANN, der in seinem Werk die Ambivalenz zum wesentlichen Gestaltungsprinzip des Phantasmas gemacht hat – sei es zwischen Tod und Entrückung in *Der goldne Topf*, sei es zwischen Verschwörung und Wahnsinn in *Der Sandmann*.

Die etwas gesetztere, aber umso treffendere Kritik HANS RICHARD BRITTNACHERS zielt daneben auf die Rettung des Moments der unmittelbaren, physischen Konfrontation, das er als eines der grundlegenden Elemente des Horrors versteht. Das „rabiät Sinnliche und handfest Schreckliche“²³ findet in TODOROVs delikater Theorie keinen Platz. Ihm entgeht das „phantasmatische Moment der Greuel- und Ekelliteratur“²⁴, in dem die exzessive Hyperbolik neuer Körper-Bilder weit über die Grenzen des Unwahrscheinlichen hinausführt. Wichtiger noch scheint allerdings festzustellen, dass das unmissverständliche Erscheinen des Wunderbaren in der Phantastik den Zweifel keineswegs enden lässt – mit der Erscheinung objektiviert sich vielmehr auch die *hésitation*.

²⁰ STANISLAW LEM: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 102.

²¹ GEORGES JACQUEMIN: *Über das phantastische in der Literatur*. In: Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 37.

²² STEPHAN BERG: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart. J.B. Metzler. 1991, S. 33.

²³ HANS RICHARD BRITTNACHER: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1994 (= Suhrkamp-Taschenbuch 2397), S. 17.

²⁴ LACHMANN (2002), S. 20.

In solchen handfesten Manifestationen des Wunderbaren realisiert sich nun auch LARS GUSTAFSSONS zentrales Diktum über die Phantastik: „Die Anziehungskraft, die diese ganze Sphäre von Eingebungen ausübt, ist die Anziehungskraft, die darin besteht, daß man sich sagt, die Welt sei dem Menschen letztlich unzugänglich.“²⁵

Ein gelungenes Beispiel für eine solche Verneinung menschlicher Erkenntnismöglichkeiten ist LOVECRAFTS Erzählung *Die Farbe aus dem All*. Der Erzähler hört darin die Geschichte der Familie Gardner, die unter mysteriösen Umständen zu Grunde geht, nachdem ein Meteorit auf ihrem Grundstück einschlägt. Neuralgische Punkte der Erzählung sind jene Passagen, in denen sich die Wissenschaftler der Arkham University an der Klassifizierung des Himmelskörpers versuchen. Im Zuge einer Reihe von Experimenten wird er erst als Stein eingestuft, was allerdings bald wieder revidiert werden muss. Nach weiteren Versuchen wird er als Metall bestimmt, bis sich die Wissenschaftler endlich eingestehen müssen, „daß sie den Stein nicht einordnen konnten.“²⁶ Die ganze Erzählung handelt also wesentlich von der überwältigenden Andersheit des Meteoriten, dessen Existenz sich jedoch durchaus mit den Naturgesetzen vereinbaren lässt, die so allerdings ihre tröstliche Universalität einbüßen. LOVECRAFT bringt es auf den Punkt, indem er seinen Erzähler über den ominösen „Stein“ resümieren lässt: „Er war nicht von dieser Erde, sondern ein Bestandteil des unendlichen Alls, und besaß als solcher Eigenschaften, die außerirdischen Gesetzen gehorchen.“²⁷ Indem der Stein das Geheimnis einer *anderen* Natürlichkeit objektiviert, verkörpert er die Unzulänglichkeit der Wissenschaft ebenso wie die Hermetik der Wirklichkeit. Genauso wenig wie hier die Wissenschaftler das Wunderbare als letzte Erklärung akzeptieren, ist auch der Leser dazu bereit. Gerade wo die diskursive Bändigung der Realität scheitert, befinden wir uns im Epizentrum des Phantastischen – und genau in diesem Sinne attestiert auch GUSTAFSSON dem Genre „die Möglichkeit für einen unheilbaren Pessimismus“.²⁸

Der unversöhnlichen Konfliktlogik der kontradiktorischen Bestimmungen können wir so die subtile Unentscheidbarkeit zwischen dem Realen und dem (Un-)Möglichen an die Seite stellen, die nicht nur im wissenschaftlichen Subgenre bis heute als zentrale Kategorie der Phantastik zu begreifen ist.

²⁵ LARS GUSTAFSSON: *Über das Phantastische in der Literatur. Ein Orientierungsversuch*. In: Derselbe: *Utopien. Essays*. Frankfurt am Main u.a. Ullstein. 1985 (= Ullstein Buch Nr. 35211. Ullstein Materialien), S. 23.

²⁶ H.P. LOVECRAFT: *Die Farbe aus dem All*. In: Derselbe: *The Best of*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 99.

²⁷ Ebenda.

²⁸ GUSTAFSSON (1985), S. 21.

2.3 Die Dualität der Erscheinung – Phantastik und Psychoanalyse

Mit seinem Aufsatz *Das Unheimliche* hat SIGMUND FREUD einen Klassiker der Kulturtheorie vorgelegt. Auch wenn er darin nicht unmittelbar auf die Definition einer literarischen Gattung zielt, macht er den bevorzugten Anwendungsbereich seiner Abhandlung mehr als deutlich, indem er sich darin hauptsächlich auf Werke von Autoren wie HOFFMANN, EWERS oder HAUFF bezieht. Die Hauptthese des Textes ist bekanntlich, dass sich das Unheimliche nicht auf das Fremde, sondern vielmehr auf das ehemals Bekannte bezieht – wie FREUD bereits im ersten Abschnitt im Zuge einer etwas kuriosen etymologischen Untersuchung zeigt, dass etwas, das uns zuvor *heimlich* geworden war, wieder *un-heimlich* wird.

So entsteht das Unheimliche, wenn verdrängte infantile Komplexe wiederkehren. Zum Beispiel, wenn in E.T.A. HOFFMANN'S *Sandmann* die Drohung desselben, die Augen der Kinder zu stehlen, die Kastrationsangst der ödipalen Phase evoziert. FREUD lässt in diesem Punkt keine Einwände gelten und verweist entschieden auf die „Ersatzbeziehung [...], die sich in Traum, Phantasie und Mythos zwischen Auge und männlichem Glied kundgibt.“²⁹ Zentral ist dabei die symbolische Vermittlung des Verdrängten. Das Unheimliche ist, mit HEINZ WEIß, nichts als das „‘heimlich’ Vertraute, das aus seinem inneren Exil heraus in die Magie des äußeren Objekts verbannt wurde.“³⁰ Indem die Objekte so als Symbole der Psyche lesbar werden, sind sie gleichsam in ihrer Materialität bedroht. Das gilt vor allem für die Literaturwissenschaft, die, wo sie sich des Freudschen Symbolismus bedient, stets Gefahr läuft, ihren Gegenstand zu verfehlen.³¹ Genau darauf zielte auch SUSAN SONTAG in ihrem berühmten Essay *Against Interpretation*, indem sie beklagt, dass die psychoanalytischen Interpretationen die Welt „arm und leer [machen ...] – um eine Schattenwelt der Bedeutungen

²⁹ SIGMUND FREUD: *Das Unheimliche*. In: Derselbe: *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Mit einer Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. ⁴2008 b (= Fischer Taschenbuch 10456), S. 150.

³⁰ HEINZ WEIß: *Zwei Seiten des Unheimlichen*. In: *Das Phänomen Angst*. Pathologie, Genese und Therapie. Hrg. von Hermann Lang und Hermann Faller. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1148), S. 80.

³¹ Wir streifen hier übrigens auch die ästhetische Debatte, in der man klären will, ob „die Konkretion der Dichtung in ihrer Sprachgestalt besteht [oder] in der höchst problematischen optischen Vorstellung, die sie in Gang bringen soll.“ Bei FREUD besteht die Konkretion der Dichtung nun aber weder in ihr selbst, noch in einer sinnlichen Anschauung, die sie vermittelt, sondern in einem bestimmten Inhalt, den sie verschlüsselt. Er vertritt damit die denkbar radikalste Position in dieser Frage. Zitat aus THEODOR W. ADORNO: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Bd. 7: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1970, S. 150.

zu errichten.“³² Ein weiteres Problem ist freilich die oft mit solchen Interpretationen einhergehende Pathologisierung des Künstlers. Wo man den Text nur mehr als willkürlichen Ausdruck innerpsychischer Vorgänge versteht, wird die Interpretation oftmals zur diagnostischen Übung, die ihre literarische Vorlage zur Bestandsaufnahme ungelöster Autoren-Traumen profaniert.

Aus einer psychologischen Perspektive erscheint daneben problematisch, dass FREUD das Unheimliche in den frühen Entwicklungsphasen wurzeln lässt. Neben der Kastrationsangst aus der ödipalen Phase sind der Glaube an die Allmacht der Gedanken und die Gleichsetzung von innerer und äußerer Welt aus der oralen Phase die wichtigsten Triebfedern des Unheimlichen. Was unheimlich wird, kann also zur Hauptsache als erledigt angesehen werden – in diesem Punkt ist sicherlich eine drastische Verniedlichung dieser Kategorie zu sehen. ERICH FROMM macht in seiner Schrift *Märchen, Mythen, Träume* darauf aufmerksam, dass FREUD bei allem emanzipatorischen Impetus durchaus noch eine scharfe Demarkationslinie „zwischen dem Kranken und dem Gesunden“³³ zieht. Das Bild vom „gesunden, ‚normalen‘ Erwachsenen“³⁴ konnte er nur aufrechterhalten, „indem er annahm, daß sich in den irrationalen Strebungen das Kind im Erwachsenen bemerkbar machte.“³⁵

Die notwendige Korrektur lässt sich mit JACQUES LACAN vornehmen. In einer brillanten Interpretation einer Freudschen Traumdeutung macht er klar, dass das Unheimliche durchaus ein Phänomen von brisanter Aktualität ist.³⁶ FREUD berichtet von einem Vater, der bei der Totenwache für seinen Sohn einschläft. Im Traum erscheint ihm schließlich derselbe und klagt: „Vater, siehst du denn nicht, dass ich verbrenne?“ Der Vater erwacht und bemerkt, dass das Grabtuch des Sohnes Feuer gefangen hat. FREUD geht nun davon aus, dass der Vater die starke Rauchentwicklung durch den Brand in den Traum integrieren und so endlich erwachen musste. LACAN aber stellt die folgende Lesart zur Disposition:

Die Frage, die sich hier stellt und die übrigens durch sämtliche Hinweise, die Freud im vorstehenden Text gibt, gestützt wird, ist – *Was weckt eigentlich auf?* Ist's vielleicht, *im Traum, eine zweite Realität?* – jene Realität, die Freud so beschreibt – *daß das Kind an*

³² SUSAN SONTAG: *Gegen Interpretation*. In: Dieselbe: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main. Fischer. 2012, S. 15.

³³ ERICH FROMM: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 1981 (= Rororo 7448 / Rowohlt Sachbuch 580), S.48f.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Zu den Parallelen zwischen Traum und Dichtung siehe SIGMUND FREUD: *Die Traumdeutung*. Mit einem Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt am Main. Fischer. 2007, S. 117.

seinem Bette steht, ihn am Arme fasst und ihm vorwurfsvoll zuraunt: Vater, siehst du denn nicht, daß ich verbrenne?

[...] Geht nicht in diese Worte die versäumte Realität ein, die den Tod des Kindes erst verursacht hatte?³⁷

Bei LACAN muss der Vater aus dem Traum in die Realität zurückkehren, um die Konfrontation mit dem traumatischen Realen – hier die Schuld am Tod des Sohnes – zu vermeiden, das ihm darin begegnet. Die Realität selbst wird hier als eine Schutzfunktion gegen die im Traum enthaltene *Wirklichkeit* aufgefasst. LACAN aktualisiert hier im Schuldgefühl des Vaters, was FREUD in seiner Theorie des Unheimlichen noch zum Restbestand infantil-primitiver Überzeugungen abgeschwächt hatte.³⁸

Genau hier – Traum, Illusion und Dichtung als Medien des Realen begreifend – setzt nun auch SLAVOJ ŽIŽEK an, wenn er im Zuge einer Lektüre dieser Lacanschen Traumdeutung heftig gegen eine der Haupttendenzen postmoderner Kunst polemisiert. Gerade der Illusionsbruch scheint ihm nicht als die von vielen Autoren reklamierte Rückkehr zum Realen, sondern vielmehr als eine Flucht desselben:

Anstatt diesen Gesten eine Art von Brechtscher Würde zu verleihen, indem man sie als Versionen von Entfremdung wahrnimmt, sollte man sie eher als das anprangern, was sie sind: das genaue Gegenteil von dem, was sie zu sein behaupten – Fluchten aus dem Realen, verzweifelte Versuche das Reale der Illusion zu vermeiden, das Reale, das in Gestalt eines illusionären Schauspiels auftritt.³⁹

Im Angesicht aktueller Entwicklungen scheint nun aber selbst die resolute Kritik ŽIŽEKS noch zu milde. So ist im Zuge des Reality-Booms der letzten Jahre die falsche Rückkehr zum Realen nicht nur in den Mainstream integriert, sondern noch einmal um ein illusionäres Moment erweitert worden. Zentraler Mechanismus ist nämlich längst nicht mehr der herkömmliche Illusionsbruch, sondern die Verklärung der Illusion zur Realität selbst. Dokumentationen, Sachbücher und die sogenannte Prozesskunst versprechen ihrer

³⁷ JACQUES LACAN: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Olten. Walter. 1980, S. 64.

³⁸ In diesem Sinne könnte man auch den Begriff der De-Realisierung aus der klinischen Psychologie neu verstehen lernen. Jener Zustand, „bei dem die Umwelt als unwirklich, fremd erscheint.“ (Zitat aus: *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. Hrg. von Markus Antonius Wirtz. Unter Mitarbeit von Janina Strohmer. Bern. Hans Huber Verlag. ¹⁶2013, S. 366), kann durchaus als das Resultat eines Überschusses des Realen verstanden werden. Wo wir nicht mehr fähig sind, unseren phantasmatischen Filter zu aktivieren und uns dementsprechend Menschen, Objekte und Ereignisse über die Maßen real erscheinen, werden sie uns fremd und beängstigend. Der Zustand der De-Realisierung ist also sicherlich als das Resultat einer traumatischen Realisierung zu verstehen.

³⁹ SLAVOJ ŽIŽEK: *Lacan. Eine Einführung*. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main. Fischer. 2008, S. 81f.

Kundschaft, ihr die Welt zu zeigen, *wie sie wirklich ist*. Je mehr sich aber ein solcher Jargon durchsetzt, der gar nicht anders kann, als dem Schein nach immer nur zu sagen, was ist, desto unmöglicher wird es, darüber zu sprechen, dass der Wirklichkeit selbst ein illusionäres Moment innewohnt. Also wird hier bloß das schützende Phantasma des Wachzustands noch einmal reproduziert – die Rückkehr zur Wirklichkeit erweist sich in der Praxis allzu oft als invertierter Eskapismus.

Im Sinne seiner unbedingten Resistenz gegen solche Illusions-Stürmereien bezeichnete STEPHEN KING den Horror dann auch als „eine Art Wachtraum.“⁴⁰ Auch die Theoretiker der literarischen Phantastik haben die Suggestivkraft der Illusion immer wieder als wesentliches Qualitätskriterium für gelungene Texte herausgestellt, so beispielsweise GEORGE JACQUEMIN: „Das Phantastische darf nicht bar jeder glaubwürdig sein, deshalb darf der Autor, der es herbeiruft, kein Mittel unversucht lassen, überzeugend zu wirken.“⁴¹ Immer wieder ist die Wichtigkeit der Authentifizierung des Erzählten betont worden.⁴²

Also lässt sich auch erklären, wieso die Phantastik im multisensuellen Medium Film eine neue Blüte erlebte, nachdem die Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts zusehends an Illusionskraft eingebüßt hatte. Auch die Entwicklung im Horrorfilm weist in dieselbe Richtung. Nachdem die durchaus *theatral* anmutenden Studiosets durch realistischere Outdoor-Varianten abgelöst wurden, kamen in den späten Neunzigern subtilere Strategien wie die Found-Footage-Technik auf, die analog zur literarischen Herausgeberfiktion den Konstruktionscharakter filmischer Wirklichkeit vergessen machen sollten. Damit erweist sich gerade die Phantastik als ein geeignetes Medium des Realen. Was oft als bloßer Eskapismus verschmäht wurde, bedeutet vielmehr ein Erwachen aus dem Bann der Phantasie, „die uns sogar stärker kontrolliert, wenn wir wach sind.“⁴³

Das wohl prominenteste Werk, in dem ein solcher Mechanismus direkt reflektiert wird, ist JEREMIAS GOTTHELFS *Die schwarze Spinne*. Ihren Höhepunkt erreicht die Erzählung, wo die

⁴⁰ STEPHEN KING: *Über das Unheimliche*. In: Derselbe: *Danse Macabre*. Die Welt des Horrors. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München. Heyne. 2011, S. 12.

⁴¹ JACQUEMIN (1975), S. 50.

⁴² JACQUEMIN betont beispielsweise die Wichtigkeit des literarischen Realismus in Hinblick auf den Ordnungskonflikt. Dieser ist von zentraler Bedeutung, insofern er seine eigene Überwältigung durch das Übernatürliche erst ermögliche. PETER PENZOLDT dagegen geht eher von einem sukzessiven Prozess aus. „Schritt für Schritt“ wird der Leser aus dem Alltag in die Welt der Phantasie eingeführt. So sei es vor allem wichtig, den aufgeklärten Leser temporär über „eine geschickt geschaffene Atmosphäre“ in die „richtige Stimmung zu versetzen.“ Er betont die innere Geschlossenheit der fiktiven Welt als wichtigstes Kriterium für überzeugende Phantastik. In: PETER PENZOLDT: *Die Struktur der Gespenstergeschichte*. In: *Phaicon 2*. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 13.

⁴³ ŽIŽEK (2008), S. 83.

Spinne in ihrer dualen Existenz zwischen stofflicher und symbolischer Realität alle Zonen besetzt hält: „Die Menschen konnten sie nicht meiden, sie war nirgends und allenthalben, konnten im Wachen vor ihr sich nicht schützen, waren schlafend vor ihr nicht sicher.“⁴⁴ Nicht so sehr die Spinne selbst, sondern vielmehr ihre Omnipräsenz ist es, die in dieser Erzählung Angst und Schrecken verbreitet. Dasselbe Thema wurde dann über hundert Jahre später von WES CRAVEN in *Nightmare on Elm Street* noch einmal aufgegriffen. Alle Verletzungen, die Freddy Kruger seinen jungen Opfern in deren Träumen zufügt, erleiden diese auch in der Wirklichkeit – hier materialisiert sich das Reale der *Teenage Angst* auf schreckliche Weise. Etwas subtiler agierte DAVID CRONENBERG in *Die Fliege*. Seth Brundle ist ein begnadeter Physiker, der ohne jeden Kontakt zur *Welt da draußen* in einer Garage lebt, bis er auf einer Preisverleihung Veronica Quaife, eine attraktive Reporterin, kennenlernt. Veronica hat sich eben erst von dem schmierigen Verleger Stathis Borans getrennt und lässt sich sofort auf den feinfühligem Wissenschaftler ein. Gerade als Brundle beginnt, sich ihr zu öffnen, passiert ihm bei einem Selbstexperiment ein verheerender Fehler. Beim Versuch einer Teleportation wird seine DNA mit der einer Stubenfliege gekreuzt. Anfangs scheinen die Auswirkungen durchaus noch vielversprechend. Brundle braucht kaum noch Schlaf und verfügt plötzlich über übermenschliche Kräfte. Doch bald schon beginnt er sich in ein ekelhaftes, schleimiges Monstrum – Brundle-Fliege – zu verwandeln. Als die Transformation abgeschlossen ist, resümiert er über seinen Leidensweg: „Ich war ein Insekt, das geträumt hat, es wäre ein Mann und ... das gelebt hat. Aber jetzt sind die Träume vorbei. Und das Insekt ist *wahr*.“⁴⁵ CRONENBERG geht so noch einen Schritt weiter als FRANZ KAFKA in seiner *Verwandlung*. So hat sich Brundle hier tatsächlich nur in das verwandelt, was er immer schon war. Er hätte die Transformation nur abwenden können, wenn er ein gesellschaftliches Leben für immer ausgeschlossen hätte – dass seine Verwandlung in ein hässliches Monstrum gerade da einsetzt, wo er beginnt, *wirklich* zu leben, lässt sich kaum anders verstehen. Die Lebensunfähigkeit des sensiblen Wissenschaftlers wird bedrohlich, wo er erstmals den Schritt in die Welt wagt. Typisch für CRONENBERG ist dabei die Übersetzung psychischer Abnormität in körperliche Deformation, die er bereits im frühen *Die Brut* spektakulär inszeniert hat.

Wenn wir nun die Freudsche Erzählung vom Traum des Vaters weiterspinnen, ergibt sich freilich eine ähnlich ausweglose Situation. Das Erste, was er nach dem Erwachen sehen wird,

⁴⁴JEREMIAS GOTTHELF: *Die schwarze Spinne*. Anmerkungen von Wolfgang Mieder. Stuttgart. Reclam. 2002, S. 81.

⁴⁵DAVID CRONENBERG: *Die Fliege*. U.S.A. / U.K. u.a. Brookfilms u.a. 1986.

ist der Leichnam des Sohnes. Wir müssen also davon ausgehen, dass sein Fluchtversuch wohl oder übel fehlgehen muss.

Mit der Dualität der Manifestation haben wir hier eine zentrale Kategorie des Phantastischen bestimmt. Wo die Entscheidung zwischen subjektivem und objektivem Phantasma obsolet wird, kommt es gleichsam zu einer Zersetzung der dichotomen Ordnung, die erst den Wunsch nach einer solchen Entscheidung hervorbringt. Aus einer solchen Bestimmung lässt sich durchaus auch ein methodologischer Mehrwert ziehen – so wie wir nicht mehr auf einen spezifischen Status der Manifestation beharren, verliert auch das gleichzeitige Miteinbeziehen ontologischer und psychologischer Kategorien seinen aporetischen Charakter.

2.4 Sexualität, Ambivalenz und schwarze Pädagogik

Gerade im Zuge ihrer psychologischen Deutung ist immer wieder versucht worden, die Phantastik an bestimmte Themenkreise zu koppeln. In seinem Aufsatz *Zwei Versuche der Befreiung* bestimmt REIN A. ZONDERGELD das Genre, indem er ihm den „Charakter eines erotischen Wunschtraums“⁴⁶ zuschreibt. Die Phantastik fasst er als literarische Sphäre auf, in der sich die gesellschaftlich tabuisierte Sexualität Durchbruch verschafft. Dass solchen Definitionen keine umfassende Gültigkeit zukommen kann, liegt auf der Hand. Einerseits ist es sicher problematisch, ein „gesamtliterarisches Motiv [...] zum Wesenskern“⁴⁷ einer bestimmten Gattung zu erklären. Andererseits scheint ZONDERGELDS Definition tatsächlich nur im gesellschaftlichen Rahmen des prüden Victorian Age zu funktionieren, aus dem heraus er sie entwickelt. So hat sich im Laufe des letzten Jahrhunderts mit der Tabuierung der Sexualität keineswegs auch die Phantastik erledigt.

Wo die Individuen in der Postmoderne nunmehr nicht nur ständig von Sexualität umgeben sind, sondern auch permanent zur Partizipation an ihr angehalten werden, ergibt sich gleichsam ein neues Tabu. Dieses betrifft die Angst, sich mangels sexueller Bedürfnisse als unzureichende Konsumenten des gesellschaftlichen Sexualitäts-Angebots zu erweisen. In der Postmoderne wird das Individuum nicht mehr durch innere Triebhaftigkeit, sondern vielmehr

⁴⁶ REIN A. ZONDERGELD: *Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur*. In: Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 68.

⁴⁷ BERG (1991), S. 24.

durch permanenten sexuellen Erlebniszwang bedroht. Eben darauf reflektiert beispielsweise CRONENBERG in *Shivers*, in dem ein parasitärer Virus in Form eines ekelregenden Schleimwurms die Bewohner eines futuristischen Wohnkomplexes befällt und sie in völlig hemmungslose Sex-Idioten verwandelt – die Utopie der Befreiung sexueller Innerlichkeit kippt hier in den dystopischen Entwurf viral vermittelter Sexualität, die jede Subjektivität auslöscht. Gerade hier zeigt sich, dass eine Bestimmung der Phantastik immer entsprechend der spezifischen, sozial-historischen Parameter modifiziert und erweitert werden muss.

JOACHIM METZNER rückt in seinem Aufsatz die *Vieldeutigkeit der Wiederkehr*, ausgehend vom ödipalen Dreieck der Psychoanalyse, die tragische Ambivalenz des Begehrens in den Fokus. So ist ein „verdrängtes Vernichtungs- und gleichzeitig Unterwerfungsbedürfnis für die Darstellung zahlreicher [männlicher; Anm. des Autors] Droggestalten verantwortlich.“⁴⁸ Demgegenüber stehen zahlreiche „männermordende Ungeheuer weiblicher Provenienz.“⁴⁹ Die Ängste der ödipalen Phase werden hier als monströse Schreckensbilder nach außen projiziert. Auch diese These ist nun aber von historischer Obsoleszenz betroffen. So scheint die Fokussierung auf familiäre Psychodramen im Hinblick auf moderne Regierungstechniken durchaus antiquiert. Schon ALDOUS HUXLEY hat in *Brave New World* eine Welt voller Retorten-Menschen imaginiert, denen mit ihrem familiären Leiden auch ihre Subjektivität abhandenkommt. Nur wenig später konfrontierte PAUL VERHOEVEN in *Robocop* sein Publikum mit dem Schreckensbild einer post-ödipalen Mensch-Maschine, die per technologischer Hinrichtung ihrer familiären Herkunft entfremdet und also zum perfekten Dienstleistungs-Automaten gemacht wird. METZNER übersieht, dass sich die Psyche und dementsprechend auch die Gültigkeit psychologischer Kategorien keineswegs als resistent gegenüber gesellschaftlichen Umbrüchen erweisen.

Mit GEORG SEELEN können wir noch ergänzen, dass im Genre auch destruktive Tendenzen ihren Platz finden, die bevorzugt als exzessive „Rache und Strafphantasien“⁵⁰ inszeniert werden. Dabei zielt er vor allem auf die amerikanischen Slasher-Movies, in denen Drogenkonsum und Promiskuität auf die alttestamentarische Art sanktioniert werden, wofür er sie dann folgerichtig dem Bereich „allerschwärzeste Pädagogik“⁵¹ zuordnet. Neben

⁴⁸ JOACHIM METZNER: *Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr*. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980, S. 82.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ GEORG SEELEN: *Film*. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013, S. 241.

⁵¹ Ebenda.

reaktionären Werken á la JOHN CARPENTERS *Halloween* hat sich hier aber auch eine kritische Strömung etabliert, die nach dem Vorbild von TOBE HOOPERS *Texas Chainsaw Massacre* die Fleischeslust mit scharfer Kritik an den ökonomischen Verfehlungen der zweiten industriellen Revolution verbindet.⁵² Für Filme wie *Saw* oder *Hostel*, die noch stärker als ihre Vorgänger die audiovisuelle Schockwirkung in den Vordergrund rücken, ist in den letzten Jahren der vielsagende Begriff der Torture-Porns geprägt worden – gerade in einer Zeit, in der gesellschaftliche Gewalt nur mehr in flüchtiger Abstraktion zu fassen ist, scheint das Bedürfnis nach einem handfesten Gemetzel Hochkonjunktur zu haben.

Resümierend können wir uns KING anschließen, der konstatiert, „dass vieles von der Anziehungskraft, die die Horrorstory auf uns hat, auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass sie uns erlaubt, mittelbar die antisozialen Gefühle und Emotionen auszukosten, die wir unter normalen Umständen zu deren oder unserem eigenen Besten unterdrücken müssen.“⁵³ Ob es nun tabuisierte Sexualität, ambivalentes Begehren oder destruktive Wünsche sind, die Phantastik erweist sich jeweils als zensurfreie Zone, in der familiär-gesellschaftliche Repressionsmechanismen erfolgreich umgangen werden können. Angst macht dabei die Konfrontation mit Gefühlen, die der gesellschaftlichen Normierung genauso wie der familiären Normalisierung vollständig entzogen sind.

Gerade hier sehen wir unsere dynamische Auffassung des Genres bestätigt. Wo sich der gesellschaftliche Zugang zum Thema Sexualität verändert, verschiebt sich auch das Tabu; wo die familiäre Organisation im Zuge des kapitalistischen Universalismus zunehmend unter Konkurrenzdruck gerät, betrifft das auch die Bedeutung der ödipalen Kategorien; wo der Begriff des Sozialen einem permanenten Wandel unterliegt, ist freilich auch sein Negativ, das Anti-Soziale, davon betroffen. Auch wenn sich die verschiedenen Kategorien der Psychoanalyse durchaus als hilfreich erweisen, müssen wir doch jeden Dogmatismus streng zurückweisen, um nicht unseren thematischen Fokus zu verlieren.

⁵² Vgl. WES CRAVEN: *The Hills have Eyes* und TOBE HOOPER: *Texas Chainsaw Massacre*.

⁵³ STEPHEN KING: *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München. Heyne. 2011, S. 169f.

2.5 Phantastik im Kontext

Neben den psychologischen Ansätzen, die auf den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft fokussieren, finden sich auch solche wie der von ROSEMARY JACKSON, die in ihrer Arbeit *Fantasy – The Literature of Subversion* die Phantastik als einen alternativen Diskurs begreift, „der die Machttechniken der offiziellen, symbolisch konstituierten Diskursordnung zu reflektieren und zu subvertieren in der Lage ist.“⁵⁴ Indem man die Phantastik so über ihr alter- bis antagonistisches Verhältnis zum herrschenden Diskurs bestimmt, attestiert man ihr nicht nur brisante Aktualität, sondern auch gesellschaftliche Sprengkraft. Dabei spielt die ästhetische Transgression eine zentrale Rolle – so wie es bei ADORNO kein richtiges Leben im Falschen gibt, gibt es auch keine Kritik, die dieselben diskursiven Formationen betreffen kann, aus denen heraus sie formuliert wird.

Ähnlich fasst auch ZONDERGELD in seinem Aufsatz *Wege nach Sais* die Phantastik auf:

Laut Caillois tritt [...] in der Wirklichkeit ein Riß auf, und Phantastik entsteht. Diese Formulierung ist verführerisch, aber es ist die Frage, ob sie auch genau ist. Was sichtbar wird, nachdem die Politur der glatten Oberfläche unserer Wirklichkeitsvorstellungen weggekratzt wurde, ist eine tiefere Realität, die Züge der Utopie trägt. Ein Widerspruch entsteht mit dem herrschenden Realitätsprinzip, und dieser ruft Angst hervor, dieses konservativste aller Gefühle.⁵⁵

Die Phantastik erscheint hier wesentlich als aufklärerisches Projekt, das jenseits der Phantasmen des Alltags ein tieferes Verständnis der Realität vermittelt. Dabei geht es freilich nicht so sehr um ontologische Bestimmungen als um den politischen Impetus des Genres. So schließt ZONDERGELD mit fast schon Blochscher Emphase:

Es ließe sich ohne große Bedenken die Theorie aufstellen, daß immer dort, wo Grenzen weniger wirksam sind, sei es im Gefüge des Staates oder der damit zusammenhängenden Vorstellung der eigenen Identität, die Möglichkeit zur Phantastik bevorzugt gegeben ist, die zwar im Allgemeinen die Zeichen des Negativen aufzuweisen hat, aber trotzdem letztlich befreiend wirkt, weil sie sich mit den landläufigen Vorstellungen nicht zufriedengibt, sondern über diese hinaus zu einer weiter gefassten Realität unterwegs ist oder diese erreicht.⁵⁶

⁵⁴ BRITTNACHER / MAY (2013), S. 191.

⁵⁵ REIN A. ZONDERGELD: *Wege nach Sais. Gedanken zu phantastischen Literatur*. In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 85.

⁵⁶ Ebenda, S. 90.

Tatsächlich entbehrt eine solche Argumentation zwar jeder Logik – so expandiert sicherlich gerade mit einem vermehrten Vorkommen von Grenzen auch das für die Phantastik relevante Gebiet der weiter gefassten Realität. Andererseits ist ZONDERGELDS Ansatz durchaus brauchbar, wo er dem Genre das Potential zubilligt, entgegen der offiziellen Erzählung der staatlichen Institutionen neue Perspektiven auf Gemeinschaft und Individuum zu entwickeln. Eine kulturhistorische Perspektive bietet daneben HANS RICHARD BRITTNACHER in seiner *Ästhetik des Horrors*, wobei er den geistesgeschichtlichen Aspekt in den Fokus seiner Betrachtung rückt:

Diese sonderbaren Einsichten in das Wesen von Eros und Tod, die diese Literatur vermitteln will, beleuchten ‚von unten‘, aus einer von der Hochliteratur abgeblendeten Perspektive, die Ängste und geheimen Wünsche, die psychischen Dispositionen des Bürgertums in den jeweiligen Epochen. In Karriere und Niedergang eines phantastischen Motivs bildet sich auch die Mentalitätsgeschichte einer Gesellschaft ab.⁵⁷

Auch er sieht den Vorteil der Phantastik in der Verschiebung des Blickwinkels, die Zugriff auf das *Ungesagte* einer Gesellschaft gewährt. Genauso wie JACKSON und ZONDERGELD nimmt auch er Abstand „von einer Form der Theoriebildung, die unter Phantastik ein quasi präexistentes, klar greifbares Gebiet versteht, das sich ungeachtet seines geschichtlichen Epochenkontextes isoliert auf seine Struktur befragen ließe.“⁵⁸ Wo das einerseits durchaus begrüßenswert ist, stellt sich andererseits das Problem, dass solche Theorien nicht mehr unmittelbar operationalisierbar sind. Wenn wir die Phantastik als Korrelat einer außerliterarischen Wirklichkeit verstehen, müssen wir uns erst von dieser einen Begriff machen, bevor wir jener gerecht werden können.

2.6 Zusammenfassung

Wir haben hier aus der Debatte um die Phantastik ein vielfältiges Repertoire an Methoden, Themen und Motiven entwickelt. Dieses soll uns im Folgenden allerdings bloß als Hilfswerkzeug dienen. Der Primat liegt unserer dynamischen Auffassung der Phantastik entsprechend freilich stets auf der Analyse des einzelnen Werkes. Das hat den Vorteil, dass

⁵⁷ BRITTNACHER (1994), S. 24.

⁵⁸ BERG (1991), S. 33.

wir bei Bedarf auch scheinbar widersprüchliche Ansätze nebeneinander zum Einsatz bringen können, andererseits wird uns aber nicht erspart bleiben, stets den aktuellen Bedürfnissen unserer Analyse entsprechend zu selektieren. Zumindest implizit werden wir so auch erhellen können, inwiefern manche Definitionen auf eine besondere, historisch beschränkte Spielart der Phantastik beschränkt bleiben.

Hauptanliegen der folgenden Untersuchung ist es jedoch, zu zeigen, wie die verschiedenen Strategien literarischer Subversion immer einem bestimmten soziokulturellen Rahmen korrespondieren. Gerade indem wir dabei die Heterogenität der Werke ins Zentrum rücken, hoffen wir, den Blick für gewisse Zusammenhänge im Genre schärfen zu können. So erscheint uns eben die beständige Transgression als wichtigste Konstante der Gattung. Wo sich Wissensformationen, politischer Überbau und konkrete Lebensbedingungen ständig verändern, findet auch die Phantastik immer wieder neue Mittel und Wege, deren negative Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Wo wir aus offenbaren Gründen diesen subtilen Prozess nicht als Theorie generalisieren können, werden wir versuchen ihn am Beispiel der Werke von E.T.A. HOFFMANN, H.P. LOVECRAFT und GEORGE A. ROMERO darzustellen. Demensprechend soll sich hier auch keineswegs das Modell *einer* phantastischen Schreibweise herauskristallisieren. Vielmehr wird deutlich werden, inwiefern gerade eine Literatur der Subversion sich stets weiterentwickeln muss, um nicht der Obsoleszenz anheimzufallen.

Beginnen werden wir mit HOFFMANNs *Sandmann*, in dem der diskursiven Verengung der Welt über die kalkulierte Ambivalenz innerliterarischer Wirklichkeitsebenen eine entschiedene Absage erteilt wird. Danach widmen wir uns H.P. LOVECRAFT, der in seinen Erzählungen die radikale Entmythologisierung der Moderne selbst als Mythos inszenierte. Abschließen werden wir unsere Arbeit mit einem Kapitel über GEORGE A. ROMERO, der mit seinen Zombies als erster den entscheidenden Schritt vom ödipalen hin zum soziologischen Horror machte.

3. E.T.A. Hoffmann

Wo das Werk E.T.A. HOFFMANNs lange Zeit über als Inkarnation des *Kranken* in der Romantik für heftige Kontroversen gesorgt hat, bedarf es heute längst keiner Apologie mehr. Ein Blick in die zuständigen Literaturgeschichten zeigt, dass es in der philologischen Debatte längst zur fixen Größe avanciert ist. Die *Deutsche Literaturgeschichte* des J.B. Metzler Verlages zählt 21, die *Cambridge History of German Literature* sechs und KURT ROTHMANNs *Kleine Geschichte der Deutschen Literatur* immerhin fünf Einträge – damit wird HOFFMANN jeweils noch vor JOSEPH VON EICHENDORFF und ADALBERT VON CHAMISSO als absolute Galionsfigur der Spätromantik gehandelt. Seit 1969 kümmert sich daneben die in Bamberg ansässige E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft darum, dass eine lebendige literaturwissenschaftliche Debatte auch in Form zahlreicher Publikationen Niederschlag findet. Im Jahr 2000 hat dann auch noch RÜDIGER SAFRANSKI eine umfangreiche Biographie vorgelegt. Als eines der letzten Exemplare der aussterbenden Art der *Großen Denker* besiegelte er mit seiner empathischen Auseinandersetzung endgültig HOFFMANNs Aufnahme in die nationale Kultur-Schatzkiste.

Dabei hat dieser höchstselbst dafür gesorgt, dass niemals zu viel betriebliche Kommodität aufkommt. Auch heute noch fordern seine Erzählungen ihre Leser heraus, indem sie sich erfolgreich gängigen Lese- und Deutungsroutrinen widersetzen. Ihre oftmals aporetische Struktur führt allerdings niemals einen *toten Punkt*, sondern erweist sich vielmehr als produktive Kraft, die es HOFFMANN erst ermöglicht, lebens- und zeitgeschichtliche Widersprüche literarisch zu erfassen. Wir wollen hier einen Abriss über sein Schaffen geben und anschließend am Beispiel der Erzählung *Der Sandmann* zeigen, wie er seine Literatur zum Medium der Kritik machte.

3.1 Den Spuk in unsere Welt bringen – Die Literatur E.T.A. HOFFMANNs

Es war ERNST BLOCH, der es in einer Kritik zu JACQUES OFFENBACHs Hoffmann-Oper *Les Contes D'Hoffmann* geschafft hat, dessen literarisches Konzept in einem einzigen Satz zu erfassen: „Nichts ist Hoffmannscher als die Kraft, seinen Spuk auch in unsere Welt zu

bringen.“⁵⁹ Tatsächlich scheint es genau diese vermittelnde Kraft zu sein, die HOFFMANNS literarisches Werk ausmacht. Wir wollen im Weiteren klären, wie und in welchen Konstellationen er sie bevorzugt entfaltetete.

3.1.1 Authentifizierung und Entfremdung

HOFFMANNS Werk ist gekennzeichnet durch die systematische Anwendung verschiedenster Authentifizierungsstrategien. Zentral ist die Nennung historischer Schauplätze, die Serapions-Bruder Theodor erläutert, indem er feststellt, es sei „gar nicht übel, den Schauplatz genau zu bezeichnen [...]“, sofern „das Ganze dadurch einen Schein von historischer Wahrheit erhält der einer trägen Fantasie aufhilft“.⁶⁰ Dem korrespondiert oftmals die dezidierte Alltäglichkeit der Szenerie. Bei HOFFMANN offenbart sich das Phantastische nicht mehr in modrigen Gruften und mondbeschiedenen Ruinen, sondern bevorzugt in urbaner Öffentlichkeit (*Das öde Haus*) oder bürgerlichen Stuben (*Rat Krespel*). Die typisch romantische Einbettung der Erzählung in einen geselligen Rahmen suggeriert dabei zusätzlich die Authentizität des Erzählten (*Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*). Im *Sandmann* fungiert daneben die erzählerische Form des Briefwechsels erstmals als Garant für die Echtheit des Berichtes.

Entscheidend ist jedoch, dass HOFFMANN seine literarische Wirklichkeit nur aufzog, um sie gleich wieder einzureißen. Die heimeligen Szenerien erweisen sich als ideale Schauplätze für die Inszenierung der sukzessiven Entfremdung mit dem vermeintlich Bekannten. HOFFMANN war einer der ersten, der Kulisse, Personal und Atmosphäre nicht vorweg mit dem Phantasma homogenisierte, sondern sie erbarmungslos aufeinanderprallen ließ. Das Authentizitätssigel der romantisch-geselligen Runde wird daneben immer wieder in der poetologischen Reflexion gebrochen. Auch die erzählerische Form des Briefwechsels dient nicht mehr der multiperspektivischen Darstellung *einer* Wirklichkeit, sondern offenbart vielmehr die unüberwindbare Kluft zwischen den verschiedenen Wahrnehmungen der Figuren. Die Stimmen umkreisen hier niemals ein und dieselbe fiktionale Realität, sondern offenbaren im

⁵⁹ ERNST BLOCH: *Über Hoffmanns Erzählungen*. In: Derselbe: Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden. Bd. 9: Literarische Aufsätze. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1985 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 558), S. 285.

⁶⁰ E.T.A. HOFFMANN: *Die Serapions-Brüder*. Hrg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main. Deutscher Klassiker Verlag. 2008 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 28), S. 176.

Choral ihre Nichtigkeit. So bringt HOFFMANN uns die Welt näher, nur um zu zeigen, wie fremd sie uns letztendlich doch immer bleiben muss.

3.1.2 Gespensterglaube und Psychologie

Nachdem die Aufklärung 1789 in der französischen Revolution ihren vorläufigen Zenit erreichte, erschütterten ihre „tumultuarischen und terroristischen Folgen“⁶¹ den Glauben an die Transparenz und die Kalkulierbarkeit der Welt. Man begann, wieder gefallen am Rätselhaften zu finden, sodass am Ende des Jahrhunderts das „Wunderliche wieder selbstbewusst als das Wunderbare auftreten“⁶² konnte.

So war das gebildete Publikum zwar keineswegs mehr bereit, an die Existenz von Gespenstern zu glauben. Andererseits war es der reinen Vernunft so überdrüssig geworden, dass es sich gerne wieder von ihnen erschrecken ließ. Das passende Bonmot zu solchen Vergnügungen steuerte MADAME DU DEFFAND bei, die in Bezug auf die Gespenster verkündete: „Je n’y crois pas, mais j’en ai peur.“⁶³ Vor diesem Hintergrund erlebten geselliges Tischrücken, Gespenstergeschichten und fahrende Schausteller, wie der große Cagliostro, einen regelrechten Hype, indem sie die überkommenen *Superstitions* noch einmal hochleben ließen.⁶⁴

Daneben bildeten sich nun aber auch progressive Strömungen aus, die eine Synthese mit der rationalistischen Weltanschauung versuchten. MADAME DU DEFFAND sollte wieder an das glauben können, was sie fürchten machte. In diesem Sinne verbanden beispielsweise die zahlreichen Autoren der allseits beliebten Bundesromane sinnreich altes Geheimnis und aktuelle (Verschwörungs-)Theorie. Der Wiener Arzt FRANZ ANTON MESMER versuchte daneben in seiner Lehre vom animalischen Magnetismus medizinische Praxis und magischen Universalismus zu vereinen. Eine ähnliche Verbindung schuf wenig später auch HOFFMANN,

⁶¹ RÜDIGER SAFRANSKI: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main. Fischer. 2009, S. 53.

⁶² Ebenda.

⁶³ RAYMOND TROUSSON: *Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique?* In: *Le réalisme magique*. Hrg. von Jean Weisgerber. Brüssel. Edition l’Age d’Homme et les auteurs. 1987, S. 34.

⁶⁴ Für eine solche, regressive Konzeption der Phantastik plädiert unter ihren Theoretikern RICHARD ALEWYN, der das Genre in seinem Aufsatz *Die literarische Angst* über die mehr oder weniger unterhaltsame Verwertung historisch überkommener Ängste bestimmt: „Die durch die Aufklärung (auch durch die Sekurisierung des öffentlichen Lebens im modernen Staat) vertriebene Angst sucht eine Zuflucht und findet sie in der Literatur.“ In: RICHARD ALEWYN: *Die literarische Angst*. In: *Aspekte der Angst*. Starnberger Gespräche. Hrg. von H. v. Dittfurth. Mannheim / Stuttgart. Georg Thieme Verlag. 1965, S. 36.

indem er die alten Schauer motive mit psychologischen Elementen konfrontierte. Er hatte erfasst, dass es nicht mehr reichen würde, die Existenz von Gespenstern bloß zu verkünden, sondern dass sie vielmehr nur überleben konnten, wenn sie den Aggregatzustand wechselten. Wo er sie in seiner Literatur erstmals psychologisierte, machte er die alten Gespenster immun gegen die Entzauberung durch die neuen Wissenschaften. Tatsächlich müssen seine wunderlichen Gestalten bis heute nicht fürchten, beim ersten Kontakt mit aufklärerischen Geistern zu Staub zu zerfallen.⁶⁵ Als „der frappante Entdecker der Pathologie des Alltags“⁶⁶ läutete er so gleichsam den Beginn einer neuen Ära der literarischen Phantastik ein.⁶⁷

3.1.3 Wahn und Wirklichkeit

HOFFMANN ließ seine Phantasmen nun aber durchaus nicht als Projektionen innerer Vorgänge einer neuen Eindeutigkeit anheimfallen. Vielmehr offenbart sich mit ihnen die Duplizität des Seins, das rätselhafte Widerspiel zwischen innerer und äußerer Welt. So wie der Spuk in unsere Welt kommt, müssen wir erkennen, dass er immer schon da war. Genauso, wie sich daneben so manches Wahngelbilde als allzu real erweist. Der „Verbindung von Wahn und Realität, von Phantastik und Historizität“⁶⁸ korrespondiert dabei der immer wieder durch verschiedene Interferenzen gebrochene Dualismus innerliterarischer Wirklichkeitsebenen. Wo HOFFMANN seine Leser also mit einer unglaublichen Wirklichkeit konfrontiert, protestiert er immer auch gegen einen dogmatischen Begriff derselben. Letztendlich ist doch alles immer nur eine Frage der Perspektive, oder besser: des Perspektivs.

⁶⁵ Stellen wir uns eine Fortsetzung zu OSCAR WILDES *Gespensst von Canterville* vor, in der dem verzweiferten Gespensst schließlich eine Hoffmann-Gesamtausgabe in die Hände fällt, mit deren Hilfe es endlich doch noch die geistesfeindlichen Yankees vertreiben kann.

⁶⁶ EGON FRIEDEL: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. München. C.H. Beck. 1989, S. 1001.

⁶⁷ An dieser Stelle fragt man sich berechtigterweise, wie eine post-psychologische Phantastik im Sinne der naturwissenschaftlich getrimmten Hirnforschung aussehen kann? – Wir stellen uns vor, dass uns die Gespensster künftig keineswegs als chemische Formeln, sondern dass uns vielmehr die Formeln selbst als Schreckgespensster der totalen Entfremdung heimsuchen werden, wenn sie das nicht ohnehin schon längst tun.

⁶⁸ LOTHAR PIKULIK: *Die Serapions-Brüder. Die Erzählung vom Einsiedler Serapion und das Serapion(t)ische Prinzip – E.T.A. Hoffmanns poetologische Reflexionen*. In: Interpretationen – E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Hrg. von Günter Saße. Stuttgart. Reclam. 2004, S. 137.

3.1.4 Gespenst und Bürger

Eine solche Ambivalenz ergibt sich bei HOFFMANN jedoch nicht nur zwischen subjektivem und objektivem Phantasma, sondern betrifft dasselbe auch ganz unabhängig von dessen ontologischem Status. So kann sein Erscheinen zum Wahnsinn (*Der Sandmann*) genauso wie in die poetische Entrückung (*Der goldene Topf*) führen, die sich allerdings selbst wiederum als Wahn äußern kann. Denken wir nur an den Einsiedler Serapion, der sich für einen großen, vor Jahrhunderten verstorbenen Märtyrer hält und ebenso bewunderns- wie bedauernswert erscheint, indem er, in den Worten Lothars, „keine Außenwelt statuiert“.⁶⁹

Daneben kann aber auch die Realität selbst unheimlich werden. FRANZ FÜHMANN beispielsweise sah in der manipulativen Kommunikation der Bürgersfrau das eigentlich Schauerliche bei HOFFMANN:

[D]enn eben das ist das Schauerliche, daß das, was des Menschen bösester Teil ist – das Degradieren seiner Mitmenschen zur bloßen Sache, zum Mittel, mit dem man die seine betreibt –, daß diese rigorose Verdinglichungspraxis in der Sphäre der Anmut geschieht, wozu auch die Offenheit gehört, mit der solches Entmenschen seines Nächsten [...] sich ausspricht, lächelnd oder weinend, je nach Bedarf.⁷⁰

In solcher Totalität offenbart die Welt der Philister ihre ganz eigene Dämonie. Die komfortablen Existenzen gesellschaftlicher Mittelmäßigkeit, die ganz im Gegensatz zu Serapion keine Innenwelt mehr statuieren und so zu blinden Exekutoren ihrer eigenen Bürgerlichkeit werden, zeigen uns bei HOFFMANN die andere Seite der Entfremdungs-Medaille. So wie das Phantasma unheimlich wird, wo es die Wirklichkeit usurpiert, wird uns die Wirklichkeit selbst unheimlich, wo sie sich als blinder Mechanismus entpuppt. HOFFMANNs Welt kennt also zwei Himmel oder zwei Höllen. Oben totales Phantasma. Unten totale Identität. Explosion oder Implosion. Rausch oder Roboter. Alles oder Nichts. Gerade deshalb ist seine Figuration des Phantastischen auch immer wieder in die Nähe der tragikomischen Groteske gerückt worden.⁷¹

⁶⁹ HOFFMANN (2008), S. 68.

⁷⁰ FRANZ FÜHMANN: *Frau Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. In: Derselbe: *Gesammelte Werke in 8 Bänden*. Bd. 6: *Essays, Gespräche, Aufsätze*. 1964 – 1981. Rostock. Hinstorff. 1993, S. 356.

⁷¹ Vgl. zum Beispiel H.P. LOVECRAFT: *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik*. Aus dem Amerikanischen von Michael Koseler. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1995.

3.1.5 Offenheit und Dynamik

Als HOFFMANN zu schreiben begann, hatte sich der Geist der französischen Revolution längst wieder verflüchtigt. Nicht nur die Entwicklung zurück zur Monarchie und der damit einhergehende gesamteuropäische Restaurationsprozess wirkten ernüchternd, auch die inneren Widersprüche der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung begannen sich abzuzeichnen. Wo sich dabei die verschiedensten Weltbilder unversöhnlich gegenüberstanden, trat HOFFMANN nicht an, um zu sagen, wie es *wirklich* ist. Vielmehr ging es ihm darum, den dramatischen Antagonismus der Ideologien in seinen Erzählungen in lesbare Erfahrung zu verwandeln, in den Worten URSULA ORLOWSKYS: „Mit der Auflösung von Eindeutigkeit labilisiert er die Sicherheit rationaler Erkenntnis des selbstbewussten Subjekts und ironisiert und fragmentiert die ‚vernünftige‘ gesellschaftliche und politische Normalität.“⁷² In diesem Sinne zeichnet sich HOFFMANNs Werk vor allem durch seine radikale Offenheit aus – und genau so hat es bis heute als Gegengift zur diskursiven Normierung der Welt nichts an Wirkkraft eingebüßt.

3.2 Der Sandmann

3.2.1 Eine literaturwissenschaftliche Spezialdisziplin – E.T.A. HOFFMANNs „Der Sandmann“

Dass sich die Forschung in Sachen HOFFMANN so sehr auf den *Sandmann* konzentriert hat, ist sicher nicht zuletzt einem seiner ersten und bis heute wohl prominentesten Interpreten zu verdanken. Es war niemand Geringerer als SIGMUND FREUD, der im Jahr 1919 mit seinem Aufsatz über das Unheimliche der literaturwissenschaftlichen Debatte den entscheidenden Impuls gab.⁷³ Indem der *Sandmann* als „Urtext des Unheimlichen“⁷⁴ seither unzertrennlich

⁷² URSULA ORLOWSKY: *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom Sandmann*. Heidelberg. Carl Winter Universitätsverlag. 1988 (= Probleme der Dichtung. Studien zur dt. Literaturgeschichte 20), S. 67.

⁷³ FREUDs Aufsatz ist bekanntlich nur das erste Kapitel der grandiosen (wenn auch oftmals durchaus einseitigen) Lovestory zwischen Phantastik und Psychoanalyse, die über die berühmten POE-Interpretationen von MARIE BONAPARTE bis in die Gegenwart hin zu SLAVOJ ŽIŽEK reichen, der keine Gelegenheit auslässt, um seine LACAN-Lektüren anhand von STEPHEN-KING-Romanen zu illustrieren. Wieso gerade die Phantastik das Interesse der psychoanalytisch geprägten Literatur- und Kulturwissenschaften auf sich ziehen konnte, liegt dabei auf der Hand. Wo sich das Genre oftmals einer mehr oder weniger archaischen Symbolik bedient, aber nur selten deren

mit seiner Abhandlung verbunden ist, hat sich mit der Zeit auch ein symbiotisches Verhältnis zwischen den beiden Texten eingestellt. Bis heute funktioniert der eine jeweils als akademischer Multiplikator des anderen. Wo vom Unheimlichen gesprochen wird, wird fast immer auch vom *Sandmann* gesprochen – und dasselbe gilt freilich auch vice versa.⁷⁵

Dementsprechend nahm die Erzählung dann auch relativ schnell einen absoluten Sonderstatus ein. Angesichts der Flut an einschlägigen Publikationen resümierte RUDOLF DRUX 2003 in einem Nachwort zu HOFFMANNS *Nachtstücken*, dass die Interpretation des *Sandmanns* mittlerweile „wie eine literaturwissenschaftliche Spezialdisziplin anmutet.“⁷⁶ Tatsächlich hat die Auseinandersetzung erst vor kurzem die tertiäre Ebene erreicht. So wurde 2009 von PETER TEPE u.a. eine umfassende Untersuchung vorgelegt, in der 83 literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem *Sandmann* einer weiterführenden Analyse unterzogen werden.⁷⁷ Doch auch, wo man mittlerweile bei der Interpretation der Interpretation angelangt ist, scheint das letzte Wort in der Causa *Sandmann* längst nicht gesprochen.

3.2.2 Wege der Interpretation

Eine erschöpfende Interpretation der Erzählung erweist sich bis heute als schwieriges Unterfangen. HOFFMANNS raffiniertes Spiel mit den verschiedenen Erzählperspektiven macht es tatsächlich unmöglich, aus dem Text selbst eine lückenlose Argumentation zu entwickeln. Ein weiteres Hindernis stellen die verschiedenen thematischen *Brillen* dar, die er uns im Zuge seiner Erzählung anbietet. Wo sich verschiedene diskursive Felder gegenseitig aufladen, überlagern und widersprechen, entstehen permanent neue Sinneffekte. Gerade so entzieht sich der Text aber immer wieder einer endgültigen Konkretisierung.

Explikation mitliefert, eignet es sich perfekt für die analytischen Deutungsverfahren, die bis heute immer wieder auf den Plan gerufen werden, um den latenten Sinn literarischer Phantasmen zu offenbaren.

⁷⁴ DINA DE RENTIIS: *Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen*. Bamberg. University of Bamberg Press. 2017 (= Romanische Literaturen und Kulturen 7), S. 17.

⁷⁵ Vgl. DINA DE RENTIIS: *Figur und Psyche*, MARC FALKENBERG: *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck* und den Essayband *Psychoanalyse und das Unheimliche: Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*.

⁷⁶ RUDOLF DRUX: *Nachwort*. In: E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Hrg. von Rudolf Drux. Stuttgart. Reclam. 2003, S. 61.

⁷⁷ Vgl. JÜRGEN RAUTER / PETER TEPE u.a.: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Würzburg. Königshausen und Neumann. 2009.

So lässt sich die Erzählung als psychologische Fallstudie genauso verstehen wie als narrative Abhandlung über den aufklärerischen Mechanismus.⁷⁸ Die Debatte um die maschinelle Reproduzierbarkeit des Lebens ist dabei allerdings nur eine Komponente des virulenten Konflikts zwischen aufklärerischer Weltentzauberung und romantischer Metaphysik – RUDOLF DRUX beispielsweise versteht den *Sandmann* im weitesten Sinne als Plädoyer gegen die „rationalistische Nivellierung des Wunderbaren.“⁷⁹ Selbst wo man der Erzählung einen „metapoetischen Charakter“⁸⁰ attestiert und die Automate Olimpia als Allegorie auf das Werk versteht, variiert man nur, was HOFFMANN in seinem berühmten Erzählerexkurs bereits selbst ausgeführt hat: „Vielleicht wirst Du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffenen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“⁸¹ Eine zusätzliche Erschwernis bereitet freilich die immer wieder zwischen wörtlichem und übertragenem Sinn hin- und herchangierende Metaphorik des Textes. Wo die Augen vorerst unzweideutig die Seele repräsentieren, fliegen sie uns schon im nächsten Moment als blutige Realien um die Ohren.⁸² Auch auf Mikro-Ebene erweist sich so die Ambivalenz als zentrales Gestaltungsprinzip.

Wo man versucht hat, zu klären, was *wirklich* passiert ist, hat man sich dementsprechend immer wieder in eine prekäre Lage begeben. Auf der einen Seite stehen die, die Nathanael schlicht als einen „partiell Wahnsinnigen“ mit „gespaltene[m] Bewusstsein“⁸³ begreifen und damit im Wesentlichen doch immer nur Claras Position variieren, die fest davon überzeugt ist, dass alles „nur in seinem [Nathanaels] Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber

⁷⁸ Vgl. dazu THOMAS T. TABBERT: *Die erleuchtete Maschine. Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Studienausgabe. Hamburg. Artislife Press. 2006.

⁷⁹ RUDOLF DRUX: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München. Wilhelm Fink. 1986, S. 96.

⁸⁰ MONIKA SCHMITZ EMANS interpretiert die Automate Olimpia in ihrem Aufsatz als Allegorie auf das literarische Werk, wobei sie den Rezipienten analog zu Nathanael „als begründende Instanz künstlerischer Wirklichkeit ins Spiel bringt.“ Problematisch ist allerdings, dass sie dabei das Perspektiv als Medium der listigen Manipulation durch den Schöpfer Coppélius völlig ausklammert. In: *Eine schöne Kunstfigur? Androiden Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes*. Arcadia 5/1995, S. 12/11.

⁸¹ E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Hrg. von Rudolf Drux. Stuttgart. Reclam. 2003, S. 19. Zitiert im Folgenden mit der Sigle SM.

⁸² Die wörtliche Umsetzung von Metaphern ist sicherlich auch die augenscheinlichste Parallele zwischen HOFFMANN und CRONENBERG, wobei gerade der medienkritische Film-Essay *Videodrome* noch weit darüber hinaus Parallelen zum *Sandmann* aufweist, die meines Wissens nach noch einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung harren.

⁸³ FRIEDHELM AUHUBER: *Hochgebietende Vernunft, misstönend wie verstimmte Glocken. E.T.A. Hoffmann und die Psychologie seiner Zeit*. Hrg. von Fritz Buchholz. Nürnberg. Ellipse. 1996, S. 29.

daran wohl wenig teilhatte.“⁸⁴ Auf der anderen jene, die fest davon überzeugt sind, „daß der Optiker Coppola wirklich der Advokat Coppelius ist“ und uns also in der Erzählung keineswegs „die Phantasiegebilde eines Wahnsinnigen vorgeführt werden sollen.“⁸⁵ Sie schlagen sich damit auf die Seite Nathanaels, der sich als Opfer eines „drohenden Geschicks“ (SM, 3) wähnt, hilflos „dunklen Mächten zum grausamen Spiel“ (SM, 21) hingegeben. Stellen wir fest, dass endlich beide Parteien Recht behalten – allerdings jeweils zu einem hohen Preis. Jede Wahrheit muss hier gegen eine drastische Reduktion der literarischen Wirklichkeit erkaufte werden.

Wir werden dementsprechend die Synthese beider Ansätze versuchen, um der Erzählung gerecht zu werden, die sich tatsächlich „gegen die Abstraktion eines einsinnigen Wirklichkeitsbegriffs“ sperrt, „da für sie phantastische Phänomene ebenso wie alltägliche Gegenstände konstitutiv sind.“⁸⁶ Dabei wollen wir zeigen, wie Nathanael dem *Sandmann*-Komplex gegenüber eine höchst widersprüchliche Haltung einnimmt. So wie er einerseits gegen den Sandmann vorgehen will, wendet er andererseits doch immer wieder an Clara, die hier wesentlich als Agentin der Verdrängung fungiert. Ihre mechanistisch geprägte Psychologie verkörpert sich schließlich auch im Perspektiv. Gerade indem es Nathanael die Dinge „so rein, scharf und deutlich“ (SM, 28) vor Augen rückt, wird er seiner intuitiven Wahrnehmung auf fatale Art und Weise entfremdet. Schließlich wollen wir zeigen, wie Nathanael an seiner subjektiven Weltsicht scheitert, so wie er in der Olympia-Passage mit der fundamentalen Leere seines Begehrens konfrontiert wird.

3.2.3 Verdrängung

Die Erzählung setzt ein mit einer klassischen Fehlleistung. Nathanael will seinen Brief eigentlich an Claras Bruder Lothar richten, setzt aber aus Versehen den Namen seiner Verlobten darauf. Schon hier zeigt sich jene Unentschlossenheit im Verhalten Nathanaels, die ihm später zum Verhängnis werden wird. Einerseits hat er Angst sich Clara anzuvertrauen, da er ihre Reaktion bereits vorausahnen kann: „Indem ich anfangen will, hör ich [...] Clara

⁸⁴ Ebenda, S. 13.

⁸⁵ FREUD (2008 b), S. 149f.

⁸⁶ DRUX (2003), S. 65.

sagen: das sind ja rechte Kindereien!“ (SM, 4), andererseits will er seine dunklen Ahnungen unbedingt mit ihr teilen.

Also erzählt er ihr von jenem folgenreichen Abend, an dem er als kleiner Junge dem schrecklichen Ammenmärchen vom Sandmann auf den Grund gehen wollte. Als dieser sein Kommen ankündigt, versteckt er sich im Zimmer des Vaters und sieht schon bald denselben in der Gestalt des Advokaten Coppelius eintreten. Dessen Erscheinung relativiert aber keineswegs die Ängste des Jungen. So erzählt Nathanael: „Aber die grässlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius.“ (SM, 7) Die Mär vom Sandmann wird vom kleinen Nathanael schlichtweg auf diesen übertragen. Auch die Szenerie nimmt dabei die Züge des Phantasmas an: „Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer.“ (SM, 9) Von solchen Eindrücken bedrängt stürzt der Junge schließlich aus seinem Versteck und wird von Coppelius geschnappt: „Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. s’steht doch überall nicht recht! ,s gut so wie es war! – Der Alte hat’s verstanden!“ (SM, 9) Einerseits weist diese Szene vor auf die Olimpia-Passage. THOMAS T. TABBERT schließt hier folgerichtig auf einen „Versuch der Herstellung künstlicher Menschen nach mechanischen Prinzipien.“⁸⁷ WITTIG versteht den mephistophelischen Ausruf „der Alte hat’s verstanden!“ dabei als einen der „späten Reflexe auf die Vorstellung, daß die in der Genesis oder in anderen Schöpfungsmythen überlieferte Erschaffung des Menschen die Möglichkeit seiner Herstellung impliziert.“⁸⁸ Coppelius wagt sich damit in den „Bereich Gottes“⁸⁹ vor. Die Hybris verstärkt noch seine satanischen Züge und trägt so zusätzlich zu seiner Mythisierung bei. Das alles ist nun im Sinne narrativer Logik sicherlich plausibel. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, dass wir die Szene aus der Perspektive des kleinen Nathanael erzählt bekommen. Demgemäß müssen wir davon ausgehen, dass auch diese Passage die Züge des Phantasmas trägt. Dabei ist der *traumhafte* Charakter dieser Szene durchaus typisch. In FREUDS *Phobie eines fünfjährigen Knaben* erfahren wir beispielsweise vom Traum des kleinen Hans, in dem ihm ein Installateur Glied und Gesäß abschraubt, um neue, bessere

⁸⁷ TABBERT (2006), S. 81f.

⁸⁸ FRANK WITTIG: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg. Königshausen und Neumann. 1997, S. 66.

⁸⁹ Ebenda.

anzubringen.⁹⁰ So wie diese Szene eindeutig als Wunscherfüllung zu verstehen ist – Hans hat jetzt endlich solche Genitale wie der beneidete Vater –, wird im *Sandmann* gerade noch verhindert, dass ihm Coppelius die Augen nimmt und also die symbolische Kastration durchführt. JACOB S. GUGGENHEIMER geht hier sogar so weit, auf sexuellen Missbrauch zu schließen.⁹¹ Ein gewisses figuratives Moment ist allerdings in jedem Fall unabweisbar, die Szene „fixiert jenen grellen Augenblick, als die Macht das Kind zwingt, seinen Körper als leblose Puppe der Außenwelt zur mechanischen Hantierung zu überlassen.“⁹²

Nathanael aber will von all dem nichts wissen und lässt seine Schilderung abrupt mit dem Hinweis enden, dass er eben auf irgendeine Art von Coppelius misshandelt worden sei. Mehr hat er darüber nicht zu berichten. Das Reale des Ereignisses bleibt damit weiter im Dunkeln – für den Leser genauso wie für Nathanael selbst. Dass er danach für mehrere Wochen in ein hitziges Fieber fällt, betont zusätzlich dessen traumatischen Charakter. Die Somatisierung verweist hier noch einmal auf die Unmöglichkeit der Symbolisierung. Andererseits ist das Fieber gleichzeitig funktionales Double des Phantasmas. So wie dieses das eigentliche Geschehen überlagert, überlagert jenes den emotionalen Schock, den der kleine Nathanael erlitten haben muss. Das Fieber und die damit einhergehende Ohnmacht können nun aber nicht nur im Sinne einer Somatisierung des Schocks, sondern auch als Akt der Selbstbestrafung verstanden werden⁹³: „Man hat dem anderen den Tod gewünscht, nun ist man dieser andere und ist selbst tot. Hier setzt die psychoanalytische Lehre die Behauptung ein, daß dieser andere für den Knaben in der Regel der Vater ist, der – hysterisch genannte – Anfall also eine Selbstbestrafung für den Todeswunsch gegen den gehassten Vater.“⁹⁴

Im Falle Coppelius hätte ein aggressives Vorgehen aber ganz bestimmt einiges für sich. So erzählt Nathanael von der Begegnung mit Coppola, bei der er den alten Advokaten

⁹⁰ SIGMUND FREUD: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. In: Derselbe: Studienausgabe. Bd. 8: Zwei Kinderneurosen. Frankfurt am Main. Fischer. 1989, S. 85-86.

⁹¹ JACOB S. GUGGENHEIMER: *Der Sand in den Augen. E.T.A. Hoffmann und die Geburt einer deutschen Männlichkeit*. Klagenfurt. Drava. 2008 (= EDITION TRI 11), S. 29.

⁹² RÜDIGER SAFRANSKI: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Frankfurt am Main. Fischer. 2000, S. 416.

⁹³ GUGGENHEIMER spricht bezüglich der Spaltung der Vater-Imago etwas ungenau von einer schizoid-paranoiden Position. Ihm entgeht dabei allerdings die Chronologie, die diesem Begriff inhärent ist. So wird in der klassischen Ausbildung einer solchen Position die Mutterbrust nicht vorzüglich gespalten, weil sie Befriedigung gewährt und versagt, sondern, weil das Kind jeweils seine aggressiven und libidinösen Triebe darauf projiziert. Im Fall Nathanaels aber wissen wir nicht, ob bei der Abspaltung des Coppelius als bösem Vater seine Regungen projiziert wurden oder ob die Spaltung hier nicht vielmehr als einzig möglicher Weg zur nachträglichen Integration der Misshandlung durch den Vater zu verstehen ist. Vgl. GUGGENHEIMER (2008).

⁹⁴ SIGMUND FREUD: *Dostojewski und die Vätertötung*. In: Derselbe: *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. 2008 c (= Fischer Taschenbuch 10456), S. 176.

wiederzuerkennen glaubt: „Ich kaufte nichts und drohte, ihn die Treppe herabzuwerfen, worauf er aber von selbst fortging.“ (SM, 3) Wenig später verkündet er: „Ich bin entschlossen es mit ihm aufzunehmen.“ (SM, 12) Gerade in der Affirmation des Sandmann-Phantasmas bietet sich die Möglichkeit, wirksam gegen den Puppenspieler vorzugehen.⁹⁵

Damit wird auch klar, warum die Erzählung keine Fallstudie im klassischen Sinne ist. Indem er die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt verwirrt, führt HOFFMANN gleichsam eine „rigide Auffassung von Normalität und Anormalität, von Krankheit und Gesundheit“⁹⁶ ad absurdum. Gerade im *Sandmann* übt er fundamentale Kritik an der Psychologie seiner Zeit, die wesentlich das aufklärerische Ideal einer Subjektivität vertrat, die sich vor allem in Abgrenzung zu innerer und äußerer Natur konstituiert.⁹⁷

Solche Verhältnisse sind übrigens durchaus typisch für HOFFMANNs Erzählungen. Die dualistische Konzeption seiner fiktiven Welten bleibt dabei niemals auf ein statisches Nebeneinander beschränkt, sondern mündet stets in die Evokation möglicher Interferenzen. Wo die Konflikte auf der Ebene des Phantasmas gelöst werden, wirkt sich das immer auch positiv auf die Wirklichkeit aus. Denken wir nur an die kleine Marie aus *Nussknacker und Mausekönig*, die vom Vater noch in ihren kindlichen Phantastereien bestärkt wird: „Da dir, liebe Marie, Freund Nussknacker so sehr gefällt, so sollst du ihn auch besonders hüten und schützen.“⁹⁸ Nachdem Marie dem Nussknacker geholfen hat, sich gegen den bösen

⁹⁵ Eine ähnliche Konstellation wird übrigens vom klassischen Märchen bis hin zu aktuelleren Produktionen von *Karate Tiger* bis hin zu *König der Löwen* zum Ausgangspunkt des Abenteuers: Der gute Vater wird vom bösen Vater getötet. Der Sohn wird dabei schwer gedemütigt. Bevor dieser den Vater rächen, dessen Position einnehmen und so die Herrschaft des guten Patriarchen als dominantes Kulturprinzip (oder gar als natürliche Organisationsform) behaupten kann, muss er die Mutter, die auch durch die *Heimat* repräsentiert werden kann, verlassen und zum Mann reifen. Entscheidend ist hier immer der Moment, in dem der Held bereit ist, seine Vergangenheit und damit seine Berufung zum Herrscher zu akzeptieren. Dazu braucht es einen Mittler, der ihn wieder in Kontakt mit *seiner Geschichte* bringt. Dieser Mittler erscheint meist in Gestalt einer Frau oder eines weisen Alten, die den Helden darin bestärken, in den Kampf gegen den bösen Vater zu ziehen. Endlich siegt der Held und herrscht künftig als guter Patriarch über die Familie. Nathanael kann aber einen solchen Weg gleich aus mehreren Gründen nicht einschlagen. Der Figur des guten Patriarchen steht der dem Coppelius treu ergebene, weiblich-passive Vater diametral entgegen. Daneben fungieren die Frauenfiguren hier jeweils als durchaus resolute Agentinnen der Verdrängung. Clara, die ihren Mann in den Kampf führen sollte, hindert ihn vielmehr effektiv daran, sich gegen Coppelius zu stellen, indem sie dessen Existenz leugnet. Eine andere Mittlerfigur, die Nathanael daran gemahnen könnte, seinen Platz in der Geschichte einzunehmen, gibt es nicht.

⁹⁶ AUHUBER (1996), S. 25.

⁹⁷ Eine solche Kritik an den normativen Kategorien der (Mainstream-)Psychologie über die Darstellung möglicher Interferenzen zwischen dualen Welten ist übrigens bis heute Sache des Genres. Die phantasmatischen Welten – sei es die des Telejunkies in CRONENBERGs *Videodrome* oder die der Teenage-Angst in CRAVENS *Nightmare on Elm Street* – treten hier aus dem Kopf der Protagonisten in die Wirklichkeit (oder umgekehrt). Aus einer psychologischen Perspektive liegt hier nahe zu vermuten, man würde uns den Wahn von innen vorführen. Exakter wäre aber sicherlich, hier von alternativen Realitäten zu sprechen, die uns je als ästhetische Erfahrung zugänglich gemacht werden. Im Horror können wir also das, was wir gemeinhin Wahn nennen jenseits der unsere Wahrnehmung präfigurierenden Kategorie des Wahnes erleben.

⁹⁸ HOFFMANN (2008), S. 249.

Mäusekönig zu behaupten, wird am nächsten Tage ein junger, heiratswilliger Mann bei ihr vorstellig. Er erzählt Marie, dass er selbst jener Nussknacker ist, in den er durch ein böses Verhängnis verwandelt wurde.

Einen solchen Weg kann Nathanael aber nicht einschlagen. Als er sich an Clara wendet, interpretiert sie die Ereignisse als Reflexe des Inneren und entzieht ihnen damit ihren Wirklichkeitsstatus: „Gerade heraus will ich es dir nur gestehen, dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du sprichst, nur in deinem Inneren vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte.“ (SM, 12) Also schließt sie, dass der Sandmann allein mit „lautem Lachen“ (SM, 15) gebannt werden könnte. Die Wahl des Antidots ist hier umso erstaunlicher, als dass das Lachen in dieser Erzählung ansonsten dem Coppelius vorbehalten ist.

Damit nicht genug, lässt sie noch eine umständliche Rationalisierung folgen. Recht behalten mag sie, wo sie behauptet, dass der Vater mit Coppelius wohl alchemistische Versuche betrieben hätte. DRUX weist in diesem Zusammenhang allerdings darauf hin, dass die künstliche Reproduktion des Menschen ohnehin untrennbar mit der alchemistischen Suche nach dem Stein der Weisen verbunden ist.⁹⁹ Regelrecht absurd wird es, wo sie bei ihrer Argumentation ignoriert, dass Coppelius, gleich nachdem der Vater bei einem weiteren Experiment stirbt, „spurlos vom Orte verschwunden ist.“ (SM, 12) Genauso kann der Verdacht gegen ihn nicht aus der Welt sein, indem man konstatiert, dass das Zustandekommen einer Explosion „bei chemischen Versuchen [...] möglich sei“. (SM, 14) Damit rekapituliert sie im Grunde nur das Ereignis selbst. Aus ihrer durchwegs fehlerhaften Einschätzung heraus rät sie Nathanael, sich nicht weiter mit Coppelius auseinanderzusetzen:

Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes, feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser Spiegelbild sein sollte. (SM, 10)

Die Formulierung „fremdes, feindliches Einwirken“ bezieht sich hier gerade nicht auf Coppola, sondern auf Nathanaels „Inneres“. Er soll nicht mehr seinen düsteren Ahnungen nachhängen, sondern sich darauf beschränken, den Weg, in den er „geschoben“ worden ist, zu verfolgen – das Passiv ist hier als erster Anklang auf das Automatenmotiv zu verstehen, das gleichsam den leeren Automatismus bürgerlicher Verhaltensnormen reflektiert.

⁹⁹ RUDOLF DRUX: *Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart. Reclam. 2000, S. 19.

Tatsächlich ist Claras Psychologie ganz stark vom mechanistischen Diskurs der Zeit geprägt. Die radikale Variante des neuen Weltbildes wird am prominentesten vom französischen Mediziner JULIEN OFFRAY DE LA METTRIE vertreten, der in seiner Schrift *Die Maschine Mensch* die Seele nicht mehr als göttlich-numinosen Grund des Seins, sondern als Effekt bestimmter, objektiver Verhaltensweisen begreift. So argumentiert er beispielsweise gegen seinen noch auf das göttliche Prinzip insistierenden Vorgänger RENÉ DESCARTES, indem er die Beseeltheit des Tieres postuliert: „Da sie uns offenkundig Zeichen ihrer Reue wie ihrer Intelligenz zeigen, wie könnte es da abwegig sein, zu denken, daß Wesen, Maschinen, die fast so vollkommen sind wie wir, geschaffen sind, um zu denken und die Natur zu empfinden.“¹⁰⁰ Gerade, wo die Seele rein auf ihre wahrnehmbaren Effekte reduziert wird, ist es nicht mehr weit zu Claras Überzeugung, dass das innere Gleichgewicht allein über äußeres *Funktionieren* wiederherzustellen sei. Ihre Psychologie entpuppt sich hier aber als Medium der Verdrängung, indem sie Nathanael effektiv davon abhält, gegen die konspirativen Machenschaften Coppelius' vorzugehen – die „familiäre Tabuisierung des Unbekannten“¹⁰¹ wird sich im Weiteren katastrophal auswirken.

In seinem nächsten Brief, der nun wirklich ihren Bruder Lothar erreicht, zeigt sich Nathanael verächtlich gegenüber Claras Empfehlungen. Mit unabweisbarer Ironie schreibt er: „In der Tat, man sollte gar nicht glauben, dass der Geist, der aus solche hellen hold lächelnden Kindesaugen, oft wie ein lieblicher süßer Traum, hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne.“ (SM, 16) Allerdings macht er sich im Weiteren selbst daran, ihre Rationalisierung fortzusetzen:

Ich höre bei dem erst neuerdings angekommenen Professor der Physik, der, wie jener berühmte Naturforscher, Spalanzani heißt, und italienischer Abkunft ist, Collegia. Der kennt den Coppola schon seit vielen Jahren und überdem hört man es auch seiner Aussprache an, dass er wirklich Piemonteser ist. (SM, 16)

Auch diese Argumentation erweist sich als wenig stichhaltig. Allein, dass Spalanzani Coppola schon seit vielen Jahren kennt, schließt dessen Aufenthalt in Deutschland ja noch keineswegs aus. Bedenkt man, dass Coppola der fahrenden Zunft der Wetterglashändler angehört, scheint

¹⁰⁰ JULIEN OFFRAY DE LA METTRIE: *L'Homme Machine. Die Maschine Mensch*. Französisch-Deutsch. Übersetzt und hrg. von Claudia Becker. Hamburg. Meiner. 1990, S. 75.

¹⁰¹ GÜNTER SAËE: *Der Sandmann. Kommunikative Isolation und narzisstische Selbstverfallenheit*. In: E.T.A. Hoffmann: *Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Hrg. von Günter Saße. Stuttgart. Reclam. 2004, S. 102.

das sogar durchaus plausibel.¹⁰² Außerdem ist wohl am ehesten einem Berufsreisenden die Beherrschung mehrerer Idiome zuzutrauen. Darüber hinaus eilte den reisenden Hausierern zu HOFFMANNS Zeiten ganz allgemein ein äußerst fragwürdiger Ruf voraus.¹⁰³ Im Grimmschen Wörterbuch liest man beispielsweise noch im 19. Jahrhundert, dass jemandem eine Brille verkaufen nichts anderes bedeutet, als „ihn betriegen.“¹⁰⁴ All das spricht nun aber eindeutig für die Identität von Coppelius und Coppola. Indem Nathanael Claras falschen Rationalismus übernimmt, wird auch er blind für den wirklichen Gehalt seiner Abneigung gegen Coppola. So schließt er zwar: „Haltet ihr, du und Clara, mich immerhin für einen düstern Träumer, aber nicht los kann ich den Eindruck werden, den Coppelius verfluchtes Gesicht auf mich macht.“ (SM, 16) Im Folgenden aber wird sich als fatal herausstellen, dass er nicht mehr auf seine Intuition vertraut.

3.2.4 Scheitern der Poesie

Nathanael entscheidet schließlich, nach Hause zu reisen, um seine Verlobte Clara zu sehen und sich von den Schrecken der letzten Tage zu erholen. Dort angekommen scheint sich seine Verstimmung allerdings nur noch zu verstärken. Schließlich ist ihm das Leben „Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.“ (SM, 21) Dieser fatale Determinismus kommt aber nicht umsonst gerade da auf, wo er die Realität des Sandmann-Komplexes ganz verleugnet. Tatsächlich entspricht er ganz unmittelbar Nathanaels realem Möglichkeitsspielraum – so wie er sich entschieden hat, nicht mehr an Coppola zu glauben, kann er nun wirklich nichts mehr gegen ihn ausrichten. Die Heimreise, die regressive Unterwerfung unter eine höhere Macht und die Entstellung der Bedrohung zur mystischen Spekulation sind dabei gleichwertige Aspekte jenes Eskapismus, der sich in der nächsten

¹⁰² Vgl. KARL R. BERGER: *Brillen in der Hand des Schwindlers. Allerlei ergötzliche Historien von Glücks- und Wunderbrillen, Zwangsbrillen, Zauberbrillen, Bernstein-gläser- und Radiumbrillen, Nervenbrillen und dergleichen seltsamen Dingen mehr.* In: *Der Augenoptiker*. 25. Februar 1953. Nr. 2, S. 5f.

¹⁰³ Vgl. dazu ULRICH STADLER: *Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen.* In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. 1992-1993. E.T.A. Hoffmann. Deutscher Romantiker im europäischen Kontext. Bd. 1. Hrg. von Hartmut Steinecke. Berlin. Erich Schmidt Verlag. 1993, S. 99.

¹⁰⁴ Zitiert nach STADLER (1993), S. 155.

Szene noch einmal verdichtet. Da macht sich Nathanael daran, ein Gedicht zu verfassen, das ziemlich genau die kommenden Ereignisse vorwegnimmt:

Er stellte sich und Clara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgendeine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen: *die* springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius fasst ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis. [...] Aber durch dies wilde Tosen hört er Claras Stimme: „Kannst du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines eignen Herzbluts – ich habe ja meine Augen, sieh mich doch nur an!“ Nathanael denkt: das ist Clara und ich bin ihr Eigen ewiglich. – Da ist es als fasst der Gedanke gewaltig in den Feuerkreis hinein, dass er stehen bleibt, und im schwarzen Abgrund verwechselt dumpf das Getöse. Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut. (SM, 23f.)

Als Nathanael sein Gedicht laut vorliest, fasst ihn „Grauen und wildes Entsetzen“ und er schreit: „Wessen grauenvolle Stimme ist das?“ (SM, 23) MONIKA SCHMITZ-EMANS will in dieser Szene seine „Kontamination mit dem Maschinenreich“¹⁰⁵ erkennen. Tatsächlich scheint die „grauenvolle Stimme“ aber weniger auf eine innere Automatisierung Nathanaels zu verweisen als auf den tieferen Gehalt seiner Dichtung. Diese ist hier sicher mit FROMM als Ort der Introspektion zu begreifen, an dem es möglich ist, „sich ein Urteil [zu] bilden, das treffender war und der Wahrheit mehr entsprach als im wachen Zustand.“¹⁰⁶ Wo Nathanael diese „Wahrheit“ aber nicht integrieren kann, muss ihm auch die eigene Stimme fremd werden. Das Maschinelle beschränkt sich hier tatsächlich auf die Metaphorik der vom Ich unabhängigen Automatismen des seelischen Apparates.

Auch hier findet Nathanael jedoch eine passende Rationalisierung: „Bald darauf schien ihm jedoch das Ganze wieder nur eine sehr gelungene Dichtung.“ (SM, 24) Das Partikelchen „nur“ ist hier durchaus verräterisch. Erst indem er dessen tiefe Bedeutung subtrahiert, kann er sich wieder mit seinem Werk – nun eben nur noch bloßes Handwerk – anfreunden. Eine solche Profanierung ist freilich nichts als die philologische Variante von Claras mechanistischer Psychologie.

Als Nathanael wenig später Clara sein Werk vorliest, verschärft sie noch die „Entzauberung des künstlerisch Erhabenen durch bürgerliches Nützlichkeitsdenken.“¹⁰⁷ So antwortet sie

¹⁰⁵ SCHMITZ-EMANS (1995), S. 12.

¹⁰⁶ FROMM (1981), S. 35.

¹⁰⁷ SAFRANSKI (2009), S. 197.

„leise, aber sehr langsam und ernst: ‚Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer.‘“ (SM, 24f) Auch wo Nathanael seine dunklen Ahnungen als Poesie objektiviert (und damit gleichzeitig unschädlich macht), werden sie von Clara nicht anerkannt. Dabei ist es allein das Gedicht, das hier noch eine angemessene Beurteilung der Situation liefert. Daneben ist auch diese Szene symbolisch aufgeladen. Indem das Feuer, von dem Clara spricht, nicht explizit in das *Setting* integriert ist, nimmt es metaphorische Qualität an. Damit verstärkt sich zusätzlich seine Anbindung an Coppolius, dem es ansonsten leitmotivisch zugeordnet ist.

Kurz darauf kommt es deswegen zum Streit zwischen Lothar und Nathanael, „[e]in fantastischer, wahnsinniger Geck wurde mit einem miserablen Alltagsmenschen erwidert“ (SM, 25) und schließlich soll es zwischen den beiden ans Äußerste gehen: „Der Zweikampf war unvermeidlich. Sie beschlossen, sich am folgenden Morgen hinter dem Garten nach dortiger akademischer Sitte mit scharf geschliffenen Stoßrapieren zu schlagen.“ (SM, 25) Wo ihm sein wahrer Widersacher entzogen ist, richtet sich Nathanaels Aggression nunmehr gegen Lothar, der hier genauso wie Clara den bürgerlichen Verdrängungsmechanismus verkörpert. Doch auch diesmal wird die Konfrontation verhindert. Clara wirft sich im letzten Moment zwischen die beiden Duellanten. Die letzte Szene entspricht unmittelbar ihrem mechanistischen Konzept, indem die virulenten Konflikte nicht aufgelöst, sondern lediglich überlagert werden. Die rigorose Verleugnung unerwünschter Regungen ist unschwer als Kehrseite des bürgerlichen Idylls auszumachen:

Dem Nathanael war es, als sei eine schwere Last, die ihn zu Boden gedrückt, von ihm abgewälzt [...]. Noch drei selige Tage verlebte er bei den Lieben, dann kehrte er zurück nach G., wo er noch ein Jahr zu bleiben, dann aber auf immer nach seiner Vaterstadt zurückzukehren gedachte. (SM, 26)

Hier demaskiert HOFFMANN gleichsam die Verkitschung des bürgerlichen Milieus in der Literatur der Aufklärung als evasive Heuchelei – die oft zitierte Metaphorik der *Nachtstücke* erreicht hier in Form des literarischen Seitenhiebs ihre Bestimmung. Besondere Aufmerksamkeit verdient daneben der Begriff der „Vaterstadt“, der – ganz im Sinne von FREUDS *Psychopathologie des Alltags* – leicht als entstellte Variante der Wendung „an des Vaters statt“ zu entziffern ist. Doch gerade wo Nathanael nicht in der Lage ist, den bösen Vater Coppola zu konfrontieren, wird er auch seinen Platz in der Familie nicht einnehmen können.

3.2.5 Das Perspektiv

Bald nachdem Nathanel zurückgekehrt ist, wird der verhasste Coppola wieder bei ihm vorstellig. Das ist umso bemerkenswerter, als er ihn das letzte Mal mit dem Äußersten bedroht hat. Nathanel fühlt sich nun „im Innersten erbeben.“ (SM, 26) Allerdings entschließt er sich auch das sittsam zu ignorieren. Eingedenk dessen, was „er der Geliebten so heilig versprochen“, nimmt er sich „mit aller Gewalt“ (SM, 26) zusammen. Gerade so aber verliert er die Kontrolle über die Situation. Indem er seine Ängste nicht ausagieren kann, usurpieren sie nun endgültig seine Wahrnehmung, als der Wetterglashändler seine Ware präsentiert:

„Nu – Nu – Brill’ – Brill’ auf der Nas’ su setze, das sein mein Oke – sköne Oke!“ – Und damit holte er immer mehr Brillen heraus, so, dass es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael, aber er konnte nicht wegschauen [...] und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutroten Strahlen in Nathanaels Brust. (SM, 27f)

Wo hier die Misshandlung durch Coppelius noch einmal evoziert wird, kann Nathanael nicht mehr an sich halten. Mit den Worten „halt ein, fürchterlicher Mensch!“ (SM, 28) packt er Coppola beim Arm. Der aber macht sich „mit heiserem, widrigem Lachen sanft“ (SM, 28) los, nimmt ruhig seine Brillen vom Tisch und Nathanaels Ausbruch endet jäh. „Um alles wieder gutzumachen“ (SM, 28) beschließt er sogar, eines der Taschenperspektive zu kaufen, die Coppola jetzt vor ihm ausgebreitet hat. Er nimmt eines der Geräte zur Hand, sieht hindurch und ist sofort hingerissen, „noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“ (SM, 28) Indem es die strikte Fokussierung auf das Sichtbare vorgibt, materialisiert das Perspektiv gleichsam Claras mechanistische Psychologie. So wie Nathanael zuvor die Deutungsmacht an seine Verlobte übertragen hat, unterwirft er sich nun der Neu-Perspektivierung seiner Wahrnehmung durch das optische Gerät. In seiner übersteigerten Funktionalität wirkt es als positive Zensur und verkörpert mithin jenen Moment, in dem die Aufklärung selbst wieder zum Mythos wird.

Auf dem Weg nach Draußen bricht Coppelius in lautes Gelächter aus, worauf Nathanael die Worte spricht: „[E]r lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv gewiss viel zu teuer bezahlt habe – zu teuer bezahlt!“ (SM, 29) Die beunruhigende Doppeldeutigkeit dieser Formulierung ist ihm dabei durchaus bewusst. Doch erneut nimmt er sich zusammen, indem

er sich Clara in Erinnerung ruft: „Clara [...] hat wohl Recht, dass sie mich für einen abgeschmackten Geisterseher hält; aber närrisch ist es doch [...], dass mich der dumme Gedanke, ich hätte das Glas dem Coppola zu teuer bezahlt, noch jetzt so sonderbar ängstigt; den Grund davon sehe ich gar nicht ein.“ (SM 29) Wo er sich ganz mit ihrem mechanistischen Rationalismus identifiziert hat, kann er sich seine Ängste nicht mehr erklären.

So wie Nathanael nunmehr seiner eigenen Wahrnehmung ganz entfremdet ist, wird er anfällig für die abstrakte Schönheit des Automaten. Mit der Zeit braucht er auch das Perspektiv nicht mehr, um in Olimpia sein hochlebendiges Ideal zu erkennen. Wo die manipulative Disziplinierung seiner Wahrnehmung sich erst noch im optischen Gerät objektiviert, bezeugt dessen Wegfall nun deren endgültige Internalisierung. Genau in diesem Sinne beschreibt ROLAND INNERHOFER den Automaten als Medium „neuer Herrschaftstechniken, die sich des Inneren des Subjekts bemächtigen.“¹⁰⁸

Wo Nathanael nunmehr Olimpia seine Dichtungen vorträgt, antwortet sie ihm immer wieder mit einem gehauchten „Ach, Ach!“. Der romantische Seelenlaut bietet sich dabei als ideale Projektionsfläche, in der sich Nathanael ganz wiederfindet, sodass er endlich ausrufen kann: „[N]ur von dir, von dir allein werd ich ganz verstanden.“ (SM, 35) So wie der Automat seine Dichtung vorbehaltlos akklamiert, macht er jedoch gleichzeitig deren tiefere Bedeutung zunichte. Bevor Nathanael noch geistreich fragen kann, wessen Stimme hier eigentlich spricht, ist Olimpia zur Stelle, um mit vermeintlich seelenvollen Blicken und dem immer gleichen „Ach!“ einen tieferen Sinn zu evozieren, der damit erledigt ist, noch bevor er sich überhaupt offenbaren kann. Himmel der totalen Transzendenz oder Hölle der totalen Nichtigkeit. In extremo fällt hier beides in eins. Auch die „vorausseilende“ Idealisierung der Dichtung durch Olimpia erweist sich als Modus der Verdrängung.

So wie man sich hier oftmals auf die Polarität zwischen Clara als „lebenszugewandter Frau“¹⁰⁹ und dem seelenlosen Automaten konzentrierte, wurde immer wieder die entscheidende Parallele übersehen. So wie sich Nathanael bei Clara in die leere Inszenierung des bürgerlichen Idylls flüchtet, entbehrt auch die *romantische* Evokation grenzenloser Innerlichkeit durch Olimpia jegliche Substanz. Die funktionale Gleichheit der beiden Figuren hat HOFFMANN zusätzlich motivisch aufgelöst, indem er auch Olimpia das Element des Feuers

¹⁰⁸ ROLAND INNERHOFER: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“ – Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann‘. In: Nach Todorov. Beiträge zur Definition des Phantastischen in der Literatur. Hrg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May. Tübingen. A. Francke. 2006, S. 124.

¹⁰⁹ SÄBE (2004), S. 110.

zuordnet. Da heißt es, als Nathanael sie durch das Perspektiv anblickt: „Es schien, als wenn jetzt erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.“ (SM, 28f)

3.2.6 Problematisches Begehren

Als Nathanael Olimpia einen Antrag machen will, muss er endlich erkennen, dass sie nur eine Automate ist. Diese Szene variiert im Streit der Puppenspieler noch einmal die Misshandlung durch den Advokaten Coppelius. Genauso wie der kleine Nathanael wird nunmehr Olimpia verdinglicht, mithin zum Besitz gemacht, der äußeren Mächten hilflos ausgeliefert ist. Nathanael wird klar, dass er das Opfer eines absurden wissenschaftlichen Experiments geworden ist. Dabei scheitert sein subjektives Weltbild, indem er erkennen muss, „daß er seinem ‚Inneren folgend‘ die ‚Anschauung des ewigen Jenseits‘ wie auch sein ‚Selbst‘ in dem Sinnbild eines materialistischen Welt- und Menschenbildes findet.“¹¹⁰ So wird er „aufgrund der von ihm vollzogenen Austauschbarkeit von Mensch und Maschinenmensch mit der Frage konfrontiert, inwiefern er selbst mit einer solchen seelenlosen Maschine identisch ist.“¹¹¹ Darin liegt nun auch das Unheimliche der Szene, ganz im Sinne von HEINZ WEIB’ Erweiterung des Freudschen Begriffs: „Unheimlich kann auch das radikal Fremde sein, wenn es vertraut scheint, aber doch nicht vertraut zu werden vermag.“¹¹² Eine wichtige Rolle spielt dabei das „Zusammenwirken von mechanischem Kalkül und Inkalkulablem“¹¹³ – indem Coppelius die Automatisierung der Seele perfektioniert, tritt er nicht nur in direkte Konkurrenz zum Schöpfergott, sondern macht gleichsam die innerliche Unendlichkeit des Unbewussten zunichte.¹¹⁴

RENATE BÖSCHENSTEIN resümiert daneben in Hinblick auf Olimpia, „die Imago muss, um als kreatives und regulatives Leitbild wirken zu können, eine rein innerliche Instanz bleiben.“¹¹⁵

¹¹⁰ TABBERT (2006), S. 125.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² WEIB (1996), S. 85.

¹¹³ SCHMITZ-EMANS (1995), S. 11.

¹¹⁴ Vgl. dazu die romantische Interpretation Gottes als Projektion der Seele durch die Tiefenpsychologie C.G. JUNG’S, kompakt bei MICHA BRUMLIK: *C.G. Jung. Zur Einführung*. Hamburg. Junius. 1993, S. 90-95.

¹¹⁵ RENATE BÖSCHENSTEIN: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person*. In: *Androiden. Zur Poetologie der Automaten*. 6. Internationales Neuenburger Kolloquium. Hrg. von Jürgen Söring und Reto Sorg. Frankfurt am Main u.a. Peter Lang. 1997, S. 174.

Damit weist sie gleichsam auf die problematische Struktur des Begehrens selbst hin, über das FINK in Anlehnung an LACAN resümiert:

Das Begehren hat genau genommen kein Objekt. In seinem Kern ist das Begehren eine ständige Suche nach etwas anderem, und es gibt kein bestimmbares Objekt, das in der Lage wäre es zu befriedigen [...]. Das Begehren geht *völlig* in der dialektischen Bewegung von einem Signifikanten zum nächsten auf und ist der Fixierung diametral entgegengesetzt. [...] Es ist weniger das angeblickte Objekt als der Blick selbst.¹¹⁶

HOFFMANN offenbart hier also keineswegs einen spezifischen Mangel an Nathanaels Begehren, sondern vielmehr die universalen Züge desselben, das sich als beständiges Kreisen um eine fundamentale Leere begreifen lässt. Dementsprechend wird endlich auch Nathanael selbst anstandslos durch einen anderen „freundlichen Mann“ (SM, 42) ersetzt.

Gleichzeitig wirft die Szene auch die zentralen Fragestellungen des sogenannten Other-Mind-Problems auf. Die Angehörigen der bürgerlichen Gesellschaft müssen sich nun mit der Möglichkeit konfrontieren, „als vielleicht einzig reales Lebewesen in einer von Attrappen bevölkerten Welt“¹¹⁷ zu leben. Doch selbst wo die Causa Olimpia die Problematik eines mechanistischen Menschenbilds auf drastische Weise offenbart hat, lässt man nicht davon ab:

Um nun ganz überzeugt zu werden, dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, dass sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw., vor allen Dingen aber, dass sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, dass dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfindungen voraussetze. (SM, 39)

Eine solche Lösung profaniert abermals die Seele auf ihre *objektiven* Effekte. BRITTNACHER begreift in diesem Zusammenhang den Automaten als „Zerrbild des Philisters, der leblos wie ein Automat der Etikette eines bis ins Detail geregelten Verhaltens folgt.“¹¹⁸ Wo Claras Psychologie geistesgeschichtliche Aspekte vertieft und das Perspektiv die Möglichkeiten medialer Manipulation betont, wendet sich diese Passage gegen eine Gesellschaft, der der Begriff der Seele nur noch dazu dient, die sture Exekution der bürgerlichen Norm mit falschem Sinn aufzuladen.

¹¹⁶ BRUCE FINK: *Das lacan'sche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*. Aus dem Amerikanischen von Tim Caspar Boehme. Wien u.a. Turia & Kant. ²2011, S. 127.

¹¹⁷ BRITTNACHER (1994), S. 298.

¹¹⁸ Ebenda, S. 270.

3.2.7 Rollentausch

In der letzten Szene wird abermals die traumatische Misshandlung durch Coppélius moduliert. Zurück in der Vaterstadt will Nathanael endlich seine Clara heiraten. Die Ereignisse um Olimpia werden dabei wiederum einfach überblendet. Just am Tag vor der Hochzeit beschließt er, mit Clara auf den Ratsturm zu steigen. Oben angekommen greift er „mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase! – Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, grässlich brüllte er auf.“ (SM, 39) Hier radikalisiert sich „die Konstruktivität technisch vermittelter Wahrnehmungseindrücke [...] bis zum Zusammenbruch jeglicher Wahrnehmungskontrolle.“¹¹⁹ Daneben folgt die Szene freilich auch der Logik beständiger narrativer Steigerung. Wo Nathanael als Kind selbst zum Püppchen wird und später als Zeuge die Misshandlung der Olimpia miterleben muss, ist er hier erstmals in der aktiven Position. Dementsprechend bekommt er hier mit dem grausigen Lachen und der überwältigenden Kraft die typischen Attribute des Coppélius’ zugeschrieben. Das Holzpüppchen ist nun nicht mehr länger er selbst, sondern seine Clara, die er in die Tiefe zu stürzen droht. Auch das ödipale Drama kommt so zu einem tragischen Ende. In dieser Szene nimmt Nathanael schließlich selbst den Platz des bösen Vaters ein.

Als unten die Menschen zusammenlaufen, ragt Coppélius „riesengroß“ (SM, 39) unter ihnen hervor. Als die Leute schließlich den rasenden Nathanael vom Turm holen wollen, lacht er nur: „Ha ha, wartet nur, der kommt schon herunter von selbst.“ (SM, 39). Und tatsächlich, Nathanael erblickt den Coppélius, springt mit dem „gellenden Schrei: 'Ha! Sköne Oke – Sköne Oke'“ (SM, 39) in die Tiefe und bleibt mit zerschmettertem Kopf auf dem Pflaster liegen.

¹¹⁹ SEGEBERG (1997), S. 78.

3.3 Zusammenfassung

Hier sollen noch einmal die wichtigsten Ergebnisse rekapituliert werden.

1. *Mechanistischer Rationalismus*

HOFFMANN übt im *Sandmann* scharfe Kritik am mechanistischen Weltbild. Wo Clara, Coppelius und der Automat Olimpia die diskursive Gleichschaltung Nathanaels besorgen, verleugnet er seine Intuition, die Wahrheit der Dichtung und selbst die grundlegenden Fakten im Fall des Sandmann-Komplexes. Der falsche Rationalismus wirkt hier *totalitär*, indem er alles, was ihm zuwiderläuft, schlicht negiert. Problematisiert wird also nicht so sehr eine bestimmtes Weltbild, sondern vielmehr die Tendenz zum Dogmatismus.

2. *Psychologie*

So wie in der Erzählung die verschiedenen Wirklichkeitsebenen miteinander interferieren, ist sie gleichsam als Plädoyer gegen die strikte Trennung von Vernunft und Wahnsinn zu verstehen, die schon zu HOFFMANNs Zeiten den eben erst aufkommenden psychologischen Diskurs dominiert hat. Dabei rückt er die heikle Problematik der normativen Wirkung solcher Kategorien in den Fokus – so entpuppt sich der vermeintliche Wahn Nathanaels letztendlich als ein Effekt diskursiver Welt-Verengung. Dass die Erzählung gerade in diesem Punkt bis heute nichts an Brisanz eingebüßt hat, beweisen jene Interpreten, die wie CLAUS SOMMERHAGE kurzerhand eine „psychische [...] Störung“¹²⁰ Nathanaels zur Prämisse ihrer Deutung machen. Sie verkennen, dass es HOFFMANN in seiner Erzählung gerade darum geht, den Konstruktionscharakter solch voreiliger Zuschreibungen offenzulegen.

3. *Begehren*

Wo Nathanael entdecken muss, dass Olimpia eine Automate ist, kommt es zur traumatischen Konfrontation mit der Leere seines Begehrens. HOFFMANN zeigt, dass dieses zwingend auf

¹²⁰ CLAUS SOMMERHAGE: *Hoffmanns Erzähler. Über Poetik und Psychologie in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 106/1987, S. 520.

einem Verkennen der Wirklichkeit gründet. Es geht hier also keineswegs um die kitschige Unterscheidung zwischen *wahren* und *falschen* Gefühlen, sondern vielmehr um „die beängstigende Erfahrung, daß wir, wenn wir ‚zu viel wissen‘, das Sein selbst verlieren könnten“.¹²¹

...

E.T.A HOFFMAN stellt sich entschieden gegen eine dogmatische Auffassung von Wirklichkeit. Die Interferenzen zwischen den subjektiv-phantasmatischen und den objektiv-rationalistischen Elementen der Erzählung sind dabei das narrative Korrelat dieses relativistischen Anspruchs. In der entschiedenen Unentschiedenheit gelingt es ihm, den Konstruktionscharakter des Faktischen offenzulegen und so ein fundamentales Unbehagen gegenüber diskursiven Machtgefällen zu formulieren.

¹²¹ SLAVOJ ŽIŽEK: *Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin. Merve. 1991, S.16f.

4. H.P. Lovecraft

Das Werk von H.P. LOVECRAFT sorgt bis heute in der Phantastik-Forschung für Kontroversen, wobei eine seriöse Auseinandersetzung gleich von zwei Seiten her bedroht wird. So sabotieren seine Fürsprecher oftmals die Debatte, indem sie die typisch Lovecraftschen Unsagbarkeitstopoi zu zentralen Kategorien ihrer Analysen machen und also nüchterne Forschungsarbeit gegen mystischen Autoren-Kult eintauschen.¹²² LOVECRAFTS Kontrahenten dagegen wollen sich für gewöhnlich gar nicht erst auf sein Werk einlassen und entfalten folglich ihre Argumente allzu oft in beflissenem Schweigen. Wo der Gegenstand unausweichlich wird, bietet sich aber eine Reihe von Ressentiments, mit denen man seinen Erzählungen den Garaus machen kann, noch bevor man sie überhaupt gelesen hat.

So haftet LOVECRAFT immer noch das Image des Schundautors an. Hier bezieht sich die Kritik gerne auf seinen vermeintlich „often overly poetic and overwrought writing style“¹²³. Dabei hält man es zumeist mit dem Kritiker EDMUND WILSON, der in seinem vor Unkenntnis und Vorurteilen nur so strotzenden LOVECRAFT-Essay resümiert: „Das einzige wirkliche Grauen in [LOVECRAFTS] Erzählungen ist das Grauen schlechten Geschmacks und des Kitsches.“¹²⁴ Dankenswert nüchtern sieht die Sache dagegen LOVECRAFT-Biograph S.T. JOSHI. Er konstatiert in Hinblick auf Autoren wie T.S. ELLIOT, EZRA POUND und WILLA CATHERS, dass es wohl die massiven Umbrüche in der amerikanischen Literatur waren, die zur Verbannung von LOVECRAFTS Nonmimetic-Fiction in das ästhetische Ghetto der Pulp-Magazine führten, die bis heute im Vorurteil der literarischen Rückständigkeit nachwirkt.¹²⁵ Im deutschen Raum scheint vor allem von Bedeutung, dass LOVECRAFT nicht so sehr die phantastische Tradition – was auch immer man darunter verstehen mag – verkörpert, sondern vielmehr einen sehr spezifischen Typ Horror, dessen Abhandlung hier traditionellerweise den leidenschaftlich in allen möglichen Foren dilettierenden Genre-Nerds überlassen wird. Die

¹²² Vgl. dazu jeweils die einleitenden Passagen in *Der erschrockene Erzähler* von MAREK WYDMUCH und *Gegen die Welt, gegen das Leben* von MICHEL HOULLEBECQ.

¹²³ DAVID SIMMONS: *The Outsider no more?* In: *New critical Essays on H.P. LOVECRAFT*. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 5.

¹²⁴ EDMUND WILSON: *Erzählungen des Wundersamen und des Lächerlichen*. In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 175.

¹²⁵ Frei übersetzt nach S.T. JOSHI: *Foreword*. In: *New critical Essays on H.P. LOVECRAFT*. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 11.

literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit LOVECRAFT setzt also immer noch den beherzten Schritt auf fremdes Terrain voraus.

Daneben bezieht man sich bei der Marginalisierung seines Werks auch auf den Autor selbst. So stößt man sich an seiner vermeintlichen Misogynie, die in seinen Erzählungen allerdings lediglich in der weitgehenden Absenz weiblichen Personals *präsent* ist. Solche Einsprüche basieren ausnahmslos auf fatalem psychologischen Halbwissen und einer nicht minder fatalen Unkenntnis von LOVECRAFTS poetologischen Schriften, in denen er immer wieder betont, dass die menschlichen Figuren in seinen Gespenstergeschichten ohnehin nur als Statisten fungieren. Dass LOVECRAFT außerdem ein realistisches Bild seiner Zeit zeichnet, indem er männliche Forscher und Künstler als Protagonisten einsetzt, scheint darüber hinaus noch niemandem aufgefallen zu sein. Festzustellen, dass auch dezidiert gleichstellungsaffine männliche Autoren fast ausnahmslos männliche Ich-Erzähler einsetzen, hätte darüber hinaus diese Causa beenden können, bevor sie überhaupt zu einer solchen gemacht wurde.

Auch LOVECRAFTS Fremdenhass, der tatsächlich nicht von der Hand zu weisen ist, wurde ihm immer wieder zum Verhängnis. Fantasy-Shooting-Star CHINA MIÉVILLE brachte den Sachverhalt erst kürzlich auf den Punkt: „For LOVECRAFT, the horror of modernity is above all horror of ‚inferior races‘, miscegenation, and cultural decline“¹²⁶ Allerdings berechtigt das noch lange nicht, seine Erzählungen allein unter solchen Vorzeichen zu verstehen, womit man sie im Sinne der *Political Correctness* wohl bald für unlesbar erklären müsste. Jedoch müssen wir im Falle LOVECRAFTS gar nicht erst den Tod des Autors verkünden, um sein Werk zu retten. Seine Erzählungen lassen sich bestimmt nicht als eine bloße Literarisierung rassistischer Phantasmen begreifen, sondern legen vielmehr deren projektive Basis offen. Ihren Höhepunkt bildet meist die traumatische Konfrontation mit dem radikal Anderen, das nun nicht mehr die Ängste seines Gegenübers spiegelt, sondern ihm mit totalem Schweigen begegnet. Dabei implodieren gleichsam die sinnstiftenden Phantasmen der sozialdarwinistisch bis gerade heraus faschistischen Ideologien, mit denen LOVECRAFT zeitweise sympathisierte – und genau so lässt sich der Wiederkehr des schrecklichen Cthulhu auch etwas Gutes abgewinnen.

Daneben gibt es aber auch Texte, in denen die Konfrontation mit dem Anderen gleichsam die Identität des Protagonisten irritiert. So enden LOVECRAFTS Erzählungen erstaunlich oft mit einer Revision des Stammbaumes seiner *Helden*. Der Erzähler in *Schatten über Innsmouth*

¹²⁶ CHINA MIÉVILLE: *Weird Fiction*. In: *The Routledge Companion to Science Fiction*. Hrg. von Mark Bould u.a. London u.a. Routledge. 2011, S. 513.

beispielsweise muss schließlich erkennen, dass er selbst ein Abkömmling der sexversessenen, radikalkapitalistischen Fischwesen ist, die das verkommene Fischerdorf heimsuchen. Charles Dexter Ward entdeckt, dass sein Großvater ein berüchtigter Hexenmeister war und verfällt kurz darauf dem Wahnsinn. Ähnlich ergeht es Artur Jermyn, als er begreift, dass er einem degenerierten Stamm von Halbaffen blutsverwandt ist. Neben solchen Lesarten, die den Horror vor der Vermischung verschiedener Ethnien ins Zentrum rücken, eröffnen diese Erzählungen aber auch ganz andere Interpretationsmöglichkeiten.

So tritt LOVECRAFT hier dezidiert als Erneuerer des klassischen Schauerromans auf, indem er dem Grundschema der schrecklichen Aufdeckung eines längst vergessenen Geheimnis' ein gelungenes Update verpasst. Zentrales Element ist dabei sein unbedingter Materialismus. Die in ihren Grundzügen meist sehr konventionellen Plots sind nun nicht mehr moralisch grundiert, sondern vielmehr genetisch determiniert. Die Betonung bleibt allerdings auf der unheimlichen Wiederkehr des Verdrängten. Also kristallisiert sich auch die ödipale Dimension seiner Texte heraus.

Im Jahr 1892 wird bei LOVECRAFTs Vater Winfield Scott Lovecraft die Syphilis akut, mit der er sich auf einer Handelsreise angesteckt hat. Bald sieht man sich gezwungen, ihn in der Psychiatrie unterzubringen. Der kleine LOVECRAFT ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal zwei Jahre alt. Bekannt ist, dass das Thema in der Familie streng vermieden wurde. Ob er seinen delirierenden Vater überhaupt jemals zu Gesicht bekommen hat, ist bis heute nicht geklärt. Eine solche, wesentlich durch die Mutter durchgesetzte Verdrängung führt bei ihm schließlich zu einer Spaltung der Vater-Imago. So glorifiziert er den Vater in seinen Briefen regelmäßig als einwandfreien und dezidiert asexuellen Gentleman. Der Don Juanismus des Handelsreisenden, Geschlechtskrankheit und Wahnsinn finden hier bestimmt keinen Platz. Der böse, mithin triebhafte und strafende Vater feiert daneben aber regelmäßig in LOVECRAFTs Erzählungen seine Wiederkehr. Die verräterische Gemeinsamkeit zwischen dem Vater und seinen Monstren haben wir bereits entdeckt – sie besteht schlicht in der Verwandtschaftsrelation, also darin, dass sich die schrecklichen Wesen am Ende tatsächlich als die Väter der Protagonisten entpuppen.

Damit wird klar, dass LOVECRAFTs Erzählungen keineswegs nur als literarische Verarbeitungen seines Rassismus gelten können. Wie so oft sagen uns solche einseitigen Analysen viel mehr über die Interpreten selbst als über den Künstler. Bis heute verstellt aber

das einseitige Bild vom ästhetischen Reaktionär und politischen Blindgänger den Blick auf einen der aufregendsten und innovativsten Autoren des 20. Jahrhunderts.

Vor allem im amerikanischen Raum bemüht man sich allerdings bereits seit einigen Jahren verstärkt um eine Neupositionierung LOVECRAFTS. In seiner Heimat kann er heute langsam aber sicher einen Platz im Kanon für sich beanspruchen. Mittlerweile liegen Ausgaben in der renommierten *Modern Classics Edition* und der *Library of America* vor, das *American Literature Journal* resümierte erst vor kurzem: „It’s getting to where those who still ignore Lovecraft will have to go on the defensive.“¹²⁷ Daneben hat die amerikanische Forschung, vor allem dank der hervorragenden Arbeit von JOSHI, einen differenzierteren Zugang zu seinem Werk gefunden. Jedoch ist man auch hier noch damit beschäftigt, alte Vorurteile aus dem Weg zu räumen. So ist es sicherlich hilfreich, LOVECRAFT als radikalen Feministen zu lesen, wenn es darum geht, ihn für die literaturwissenschaftliche Debatte salonfähig zu machen. Ob solche Interpretationen aber tatsächlich zur Erschließung seines Werkes beitragen, ist eine ganz andere Frage.¹²⁸

LOVECRAFTS Standing im deutschen Sprachraum ist daneben nach wie vor problematisch. So wird sein Name in der *Amerikanischen Literaturgeschichte* des Metzler-Verlages nicht einmal genannt. Die beiden bisher publizierten Lovecraft-Sammelbände bieten daneben größtenteils veraltete Aufsätze, einige davon auch inhaltlich durchaus fragwürdig.¹²⁹ Besonders eminent wird der Aufholbedarf bei den bisher an der Universität Wien abgeschlossenen Diplomarbeiten, die sich hauptsächlich mit der Variation oberflächlicher Gemeinplätze begnügen, anstatt neue Zugänge zum Schriftsteller LOVECRAFT zu finden.¹³⁰

Es geht hier immerhin um weit mehr, als um eine bloße Ehrenrettung. Mit LOVECRAFT entgeht der Phantastik-Forschung nicht nur ein großer Schriftsteller, sondern auch der Missing Link zu einem neuen Typus des Horrors, dessen Entwicklung gegenwärtig oftmals im Dunklen bleibt. Nichts ist naheliegender, als endlich jenen Autor ernsthaft miteinzubeziehen, der mit seinen Schöpfungen nicht nur einen „incalculable influence on

¹²⁷ Zitiert nach JOSHI (2013), S. 15.

¹²⁸ Vgl. dazu GINA WISKER: „Spawn of the Pit“: *Lavinia, Marceline, Medusa and All Things Foul. Lovecraft’s Liminal Women*. In: *New critical Essays on H.P. Lovecraft*. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 31-55.

¹²⁹ Vgl. *H.P. Lovecraft – Von Monstren und Mythen* und *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*, in denen sich jeweils auch sehr gute Beiträge finden, das soll hier durchaus nicht verschwiegen werden. Vor allem die Aufsätze von MARCO FRENSCHKOWSKI und MAREK WYDMUCH sind unbedingt empfehlenswert.

¹³⁰ Vgl. BERNHARD PÖCKL: *Howard Phillips Lovecraft und Arthur Machen – Das Fantastisch-Wunderbare zwischen Spiritualität, Sexualität und Pseudomythen*. Wien. Diplomarbeit. 2008. bzw. RICHARD PHILIPP FAHRBACH: *Intermedialität des Schreckens. Parameter des Grauens bei H.P. Lovecraft*. Wien. Diplomarbeit. 2011.

succeeding writers of horror fiction“¹³¹ ausübte, sondern darüber hinaus wie kein anderer den modernen Horror-Film beeinflusst und unzählige Spuren in der Populärkultur hinterlassen hat.¹³²

Niemand Geringerer als STEPHEN KING war es, der LOVECRAFT als den größten Vertreter der klassischen Horrorstory des 20. Jahrhunderts bezeichnete. Wo er damit seine Stellung im Genre deutlich macht, wirft er andererseits die Frage auf, inwiefern LOVECRAFTS Stories überhaupt als klassisch gelten können. Tatsächlich scheint sein Werk vielmehr einen entscheidenden Turn im Genre zu markieren, der bis heute nicht wirklich nachvollzogen worden ist. Wir wollen hier vor allem zeigen, wie LOVECRAFTS Horror wesentlich auf den Eintritt in die Moderne reagiert. Das geschieht nun aber nicht in positiver Form, mithin über den Entwurf einer literarisch entfremdeten fiktionalen Wirklichkeit. Vielmehr entziehen sich LOVECRAFTS Monstren der Bändigung durch spezifisch moderne Diskurse und verkörpern so das Reale des aufkommenden rationalistischen Weltbildes. LOVECRAFT träumt sich damit nicht aus der modernen Sinnkrise, sondern befindet sich in ihrem Epizentrum, wo alle Vorstellungen von Wirklichkeit implodieren. Mit einer solchen Darstellung hoffen wir, einen Beitrag zur Rehabilitierung eines der zweifellos wichtigsten Werke der literarischen Phantastik leisten zu können.

¹³¹ JOYCE CAROL OATES: *The King of the weird*. In: The New York Review of books. 31. October 1996. Über: www.nybooks.com/articles/1376. Eingesehen am 17.8.2015.

¹³² Gerade in diesem Bereich schaut es aber in der Forschung denkbar mau aus. DETLEV KLEVERS Aufsatz *Der Fluch des Unverfilmbaren* beschränkt sich rein auf die Analyse von Filmen, die unmittelbar auf Werke LOVECRAFTS zurückgehen, größtenteils aber nur mehr herzlich wenig mit diesen zu tun haben. MARK JONES liefert in seinem Aufsatz *Lovecraftian Being in Popular Culture* zwar einen gelungenen Überblick über Lovecraftiana in der Populärkultur, bleibt dabei allerdings auf motivische Korrespondenzen und teilweise durchaus fragwürdige philosophische Übereinstimmungen mit LOVECRAFTS kosmischen Indifferentismus beschränkt, sodass auch hier nicht von einer erschöpfenden Behandlung die Rede sein kann. CHRISTIAN ENDRES stellt in seinem kurzen Vorwort zu den Providence-Comics von ALAN MOORE und JACEN BURROWS zwar die Verbindung zum Autor NEIL GAIMAN und Regisseur GUILLERMO DEL TORRO her, geht dann aber leider nicht mehr näher darauf ein. Wir begnügen uns an dieser Stelle damit, festzustellen, dass ihnen allen mit STUART GORDONS *Castle Freak* immerhin eine hervorragende Bearbeitung der gotisch angehauchten Erzählung *Der Außenseiter* entgangen ist. Daneben wäre es gegenwärtig auch an der Zeit, den aktuellen Comic-Boom um LOVECRAFT in die Debatte miteinzubeziehen – genannte seien hier nur der maßgebliche Band *Vom Jenseits* von ERIK KRIEK und die bereits genannten Providence-Comics. In GEORG SEEBLENS und CLAUDIUS WEILS ansonsten sehr guter Monographie zum *Kino des Phantastischen* findet sich kein einziger Hinweis auf LOVECRAFT, auch im Reclam Band zum Horrorfilm wird sein Einfluss weitgehend verschwiegen. Tatsächlich aber gäbe LOVECRAFTS Werk genug her, um von ihm ausgehend eine ganze Genealogie des Genres zu entwickeln.

4.1 Ein literarischer Kopernikus – die Erzählungen H.P. LOVECRAFTS

Nicht als phantastischer Visionär, sondern als nüchterner „Chronist des Grauens“¹³³ hat es LOVECRAFT geschafft, das naturwissenschaftliche Paradigma zu transzendieren, ohne es dabei außer Kraft zu setzen. Wie genau er das geschafft hat, soll in den folgenden Kapiteln geklärt werden.

Beginnen wollen wir, indem wir eine der wichtigsten Voraussetzung für seine *Weird Fiction* genauer beleuchten. So wurde der Kosmos in jener Zeit erstmals als literarischer Möglichkeitsraum erschlossen. Damit konnte LOVECRAFT seinen Monstren einen realen Lebensraum zuweisen und gleichzeitig ihre radikale Andersheit betonen.

Danach werden wir sehen, wie er eine solche Alterität in Szene setzt. Zentral ist dabei immer das Scheitern des wissenschaftlichen Diskurses, der ja gerade den unbegrenzten Zugriff auf die Wirklichkeit garantieren soll. Der aufklärerische Rationalismus fungiert hier nicht mehr als Bezwinger, sondern als Medium des Geheimnisses. Gerade in einer Zeit, in der die neuen Wissenschaften zunehmend Universalitätsansprüche stellen, wird dabei jede manifeste Form von Transzendenz unheimlich.

Im Anschluss werden wir näher auf LOVECRAFTS Religionskritik eingehen. Die metaphorische Negativität des Nietzscheanischen „Gott ist tot“ wird hier in die stoffliche Positivität des Kosmos transponiert. Die Wesen, die ihn bevölkern, unterscheiden sich ganz wesentlich von den Gottheiten der Offenbarungsreligionen und zeichnen sich vor allem durch ihre radikale Indifferenz gegenüber der menschlichen Gattung aus. Die spirituelle Obdachlosigkeit des neuen Zeitalters wird hier nicht mehr als intellektuelle Erkenntnis, sondern als traumatische Erfahrung inszeniert.

Anschließend wollen wir zeigen, wie LOVECRAFT auch die Psychologie in eine prekäre Lage bringt. Sein drastischer Materialismus ist dabei allerdings keineswegs als Rückkehr zum Schauerroman zu begreifen, wo sich die psychologischen Elemente noch in der Metaphorik des Raumes und des Verbrechens erschöpfen.¹³⁴ Vielmehr fasst er die Psychologie als einen magischen Diskurs auf, der die Beherrschbarkeit der Wirklichkeit lediglich im Sinne einer

¹³³ GIORGIO MANGANELLI: *Vorwort*. In: H.P. Lovecraft: *Cthulhu. Geistergeschichten*. Deutsch von H.C. ARTMANN. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek), S. 8.

¹³⁴ Vgl. zur Raum-Metaphorik im Schauerroman EMMA MCEVOY: *Introduction*. In: MATTHEW LEWIS: *The Monk*. Hrg. von Howard Anderson. Einleitung und Anmerkungen von Emma McEvoy. Oxford u.a. Oxford University Press. 2008 (= Oxford World's Classics), S. 15.

Projektion nach innen garantieren kann. Als individuelle Mythologie fungiert sie auch hier wesentlich als Medium der Verdrängung.

Dagegen suggeriert LOVECRAFT die relative Überlegenheit der alten Volksmythen. Ihr Vorteil liegt dabei gerade in ihrem pragmatischen Gehalt. Wo sie nicht auf die Vernichtung, sondern auf die Wahrung des Geheimnis' zielen, fungieren sie als Gatekeepers für die menschliche Zivilisation.

Schließlich wollen wir in Verbindung mit dem Lacanschen Begriff des Realen zeigen, wie LOVECRAFT die Sprache selbst subvertiert. Die Klimax seiner Erzählungen bilden Passagen stilistischer Entregelung, in denen der traumatische Charakter der Konfrontation mit dem Anderen vor allem über die Unmöglichkeit seiner diskursiven Bändigung evoziert wird. Damit wird auch klar, wieso LOVECRAFT seine Erzählungen stets als Gebrauchstexte fingiert. Indem er ihren ästhetischen Charakter verneint, wirkt die sprachliche Entregelung nicht mehr als Marker poetischer, sondern erkenntnismäßiger Entgrenzung. Allerdings führt die Konfrontation mit dem Anderen hier nicht zu einer dementsprechenden Modulierung des Diskurses, womit die alten Herrschaftsverhältnisse wiederhergestellt wären. Vielmehr kommt es zu seiner irreversiblen Zersetzung.

Im Zuge unserer Untersuchung werden wir uns LOVECRAFTS *großen Texten* widmen, wie sie MICHEL HOUELLEBECQ genannt hat. Gemeint ist damit eine Handvoll Erzählungen, die gemeinhin als absolute Schlüsselwerke seines Œuvres gehandelt werden. Indem sie allesamt die Ankunft interstellarer Wesenheiten in Neuengland behandeln und über thematische, motivische und personelle Bezüge eng miteinander verbunden sind, scheint es kaum sinnvoll, sie voneinander zu isolieren. Wir wollen es hier dementsprechend ganz wie FRITZ LEIBER JR. halten und die Erzählungen wie die einzelnen Stränge eines großen Romans behandeln, die sich gegenseitig stützen, beleuchten und kommentieren.¹³⁵

4.1.1 Neue Räume – LOVECRAFTS kosmischer Horror

Anfang des 20. Jahrhunderts befindet sich die literarische Phantastik in einer prekären Lage. Als Literatur des Unsagbaren muss sie nunmehr gleich an zwei Fronten ihr Terrain

¹³⁵ Vgl. dazu FRITZ LEIBER JUNIOR: *Ein literarischer Kopernikus*. In: H.P. LOVECRAFTS kosmisches Grauen. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997. (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 44-59.

verteidigen. Auf der einen Seite ist sie vom wissenschaftlichen Positivismus bedroht, der die Welt der Körper in Schach hält. BRAM STOKER beispielsweise tritt an diesem Punkt mit *Dracula* die Flucht nach hinten an. Sein Vampir-Roman lässt sich durchaus als Reflexion über diese Problemstellung lesen. Als (volks-)mythologische Figur scheitert der Graf letztlich an der aufklärerischen Philosophie des Professors Van Helsing. Dieser akzeptiert den Vampirismus nicht als übernatürliches Phänomen, sondern profaniert ihn kraft seiner zwanzig Dokortitel zu einer Art Seuche, gegen die sich dann auch bald gezielte, quasi-virologische Maßnahmen ergreifen lassen. *Dracula* handelt so wesentlich von der „Unmöglichkeit des Unmöglichen“ im positivistischen Paradigma. Damit hat STOKER gleichsam ein zentrales Problem der Phantastik literarisiert. Nur hatte man zu diesem Zeitpunkt ohnehin längst eine Lösung gefunden.

Nachdem das Geheimnis aus der stofflichen Welt verbannt war, blieb nur die Projektion in die numinosen Abgründe der Seele. Allerdings konnte das Übernatürliche dabei nur um den Preis seiner totalen Entkörperung bestehen. HOFFMANN, POE und BLACKWOOD brachten es bei der Inszenierung dieses neuen Grauens zur absoluten Meisterschaft. HOFFMANN hat mit dem *Sandmann* und den *Elixieren des Teufels* zwei absolute Standardwerke des psychologischen Horrors vorgelegt. BLACKWOOD hat in seiner Erzählung *Tanz in den Tod* die suizidalen Phantasien eines jungen Mannes verarbeitet, der seiner prosaischen Existenz als Bankangestellter überdrüssig geworden ist. In POES *Das verräterische Herz* wird nicht mehr die Rache aus dem Jenseits inszeniert, sondern das Strafbedürfnis des Mörders. Bis zur Jahrhundertwende bietet so die menschliche Psyche den Monstren der Phantastik ein sicheres Refugium.

Um 1900 beginnt nun aber SIGMUND FREUD in Wien seine psychoanalytische Theorie zu entwickeln. Sie soll künftig auch das Seelenleben des Menschen berechenbar machen. Der numinose Grund des Seins soll endlich dem Gesetz von Ursache und Wirkung unterworfen werden. Wo die Psyche bisher ihr Geheimnis bewahren konnte, wird sie jetzt zum Gegenstand rationalistischer Analyse gemacht.¹³⁶ Der von allen möglichen Neurosen geplagte LOVECRAFT konnte die Konsequenzen einer solchen Entwicklung lebhaft nachvollziehen.¹³⁷ Als nun auch

¹³⁶ Eine Darstellung SIGMUND FREUDs als radikalen Rationalisten findet sich bei DAVID RIESMAN: *Freud und die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1965 (= Edition Suhrkamp 110), S. 126f.

¹³⁷ Für eine systematische, wenn auch sehr tendenziöse Darstellung der kritisch bis polemischen Auseinandersetzung LOVECRAFTs mit FREUD siehe PETER PRISKIL: *Freuds Schlüssel zur Dichtung. Drei Beispiele: Rilke. Lovecraft. Bernd*. Freiburg. Ahriman. 1996.

die Psyche drohte, einer empfindlichen Profanierung zum Opfer zu fallen, war die Rücknahme des Phantastischen in die Welt der Körper seine logische Reaktion.

Dabei war es die wissenschaftliche Erschließung des interstellaren Raums, die am Ende des 19. Jahrhunderts ungeahnte Möglichkeiten eröffnete. So verlor der Kosmos zwar als symbolischer Raum zusehends an Interesse, andererseits aber wurde die Spekulation über fremdartige Ökosysteme und Lebensformen bald zum Common-Place in der Pulp-Literatur. Allerdings gab man sich in den meisten Fällen damit zufrieden, Allzu-Menschliches ins All zu projizieren und den kriegerischen Phantasmen im interstellaren Raum jene Klarheit zurückzuerstatten, die sie in der Wirklichkeit immer schwieriger behaupten konnten. Hobby-Astronom LOVECRAFT war einer der ganz wenigen, die das enorme Potential dieses neuen Raumes tatsächlich ausschöpften. Wo, mit STANISLAW LEM, die meisten Autoren den interstellaren Raum „astronomisch, physikalisch soziologisch und psychologisch verfälschten“ und ihn so wieder ins Symbolische auflösten, wählte er einen „realen“ Kosmos als Setting.¹³⁸ Als Positivismus und Psychoanalyse die irdischen Räume besetzten, bot ihm der interstellare Raum die Möglichkeit, die Existenz des Anderen neu zu fundieren. So kann er bis heute seinen Lesern das Geheimnis zurückerstatten, ohne dabei mit ihrem Weltbild in Konflikt zu geraten.

Von zentraler Bedeutung war dabei, dass er konsequent auf die Verwendung überkommener Genre-Mythen verzichtete. Das bisher dominante Konzept des Halbwesens, das Monstrum, Vampir und Werwolf gleichermaßen variieren, weicht bei ihm der Inszenierung einer totalen Alterität. Wo die klassischen Motive der Phantastik noch die Deformation des Menschlichen verhandeln, schocken LOVECRAFTS Monstren, indem sie die Bedeutung der menschlichen Rasse radikal in Frage stellen. Horror setzt hier nicht mehr Wunsch- oder Strafphantasien in drastische Bilder, sondern handelt von der unbedingten Absurdität des Seins.

Dazu musste LOVECRAFT in seinen Erzählungen ganz neue Wege beschreiten. Wir werden in den nächsten Kapiteln sehen, wie er seinen Cthulhu-Mythos wesentlich in Auseinandersetzung mit Wissenschaft, Religion und Psychologie inszenierte.

¹³⁸ Vgl. STANISLAW LEM: *Nachwort*. In: STRUGATZKI: *Picknick am Wegesrand*. Utopische Erzählung. Aus dem Russischen von Aljonna Möckel. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981 (= Suhrkamp Taschenbuch 670), S. 193.

4.1.2 LOVECRAFT und die Wissenschaften

LOVECRAFTS kosmisches Grauen konstituiert sich wesentlich im Antagonismus zum wissenschaftlichen Paradigma. Dabei wird gänzlich auf die Verwendung regressiver Mythologeme verzichtet. Ihm geht es keineswegs um den „Einbruch teuflischer Mächte in ein gezähmtes Universum, das sie ausschließt“¹³⁹, mithin um den Rückgriff auf jene voraufklärerischen Bestände, die bis heute den Mainstream des Genres bestimmen. Im Zentrum steht nicht mehr der Konflikt zweier unvereinbarer Glaubensordnungen, sondern die Infiltrierung des naturwissenschaftlichen Diskurses. LOVECRAFTS Wesen fungieren dabei gewissermaßen als Trojaner. Erst bieten sie sich der Wissenschaft als neue Objekte an. Bald aber beginnen sie, die Wissenschaft selbst zu objektivieren und von innen her zu zersetzen. Am eindrucklichsten zu beobachten ist das, wo ihre Vertreter selbst ihr Scheitern eingestehen müssen. Nehmen wir die Beschreibung der „Großen Alten“ durch den Biologen Lake, der gerade in der Anwendung eines denkbar trockenen Fachjargons das Geheimnis der Erscheinung zu evozieren vermag:

Die Biologie würde *von Grund auf revidiert* werden müssen, denn dieses Ding war *kein Produkt irgendeines der Wissenschaft bekannten Zellwachstums*. Es hatte kaum ein Mineralabbau stattgefunden, und trotz des Alters von *vielleicht vierzig Millionen Jahren* waren die inneren Organe völlig intakt. Die *lederartige*, keinem Verfall unterworfenen und beinahe unzerstörbare Beschaffenheit war ein wesentliches Element der Organisationsform dieses Wesens und entstammte einem Evolutionsabschnitt des Paläogens *jenseits aller menschlichen Vorstellung*. [...] Die Sektion ergab nicht nur *keine Hinweise auf die Klassifikation* des seltsamen Wesens, sondern *vertiefte sogar noch sein Geheimnis*. Alle Vermutungen über die äußeren Gliedmaßen waren richtig gewesen, und angesichts dieser Tatsache konnte man kaum noch zögern, das Wesen dem Tierreich zuzuordnen; aber die Untersuchung der inneren Organe brachte so viele pflanzliche Merkmale zutage, daß Lake vor einem *unauflösbaren Rätsel* stand [Hervorhebungen: S.S.].¹⁴⁰

Ganz gezielt setzt LOVECRAFT die Sprache des Biologen ein, um die Inszenierung einer radikalen Alterität umzusetzen. Die harten Wissenschaften fungieren hier nicht mehr als Bezwingler des Phantastischen¹⁴¹, sondern als dessen Medium. Hier begegnen wir dem, was

¹³⁹ CAILLOIS (1976), S. 62f.

¹⁴⁰ H.P. LOVECRAFT: *Berge des Wahnsinns*. Aus dem Amerikanischen von Rudolf Hermstein. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2760 / Phantastische Bibliothek 350), S. 44f. Zitiert im Folgenden mit der Sigle BW.

¹⁴¹ Ein Tradition die von den Explained Supernaturals der ANNE RADCLIFFE über BLACKWOODS Geschichten um Oberschlaumeier Dr. Silence und BRAM STOKERS Dracula bis hin zu den Scooby-Doo-Comics reicht.

SLAVOJ ŽIŽEK in Anlehnung an JACQUES LACAN das wissenschaftlich Reale genannt hat, mithin einer Sprache, „der der Wert ihrer menschlichen Bedeutung entzogen und die in das Reale einer bedeutungslosen Formel transformiert ist.“¹⁴² Dabei erfüllen Lovecraft und seine Kollegen eine regelrecht aporetische Doppelfunktion. Einerseits bürgen sie für die Existenz der Erscheinung im naturwissenschaftlichen Paradigma, das jeder Art von Mythologie dezidiert entgegengesetzt ist, d.h. auch der Psychologie als individuellem Angst-Mythos. Andererseits aber evozieren sie gleichsam die Unmöglichkeit ihrer diskursiven Bändigung. So lässt sich die Erscheinung keineswegs ihren Kategorien unterwerfen. Vielmehr subvertiert sie das wissenschaftliche Weltbild von innen heraus, indem sie es transzendiert und damit seinen Anspruch auf Universalität vehement zurückweist.

Gleichzeitig offenbart LOVECRAFT die relative Unterlegenheit der Wissenschaft gegenüber dem Mythos. Wo der Mythos immer wieder sein eigenes Versagen an der Wirklichkeit heiligt, ist im naturwissenschaftlichen Paradigma jede Form von Transzendenz als unerträgliche Aggression gegen die Wirklichkeit selbst aufzufassen. LOVECRAFT imaginiert Szenarien, in denen sich die in der wissenschaftlichen Formel mortifizierte Welt aus ihrer Leichenstarre löst und beginnt, *zurückzuschlagen*. Dabei werden die Helden der Welt-Entzauberung schließlich selbst in aller gebotenen Drastik entzaubert. Nur wenig später werden die Großen Alten aufwachen und die Forscher auf die Seziertische schnallen – endlich verdichtet sich LOVECRAFTS Wissenschaftskritik im interstellaren Massaker.

4.1.3 Revision der Phantastik – von der Möglichkeit des Unmöglichen

Gerade wo er in seinen Erzählungen eine naturwissenschaftliche Weltanschauung voraussetzt, kann LOVECRAFT eine literarische Phantastik entwerfen, die nicht mehr den althergebrachten Definitionen entspricht. Die Todorovsche Frage nach dem Status der Erscheinung macht hier nur mehr bedingt Sinn. Vielmehr sind es die Kategorien des Wunderbaren und des Unheimlichen selbst, die im Angesicht der phantastischen Manifestation nicht standhalten. LOVECRAFTS Wesen sind keine Platzhalter des Übernatürlichen. Allerdings können sie auch nicht im naturwissenschaftlichen Paradigma fixiert werden. Es geht also nicht mehr um den Freudianischen „Urteilsstreit [...], ob das überwundene Unglaubliche nicht doch real

¹⁴² ŽIŽEK (2008), S. 91.

möglich ist“¹⁴³, sondern vielmehr um den Zusammenfall des Möglichen mit dem Unmöglichen, der bei LOVECRAFT letztendlich immer in die Zersetzung der symbolischen Ordnung mündet.

Entsprechend SLAVOJ ŽIŽEKS Unterscheidung zwischen formaler und tatsächlicher Freiheit, definiert LOVECRAFT seine Wesen nicht innerhalb des bestehenden Weltbildes. Vielmehr formuliert er am Übergang zur Moderne eine radikale Intervention, die genau dieses Weltbild unterminiert. Nach dem Aufkommen des psychologischen Horrors bedeutet LOVECRAFTS *Weird Fiction* die nächste größte Umwälzung im Genre.

4.1.4 LOVECRAFT und die Religion

Mit seinem Cthulhu-Mythos transponiert LOVECRAFT das Nietzscheanische „Gott ist tot“ in eine positive Gestalt. Dabei übertrifft der Autor den Philosophen noch an Radikalität, indem er dezidiert keine Versuche der Kompensation unternimmt. Der Atheist Nietzsche entwirft schließlich in *Also sprach Zarathustra* den Übermenschen, der frei ist von Religion, „nicht weil er sie verloren, sondern weil er sie in sich zurückgenommen hat.“¹⁴⁴ Der Verlust der Werte des Jenseits wird kraft einer *inneren* Landnahme im Diesseits aufgehoben. Der Nihilist LOVECRAFT aber hält dem die unbedingte Nichtigkeit der menschlichen Rasse entgegen. Wo Gott tot ist, bleibt nur „das entleerte Leben zurück.“¹⁴⁵

Dabei hält sich LOVECRAFT bei seinem visionären Entwurf des Kosmos vorerst ziemlich genau an NIETZSCHE, der mit dem „unendlichen Nichts“ und dem „leeren Raum“¹⁴⁶ eindruckliche Bilder für die Konsequenzen des Gottesmordes findet. In seiner Erzählung *Vom Jenseits* (Original: *From Beyond*) wird der Erzähler von dem schauerlichen Erfinder Crawford

¹⁴³ SIGMUND FREUD: *Das Unheimliche*. In: Derselbe: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. 42008 b (= Fischer Taschen-Buch 10456), S. 169.

¹⁴⁴ SAFRANSKI (2009), S. 197.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Die Fröhliche Wissenschaft*. Mit einem Nachwort von Günther Figal. Stuttgart. Reclam. 2000, S. 141, Paragraph 125.

Tillinghast an seine neueste Maschine angeschlossen, die verborgene Sinnesorgane stimuliert und so den Menschen befähigt, „die *Wahrheit*“¹⁴⁷ zu sehen:

Während der Pause, die Tillinghast schwieg, glaubte ich mich in einem gewaltigen, unglaublichen Tempel lange toter Götter; ein verschwommenes Bauwerk aus unzähligen schwarzen Steinsäulen, das von einem feuchten Fliesenboden über mein Blickfeld hinaus in wolkige Höhen emporreichte. Das Bild blieb eine Weile sehr lebhaft, wich aber allmählich einer grauenhafteren Einbildung; nämlich der schierer, absoluter Einsamkeit in einem unendlichen lichtlos-lautlosen All. Es schien nur Leere zu geben und nichts weiter sonst und ich verspürte eine kindliche Angst [...]. (VJ, 65f)

LOVECRAFT differenziert hier gleichsam zwischen dem Tod des realen Gottes, der mit der Aufklärung einsetzt, und dem Tod des imaginären Gottes, der protegiert von MARX, NIETZSCHE und FREUD wesentlich den Eintritt in die Moderne bestimmt. Damit „die lange toten Götter“ nämlich wirklich sterben können, muss ihre Absenz erst in der visionären Schau der neuen *Wahrheit* Gestalt annehmen. Dieselbe wird hier aber nicht mehr im mythologischen Wunder, sondern durch eine „abscheuliche, elektrische Maschine“ (VJ, 64) vermittelt. LOVECRAFT antizipiert hier gewissermaßen das McLuhansche „The Medium is the Message“ und verrechnet den Beitrag der modernen Technologien zu einem nunmehr gottlosen Universum.¹⁴⁸

Dasselbe ist gleichsam der philosophische Überbau des gesamten Lovecraftschen Œuvres. Das licht- und lautlose All steht für einen radikalen Materialismus, in dem die Wirklichkeit nicht mehr kraft eines sinnstiftenden Gottes transzendiert werden kann. Das „gräßliche Chaos“ (VJ, 68), mit dem der Erzähler konfrontiert wird, entspricht tatsächlich den ebenso freien wie sinnleeren Bewegungen der Elementarteilchen, die den göttlichen Universalismus in universalen Atomismus überführen. Alle Einheit entpuppt sich als Illusion, synthetische Sinnstiftung weicht dem zwingenden Unsinn des fragmentierten Lebens.

Dementsprechend sind auch die Wesen, die später den vakanten Raum bevölkern werden, den Gottheiten der Offenbarungsreligionen in allen entscheidenden Punkten diametral

¹⁴⁷ H.P. LOVECRAFT: *Vom Jenseits*. In: Derselbe: In der Gruft und andere makabre Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Michael Walter. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2575 / Phantastische Bibliothek 347), S. 65. Zitiert im Folgenden mit der Sigle VJ.

¹⁴⁸ Eine interessante Variation über dieses Thema hat BRYAN YUZNA mit seiner LOVECRAFT-Verfilmung *From Beyond* vorgelegt. Hier ist die maschinell vermittelte Leere eindeutig sexuell konnotiert. Beängstigend ist dabei nicht mehr eine böse Sexualität wie noch im gotischen Horror, sondern vielmehr die Aktualisierung des Bösen als einer reinen, allein auf Synthese zielenden Körperlichkeit, die jenseits aller moralischen Satzungen liegt. Also verquickt YUZNA gekonnt biographische und literarische Elemente zu einem neuen, post-moralischen Horror, der ein absolutes Highlight unter den Body-Horror-Produktionen der 80er Jahre darstellt.

entgegengesetzt. Von zentraler Bedeutung ist dabei ihre dezidierte Gleichgültigkeit gegenüber der menschlichen Spezies. Wenn die Großen Alten überhaupt von ihr Notiz nehmen, dann „kümmern sie sich nicht stärker um ihn als dieser sich um die Ameisen.“¹⁴⁹ Also verweigern sie auch die Rolle eines alttestamentarischen, strafenden Gottes. Entgegen der vorerst nahe liegenden Interpretation der Großen Alten als Manifestationen eines tyrannischen Über-Ichs ist gerade ihre dezidierte moralische Indifferenz dem Menschen gegenüber beängstigend. Sie töten und verschonen „nur aus wissenschaftlicher Neugier.“ (BW, 175) Wo man sie als Reflexe auf die menschliche Kultur verstehen will, stehen sie für einen totalitären Rationalismus, vor dem sich das Leben selbst auf einen reinen Erkenntnisgegenstand reduziert. Genau in diesem Sinne ist übrigens auch ROBERT PRICES' grundlegende Bemerkung zu verstehen, dass LOVECRAFTS Wesen ganz bestimmt alles andere als Götter sind.¹⁵⁰ Wo deren wesentliche Operation nämlich darin besteht, weltlichen Unsinn in jenseitigen Sinn zu transformieren, da annullieren die Wesen des Cthulhu-Mythos nicht nur tröstliche Jenseitsvorstellungen, sondern auch allen irdischen Sinn.¹⁵¹

Daneben gibt es noch jene Wesen, die das verkörpern, was JACQUES LACAN später als Lamelle beschreiben sollte: „Es ist die Libido als reiner Lebensinstinkt, das heißt als Instinkt des unsterblichen, nicht unterdrückbaren Lebens, des vereinfachten, unzerstörbaren Lebens.“¹⁵² In *Berge des Wahnsinns* beschreibt LOVECRAFT die Schoggothen als „formloses Protoplasma, fähig, alle Formen und Organe und Vorgänge zu imitieren – böartige Klumpen blubbernder Zellen – gummiartige, fünfzehn Fuß große Sphäroide, unendlich plastisch und dehnbar.“ (BW, 171f.) Die Existenz dieser Wesen schließt eine transzendente Ordnung zwingend aus und evoziert das Chaos als „Urgrund der Schöpfung.“ (VJ, 63) Daneben verkörpern sie in ihrer Formlosigkeit das, was SLAVOJ ŽIŽEK als das Reale der imaginären Ordnung bestimmt hat, „das erschreckende primordiale Bild, das die Bildlichkeit selbst zerstört.“¹⁵³ Also verweigern sich die neuen Götter gleichsam einer weiteren bildlichen Vermittlung, die sie mit archetypischen Grundlagen in Verbindung bringen könnte – und „so entsteht ein wurzelloses, an der Vergangenheit nicht mehr orientiertes Bewusstsein, welches

¹⁴⁹ DIRK W. MOSIG: *H.P. Lovecraft Mythenschöpfer*. In: H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 166.

¹⁵⁰ ROBERT M. PRICE: *The last Vestige of the Derleth Mythos*. In: *Lovecraft Studies* 24 (1991), S. 20f.

¹⁵¹ Vgl. dazu auch GERARD SOETEMAN: *Vorwort*. In: Erik Kriek: *Vom Jenseits und andere Erzählungen*. Bearbeitet und illustriert von Erik Kriek. Berlin. Avant-Verlag. 2013, o. A.

¹⁵² LACAN (1978), S. 207.

¹⁵³ ŽIŽEK (2008), S. 91.

hilflos allen Suggestionen erliegt.“¹⁵⁴ Mit C.G. JUNG ein wesentlich modernes Bewusstsein, zu dessen bedeutendsten Chronisten H.P. LOVECRAFT fraglos zu zählen ist.

Die tröstliche Vorstellung einer heilsgeschichtlichen Teleologie wird daneben durch den Entwurf einer kosmischen Evolutionsgeschichte ersetzt, die LOVECRAFT in *Der Schatten aus der Zeit* ausführt. Dabei lässt er seinen Erzähler Nathanael W. Peaslee bereits in den ersten Zeilen resignieren: „Wenn es sich wirklich so zugetragen hat, dann muß der Mensch sich bereitfinden, Kenntnis zu nehmen vom Kosmos und von seinem eigenen Platz innerhalb des brodelnden Strudels der Zeit, dessen bloße Erwähnung Angst und Schrecken verbreitet.“¹⁵⁵ Wo am Ende der Erzählung keine ernsthaften Zweifel mehr darüber bestehen können, dass Peaslee nicht geisteskrank ist, sondern wirklich einen Blick in die Zukunft geworfen hat, geht auch die Zukunft als Illusions- und Projektionsraum verloren. LOVECRAFT erweist sich auch in dieser Erzählung als Zyniker, indem er die Auslöschung der menschlichen Spezies durch eine Horde monströser Insekten prophezeit. FREDERIK ARMAND war es, der ganz in diesem Sinne feststellte, seine Erzählungen würden wesentlich „von dem Grauen und dem Wahnsinn [handeln], dem durchschnittliche Menschen verfallen, wenn sie mit der eigenen völligen Bedeutungslosigkeit und mit der Absurdität aller menschlichen Wertvorstellungen konfrontiert werden.“¹⁵⁶

Also ist es LOVECRAFT gelungen, die moderne Erfahrung spiritueller Obdachlosigkeit selbst in eine mythologische Form zu bringen. Seine Erzählungen handeln wesentlich von der unheimlichen Wiederkehr des totgeglaubten Gottes, der die Menschheit nun als sinnloses Fleisch heimsucht. Die Wesen des Cthulhu-Mythos widerstehen dabei den religiösen Narrativen, genauso wie sie sich einer Visualisierung im Sinne der historischen Symbole JUNGs widersetzen. Die radikalen Konsequenzen des neuen Weltbildes werden so erstmals nicht mehr als intellektuelle Erkenntnis, sondern als traumatische Erfahrung vermittelt.

¹⁵⁴ C. G. JUNG: *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*. In: Derselbe: *Archetypen*. München. DTV. 2014 b, S. 143.

¹⁵⁵ H.P. LOVECRAFT: *Der Schatten aus der Zeit*. In: Derselbe: *The Best of H.P. Lovecraft*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 134. Zitiert im Folgenden mit der Sigle SZ.

¹⁵⁶ FREDERIK ARMAND: *Spaziergänge im Dunkel. Der unamerikanische Kosmos des Howard-Phillip Lovecraft*. In: *Die Weltwoche* 37/1970.

4.1.5 LOVECRAFT und die Psychologie

Auch die Psychologie spielt bei LOVECRAFT eine wichtige Rolle. Er präsentiert sie als mythologisches System, das – ähnlich wie bei HOFFMANN – als kulturell sanktioniertes Medium der Verdrängung fungiert und so die wesentliche Aufgabe der Religion übernimmt, den Menschen vor der traumatischen Konfrontation mit der Wirklichkeit zu bewahren. Wo sie dem Schein nach die Kausalität innerer Ereignisse aufdeckt, ist ihr eigentliches Projekt die Subjektivierung und Entkörperung eines universalen und durchweg handfesten Schreckens. Am deutlichsten wird das in der Erzählung *Der Schatten aus der Zeit*.

Es ist die Geschichte des Universitätsprofessors Nathanel Wingate Peaslee, der Opfer einer „Geistprojektion“ (SZ, 157) wird, die von der großen Rasse zu Forschungszwecken durchgeführt werden. Dabei wird der Körper Peaslees vom Geist eines Forschers der großen Rasse besetzt. Im Gegenzug wird sein Geist in den Körper dieses Wesens versetzt, mithin in eine namenlose Stadt irgendwo im australischen Outback, die vor undenkbarer Zeit eines der kulturellen Zentren der großen Rasse darstellte. Dort wird er festgehalten und dazu angeleitet, seine Erkenntnisse schriftlich festzuhalten, wofür ihm später auch Einblicke in das enorme Wissen der großen Rasse gewährt werden. So erlangt er ein profundes Wissen über Vergangenheit und Zukunft der menschlichen Rasse. In der Gegenwart bemerkt man in der Zwischenzeit „mit [...] Entsetzen“ (SZ, 139) die plötzliche Veränderung Peaslees. Bald schon will er seinen Beruf nicht mehr ausüben, um sich künftig ganz mythologischen Forschungen zu widmen. Die Ärzte diagnostizieren daraufhin bei ihm einen heftigen, wenn auch natürlichen Fall von Amnesie. Im Weiteren gelangt er sogar als „Schulbeispiel einer Persönlichkeitsspaltung“ (SZ, 138) zu einiger Berühmtheit.

Fünf Jahre später wird die Projektion rückgängig gemacht. Peaslee kommt in seinem eigenen Körper wieder zu sich. Allerdings kann er sich aufgrund einer „sinnreichen, mechanischen Hypnose“ (SZ, 157) kaum mehr an etwas erinnern. Jedoch wird er immer wieder von beängstigenden Visionen heimgesucht, die er vorerst aber noch rationalisieren kann. So ist er davon überzeugt, dass das entsprechende Material sicherlich den mythologischen Forschungen entstammt, die er in der Zeit seiner Amnesie betrieben hat. Schließlich werden die Visionen aber so heftig, dass er sich dazu entschließt, seinen Posten auf der Universität niederzulegen, um Nachforschungen anzustellen. Peaslee will „sein Leiden objektivieren und [s]ich aus seiner emotionalen Umklammerung befreien“ (SZ, 151). Das Ergebnis seiner

Untersuchungen verstärkt allerdings nur seine Beunruhigung. Er stößt auf eine Studie, „die Unterlagen über alle Fälle von Persönlichkeitsspaltung enthielt – von der Zeit, da man diese Menschen noch von Dämonen besessen glaubte, bis in die medizinische, rationale Gegenwart.“ (SZ, 144) Darin findet er Berichte, die ihn vor allem durch „ihre erstaunliche Ähnlichkeit mit seinen eigenen Erfahrungen erschrecken.“ (SZ, 144) Bei der Analyse der Visionen anderer Betroffener wird ihm klar, dass diese keinesfalls auf eine vermeintliche Amnesie zurückzuführen sind. So analysiert er am Beispiel der traumhaften Landschaften:

Es verwirrte mich zutiefst, zu entdecken, daß es Träume gegeben hatte, die meinen fast vollständig glichen; umso mehr, als einige Berichte zu alt waren, als daß die Betroffenen irgendwelche geologischen Kenntnisse – und deshalb irgendeine Vorstellung von primitiven Landschaften – gehabt haben konnten. (SZ, 151f)

Die Psychiater aber sind immer noch davon überzeugt, dass die Visionen psychologischen Ursprungs sind. Sie beharren fest darauf, „daß das Unterbewusstsein [sic!] eine störende Lücke mit Pseudo-Erinnerungen zu füllen versuchte und dadurch die seltsamen Phantastereien auslöste.“ (SZ, 146) Späterhin gesteht Peaslee selbst ein, dass es sich bei einer solchen Psychologisierung lediglich um einen Abwehrmechanismus handelt. So stellt er in Bezug auf die Theorie der „Schein-Erinnerungen“ fest:

Je länger ich überlegte, umso überzeugender wirkte meine Beweisführung; bis ich schließlich einen wirksamen Schutzwall gegen die Visionen und Vorstellungen errichtet hatte, die noch immer auf mich einstürmten. [...] Was immer ich auch träumte, was immer ich fühlte, nichts konnte wirklich von Bedeutung sein. (SZ, 160)

Die Psychologie löst hier nicht die Verdrängung auf, sondern fungiert vielmehr als Medium derselben. Die „Schein-Erinnerungen“ sind dabei sicherlich als Seitenhieb auf die Freudschen „Deck-Erinnerungen“ zu begreifen, bei denen es der psychoanalytischen Deutung gerade darum geht, dass „ihr Inhalt durch einen anderen zu ersetzen sei.“¹⁵⁷ Gerade ein solches Vorgehen ist hier fatal. Wo man den Visionen einen auf die Psyche bezogenen Sinn zuweist, verneint man gleichsam ihre wahre Bedeutung.

¹⁵⁷ SIGMUND FREUD: *Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit*. In: Derselbe: *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. ⁴2008 a (= Fischer Taschenbuch 10456), S. 125.

Später wird Peaslee diesbezüglich sogar noch deutlicher, als er über die schrecklichen Erlebnisse in der australischen Wüste erzählt: „Ich empfand Angst und Neugier - aber ich unterlag auch der hartnäckigen und verwirrenden Illusion, daß diese Gegend mich an etwas erinnerte. Ich nahm Zuflucht zu allen möglichen psychologischen Hilfsmitteln, um diese Vorstellungen aus meinem Kopf zu verdrängen, aber ohne Erfolg.“ (SZ, 180) Die Psychologie versagt hier gleich doppelt. Einerseits als Wissenschaft, andererseits als individuelle Mythologie. Gerade in ihrer Fokussierung auf das Individuum kann sie längst nicht mehr die unbedingte Kraft der religiösen Dogmen entfalten. Andererseits kann sie genauso wenig die Wirklichkeit objektivieren.

Allerdings gelingt es LOVECRAFT so, die Objektivität des Phantasmas zu garantieren. Indem er dessen psychologische Deutung bereits innerhalb seiner Erzählung erledigt, schafft er ein modernes Setting, in dem sich – ganz wie in voraufklärerischen Zeiten – die materielle Existenz des Anderen von selbst versteht. In der Objektivierung nimmt das Andere nun auch eine globale Dimension an. Genau darauf zielt MAREK WYDMUCH, wenn er von einer „Elephantiasis der üblichen Konstellation“¹⁵⁸ spricht.

Daneben kann LOVECRAFT seine Erzählungen wirksam gegen FREUD und „seinen puerilen Symbolismus“¹⁵⁹ immunisieren. Indem die kosmische Evolution nicht mehr an den Einzelnen, sondern an die Gattung adressiert ist, erübrigt sich die Debatte über ihren latenten Sinn. Hier droht nicht der Vater dem Sohne mit der Kastration, sondern *lediglich* eine außerirdische der menschlichen Rasse mit ihrer Auslöschung – die Angst vor dem strafenden Vater wird bei LOVECRAFT zur verniedlichenden Metapher für die Gefahr eines interstellaren Holocaust. Der Freudsche Ödipus-Komplex erscheint so als Subjektivierungsmythos, der die Existenz des Einzelnen mit dem falschen Sinn einer individuellen (Fall-)Geschichte auflädt. Indem LOVECRAFT seine Wesen wirksam der psychologischen Profanierung entzieht, annulliert er auch auf dieser Ebene den bis dahin im Genre dominanten Anthropozentrismus.

Gleichzeitig erweist sich die Gegenprojektion als gelungener Versuch der Abwehr psychoanalytisch-biographischer Deutungsmuster. So können dogmatische Interpretationen wie die von ARNO SCHMIDT, der den großen Cthulhu kurzerhand zum Lu-Lu machte, oder PETER PRISKIL, der oftmals das Offensichtliche im Fall LOVECRAFT seiner interpretatorischen

¹⁵⁸ MAREK WYDMUCH: *Der erschrockene Erzähler*. In: H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 142.

¹⁵⁹ H.P. LOVECRAFT: *Jenseits der Mauer des Schlafes*. In: Derselbe: In der Gruft und andere makabre Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Michael Walter. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2575 / Phantastische Bibliothek 347), S. 43.

Fixierung auf infantile Schaulust und Kastrationsangst opfert, niemals restlos überzeugen.¹⁶⁰ Selbst wenn LOVECRAFTS Monstren tatsächlich oft wirken, als wären sie, mit STEPHEN KING, „einer freudianischen Zirkusnummer entsprungen“¹⁶¹, so darf man doch nicht übersehen, wie raffiniert er vorgeht, um jede *Subjektivierung* seines Grauens auszuschließen und so den Freudschen Symbolismus zumindest in eine überaus brisante Pattstellung zu zwingen.

4.1.6 Der Erzähler bei LOVECRAFT

Eine zentrale Rolle spielen in diesem Zusammenhang LOVECRAFTS Erzählerfiguren, an denen man oft voreilig ihre Charakterlosigkeit bemängelt hat. Wissenschaftler, Ermittler und Ärzte stehen dabei auf der einen, Künstler auf der anderen Seite. Sie repräsentieren zwei verschiedene perzeptive Typen. Die erste Gruppe verkörpert eine unpersönliche Ratio (z.B. Peaslee in *Der Schatten aus der Zeit*, Peabody und Lake in *Berge des Wahnsinns* und Wilmarth in *Der Flüsterer im Dunkeln*). Die zweite Gruppe verkörpert eine übersteigerte, doch gleichzeitig objektive Rezeptivität (z.B. Wilcox in *Cthulhus Ruf*, Pickman in *Pickmans Modell* oder Blake in *Der leuchtende Trapezoeder*).

Zentral ist hier nicht mehr die Labilisierung des subjektiven Blicks, sondern vielmehr die Labilisierung der Wirklichkeit selbst. Dabei ist LOVECRAFT wesentlich auf die Neutralität seiner Erzählerfiguren angewiesen. In ihrer Polarität bilden sie gleichsam ein funktionales Double. Beide Gruppen universalisieren den traumatischen Charakter der Konfrontation mit dem Anderen. Die Wissenschaftler können das Phantasma nicht in ihr Weltbild integrieren und betonen dementsprechend den Aspekt der Alterität. Die Künstler versuchen es zwar im Sinne eines streng mimetischen Naturalismus zu verarbeiten, gehen dabei aber zu Grunde und betonen also den traumatischen Charakter der Begegnung. Gleichzeitig variiert LOVECRAFT die Idee des „göttlichen Funkens“ im Rahmen seines mechanischen Materialismus. So steht hier nicht mehr die Inspiration durch ein höheres Prinzip, sondern die Erkenntnis einer gleichgültigen Wirklichkeit zur Disposition. Eine solche Erfahrung kann nur temporär

¹⁶⁰ Sehr gelungen ist dagegen JOAKIM BENGTSSENS *From within the Abyss of the Mind*, indem er anhand von KRISTEVAS Begriff des Abjekten eine konzise Analyse der Stadt R'yleh und des Cthulhu-Kults vornimmt, ohne dabei in die Falle einseitiger biographischer Deutung zu gehen.

¹⁶¹ STEPHEN KING: *Lovecrafts Kopfkissen*. In: Michel Houellebecq: *Gegen die Welt, gegen das Leben*. Mit einem Vorwort von STEPHEN KING. Deutsch von ROLAND VOUILLE. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. ²2011, S. 12.

ästhetisiert werden, über kurz oder lang aber endet sie in Wahnsinn, Tod und gesellschaftlicher Ächtung.

LOVECRAFT ist entgegen einem häufigen Vorwurf keineswegs ein mäßiger Charakterdarsteller. Vielmehr exekutierte er konsequent seine eigene Konzeption der Gespenstergeschichte, über die er in seiner knappen Autobiographie sagt: „Naturerscheinungen, nicht aber Personen sind ihre logischen ‚Helden‘“. ¹⁶² Gerade in ihrer dezidierten *Unpersönlichkeit* erweisen sich seine Figuren als ideale Projektionsflächen für sein anti-ödpales, objektives und universales Grauen.

4.1.7 LOVECRAFT und die Mythologie

Wo Wissenschaft, Religion und Psychologie scheitern, haben die alten Volksmythen durchaus etwas für sich. Das hat nichts damit zu tun, dass sie das Andere tatsächlich objektivieren könnten. Jedoch können sie es anerkennen, indem sie es als Wunder heiligen. Das Wunder ist irreduzibel, gerade in seiner unbedingten Resistenz gegen jede Erklärung bereits erklärt. Also ist es auch nicht an den analytischen Geist adressiert. Vielmehr legt es eine ehrfurchtsvolle Distanzierung nahe. Das gilt bei LOVECRAFT umso mehr, als ihm hier die Mythen ausnahmslos einen böartigen, strafenden Charakter zuschreiben.

In *Der Flüsterer aus dem Dunkeln* erfahren wir von einem bestimmten Gebiet in den Bergen um Vermont, das seit Jahrhunderten nicht mehr betreten worden ist, weil sich einige seltsame Geschichten darum ranken:

Die meisten der puritanischen Siedler sahen in ihnen wahrscheinlich schlichtweg Verwandte des Teufels und machten sie zur Grundlage ehrfurchtsvoller theologischer Spekulationen. Diejenigen, die von ihrer Abstammung her mit der keltischen Sagenwelt vertraut waren – hauptsächlich die schottisch-irischen Bewohner New Hampshires und ihre Landsleute [...] – brachten sie vage mit den bösen Feen und Kobolden ihrer Sümpfe und Hügelfestungen in Verbindung [...]. Aber die Indianer hatten eine ganz besonders phantastische Theorie. Obwohl auch bei ihnen die Legenden von Stamm zu Stamm variierten, herrschte

¹⁶² H.P. LOVECRAFT: *Autobiographie: Einige Anmerkungen zu einer Null*. In: Derselbe: *Azathoth*. Vermischte Schriften. Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner. Ausgewählt von Kalju Kirde. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1989, S. 249f.

bemerkenswerte Übereinstimmung in gewissen entscheidenden Einzelheiten; so waren sie einhellig der Ansicht, daß die Kreaturen nicht von dieser Welt waren.¹⁶³

Auch hier steht LOVECRAFT der Psychoanalyse unversöhnlich gegenüber. Diese hatte die Mythen bekanntlich als Projektionen innerer Vorgänge in die Natur verstanden. Wichtigster Vertreter einer solchen Auffassung ist sicherlich C.G. JUNG: „Der primitive Mensch ist von so eindrucksvoller Subjektivität, dass es eigentlich die allererste Vermutung hätte sein sollen, die Mythen auf seelisches zu beziehen. Seine Naturerkenntnis ist wesentlich Sprache und äußere Bekleidung des unbewussten Seelenvorgangs.“¹⁶⁴ Genau in diesem Sinne wird auch der Erzähler Albert N. Wilmarth die alten Volksmythen vorerst allein auf das universelle Prinzip der „Naturvermenschlichung“ (FD, 16) zurückführen. Allerdings wird sich endlich nicht numinose Innerlichkeit, sondern schlicht die Wirklichkeit selbst als ihre wesentliche Entstehungsbedingung entpuppen.

Der archaischen Dämonisierung des Anderen entspricht in der Praxis die Wahrung eines gewissen Sicherheitsabstandes. Wo man das Andere mythisiert, sieht man ab von seiner Kolonisierung. Wo die Mythen noch im Gedächtnis sind, meidet man bei der Besiedelung des Gebietes jene Gegenden, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden. Als das alte Wissen jedoch in Vergessenheit gerät, ist es nur mehr die Macht der Gewohnheit, die die menschliche Zivilisation vor Schlimmeren bewahrt:

Mit der Zeit hatten sich die bequemen Geleise der Gewohnheit und des Wirtschaftlichen Interesses so tief in den Boden der anerkannten Gegenden gegraben, daß man keine Veranlassung mehr hatte, woandershin zu ziehen, so daß die heimgesuchten Berggegenden mehr aus Zufall als aus Berechnung menschenleer blieben. (FD, 15)

Also existieren die Menschen und die Wesen vom Planeten Yuggoth eine Zeit lang in stummer Koexistenz. Das funktioniert auch, indem die Zweiteren vorerst keine Tendenzen zur Expansion zeigen. Sie wollen lediglich ihre Siedlung verborgen halten, um im Gebirge weiterhin ungestört lebenswichtige Ressourcen abbauen zu können.

Im Jahr 1927 aber werden im Zuge der historischen Überschwemmungen in Vermont immer wieder Geschichten von seltsamen Objekten laut, die die angeschwollenen Flüsse in die

¹⁶³ H.P. Lovecraft: *Der Flüsterer im Dunkeln. Eine Horrorgeschichte*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1990 (= Suhrkamp Taschenbuch 1781 / Phantastische Bibliothek 259), S. 13f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle FD.

¹⁶⁴ CARL GUSTAV. JUNG: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*. In: Derselbe: *Archetypen*. München. DTV. 2014 a, S. 21.

bewohnten Gegenden treiben. Dadurch wird auch Wilmarth, ein Literaturwissenschaftler und Volkskundler, aufmerksam. Auf die Bitte einiger interessierter Kollegen hin beginnt er Nachforschungen anzustellen. Dabei stößt er schnell auf die alten Volksmythen, die er jedoch keineswegs ernst nimmt. So bemüht er erneut eine psychologische Erklärung, indem er feststellt „all diese Mythen folgten einem wohlbekanntem Muster, das dem Großteil der Menschheit gemeinsam und von frühen Phasen in der Entwicklung der Vorstellungskraft bestimmt sei.“ (FD, 16) Diese Passage variiert relativ genau C.G. JUNGS Begriff des kollektiven Unbewussten, mithin die „allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur.“¹⁶⁵ Deren Inhalt sind die sogenannten Archetypen, „das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder“¹⁶⁶, die in den Mythen zum Ausdruck kommen. Diese psychologische Interpretation rationalisiert hier aber lediglich die Verleugnung der Existenz des Anderen. Erst als es bereits zu spät ist, wird Wilmarth die Wahrheit erkennen.

Davor nimmt die Erzählung allerdings noch eine humoristische Wendung. Wilmarth erhält einen Brief von Henry W. Akeley, der die Existenz der Wesen von Yuggoth als erwiesen ansieht und das wachsende Interesse an der Gegend mit Argwohn beobachtet. Darin spricht er einen weiteren Faktor an, der zur gefährlichen Entdeckung der Wesen führen könnte: „Die Gefahr ist weiß Gott ohnehin schon groß genug, weil Reklameleute und Grundstücksmakler Vermont mit Scharen von Sommerurlaubern überschwemmen, die sich in der unberührten Natur breitmachen und die Berge mit billigen Bungalows übersäen.“ (FD, 25f.) Also ist es hier nicht nur wissenschaftliche Neugier, sondern auch die sukzessive Erschließung der unberührten Natur durch die Tourismusbranche, die letztendlich zu einem bösen Ende führen könnte.

Das radikal Andere lässt sich aber weder von der Wissenschaft objektivieren, noch im Sinne einer möglichen Win-Win-Situation aufkaufen. Genauso wie Wilmarth bei seinen Untersuchungen bald einen toten Punkt erreicht, ist keineswegs davon auszugehen, dass sich die Wesen von Yuggoth in schicke City-Wohnungen umsiedeln lassen oder einem vom County-Chief verabschiedeten Räumungsbescheid Folge leisten werden, damit die Vermonter Berge künftig touristisch genutzt werden können. So gibt Akeley weiter zu bedenken: „Sie könnten leicht die ganze Erde erobern, haben es aber bisher nicht versucht, weil es nicht nötig war.“ (FD, 25)

¹⁶⁵ JUNG (2014 a), S. 8.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 9.

LOVECRAFT variiert damit nicht nur seine Wissenschaftskritik, sondern beanstandet gleichermaßen eine universale Marktwirtschaft, die im Sinne einer umfassenden Kapitalisierung keine Andersheit mehr akzeptieren kann.¹⁶⁷ In diesem Zusammenhang ist *Der Flüsterer im Dunkeln* sicherlich als eine über die Maßen düstere Variation über das allseits beliebte „Die Natur schlägt zurück“ zu begreifen. Indem er in seiner Erzählung nicht so sehr auf die Dämonisierung des Anderen, sondern vielmehr auf die Problematik der westlichen Expansionslogik zielt, führt LOVECRAFT dabei gleichsam allzu einseitige Urteile über seinen literarischen Rassismus ad Absurdum.

4.1.8 Lovecrafts verbotene Bücher

Ein weiterer Aspekt des Antagonismus zwischen naturwissenschaftlichem Paradigma und mythologischer Weltanschauung ist eng mit LOVECRAFTS Kanon der verbotenen Bücher verbunden. Ludvig Prinns „De Vermis Mysteriis“, von Junzts „Unaussprechliche Kulte“ und das gefürchtete Necronomicon des verrückten Arabers Abdul Alhazred werden in den Bibliotheken der Universitäten „hinter Schloss und Riegel“¹⁶⁸ gehalten. Das verwundert, wo sie doch längst nur mehr von historischem, psychologischem und religionswissenschaftlichem Interesse sein dürften.

Damit liefert uns LOVECRAFT aber ein eindrückliches Bild für die konstitutiven Bedingungen der modernen Wissenschaften. Sie können sich nur formieren, wo sie das Geheimnis ausschließen, das sie nach außen hin zu tilgen vorgeben. Seine Verdrängung erscheint so gleichsam als ihre Gründungsgeste. Die neuen Wissenschaften können nur existieren, indem sie ein anderes Wissen rigoros unter Verschluss halten. Der wissenschaftliche Diskurs bezieht

¹⁶⁷ Eine überaus gelungene Variation über dieses Thema legten in den 70er-Jahren die Brüder STRUGATZKI mit ihrem mittlerweile zum absoluten Klassiker avancierten Science-Fiction-Roman *Picknick am Wegesrand* vor. Nach der Landung interstellarer Wesen auf der Erde, bei der in den später sogenannten Zonen einige rätselhafte Gegenstände zurückbleiben, strömen Wissenschaftler, Regierungsbeauftragte und Glücksritter aller Art in diese Gegenden, um sich diese Gegenstände anzueignen und ihr Geschäft damit zu machen. Endlich aber schlagen alle Versuche der Ökonomisierung fehl, so schließt der Protagonist Roderic Schuchart nach einem missglückten Ausflug in die Zone: „Die Menschen haben nichts in der Zone zu suchen, sie hält nichts Gutes für uns bereit.“ In: STRUGATZKI: *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung*. Aus dem Russischen von Aljonna Möckel. Mit einem Nachwort von Stanislaw Lem. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981 (= Suhrkamp Taschenbuch 670), S. 58.

¹⁶⁸ H.P. LOVECRAFT: *Das Grauen von Dunwich*. In: Derselbe: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Vorwort von Giorgio Manganelli. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1977 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 147.

also seine Vitalität im Kreisen um ein verdrängtes Zentrum, das er immer wieder verfehlen muss, um nicht sein Begehren zu verlieren. Genauso werden LOVECRAFTs Protagonisten von dem Geheimnis unwiderstehlich angezogen, dessen Entdeckung sie späterhin mit dem größten Grauen erfüllen wird.

4.1.9 Konfrontation mit dem Realen

Die Klimax von LOVECRAFTs Erzählungen bildet regelmäßig die traumatische Konfrontation mit dem Realen. Diese wird wesentlich vermittelt in der effektvollen Inszenierung des Zusammenbruchs der „Mauer aus Sprache“, mithin im Kollabieren des symbolischen Netzwerkes. Die Amplitude reicht dabei vom stummen Schrei bis hin zu einer überexaltierten Rhetorik des Anderen. Dabei kippt die funktionale Erzählerrede, um endlich nur noch die Unmöglichkeit der Symbolisierung zu reflektieren. Damit nimmt LOVECRAFT gewissermaßen das vorweg, was die Filmwissenschaftler später so sinnreich als indirekte Inszenierung bezeichnet haben. Bekanntlich nutzen subtilere Produktionen von ROBERT WISE' *Cat People* bis hin zu MYRICK und SANCHEZ' *Blair Witch Project* bevorzugt die erschrockenen Gesichter ihrer Figuren als Projektionsflächen des Grauens. Bereits Jahrzehnte zuvor hat LOVECRAFT entdeckt, dass noch die naturalistischste Schilderung niemals so starke Wirkung erzielen kann wie die radikale Zersetzung des Mediums selbst – wobei wir den Erzähler und seine Rede gleichermaßen als solches auffassen.

In *Die Musik des Erich Zann* wird derselbe mit der „Lichtlosigkeit eines unermesslichen Alls, eines schwarzen unvorstellbaren Chaos“¹⁶⁹ konfrontiert, das freilich nichts anderes ist als das Lacansche Reale, „das Pulsieren der präsymbolischen Substanz in ihrer horriblen Vitalität.“¹⁷⁰ Der Schrei eines Stummen wird dabei zum ultimativen Ausdruck des Grauens¹⁷¹:

¹⁶⁹ H.P. Lovecraft: *Die Musik des Erich Zann*. In: Derselbe: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Vorwort von Giorgio Manganelli. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1977 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 84. Im Folgenden zitiert mit der Sigle EZ.

¹⁷⁰ SLAVOJ ŽIŽEK: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Aus dem Englischen von Andrea Klocker u.a. Wien. Turia und Kant. 1997 (= „Wo Es war“ 1), S. 35.

¹⁷¹ In Hinblick auf LOVECRAFTs großes Interesse für die bildende Kunst scheint es übrigens durchaus wahrscheinlich, dass er EDVARD MUNCHs *Der Schrei* gekannt hat, das bereits damals als Inbegriff moderner Entfremdungserfahrungen verstanden wurde.

[...] an mein Ohr drang ein wahnwitziges Pandämonium, das mich an meinem eigenen Verstand hätte zweifeln machen können, hätte nicht plötzlich ein Schrei aus dem Zimmer des Alten bewiesen, dass dieser Horror kein Traum war – ein ungeheuerlicher Schrei in höchster Furcht und grausigstem Schrecken, unartikuliert, wie ihn nur ein Stummer hervorbringen kann. (EZ, 80)

Zwar merkt BRUCE FINK an, dass unter Umständen „verstümmelte Sprache [...] als eine Art Brücke zwischen dem Symbolischen und dem Realen“¹⁷² dient. Im stummen Schrei Zanns aber artikuliert sich lediglich die unbedingte Unmöglichkeit der Symbolisierung.

Also kollabiert endlich die Wirklichkeit im „schwarzen unvorstellbaren Chaos.“ (EZ, 84) Zann wird dabei gleichsam mit der Nicht-Existenz des großen Anderen LACANS konfrontiert. Hier kann es kein verborgenes Subjekt mehr geben, das die Fäden in der symbolischen Ordnung zieht und so der Existenz des Einzelnen einen (wenn auch verborgenen) Sinn einhaucht. Zann ist nicht in der Lage, „der Einsicht zu entgehen, daß, wie Lacan sagt, ‚der Andere nicht existiert‘ [...], daß er nicht als konsistente, geschlossene Ordnung existiert.“¹⁷³ So misslingt ihm „die Flucht vor der Konfrontation mit [dem] blinde[n], kontingente[n] Automatismus, der konstitutiven Blödigkeit der symbolischen Ordnung.“¹⁷⁴ Also haben wir es auch hier mit einer Variation des Nietzscheanischen „Gott ist tot“ zu tun. Dabei ist Zann tatsächlich die einzige Figur LOVECRAFTS, die eine solche Erfahrung überhaupt verkraften kann – allerdings nur, indem er sie im „infernalische[n] Wahnsinn der rasend gewordenen Violine“ (EZ, 84) sublimiert. Das kann wiederum nur um den Preis der gesellschaftlichen Ächtung geschehen. So ergeht es ihm ähnlich wie dem Maler Pickman, dem genauso das Stigma des Wahnsinnigen anhaftet, wo er doch nur Realist ist.

Das andere Ende des Spektrums bilden jene Passagen, für die MICHEL HOUELLEBECQ den überaus passenden Begriff der sprachlichen Entregelung geprägt hat. Verneinungen, Paradoxien und ein umfangreiches Vokabular der Alterität sind die zentralen Elemente, wenn LOVECRAFT am Höhepunkt seiner Erzählungen das traumatische Erscheinen des Realen evoziert. Nehmen wir jene Passage, in der der große Cthulhu in der Leichenstadt R'lyeh wieder zum Leben erwacht, wo die Seefahrer zuvor auf Winkel zwischen den Felsen stoßen, „die auf den ersten Blick konkav erschienen und auf den zweiten konvex“¹⁷⁵ und von der der

¹⁷² FINK (2011), S. 55.

¹⁷³ ŽIŽEK (1997), S. 36.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ H.P. Lovecraft: *Cthulhus Ruf*. In: Derselbe: *The Best of H.P. Lovecraft*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 60. Im Folgenden zitiert mit der Sigle CR.

Maler Wilcox berichtet, sie sei „abnorm, un-euklidisch und in ekelhafter Weise von Sphären und Dimensionen erfüllt [...], die fern von den unseren seien“ (CR, 59):

Das *Ding* kann unmöglich beschrieben werden – es gibt keine Sprache für solche Abgründe brüllenden unvorstellbaren Irrsinns, für diese Verneinung von Materie, kosmischer Gültigkeit und Ordnung. Ein Berg bewegte sich wie eine Qualle, stolperte schlingernd einher. Drei Leute wurden von den glitschigen Fängen verschlungen, noch bevor sich jemand bewegte. Gott möge ihnen Frieden schenken – wenn es irgendeinen Frieden gibt im Universum. (CR, 61)

Worauf LOVECRAFT hier zielt, können wir nur ermessen, wenn wir uns bewusst machen, dass wir es bis hierher mit einem überaus verlässlichen Erzähler zu tun haben, der ganz nüchtern die Fakten im Fall Cthulhu referiert. Die Sprache ist hier niemals Material, sondern immer nur ein reines Medium des Tatsächlichen – darauf verweisen auch LOVECRAFTS Künstlerfiguren, die allesamt einen streng mimetischen Naturalismus vertreten. Es geht ihm also keineswegs um die stilistische Variation im Sinne eines ästhetischen Programms, sondern allein um die Evokation des Unmöglichen, das hier im *Überhitzen* des symbolischen Netzwerks reflektiert wird. Je eindringlicher die Versuche der Erzähler, das Reale doch noch zu integrieren, desto kläglicher scheitern sie letztendlich.

Gerade so ist LOVECRAFTS Prosa dezidiert bar jeglicher Romantik. Wo das Phantasma bei HOFFMANN immerhin noch die Befreiung aus der prosaischen Wirklichkeit garantiert, büßt es bei ihm sein sinnstiftendes Potential vollständig ein. Sprache romantisiert hier nicht die Wirklichkeit, sondern spiegelt allein die Unmöglichkeit der Symbolisierung. LOVECRAFTS Erzähler können weder in die wissenschaftliche Abstraktion noch in die zweite Wirklichkeit der Kunst abheben.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass er seine Erzählungen stets als Gebrauchstexte fingiert. Als wissenschaftliche Berichte, Warnungen oder systematische *Treatments* suspendieren seine Erzählungen ihre Fiktionalität.¹⁷⁶ Denken wir nur an die ersten Worte aus *Berge des Wahnsinns*, der Inbegriff einer Lovecraftschen Exposition:

Ich muss mein Schweigen brechen, weil Männer der Wissenschaft sich weigern, meinem Rat zu folgen, ohne zu wissen, worum es geht. Nur mit größtem Widerstreben spreche ich darüber, warum ich gegen die geplante Invasion der Antarktis bin – gegen die Fossilienjagd, die ausgedehnten Bohrungen und das Abschmelzen der urzeitlichen Eiskappen. Und ich zögere umso mehr, als meine Warnung vergeblich sein könnte. (BW, 7)

¹⁷⁶ LEIBER (1997), S. 51.

Das Erzählen ist hier ein höchst unlustvoller Akt, der allein dem heroischen Zweck der Warnung eventueller Nachfolger dient. Die Höhepunkte von LOVECRAFTs großen Texten sind keineswegs als literarische Effekte des souveränen Dichters, sondern vielmehr als traumatisches Wieder-Erleben zu verstehen, bei dem die Erzähler erneut vom Unsagbaren überwältigt werden.

4.1.10 Das Unheimlich-Erhabene

Dementsprechend lassen sich LOVECRAFTs Erzählungen auch als die unheimliche Wiederkehr erhabener Ästhetik lesen. Dabei geht es nicht mehr wie in EDMUND BURKES Klassiker um die aus der Distanz erlebte, mithin ästhetisch erfahrene Unterlegenheit des Menschen gegenüber der sinnlich wahrnehmbaren Natur. Vielmehr kommt es zu einer monströsen Entgrenzung der apriorischen Anschauungsformen Raum und Zeit selbst, wodurch gleichsam die sinnliche Wahrnehmung blockiert wird.

Denken wir nur an den großen Cthulhu, dieser „Verneinung von Materie, kosmischer Gültigkeit und Ordnung“ (CR, 61) oder an die Entdeckung der kosmischen Evolution durch Wingate Peaslee, der schließlich feststellen muss, dass „es tatsächlich keine Zeit im menschlichen Sinn“ (SZ, 154) gibt. Das Erhabene wird bei LOVECRAFT zum Horriblen, indem es nicht mehr an die subjektive Sinnlichkeit, sondern vielmehr unmittelbar an die kantschen Apriori adressiert ist. Also formiert es auch keinen ästhetisierenden Diskurs, sondern erstickt ihn selbst der Möglichkeit nach schon im Keim. Nicht umsonst enden LOVECRAFTs Erzähler fast immer mit Selbstzensur, Suizid oder Wahnsinn. All diese Dinge bedeuten letztlich immer dasselbe: Schweigen, wo es nichts mehr zu sagen gibt.

Damit erübrigt sich dann auch das moralische Pathos der deutschen Idealisten um KANT und SCHILLER. Aus den erhabenen Gebirgen, die das moralische „Geistergesetz, das in unserem Busen gebietet“¹⁷⁷ hervorbringen und so dem Menschen zumindest den moralischen Sieg sichern, werden die *Berge des Wahnsinns*, deren Schrecken vor allem in einer radikalen Dezentrierung anthropozentrischer Ideologien besteht.

¹⁷⁷ FRIEDRICH SCHILLER: *Ueber das Erhabene*. In: Derselbe: *Vom Pathetischen und Erhabenen*. Stuttgart. Reclam. 2009, S. 114.

4.2 Zusammenfassung

Wir haben einige zentrale Aspekte der großen Erzählungen LOVECRAFTs herausgearbeitet. Dabei wurde deutlich, dass diese einen markanten Turn innerhalb des phantastischen Genres markieren. Außerdem haben wir gesehen, wie in ihnen der Eintritt in die Moderne reflektiert wird. Gleichzeitig haben wir einige hartnäckige Ressentiments gegenüber dem Autor entkräften können. Wir wollen hier kurz die wichtigsten Punkte Revue passieren lassen.

1. Wissenschaft

LOVECRAFT umgeht das naturwissenschaftliche Paradigma nicht, indem er auf regressive Mythologeme zurückgreift, sondern subvertiert es mit seinem Cthulhu-Mythos von innen heraus. Dabei konfrontiert er es mit einer radikalen Alterität, die seine Universalitätsansprüche entschieden zurückweist. LOVECRAFT formuliert damit am Übergang zur Moderne eine radikale Intervention gegen die Konventionen des Genres. Er ist der Erste, der nicht mehr auf den unheimlichen Konflikt zweier Glaubensordnungen setzt, sondern das naturwissenschaftliche Weltbild auf eigenem Terrain attackiert.

2. Religion

LOVECRAFT verleiht der spirituellen Obdachlosigkeit der Moderne selbst eine mythologische Gestalt. Seine Anti-Götter verkörpern eine neue Weltordnung, in der die gleichgültigen Gesetze der Materie und der Evolution regieren. Wo die alten Götter weltlichen Unsinn in jenseitigen Sinn verwandelten, da annullieren die Wesen des Cthulhu-Mythos nicht nur tröstliche Jenseitsvorstellungen, sondern auch allen irdischen Sinn. Gleichzeitig verkörpern seine kosmischen Visionen die radikalen Konsequenzen einer *lückenlosen* Aufklärung, nach der „im kalten Lichte des Bewusstseins sich die Kahlheit der Welt bis zu den Gestirnen weitet.“¹⁷⁸

¹⁷⁸ JUNG (2014 a), S. 21.

3. Psychologie

LOVECRAFT hat die Möglichkeit einer Psychologisierung des Phantasmas in seine Erzählungen explizit miteinbezogen. So kann er ein zeitgemäßes Setting kreieren, in dem sich die Materialität des Anderen ganz von selbst ergibt. Gleichsam immunisiert er sich gegen FREUDS Psychoanalyse, indem er sie als *subjektive* Mythologie darstellt. Das Wesentliche an LOVECRAFTS Erzählungen ist also keineswegs deren tiefenpsychologischer Gehalt. Von Bedeutung scheint uns vielmehr, wie er es gerade unter Einbeziehung psychologischer Theorien schafft, die Existenz eines solchen Gehalts wirksam zu verneinen.

4. Mythologie

LOVECRAFT schätzt den Mythos, weil er das Geheimnis bewahrt und also eine ehrfurchtsvolle Distanzierung nahelegt. Damit formuliert er eine harsche Kritik an der modernen Expansionslogik. Sowohl rationalistische als auch kapitalistische Ideologien sind nicht in der Lage, das Andere zu integrieren, ohne es dabei gleichsam zu assimilieren. In *Der Flüsterer im Dunkeln* kehrt LOVECRAFT das imperialistische Narrativ um. Hier sind es nicht mehr die Anderen, die an eine menschliche Leitkultur angepasst werden. Ganz im Gegenteil muss der Erzähler erkennen, dass er es mit einer weit überlegenen Kultur zu tun hat. Die Wesen von Yuggoth könnten die menschliche Rasse jederzeit ausrotten, so wie sich ihren Interessen entgegenstellt. Hier wird die dunkle Seite kultureller Kolonisation offenbar, die sonst stets im euphemistischen Narrativ der Missionierung (oder aktuell der Entwicklungshilfe) ausgeblendet wird.

...

Wir sehen, wie sich LOVECRAFT in seinen Erzählungen wesentlich am Übergang in die Moderne abarbeitet. Dabei bringt er die radikale Entmythologisierung der Epoche selbst in eine mythologische Form. Seine Kritik zielt allerdings nicht so sehr darauf, die blinden Flecken aufklärerischen Denkens offenzulegen, sondern vielmehr auf die radikalen Konsequenzen des neuen Weltbilds – in LOVECRAFTS Horrorvision der Moderne wird die Menschheit mit der absoluten Sinnlosigkeit ihres Daseins konfrontiert. Letztendlich führt er

uns in seinem Werk vor Augen was passieren würde, könnten wir tatsächlich die *Wahrheit* hinter all den Erzählungen entdecken.

5. George A. Romero

Zuletzt wollen wir uns GEORGE A. ROMERO widmen, der mit seiner *Of-The-Dead*-Reihe weit über alle Genre-Grenzen hinaus Filmgeschichte geschrieben hat. So ist sein legendäres Debüt *Night of the Living Dead* (1968) heute längst in das Videoarchiv des amerikanischen Kongresses aufgenommen worden. Daneben findet sich im Netz kaum eine „Die wichtigsten 100-Filme“-Liste, die ohne seinen All-Time-Favourite auskommt.¹⁷⁹ Dabei nennen gerade Horror-Connaisseurs seinen Namen als ersten, wenn es darum geht, zu beweisen, dass der moderne Horrorfilm durchaus mehr kann, als mit billigen Ekel-Effekten sensationslüsterne Teenager ins Kino zu locken – der berühmteste darunter sicher STEPHEN KING, der in Hinblick auf die treffende Konsum-Metaphorik in *Dawn of the Dead* resümierte: „Der perfekte Gruselfilm zum perfekten Zeitpunkt.“¹⁸⁰

ROMERO ist aber nicht nur unter Cineasten längst Kult, sondern mittlerweile auch im universitären Diskurs weitgehend anerkannt, wie eine beachtliche Anzahl einschlägiger Publikationen beweist. Selbst wenn sich GEORG SEEBLER in seiner Monographie nicht auf der Höhe seines Schaffens zeigt, so reicht doch alleine sein Name am Buchdeckel, um ROMERO und sein Werk als Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu legitimieren. Einen thematisch breit gefächerten Beitrag liefert daneben der Aufsatzband *Untot* von MICHAEL FÜRST. Gerade wo das Zombie-Motiv zum Gegenstand interdisziplinärer Forschung wird, zeigt sich, dass hier kaum mehr Berührungspunkte bestehen. Dabei wird allerdings die Grundlagenforschung meist zugunsten sehr spezifischer Special-Interest-Themen vernachlässigt. Hilfreich sind hier vor allem die Aufsätze von JOACHIM SCHÄTZ, der einige interessante Gedanken zu *Day of the Dead* versammelt, und CHRISTIAN MAIER, der eine konzise Darstellung der Wechselwirkungen zwischen italienischen und amerikanischen Zombie-Produktionen bietet.¹⁸¹ Der Band *Zombies* von GUDRUN RATH entwickelt darüber hinaus eine ethnologische Perspektive auf die Zombies, die für uns jedoch nur begrenzt

¹⁷⁹ Die von Kritikern erstellte BBC-Liste der 100 wichtigsten amerikanischen Filme reiht *Night of the Living Dead* auf Platz 85, 12 Plätze vor *Gone with the Wind*. OFCS wählte ihn gar auf Platz drei der „Best First Films.“ Auf der Pop-Seite complex.com rechnet man *Dawn of the Dead* zu den „100 Movies to see before you die!“

¹⁸⁰ KING (2011), S. 24.

¹⁸¹ Vgl.: CHRISTIAN MAIER: *Festschmaus für Fans. Der italienische Zombiefilm*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 85-98 bzw. JOACHIM SCHÄTZ: *Mit den Untoten Leben – Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 45-65.

brauchbar ist. So ist man hier hauptsächlich an den mythologischen Ursprüngen der Untoten interessiert.¹⁸² Ähnlich verhält es sich mit dem Aufsatzband *Die Untoten und die Philosophie. Schlauer werden mit Zombies Werwölfen und Vampiren* von RICHARD GREENE und K. SILEM MOHAMMAD, in dem die Autoren versuchen, über die Anbindung an die Zombiefilme Interesse für philosophische Fragestellungen zu wecken. Wo hier eindeutig der pädagogische Aspekt im Vordergrund steht, werden doch immer wieder interessante Thesen entwickelt, die für uns durchaus von Nutzen sind.

Andererseits haben sich einige grundlegende (und ebenso grundlose) Ressentiments bis heute in der Debatte gehalten. Der schwerwiegendste Vorwurf ist dabei sicher immer noch der der kulturellen Subversion. Dabei fokussierte man meist krampfhaft auf ROMEROS eindringliche Körper-Bilder, um sie dann nicht mehr unter den Vorzeichen des Plots, sondern einer rigorosen Law-and-Order-Ästhetik zu verstehen. Dementsprechend kam es zu einer fatalen Dekontextualisierung der Splatter-Elemente. ROMEROS innovative Ästhetik konnte so nicht mehr als rebellische Geste gegen den Studio-Kitsch aus Hollywood, sondern nur noch als denkbar plumper Angriff auf den guten Geschmack aufgefasst werden. Sehen wir uns an, was der ansonsten durchaus liberale Kritiker BERNHARD GIGER glaubte zu ROMEROS *Dawn of the Dead* beisteuern zu müssen:

Der Film fordert nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Zukunft heraus, sondern zu einem Rugby-Spiel der Gefühle. Er verliert dabei jede Achtung vor dem Menschen und seinen Gefühlen. Und darin würde ich eine Rechtfertigung für das Verbot des Films sehen: denn rücksichtslos und brutal in den dunklen Saal hinausgeschleuderte Bilder und Töne, die jedes Gefühl und jede Hoffnung zerstören und darüber hinaus noch verhöhnen, sind gefährlich.¹⁸³

Wo ROMERO in seinen Filmen drastische Bilder für das erneute Erkalten des sozialen Klimas, die tobenden Rassenkonflikte und den sich ins Groteske steigenden Konsumismus lieferte, warf ihm die Kritik in projektiver Blindheit vor, er würde mit seinen Filmen eine solche Gesellschafts-Gewalt (oder Gewalts-Gesellschaft) überhaupt erst erzeugen. Tatsächlich brachte er in seinen Filmen als einer der ersten das Unbehagen an der Kultur zum Ausdruck, das die junge Generation im Angesicht eines durch die zweite industrielle Revolution entzauberten Amerikas ergriffen hatte. Kein Wunder, dass seine Filme den Propagandisten

¹⁸² Vgl. zu den Wurzeln des Zombie Motivs GUDRUN RATH: *Zombies. Zur Einleitung*. In: *Zombies*. Hrg. von Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2014, S. 11-21.

¹⁸³ Zitiert nach GEORG SEEBLEN: *Georg A. Romero und seine Filme*. Bellheim. Joachim Körber Verlag / Edition Phantasia. 2010, S. 47.

des Status quo, die nichts überhatten als längst obsolete Stars-and-Stripes-Stereotypien, gehörig gegen den Strich gingen. Damit war er von Anfang an eine der Speerspitzen der Fauves-Bewegung – darunter auch DAVID CRONENBERG und DAVID LYNCH –, die mit ambitionierten Amateur-Produktionen gegen die mit WALTER BENJAMIN schlimmste aller Katastrophen angingen, nämlich der, dass alles so weitergehen würde wie bisher.

Trotzdem gelang es der damals noch sehr einflussreichen Kritik, das Ressentiment nachhaltig zu etablieren. So gelten ROMEROS Filme bis heute als die Auswüchse einer entarteten Sensationskultur, mithin als Repräsentanten post-semiotischer Bildlichkeit. Kraft audiovisueller Schockwirkung, so wirft man ihnen vor, würden sie das Konzept Geisterbahn ins Kino übersetzen und so das Medium um sein übersinnliches Potential betrügen. Genauso machen sich bis heute Moralapostel, Tugend-Polizisten und Kunstkritiker zu den Fürsprechern einer besorgten Öffentlichkeit, die sie damit gleichsam erst installieren. Um ROMEROS Werk angemessen beurteilen zu können, bedarf es demnach zuallererst einer Rekontextualisierung der Splatter-Elemente, deren Sinn weit über das Sinnliche hinausgeht. So etablierte er damit eine originäre Bildersprache, die es ihm erlaubte, neue Formen struktureller Gewalt erstmals sichtbar zu machen.

Im europäischen Raum wurden die Vorurteile gegenüber ROMERO sicherlich noch durch die unzähligen Rip-Offs aus Italien verstärkt. Neben den eigenständigen Meisterwerken von Regisseuren wie FEDERICO FELLINI oder LUCHINO VISCONTI entstanden dort in den 70er und 80er-Jahren zahlreiche Produktionen, die sich wesentlich auf die Nachahmung amerikanischer Vorlagen beschränkten. Wo die Italowestern zeigen, wie ein solcher rein kommerziell orientierter Transfer durchweg vortreffliche Ergebnisse zeitigen kann, dürfen die Italo-Zombies dagegen als Beweis dafür gelten, dass die Kopie immer Gefahr läuft, zur Karikatur des Originals zu verkommen.

Wie kam es dazu? – Kurz nachdem *Dawn of the Dead* zu einem absoluten Kassenschlager avanciert war, engagierte der umtriebige Produzent FABRIZIO DE ANGELIS den Regisseur LUCIO FULCI. Dieser sollte in möglichst kurzer Zeit einen Schocker im Stile ROMEROS aus dem Boden stampfen, mit dem man hoffte, an den großen Erfolg des Originals nahtlos anschließen zu können. In nur wenigen Monaten entstand mit *Zombi 2* ein Film, in dem sich – als vermeintliche Essenz der Vorlage – weder die sozialexperimentelle Konstellation, noch die Konsum-Metaphorik, sondern allein die bluttriefenden Spezialeffekte zum handlungstragenden Element verdichteten. Dass der Film dann auch noch als Sequel zu

ROMEROS *Dawn of the Dead* ausgegeben wurde, der in Europa unter dem Titel *Zombie* erschienen war, tat sein Übriges. Die Produktion wurde zum einträglichen Topseller. Kein Wunder, dass der italienische Markt in den nächsten Jahren das Zombie-Motiv weit über dessen substantielles Dead End hinaus durch den Genre-Fleischwolf kurbelte.¹⁸⁴

Gerade die Fulci-Flicks begründeten dabei die imaginäre Einheit der Zombie-Produktionen dieser Ära, die damals die eine Seite in Misskredit brachte, so wie sie der anderen die Vermarktung erleichterte. Während ROMERO von Anfang an versuchte, sich als politischer Filmemacher zu positionieren, bestand die wesentliche Operation seiner italienischen Epigonen gerade in der Verflüssigung seines rebellischen Gestus. Um ihn verstehen zu können, muss man sich also erst klarmachen, dass er alles andere ist, als der austauschbare Vertreter eines vermeintlich homogenen Genres – das gilt gerade heute, wo belangloser Zombie-Trash wieder Hochkonjunktur hat, auch wenn sich die Produktion mittlerweile fast vollständig nach Amerika verlagert hat.

Daneben hat ROMERO aber auch noch auf einem ganz anderen Schauplatz zu kämpfen. Gerade die diskursiven Wucherungen um die Untoten verdecken heute oft den Blick auf sie. So wie der Zombie längst zur „current cultural currency“¹⁸⁵ gehört, hat er sich gleichsam zur leeren Bedeutungshülse verflüchtigt. Dementsprechend erscheint er uns heute oft völlig losgelöst von seinen filmischen, mythologischen und historischen Wurzeln. Gerade in seiner Ambivalenz zwischen Leben und Tod, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit bzw. Kultur und Natur wird er zur „Figur, die auf multiple Art und Weise *überschrieben* werden kann.“¹⁸⁶

Das passiert, indem die Zombies keineswegs für sich selbst sprechen können. Gerade die Stummheit der Untoten macht sie in den verschiedensten Fachbereichen zu bevorzugten Projektionsobjekten. Wir wollen hier nur ein paar Beispiele nennen:

1. Die Zombies der experimentellen Philosophie. Diese Zombies unterscheiden sich lediglich durch ein fehlendes (Selbst-)Bewusstsein vom Menschen und eignen sich daher trefflich für alle möglichen Gedankenexperimente zum sogenannten Other-Mind-Problem.¹⁸⁷ Warum man hier aber den Begriff des Zombies verwendet, wo man ihn dann erst recht in allen zentralen Punkten relativieren muss, um mit ihm operieren

¹⁸⁴ Vgl. für eine kleine Geschichte der italienischen Kino-Zombies MAIER (2011), S. 85-96.

¹⁸⁵ KAREN EMBRY und SARAH JULIET LAURO: *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*. In: *boundary 2*. 1/2008, S. 86.

¹⁸⁶ RATH (2014), S. 12.

¹⁸⁷ Vgl. zu den philosophischen Zombies u.a. DALE JACQUETTE: *Zombies als Gladiatoren*. In: *Die Untoten und die Philosophie*. Hrg. von Richard Greene und K. Silem Mohammad. Stuttgart. Klett-Cotta. 2010, S. 141-160.

zu können, ist allerdings schleierhaft. Dabei entbehrt das Ganze immerhin nicht einer gewissen Ironie. Gerade wo mit den Zombies große Begriffe wie Leben und Tod ins Spiel kommen, werden die Vertreter einer wesentlich abstrakt-mathematischen Philosophie ungenau. Also offenbaren sie in der problematischen Übertragung ihrer Theoreme auf die Figur des Zombies vielweniger diese selbst, als vielmehr deren untoten Charakter.

2. Die Zombies der ökonomischen Debatte. Der Begriff wird dabei sowohl von Kritikern als auch von Apologeten des Kapitalismus ins Feld geführt.¹⁸⁸ Die Zombie-Metapher suggeriert moralische Verdorbenheit, ökonomische Fäulnis und global-grenzenlose Destruktivität und wird also bevorzugt zur Diffamierung des politischen Feindes aufgewandt. Dies allerdings ohne dass dabei klar wäre, was genau eigentlich mit ihr verdeutlicht werden soll – außer eben, dass da irgendetwas *stinkt*. Anstatt die Tiefenschärfe im argumentativen Austausch zu erhöhen, kommt es so vielmehr zur affektiven Aufladung der Debatte. Die Untoten sind hier die Lieblinge eines durch und durch populistischen Diskurses, dessen wesentliche Funktion darin besteht, jeden Versuch einer rationalen Auseinandersetzung schon im Keim zu ersticken.
3. Die Zombies der Kulturwissenschaft. MICHAELA WÜNSCH (*Zombies unter Einfluss des Todestriebes*) und ROLF F. NOHR (*Virale Zombifizierung*) versuchen in ihren Aufsätzen, verschiedene Theoreme aus der Kulturtheorie auf das Zombie-Motiv zu übertragen. Bei ihrem Unterfangen werden die Autoren allerdings selbst immer wieder von einer relativistischen Beklommenheit ergriffen, die nicht minder nebulös scheint als ihr Zombie-Wissen. So räumen sie immer wieder ein, dass das alles „zugegebenermaßen sehr spekulativ“¹⁸⁹ sei und sich die Dinge lediglich „[ihrer] Ansicht nach“¹⁹⁰ so verhalten. Dabei stellt sich ernsthaft die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer solchen Zugangs. Wo man bereits die bloße Konfrontation als erkenntnismäßigen Mehrwert verkaufen will, kommt es vielmehr zu einer doppelten Verarmung, sowohl auf theoretischer als auch empirischer Ebene. Nach Beendigung unserer Lektüre müssen

¹⁸⁸ Vgl. zum Zombie als Metapher auf den Kapitalismus JEANETTE EHRMANN: *Working Dead. Walking Debt. Der Zombie als Metapher der Kapitalismuskritik*. In: *Zombies*. Hrg. von Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2014, S. 21-35.

¹⁸⁹ ROLF F. NOHR: *Virale Zombifizierung*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 271.

¹⁹⁰ MICHAELA WÜNSCH: *Zombies unter Einfluss des Todestriebes*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 182.

wir frustriert feststellen, dass wir im Grunde weder etwas über die verschiedenen Ansätze der Kulturtheorie, noch über die Zombies erfahren haben.

Hinzu kommt, dass aktuelle Überschreibungen des Motivs immer mehr die mythologischen und kinematischen Ursprünge desselben überlagern:

4. Im Werk der österreichischen Nobelpreisträgerin ELFRIEDE JELINEK spielen die Zombies eine prominente Rolle. Eine zentrale Stellung nimmt dabei sicherlich der Roman *Die Kinder der Toten* ein. Darin allegorisiert JELINEK „prefab Austria, in it's own media reflection and echo, as a new youth culture that doesn't need mass media now that it's around as zombieism.“¹⁹¹ Der latente Faschismus der Nachkriegszeit wird dabei eindrücklich in der Zombie-Epidemie verkörpert. Wo die Autorin damit einen wichtigen Kommentar zur Zeitgeschichte geliefert hat, erweist sich die Rezeption durchaus als problematisch. So hält sich bis heute die Überzeugung, JELINEK hätte hier erstmals das Zombie-Motiv aus dem Profanierungssumpf der Kulturindustrie gehoben, um es in ein Heiligtum des universitären Diskurses zu verwandeln. Dass sie aber gerade in dessen politischer Auslotung entscheidende Anleihen bei ROMERO nimmt, wird dabei gerne übersehen. Die elitäre Grenzziehung zwischen Trash und Hochkultur konnte sich paradoxerweise hier noch einmal verfestigen, wo sie doch vom produktiven Dialog, den die Schriftstellerin mit dem Werk des Regisseurs eingeht, eindrücklich widerlegt wird. Es würde sich durchaus lohnen, hier verstärkt auf Parallelen, Interferenzen und intertextuelle Bezüge einzugehen. Daneben drängt sich auch die Frage nach dem medialen Transfer auf. Entspricht nicht beispielsweise JELINEKS Montagetechnik unmittelbar ROMEROS klinischem Blick auf den Körper? Gerade in seiner sinnreichen Re-Kontextualisierung demontieren beide das Selbstverständliche der Gesellschaft und rühren so an kulturelle Tabus.
5. In den verschiedenen Arbeiten aus der Gay- und Queer-Community rückt daneben die normierende Gewalt patriarchaler Organisation ins Zentrum der Auseinandersetzung. Die Diffamierung wird – zumindest, wenn alles gut geht – über die Figur des Zombies

¹⁹¹ LAURENCE A. RICKELS: *Like squeezing Blood out of a Zombie: New Directions in the Projection of Undeath*. The White Review. Online Exclusive. 2014. Über: www.thewhitereview.org/features. Eingesehen am 22.11.2016.

„von der betroffenen Minderheit angeeignet und damit umcodiert.“¹⁹² Gleichzeitig kommt es allerdings zu einer Umcodierung des Zombie-Motivs selbst. So hat ROMERO viel weniger die Dämonie des Anderen, als den Übergang der Gesellschaft in die Uneigentlichkeit verhandelt. Wo das allegorische Potential der Zombies auf die ausschließenden Wirkungen des Othering reduziert wird, tut man ihm Gewalt an, indem man ihn vorschnell mit den Protagonisten gediegenerer Grusel-Kost über einen Kamm schert.

Mit seinen kannibalistischen Zombies hat ROMERO nicht zuletzt die diskursive Kannibalisierung derselben antizipiert. So sind die Untoten heute längst zu einer universalen Projektionsfigur geworden, die nur noch selten auf ihren eigenen Sinngehalt hin befragt wird. Es geht uns also um das klassische Dilemma der Postmoderne – jeder redet von Zombies, aber kaum jemand hat tatsächlich einen gesehen. Es entspricht durchaus dem Zeitgeist, dass ROMERO nicht derselbe Erfolg vergönnt war wie beispielsweise noch BRAM STOKER, dessen Variation über das Vampir-Motiv bis heute den Status eines primären Mythos für sich beanspruchen kann.

Wir werden uns im Weiteren streng an ROMEROS Vorlagen halten. Dabei werden wir versuchen, die längst obsoleten Vorurteile gegen sein Werk zu entkräften. Bevor wir damit beginnen, wollen wir uns allerdings kurz dem haitianischen Zombie-Mythos zuwenden, der in den klassischen Zombie-Movies der 30er- und 40er-Jahre eine entscheidende Rolle spielt. Dies scheint insofern sinnvoll, als so klar wird, inwiefern ROMEROS Werk auch eine motivgeschichtliche Zäsur bedeutet. Unsere Analyse desselben werden wir dann mit einigen Überlegungen über die Zombie-Massen starten. Danach widmen wir uns dem Aspekt des Konsumismus, der in den 80er-Jahren auch zum Gegenstand umfangreicher philosophischer Betrachtung wurde. Anschließend werden wir mit einigen Betrachtungen zum globalen Kapitalismus, wobei ROMEROS späteres Schaffen in den Fokus rücken wird. Zum Schluss soll noch eine Passage über die Alltags-Zombies folgen, bevor wir unser ROMERO-Kapitel mit einer detaillierten Interpretation zu *Night of the Living Dead* abschließen.

¹⁹² MICHAEL FÜRST: *Zombies over the Rainbow. Konstruktion von Geschlechtsidentität im schwulen Zombiefilm*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 118.

5.1 ROMEROS Zombies – Zur Einführung

5.1.1 Der Zombie des Voudou

Die äußerste Dehnbarkeit des Signifikanten-Zombies wurzelt nicht erst in seiner diskursiven Kannibalisierung, sondern bereits im haitianischen Ursprung. In ihm „kondensiert sich sowohl die koloniale als auch die revolutionäre Geschichte Haitis.“¹⁹³ Am Anfang steht hier die mythische Figur des Voudou. Hier ist der Zombie eine Person, „die von einem Zauberer in einen scheinbaren Zustand versetzt und als lebloser Automat wieder zum Leben erweckt wird.“¹⁹⁴ Nach der Zombifikation ist sie ihrem Herrn schutzlos ausgeliefert. Ihrem Schicksal kann sie weder durch Widerstand noch durch finales Ableben entgehen.

In dem von den Franzosen besetzten Haiti wurde die Angst vor der Zombifizierung dann vor allem von skrupellosen Plantagenaufsehern instrumentalisiert, die so ihre Sklaven zu unermüdlicher Schufterei antreiben konnten. Auf der anderen Seite mag aber gerade die symbolische Gleichung zwischen (Un-)Tod und Zwangsarbeit den entscheidenden Impuls für die haitianische Revolution gegeben haben, die 1971 mit einem Voudou-Ritual im Wald Bois Caiman ihren Anfang nahm. Ein Ereignis, dem auch darüber hinaus etwas Magisches anhaftet. Bis heute handelt es sich dabei um die einzige erfolgreiche Sklaven-Revolution der Weltgeschichte. Als wirkmächtige Hülse im Krieg der Zeichen entwickelte der Zombie so schon sehr bald eine gewisse Ambivalenz zwischen herrschaftlicher Gewalt und revolutionärem Impetus.

Anfang des 20. Jahrhunderts verleibten sich dann allerdings die Amerikaner nicht nur Haiti, sondern auch den Zombie-Mythos ein. Die Voudou-Religion wurde nun als barbarischer Atavismus inszeniert, der die rücksichtslose Ausbeutung des haitianischen Volkes legitimieren sollte.¹⁹⁵ Auch Diktator François Duvalier bediente sich späterhin des Zombie-Mythos, indem er seine Geheimpolizei, die gefürchteten Tontons Macoutes, als willenslose

¹⁹³ EHRMANN (2014), S. 26.

¹⁹⁴ JEAN PRICE MARS: *Survivances Africaines et dynamisme de la culture noire outre-Atlantique*. In: Le 1er congrès international des écrivains et artistes noirs. Hrg. durch das Comité Presence Africaine. Paris. Sorbonne. 1956. Zitiert nach EHRMANN (2014), S. 27.

¹⁹⁵ Vgl. zur amerikanischen Inszenierung des Voudou CHRISTOPHER MOREMAN und CORY-JAMES RUSHTON: *Race, Colonialism and the Evolution of the Zombie*. In: *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Hrg. von Cory James Rushton und Christopher Moreman. Jefferson / London. McFarland. 2011, S. 2.

Zombies auftreten ließ und sich selbst als eine moderne Version des Baron Samedi inszenierte.

Die amerikanische Filmindustrie war bei der Kolonialisierung des Mythos vor allem daran interessiert, gediegene Gruselstoffe mit einer Prise Exotik aufzupeppen. Die Genre-Klassiker *White Zombie* und *I walked with a Zombie* sind vielweniger um den haitianischen Mythos, als um die düsteren Begierden der Kolonialherren zentriert. Bis heute wird der Urmythos bevorzugt als exotischer Exciter eingesetzt. Der Wissenschaftler Dennis Alan bekommt es beispielsweise in WES CRAVENS *The Serpent and The Snake* auf Haiti mit einem bitterbösen Voudou-Priester zu tun, der die Bevölkerung nicht nur mit Maschinengewehren, sondern auch mit einem durchschlagskräftigen Zombie-Gift in Schach hält¹⁹⁶; in der MMA-Trash-Legende *Mortal Kombat* versklavt der böse Zauberer Chang Tsun die Seelen gefallener Krieger, um sie dann im Kampf für sich einzusetzen¹⁹⁷; kaum verwunderlich ist daneben, dass auch Technik-Nerd Mcgyver gegen den bösen Baron Samedi antreten muss, um eine Freundin aus der Zombie-Sklaverei zu erretten – standesgemäß mit pharmazeutischem Expertenwissen, Taschenmesser und ganz viel Bumm-Bumm.

Nun gut, während die haitianischen Zombies mittlerweile genauso wie Kung-Fu-Fighting oder der Doppel-Cheeseburger mehr oder weniger zyklisch ihre Wiederkehr feiern, ist ROMERO mit *Night of the Living Dead* (1968) ein Update des Motivs gelungen, das bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat.

5.1.2 Immanenz, Stadtleben und Zombie-Masse

ROMERO läutete eine neue Ära des Horrorfilms ein, indem er gleich auf mehreren Ebenen mit überkommenen Genrekonventionen brach. So stehen seine Zombies im krassen Gegensatz zu den Halbwesen des Schauerromans, die als dessen monströse Extrempunkte letztendlich immer dem bürgerlichen Familiendrama untrennbar verbunden blieben. Damit war ROMERO einer der ersten, die den entscheidenden Schritt vom ödipalen hin zum soziologischen Horror vollzogen. Die Untoten verkörpern nicht mehr ein irrationales Begehren, das die Vernunft von unten her überschwemmt. Vielmehr treten sie da auf, wo im Zuge gesellschaftlicher

¹⁹⁶ WES CRAVEN: *The Serpent and the Rainbow*. U.S.A. Universal Pictures. 1988.

¹⁹⁷ PAUL ANDERSON: *Mortal Combat*. U.S.A. New Line u.a. 1995.

Rationalisierungsprozesse die Vernunft selbst zu kippen droht. Die Zombies sind nicht mehr das Produkt einer inzestuösen Triebhaftigkeit, sondern einer perversen Praxis der Aufklärung. Gerade aus dieser Wendung resultiert auch der Turn weg vom intra- hin zum intersubjektiven Horror.

Sicher, auch die Untoten machen „ein Grauen sichtbar, das wir im Alltagsleben perfekt verdrängen.“¹⁹⁸ Allerdings ist Verdrängung hier sicherlich nicht mehr im psychoanalytischen Sinn aufzufassen. Was nicht sein darf, muss nun nicht mehr verleugnet, abgelenkt oder sublimiert werden, sondern zirkuliert ganz einfach so schnell an der medial potenzierten Oberfläche, dass es ohnehin niemand mehr zu fassen kriegt. Die Zombies erschrecken uns nicht mehr, indem sie die Maske der Zivilisation lüften, um uns die animalische Fratze des ungehemmten Triebes zu zeigen. Vielmehr schärfen sie unseren Blick für die Welt, in der wir ohnehin leben.

Darüber hinaus wandte sich ROMERO auch vom Horror der Alterität ab, der zu dieser Zeit immer noch Hochkonjunktur hatte. Er erkannte, dass eine Gesellschaft, die sich per Atombombe bereits bestens für den eigenen Untergang gerüstet hat, weder Phantasmen über interstellare Mega-Kriege, noch den guten alten xenophoben Zauberkrum brauchen würde, um es mit der Angst zu tun zu bekommen – ein Blick in den Spiegel sollte letztendlich völlig reichen.

Einer solchen Immanenz des Bösen entspricht auch die unbedingte Fokussierung auf den urbanen Raum, mit der ROMERO damals durchaus Neuland betrat. Wo er *Night of the Living Dead* aus Budgetgründen noch in der Peripherie und damit gleichsam an der Peripherie des eigentlichen Geschehens ansiedelte, zeigte er 10 Jahre später in *Dawn of the Dead* (1978) die Großstadt als Zentrum des Grauens und setzte damit den längst fälligen Kontrapunkt zu den *Dead Zones* des gotischen Horrors (der Pol, der Wald, die dunkle Nacht). Genauso haben seine Super-Cities nichts mit jenen aus den Science-Fiction-Schinken gemein, in denen es die Menschheit im Angesicht des außerirdischen Feindes letztendlich immer schafft, ihre Kräfte zu bündeln. Wo hier noch die Utopie des Sozialen hochgehalten wird, zeigt sich ROMERO als skeptischer Dialektiker. In der Zombie-Apokalypse schlägt die Zivilisation selbst in urzeitliche Barbarei um. Die Stadt wird zum Ort, an dem sich das Soziale selbst auslöscht. Die Super-Cities sind nicht nur der Ausgangspunkt der Invasion der Untoten, sondern

¹⁹⁸ SEEßLEN (2010), S. 88.

gleichsam deren eigentlicher Bestimmungsort. Gerade die Ghetto-Szene in *Dawn of the Dead* zeigt die Zombie-Stadt als düsteres Double der *City that never sleeps*.

Die gesellschaftliche Dimension des Grauens offenbart sich dabei bevorzugt, wo die Zombies als Masse auftreten – was vorerst nicht wirklich erhellend ist. So sind die Untoten keineswegs als psychologische Masse im Sinne LE BONS zu verstehen.¹⁹⁹ Vielmehr verhält es sich so, dass sie ganz einfach Viele sind. Sie verfolgen zwar allesamt dieselben menschenfleischlichen Interessen, bilden aber keine Einheit im Sinne eines ideellen oder wenigstens affektiven Einverständnis'. Die Zombies treibt die reine Fleischeslust, nicht aber die einigende Idee der Fleischeslust.

Wirklich erhellend ist dagegen die zeitgenössische Massen-Theorie GÜNTER ANDERS', bei dem die Masse „nur noch eine Qualität des einzelnen darstellt“²⁰⁰ und demgemäß „auf keinen Fall als agierendes Geschichtssubjekt in Betracht kommt.“²⁰¹ Genau darin liegt nämlich der Horror der Zombie-Apokalypse, dass sie gerade in ihrer Subjektlosigkeit so einwandfrei vonstattengeht. Eine weitere Massen-Theorie, die wie für die Zombies geschaffen scheint, hat 1978 JEAN BAUDRILLARD vorgelegt – bestimmt nicht ganz zufällig im selben Jahr, in dem auch *Dawn of the Dead* in den Kinos angelaufen ist. So ist der düstere Sound seiner „nihilistisch-apokalyptischen Phase“²⁰² sicherlich als ästhetisches Korrelat zur bildlichen Drastik ROMEROS zu begreifen. Noch frappantere Übereinstimmungen ergeben sich aber, wenn es darum geht, neuen Formen gesellschaftlicher Massenphänomene gerecht zu werden. So erteilt BAUDRILLARD in seiner Schrift *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen* der Marxschen Utopie von der Bewusstwerdung der Masse eine endgültige Absage, nachdem er bereits zwei Jahre zuvor in *Die fatalen Strategien* eindeutige Worte gefunden hat: „In gewisser Weise geht es nun nicht mehr um Revolution, sondern um eine

¹⁹⁹ Wenig Abhilfe schafft in diesem Punkt leider auch JOACHIM SCHÄTZS ansonsten sehr guter Aufsatz *Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm* (2011), in dem er sich der Figur des Zombies mit ELIAS CANETTIS *Masse und Macht* nähert, wobei er sich wesentlich auf den Drang zur Selbstvermehrung bezieht. Tatsächlich aber scheinen die Zombies vor allem auf das Fressen menschlicher Gehirne fokussiert zu sein. Die Zombifikation droht nur jenen, die gebissen, aber eben nicht vollständig verspeist werden – denken wir nur an Roger und Stephen aus *Dawn of the Dead*, meinetwegen auch an Miguel aus *Day of the Dead* oder an Cholo aus *Land of the Dead*. Die Zombies sind wohl hungrig, aber definitiv nicht *tendenziös*.

²⁰⁰ GÜNTER ANDERS: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten Industriellen Revolution*. München. Beck. 2013 (= Beck'sche Reihe 320), S. 90.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² STEPHAN GÜNZEL: *Nachwort*. In: Jean Baudrillard: *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Mit einem Nachwort von Stephan Günzel. Berlin. Matthes & Seitz. 2010, S. 105.

massenhafte *Devolution*.“²⁰³ BAUDRILLARD versteht die Masse nicht mehr als ein soziales Phänomen, sondern vielmehr als eine träge Kraft, die schließlich das Ende des Sozialen einläuten wird: „Sie [die Massen] strahlen nichts aus, im Gegenteil, sie absorbieren jede Ausstrahlung der peripherischen Gestirne des Staates, der Geschichte, der Kultur und des Sinns. Sie sind die Trägheit selbst, die Macht der Trägheit, die Macht des Neutrums.“²⁰⁴ Genauso stellt er sich auch gegen das bis dato dominante Bild der manipulierbaren Masse. Gerade in ihrer Trägheit widersteht die Baudrillardische Masse den Demagogen, in den Worten STEPHAN GÜNZELS: „Der einzige politische Widerstand ist Widerstand gegen Politik – das Amorphe ist schon revolutionär.“²⁰⁵

Ist es nicht wesentlich das, was uns auch ROMEROS Zombies vorführen? Keine Revolutions-Romantik, sondern reine Negativität gegenüber dem Politischen selbst. Keine autonome oder unterworfenen Kultur, sondern reine Negativität gegenüber dem Kulturellen selbst. Keine aufgezwungene Geschichte der stummen Sklaverei und schon gar keine selbstgemachte vom sozialen Tod und der wundersamen Wiederauferstehung der Vergessenen eines neoliberalen Wirtschafts- und Arbeitsregimes, sondern reine Negativität gegenüber dem Geschichtlichen selbst. Es ist das wesentliche Merkmal der Zombie-Masse, dass sie nicht nur jeden Sinn, sondern auch jede Simulation von Sinn annulliert. Also sind die Untoten die Protagonisten einer stillen Revolution, in der sich das System selbst den Garaus macht.²⁰⁶

Dabei ist der Regisseur dem Philosophen nicht nur in der Drastik der Darstellung entscheidend voraus. So ist BAUDRILLARDS Massen-Theorie weniger als metasprachlicher Kommentar zur popkulturellen Weltuntergangsepik, sondern vielmehr selbst als Beitrag zur apokalyptischen Mythologie seiner Zeit zu begreifen, der, indem er die totale Auslöschung des Subjekts in der Masse inszeniert, auf der anderen Seite gleichsam an der weniger originellen Idee eines völlig autarken Subjekts festhält. Alles oder Nichts. Souveränität oder Schwarzes Loch. Masse oder Klasse. Dazwischen liegt eine gähnende Leere oder die Black-Box einer Subjektivität, die sich erst im Spannungsfeld zwischen Aktiv und Passiv konstituiert. In diesem Punkt kann ROMERO durchaus eine höhere Tiefenschärfe entwickeln.

²⁰³ JEAN BAUDRILLARD: *Die fatalen Strategien*. Übersetzt von Ulrike Bockskopf und Roland Vouille. Mit einem Anhang von Oskar Wiener. München. Matthes & Seitz. 1983, S. 117.

²⁰⁴ JEAN BAUDRILLARD: *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Mit einem Nachwort von Stephan Günzel. Berlin. Matthes & Seitz. 2010, S. 7f.

²⁰⁵ GÜNZEL (2010), S. 111.

²⁰⁶ Für die späteren Zombies aus *Day of the Dead* und *Land of the Dead*, die bereits ein Bewusstsein entwickelt haben, gilt das freilich nur mehr bedingt.

So sind die Zombies in *Land of the Dead* zwar sicherlich als Verkörperung der Baudrillard'schen Masse zu verstehen, genauso wie Superkapitalist Kaufmann als schreckliches Zerrbild eines totalen Subjekts erscheint, das die Welt allein nach seinen Vorstellungen erschafft. Zwischen diesen beiden Extremen aber taucht der Held Riley auf, der sich beständig zwischen äußerer Disziplinierung, Realitätsprinzip und innerem Anspruch behaupten muss. Gerade als Mittler zwischen den beiden Welten kommen ihm menschliche Züge zu. Auch in den anderen Filmen sind es die Überlebenden, die sich zwischen Ego und Gemeinschaft, zwischen Abhängigkeit und Autarkie, zwischen Trieb und Moral immer wieder neu konstituieren müssen. Damit hat ROMERO eine Konstellation geschaffen, die ihm einerseits erlaubt, an den Zombies neue Subjektivations-Mechanismen experimentell ad extremum zu treiben, andererseits aber mit den Überlebenden immer wieder ein relativistisches Veto einzulegen.²⁰⁷

5.1.3 Über Naturkatastrophen, Kannibalismus und Konsumismus

Es ist gewissermaßen die darwinistische Pointe ROMEROS, dass sich die Zombies auf den Menschen nur noch als Gattung beziehen. Genau in diesem Sinne ist die Zombie-Invasion immer wieder als Naturkatastrophe beschrieben worden.

Jedoch übersieht man dabei gerne einen wesentlichen Unterschied. So wird die Naturkatastrophe im Sinne des hollywoodschen Kino-Mythos stets als unhintergehbare Natur-Rache gedacht, gegen die sich der Mensch zwecks publikumsaffiner Dramatik mit unerträglichem Pathos aufzubauen hat. Entkommen können dabei meist nur zwei Exemplare der weißen Mittelschicht, die am Ende dem Sonnenuntergang und einer neuen Gesellschaftsordnung entgegenfahren, in der man jetzt ausnahmsweise mal wirklich mit der Mülltrennung Ernst machen wird (jaja, wer es glaubt!). Wo die klassischen Twister-, Vulkan-

²⁰⁷ Wo ROMERO sich also als Mythologe neuer Herrschaftstechniken präsentiert, hat CRONENBERG immer wieder versucht, die psychologische Problematik technisch modellierter Formen subjektiver Organisation zu beschreiben – in *Videodrome* (1983) und *Existenz* verhandelt er die Verbindung zwischen Psyche und Technik zu einer neuen Subjektivität, bei der kaum noch zu unterscheiden ist, wer oder was hier wen oder was denkt. Gerade wo die Unterscheidung zwischen medialer Manipulation und medialer Wunscherfüllung obsolet wird, werden diese Visionen unheimlich. In *Die Fliege* (1986) geht es daneben um die Vermischung zweier Organismen im Zuge eines genetischen Experiments – animalische Instinktlogik und menschliches Reflexivum müssen sich letztendlich gegenseitig auslöschen. So wie er technologische und tiefenpsychologische Fragestellungen verarbeitet, agiert er gewissermaßen in Kongruenz zu ROMERO, der zur selben Zeit politische und soziologische Aspekte in den Fokus rückt.

und Flutwellen-Szenarien noch auf den magischen Glauben an die strafende Natur rekurren, sind die Zombies bereits einen Schritt weiter. Als dezidiert willkürliche Produkte moderner Lebensweise treten sie nicht mehr als unhintergebares Fatum, sondern als viraler Automatismus auf den Plan. Die Säkularisierung des Grauens offenbart sich dabei an den Modi seiner Verbreitung genauso wie an denen seiner Eliminierung, die sich jeweils auf medizinische bzw. militärische Diskurse beziehen. Selbstverständlich, dass die klassische Genre-Apotropäik (Weihwasser, Kruzifix, Knoblauch und Silberpatronen) dem Zombie nichts mehr anhaben kann. Genauso wenig kann aber auch die vornehmlich „weiße“ Magie hollywoodscher Prägung etwas gegen die Untoten ausrichten. Die richtige Hautfarbe, moralische Einwandfreiheit und der Verzicht auf vorschnellen Geschlechtsverkehr verlieren in der Zombie-Apokalypse ihren praktischen Wert. Wirksam sind vielmehr Kettensägen, Wagenheber und Feuerwaffen. Darin lässt sich übrigens eine marxistische Wende sehen: die Zombie-Apokalypse bedeutet für die Überlebenden ein gutes Stück ehrlicher Arbeit, in der jede industrielle Entfremdung gänzlich aufgehoben ist. Gerade wo die Untoten in den späteren Filmen als Lumpen-Proletariat aufmarschieren, verschaffen sie ihren lebendigen Genossen einen entscheidenden Vorteil im Überlebenskampf, indem diese ganz im Gegensatz zu den führenden Eliten durchaus noch an manuelle Arbeit gewohnt sind. Denken wir nur an Ben, der in *Night of the Living Dead* als Handwerker brilliert, während Mister Cooper – der gewissermaßen den Typus des sadistischen Poliers verkörpert – erkennen muss, dass seine abstrakte Befehlsgewalt im Ausnahmezustand bestenfalls noch für den ein oder anderen tragikomischen Effekt gut ist.

In seiner wenig zauberhaften Willkür dem Menschen gegenüber ist der Zombie aber doch wesentlich an ihn adressiert. Das äußert sich bereits ganz banal darin, dass er es ausnahmslos auf Menschenfleisch abgesehen hat. Für Unbehagen sorgt das vor allem, weil es dafür de facto keine logische Erklärung gibt. Beunruhigend ist freilich auch, dass beim Akt der Nahrungsaufnahme dessen biologische Funktion offenbar überhaupt keine Rolle mehr spielt.²⁰⁸ Denken wir nur an die Szene, in der Dr. „Frankenstein“ Logan in *Day of the Dead* seinen Mitstreitern den abgetrennten Schädel eines Untoten präsentiert, dem er ein Stück Menschenfleisch feilbietet. Gierig beginnt der Zombie danach zu schnappen, obwohl er längst keinen Körper mehr hat, der das Fleisch im Sinne seines Nährwerts verarbeiten könnte. Wenn die Untoten aber, wie wir hier gesehen haben, Kannibalen nicht aus Not, sondern aus Neigung

²⁰⁸ Eine Ausnahme bildet hier selbstverständlich *Land of the Dead*, auf den wir später noch näher eingehen werden.

sind, wird die Sache erst wirklich kompliziert. Ausschließen können wir auf der anderen Seite nämlich auch eine rituelle Bedeutung des Fressens. Genauso wenig kommen hedonistische Motive in Frage. Tatsächlich ist das Fressen auch auf kultureller Ebene durch und durch sinnbefreit. Also offenbaren sich hier die letzten Abgründe Pawlowscher Konditionierung – die totale Leere seines Fress-Triebes lehrt uns, dass der Zombie ganz bestimmt kein Wesen des Ursprungs ist.

In Anbetracht seiner Maßlosigkeit, seiner Automatisierung und seiner kannibalistischen Fixierung scheint das Fressen der Zombies keineswegs als Double tierisch-naiver, d.h. unschuldiger Nahrungsaufnahme, sondern vielmehr als deren Perversion. Die Untoten sind so nicht nur zwischen Leben und Tod, sondern auch zwischen Natur und Kultur hoffnungslos verloren. Wo sie die (Fress-)Kultur als zweite Natur angenommen haben und ihr nunmehr keine reflexive Schranke mehr entgegensteht sind sie ihr bedingungslos ausgeliefert. Als Instinktwesen agieren die Zombies nicht mehr im Sinne natürlicher Harmonie, sondern im Sinne kultureller Widernatürlichkeit.

Das Fressen wird nun auch in Hinblick auf die Zombie-Allegorie interessant, wobei für eine solche Lesart genau genommen nur die Zombies aus *Dawn of the Dead* in Frage kommen.²⁰⁹ Hier ist es Peter, der philologisches Fingerspitzengefühl beweist und in beeindruckender Klarheit erläutert, wie sich das Verhältnis zwischen Zombies und Menschen auffassen lässt. Als die Untoten ins Einkaufszentrum vordringen wollen, macht er sich gemeinsam mit Stephen Gedanken darüber, was es damit auf sich haben könnte:

Peter: Sie wollen an diesen Ort zurück. Sie wissen nicht, warum. Er ist einfach in ihrer Erinnerung. Sie erinnern sich, dass sie hier drin sein wollen.

Stephen: Was zum Teufel sind sie?

Peter: Sie sind wir, das ist alles.²¹⁰

Indem er diese berühmten Zeilen ausgerechnet seinem Helden Peter in den Mund legt, macht ROMERO klar, dass auch er eine allegorische Lesart favorisiert. Wenn wir die Zombies dementsprechend als Verkörperungen der aufkommenden Säkularreligion des Konsumismus

²⁰⁹ In *Night of the living Dead* ist es gerade die Unkolonialisierbarkeit des Zombie-Zeichens, die der zivilisierten Gesellschaft Angst macht, in *Day of the Dead* werden die Zombies im Zuge ihrer wissenschaftlichen Untersuchung (im wahrsten, ekelhaften Wortsinne) Ent-Allegorisiert, in *Land of the Dead* sind die Zombies keine Allegorie auf die ausbeuterischen Mechanismen des kapitalistischen Systems, sondern sie sind vielmehr tatsächlich die Ausgebeuteten eines solchen Systems.

²¹⁰ GEORGE A. ROMERO: *Dawn of the Dead*. Italien. U.S.A. Laurel Group u.a. 1978.

begreifen, ergeben sich einige wirklich interessante Implikationen, die weit über das übliche „Wir fressen uns zu Tode!“ hinausgehen.

Halten wir fest, dass uns die Zombies den Konsumismus als zweite Natur des modernen Menschen zeigen. Unverfälscht, mithin jenseits aller individuell-kultureller Verfremdung. Daher übrigens auch der widersprüchliche Eindruck hochmoderner Archaik oder archaischer Modernität. Wo im Leben vor dem Tod die zivilisatorische Triebhemmung die zweite Konsumismus-Natur noch auf ein mehr oder weniger erträgliches, d.h. irgendwie *sinnvolles* Maß beschränken konnte, gibt es jetzt kein Halten mehr. Die Zombies in *Dawn of the Dead* fressen nicht mehr nur bis der Arzt kommt, sondern ganz einfach so lange, bis nichts mehr zu fressen da ist. So sind sie gewissermaßen die perfekte Lösung für das Problem des prometheischen Gefälles auf das GÜNTHER ANDERS bereits Ende der 70er Jahre hingewiesen hat:

[D]ieses besteht nun *zwischen dem Maximum dessen, was wir herstellen können, und dem (beschämend geringen) Maximum dessen, was wir bedürfen können*. [...] Unsere heutige Endlichkeit besteht nicht mehr in der Tatsache, daß wir *animalia indigentia*, bedürftige Lebewesen, sind; sondern umgekehrt darin, *daß wir* (zum Bedauern der untröstlichen Industrie) *viel zu wenig bedürfen können* – kurz: in unserem *Mangel an Mangel*.²¹¹

Die Zombies aber können unbegrenzt Bedürfnisse herstellen. Das gelingt ihnen, indem sie jeden Sinn vernichten. Nur das leere Begehren zweiter Natur kann sich in seiner totalen Unabhängigkeit von Körper und Kultur unbegrenzt reproduzieren. Wenn die Unendlichkeit ehemals Gott im Himmel war, so ist sie in ROMEROS Welt nichts als die Hölle irdischer Sinnlosigkeit, die sich auch heute noch nirgends trefflicher verorten lässt als in der Shopping-Mall.

Auch der Kannibalismus der Zombies lässt sich mit ANDERS einem exakteren Verständnis zuführen. So schreibt er in seinem Kapitel über den postzivilisatorischen Kannibalismus: „Da die Welt prinzipiell als Rohstoff gilt, muß auch das Weltstück ‚Mensch‘, damit das Prinzip nicht verletzt werde, als solcher behandelt werden. Und ‚behandelt‘ nicht nur im theoretischen Sinne, sondern auch im praktischen.“²¹² Der Kannibalismus der Untoten spiegelt nun aber nicht nur diesen Paradigmenwechsel, sondern geht noch über ihn hinaus. Gewissermaßen erzählt er uns von der Dialektik der Industrialisierung, desgleichen – sozusagen prophetisch,

²¹¹ ANDERS (2013), S.18.

²¹² Ebenda, S. 26.

auf jeden Fall metaphorisch – von der Dialektik des totalen Transfers im globalen Kapitalismus. Wenn der Mensch nämlich gar nicht mehr industriell verarbeitet werden muss, sondern direkt konsumiert werden kann, wird die ihn als Rohstoff bearbeitende Industrie obsolet. Gerade indem sie den Kreis schließen, bringen die Zombies das System zum Kippen. Die Totalisierung des Konsumismus fällt zwingend mit dem Ende des kapitalistischen Systems in Eins. Damit bezeugen die Untoten, dass das revolutionäre Potential der Gesellschaft nunmehr gerade im totalen Konformismus liegt, wieder mit BAUDRILLARD:

Sie wissen, dass man sich von nichts befreit, dass man ein System nur in die Hyperlogik treibt, in den Rausch eines exzessiven Gebrauchs, der einer brutalen Amortisierung gleichkommt. Ihr wollt, dass wir konsumieren – also gut, konsumieren wir, immer mehr und was auch immer; zu jedem unnützen und absurden Zweck.²¹³

Die Zombies perfektionieren einen solchen Widerstand, indem sie die soziale Sphäre vernichten, die das System vordem noch mit falschem Sinn versorgen konnte. So wie aber das absurde Märchen von Angebot und Nachfrage, Problem und Lösung bzw. Bedürfnis und Erfüllung annulliert ist, steuert der Konsumismus in ein Vakuum totaler Bezugslosigkeit, in dem er sich endlich in einem Akt kannibalistischer Autoreflexivität selbst auffressen muss.

5.1.4 Über Zombie-Ethik, Identitätskrisen und die Banalität des Bösen

Gerade in seiner Ambivalenz zwischen Leben und Tod, Kultur und Natur, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit haftet dem Zombie aber immer noch etwas Menschliches an. Daraus ergibt sich nun eine weitere Irritation. Im praktischen Umgang mit den Untoten wird es vor allem da problematisch, wo wir die zombifizierten Personen noch aus dem Leben vor dem (Un-)Tod kennen. Denken wir beispielsweise an die ROMERO-Hommage *Shaun of the Dead* (2004). In seiner stärksten Szene droht der sonst allemal harmlose Shaun seinem nervigen Mitstreiter Duff damit, ihn umzubringen, sollte er auf seine zombifizierte Mutter schießen. Unter Umständen kann das Leben eines Zombies also durchaus wertvoller erscheinen als das eines Menschen. Die Frage, die sich hier aufdrängt, lautet freilich, was genau an den Zombies eigentlich noch menschlich ist? Wieso will Shaun seine Mutter nicht töten? Eine erste

²¹³ BAUDRILLARD (2010), S.54.

Antwort nimmt sich denkbar einfach aus. Eine gewisse Kontinuität hinlänglich ihrer personalen Identität ist den Zombies in den meisten Fällen ja absolut gegeben.²¹⁴ Auch wenn sie es nicht mehr *ist*, die Frau sieht immer noch aus wie Shauns Mutter. Für ihn reicht das, um ihre Tötung kategorisch abzulehnen.

Allerdings können wir auch betreffs des *Mind* nicht sichergehen, ob sich die Zombies nicht doch einzelne Elemente ihrer früheren Persönlichkeit bewahrt haben. An dieser Stelle können wir mit JUDITH BUTLER in die Tiefe gehen und weiterfragen, ob die Zombifikation als Konstitution eines neuen Subjekts total ist oder ob es nicht vielmehr „einen Teil des Individuums [gibt], der nicht ins Subjekt übergehen kann, ein Element ‚vor-ideologischer‘ und ‚präsubjektiver‘ *materia prima*, das die einmal als solche konstituierte Subjektivität heimsucht?“²¹⁵

Hier bieten sich gleich zwei Möglichkeiten. Einerseits können wir in Hinblick auf die gravierenden Veränderungen im Verhalten der zombifizierten Personen die Frage nach der *Materia Prima* einfach verneinen. Die Zombies handeln bewusstlos, ohne dass da *etwas* intervenieren könnte. Also machen sie uns Angst, indem sie ganz mit sich selbst ident sind. Der Zombie-Horror ist also nicht verkappt psychoanalytisch („Sie kommen dich holen, Barbra!“) sondern explizit behavioristisch ([...]). Reines So-Sein löst hier die erhabene Transzendenz innerer Dämonie ab. Der Zombie ist kein Tiefen-Monstrum, sondern reines Oberflächen-Ding. Deswegen kommt er auch nicht von weit-weit her (das Meer, die Sterne, die dunkle Nacht), sondern sucht die Gesellschaft aus ihrer Mitte heim (die City, die Mall, der helllichte Tag). Wo LOVECRAFT und HOFFMANN gegen die Rationalisierungstendenzen ihrer Zeit noch immunologisch vorgingen, indem sie sie mit dem Anti-Körper des Irrationalen oder des Über-Rationalen konfrontierten, setzt ROMERO auf eine homöopathische Kur, indem er uns einen kräftigen Schluck reiner Wirklichkeit kredenzt.

In diesem Sinn ist auch das Bild des umgestülpten Körpers zu verstehen, dass ROMERO in *Day of the Dead* erstmals zum Einsatz brachte. Die invertierten Körper beweisen hier nicht nur, dass der Mensch tatsächlich keine Seele hat, sondern stellen darüber hinaus den Nullpunkt der totalitären Biopolitik des Militärregimes dar. Wo die letzten Überlebenden vom herrischen Captain Rhodes auf ihr nacktes Leben reduziert werden, bleibt endlich auch von ihm selbst

²¹⁴ Vgl. zu den Transformationen der personalen Identität im Zuge der Zombifikation WILLIAM S. LARKIN: „*Res Corporealis*“ – *Körper Zombies und Personen*. In: *Die Untoten und die Philosophie*. Hrg. von Richard Greene und K. Silem Mohammad. Stuttgart. Klett-Cotta. 2010, S. 36-54.

²¹⁵ JUDITH BUTLER: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Aus dem Amerikanischen von Rainer Ansen. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2013 (= Edition Suhrkamp 1744 / Neue Folge Bd. 744), S. 113f.

nur mehr ein Haufen bedeutungsloses Fleisch über. Damit war ROMERO abermals einer der absoluten Vorreiter im Bereich ästhetischer Drastik, die bis heute, mit DIETMAR DATH „ebendie kulturindustrielle Form ist, die Selbstwunsch- und Angstbild von modernen Menschen annimmt, wenn die sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst werden.“²¹⁶ Kein Wunder, dass er zahlreiche Nachfolger fand.

Exkurs: Die Auflösung des Subjekts als Narrativ der 80er-Jahre

Eine geniale Variante bietet BRIAN YUZNA mit seinem Slapstick-Slasher *Society* (1989), in dem die betuchten Bewohner von Beverly Hills ihre überreichliche Freizeit damit verbringen, junge Arbeiterkinder aufzuziehen, um sie dann im Zuge sogenannter Feierlichkeiten „umzustülpen“. Gerade indem sie die innere Leere des Proletariats zu Tage fördern, legitimieren sie dessen Opfer, das sie allerdings nicht als symbolischen Ritus, sondern als schnödes Spektakel vollziehen. *Society* erzählt uns von einer weißen Elite, die sich auf ihre Umwelt nur mehr unter dem Vorzeichen möglichst glatter Konsumierbarkeit beziehen kann, wobei sich Fressen, Saufen und Vergewaltigen als einzige Modi einer gelungenen Interaktion erweisen. Sich auf etwas beziehen, heißt für die Beautiful People von Beverly Hills gleichsam es zu zerstören. Als es beim großen Showdown allerdings Working-Class-Hero Bill gelingt, sich zu befreien, mit „Ted dem Tycoon“ einen aus ihren Reihen umzustülpen und also die Leere materialistischen Schnöselturns zu offenbaren, ist die feine Gesellschaft entzaubert. Doch nur wenige Augenblicke später haben sich ihre Granden wieder eingekriegt. In der letzten Szene des Films beschließen die federführenden Herren, ihre Aktivitäten vorerst einfach nach Washington zu verlegen, um weiteren Ärger zu vermeiden. Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass auch ihre Gemeinschaft lediglich im gemeinsamen Interesse an der Konsumation der Anderen gründet. YUZNA zeichnet also ein zynisches Bild einer unter dem Deckmantel klassischer Reich-und-Schön-Optik völlig verkommenen Upperclass. Gerade in der eingängigen Verbindung zwischen Klassenkampf und Kannibalismus ist *Society* als eine gelungene Hommage an ROMERO zu verstehen.

Was passiert, wenn die Eliten sich ihrer selbst bewusst werden, führt MARY HARRON in ihrer grandiosen Verfilmung von BRET EASTON ELLIS' *American Psycho* vor. In einer

²¹⁶ DIETMAR DATH: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2005, S. 167.

beeindruckenden Szene steht „Psycho“ Patrick Batemann vor dem Spiegel und schält sich eine transparente Mandel-Milch-Maske vom Gesicht, während wir ihn aus dem Off sprechen hören:

Es gibt eine Vorstellung von einem Patrick Batemann, die abstrakt ist, aber es gibt kein wahres Ich, nur eine Entität, etwas Illusorisches und obgleich ich meinen kalten Blick verbergen kann, wenn sie meine Hand schütteln und Fleisch fühlen können, das ihres ergreift und sie vielleicht sogar spüren können, dass unsere Lebensstile vergleichbar sind: Ich bin ganz einfach nicht da.²¹⁷

Auch hier ist es keine innere Dämonie, sondern die totale Identität des Subjekts mit seiner gesellschaftlichen Rolle, die Angst macht. Der Yuppie-Horror vor der inneren Leere verdichtet sich dabei eindrücklich im Bild der transparenten Maske. Darunter kommt nun eben nicht die wahre Fratze des Psychopathen, sondern nur die nächste Maske – sein eigenes Gesicht – zum Vorschein. Der Horror, der hier evoziert wird, entspricht genau dem der geöffneten Körper. Wo die Individuen nunmehr ganz in ihrer politisch, sozial und kulturell determinierten Identität aufgehen, fürchten sie nichts so sehr, wie entdecken zu müssen, dass es dahinter kein „wahres Ich“ mehr gibt.

Die radikal materialistische Reduktion des Menschen auf sich selbst ist ein zentrales Element des Horrors der 80er-Jahre. Angst macht hier nicht mehr der monströse Andere, der im Subjekt insistiert, sondern vielmehr – in Abwesenheit eines solchen Anderen – die Kontraktion des Subjekts auf sein blankes, mithin sinnloses So-Sein. Wo die negativen Helden des Horror-Genres sich in äußerlicher Sinn-Simulation verlieren, werden sie endlich auf die Leere in ihrem Inneren zurückgeworfen. Militarismus, Hedonismus und Karrierismus können auf Dauer nicht jenes schwarze Loch stopfen, das die Subjekte von innen her aufzulösen droht.²¹⁸

²¹⁷ MARY HARRON: *American Psycho*. U.S.A. Am Psycho Productions. 2000.

²¹⁸ Daran anschließend ließe sich auch eine mögliche Erklärung für die exzessive Körperlichkeit der aktuellen Popliteratur formulieren. Wo man das Subjekt gegenwärtig in seinem reinen So-Sein nicht für erledigt erklären, andererseits aber die mühsame Debatte über die Subjektivierungsmechanismen ausblenden will, bleibt der Körper als letzte Bastion des Widerstandes. Mit regelrecht alttestamentarischen Akneplagen (Heinz Strunk), Regelblutungen epischen Ausmaßes (Charlotte Roche) und durch Krautsaft verursachten Furzorgien (Stefanie Sargnagel) wird die ausgehend vom Freudschen *Es* entwickelte Metaphorik *brodelnder* Innerlichkeit vorerst zur physischen Realität profaniert - als wäre sie nicht an sich bereits banal genug. Der *gefährliche* Überschuss beschränkt sich bei den Helden dieser Romane allein auf das Körperliche. Die Widerstandskraft gegenüber den neuen Regierungstechniken erschöpft sich in Hautirritationen, Verdauungs- und Menstruationsbeschwerden. Schleim, Eiter und Blut werden also selbst wieder zu Metaphern, die nunmehr das *Anderssein* des Subjekts garantieren sollen.

Allerdings präsentiert ROMERO in *Dawn of the Dead* auch noch einen ganz anderen Zombifikations-Horror. Nachdem Roger von einem Zombie gebissen worden ist, beschwört er Peter, nichts zu unternehmen, bis die Verwandlung tatsächlich einsetzt. Er will alles versuchen, um „nicht zurückzukommen“.²¹⁹ Wie zu erwarten, gelingt ihm das keineswegs. Auch hier zeigt sich, dass ROMERO für Magie wenig übrig hat. Als Roger nach seiner Zombifikation unter seinem Leichentuch hervorkommt, bietet sich ein schockierender Anblick. Aus einem starren, maskenhaften Gesicht blicken uns zwei Augen an, in denen sich blankes Entsetzen spiegelt. ROMERO konfrontiert uns hier mit der mythologischen Variante des Zombifikations-Horrors: Nicht der Verlust des Bewusstseins, sondern gerade dessen Fortbestehen macht hier Angst. Als *Materia Prima* müssen wir dabei schlechthin den ganzen *Mind* annehmen, der allerdings keiner Artikulation und schon gar keiner Intervention mehr fähig ist.

Den Zauber des haitianischen Voudou können wir hier im Sinne von ŽIŽEKs Definition des Triebes updaten, der sich eben dadurch auszeichnet, dass er jede Möglichkeit der dialektischen Vermittlung ausschließt – auch Zombie-Roger wäre unweigerlich der Gier nach Menschenfleisch erlegen, hätte ihn nicht Peter umgehend erlöst.²²⁰ In Hinblick auf ROMEROS Pittsburgher Working-Class-Background lässt sich das leere Insistieren der Untoten aber auch als Verweis auf den Automatismus der Maschinen lesen, die in dieser Zeit die Arbeiter aus den Fabriken drängten – als Inspirationsquelle liegt bei ROMERO die zweite industrielle Revolution sicher näher als die psychoanalytische Theorie, auch wenn sie in Bezug auf die Zombies letztendlich ohnehin dasselbe *ausdrücken*.²²¹

Maskenbildner TOM SAVINI hat Roger in dieser Szene passenderweise einen gespenstisch weißen Look verpasst. Allerdings scheinen uns die Gespenster des 19. Jahrhunderts gegen ihn direkt beneidenswert, indem sie sich zumindest noch darauf verlassen konnten, dass wenigstens ihre sterblichen Überreste in Frieden ruhen. Wo man sich kaum hundert Jahre vor ROMERO noch vor dem irdischen Fortleben entkörperlichter Subjekte fürchtete, ist es nunmehr die totale Unterwerfung des Subjekts unter einen triebhaft-fremden Körper, die Angst macht.

²¹⁹ GEORGE A. ROMERO: *Dawn of the Dead*. Italien. U.S.A. Laurel Group u.a. 1978. Gerade in Bezug auf den berühmten Dialog zwischen Stephen und Peter ist das durchaus doppeldeutig – hat Roger mehr Angst davor, von den Toten zurückzukehren oder davor, auch als Untoter so wie alle anderen in die Mall zurückzukommen?

²²⁰ Vgl. zum zwingenden Charakter des Triebes ŽIŽEK (1991), S.102ff.

²²¹ Vgl. zur Stahlstadt Pittsburgh als einer der zentralen Einflüsse für ROMEROS Schaffen ROBERT LUCAS, CHRIS ROE: *One for the Fire – The Legacy of Night of the living Dead*. o.A.

Metaphorisch verweist diese Szene dabei auf die doppelte Entfremdung des modernen Menschen, der sich selbst nur noch mit diffusem Ekel begegnen kann.

Sozialkritik steckt daneben in der pragmatischen Definition der Zombies. So werden diese in der *Of-The-Dead*-Reihe von den zuständigen Experten fast ausschließlich ex negativo bestimmt. Meist begnügt man sich damit, lakonisch festzustellen, dass sie eben keine Menschen mehr seien. Also sind bei ihrer Tötung auch keine Gewissensbisse angebracht. Eine solche Strategie der De-Humanisierung, die das systematische Morden in moralisch unbedenkliche *Arbeit* transformiert, entfaltet nun bereits im dritten Reich ihre fatale Wirkung. So wird der Kannibalismus der Zombies durch die sukzessive Rationalisierung des Tötens in der Gesellschaft der Lebenden an Grausamkeit noch weit übertroffen. Der kalkulierte Genozid ist bei ROMERO nicht die Kehrseite, sondern die logische Konsequenz des Zivilisierungsprozesses – könnten die Zombies sprechen, sie würden uns wohl als erstes von der Bestie Mensch erzählen.

5.1.5 Über Zombies, Kapitalismus und die Intelligenz der Körper

In *Land of the Dead* (2005) wird die filmische Auseinandersetzung um den korrekten Umgang mit den Untoten noch um einen zynischen Kommentar zum globalen Kapitalismus erweitert. In den Menschen-Ghettos werden sadistische Spiele mit gefangenen Zombies veranstaltet, wobei diese gegen geringe Beträge verstümmelt, gedemütigt und sogar getötet werden können. ROMERO konfrontiert uns mit einer vergnügungssüchtigen Unterschicht, die selbst den Krieg um die letzten Ressourcen nicht mehr als politisches Ereignis, sondern bloß noch als Entertainment begreifen kann. Gleichsam markiert diese Szene im Romeroschen Œuvre auch den Übergang vom kriegerischen ins marktwirtschaftliche Paradigma. Das Andere wird hier nicht mehr bekämpft, sondern gleich doppelt verflüssigt (einmal im Sinne des Unterhaltungswertes und dann als nunmehr alleine in dieser Wertigkeit verständliches, in der Konsumation bereits verstandenes und damit als solches erledigtes Unding). So wie das Politische aber in die Sphäre des Spektakels überführt wird, ist es effektiv annulliert. Genau so gelingt es der kapitalistischen Elite, *die da unten* ruhig zu halten.

Gerade in solchen Niederungen der Unterhaltungsbranche drängt sich die Frage auf, wo der Mensch aufhört und der Zombie anfängt. Und tatsächlich beginnt genau an diesem Punkt das

Bild zu kippen. Wo sich die Menschen im Spektakel zur sinnlosen, atomisierten und asozialen Masse á la BAUDRILLARD *formieren*, gelingt den Zombies der entscheidende Schritt in Richtung Organisation. Als der skrupellose Cholo auf einem seiner Raubzüge eine Gruppe von Untoten abschlachtet, erkennt Zombie-Tankwart Big Daddy, was wirklich gespielt wird. Die Eliten können ihren Lebensstandard nur über die Ausbeutung der letzten Ressourcen aufrechterhalten. Um an diese zu gelangen, schicken sie Truppen in das Gebiet der Untoten, die brutal alles niedermetzeln, was sich ihnen in den Weg stellt. Als „die Überflüssigen eines neoliberalen Arbeits- und Wirtschaftsregimes“²²² werden die Zombies bedenkenlos geopfert, wenn es darum geht, die Interessen der herrschenden Klasse durchzusetzen. Das auf der Selbst-Berechtigung der führenden Kader fußende kapitalistische System kann nur funktionieren, wenn auf der anderen Seite den Untoten sämtliche Grundrechte abgesprochen werden.

Nachdem sich Big Daddy als ihr Anführer etabliert hat, berechnen sich die Untoten aber kurzerhand selbst. Endlich gelingt es ihnen, Fiddlers Green zu stürmen, einen hermetisch abriegelten Wohnpalast, in dem die Eliten unter der Führung des Turbo-Kapitalisten Kaufman residieren. In ihrer Stummheit bringen sie dabei ihren Ausschluss aus der diskursiven, mit ihrem gespenstischen Erscheinen ihre Verstoßung aus der sozialen Sphäre performativ zum Ausdruck.

Also stehen sich hier zwei entgegengesetzte Machtkomplexe gegenüber. Auf der einen Seite die Zombies, die hier nicht nur vom körperlichen, sondern auch vom sozialen Tod wieder auferstehen – auf der anderen Seite die weißen Eliten, die nur die Unsterblichkeit des Kapitals kennen. Auf der einen Seite der stumme Anspruch insistierender Physis – auf der anderen die abstrakte, d.h. mortifizierende (Un-)Rechts-Logik. Im Endkampf stehen sich Körper-Macht und Diskurs-Macht unversöhnlich gegenüber. Genau das erkennt Kaufman, wenn er bis zuletzt versucht, die anstürmenden Zombies mit seinem Leitsatz „Ihr habt kein Recht“²²³ in die Flucht zu schlagen. Den Zuseher aber beschleicht unweigerlich ein diebisches Vergnügen, wenn er endlich von Zombie-Cholo verspeist wird, der in seinem früheren Leben für ihn die Dreckarbeit erledigt hat. Die abstrakte System-Gewalt findet in *Land of the Dead* keinen Abnehmer mehr und wird schließlich als brachiale Körper-Gewalt direkt an den kapitalistischen Tyrannen retourniert, der sich jedoch nicht einmal in diesem Moment als solcher zu erkennen vermag.

²²² EHRMANN (2014), S. 30.

²²³ GEORGE A. ROMERO: *Land of the Dead*. Canada / Frankreich / U.S.A. Universal Pictures u.a. 2005.

Die Konfirmierung durch das kapitalistische System betrifft in *Land of the Dead* von Anfang an *die da oben* genauso wie *die da unten*. Im Rechtsdiskurs naturalisiert sich das ausbeuterische System, das so – genau wie seine fiesen Nutznießer – gar nicht erst in die Verlegenheit kommt, sich legitimieren zu müssen. Als reine Körper-Wesen können die Zombies jedoch der diskursiven Gleichschaltung effektiv widerstehen. Tatsächlich laufen sie gar nicht erst Gefahr, „dermaßen regiert zu werden.“²²⁴ Gerade in ihrer dezidierten Sinnlichkeit sind sie immun gegen jede ideologische Verblendung. Am Nullpunkt des Sozialen regt sich Widerstand gegen die lediglich simulierte Sozialität der kapitalistischen Nahrungskette.

Dabei setzt ROMERO gleichzeitig ein durchaus ambivalentes Phantasma des westlichen Mittelstandes in die filmische Wirklichkeit. Gemeint sind natürlich die Träumereien vom finalen Aufstand der Billiglohn-Sklaven, die in den Arbeitslagern der dritten Welt schufteten. Gerade indem sie *noch viel schlechter* dran sind als der hiesige Krisenmensch, dessen Extremsituation im Wesentlichen immer noch darin besteht, dass er sich täglich zwischen 20 verschiedenen Sorten Brot entscheiden muss, traut man ihnen die Revolution zu, wobei alleine die Verwendung dieses Begriffes die Idiotie dieses Wunschdenkens offenbart. Besonders weit verbreitet sind solche Phantastereien freilich im deutschen Raum, wo man in Ermangelung einer erfolgreichen bürgerlichen Revolution seit jeher davon ausgeht, dass Politik überall gemacht werden kann, nur nicht in der Mitte der Gesellschaft.

5.1.6 Über die Real-Life-Zombies

Dabei ist und bleibt der Zombie eine Figur, die Ekel und Abscheu erregt – genauso wie uns die undemokratischen Formen des Ungehorsams bei aller ideellen Sympathie zuletzt doch immer übel aufstoßen. Der Tag, an dem die Untoten dem Menschen keine Angst mehr einjagen können, fällt sicherlich mit jenem zusammen, an dem die gesamte Menschheit zombifiziert ist. Was uns in ROMEROS Filmen allerdings in Form des dystopischen Entwurfs eines post-historischen Zeitalters mit Abscheu erfüllt, verliert seinen Schrecken in GIORGIO AGAMBENS Utopie der Uneigentlichkeit. Gerade in Hinblick auf die fundamentale

²²⁴ MICHEL FOUCAULT: *Was ist Kritik?* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin. Merve. 1992, S. 12.

Entfremdung der Subjekte im Zivilisierungsprozess versteht er den Wegfall der Subjektivität als den zentralen Schritt in eine neue Gemeinschaft:

Denn wenn es dem Menschen gelingt, statt weiterhin in der längst uneigentlich und sinnlos gewordenen Individualität seine Identität zu suchen, diese Uneigentlichkeit als solche anzunehmen, aus dem eigenen So-Sein nicht eine individuelle Identität und Eigenschaft zu machen, sondern eine identitätslose Singularität, eine gemeine, völlig ausgestellte Singularität [...] – dann träte die Menschheit erstmals in eine bedingungslose Gemeinschaft ohne Subjekte ein.²²⁵

Bedroht ist hier aber tatsächlich keine falsche Individualität, sondern vielmehr eine zwischen inneren und äußeren Ansprüchen vermittelnde Subjektivität. Gerade die typisch postmoderne Forderung nach einer universalen, d.h. uneigentlichen Individualität ist ja wesentlich als äußere Zumutung zu verstehen, gegen die sich in den Subjekten immer noch Widerstand formiert – daher manifestiert sich gegenwärtig auch das Unbehagen an der Kultur oftmals als Unbehagen am eigenen Dasein. AGAMBEN gibt sich außerdem naiv, indem er als deren fleißiger Werber bereits aus dem Inneren dieser neuen Gemeinschaft spricht. Dabei übersieht er aber, dass die Uneigentlichkeit dem in seiner Eigentlichkeit doch vor allem denkenden Menschen grundsätzlich undenkbar ist. Also betrügt er uns um den Schrecken der Verwandlung, die er mit dem Begriff des Eintretens per euphemistischer Verniedlichung abhandelt. Zwischen fragmentierter Zivilisationsgesellschaft und neuer Gemeinschaft liegt nämlich nichts anderes als die Zombifikation als eine fürchterliche Black-Box der Selbstersetzung mit unbekanntem Rest. Der größte Horror des Subjekts ist immer noch der Verlust der eigenen Subjektivität – hier zeigt sich übrigens, dass der Überlebenstrieb durchaus kein eindimensionaler Begriff ist.²²⁶

Wenn wir nun aber die Zombie-Massen bereits als „eine bedingungslose Gemeinschaft ohne Subjekte“ begreifen, wird uns klar, dass AGAMBENS Entwurf noch einen weiteren Haken hat. Wo es nämlich keine Subjekte mehr gibt, entsteht nicht automatisch eine bedingungslose Gemeinschaft, sondern da sind vielmehr die Bedingungen zur Entstehung einer Gemeinschaft

²²⁵ GIORGIO AGAMBEN: *Die kommende Gemeinschaft*. Übersetzt von Andreas Hiepko. Berlin. Merve. 2003, S.60f.

²²⁶ H.P. LOVECRAFT hat dieses Thema in seiner Erzählung *Schatten über Insmouth* mythologisch bearbeitet. Der Erzähler muss sich hier endlich entscheiden zwischen dem Suizid, der allein ihn vor dem Erlöschen seiner Subjektivität mit dem Eintritt in die Gemeinschaft der tiefen [sic!] Wesen retten könnte oder aber – nach dem Prinzip: if you cant't beat 'em (...) – der Initiation in diese Gemeinschaft in den Abgründen des Meeres. Endlich entscheidet er sich für Zweiteres, mithin mit denen zu leben, „die schon am Leben waren, bevor noch kein Mensch auf Erden wandelte.“

nicht mehr gegeben. So wie die Gemeinschaft Homogenität herstellt, ist sie gleichzeitig wesentlich über die gegenseitige Abgrenzbarkeit ihrer einzelnen Elemente bestimmt. Damit Bindung entstehen kann, muss es vorher Differenz geben. Wo von vornherein alles „identitätslos“ ist, kann es dementsprechend auch nicht zur Gemeinschaftsbildung kommen. Die atomisierte Zombie-Masse offenbart die neue Gemeinschaft als Chimäre. Die „gemeine, völlig ausgestellte Singularität“ meint nichts anderes als den Massen-Zombie, der, indem er kein *Ich* kennt, auch kein *Wir* kennen kann. In diesem Punkt ist ROMERO AGAMBEN einen Schritt voraus, gerade indem er ihm hinterherhinkt. Er zielt nicht so sehr auf die Auflösung des in seiner Subjektivität isolierten Subjekts, sondern vielmehr auf die Auflösung jener ideologie-, klassen- und verstandesmäßigen Grenzen, die das Leben in der Eigentlichkeit erst zur Hölle oder zumindest der Tendenz nach ungenießbar machen.

Eine humoristische Bearbeitung des Themas findet sich daneben in der überraschend gelungenen Coming-of-Age-Schmonzette *30 über Nacht* (2004). Die pubertierende Heldin Jenna erwacht nach einer desaströsen Geburtstagsparty plötzlich im Körper ihres 30-jährigen Ichs, das mittlerweile zur Chefredakteurin einer renommierten Modezeitschrift aufgestiegen ist. Als der entscheidende Relaunch-Event am abgeschmackten Ambient-House-Set des vollgedröhnten Hipster-DJs zu scheitern droht, ergreift sie die Initiative und legt kurzerhand MICHAEL JACKSONS *Thriller* auf. Schon nach den ersten Takten strömen die Menschen auf die Tanzfläche, um miteinander den berühmten Zombie-Dance zu performen. Indem sie sich in spielerischer Zombifikation miteinander gleichschalten, können sie schließlich doch noch ihren falschen Yuppie-Individualismus abstreifen, der vorher wesentlich als Stimmungshemmer gewirkt hat. Gerade wo sie nicht mehr als Individuen agieren, können sie endlich wieder mal ganz sie selbst sein. Damit ist der Event gerettet und am Ende wird selbstverständlich geheiratet.

Auch hier macht es Sinn, sich die Frage zu stellen, wer die eigentlichen Zombies sind. Bei *30 über Nacht* ist die Antwort eindeutig: die Yuppies, die zugunsten einer gelungenen Selbst-Repräsentation als erfolgreiche Herrenmenschen des urbanen Raums ihre eigene Persönlichkeit opfern. Wenn wir von hier aus aber wieder zu ROMERO zurückkommen, stoßen wir auf einen weitaus interessanteren Aspekt der Zombifizierung. Sind seine Zombies, indem sie sich nicht mehr auf eine gemeinsame Kultur beziehen können, nicht gleichsam als totale Individualisten zu verstehen? Haben wir es hier nicht mit einer ähnlichen Dialektik zu tun wie beim Freudschen Skeptiker, dessen Skeptizismus sich selbst auslöscht, wo er absolut wird? Ist

es nicht gerade die Totalisierung des *Ego*, die bei den Untoten endlich in dessen totale Verarmung umschlägt? Gerade wer nicht an der kulturellen Gleichschaltungs-Zombifizierung partizipiert, so scheint es, droht zum Zombie zu werden. Dementsprechend sind es bei ROMERO egoistische Individualisten wie Roger aus *Dawn of the Dead* oder der opportunistische Cholo aus *Land of the Dead*, die endlich per Zombifikation in das verwandelt werden, was sie ohnehin schon immer waren – durch und durch asoziale Einzelgänger in einer kalten und gleichgültigen Welt. Daraus lässt sich freilich auch eine überlebenswichtige Handlungsmaxime ableiten: Wer auf seinem Egotrip die soziale Sphäre verlässt, fällt früher oder später zwingend in die Uneigentlichkeit des Zombies zurück.

Eine weitere Variation über das Thema bietet uns *Shaun of the Dead*. Elektro-Fachverkäufer Shaun muss in der genialen Exposition gleich zweimal den Weg in die Arbeit antreten. Das eine mal vor, das nächste mal nach Ausbrechen des Zombie-Virus. Die komische Wendung besteht hier darin, dass sich dabei vorerst rein gar nichts verändert. Wie immer dämmern die Menschen auf ihrer morgendlichen Busfahrt dumpf dahin und bringen dabei lautstark ächzend die Nichtigkeit ihrer eigenen Existenz zum Ausdruck. Shaun bemerkt nicht einmal, dass er plötzlich von Untoten umgeben ist. Hier verweist uns die Zombifikation wesentlich auf den Tod im Arbeitsleben, in den Worten LARS KOCHS: „Nicht das im Zombie repräsentierte Fremde ist das Grausame, sondern [...] die als gewöhnliche Normierung wahrgenommene Gewalt der systemimmanenten Verdinglichungstendenzen.“²²⁷

Auch von hier aus können wir wieder bei ROMERO andocken. In *Land of the Dead* beobachten Riley und ein junger Soldat, wie Big Daddy an einer Zapfsäule herumhantiert. Wo der Junge davon überzeugt ist, dass die Zombies lediglich so tun als „wären sie wir, aber sie sind tot“²²⁸, begegnet ihm Riley mit einem Einwand von beträchtlicher philosophischer Tiefe: „Machen wir das nicht alle – so tun, als wären wir am Leben?“²²⁹ Dabei zielt er vor allem auf die normierende Wirkung der Erwerbsarbeit. Big Daddy hat seinen Job als Tankwart offensichtlich längst als zweite Natur angenommen. Wo in diesem Moment mangels einer intakten Geldwirtschaft keineswegs Aussicht auf Entlohnung und mangels eines Kunden noch vielweniger Aussicht auf eine gelungene Interaktion besteht, hat er den Endpunkt des Verdinglichungsprozesses erreicht. Also unterscheidet er sich aber kaum von den Soldaten, die ihre zerstörerischen Raubzüge alleine zum Wohl der herrschenden Elite durchführen, von

²²⁷ LARS KOCH: *Horror als Kulturkritik. Von Zombies, Untoten und anderen lebendigen Wiedergängern der neoliberalen Kontrollgesellschaft*. Sulzbach. Konrad Kirsch. 2008, S. 9.

²²⁸ GEORGE A. ROMERO: *Land of the Dead*. Canada / Frankreich / U.S.A. Universal Pictures u.a. 2005.

²²⁹ Ebenda.

der sie ebenfalls nichts zu erwarten haben. Wichtig ist hier nicht so sehr, dass sich die Zombies in der Wiederaufnahme ihrer beruflichen Tätigkeit vom Hirntod emanzipieren, sondern vielmehr, dass sie sich in der Zombie-Revolution wieder zu Subjekten des Politischen machen. Dem entspricht auch das Ende, in dem Riley mit seiner Mannschaft in eine neue Welt aufbricht. Die utopischen Anklänge in der letzten Szene sind wesentlich an die radikale Verneinung eines Systems gebunden, dem die Verdinglichung der Vielen immanent ist.

Wir haben gesehen, wie ROMERO mit seinen Zombies scharfe Gesellschaftskritik übt. Zentral ist dabei nicht mehr die monströse Symbolisierung des Verdrängten, sondern vielmehr die Schärfung des Blickes für das Offensichtliche. Aus dem Informations-Rausch der Moderne taucht der Zombie als Repräsentant einer längst verloren geglaubten Wirklichkeit auf. Abschließen wollen wir unsere Betrachtungen, indem wir anhand von *Night of the Living Dead* ROMEROS Repertoire subversiver Strategien en detail ausarbeiten.

5.2 Night of the Living Dead

Mit *Night of the Living Dead* läutete ROMERO 1968 ein neues Kapitel in der Geschichte des Horrorfilms ein. Innerhalb kürzester Zeit avancierte die Amateurproduktion vom absoluten No-Name zum gefeierten Cineasten-Kult. Dabei richtete sich *Night of the Living Dead* dezidiert gegen die kitschigen Produktionen der großen Studios aus Hollywood und damit an ein ganz bestimmtes Publikum, in den treffenden Worten von GEORG SEEBLEN, „zornige junge Leute, die erheblichen Zweifel an den amerikanischen Werten von Familie, Tradition und Patriotismus entwickelten.“²³⁰ Ganz in diesem Sinn ist ROMEROS Erstling als ein Film über falsche Heimeligkeit zu verstehen. Die Dekonstruktion amerikanischer National-Mythen findet dabei gleich auf mehreren Ebenen statt.

Bereits in der ersten Szene evoziert ROMERO die Verbindung zwischen kapitalistischer Mehrwertslogik und der Wiederkehr der Toten. Am Todestag ihres Vaters bringen Barbra und ihr Bruder Johnny ein blumenbekränztes Kreuz zu seinem Grab. Johnny, der von der ganzen Aktion sichtlich genervt ist, fragt schließlich seine Schwester, wo eigentlich das Kreuz vom Vorjahr geblieben ist. Für die blauäugige Barbra ist der Fall klar. Die Blumen seien eben

²³⁰ SEEBLEN (2010), S. 91f.

verwelkt und das Kreuz dementsprechend vom Friedhofsgärtner entfernt worden. Johnny aber hat einen ganz anderen Verdacht. Er vermutet vielmehr eine pietätlose Recyclingmasche der Bestattungsindustrie. So ist er davon überzeugt, dass die Kreuze von den zuständigen Stellen keineswegs endgültig entsorgt, sondern vielmehr abgeputzt, neu geschmückt und einfach noch einmal zum Verkauf angeboten werden: „Wer weiß, wie oft wir schon dasselbe gekauft haben?“²³¹, lässt er endlich die sensible Barbra an seiner Theorie teilhaben. Der erste Dialog nimmt somit bereits in nuce das Thema der ganzen Reihe vorweg, allerdings noch unter dem relativ harmlosen Vorzeichen mehrwertorientierter Geschmacklosigkeit. In dieselbe Richtung zielt ROMERO dann auch, wenn er das alte Farmhaus mit grotesken Tiertrophäen ausstaffiert, mittels denen die ehemals heroische Natur zum Protzgegenstand der weißen Mittelschicht profaniert wird.

ROMERO zeigt, dass die Aufhebung des Todes längst ein zentrales Moment des *American Way of Life* ist. Wo die dynamische Rationalisierung der modernen Gesellschaft ins Lächerlich-Perverse umschlägt, taucht der Zombie wie zur Schocktherapie aus dem ursprungslosen Dunkel ihrer Mitte. Die nachträglich von den staatlichen, religiösen und wissenschaftlichen Instanzen gelieferten Erklärungen erscheinen daneben bestenfalls noch als hilflose Rationalisierungen.

Im nächsten Moment treten die Zombies dann leibhaftig auf den Plan. Johnny und Barbra glauben vorerst noch einem harmlosen Mitbürger zu begegnen, der so wie sie das Grab eines Verwandten besuchen will. Doch schon im nächsten Moment wird Barbra von dem Mann angefallen. Johnny eilt ihr zu Hilfe, ringt mit dem Untoten und lässt letztendlich bei einem Sturz gegen eine Grabplatte sein Leben. An dieser Stelle offenbart sich der kulturelle Aspekt des Zombifikations-Horrors. Mit der Zombie-Attacke wird die soziale Ordnung als ein System mehr oder weniger universaler Codes fundamental erschüttert. Gleichzeitig bedeutet diese Szene einen drastischen Bruch mit der Genre-Konvention – das Böse erscheint hier erstmals in der Gestalt des Alltäglichen. Dass der erste Zombie in Form eines tattrigen „Grandpa“ auftritt, widerspricht allen überlieferten Ikonographien des Grauens. Diesen Effekt durchaus beabsichtigend lässt ROMERO auch den Sprecher im Fernsehen immer wieder betonen, dass die Täter ausnahmslos „durchschnittlich aussehend und gekleidet sind.“ (ND)

Im Ausnahmezustand der Zombifikation ist also niemand mehr, was er zu sein scheint. Indem die Untoten nicht mehr an ihre soziale Herkunft und deren habituelle Exekution gebunden

²³¹ GEORGE A. ROMERO: *Night of the Living Dead*. U.S.A. Laurel Group u.a. 1968. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ND.

sind, fallen sie gleichsam in den Hobbesschen Urzustand zurück, sodass sie nunmehr als Untote den Lebenden ein Wolf sind. Daraus lässt sich nun auch ein zynischer Kommentar auf das Leben vor der Zombifikation ableiten. Wo bei den Betroffenen Herkunft, Bildung und Status keine Rolle mehr spielen, ist auch bezüglich ihrer moralischen Integrität kein Unterschied mehr zu bemerken. ROMERO macht Ernst mit Egalität und zeigt uns, dass hinter der mannigfaltigen Zivilisations-Maske doch immer ein und dasselbe Menschen-Schwein steckt. Am Nullpunkt des Sozialen begegnen sich Bildungsbürger und Hinterwäldler auf Augenhöhe. In der Zombifikation amorphisieren sich nicht nur die Körper der Betroffenen, sondern auch ihre sozialen Beziehungen.

Umgekehrt ist aber auch unter den Lebenden nichts mehr so, wie es davor zu sein schien. Barbra schafft es gerade noch, sich in einem verlassenen Landhaus in Sicherheit zu bringen. Dort trifft sie auf den jungen Afroamerikaner Ben, der sich gleich als patenter *Survivor* erweist, indem er einem aus dem Wohnzimmer torkelnden Zombie mit seinem Wagenheber zur Strecke bringt. Anschließend macht er sich daran, Türen und Fenster zu verbarrikadieren. Als er sich danach auf die Suche nach Waffen begibt, findet er schließlich ein Gewehr, das er sofort in Betrieb setzt, um die Zombies vom Haus fortzutreiben. Zurück im Wohnzimmer treffen er und Barbra auf eine weitere Gruppe Überlebender, die sich bis zu diesem Zeitpunkt im Keller versteckt hat. Es sind Mr. Cooper, seine Frau Helen und ihre Tochter, sowie das junge Paar Tom und Judy. Die Konstellation weist dabei von Anfang an den für ROMERO typischen Linksdrall auf. So ist Mr. Cooper mit schlecht sitzendem Hemd, schiefer Krawatte und typgerechtem Senioren-Kranzl der Inbegriff eines Republikaner-Landeis. Dementsprechend wird er im Weiteren auch eine rigorose Interessenspolitik betreiben. Ben schlägt ihm vor, gemeinsam den oberen Stock zu sichern und dort zu warten – hier lässt sich die Situation überblicken, hier gibt es Fluchtwege für den Ernstfall und nicht zuletzt kann man hier die mediale Berichterstattung verfolgen. Cooper aber lehnt empört ab. Er will mit seiner Familie zurück in den Keller gehen, der ihm als der sicherere Ort scheint. Die Symbolik des fensterlosen Untergeschosses ist dabei denkbar einfach zu entschlüsseln. Mr. Coopers Rückzugsbestrebungen sind sicherlich, wie SEEBLER richtig bemerkt, „als die ewige Antwort des Spießers [zu sehen], der sich der Verantwortung in der Welt entzieht.“²³² Genauso steht der Keller aber auch für eine weiße Lobby-Politik, deren Vertreter sich allein um *ihre Leute*

²³² SEEBLER (2010), S. 95.

kümmern, während ihnen alle anderen herzlich egal sind – ein Subtext, der vor allem in Hinblick auf das Ende des Films deutlich wird.

Ben kann im Weiteren die anderen davon überzeugen, mit ihm oben zu bleiben. Das gelingt ihm, indem er immer wieder feststellt, dass sie nur überleben können, wenn sie zusammenarbeiten. Dabei ist allerdings auch er weit entfernt vom Typus des strahlenden Helden. Ben ist vor allem daran interessiert, zu überleben. Anstatt der Versuchung nachzugeben, in ihm einen demokratischen Supermann zu sehen, müssen wir ihn schlicht als einen cleveren und durchaus nicht unsympathischen Pragmatiker begreifen. Er weiß, dass er kooperieren muss, um eine Chance zu haben – immerhin etwas. In ROMEROS Filmen offenbart sich nicht zuletzt an den Helden immer wieder der Überlebenstrieb als das Reale der Ideologie, womit gleichsam der Typus selbst radikal demontiert wird. In seinen moralisch sterilen Settings muss früher oder später jeder Schuld auf sich laden – per Zombifikation sogar jene, die bereits in den ersten paar Minuten sterben. So wird auch Ben letztendlich Blut an seinen Händen kleben haben. Gerade in diesem Sinne ist *Night of the Living Dead* als radikale Reflexion auf die grausame Realität des Vietnam-Krieges zu verstehen. Das Böse erscheint hier jedenfalls niemals als eine totale Größe, sondern wird vielmehr als anthropologische Konstante verhandelt, die sich beim Wegfall der zivilisatorischen Ordnung auch bei den „Guten“ erschreckend schnell Durchbruch verschafft.

Mr. Cooper zieht sich nun mit seiner Familie in den Keller zurück, wo bald ein heftiger Streit zwischen ihm und seiner Frau losbricht.²³³ Helen schlägt sich auf Bens Seite und stellt ihren Gatten als einen unverbesserlichen Besserwisser hin. Ihr Vortrag endet mit der berühmten Zeile: „Vielleicht können wir nicht miteinander leben, aber miteinander sterben ist auch keine Lösung.“ (ND) Die Kluft, die sich zwischen ihr und ihrem Mann auftut, werden sie in diesem Leben nicht mehr überwinden können. Coopers einziger Bezugspunkt bleibt von diesem Moment an seine Tochter, die er viel dringender zu brauchen scheint als sie ihn. So schiebt er sie im Folgenden immer wieder vor, wenn er sich nicht an den Rettungsaktionen der Gruppe beteiligen will. Also fungiert das namenlose Kind wesentlich als leeres Zentrum sozialer Verweigerung. Der hollywoodsche Typus des sorgenden Familienvaters wird damit in *Night of the living Dead* nicht nur in Frage gestellt, sondern regelrecht zerfleischt. Hier ist die liebe Familie nicht mehr die Triebkraft hinter der moralischen Überlegenheit des Helden, sondern

²³³ Freilich bietet sich auch hier eine metaphorische Lesart an. Indem das Kind der Coopers den ganzen Film über im Keller bleibt, können wir die Zombifikation nicht nur als Effekt einer falschen sozialen Praxis, sondern durchaus auch einer falschen Sozialisation verstehen.

vielmehr äußere wie innere Legitimation der Feigheit des menschlich bestenfalls mittelmäßigen Mittelständlers. Familie ist in *Night of the living Dead* ein essentiell asozialer Ort, an dem gesellschaftliche Probleme einfach ausgeblendet werden. ROMERO scheint es in diesem Punkt durchaus mit FROMM zu halten, der feststellt, dass es „nur eine einzige echte soziale Orientierung gibt, nämlich die Solidarität mit der ganzen Menschheit.“²³⁴

Allerdings gibt es mit Tom und Judy auch ein ideales Paar in der Gruppe. Der Konvention entsprechend wären es die beiden, die endlich überleben und die Familientradition fortführen könnten. Ganz im Sinne des berühmten Romeroschen Sagers „We didn't want to restore order“²³⁵ kommt aber alles ganz anders. Ben kann Tom überreden, sich mit ihm in seinem Truck zur Tankstelle durchzukämpfen, um dort genügend Benzin für die Flucht zu holen. Mr. Cooper soll in der Zwischenzeit die Türe sichern und dafür sorgen, dass die beiden wieder sicher ins Haus kommen. Als sie sich auf den Weg machen, kann Judy nicht mehr an sich halten. Sie stürmt vorbei an Cooper, der hier einmal mehr seine faktische Handlungsunfähigkeit beweist, und springt zu den beiden in den Laster. Damit nimmt das Verhängnis seinen Lauf. Nachdem sie an der Tankstelle angelangt sind, wehrt Ben die Zombies mit einer Fackel ab, während Tom den Wagen volltankt. Als jedoch die Untoten näher rücken, gerät dieser in Panik. Er lässt den Zapfhahn fallen und springt blind vor Sorge um seine Judy in den Wagen. Ben will die beiden noch warnen, kann aber nur mehr hilflos zusehen, wie der Truck explodiert. Gerade in *Night of the Living Dead* pfeift ROMERO auf die genretypische Straf- und Belohnungs-Logik. Vielmehr führt er einen gnadenlosen Materialismus ein, der solche Sinn-Konstruktionen entschieden zurückweist.

Als Ben endlich geschafft hat, sich zurück zum Haus zu kämpfen, blockiert Mr. Cooper die Tür. In dieser Szene offenbart sich endgültig die Kongruenz zwischen Familien-Treue und vollkommener Skrupellosigkeit. ROMERO macht klar, dass sich Protektion und allgemeine Menschenliebe keineswegs miteinander vereinbaren lassen. Nachdem es Ben im allerletzten Moment gelingt, sich in Sicherheit zu bringen, verpasst er Mr. Cooper die fällige Tracht Prügel.

Kurz darauf greifen die Zombies erneut das Haus an. Mit der Lage spitzt sich nun auch der Konflikt zwischen Ben und Mr. Cooper zu. Während Ben gemeinsam mit Helen die Eingänge sichert, schnappt sich der gedemütigte Mr. Cooper das Gewehr um es schließlich auf ihn zu

²³⁴ ERICH FROMM: *Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung*. Frankfurt am Main. Ullstein. 1986, S. 305.

²³⁵ SEEBLEN (2010), S. 318.

richten. Wieder fliegen die Fäuste. Nachdem Ben endlich das Gewehr an sich gebracht hat, schießt er Mr. Cooper in den Bauch und überlässt ihn seinem Schicksal. Mit dieser dreckigen Art der Tötung fällt er an dieser Stelle unwiderruflich aus seiner Heldenrolle. Die Tragik büßt bei ROMERO jedes Pathos ein, indem bei ihm gerade die „Guten“ nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre moralische Unschuld verlieren.

Als nun die Zombies das Haus stürmen, werden auch Helen und ihr Kind getötet. Ironie, dass sich ausgerechnet Ben in den Keller retten kann. Dort verbringt er die Nacht, bis die lokale Bürgerwehr anrückt und die Zombies eliminiert. Als Ben jedoch am Morgen vor das Haus tritt, wird auch er kurzerhand über den Haufen geschossen. Wo er als einziger Afroamerikaner der Integration in die Zombiehorde widersteht, wird er am Ende von der Exekutive gewaltsam auf seinen Platz verwiesen. Entgegen dem guten alten „Die Kavallerie ist da!“ tritt mit der staatlichen Ordnungsmacht eine neue Bedrohung auf, die nicht weniger gefährlich ist als die Untoten selbst.

Also stellt ROMEROS *Night of the Living Dead* vor allem einen radikalen Angriff auf die Säulen der amerikanischen Gesellschaft dar. So wie sich im Ausnahmezustand Repression und fatale Abhängigkeiten als das Reale des Familienverbandes erweisen, tritt die Exekutive hier nicht mehr als Beschützer, sondern als skrupelloser Vernichter des Individuums auf. ROMERO zeigt, wie die aufklärerische Praxis in eine Barbarei zweiten Grades kippt. Wo der Mensch mit halbautomatischen Feuerwaffen ausgerüstet ist, scheint sogar ein ganzes Wolfsrudel harmlos gegen ihn. Gleichzeitig stellt er sich entschlossen gegen die Genre-Konvention, indem er die Typen des Familienvaters und des Helden als unhaltbare Romantisierungen dekonstruiert. Gerade indem er letzten Endes Tom, Judy und sogar Ben sterben lässt, ist *Night of the Living Dead* als radikale Negation idealisierender Sinnstiftung im Hollywood-Kino zu verstehen.

5.3 Zusammenfassung

GEORGE A. ROMERO hat mit seinen Zombies das Horror-Genre revolutioniert. Im Weiteren wollen wir noch einmal die wichtigsten Aspekte zusammenfassen.

1. Immanenz

ROMEROS Zombie-Filme markieren einen entscheidenden Turn im Genre, indem sie den schreckensmäßigen Primat des Anderen radikal in Frage stellen. Die Untoten sind keine Manifestationen des Verdrängten, sondern das Reale der Oberfläche (der atomisierten Masse, der Supercity, der kapitalistischen Ordnung). Gesellschaftliche Rationalisierung führt hier nicht mehr ins Mythologische zurück. Vielmehr kippt sie an einem gewissen Punkt, um sich schließlich selbst den Garas zu machen. Dementsprechend kommen die Untoten nicht aus den toten Winkeln der Zivilisation über die Menschheit, sondern suchen sie aus deren eigener Mitte heim. Als einer der ersten hat ROMERO erkannt, dass in einer Gesellschaft, deren letzte Sinn-Ressourcen zusehends zur Neige gehen, der Horror des Anderen längst überholt ist – zumindest wo er nicht als restauratorische Propaganda wirken will.

2. Anti-Idealisierung

Konsequenterweise sprengt ROMERO die soziale Ordnung auch von innen her auf. So offenbart sich im Zuge der Zombie-Apokalypse regelmäßig die unbedingte Fragilität der zivilisatorischen Ordnung, wohlgemerkt auf Mikro- (die lieben Nachbarn, die liebe Familie) genauso wie auf Makro-Ebene (der liebe Staat, der liebe Freund und Helfer). Gleichzeitig hat er auch für den klassischen Dualismus des Genres wenig übrig. Bei ihm müssen sich nunmehr auch die Helden schmutzig machen, genauso wie uns seine Bad Guys die unbedingte Banalität des Bösen vor Augen führen. Die moralisierende Projektions-Logik früherer Produktionen wird hier kurzerhand gegen die profane Universalität des menschlichen Makels getauscht. Also ist ROMEROS Werk ein radikaler Angriff auf jene Idealbilder, deren Sinn sich in Hinblick auf die brutale Kriegswirklichkeit, die schwelenden Rassenkonflikte und die grassierende Massenarbeitslosigkeit automatisch auf den des politischen Eskapismus beschränkt.

3. Subjektivität

Daneben aktualisiert ROMERO mit seiner Bearbeitung des Zombie-Motivs den Horrorfilm im Sinne neuer Konzeptionen der Subjektivierung. Wo das Subjekt bei den Romantikern noch in seiner inneren Widersprüchlichkeit im Zentrum steht und es knapp hundert Jahre später bei LOVECRAFT als Chronist des eigenen Unterganges noch einmal seinen großen Auftritt hat, ist es nun tatsächlich in seiner eigentlichen Substanz bedroht.

Begreifen wir ein Subjekt mit BUTLER noch als handlungsfähiges und unterworfenes, trifft beides auf den Zombie nicht mehr zu.²³⁶ Er ist weder unterworfen – weil Macht- bzw. Regierungswirkungen in ihm eben kein Subjekt mehr vorfinden, das mittels des Wissens, das es von fremden Instanzen bezieht, auf sich selbst wirkt. Noch ist er handlungsfähig – die Zombies sind völlig determiniert, indem sie sich weder von innen selbst beeinflussen noch von außen beeinflusst werden können. Die Untoten sind immun gegen das System, weil sie es vollständig internalisiert haben, nicht mehr im Sinne einer Modifikation des Selbst, sondern als blinden Automatismus.

In der zombifikatorischen Neu-Subjektivierung reduziert sich das Subjekt ganz auf die marktwirtschaftlichen Mechanismen des Konsums und der Arbeit bzw. der Konsum-Arbeit. Die Untoten markieren also den Nullpunkt der Entfremdung, an dem die Betroffenen in falscher Identität aufgehen, die sich durch den Wegfall reflexiven Leidens auszeichnet. Dem stellt ROMERO nun aber nicht das Ideal eines autonomen Subjekts gegenüber, das bei BAUDRILLARD und ANDERS als Alternative zur nichtigen Masse evoziert wird, so wie es sich gleichzeitig im souverän über den Text gebietenden Philosophen inkarniert. Bei ihm müssen sich die Überlebenden in der Hektik der Zombie-Apokalypse zwischen inneren und äußeren Ansprüchen permanent neu konstituieren. Gerade zwischen heroischer Autarkie und massenhafter Nichtigkeit gibt es dabei immer eine Wahl.

...

ROMEROS Sozial-Horror erweist sich als ideale Plattform für die kritische Kommentierung aktueller Phänomene von der Massenarbeitslosigkeit über den Konsumismus bis hin zu den politischen Strategien der Dehumanisierung. Wo die Zombies daneben die komplexe

²³⁶ Vgl. zu einer solchen Auffassung des Subjekts BUTLER (2013), S. 7-11.

Problematik moderner Subjektivierung evozieren, verkörpern sie gleichsam den Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft, wie ihn GILLES DELEUZE in seinem berühmten *Postskriptum*-Aufsatz beschrieben hat.²³⁷ Ein zentraler Aspekt der neuen Ordnung ist dabei der Wechsel von äußerer Disziplinierung hin zu neuen „Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen“²³⁸, die nicht mehr von außen zugreifen, sondern die Individuen selbst „durchlaufen“²³⁹ und also „in sich selbst spalten.“²⁴⁰ An den Zombies radikalisiert sich nun diese Diagnose – in ihrer nunmehr totalen Uneigentlichkeit sind sie die absoluten Geschöpfe einer neuen Psychopolitik, die nicht mehr mittels äußerer Disziplinierung wirkt, sondern in der „Freiheit und Zwang zusammenfallen.“²⁴¹ Gerade solche philosophischen Feinheiten sind es, die ROMERO bis heute weit über die Grenzen des Horror-Genres hinaus zu einem der herausragendsten Vertreter des politischen Kinos machen.

²³⁷ Für künftige Forschungen am Gebiet der Phantastik würde sich sicher eine Ordnung der Motive nach den auf FOUCAULT zurückgehenden Gesellschaftstypen anbieten. So verkörpert der Vampir die Souveränitätsgesellschaft, in der es vor allem darum geht, über Leben und Tod zu entscheiden. Industrielle Mythen wie Moloch aus FRITZ LANGS *Metropolis* repräsentieren daneben die Disziplinargesellschaften, in denen die möglichst gewinnbringende Verwaltung des Lebens bestimmend ist. In den Zombies inkarniert sich dann, wie wir gesehen haben, die aufkommende Kontrollgesellschaft. Eine solche Einteilung würde sicherlich nicht nur in Hinblick auf die politischen Implikationen des Phantastischen einen idealen Ausgangspunkt abgeben.

²³⁸ GILLES DELEUZE: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Derselbe: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1993, S. 255.

²³⁹ Ebenda, S. 257.

²⁴⁰ Ebenda.

²⁴¹ BYUNG-CHUL HAN: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin. Matthes und Seitz. 2013, S. 24.

6. Resümee

Unsere Auffassung der Phantastik als negative Geschichte gesellschaftlicher Rationalisierungsprozesse hat sich im Verlauf dieser Arbeit bestätigt. Ihr kritisches Potential entfaltet die Gattung dabei jeweils im ästhetischen Antagonismus zur Leitkultur.

E.T.A. HOFFMAN stellt sich in seinem Werk gegen eine dogmatische Auffassung von Wirklichkeit. Gerade das vermeintlich „Ungebügelte“ seiner Prosa ist dabei als formale Entsprechung dieses relativistischen Anspruchs zu verstehen. So gelingt es ihm immer wieder zwischen subjektiv-phantasmatischer und objektiv-rationalistischer Weltauffassung die Duplizität des Seins zu vermitteln. Dementsprechend lässt er seine Gespenster nicht mehr durch modrige Gruften und zerfallene Burgen spuken, sondern führt sie in die bürgerliche Welt ein, wo sie als Boten des Irrational-Poetischen die Unheimlichkeit des Spießbürgers zu Tage fördern. Dabei erweist er sich als Meister in der Erzeugung spannungsreicher Mehrdeutigkeit, die sich niemals im Effekt erschöpft, sondern den Konstruktionscharakter weitgehend akzeptierter Eindeutigkeiten offenlegt.

Am Beispiel des *Sandmanns* haben wir gesehen, wie HOFFMANN die Grenze zwischen Wahn und Wirklichkeit auflöst und so die normativen Verdikte der zeitgenössischen Psychologie ins Visier nimmt. Dem entspricht unmittelbar seine Kritik am mechanistischen Rationalismus, der alles, was er nicht erklären kann, einfach verleugnet. So wie Clara die Seele auf ihre wahrnehmbaren Effekte reduziert, wird gleichsam die leere Konventionalität bürgerlichen Lebens demaskiert. HOFFMANN zeigt sich damit nicht nur als beflissener Kritiker diskursiver Machtgefälle, sondern macht auch gegen eine streng systematische Weltauffassung mobil, die als solche immer Gefahr läuft, die Mannigfaltigkeit der Erscheinung auszulöschen.

H.P. LOVECRAFT hat kaum hundert Jahre später mit seinen großen Erzählungen eine ganz neue Richtung eingeschlagen. Er konfrontiert das rationalistische Weltbild nicht mehr mit dem Irrational-Poetischen, sondern fordert es auf eigenem Terrain heraus. Die Monstren des Cthulhu-Mythos fungieren dabei als Trojaner. Wo sie sich erst scheinbar vom naturwissenschaftlichen Paradigma unterwerfen lassen, beginnen sie bald, dieses von innen her zu zersetzen. LOVECRAFT unterminiert den positivistischen Rationalismus, indem er seine Wesen nicht im Sinne einer mythologischen (d.h. phantasmatischen) Regression, sondern einer immanenten Transgression auf den Plan ruft. Wo die Naturwissenschaften beim Eintritt in die Moderne verstärkt Ansprüche auf weltanschauliche Alleinherrschaft stellen, ist jede

Form von Transzendenz als unerträgliche Aggression gegen die Wirklichkeit selbst aufzufassen. Daneben fungiert auch hier die Psychologie als Medium der Verdrängung. Im „subjektiven“ Mythos der Fallgeschichte bannt sie den objektiven Unsinn des Daseins. Als Gegengift entwirft LOVECRAFT mit dem Cthulhu-Mythos ein Pantheon interstellarer Anti-Götter, die als Allegorie auf die radikale Entmythologisierung der Moderne diese selbst in eine mythologische Form bringen. Die Aufklärung erreicht hier ihre finale Bestimmung in der Erkenntnis der absoluten Bedeutungslosigkeit allen Seins. Dementsprechend setzt LOVECRAFT über weite Strecken auf einen wissenschaftlichen Stil. Nur an der Klimax bricht der nüchterne Duktus seiner Erzähler auf, um in LOVECRAFTS berühmt-berüchtigter Rhetorik des Wahnsinns den traumatischen Charakter der Konfrontation mit dem Realen zu evozieren. GEORGE A. ROMERO initiiert in den 1970er-Jahren eine soziologische Wende im Genre. Er zielt nicht mehr auf die Dialektik der Aufklärung, sondern unmittelbar auf die problematische Praxis gesellschaftlicher Rationalisierung. Die Zombies lenken unseren Blick nicht mehr auf einen anderen Schauplatz, sondern schärfen ihn vielmehr für die Welt, in der wir ohnehin leben. Indem ROMERO dezidiert den Mythos aus dem Genre verbannt, bereitet er den Weg für die unmittelbare Auseinandersetzung mit politischen Themen. Das Spektrum reicht dabei von profunder Medienkritik über die Neoliberalismus-Parabel bis hin zur Problematik moderner Regierungstechniken. In der Zombie-Apokalypse offenbart sich daneben regelmäßig die Fragilität der zivilisatorischen Ordnung, auf Mikro- (die lieben Nachbarn, die liebe Familie) genauso wie auf Makro-Ebene (der liebe Staat, der liebe Freund und Helfer). Im Ausnahmezustand fördert ROMERO immer wieder die relative Kleinheit des Menschen zu Tage. Dementsprechend hat er auch für den klassischen Hollywood-Dualismus wenig übrig. Bei ihm müssen sich auch die Helden schmutzig machen. Gleichzeitig führen uns seine *Bad Guys* die unbedingte Banalität des Bösen vor Augen. Mit einer solchen Ent-Kitschung reagiert er wesentlich auf die Brutalisierung der Gesellschaft unter den Vorzeichen ökonomischen Fortschritts.

...

Eine Frage, die sich im Kontext dieser Arbeit aufdrängt, allerdings künftigen Forschungen überlassen werden muss, ist freilich die nach der medialen Differenz. Sicherlich unterliegt die Evokation des Phantasmas in Text und Film unterschiedlichen Prinzipien der Darstellung –

Mimesis, Authentizität und Realismus als Modi phantastischen Erzählens fordern jeweils eigene Mittel der Umsetzung. Die beiden Medien weisen aber auch darüber hinaus in gegensätzliche Richtungen.

Der filmische Horror tendiert in Richtung einer totalen Bildlichkeit, die jeden Sinn annihiliert und das Soziale, Historische und Verdrängte einfach auslöscht. Wir sprechen von visueller Hyperbolik, Anti-Repräsentation und einer monströsen Kontraktion. Vom italienischen Luna-Park-Horror bis hin zu CRONENBERGS Body-Horror – der filmische Horror besteht immer im Triumph des Fleisches.

Der literarische Horror dagegen tendiert dazu, die Gegenwart zugunsten des Sozialen, Historischen und Verdrängten abzuwerten. Wir sprechen vom Unheimlichen, von Leerstellen und von einer Präsenz, die sich in der Inkarnation des Vergangenen erschöpft. Das gilt von den klassischen Schauerromanen bis hin zu den Werken STEPHEN KINGS – der literarische Horror besteht immer im Primat des Abwesenden.²⁴²

Eine solche vorläufige Konzeption kann freilich keine eingehende Untersuchung ersetzen. Dass hier dringender Bedarf besteht, ist allerdings nicht von der Hand zu weisen: einerseits, um für künftige Untersuchungen dieser Art eine tragfähige Basis zu liefern, andererseits, um eine allgemeine Klärung der Interferenzen zwischen den Medien voranzutreiben – gerade das Horror-Genre böte sicherlich einen guten Ausgangspunkt, um die Frage nach der Sprache des Filmes bzw. jene nach dem filmischen Potential der Sprache neu aufzurollen.

²⁴² Eine erste Bestätigung dieser Konzeption finden wir, wenn wir uns die medialen Transfers im Genre vor Augen führen. So nehmen die Werke der Schauerliteratur, die bekanntlich von der Wiederkehr des Verdrängten lebt, in der filmischen Umsetzung fast immer einen schalen Geschmack an. Dasselbe gilt umgekehrt für die Versuche, den *Body-Horror* literarisch zu verarbeiten – wo in der Literatur allzu sehr auf Splatter-Effekte gesetzt wird, nimmt sie bald den Hautgout der ästhetischen Minderwertigkeit an.

7. Literaturverzeichnis

SIGLEN (ALPHABETISCH)

BW = H.P. LOVECRAFT: *Berge des Wahnsinns*. Aus dem Amerikanischen von Rudolf Hermstein. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2760 / Phantastische Bibliothek 350).

CR = H.P. LOVECRAFT: *Cthulhus Ruf*. In: Derselbe: *The Best of H.P. LOVECRAFT*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 31-64.

EZ = H.P. LOVECRAFT: *Die Musik des Erich Zann*. In: Derselbe: *Cthulhu. Geistergeschichten*. Deutsch von H.C. Artmann. Vorwort von Giorgio Manganelli. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1977 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 72-85.

FD = H.P. LOVECRAFT: *Der Flüsterer im Dunkeln. Eine Horrorgeschichte*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1990 (= Suhrkamp Taschenbuch 1781 / Phantastische Bibliothek 259).

ND = GEORGE A. ROMERO: *Night of the Living Dead*. U.S.A. Laurel Group u.a. 1968.

SM = E.T.A. HOFFMANN: *Der Sandmann*. Hrg. von Rudolf Drux. Stuttgart. Reclam. 2003.

SZ = H.P. LOVECRAFT: *Der Schatten aus der Zeit*. In: Derselbe: *The Best of H.P. Lovecraft*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 134-211.

VJ = H.P. LOVECRAFT: *Vom Jenseits*. In: Derselbe: *In der Gruft und andere makabre Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Michael Walter. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2575 / Phantastische Bibliothek 347), S. 62-70.

PRIMÄRLITERATUR

BLACKWOOD; ALGERNON: *Griff nach der Seele*. In: Derselbe: Besuch von Drüben. Gruselgeschichten. Deutsch von Friedrich Polakovics. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Phantastische Bibliothek 331 / Suhrkamp Taschenbuch 2701), S. 182-246.

BLACKWOOD; ALGERNON: *Ein Opfer der vierten Dimension*. In: Derselbe: Der Tanz in den Tod. Unheimliche Geschichten. Aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. Ausgewählt von Kalju Kirde. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1998 (= Phantastische Bibliothek 355 / Suhrkamp Taschenbuch 2792), S. 199-221.

GOTTHELF; JEREMIAS: *Die schwarze Spinne*. Anmerkungen von Wolfgang Mieder. Stuttgart. Reclam. 2002.

HOFFMANN; E.T.A.: *Der Sandmann*. Hrg. von Rudolf Drux. Stuttgart. Reclam. 2003.

HOFFMANN; E.T.A.: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Anmerkungen von Paul-Wolfgang Wühl. Nachwort von Hartmut Steinecke. Stuttgart. Reclam. 2004.

HOFFMANN; E.T.A.: *Die Serapions-Brüder*. Hrg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main. Deutscher Klassiker Verlag. 2008 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 28).

HUXLEY; ALDOUS: *Brave New World*. London u.a. Granada Publishing. 1978.

JELINEK; ELFRIEDE: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 1995.

KAFKA; FRANZ: *Der Prozess*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 1997.

KAFKA; FRANZ: *Die Verwandlung*. In: Derselbe: Erzählungen. Hrg. von Michael Müller. Nachwort von Gerhard Kunz. Stuttgart. Reclam. 2012, S. 49-64.

LEWIS; MATTHEW: *The Monk*. Hrg. von Howard Anderson. Einleitung und Anmerkungen von Emma McEvoy. Oxford u.a. Oxford University Press. 2008 (= Oxford World's Classics).

LOVECRAFT; H.P.: *Das Grauen von Dunwich*. In: Derselbe: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Vorwort von Giorgio Manganelli. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 125-192.

LOVECRAFT; H.P.: *Die Musik des Erich Zann*. In: Derselbe: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Vorwort von Giorgio Manganelli. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 72-85.

LOVECRAFT; H.P.: *Pickmans Modell*. In: H.P. Lovecraft: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 15-38.

LOVECRAFT; H.P.: *Der Flüsterer im Dunkeln. Eine Horrorgeschichte*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1990 (= Suhrkamp Taschenbuch 1781 / Phantastische Bibliothek 259).

LOVECRAFT; H.P.: *Cthulhus Ruf*. In: Derselbe: The Best of H.P. LOVECRAFT. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 31-64.

LOVECRAFT; H.P.: *Der leuchtende Trapezoeder*. In: Derselbe: The Best of H.P. Lovecraft. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 65-91.

LOVECRAFT; H.P.: *Der Schatten aus der Zeit*. In: Derselbe: The Best of H.P. Lovecraft. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 134-211.

LOVECRAFT; H.P.: *Die Farbe aus dem All*. In: Derselbe: The Best of H.P. Lovecraft. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 92-125.

LOVECRAFT; H.P.: *Schatten über Innsmouth*. In: Derselbe: The Best of H.P. Lovecraft. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch 2552), S. 212-290.

LOVECRAFT; H.P.: *Berge des Wahnsinns*. Aus dem Amerikanischen von Rudolf Hermstein. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2760 / Phantastische Bibliothek 350).

LOVECRAFT; H.P.: *Jenseits der Mauer des Schlafes*. In: Derselbe: *In der Gruft und andere makabre Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Michael Walter. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2575 / Phantastische Bibliothek 347), S. 43-54.

LOVECRAFT; H.P.: *Vom Jenseits*. In: Derselbe: *In der Gruft und andere makabre Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Michael Walter. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2575 / Phantastische Bibliothek 347), S. 62-70.

POE; EDGAR ALLAN: *Die Tatsachen im Fall Valdemar*. In: Derselbe: *Erzählungen*. Mit einem Nachwort hrg. von Manfred Pütz. Stuttgart. Reclam. 1989, S. 373-384.

RADCLIFFE; ANNE: *Udolphos Geheimnisse*. Bd. 1-2. In einer Transkription von Sylvia Kolbe nach der Übersetzung von dem Verfasser der Adeline. Leipzig. Engelsdorfer Verlag. 2013.

RADCLIFFE; ANNE: *Udolphos Geheimnisse*. Bd. 3-4. In einer Transkription von Sylvia Kolbe nach der Übersetzung von dem Verfasser der Adeline. Leipzig. Engelsdorfer Verlag. 2014.

SHELLEY; MARY: *Frankenstein*. Neu bearbeitet von Franz Schrapfeneder. Wien. Tosa. 1995.

STEVENSON; ROBERT LOUIS: *Jekyll and Hyde*. Aus dem Englischen von H.W. Draber. Stuttgart. Reclam. 1977.

STOKER; BRAM: *Dracula. Ein Vampyr-Roman*. Aus dem Englischen von Heinz Widtmann. Frankfurt am Main. Fischer. 2008.

STRUGATZKI: *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung*. Aus dem Russischen von Aljonna Möckel. Mit einem Nachwort von Stanislaw Lem. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981 (= Suhrkamp Taschenbuch 670).

WILDE; OSCAR: *Das Gespenst von Canterville. Eine Hylo-Idealistische Romanze*. Aus dem Englischen übertragen von Ernst Sander. Stuttgart. Reclam. 1992.

SEKUNDÄRLITERATUR

ADORNO; THEODOR W. / HORKHEIMER; MAX: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main. Fischer. 1991.

ADORNO; THEODOR W.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Bd. 7: Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1970.

AGAMBEN; GIORGIO: *Die kommende Gemeinschaft*. Übersetzt von Andreas Hiepko. Berlin. Merve. 2003.

ALEWYN; RICHARD: *Die literarische Angst*. In: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche*. Hrg. von H. v. Ditfurt. Mannheim / Stuttgart. Georg Thieme Verlag. 1965, S. 24-36.

ANDERS; GÜNTHER: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten Industriellen Revolution*. München. Beck. 2013 (= Beck'sche Reihe 320).

ARMAND; FREDERIK: *Spaziergänge im Dunkel. Der unamerikanische Kosmos des Howard-Phillip Lovecraft*. In: *Die Weltwoche* 37/1970.

AUHUBER; FRIEDHELM: *Hochgebietende Vernunft, misstönend wie verstimmte Glocken. E.T.A. Hoffmann und die Psychologie seiner Zeit*. Hrg. von Fritz Buchholz. Nürnberg. Ellipse. 1996.

BAUDRILLARD; JEAN: *Die fatalen Strategien*. Übersetzt von Ulrike Bockskopf und Roland Vouille. Mit einem Anhang von Oskar Wiener. München. Matthes & Seitz. 1983.

BAUDRILLARD; JEAN: *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Mit einem Nachwort von Stephan Günzel. Berlin. Matthes & Seitz. 2010.

BENGTSSON; JOAKIM: *From within the Abyss of the Mind: Psychological Horror in H. P. Lovecraft's "The Call of Cthulhu"*. Blekinge. Masterarbeit. 2003.

BERG; STEPHAN: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart. J.B. Metzler. 1991.

BERGER; KARL R.: *Brillen in der Hand des Schwindlers. Allerlei ergötzliche Historien von Glücks- und Wunderbrillen, Zwangsbrillen, Zauberbrillen, Bernsteingläser- und Radiumbrillen, Nervenbrillen und dergleichen seltsamen Dingen mehr.* In: *Der Augenoptiker* 25. Februar 1953. Nr. 2.

BESSIÈRE; IRÈNE: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.* Paris. Larousse. 1973.

BLOCH; ERNST: *Über Hoffmanns Erzählungen.* In: Derselbe: Ernst Bloch Gesamtausgabe in 16 Bänden. Bd. 9: Literarische Aufsätze. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1985 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 558), S. 284-288.

BONAPARTE; MARIE: *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie in drei Bänden.* Mit einem Vorwort von Sigmund Freud und einem Nachwort von Oskar Sahlberg. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981 (= Suhrkamp Taschenbuch 591-593).

BÖSCHENSTEIN; RENATE: *Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person.* In: *Androiden. Zur Poetologie der Automaten.* 6. Internationales Neuenburger Kolloquium. Hrg. von Reto Sorg und Jürgen Söring. Frankfurt am Main u.a. Peter Lang. 1997, S.165-195.

BRITTNACHER; HANS RICHARD: *Ästhetik des Horrors.* Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1994 (= Suhrkamp-Taschenbuch 2397).

BRITTNACHER; HANS RICHARD: *Paranoia als ästhetisches Gesetz. Das literarische Universum des Howard Phillip Lovecraft.* In: *Compar(a)ison II.* 1996, S. 51-72.

BRITTNACHER; HANS RICHARD: *Affekte.* In: *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013, S. 514-521.

BRITTNACHER; HANS RICHARD / MAY; MARKUS: *Phantastik-Theorie.* In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013, S. 189-197.

BRUMLIK; MICHA: *C.G. Jung. Zur Einführung*. Hamburg. Junius. 1993.

BURKE; EDMUND: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übersetzt von Friedrich Bassenge. Neu eingeleitet und hrg. von Werner Strube. Hamburg. Felix Meiner Verlag. 1989 (= Philosophische Bibliothek 324).

BUTLER; JUDITH: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Aus dem Amerikanischen von Rainer Ansen. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2013 (= Edition Suhrkamp 1744 / Neue Folge 744).

CAILLOIS; ROGER: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 44-83.

DATH; DIETMAR: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2005.

DELEUZE; GILLES: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Derselbe: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1993, S. 254-262.

DE RENTIIS; DINA: *Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen*. Bamberg. University of Bamberg Press. 2017 (= Romanische Literaturen und Kulturen 7).

DRUX; RUDOLF: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München. Wilhelm Fink. 1986.

DRUX; RUDOLF: *Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart. Reclam. 2000.

DRUX; RUDOLF: *Nachwort*. In: E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Hrg. von Rudolf Drux. Stuttgart. Reclam. 2003, S. 59-74.

DURST; UWE: *Theorie der phantastischen Literatur*. Basel / Tübingen. A. Francke. 2001.

EHRMANN; JEANETTE: *Working Dead. Walking Debt. Der Zombie als Metapher der Kapitalismuskritik.* In: *Zombies.* Hrg. von Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2014, S. 21-35.

EMBRY; KAREN / LAURO; SARAH JULIET: *A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism.* In: *boundary 2.* 1/2008, S. 85-108.

ENDRES; CHRISTIAN: *Schatten über Neuengland.* In: Alan Moore: *Providence 1.* Mit Illustrationen von Jacen Burrows. Panini Comics. Hamburg. 2007.

FAHRBACH; RICHARD PHILIPP: *Intermedialität des Schreckens. Parameter des Grauens bei H.P. Lovecraft.* Wien. Diplomarbeit. 2011.

FALKENBERG; MARC: *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck.* Oxford u.a. Peter Lang. 2005 (= *Studies in Modern German Literature* 100).

FINK; BRUCE: *Das lacan'sche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance.* Aus dem Amerikanischen von Tim Caspar Boehme. Wien u.a. Turia & Kant. ²2011.

FISCHER; JENS MALTE: *Produktiver Ekel. Zum Werk Howard Phillip Lovecrafts.* In: Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen: *Phantastik in Literatur und Kunst.* Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980, S. 314-332.

FOUCAULT; MICHEL: *Was ist Kritik?* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin. Merve. 1992.

FRENSCHKOWSKI; MARCO: *H.P. Lovecraft: ein kosmischer Regionalschriftsteller.* In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen.* Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= *Suhrkamp Taschenbuch* 2733), S. 60-104.

FRENSCHKOWSKI; MARCO: *Lovecraft als Mythenschöpfer.* In: *H.P. Lovecraft von Monstren und Mythen.* Hrg. von Andreas Kasprzak. Mit Collagen von Rainer F. Engel. Bad Tölz. Thomas Tilsner. 1997, S. 109-181.

FRIEDEL; EGON: *Kulturgeschichte der Neuzeit.* München. C.H. Beck. 1989.

FREUD; SIGMUND: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. In: Derselbe: Studienausgabe. Bd. 8: Zwei Kinderneurosen. Frankfurt am Main. Fischer. 1989, S. 9-124.

FREUD; SIGMUND: *Die Traumdeutung*. Mit einem Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt am Main. Fischer. 2007.

FREUD; SIGMUND: *Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit*. In: Derselbe: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. ⁴2008 a (= Fischer Taschenbuch 10456), S. 121-135.

FREUD; SIGMUND: *Das Unheimliche*. In: Derselbe: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. ⁴2008 b (= Fischer Taschenbuch 10456), S. 135-172.

FREUD; SIGMUND: *Dostojewski und die Vätertötung*. In: Derselbe: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main. Fischer. ⁴2008 c (= Fischer Taschenbuch 10456), S.173-192.

FROMM; ERICH: *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 1981 (= Rororo 7448 / Rowohlt Sachbuch 580).

FROMM; ERICH: *Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung*. Frankfurt am Main. Ullstein. 1986.

FÜHMANN; FRANZ: *Frau Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. In: Derselbe: Gesammelte Werke in 8 Bänden. Bd. 6: Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964 – 1981. Rostock. Hinstorff. 1993, S. 328-377.

FÜRST; MICHAEL: *Zombies over the Rainbow. Konstruktion von Geschlechtsidentität im schwulen Zombiefilm*. In: Untot. Zombie. Film. Theorie. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 99-118.

GUGGENHEIMER; JACOB S.: *Der Sand in den Augen. E.T.A. Hoffmann und die Geburt einer deutschen Männlichkeit*. Klagenfurt. Drava. 2008 (= EDITION TRI 11).

GÜNZEL; STEPHAN: *Nachwort*. In: Jean Baudrillard: *Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen*. Aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald. Mit einem Nachwort von Stephan Günzel. Berlin. Matthes & Seitz. 2010, S. 105-121.

GUSTAFSSON; LARS: *Über das Phantastische in der Literatur. Ein Orientierungsversuch*. In: Derselbe: *Utopien. Essays*. Frankfurt am Main u.a. Ullstein. 1985 (= Ullstein Buch Nr. 35211. Ullstein Materialien), S. 9-25.

HAN; BYUNG-CHUL: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin. Matthes und Seitz. 2013.

HEINE; HEINRICH: *Die romantische Schule*. Kritische Ausgabe. Stuttgart. Reclam. 1979.

HOUELLEBECQ; MICHEL: *Gegen die Welt, gegen das Leben*. Deutsch von Roland Vouille. Mit einem Vorwort von Stephen King. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. ²2011 (= Rororo 24541).

INNERHOFER; ROLAND: „*Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen*“ – *Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann‘*. In: Nach Todorov. Beiträge zur Definition des Phantastischen in der Literatur. Hrg. von Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May. Tübingen. A. Francke. 2006, S. 119-133.

JACKSON; ROSEMARY: *Fantasy. A Literature of Subversion*. London. Routledge. 1981.

JACQUEMIN; GEORGES: *Über das phantastische in der Literatur*. In: *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 33-53.

JACQUETTE; DALE: *Zombies als Gladiatoren*. In: *Die Untoten und die Philosophie*. Hrg. von Richard Greene und K. Silem Mohammad. Stuttgart. Klett-Cotta. 2010, S. 141-160.

JONES; MARK: *Lovecraftian Being in Popular Culture*. In: *New critical Essays on H.P. Lovecraft*. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 227-247.

JOSHI; S. T.: *Foreword*. In: *New critical Essays on H.P. LOVECRAFT*. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 10-15.

JUNG; CARL GUSTAV.: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*. In: Derselbe: Archetypen. München. DTV. 2014 a, S. 7-53.

JUNG; CARL GUSTAV.: *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*. In: Derselbe: Archetypen. München. DTV. 2014 b, S. 135-171.

KAHANE; CLAIRE (Hg.): *Psychoanalyse und das Unheimliche: Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Bonn. Bouvier Verlag. 1981.

KING; STEPHEN: *Danse Macabre. Die Welt des Horrors*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München. Heyne. 2011.

KING; STEPHEN: *Über das Unheimliche*. In: Derselbe: Danse Macabre. Die Welt des Horrors. Aus dem Amerikanischen von Joachim Körber. München. Heyne. 2011, S. 9-46.

KING; STEPHEN: *Lovecrafts Kopfkissen*. In: Michel Houellebecq: Gegen die Welt, gegen das Leben. Deutsch von Roland Vouille. Mit einem Vorwort von Stephen King. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt. 2011, S. 7-19.

KLEVER; DETLEV: *Der Fluch des Unverfilmbaren*. In: H.P. Lovecraft von Monstren und Mythen. Hrg. von Andreas Kasprzak. Mit Collagen von Rainer F. Engel. Bad Tölz. Thomas Tilsner. 1997, S. 223-239.

KOCH; LARS: *Horror als Kulturkritik. Von Zombies, Untoten und anderen lebendigen Wiedergängern der neoliberalen Kontrollgesellschaft*. Sulzbach. Konrad Kirsch. 2008.

LACAN; JAQUES: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*. Olten. Walter. 1980.

LACHMANN; RENATE: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2002.

LA METTRIE; JULIEN OFFRAY DE: *L'Homme Machine. Die Maschine Mensch*. Französisch-Deutsch. Übersetzt und hrg. von Claudia Becker. Hamburg. Meiner. 1990.

LARKIN; WILLIAM S.: „*Res Corporealis*“ – *Körper Zombies und Personen*. In: *Die Untoten und die Philosophie*. Hrg. von Richard Greene und K. Silem Mohammad. Stuttgart. Klett-Cotta. 2010, S. 36-54.

LEIBER; FRITZ JUNIOR: *Ein literarischer Kopernikus*. In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 44-59.

LEM; STANISLAW: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 92-122.

LEM; STANISLAW: *Fantastik und Futurologie. Bd. 1 & 2*. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1977.

LEM; STANISLAW: *Nachwort*. In: STRUGATZKI: *Picknick am Wegesrand. Utopische Erzählung*. Aus dem Russischen von Aljonna Möckel. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981 (= Suhrkamp Taschenbuch 670), S. 189-214.

LOVECRAFT; H.P.: *Autobiographie: Einige Anmerkungen zu einer Null*. In: Derselbe: *Azathoth. Vermischte Schriften*. Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner. Ausgewählt von Kalju Kirde. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1989, S. 243-250.

LOVECRAFT; H.P.: *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik*. Aus dem Amerikanischen von Michael Koseler. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1995.

MAIER; CHRISTIAN: *Festschmaus für Fans. Der italienische Zombiefilm*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 85-98.

MANGANELLI; GIORGIO: *Vorwort*. In: H.P. Lovecraft: *Cthulhu. Geistergeschichten*. Deutsch von H.C. Artmann. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 29 / Phantastische Bibliothek 19), S. 8-13.

MCEVOY; EMMA: *Introduction*. In: Matthew Lewis: *The Monk*. Hrg. von Howard Anderson. Einleitung und Anmerkungen von Emma McEvoy. Oxford u.a. Oxford University Press. 2008 (= Oxford World's Classics), S. 7-30.

METZNER; JOACHIM: *Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr*. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrg. von Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980, S. 79-108.

MIÉVILLE; CHINA: *Weird Fiction*. In: *The Routledge Companion to Science Fiction*. Hrg. von Mark Bould u.a. London u.a. Routledge. 2011, S. 510-515.

MOREMAN; CHRISTOPHER / RUSHTON; CORY-JAMES: *Race, Colonialism and the Evolution of the Zombie*. In: *Race, Oppression and the Zombie. Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Carribean Tradition*. Hrg. von Christopher Moreman und Cory James Rushton. Jefferson / London. McFarland. 2011, S. 1-12.

MOSIG; DIRK W.: *H.P. Lovecraft Mythenschöpfer*. In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 162-173.

NIETZSCHE; FRIEDRICH: *Die Fröhliche Wissenschaft*. Mit einem Nachwort von Günther Figal. Stuttgart. Reclam. 2000.

NOHR; ROLF F.: *Virale Zombifizierung*. In: *Untot. Zombie. Film. Theorie*. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 259-273.

ORLOWSKY; URSULA: *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom Sandmann*. Heidelberg. Carl Winter Universitätsverlag. 1988 (= Probleme der Dichtung. Studien zur dt. Literaturgeschichte 20).

PENNING; DIETER: *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrg. von Jens Malte Fischer und Christian W. Thomsen. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1980, S. 34-51.

PENZOLDT; PETER: *Die Struktur der Gespenstergeschichte*. In: Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 11-32.

PIKULIK; LOTHAR: *Die Serapions-Brüder. Die Erzählung vom Einsiedler Serapion und das Serapion(t)ische Prinzip – E.T.A. Hoffmanns poetologische Reflexionen*. In: Interpretationen – E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Hrg. von Günter Saße. Stuttgart. Reclam. 2004, S. 135-156.

PÖCKL; BERNHARD: *Howard Phillips Lovecraft und Arthur Machen – Das Fantastisch-Wunderbare zwischen Spiritualität, Sexualität und Pseudomythen*. Wien. Diplomarbeit. 2008.

PRICE; ROBERT M.: *The last Vestige of the Derleth Mythos*. In: Lovecraft Studies 24 (1991), S. 20-21.

PRISKIL; PETER: *Freuds Schlüssel zur Dichtung. Drei Beispiele: Rilke. Lovecraft. Bernd*. Freiburg. Ahriman. 1996.

RATH; GUDRUN: *Zombies. Zur Einleitung*. In: *Zombies*. Hrg. von Gudrun Rath. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2014, S. 11-21.

RAUTER; JÜRGEN / TEPE; PETER u.a.: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Würzburg. Königshausen und Neumann. 2009.

RIESMAN; DAVID: *Freud und die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1965 (= Edition Suhrkamp 110).

RUSSEL; JAMIE: *Book of the Dead*. Surry / England. FAB Press. 2005.

SAFRANSKI; RÜDIGER: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. Frankfurt am Main. Fischer. 2000.

SAFRANSKI; RÜDIGER: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main. Fischer. 2009.

SABE; GÜNTER: *Der Sandmann. Kommunikative Isolation und narzisstische Selbstverfallenheit*. In: E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen. Interpretationen. Hrg. von Günter Saße. Stuttgart. Reclam. 2004, S. 96-116.

SCHÄTZ; JOACHIM: *Mit den Untoten Leben – Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm*. In: Untot. Zombie. Film. Theorie. Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 45-65.

SCHILLER; FRIEDRICH: *Ueber das Erhabene*. In: Derselbe: Vom Pathetischen und Erhabenen. Stuttgart. Reclam. 2009.

SEEBLEN; GEORG: *Georg A. Romero und seine Filme*. Bellheim. Joachim Körber Verlag / Edition Phantasia. 2010.

SEEBLEN; GEORG: *Film*. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch Hrg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013, S. 239-249.

SEGEBERG; HARRO: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des ersten Weltkriegs*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1997.

SIMMONS; DAVID: *The Outsider no more?* In: New critical Essays on H.P. Lovecraft. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 1-13.

SOETEMAN; GERARD: *Vorwort*. In: Erik Kriek: Vom Jenseits und andere Erzählungen. Bearbeitet und illustriert von Erik Kriek. Berlin. Avant-Verlag. 2013. o. A.

SOMMERHAGE, CLAUS: *Hoffmanns Erzähler. Über Poetik und Psychologie in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 106/1987, S. 513-534.

SONTAG; SUSAN: *Gegen Interpretation*. In: Dieselbe: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt am Main. Fischer. 2012, S. 11-22.

STADLER; ULRICH: *Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen.* In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. 1992-1993. E.T.A. Hoffmann. Deutscher Romantiker im europäischen Kontext. Bd. 1. Hrg. von Hartmut Steinecke. Berlin. Erich Schmidt Verlag. 1993, S. 91-105.

TABBERT; THOMAS T.: *Die erleuchtete Maschine. Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“.* Studienausgabe. Hamburg. Artislife Press. 2006.

TODOROV; TZVETAN: *Einführung in die Phantastische Literatur.* Hrg. von Walther Höllerer. München. Carl Hanser Verlag. 1972 (=Reihe Literatur als Kunst).

TOWNLEY-SCOTT; WINFIELD: *Seine eigene phantastische Schöpfung.* In: Der Einsiedler von Providence. Lovecrafts ungewöhnliches Leben. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1992 (= Suhrkamp Taschenbuch 1626 / Phantastische Bibliothek 290), S. 10-36.

TROUSSON; RAYMOND: *Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique?* In: Le réalisme magique. Hrg. von Jean Weisgerber. Brüssel. Edition l'Age d'Homme et les auteurs. 1987, S. 33-42.

VAX; LUIS: *Die Phantastik.* In: Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 11-43.

WEIß; HEINZ: *Zwei Seiten des Unheimlichen.* In: Das Phänomen Angst. Pathologie, Genese und Therapie. Hrg. von Hermann Lang und Hermann Faller. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1148), S. 80-90.

WILSON; EDMUND: *Erzählungen des Wundersamen und des Lächerlichen.* In: H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 174-178.

WISKER; GINA: *„Spawn of the Pit“: Lavinia, Marceline, Medusa and All Things Foul. Lovecraft's Liminal Women.* In: New critical Essays on H.P. Lovecraft. Hrg. von David Simmons. New York. Palgrave-MacMillan. 2013, S. 31-55.

WITTIG; FRANK: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik.* Würzburg. Königshausen und Neumann. 1997.

WÜNSCH; MICHAELA: *Zombies unter Einfluss des Todestrieb.* In: *Untot. Zombie. Film. Theorie.* Hrg. von Michael Fürst, Florian Krautkrämer und Serjoscha Wiemer. München. Belleville. 2011, S. 181-195.

WYDMUCH; MAREK: *Der erschrockene Erzähler.* In: *H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen.* Hrg. von Franz Rottensteiner. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1997 (= Suhrkamp Taschenbuch 2733), S. 136-161.

ZGORZELSKI; ANDREJ: *Zum Verständnis phantastischer Literatur.* In: *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur.* Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975 (= Insel Taschenbuch 154), S. 54-63.

ŽIŽEK; SLAVOJ: *Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien.* Berlin. Merve. 1991.

ŽIŽEK; SLAVOJ: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur.* Aus dem Englischen von Andrea Klocker u.a. Wien. Turia und Kant. 1997 (= „Wo Es war“ 1).

ŽIŽEK; SLAVOJ: *Lacan. Eine Einführung.* Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main. Fischer. 2008.

ZONDERGELD; REIN A.: *Wege nach Sais. Gedanken zu phantastischen Literatur.* In: *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur.* Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1976, S. 84-91.

ZONDERGELD; REIN A.: *Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur.* In: *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur.* Hrg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main. Insel Verlag. 1975, S. 64-69.

NACHSCHLAGEWERKE

BEUTIN; WOLFGANG / EHLERT; KLAUS / EMMERICH; WOLFGANG (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2008.

BRITTNACHER; HANS RICHARD / MAY; MARKUS (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2013.

LAPLANCHE; JEAN / PONTALIS; JEAN-BERTRAND: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Aus dem Französischen von Emma Moersch. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1973 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 7).

SEEBLER; GEORG / WEIL; CLAUDIUS: *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. Hamburg. Rowohlt. 1980.

VOSSEN; URSULA (Hg.): *Filmgenres. Horrorfilm*. Stuttgart. Reclam. 2004.

WIRTZ; MARKUS ANTONIUS (Hg.): *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. Unter Mitarbeit von Janina Strohmer. Hans Huber Verlag. Bern. 2013.

ZAPF; HUBERT (Hg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart / Weimar. J.B. Metzler. 2008.

FILME:

ANDERSON; PAUL: *Mortal Combat*. U.S.A. New Line u.a. 1995.

CARPENTER; JOHN: *Halloween*. U.S.A. Compass International Pictures u.a. 1978.

CRAVEN; WES: *Nightmare on Elm Street*. U.S.A. New Line Cinema u.a. 1984.

CRAVEN; WES: *The Serpent and the Rainbow*. U.S.A. Universal Pictures. 1988.

CRONENBERG; DAVID: *Shivers*. Canada. Canadian Film Development Corporation u.a. 1975.

CRONENBERG; DAVID: *Die Brut*. Canada. Canadian Film Development Corporation u.a. 1979.

CRONENBERG; DAVID: *Die Fliege*. U.S.A. / U.K. u.a. Brookfilms u.a. 1986.

CRONENBERG; DAVID: *Videodrome*. Canada. Canadian Film Development Corporation u.a. 1983.

CRONENBERG; DAVID: *Existenz*. Canada u.a. Canadian Television Fund u.a. 1999.

FULCI; LUCIO: *Zombi 2*. Italien. Variety Film Production. 1979.

GORDON; STUART: *From Beyond*. U.S.A. Empire Pictures u.a. 1986.

GORDON; STUART: *Castle Freak*. U.S.A. Full Moon Enterprises u.a. 1995.

HALPERIN; VICTOR: *White Zombie*. U.S.A. Victor & Edward Halperin Productions. 1932.

HARRON; MARY: *American Psycho*. U.S.A. Am Psycho Productions. 2000.

HOOPER; TOBE: *Texas Chainsaw Massacre*. U.S.A. Vortex. 1974.

LANG; FRITZ: *Metropolis*. Deutschland. Transit. 1927.

LUCAS; ROBERT / ROE; CHRIS: *One for the Fire – The Legacy of Night of the Living Dead*. o.A.

MYRIK; DANIEL / SÁNCHEZ; EDUARDO: *Blair Witch Project*. U.S.A. Haxan Films. 1999.

ROMERO; GEORGE A.: *Night of the Living Dead*. U.S.A. Laurel Group u.a. 1968.

ROMERO; GEORGE A.: *Dawn of the Dead*. Italien / U.S.A. Laurel Group u.a. 1978.

ROMERO; GEORGE A.: *Day of the Dead*. U.S.A. Laurel Entertainment Inc. u.a. 1985.

ROMERO; GEORGE A.: *Land of the Dead*. Canada / Frankreich / U.S.A. Universal Pictures u.a. 2005.

ROTH; ELI: *Hostel*. U.S.A. / Deutschland u.a. Hostel LLC u.a. 2005.

TOURNEUR; JAQUES: *Cat People*. U.S.A. RKO Radio Pictures. 1942.

TOURNEUR; JAQUES: *I walked with a Zombie*. U.S.A. RKO Radio Pictures. 1943.

VERHOEVEN; PAUL: *Robocop*. U.S.A. Orion Pictures. 1987.

VINICK; GARY: *30 über Nacht*. U.S.A. Revolution Studios u.a. 2004.

WAN; JAMES: *Saw*. U.S.A. Evolution Entertainment u.a. 2004.

WOODWARD; FRANK H.: *Lovecraft – Fear of the Unknown*. USA. Cinevolve. 2009.

WRIGHT; EDGAR: *Shaun of the Dead*. U.K. / Frankreich. Universal Pictures u.a. 2004.

YUZNA; BRIAN: *Society*. U.S.A. Society Productions Inc. u.a. 1989.

DIGITALE QUELLEN:

Aufsätze:

OATES; JOYCE CAROL: *The King of the weird*. The New York Review of books. 31. October 1996. Unter: www.nybooks.com/articles/1376. Eingesehen am 17.8.2015.

RICKELS; LAURENCE A.: *Like squeezing Blood out of a Zombie: New Directions in the Projection of Undeath*. The White Review. Online Exclusive. 2014. Unter: www.thewhitereview.org/features. Eingesehen am 22.11.2016.

SCHMITZ-EMANS; MONIKA: *Eine schöne Kunstfigur? Androiden Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes*. Arcadia. 5/1995. Bereitgestellt von Vienna University Library. Heruntergeladen am 2.11.2016.

Filmlisten:

100 Movies to see before you die. Unter: www.complex.com/pop-culture/2013/02/100-movies-to-see-before-you-die. Eingesehen am 1.12.2016.

BBCs 100 greatest American Films. Unter: www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films. Eingesehen am 1.12.2016.

OFCS' 100 Best first Films: Unter: www.ofcs.org/100-best-first-films. Eingesehen am 1.12.2016.

Abstract

Die Arbeit entwickelt ein dynamisches Konzept der literarischen Phantastik, wobei die Interferenzen zwischen ästhetischen und soziokulturellen Entwicklungen im Zentrum stehen. Wo sich Wissensformationen, politischer Überbau und konkrete Lebensbedingungen ständig verändern, finden auch die Autoren der Phantastik immer wieder neue Mittel und Wege, deren negative Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Gerade in einer solchen Konzeption rücken auch psychoanalytische Ansätze in den Fokus der Betrachtung. Sie können klären, wie das Allgemeine zum Konkreten, das Soziale zum Drama, das Geschichtliche zur Geschichte wird.

In den Einzelanalysen werden dementsprechend die Werke E.T.A. HOFFMANNs, H.P. LOVECRAFTs und GEORGE A. ROMEROS als Beiträge zu einer negativen Geschichte diskursiver Hegemonie, struktureller Gewalt und gesellschaftlicher Rationalisierungsprozesse betrachtet. Am Beispiel des *Sandmanns* sehen wir, wie HOFFMANN den aufklärerischen Rationalismus mit einem poetischen Subjekt konfrontiert, das in seiner inneren Widersprüchlichkeit den bürgerlichen Mechanismus transzendiert. LOVECRAFT stellt knapp hundert Jahre danach einer wissenschaftsgläubigen Moderne nicht mehr das Irrational-Poetische entgegen, sondern fordert sie auf eigenem Terrain heraus. In seinen großen Erzählungen bringt er die radikale Entmythisierung der Epoche selbst in eine mythologische Form. GEORGE A. ROMERO initiiert dann in den 1970er-Jahren eine soziologische Wende im Genre. Hier geht es nicht mehr um die Dialektik der Aufklärung, sondern unmittelbar um die problematische Praxis gesellschaftlicher Rationalisierung.

Dabei beleuchtet die Arbeit immer wieder Zusammenhänge, Kontinuitäten und Brüche in der Entwicklung der Phantastik – insbesondere des Horrors - und leistet so einen Beitrag zu einer internationalen, intermedialen und interdisziplinären Perspektivierung des Genres.

Curriculum Vitae

Persönliche Angaben:

Geburtstag: 19.4.1987
Geburtsort: Wels
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

2001 – 2005: Bundesoberstufenrealgymnasium, Zweig für Popular- und Computermusik, Linz, Oberösterreich.
2005 – 2006: Zivildienst für den Verein Miteinander, Linz.
2007 – 2012: Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
2012 – 2017: Masterstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien