

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Horror und Terror	4
1.2 Poe und die <i>Gothic Tradition</i>	6
1.3 Poes Gebrauch des Horrors	8
1.4 Vorgehensweise und Erkenntnisziele	10
2. Vom Wesen der Horrorliteratur	11
2.1 Die Reaktion der Furcht auf das Erhabene	11
2.2 Theorien über das Paradoxe des Horrors	12
2.2.1 <i>Illusion Theory of Fiction</i>	13
2.2.2 <i>Pretend Theory of Fiction</i>	14
2.2.3 <i>Thought Theory of Emotional Reponse to Fiction</i>	15
2.3 Die ästhetische Distanz	16
2.4 Das Verhältnis des Lesers zu den fiktionalen Charakteren	18
2.5 Die Anziehungskraft des Horrors	20
2.5.1 Amoralische Lust und Katharsis	24
2.6 Die Psychologie des Horrors	26
2.6.1 Edmund Rushs medizinische Erkenntnisse als Vorlage für Poe	26
2.6.2 Die Erkenntnisse der modernen Psychologie	29
3. Horror in den Werken von Edgar Allan Poe	33
3.1 Die quälende Ausweglosigkeit	33
3.2 Das Perverse im Menschen	43
3.3 Alter ego	51
3.4 Der schizophrene Mensch	54
3.5 Die Rückkehr der Geliebten	63
3.6 Die Unabwendbarkeit des Todes	68
4. Resümee	72
Literaturverzeichnis	74

1. Einleitung

1.1 Horror und Terror

Bereits in jahrtausendalten Mythen und Legenden erscheinen grauenvolle Themen. Der Kyklop Polyphemos verzehrt sechs von Odysseus` Gefährten: „Da floß das Gehirn aus auf den Boden und benetzte die Erde, und nachdem er sie Glied für Glied zerschnitten, bereitete er sie sich zum Nachtmahl [...]“;¹ auch in *Beowulf* ereignen sich ähnliche Szenen: „The demon delayed not, but quickly clutched / A sleeping thane in his swift assault, / Tore him in pieces, bit through the bones, / Gulped the blood, and gobbled the flesh, / Greedily gorged on the lifeless corpse, / The hands and the feet“;² auch Bram Stokers *Dracula* basiert auf einer jahrhundertealten Legende. Die Reihe der Mythen und Legenden, in denen schreckliche Ereignisse beschrieben werden, könnte ohne Schwierigkeiten fortgesetzt werden. Erzählungen, in denen Horror den Leser oder Zuhörer erschauern läßt, sind demnach keine Neuerscheinung, keine Besonderheit der Moderne.

Um den Begriff *Horror* jedoch zu verstehen, muß zunächst zurück ins Lateinische gegangen werden, wo *horridus* beispielsweise beklemmend kalt³ und das Verb *horrere* unter anderem zittern, vor Kälte frieren, vor Furcht oder Entsetzen erschauern⁴ bedeuten kann: Letzteres zielt auf den Vorgang des Haaresträubens im Moment der Aufregung. Die physiologische Reaktion des Schauderns, die durch Horror erfahren wird, ist tatsächlich das Ergebnis der Konstriktion der Haut, das die subkutanen Follikel fest werden läßt. Es wird eine aus der Umgangssprache her bekannte „Gänsehaut“ erzeugt, die sonst ebenso, worauf auch die Bedeutungsspanne des lateinischen Verbes *horrere* bereits hindeutet, bei Kältegefühl auftritt und dazu dient, durch das Zusammenziehen der Muskeln, bzw. der Haut, Wärme zu erzeugen, bzw. eine kleinere Oberfläche zu schaffen, damit weniger Körpertemperatur an die Umwelt abgegeben wird. Dieses physiologische Phänomen hat den biologischen Grund des Selbstschutzes. In letzterem Fall dazu dienend, den Körper vor Erfrierung zu bewahren, wird der Effekt in ersterem hervorgerufen, um ihn in einen Alarmzustand zu versetzen: Die Konstriktion ermöglicht es, auf eine sich nähernden Gefahr rascher zu reagieren, sie zu bekämpfen oder vor ihr zu flüchten.⁵ Der Literatur ist es vorbehalten, anhand von Horror eine derartige Empfindung im Menschen hervorzurufen. Im leibhaftigen Leben mag diese ebenso durch Terror erzeugt werden. Jene Behauptun-

¹ Homer, *Die Odyssee* (Hamburg: Rowohlt, 1958), S. 116.

² „Beowulf“, in: *Beowulf*, Bruce Mitchell (Hrsg.) (London: MacMillan, 1968), S. 46, Z. 699-704.

³ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror: Die Lust am Grauen*, (Basel, Weinheim: Beltz, 1989), S. 29.

⁴ Vgl. Reinhold Klotz, *Handwörterbuch der Lateinischen Sprache*, Erster Band A-H (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963), S. 547.

⁵ Vgl. James B. Mitchell, *An Anatomy of Modern Horror* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1985), S. 10.

gen begründen sich aus der Tatsache, daß ein bedeutsamer Unterschied zwischen Horror und Terror existiert.

Horror zeichnet sich dadurch aus, daß die Ursache für die Erfahrung der Emotion ein Objekt betrifft, das sich nicht mit der Person deckt, die den Affekt empfindet.⁶ Von der Etymologie her und aus dem alltäglichen Sprachgebrauch zeigt sich, daß Horror generell in Verbindung mit Angst und Furcht,⁷ Grauen, Schauder und Entsetzen zu sehen ist. Horror als menschliche Reaktion auf Schreckenssituationen umfaßt stets sämtliche eben aufgeführten Einzelbegriffe, bildet somit die Summe aus letzteren Emotionen.⁸ Horror kann sich unter gewissen Umständen jedoch nach außen verlagern und in Terror verwandeln, wenn beispielsweise der Konsument eines Horrorfilms dessen Inhalt in Realität umsetzt und die Szenen des Werkes an seinen Mitmenschen nachzuspielen versucht und sie in Mitleidenschaft zieht. Bei Terror wird eine tatsächliche Gefahr für das eigene Dasein erkannt; derartiges hätte sicherlich zur Folge, daß das Lesen abrupt stoppen würde.

Ein aktiver Organismus (wozu auch der Mensch gezählt wird) besitzt wenige Möglichkeiten, auf einen angst- oder furchterzeugenden Reiz zu reagieren: „A frightened animal [men act similarly] is most likely to try one of the three F's – freezing, flight, or fight“⁹. Welche der gegebenen Reaktionen auftreten, bzw. vollzogen werden, hängt von der Art, Dauer und Intensität des Reizes, den individuellen Charakter-, sowie von ererbten Verhaltensmustern ab. Die Menschheit hat während ihrer Entwicklung zu einer zivilisierten Gesellschaft die bei ihr vorhandenen Schemata kontinuierlich kultiviert und den jeweiligen Ansprüchen der Zeit durch Erziehung angepaßt, doch in ihrer Essenz wurden jene stets beibehalten und insbesondere durch feste Genstrukturen weitervererbt. Je elementarer ein Reiz und die mit diesem verbundene Situation demnach sind, desto ursprünglicher erweist sich auch die menschliche Reaktion auf eben jene. Besonders das Horrorgenre zielt in seiner Wirkungsweise auf einige der originären Verhaltensschemata des Menschen: Vorzugsweise auf die Reaktion des Kampfes oder der Flucht, weniger auf die des Erstarrens als physisches Resultat des psychischen Ignorierens, da hierbei der Leseprozeß ein rasches Ende finden würde.¹⁰

Die Flucht vermag es, durch einen konkreten Handlungsverlauf über eine gewisse Phase im Leser Spannung aufzubauen, da sie nicht von permanenter Dauer ist, das be-

⁶ Vgl. Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror* (Urbana, Chicaco: University of Illinois Press, 1987), S. VII.

⁷ Die Psychologie bezeichnet die Angst als eine Form menschlicher Grundgestimmtheit, die im Gegensatz zur Furcht keine bestimmte Ursache, bzw. Bedrohung besitzt. Furcht wird demnach in einer konkreten Gefahrensituation, Angst hingegen in der Erwartung einer solchen erlebt. Vgl. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Christa Sütterlin, *Im Banne der Angst: Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik* (München, Zürich: Piper, 1992), S. 13; Isaac Marks, *Bewältigung der Angst: Furcht und nervöse Spannung leichter gemacht* (Berlin, Heidelberg, New York: Springer Verlag, 1977), S. 1-2.

⁸ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 30.

⁹ Zitiert nach Michael L. Burdick, *Grim Phantasms: Fear in Poe's Short Fiction* (New York, London: Garland Publishing Inc., 1992), S. 38.

¹⁰ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 147.

deutet, daß „sie nicht allein die aktive Vermeidung der Konfrontation [], sondern immer wieder in Schüben das überraschende Auftauchen des Bedrohlichen [zeigt], das ein neues Stadium der Flucht auslöst“. ¹¹ Zumeist ist die Reaktion der Flucht auf lediglich einige Zeitspannen der Handlung begrenzt, und sie wechselt mit der anderen, üblichen Reaktion des Protagonisten, mit der Bekämpfung und erstrebten Vernichtung des Bedrohlichen.

1.2 Poe und die *Gothic Tradition*

An dieser Stelle soll zunächst näher auf Poes Beziehung zur *Gothic tradition*, die seine meisten Werke stark beeinflusst hat, eingegangen werden.

Den Zugang zum Schrifttum im Kontext mit der Gattung der Schauerliteratur findet der Begriff der *Gotik* in der literarischen Epoche der Romantik und zwar erst, nachdem der Einfluß des gotischen Kunststils in Malerei und Architektur seine Intensität bereits wieder verloren hat. Vom 12. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts bleibt die Stilepoche der Gotik in beiden letzteren Künsten in ganz Europa vorherrschend. Während die Literatur des 18. Jahrhunderts noch im Sinne der Aufklärung davon geprägt ist, die Kraft und Macht des Verstandes, des rationalen Denkens und der Moral als Motiv zu beinhalten, entwickelt sich in der neuen Epoche der Romantik der Wunsch, die Bedeutung des Gefühls zu betonen. Es reicht nicht mehr aus, die Welt nur aus der Perspektive der Ratio zu studieren; eine Einheit von vernunftgemäßem Denken und Emotion soll geschaffen werden. ¹²

Ihren Ursprung bezüglich der Literatur findet die *Gothic tradition* in England in der Veröffentlichung Horace Walpoles *The Castle of Otranto* im Jahre 1864, sie ist das Ergebnis

[...] der Reaktion auf die Vorherrschaft des realistischen novel und ihres diesseitsorientierten Weltbildes im 18. Jahrhundert; [sie, die *Gothic tradition*] ist Ausdruck der Renaissance der romance, da [sie] der poetischen Imagination erneut zentrale Stellung beim dichterischen Schaffungsprozeß einräumt. ¹³

In der *Gothic novel* fühlt sich der Leser entführt in ein Reich dunkler Schlösser, gemeiner Figuren, hilfloser Opfer und übernatürlicher Begebenheiten. Daß Furchterregendes in Literatur gezeigt wird, ist, wie bereits erwähnt wurde, nicht innovativ. Neu ist lediglich, daß Grauensvolles als Quelle für einen ästhetischen Genuß genutzt wird. ¹⁴ Autoren der

¹¹ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 148.

¹² Vgl. Richard Alewyn „Die literarische Angst“, in: *Aspekte der Angst – Starnberger Gespräche 1964*, Hoimar Ditfurth (Hrsg.) (Stuttgart: Georg Thieme Verlag, 1965), S. 35.

¹³ Zitiert nach Jürgen Klein, *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975), S. 135.

¹⁴ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 164.

neuen Gattung setzen sich als Ziel, ferne, unbekannte Horizonte mittels ihrer Werke zu erreichen, zu erfahren und zu bewältigen.

Trotz der vorhergegangenen Epoche der Aufklärung hat die Mehrheit der Bürger ihren Aberglauben, die Angst vor dem Übernatürlichen und Irrationalen nie wirklich verloren,¹⁵ daher wird die *Gothic novel* rasch zu einer beliebten Art der damaligen modernen Unterhaltungsliteratur. Sie ermöglicht es dem Leser, die Trivialität des täglichen Lebens für kurze Zeit hinter sich zu lassen. Obgleich die *Gothic novel* davon geprägt ist, unheimliche Begebenheiten zu präsentieren, demnach den dunklen Teil der sonst optimistischen Romantik verkörpert, erweist sich „the Gothic in this respect [as] a type of escape reading, a form of entertainment which permits the reader’s imagination to carry him into the author’s fictive world“.¹⁶

Auch in den Vereinigten Staaten findet die aus Europa kommende Literaturgattung besondere Beachtung. Edgar Allan Poes Werke sind zweifelsohne Produkte eben jener, tendieren sie doch zumeist in vielen Punkten zur *Gothic tradition*. Poe selbst betont, daß didaktische und intellektuelle Elemente in der Kunst fehl am Platze seien und lediglich in Traktaten oder Predigten zu finden sein sollen. Das Wesen seiner fiktionalen Charaktere bestätigt seine Behauptung, da sie zumeist von ihren Emotionen gelenkt und beeinflusst werden.¹⁷

Die Schauplätze der Romantik sind zumeist unbekannte, obskure Orte, die zu einer unbestimmbaren Zeit spielen. Auch hierdurch läßt sich Poes Verbundenheit zur *Gothic tradition* ausmachen.¹⁸ In wenigen seiner Werke sind Ort oder Zeit des Geschehens genauer bestimmt.¹⁹ Die Motive der literarischen Strömung der Romantik sind ähnlich des vorherigen dementsprechend bizarr und ungewöhnlich: „The Romantic felt that the common or the ordinary had no place in the realm of art“.²⁰ Und auch Poe vermeidet und verachtet allzu irdische Themen. Er ist vielmehr der Meinung, daß es die Aufgabe der Literatur sei, den Leser auf eine Art und Weise anzusprechen, in jenem ein Gefühl der Bedrohung seines Körpers und Geistes – unter anderem durch Motive des Lebendigbegrabenseins, des Mordes, des Wahnsinns, des Todes oder der Folterung - zu erzeugen, das er im täglichen Leben nicht erfahren kann. Da hierbei beim Konsumenten vorausge-

¹⁵ Vgl. Richard Alewyn, „Die literarische Angst“, S. 36.

¹⁶ Michael Burdick, *Grim Phantasms: Fear in Poe’s Short Stories* (London, New York: Garland Publishing Inc., 1992), S. 9.

¹⁷ Selbst Poes Detektivfigur M. Dupin (*The Purloined Letter, The Murders in the Rue Morgue* etc.) zeigt sich eher intuitiv als rational handelnd. Vgl. hierzu James L. Roberts, „Poe’s Short Stories“, in: *Cliffs Notes*, Gary Carey (Hrsg.) (Lincoln: 1980), S. 9.

¹⁸ Vgl. Michael L. Burdick, *Grim Phantasms*, S. 9-10; Karl-Heinz Reißmeyer, „Interieur und Symbol: Zum Phantastischen im Werk E. A. Poes“, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, Christian W. Thomsen, Jens Fischer (Hrsg.) (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), S. 155.

¹⁹ Ausnahmen bilden u.a. *Ligeia, The Pit and the Pendulum* oder seine Detektivgeschichten. Doch blieben die Orte für den damaligen amerikanischen Leser trotz ihrer Ortsangaben (beispielsweise in *Ligeia*, ein Schloß am Rhein oder in *The Pit and Penudlum*, die Zeit der Inquisition) aufgrund ihrer Entfernung (zeitlich und räumlich) als unbestimmt anzusehen, die Distanz, die für die Romantik charakteristisch ist, wurde somit beibehalten.

²⁰ James L. Roberts, „Poe’s Short Stories“, S. 10.

setzt wird, daß dieser die Fähigkeit besitzt, sich vom Alltagsleben zu lösen, ferner eine gewisse Ausgeprägtheit von Einbildungskraft innehat, ist die Anziehungskraft der *Gothic tradition* und ebenso der heutigen Horrorliteratur beschränkt. Die Interaktion von Geist und Körper spielt eine wichtige Rolle für den Leser bei der Wahrnehmung von Horror. Diejenigen, bei denen diese Wechselbeziehung ausbleibt, beschreiben Poes Werke oft als morbide und zweifeln an seinem Verstand.²¹

Für die *Gothic tradition* ist insbesondere die Theorie Edmunds Burkes, die an späterer Stelle deutlicher gefaßt werden soll, relevant: „In der *Gothic novel* treten Furcht und Bewunderung stets als gepaarte Affekte auf, und in der Ästhetik Edmund Burkes ist diese Affekt-Doppelung auf den Begriff des *delightful horror* gebracht“.²² In dieser wird auf die Ambivalenz von Furcht und Bewunderung eingegangen, die den menschlichen Intellekt derart beeinträchtigen können, daß ihm die Fähigkeit der objektiven, rationalen Beurteilung einer Situation verlorengeht.

1.3 Poes Gebrauch des Horrors

Poe hat die Macht des Horrors erkannt und ebenso realisiert, daß die *Gothic novel* zahlreiche Möglichkeiten besitzt, diesen im Leser zu erzeugen. Sein Gebrauch von Horror-elementen resultiert zunächst aus dieser Erkenntnis, ferner jedoch auch aus seinem Versuch eine an sich fesselnde Art von Literatur zu schaffen. Seine Werke sollen den Leser derart faszinieren, daß er seine Aufmerksamkeit von jenen nicht mehr loszureißen vermag.

Poes primäres Interesse gilt daher der Erzeugung der *unity of effect*. Diese soll auf die Emotion des Lesers wirken und ist seines Erachtens nach von absoluter Relevanz bezüglich der Erschaffung von Kunst. Ein Werk, das ausschließlich den Intellekt des Lesers anspricht, kann jener nicht zugesprochen werden. Der Künstler muß sich zuerst entscheiden, welche Art von Effekt er im Rezipienten auslösen will und muß danach jegliche ihm verfügbaren kreativen Mittel einsetzen, diesen letztendlich zu erzeugen.²³ In allen seiner Werke, die, wie zuvor erwähnt, im wesentlichen zur *Gothic tradition* gezählt werden müssen, beweist Poe meisterhaft das Verständnis der Horrorerzeugung und ist sich der rele-

²¹ Vgl. zu letzterem Michael L. Burdick, *Grim Phantasms*, S. 10-11; H. P. Lovecraft, *Supernatural in Horror Literature*, S. 5-6; James L. Roberts, „Poe's Short Stories“, S. 10.

²² Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman* (München: Artemis, 1983), S. 22.

²³ Edgar Allan Poe, „The Poetic Principle“, in: *Essays and Reviews* (New York: Literary Classics, 1984) S. 71ff.

vanten Elemente bezüglich jener bewußt: „Poe [] clearly and realistically understood the natural basis of the horror-appeal [...]“.²⁴

Um den Effekt des Horrors im Leser zu realisieren, ist insbesondere die Kurzgeschichte geeignet. Eine Tatsache, die auch Poe bereits erfolgreich für seine grauenhaften Werke nutzt. Sie bietet dem Autor die Möglichkeit, eine einzelne unheimliche, schaudererregende Begebenheit zu präsentieren, dessen unerklärbare Gründe am Ende der Geschichte oder Erzählung nicht unbedingt geklärt werden muß, ohne daß der Leser über das Ausbleiben der erwarteten Auflösung besonders verärgert wäre. Da ein Charakteristikum der Kurzgeschichte das unterbrechungslose Durchlesen ist, wird der vom Autor erwünschte Effekt beibehalten, der bei einer Unterbrechung ansonsten zerstört werden würde.²⁵

Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller arbeitet Poe ebenso als Literaturkritiker für einige prominente Magazine des 19. Jahrhunderts. Anhand seiner Rezension über Nathaniel Hawthorne (*Twice-Told Tales*) und insbesondere seinen beiden Essays *The Poetic Principle* und *The Philosophy of Composition* werden die Anforderungen, die er an die Literatur stellt deutlich. Poes Mitarbeit bei diversen, gesellschaftlich renommierten Zeitschriften ermöglicht es ihm, die Präferenzen des Volkes zu erkennen: „Through his work with the magazines of his day Poe possesses a firm knowledge of both, popular taste and the functioning of the human mind“.²⁶

1.4 Vorgehensweise und Erkenntnisziele

Die Aufgabe dieser Arbeit soll es nun sein, einige ausgewählte Werke Edgar Allan Poes daraufhin zu untersuchen, wie der Autor in ihnen den Leser das Fürchten lehrt, das heißt, wodurch im Rezipienten ein Gefühl des Horrors geweckt wird. Hierzu wurde zunächst geklärt, worin sich Horror und Terror als solche unterscheiden. Im folgenden sollen Gründe gefunden werden, weshalb eine Literatur, die im Konsumenten Horror auslöst, von derart vielen Menschen gelesen und geliebt wird; das Widersprüchliche (das Paradoxe des Horrors) soll in diesem Zusammenhang geklärt werden.

Bei den Untersuchungen werden Poes lyrische Werke weniger berücksichtigt, es sei denn, daß sie im Kontext seiner Erzählungen erscheinen oder ein ähnliches Thema besitzen und zum Verständnis dieser beitragen; auch obgleich Poes Leidenschaft des Schreibens zweifelsohne eher der Dichtkunst als dem epischen Genre zufällt, mag seiner Be-

²⁴ Howard Philips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (New York: Dover Publications, 1973), S. 66.

²⁵ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 144; James Roberts, „Poe’s Short Stories“, S. 12ff.

²⁶ Michael L. Burdick, *Grim Phantasms*, S. 14; Vgl. ferner Julian Symons, *Edgar Allan Poe : Leben und Werk* (München: Heyne Verlag, 1986), S. 287ff.

hauptung zugestimmt werden, daß das Schöne vielmehr der Poesie vorbehalten sei: „For Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, [...], or horror [...];“²⁷ das Schreckliche hingegen solle somit seines Erachtens nach eher im Genre der Epik seinen Ausdruck finden.

Auch darf der psychoanalytische Aspekt bezüglich der Wirkungsweise auf den Konsumenten nicht vernachlässigt werden, wobei ebenso geklärt werden muß, an welchen Stellen Poe in seinen Werken speziell auf gesellschaftliche Phobien zielt, sich dabei medizinische und psychologische Erkenntnisse seiner Zeit zunutze macht, denn „looking for psychological weak points in an audience [or reader, i.e., consciously exploiting the fears present in a particular society at a given point in history] helps the artist achieve success“.²⁸ Der Horror als solcher ist ewig, das heißt, er erweist sich als zeitlos, seine Substanz bleibt im Wesentlichen bestehen, doch existieren Nuancen bezüglich seines Inhaltes von Generation zu Generation.

Die ausgewählten, zu untersuchenden Werke, bei denen Poes Detektivgeschichten völlig außer Acht gelassen wurden und möglicherweise aufgrund persönlicher Präferenzen von subjektiver Auswahl zeugen, werden sein: *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*, *The Premature Burial*, *The Cask of Amontillado*, *The Pit and the Pendulum*, *The Fall of the House of Usher*, *Ligeia*, *The Masque of the Red Death* und *William Wilson*.

²⁷ Zitiert nach: Yvor Winters, „Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism“, in: *The Recognition of Edgar Allan Poe – Selected Criticism Since 1829*, Eric W. Carlson (Hrsg.) (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966), S. 196.

2. Vom Wesen der Horrorliteratur

Weshalb finden viele Menschen an Horrorliteratur Gefallen? Worin liegen Ursprung und Funktion des Paradoxen von Horror und Vergnügen begründet? Im folgenden Kapitel soll auf die Ursachen der Gefühlsambivalenz des Horrors expliziter eingegangen werden, da recht unterschiedliche Theorien über die Hintergründe für das zwiespältige Wesen des Horrors existieren. Es gilt die Frage zu klären, weshalb überhaupt einerseits Horror, als negativ getönte Empfinden, im Leser erzeugt wird, andererseits ebenso synchron zum Horror der Konsument ein lustvolles, ein dem Horror konträres Gefühl, erfährt. Besonders ominös erweist sich letzteres unter der Prämisse, daß dem Leser bewußt sein sollte, daß es sich bei Horrorliteratur lediglich um Fiktion, um etwas rein Erdachtes, das in der Realität nicht vorkommt, handelt.

2.1 Die Reaktion der Furcht auf Erhabenes

Eine der Theorien, die Poe scheinbar erfolgreich als Grundlage für viele seiner Werke dient, ist die des Edmund Burkes, die dieser in seiner im Jahre 1759 publizierten Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* darstellt. Dort geht Burke auf den Ursprung des Begriffes *Angst* ein. Er zeigt, daß das lateinische Wort *stupeo* gleichzeitig Angst und Verwunderung bedeutet. Daraus folgert er, daß sich eine Person in einer bestimmten Situation fürchten kann, jedoch im selben Moment bei der Betrachtung der mißlichen Lage Erstaunen zu fühlen vermag:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.²⁹

Das Erhabene (*the sublime*) sind somit Burkes Ansicht nach Objekte, hervorgerufen durch beispielsweise, absolute Leere, Dunkelheit, Einsamkeit sowie gefährlicher Tiere,³⁰ die den menschlichen Geist aufgrund ihrer Unerfaßbarkeit anziehen, da sie in ihm gleichzeitig Furcht und Bewunderung auslösen. Er versteht in der Empfindung von Angst das höchste Prinzip der Erhabenheit, da diese das extremste Gefühl verkörpert, welches der Mensch zu erfahren vermag. Eine wesentliche Rolle spielen ferner die Phänomene der Natur (u.a. der Himmel, die Gestirne, das Meer), die, wie die eben aufgeführten Beispi-

²⁸ Michael L. Burdick, *Grim Phantasms*, S. XIV; vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 43.

²⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Menston: The Scholar Press, 1970), S. 58.

³⁰ Vgl. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. 125.

le, durch ihre nahezu unendliche Weite und Größe, den Menschen zu beeindrucken vermögen und letztlich das Gefühl des *delightful horror* hervorrufen: „The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all motions are suspended, with some degree of horror“.³¹ Durch die Konfrontation mit dem Erhabenen, erfährt der Mensch ein Gefühl der totalen Einsamkeit und Isolation (*privation*).

Weiterhin vertritt Burke die Meinung, daß Schmerz (*pain*) und Gefahr (*danger*) die Fähigkeit besitzen, zu erfreuen (*delight the mind*). Er führt hierzu das Beispiel starker körperlicher Betätigung auf: Der Schmerz, der daraus resultiert, bereitet dem Menschen Vergnügen, da er ihn von der Öde der Untätigkeit befreit. Hinzu kommt, daß sich somit ein kräftiger Körper entwickelt und zu dem physischen Wohlbefinden ebenso eine geistige Frische tritt. Ein aktiver, ausgeprägter Verstand vermag es einfacher, mit intellektuellen Anforderungen umzugehen und diese auch erfolgreich zu lösen. Mit dem Zustand der Furcht, der Angst oder des Schmerzes, die die menschliche Fähigkeit des rationalen Denkens und Handelns enorm beeinträchtigen, kann problemloser umgegangen werden.³²

2.2 Theorien über das Paradoxe des Horrors

Das Problem des Paradoxen besteht, wie bereits erwähnt wurde, darin, daß dem Leser bekannt ist, daß es sich bei dem ihm Präsentierten um reine Fiktion handelt, etwas, das in der Realität nicht existiert oder dessen Dasein zumindest höchst unwahrscheinlich ist. Worin muß der Grund für seine Reaktion, die beispielsweise eine physische Erregung (u.a. erhöhte Pulsfrequenz, Erschauern) hervorruft, erkannt werden?

Zunächst einmal ist die Tatsache gegeben, daß es in einer geistig gesunden menschlichen Natur liegt, Ungerechtigkeit zu verbannen und für diejenigen Mitleid und Kummer zu fühlen, die benachteiligt werden. Daß dieses Gerechtigkeitsgefühl jedoch auch bei Fiktion in Erscheinung tritt, ist kurios.

Folgendes Gedankenexperiment soll die Frage klären helfen: Ein guter Bekannter erzählt, daß seine Schwester innerhalb eines Monats wegen einer unheilbaren Krankheit den Tod finden und drei kleine Kinder hinterlassen werde. Sobald der Zuhörer die gewünschte Reaktion zeigt (wie z. B. Mitleid, Trauer etc.), entblößt der Erzähler die letztere

³¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. 95.

³² Vgl. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. 48-53, 125.

Begebenheit als eine lediglich erdachte. Die Person, die dem Unglück zuvor anteilig ihre Aufmerksamkeit gewidmet hat, wird zweifelsohne über den makaberen Erzähler verärgert sein und ihm wahrscheinlich in der Zukunft weniger Vertrauen schenken.

Aus dem Gedankenexperiment ergibt sich die Schlußfolgerung, daß eine Interaktion zwischen menschlichem Glauben und dessen Emotionen besteht, das bedeutet, um die erwünschten Emotionen im Konsumenten zu realisieren, muß dieser auch in die Wahrheit der Begebenheit vertrauen. Beim Horrorgenre ist jedoch von Anfang an der Glaube an die Echtheit nicht gegeben. Weshalb eben doch die gewünschten Reaktionen beim Leser eintreten, soll durch folgende Theorien zu klären versucht werden.³³

Die Struktur des Paradoxen dreht sich um drei Thesen, die einzeln betrachtet, sich als wahr erweisen, aber kombiniert mit den anderen zu einem Widerspruch führen.

Die erste These besagt, daß der Leser durch das fiktive Geschehen emotional aufrichtig bewegt sei. Die zweite behauptet, daß ihm bewußt sei, daß es sich beim Gelesenen um Fiktion, somit um Erdachtes, demnach um keine wahre Begebenheit handle. Die letzte These sagt aus, daß der Mensch lediglich dann emotional aufrichtig bewegt sei, wenn er an die Wahrheit der Begebenheit glaube.³⁴

Diese Thesen haben zu unterschiedlichen Theorien geführt, die an dieser Stelle expliziter gefaßt werden sollen.

2.2.1 *Illusion Theory of Fiction*

Die *Illusion Theory* verweigert der zweiten These ihre Gültigkeit, behauptet vielmehr, daß während des Lesens, der Zweifel des Konsumenten an dem Gelesenen in jenem verlorenginge, das heißt, dem Leser während seiner Tätigkeit des Lesens nicht länger bewußt sei, daß es sich um eine ausgedachte, nicht reale Begebenheit handle. Er erfährt die Illusion, daß das, wovon berichtet wird, Wirklichkeit sei. Die Theorie besagt ferner, daß der Leser für die Dauer des Lesens vergessen würde, daß die fiktionalen Charaktere oder Wesen im wirklichen Leben nicht vorkämen, und er infolgedessen an deren Existenz glaube. Diesem jedoch widerspricht, daß der Konsum von Horrorwerken (ganz gleich, ob es sich um das Medium der Literatur oder des Fernsehens handelt) in den meisten Fällen unverzüglich eingestellt werden würde, da das Vergnügen am Horror verschwände. Wenn sich beispielsweise der Protagonist Jonathan Harker mit dem Grafen Dracula konfrontiert sieht und sich somit in einer für ihn lebensgefährlichen Situation befindet, müßte der

³³ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York, London: Routledge, 1990) S. 59-60.

Leser nahezu dasselbe Gefühl wie eben Jonathan erfahren, der Grad des noch Erträglichen wäre letztendlich überschritten, und das Lesen würde mit einem Schrei oder möglicherweise durch einen Herzinfarkt enden. Da dieses im allgemeinen nicht zutrifft, muß die *Illusion Theory* bezweifelt werden. Insbesondere wenn ebenfalls beachtet wird, daß der Glaube keine Fähigkeit darstellt. Der Mensch kann sich nicht zwingen, zu glauben; er kann daher nicht von einem Moment zum anderen seinen Glauben ändern.

2.2.2 *Pretend Theory of Fiction*

Die Befürworter dieser Theorie teilen die Meinung, daß die Emotionen des Horrorkonsumenten keine authentischen, sondern rein gespielte seien. Diese Theorie scheint recht wenig zu überzeugen, denn selbst wenn der Leser nur die Illusion eines Unbehagen innehat, fürchtet er sich letztendlich doch. Hinzu kommt, daß er zu jeder Zeit in der Lage sein müßte, seinen Horror abzustellen. Er könnte es demnach ablehnen, sich zu fürchten oder zu ängstigen. Ein solcher Mensch jedoch, der seine Emotionen stets unter Kontrolle hat, existiert wahrscheinlich auch nur in der Fiktion.³⁵

Das Problem beider Theorien ist die Prämisse, daß der Affekt einen Glauben an die Existenz des Objektes oder der Begebenheit voraussetzt. Bei Fiktion ist diese Bedingung nicht gegeben, da dem Konsumenten der Glaube an letzteres fehlt. Horror (als emotionale Reaktion) und Glauben widersprechen somit einander.

Die Vertreter der *Illusion Theory* versuchen die Schwierigkeit zu umgehen, indem sie behaupten, daß der Leser vergißt, daß er sich mit rein Erdachtem beschäftigt, seiner Einbildungskraft daher erliegt und fortan an die Echtheit des Fiktionalen glaubt. Während der „Illusionstheoretiker“ infolgedessen die These zurückweist, daß im Moment der Furcht der Leser das Konsumierte als Fiktion erkennt, verweigert der Theoretiker der *Pretend Theory* die Gültigkeit der Behauptung, daß der Konsument von Horrorliteratur bei dieser eine echte Emotion erfährt.³⁶

Diejenigen hingegen, die die *Pretend Theory* befürworten, sind vielmehr der Meinung, daß es dem Konsumenten zweifelsfrei bewußt sei, daß er es mit Fiktion zu tun hat. Da es jedoch nicht zu einer panikartigen Flucht kommt, müssen seine Emotionen lediglich vorgetäuscht sein.

³⁴ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 87-88.

³⁵ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 64-74.

2.2.3 *Thought Theory of Emotional Reponse to Fiction*

Die *Illusion Theory* und die *Pretend Theory* teilen die Annahme, daß eine emotional aufrichtige Reaktion nur dann eintreten könne, wenn der Glaube an die Wahrheit der Begebenheit, bzw. an die Existenz eines Wesens vorhanden sei. Da es beiden jedoch an Überzeugungskraft mangelt, wird an dieser Stelle eine dritte, die *Thought Theory of Emotional Reponse to Fiction*, auf ihre Plausibilität geprüft.

Diese bestreitet die Richtigkeit der dritten These, diejenige, die die letzteren Theorien teilen. Kritiker der *Thought Theory* mutmaßen, daß allein der Gedanke an eine schreckliche Situation oder eine gefährliche Kreatur ausreicht, um den gewünschten Effekt, in Horrorliteratur möglichst den authentischer Furcht, zu erzeugen. Der Gedanke stellt den Gegensatz des Glaubens dar. Das heißt:

To have belief is to entertain a proposition assertively; to have a thought is to entertain it nonassertively. Both beliefs and thoughts have propositional content. But with thoughts the content is merely entertained without commitment to its being the case; to have a belief is to be committed the truth of proposition.³⁷

Erscheinen eine Begebenheit oder ein Geschöpf in einer Erzählung oder einem Film als allzu beängstigend, entzieht der Konsument einen Teil seiner Aufmerksamkeit für eine gewisse Zeit der Geschichte, um an sicherer Stelle vollkommen zu ihr zurückzukehren. Es ist demnach nicht der Glaube an Vampire, der den Leser vor dem Grafen Dracula fürchten läßt, einzig die Einbildungskraft, die Vorstellung der abscheulichen Gestalt, bewirkt das Unbehagen. Die Phantasie des Lesers ist es, die letztendlich seine Emotion erzeugt. Was ihn somit beeindruckt, ist keineswegs die ohnehin nicht gegebene Möglichkeit, beispielsweise Vampiren oder Werwölfen zu begegnen, „sondern das vorübergehende Gedankenspiel: Was wäre, wenn...“.³⁸ Es hängt dabei vom Autor ab, welche Gefühle er letztendlich verwirklichen will, denn die Geschehnisse und Figuren, die präsentiert werden, bestimmen das Gedankengut des Lesers und können neben Furcht zweifelsohne, je nachdem um welche Art von Werk es sich handelt, ebenso Kummer, Traurigkeit, Freude, Wut etc. entstehen.³⁹

³⁶ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 79.

³⁷ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 80.

³⁸ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 88.

³⁹ Vgl. Noël Carrol, *The Philosophy of Horror*, S. 88.

2.3 Die ästhetische Distanz

Ein Charakteristikum, das Literatur allgemein zu erfüllen hat, ist das der Gesamtheit. Dies bedeutet, daß der Leser eines Romans, einer Erzählung etc. erwartet, daß diese eine Vollständigkeit aufweisen, so daß schließlich die erdachte Geschichte die Eigenschaft besitzt, durch ihre Bestandteile eine Harmonie zu bilden und nicht als Fragment oder ohne nachvollziehbaren Ausgang zu enden.

Die ästhetische Distanz zum fiktiven Werk ist hierbei von besonderer Bedeutung. Sie beschreibt die Beziehung zwischen dem Konsumenten und dem Berichteten an jeglichem Punkt des Lesens. Am gelungensten erscheint Literatur, wenn sie den Leser derart mit einbezieht, als ob die Realität auf ihn wirkte, ohne daß er jedoch vergißt, daß es sich um eine fiktionale Geschichte handelt - anders ausgedrückt, „that what is most desirable both in appreciation and production of a work of art is the *utmost decrease of distance [aesthetic distance] without disappearance*“.⁴⁰ Die Theorie der ästhetischen Distanz muß insbesondere im Falle der Horrorliteratur berücksichtigt werden, da bei ihr eine hohe Gefahr besteht, die ästhetische Distanz zu zerstören mit dem Resultat, daß das Lesen stoppt. Inwiefern es Autoren des Horrorgenres gelingen muß, mit letzterem Problem erfolgreich umzugehen, wird an dieser Stelle näher erklärt.

Da Fiktion im Vergleich zu natürlichen Objekten menschlicher Erfahrung immer schematischer und weniger bestimmt ist als letztere, wird vom Leser verlangt, im Text solche Lücken auszufüllen und eine eigene fundierte Welt mit Hilfe der gegebenen Umrisse und Perspektiven zu erschaffen.⁴¹ Von besonderer Bedeutung ist diese Tatsache für die Horrorliteratur, denn je ausführlicher sie ausgemalt wird, desto weniger werden die eigenen Ängste des Lesers widergespiegelt. Der Vorstellungskraft fehlt dann der Kern, um den sie die Bilder des eigenen Grauens zu wickeln vermag.⁴² Während des Lesens erfolgt permanent ein Prozeß der Erschaffung einstweiliger Einheiten; es entstehen Vermutungen über den Ausgang Erzählung bis zum tatsächlichen Ende jener, das bedeutet, daß „reading [] consist[s] mainly of projecting possible wholes out of the fragments given at any specific point“.⁴³

Die Erzählperspektive ist äußerst relevant für die Horrorliteratur. Am geeignetsten erweist sich der Ich-Erzähler hierbei, denn dieser besitzt im Gegensatz zum allwissenden Erzähler, dem wegen seines uneingeschränkten Wissens die Gedanken der fiktionalen Charaktere und Ursachen für irrealer Begebenheiten bekannt sein müßten, den Vorteil, daß er keineswegs über ein größeres Wissen als der Leser selbst verfügt. Aufgrund des-

⁴⁰ Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 3.

⁴¹ Vgl. Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 3.

⁴² Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 123.

⁴³ Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 4.

sen fehlt ihm auch die Möglichkeit, beispielsweise Halluzinationen, Alpträume oder psychisch kranke Figuren frühzeitig als solche zu demaskieren. Dort, wo der allwissende Erzähler Erklärungen für übernatürliche Erscheinungen geben müßte, ferner somit die Struktur und den gewünschten Effekt beim Leser durch Vorwegnahme der Pointe zerstören würde, mangelt es dem Ich-Erzähler an der nötigen Kenntnis, die solche Erklärungen überhaupt erst ermöglicht und aus der der Leser letztendlich sein Verlangen nach Aufklärung schöpfen würde. Während die *Gothic tradition* anfangs besonders darauf bedacht war, daß der Leser eine zeitliche und räumliche Distanz zum Werk beibehielt, die den Leser von der Unmittelbarkeit befreite, verwendete Edgar Allan Poe bereits bewußt die Ich-Erzählperspektive, um die ästhetische Distanz des Konsumenten zum fiktionalen Geschehen auf das ihr größtmögliche Minimum zu verringern.⁴⁴

Die Reaktionen des Konsumenten überschreiten jedoch eine gewisse Grenze nicht. Sie werden von den tieferen Bereichen der menschlichen Psyche nur eingeleitet und von den höheren, realitätsprüfenden zumeist rechtzeitig gebremst. Der Leser vertieft sich primär in Horrorliteratur, um daraus Vergnügen zu erfahren. Diese erwünschte Erfahrung von Lust geht verloren, wenn der Leser die ästhetische Distanz zur fiktionalen Welt und ihrem Geschehen allzu ausgedehnt werden läßt, oder wenn er es im umgekehrten Fall zuläßt, daß sich der Abstand zur Fiktion gänzlich auflöst. Unterdrückt der Leser seine Angstempfindungen entweder vollständig oder glaubt nicht im geringsten an das Übernatürliche, so daß ihm das fiktionale Geschehen völlig unrealistisch, möglicherweise sogar lächerlich scheint, wird er keine Freude am Horrorgenre finden können. Der Konsument entfernt sich dann zu sehr von der fiktionalen Welt, so daß seine ästhetische Distanz übermächtig wird und die dargebotenen Begebenheiten ihren Einfluß auf ihn verlieren. Seine persönliche Betroffenheit erweist sich nun als zu gering, als daß ihm etwas anderes als die langweilige Erfahrung der technischen Hülle bleibt. Im Falle des Gegenteils wird das Gefühl der Bedrohung im Konsumenten durch seine Anteilnahme an der Fiktion derart mächtig, daß sein ersehntes Ziel, einen Genuß durch das Lesen zu erfahren, durch zu enormes Horrorempfinden ebenfalls zerstört wird.⁴⁵ Hier ist auch die Gefahr gegeben, daß der Leser Realität und Fiktionalität verschmelzen läßt. Die realitätsprüfenden Bereiche seiner Psyche versagen, und er verliert den sicheren Abstand zur Fiktion. Er verspürt ein Gefühl von Terror. Der Verlust der ästhetischen Distanz kann sogar soweit führen, daß psychisch enorm instabile Konsumenten sich unter dem Einfluß der Vorgabe des Horrors die fiktionalen Geschehnisse zum Vorbild nehmen (*copycat syndrome*).⁴⁶

⁴⁴ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 181.

⁴⁵ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 121-122.

2.4 Das Verhältnis des Lesers zu den fiktionalen Charakteren

Der literarische Text teilt dem Leser eine bestimmte Rolle zu: Beispielsweise kann seine Meinung geprägt werden, auch wird bis zu einem gewissen Punkt seine Welt und deren Ereignisse und Bewohner mit ihrer Kultur und Geheimnissen für die Dauer des Lesens vorgegeben. Während des Leseprozesses nimmt der Konsument als Beobachter hierdurch gewissermaßen als eigene Figur teil. Er erschafft ein fiktionales Reich und sich selbst in Beziehung zu diesem, in ähnlicher Weise, wie er es in bezug zu seiner realen Welt vollführt. Dadurch, daß der Leser freiwillig nur für eine begrenzte Zeit mit dem fiktiven Geschehen empfindet und hinzukommend die ästhetische Distanz aufbaut, besteht jedoch ein essentieller Unterschied zu jenem und seiner Beziehung zum täglichen Leben.

Die emotionalen Reaktionen der Charaktere dienen dem Leser hierbei als Beispiel, wie er sich in den Situationen zu verhalten hätte, die der fiktionale Held zu bewältigen hat. Das Gefühl des Konsumenten soll das des positiven Charakters in vieler Weise widerspiegeln, wobei dieses nicht nur unbedingt Furcht oder Angst sein müssen.⁴⁷

Es ist möglich, daß der Leser Ähnlichkeiten zwischen sich und einer Figur erkennt, Ansichten teilt oder Sympathien für diese besitzt. Eine wirkliche Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten findet lediglich in wenigen Fällen statt, das heißt, obgleich die Emotionen der fiktionalen Charaktere, unter anderem deren Konfusion und Furcht, sich im optimalen Falle (bis zu einem gewissen Grade) parallel zueinander bewegen können, ist es dem Leser doch permanent bewußt, daß die schrecklichen Begebenheiten und Figuren, mit denen die Protagonisten eines Horrorwerkes konfrontiert werden, in der Realität, wenn nicht vollkommen, so zumindest äußerst unwahrscheinlich sind.⁴⁸ Die Emotionen des ersteren sind daher selten das Duplikat des letzteren, denn zumeist verfügt der Leser über mehr Informationen als der Held einer Erzählung.⁴⁹ Eine Identifikation des Konsumenten mit einer fiktionalen Figur würde ferner eine symmetrische Beziehung der Emotionen beider bedeuten. Im allgemeinen ist diese vielmehr asymmetrisch, denn die Empfindungen, die der fiktionale Charakter erfährt, stimmen selten überein und verursachen eher andere Emotionen beim Leser. Um eine Situation verstehen oder eine Reaktion des Protagonisten nachvollziehen zu können, ist es auch kaum notwendig, sich mit der Figur

⁴⁶ Vgl. Hartmut Heuermann, Matthias Kuzina, *Gefährliche Musen: Medienmacht und Medienmißbrauch* (Stuttgart: Metzler, 1995), S. 100-101.

⁴⁷ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 18-22.

⁴⁸ Vgl. Martin Trapp, *Images of Fear: How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)* (London: McFarland, 1990), S. 5.

⁴⁹ Wenn in *Jaws* eine Schwimmerin ahnungslos im Meer badet, im nächsten Moment von einem Hai angegriffen wird, so weiß der Leser früher als sie, daß eine Attacke des Tieres bevorsteht. Auch verspürt er keineswegs die Schmerzen, die die weibliche Figur in dem Moment erfährt, wenn ihr Körpergliedmaßen abgebissen werden.

zu identifizieren. Lediglich das Verhalten des Protagonisten, insbesondere in einer kritischen Lage muß für den Leser plausibel scheinen.⁵⁰

Das Weltbild des Lesers muß zudem nicht unbedingt mit dem des Protagonisten übereinstimmen. Die Erfahrungen der fiktionalen Figur können durchaus andere sein als die des Konsumenten. Um das Phantastische einfacher nachvollziehen zu können, werden oft das Verbrechen, der Wahnsinn oder drogenbedingte Sinnestäuschungen genutzt, doch können unter anderem Drogenmißbrauch und Wahnsinn des Protagonisten ebenso zu trügerischen Sinneswahrnehmungen führen, so daß jener Gegebenheiten als unheimlich erlebt, die der Leser aufgrund seines gesunden Geistes rational zu deuten vermag und dementsprechend eine andere Erfahrung macht.⁵¹

Das allgemein empirisch Erwartbare wird im Genre des Horrors gestört, doch gelten – bis auf jene Abnormität – in der fiktionalen Welt dieselben Gesetzmäßigkeiten wie in der des Lesers. Diesem war sich auch Poe bewußt: „The mind of man can *imagine* nothing which has not really existed [...]. Thus with all which seems to be *new* – which appears to be a *creation* of intellect. It is resolvable into the old“.⁵² Selbst Aristoteles ist dieser Ansicht, wenn er meint, daß das Überzeuge, was möglich sei. Was nun überhaupt nicht geschehen kann, das wird ebenfalls für dichterisch nicht möglich erklärt. Der Autor sollte daher das Unmögliche, das sich als wahrscheinlich erweist, dem Möglichen vorziehen, das wenig glaubwürdig ist. Diese Voraussetzung muß erfüllt sein, soll das Aufeinandertreffen des Phantastischen mit dem Bestehenden für den Konsumenten sich als nachvollziehbar erweisen und ferner in diesem Horror bewirken. Zumindest für einen gewissen Augenblick muß der Leser an den Grundsätzen seiner Realität zweifeln; er muß dazu gebracht werden, die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, daß seine Welt nicht wirklich so ist, wie sie ihm scheint.

Das Repertoire einer Fiktion besteht zum einen aus allem in der Realität Vorhandenen, kann aber auch durch real Unwahrscheinliches bereichert werden. Weist eine fiktionale Welt letztere Begebenheiten auf, muß sie zum Phantastischen gezählt werden, denn wird in einer Fiktion ein Wesen oder eine Begebenheit als möglich wiedergegeben, die in der Realität nicht vorkommen, besitzt sie das allgemeine Kennzeichen des Phantastischen – im Unterschied zu Literaturgattungen anderer Art. Wird das in der Realität nicht Existierende von den Charakteren einer Geschichte ohne Widerspruch und Verwunderung aufgenommen, handelt es sich um Märchen oder Fantasyliteratur,⁵³ wohingegen im Horrorgeschichte das Gegenteil geschieht. Das Besondere der Horrorliteratur ist die Reaktion der Figuren auf die unkonventionellen Begebenheiten: Neben Konfusion gesellt sich die

⁵⁰ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 89-96

⁵¹ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 68, 104.

⁵² Zitiert nach Karl-Heinz Reßmeyer, „Interieur und Symbol“, S. 153; vgl. Aristoteles, *Poetik* (Stuttgart: Reclam, 1982), S. 29, 93.

⁵³ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 228.

Angst. Erweist sich das Übernatürliche als ebenso denkbar wie undenkbar (zumindest in der fiktionalen Welt des Werkes), vermag es derart beschrieben zu werden, daß der Konsument es nachvollziehen kann, und es wird in ihm Verwunderung und Grauen zugleich hervorgerufen.⁵⁴

Furcht und Angst erscheinen in der Horrorliteratur zweifach: Sie werden zunächst in der Fiktion beschrieben, Motive und Wirkungen werden präsentiert, welche wiederum im Vorgang der Rezeption jene im Konsumenten erzeugen. Der Grund, weshalb ein Autor im Leser Horror auszulösen vermag, liegt in der menschlichen Eigenart begründet, daß der Mensch sich durch Sprache und Bilder in einen Status versetzen läßt, in dem er auf ihm übermittelte Zeichen auf vergleichbare Art und Weise reagiert wie auf Reales. Dieser Zustand tritt auch dann ein, wenn ihm das präsentierte Schauderhafte keineswegs gefährlich werden kann, sondern lediglich fiktionale Figuren durch eben jenes ein Leid erfahren. Ein Konsument ist somit nur „in Grenzen in der Lage, [sich] mit [seinem] Verstand gegen diese konditionierten Reaktionen zu wehren [...]. [] Erwartungsangst bleibt auch dann bestehen, wenn [er] vom Verstand her weiß, daß keine Gefahr droht“.⁵⁵

2.5 Die Anziehungskraft des Horrors

Eine gefährliche Situation, mit der sich ein Protagonist konfrontiert sieht, löst in jenem Grauen innerhalb der Fiktion aus, welches wiederum im Leser Horror hervorruft. Würde die einzige Reaktion des Lesers ausschließlich die des Horrors sein, wäre ein Fortsetzen des Leseakts unwahrscheinlich. Die erdachten Figuren und Geschehnisse müssen daher in einer Weise wiedergegeben werden, daß keine widerwilligen Reaktionen im Leser auftreten, sondern vielmehr ein angenehmer, lustvoller Umgang mit jenen ermöglicht wird. Horrorgeschichten dienen primär dazu, daß der eigene Geist daraufhin geprüft wird, wie er sich unter extremen Bedingungen, denen der Gefahr, verhält. Das Vergnügen, das hieraus gewonnen wird, resultiert scheinbar aus der sicheren Entfernung, aus der die Bedrohung erfahren wird. Es besteht die Möglichkeit, prekäre, außergewöhnliche Zustände durch die Einbildungskraft nachzuvollziehen, sie zu proben, um die eigene Angst gegebenenfalls einfacher und erfolgreicher zu meistern. Der Mensch erhält die Gelegenheit, sich den lebensbedrohenden, grauenvollen Situationen der Fiktion auszusetzen, ohne dabei verletzt werden zu können; Situationen, die in der Realität aufgrund ihrer Gefähr-

⁵⁴ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 107-108.

lichkeit möglichst vermieden werden, die der Konsument jedoch im Moment des Lesens wegen ihrer Harmlosigkeit genießen kann. Im Leser wird eine Mischung aus Lust und Grauen hervorgerufen - eine Lust, die durch das grauenvolle Präsentierte erzeugt wird. Bereits im Mittelalter fand der Mensch dieses zwiespältige Vergnügen an der Betrachtung des Todes, wenn es sich in Scharen um Hinrichtungsstätten versammelte:

Millionen Menschen führen ein eintöniges, aber behagliches Leben, und nichts bringt sie mehr in Erregung, außer sie sehen, wie einer umkommt, oder lesen darüber, und es ist gleichgültig, ob es sich um einen Mord oder einen tödlichen Unfall [...] handelt.⁵⁶

Literatur hat weiterhin die Eigenschaft, daß sie unbeeinflussbar ist. Der Leser kann sich am Geschehen selbst nicht beteiligen und bleibt lediglich Zuschauer der Handlung, die unveränderbar, eben festgelegt ist. Keine seiner Reaktionen vermag es, das fiktionale Geschehen zu modifizieren. Dieses wiederum bedeutet aber auch, daß er eine Sicherheit erfährt, da ebensowenig die beschriebenen Geschehnisse oder Figuren in die Welt des Konsumenten direkt hineinwirken können. Ein Genuß an der Darstellung des Schrecklichen erfolgt lediglich dann, wenn es sich nicht um Reales handelt, der Leser sich auf die Präsentation vorbereiten kann und sich ihr absichtlich gegenüberstellt. Horrorliteratur muß demnach der Aufgabe nachgehen, im Leser Angst zu erzeugen, ohne jedoch dabei den Leser des Gefühls des geschützten Daseins zu berauben; der Leser darf seine Rolle als Beobachter eines Geschehens, ähnlich wie er sie bei einer Hinrichtung oder einer Unfallstätte besitzt, nicht verlieren. Er muß sich zu jeder Zeit eines ausreichenden Spielraums bezüglich seiner Sicherheit bewußt sein.⁵⁷

Horrorfiktion kann des weiteren nur erfolgreich sein, wenn zwei Bedingungen erfüllt werden: Der Autor muß zunächst die Fähigkeit besitzen, den Konsumenten durch seine Präsentation zu reizen, bzw. zu begeistern. Um die Reaktion des Lesers zu realisieren, können hierzu bizarre, schreckenserregende Wesen oder Begebenheiten vorgestellt werden. Dabei darf der Künstler keinesfalls vergessen, daß sich sein Werk am effektivsten herausstellt, wenn dort Realität und Surrealität in ihrer Zusammensetzung miteinander derart harmonisieren, daß der Leser der Meinung ist, daß das Gelesene unter gewissen Umständen durchaus real werden könnte⁵⁸. Der Konsument sollte somit das Gefühl erfahren, daß das ihm Präsentierte in seiner eigenen Welt oder in einer fiktiven, die er als solche indessen kaum wahrnimmt, stattfindet.

Ebenso muß der Autor das folgende beachten:

The work of horror really is a danse – a moving, rhythmic search. And what it 's looking for is the place where [...] the [...] reader live[s] at [his] most primitive level [...]. Is horror art? It achieves the level of art simply because it is looking for something beyond art,

⁵⁵ Zitiert nach Hans D. Baumann, *Horror*, S. 121.

⁵⁶ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 34; Vgl. Terry Heller, *The Delights of Terror*, S. 29.

⁵⁷ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 83-94.

⁵⁸ Zitiert nach Tony Magistrate, *Stephen King: The Second Decade – Danse Macabre to the Dark Half*, Warren French (Hrsg.) (Don Mills, New York: Twayne Publishers, 1992), S. 26.

something that predates art: it is looking for what I would call phobic pressure points.⁵⁹ Diese sogenannten *phobic pressure points* existieren im Unbewußten jedes Menschen. Um eine zahlenmäßig große Leserschaft anzusprechen, sollte ein Autor, bevor er zu schreiben beginnt, die menschliche Psyche, insbesondere deren Schwachpunkte, gründlich studiert haben, so daß er daraus die Fähigkeit erwirbt, eben jene *phobic pressure points*, die als Ausgangspunkt des Horrors wirken, zu stimulieren. King vergleicht hierbei den Autor mit einem Kampfsportler: „The business of creating horror is much the same as the business of paralyzing an opponent with the martial arts - it is the business of finding vulnerable points and then applying pressure there“.⁶⁰

Von Vorteil ist es für den Autor auch, sich der Ängste seiner Gesellschaft bewußt zu sein, denn neben den individuellen und universellen existieren ebenfalls bestimmte Arten von Angst und Furcht der diversen Völker. Das Horrorgenre kann daher auch als ein Zeuge spezieller Ängste verschiedener Epochen und Orte gesehen werden.⁶¹

Die Anziehungskraft der Horrorliteratur kann durch zahlreiche weitere Gründe erklärt werden, die mehr oder minder zusammenwirken, dessen gesamter Fundus jedoch nicht immer vorhanden sein muß:

Bereits angesprochen wurde, daß Horrorliteratur es dem Konsumenten erlaubt, sich selbst seine Tapferkeit aus sicherer Distanz zu beweisen.

Eine der Hauptaufgaben des Horrogenres jedoch liegt in der Betonung der Norm, „the creator of horror fiction is above all else an agent of the norm“.⁶² Das bedeutet, daß Erzählungen, die die verheerenden Auswirkungen der bösen Mächte veranschaulichen, es dem Leser erlauben, die Wichtigkeit seines geregelten Lebens zu verstehen und schätzen zu lernen, wonach letztendlich die zivilisierte Gesellschaft aufrechterhalten wird. Dadurch, daß außergewöhnliche Zustände gezeigt werden, die sich keineswegs als Alternativen zum Bestehenden präsentieren, bietet die Literatur des Horrors dem Leser die Chance, daß eigene Leben und seine ihm zugehörige Gesellschaft mehr schätzen zu lernen, „it confirms [his] good feelings about the status quo“.⁶³ Ein Gefühl der Erleichterung wird im Leser letztendlich erzeugt, da das Verderben, in dem die bösen Mächte schließlich ihr Ende finden und wodurch sich die Norm dem Regelwidrigen als überlegen erweist, ausschließlich den fiktionalen Figuren vorbehalten ist.⁶⁴

Muß die Menschheit gegen feindliche Mächte des Irrationalen oder Übernatürlichen um ihre Existenz kämpfen, indentifiziert sich der Leser mit seiner Rasse und erfährt somit das Gefühl, ein aktiver Kämpfer für die Menschheit zu sein.

⁵⁹ Michael Burduck, *Grim Phantasms*, S. 26.

⁶⁰ Zitiert nach Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 27.

⁶¹ Vgl. Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 26-28.

⁶² Noël Carrol, *The Philosophy of Horror*, S. 199.

⁶³ Zitiert nach Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 22.

⁶⁴ Vgl. Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 24; Carrol Noël, *The Philosophy of Horror*, S. 201.

Das Leben ist begrenzt und lediglich ein temporärer Zustand. Was danach folgt, vermögen weder Wissenschaft noch Philosophie mit Bestimmtheit zu sagen. Mit dem Verlassen des Mittelalters und dem Erreichen einer neuen Ära, die eine Vielzahl vorher nie dagewesener wissenschaftlicher Erkenntnisse dem Menschen über sich selbst und seine Welt offenbarte, änderte sich infolgedessen die gesellschaftliche Mentalität gegenüber der Kirche und dem Tod, und das Sterben wurde säkularisiert. Dies hatte zur Folge, daß der christliche Glauben an ein Leben nach dem Tod in der Bevölkerung größtenteils verloren ging und die Ungewißheit über das Schicksal nach dem Tod im gleichen Maße zunahm. Die Kirche war nicht länger in der Lage, Antwort auf die Frage zu geben, welche Bestimmung die Seele nach dem Tode erfährt. Die Wissenschaft versuchte durch zahlreiche Untersuchungen an Verstorbenen diesbezüglich abzuwehren, doch führten derartige Experimente lediglich zu neuen Ängsten insbesondere vor zurückkehrenden, das heißt, wiederbelebten Toten.⁶⁵ Die Horrorliteratur schafft die Gelegenheit, über das Ende des Lebens hinauszublicken, die Geheimnisse des Todes zu ergründen. Das Genre bestätigt, daß ein Dasein nach dem Tode besteht. Ob dieses unbekanntes Etwas in Form von Draculas ruhelosem Dasein, einem Leben im Paradies, in der Hölle oder an einem anderen Ort besteht, bleibt ungewiß, doch ändert dies nichts an der Tatsache, daß der Leser sich mit seinem unausweichlichen Ende auseinandersetzt, das er ansonsten versucht zu ignorieren. In einem solchen Moment wird dem Menschen erst wirklich bewußt, daß sein Dasein auf der Erde ein temporärer Zustand ist. Im Angesicht des Verlustes lernt er jene relativ kurze Dauer wirklich zu schätzen.⁶⁶

Ein weiterer Faktor für Anziehungskraft von Literatur allgemein ist die Erzeugung von Neugier; das Verlangen zu wissen, woher - im Falle des Horrorgenres - die grauenhaften Figuren stammen, wieso sie ins Leben gerufen wurden, welches Ende die Geschichte erfahren wird, ob das Gute einmal mehr über das Böse siegt, erzeugt, daß der Leser permanent Hypothesen über letzteres aufstellt, die er zu bestätigen sucht. Neben seiner Neugier mag sich ferner in ihm ein Ehrgeiz entwickeln, der aus seinem Verlangen resultiert, seine intellektuellen Mutmaßungen letztendlich als korrekt zu bestimmen.

Faszinierend wirken auch die Anomalien auf den Leser. Der Wunsch, das Ungewöhnliche zu betrachten, ist eine menschliche Eigenart, die auch dann vorhanden bleibt, wenn das Bizarre eine abstoßende Gestalt besitzt. Die Attraktion des Horrors kann ebenso durch die Anziehungskraft der Macht des Bösen erklärt werden. Diese Macht ist für den Leser derart beeindruckend, daß sie seine Ablehnung gegenüber den schrecklichen Figuren neutralisiert.⁶⁷

⁶⁵ Vgl. Richard Alewyn, „Die literarische Angst“, S. 35-36.

⁶⁶ Vgl. Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 22.

⁶⁷ Vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, S. 167; 182ff.

2.5.1 Amoralische Lust und Karthasis

Zu jeder Zeit hat der Mensch sein Vergnügen darin gefunden,
das Blut seinesgleichen zu vergießen,
so sehr er auch diese Leidenschaft unter dem Schleier der Gerechtigkeit
und manchmal auch unter jenem der Religion zu verbergen sucht.

de Sade

Die Horrorliteratur besitzt die Möglichkeit dem Leser den Weg (in ähnlicher Weise wie die klassische Tragödie), zu einem tugendhaften Leben zu weisen: Der Leser erhält die Gelegenheit, Gedanken und Verlangen auszuleben, die sich außerhalb der gesellschaftlichen Akzeptanz befinden, ohne dafür Schaden oder eine Strafe befürchten zu müssen.

Der Mensch wird von Trieben befreit, die verheerend für eine zivilisierte Gesellschaft wären und die nach de Sade charakteristisch für jenen und in jenem zeitlos sind. In vergangenen Jahrhunderten wurde diesem unausweichlichem Trieb beispielsweise durch Hinrichtungen für Abhilfe gesorgt. Sie boten die Gelegenheit, sich Ausschweifungen hinzugeben, welche die Moral verdammt hätte, fungierten somit als Ventil, um sich dem Gelüste am Tode oder Grausamen zu entledigen. Bereits im frühen Kindesalter werden durch Erziehung angeborene, für den Menschen charakteristische, aggressive Eigenschaften der Lustäußerung in eine passive Lust des Zuschauens umgeformt. Ein Wesensmerkmal eines kultivierten Volkes ist das Ausleben von Emotionen im Zusehen, welches ferner mitbestimmend für die Entstehung von Buch und Theater ist. Horrorliteratur bietet somit neben anderen Medien eine Möglichkeit, amoralische Vergnügungen erfahren zu dürfen.⁶⁸

Hierbei entwickelt sich die erfahrene Lust nicht unbedingt aus der Befriedigung an der Marter, die die fiktionalen Figuren erleiden, sondern vielmehr aus den Lehren, welche die Literatur für den Leser bereitstellt. Zwar ist es durchaus möglich, daß im Konsumenten Ängste geweckt werden, die er zuvor nicht kannte, zumeist werden jedoch bestehende aufgenommen und in vieler Weise gebrochen auf ihn zurückgespiegelt. Der Leser wird dazu gezwungen, sich mit seiner Furcht zu beschäftigen; wobei ebenso das Gefühl des Mitleids hinzutritt:

Die Furcht ist die vor dem Einbruch des Unerklärlichen in die Erfahrungswelt; das Mitleid gilt den Opfern. [...] Mitleid entsteht nur, wenn der, der es nicht verdient, ins Unglück gerät, Furcht, wenn es jemand ist, der dem [Konsumenten] ähnlich ist.⁶⁹

Bei diesem jemand muß es sich nicht unbedingt um eine menschliche Figur handeln, das Mitleid kann sich ebenso unter anderem auf ein Tier beziehen.⁷⁰ Wie Aristoteles bereits vor mehr als zweitausend Jahren in seiner lediglich teilweise überlieferten, sich mit der

⁶⁸ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 48-51.

⁶⁹ Hans D. Baumann, *Horror*, S. 109.

Dichtkunst befassenden Schrift *Poetik* behauptete, erfolgen Furcht und Mitleid lediglich dann, wenn ein Mensch „nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [...]“.⁷¹

Auch in den meisten von Poes Kurzgeschichten sieht sich der Protagonist von unglücklicher Vernichtung bedroht, und obgleich sich der griechische Philosoph bei letzterem kaum auf Horrorliteratur, sondern vielmehr auf das Drama (insbesondere auf die Tragödie) bezog, kann sein Modell der *Katharsis* sicherlich ebenso für das Genre des Horrors gelten.⁷² Es wurde bereits angedeutet, daß jenes das menschliche Gefühlsleben positiv zu beeinflussen vermag, und zwar dadurch, daß die menschliche Seele durch die Betrachtung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen oder Wesen vom Übermaß eben dieser Emotionen gereinigt wird. Der Leser verstärkt demnach durch eine Konfrontation mit der Furcht oder Angst die eigene, um sich schließlich dadurch karthatisch letzterer zu entledigen.

Obgleich Aristoteles behauptet:

Und wer gar mit Hilfe der Inszenierung nicht das Schauerhafte, sondern das Grauenvolle herbeizurufen sucht, der entfernt sich gänzlich von der Tragödie. Denn man darf mit Hilfe der Tragödie nicht jede Art von Vergnügen hervorzurufen suchen, sondern nur die ihr gemäße,⁷³

so weist er hierdurch keineswegs die Illustration des Grauenvollen gänzlich zurück, sondern teilt sie lediglich einer anderen Gattung, nicht aber der der Tragödie, zu, das heißt, daß auch die Darstellung des Schrecklichen die reinigende Wirkung der *Katharsis* beinhalten kann, wenn auch nicht im Rahmen der Tragödie.⁷⁴

⁷⁰ Poes Kurzgeschichte *The Black Cat* bietet hierfür ein gutes Beispiel, gilt das Mitgefühl, das im Leser erzeugt wird, kaum dem perversen Erzähler, sondern vielmehr seiner Katze Pluto, die durch den morbiden Geist des Protagonisten zu leiden haben.

⁷¹ Aristoteles, *Poetik*, S. 39.

⁷² Hans D. Baumanns Meinung vertritt auch Ingeborg Weber, die der *Gothic novel* eine karthatische Wirkung zuspricht. Vgl. Ingeborg Weber, *Der Englische Schauerroman*, S. 130.

⁷³ Aristoteles, *Poetik*, S. 43.

⁷⁴ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 110-111.

2.6 Die Psychologie des Horrors

2.6.1 Edmund Rushs medizinische Erkenntnisse als Vorlage für Poe

Die amerikanische Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts zeigt großes Interesse an neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Edgar Allan Poe bildet diesbezüglich keine Ausnahme: Besondere Wißbegier besitzt er an Schriften, in denen psychische Krankheiten des Menschen untersucht und versuchsweise erklärt werden. Zahlreiche seiner Kurzgeschichten weisen Figuren auf, die zweifellos geistig gestört sind. Die Effizienz von Poes Werken wird enorm durch seine solide Kenntnis damaliger Theorien geprägt und mitbestimmt:

It is known that Poe was a keen student of current scientific opinion including medicine, and it is extremely unlikely that he could have written with such convincing realism and accuracy about madness and crime had he not been familiar with the opinions of 'mental philosophers' then in vogue [...] like Benjamin Rush.⁷⁵

Obwohl Poe selbst Benjamin Rush nie in seinen Kritiken oder Essays erwähnt, sind Philologen der Ansicht, daß der Autor mit den Theorien des Mediziners vertraut gewesen sein muß.

Benjamin Rush schreibt über eine Vielfalt von Themen. Seinen Ruhm verdankt er jedoch seiner bekanntesten, 1812 publizierten Schrift, *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*. Während vorherige Generationen Verrücktheit als eine Form absichtlicher Bosheit betrachten, betritt Rush mit seinen Ansichten das neue Gebiet der Psychiatrie: Er versteht und erkennt in abnormen Benehmen vielmehr eine Art von Krankheit statt vorsätzlicher und bewußter Bosheit und hilft somit, den Grundstein für die spätere Anerkennung der Geistesgestörtheit zu legen, und obgleich seine Behandlungsvorschläge für Wahnsinn fraglos veraltet sind, erweist sich seine Theorie über den Charakter psychischer Krankheiten als relativ modern.⁷⁶

Rush versteht in übertriebener Angst und Furcht eine Form von Wahnsinn. Beherrschen, bzw. kontrollieren jene Emotionen die Handlungen und das Benehmen eines Menschen, wird dieser mehr oder minder geistig zerrüttet, sein allgemeines Wahrnehmungsvermögen und seine Auffassungskraft werden enorm beeinträchtigt. An anderer Stelle dieser Arbeit wurde bereits darauf eingegangen, daß die Horrorliteratur einen Leser dazu führen kann, sich seinen Ängsten zu stellen und diese möglicherweise ebenso zu meistern. Auch Rush erkannte, daß Furcht nicht immer nur eine negative Wirkungsweise innehat:

I know it has been said in favour of madness being an ideal disease, or being seated primarily in the mind, that sudden impressions from fear, terror [...] have sometimes cured it. This is true, but they produce their effects only by the healthy actions they

⁷⁵ Zitiert nach Michael L. Burdick, „Grim Phantasms“, S. 30.

⁷⁶ Vgl. Michael L. Burdick, „Grim Phantasms“, S. 31.

induce in the brain.⁷⁷

Hierdurch präsentiert Rush eine wissenschaftliche Grundlage für die Theorie, daß Horror vereinzelt auch als Gegen-, bzw. Heilmittel des Wahnsinns oder gegen sich selbst verwendet werden könne. Eine derartige Auffassung eines Mediziners hat sicherlich ebenfalls Poes Glauben an einen Nutzen seiner furchterregenden Werke gestärkt.

Rush teilt Edmund Burkes Ansicht, daß Angst mentale und körperliche Prozesse beeinflusse. Konfrontiert mit einer Gefahr vermag es der menschliche Geist oft nicht mehr, die Situation rational zu betrachten und zu bewältigen. Wenn Angst das Handeln und Denken eines Menschen dominiert, kann hieraus eine Zerstörung der Persönlichkeit resultieren. Andere Gründe für die Entstehung des Wahnsinns erkennt Rush unter anderem in dem vererbten menschlichen Potential, dem Klima und einer zu ausgeprägten Phantasie.

Rush erläutert in seiner zuvor erwähnten Schrift mehrere Stadien des Wahnsinns: Zunächst definiert er Hypochondrie als eine Krankheit, die eine objektive Beurteilung einer Situation nicht mehr zuläßt, so daß gefährliche Begebenheiten vernunftwidrig beurteilt werden. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß selbst das kleinste Geräusch – wie beispielsweise das Öffnen einer Tür – Zorn und Terror auszulösen vermögen. Ungeachtet der Tatsache, daß ein Hypochonder häufig heiter und vergnügt scheint, erfährt er trotzdem keine Freude am Leben. Liebe, Zuneigung und Freundschaft können dem Kranken keineswegs helfen.

Die schwerwiegendste Form des Wahnsinns ist Rushs Ansicht nach die der Manie. Einem Menschen, die von dieser Art der Geistesgestörtheit betroffen ist, fehlt jegliche Fähigkeit, Personen und Objekte seiner Umgebung korrekt zu beurteilen, und er sieht sich Bedrohungen ausgesetzt, wo keine existieren; das bedeutet, daß das Opfer nicht mehr in der Lage ist, seine Einbildungskraft zu kontrollieren.

Auch John Conolly, ein anderer Zeitgenosse Poes, erkennt in übertriebener Angst in seiner Schrift *An Inquiry Concerning the Indications of Insanity* als eine Form mentaler Krankheit:

Regard a man who is wholly under the influence of fear. His mind is taken up with the strong impression made by the object feared. He has no attention for other objects; he cannot remember various means of defense or escape which he will think of when the danger has passed. He cannot compare one circumstance with another. He flies with precipitation, or he waits to be destroyed, or he does what hastens his destruction; he is, for the time, deprived of reason. How different is the situation of the man who has a sense of danger, but without fear.⁷⁸

Während dieses Zeitraums treibt das Gefühl der Angst den Menschen zum Wahnsinn. Sich der Furcht zu stellen, ihr Widerstand zu leisten, fördert einen starken und aktiven Geist. Neben der Angst agnostiziert Rush Leidenschaft, Liebe, Kummer und Zorn als

⁷⁷ Michael L. Burdick, „Grim Phantasms“, S. 32.

⁷⁸ Michael L. Burdick, „Grim Phantasms“, S. 34.

weitere Emotionen, die bei einer ungewöhnlichen Dominanz über den Geist diesen zum Wahnsinn führen.

Rush unterteilte die Furcht, bzw. Angst in zwei Arten: vernunftgemäße, bzw. angemessene und ungemäße. Furcht vor dem Tode oder vor Operationen darf zumeist der ersteren Art zugeordnet werden, wohingegen Furchtobjekte wie Donner, Dunkelheit, Geister, öffentliche Reden, Segeln, Reiten oder gewisse Tiere (beispielsweise Katzen, Ratten, Insekten) nicht vernünftig sind. Solche Objekte beziehen sich beispielhaft auf Burkes Konzept des Erhabenen und seine Unterteilung in vernunftgemäße und ungemäße ähnelt den modernen Definitionen von Furcht und Angst. Gemeinsam ist beiden Formen, daß sie den Geist ebensosehr beunruhigen wie sie ihn in verwundern. Rushs Ratschlag an Ärzte ist, ihre Patienten mit ihren Ängsten mittels Diskussion zu konfrontieren, damit ihnen somit die Möglichkeit gegeben wird, diese zu bewältigen. Literatur kann ebenfalls ein Medium sein, Furcht zu bezwingen:

Great advantages may likewise be derived for the cure of fear by a proper application of the principle of association. A horse will seldom be moved by the firing of a gun [...] if he hears them for the first time while he is eating. The same principle will work on the human mind to prevent or cure fear.⁷⁹

Bringt der Leser Angst mit der normalerweise vergnüglichen Erfahrung des Konsums eines literarischen Werkes in Zusammenhang, besteht die Möglichkeit, daß er seine Fähigkeit, Angst zu bewältigen, durch den Akt des Lesens verstärkt.

Benjamin Rush hat spätere Generationen amerikanischer Psychologen bei der Analyse der menschlichen Reaktionen auf Angst enorm beeinflusst. Rushs Theorie über ungemäße Ängste und deren Behandlung durch Diskussion ist auch in der Gegenwart noch gültig. Heutige Psychologen jedoch verwenden für die Bezeichnung einiger dieser Ängste einen Terminus, der erst seit Ende des 19. Jahrhunderts gebraucht wird: *Phobie*. Isaac Marks beschreibt eine solche Manifestation von Furcht als eine besondere Form dieser, die „der Situation unangemessen [ist und] sich weder durch Erklärungen beeinflussen noch wegdiskutieren [läßt]“.⁸⁰ Es handelt sich somit um eine unkontrollierbare, unangebrachte, übertriebene Angst vor einem bestimmten Objekt oder einer Situation, wobei die Wahrscheinlichkeit äußerst gering ist, daß der Betreffende für sein Wohlbefinden Schaden erwarten darf. Hieraus resultiert nicht selten Wahnsinn.

Poe versucht in den meisten seiner fiktiven Werke realistische Situationen zu beschreiben, mit denen sich der Leser verbunden fühlt, so daß sich dessen Horror durch die furcht-, oder angstbedingten Reaktionen der Figuren vergrößert, denn „fear results from an exposure to traumatic situations or observation of people exhibiting fear“.⁸¹

⁷⁹ Michael L. Burdick, „Grim Phantasms“, S. 35.

⁸⁰ Isaac Marks, *Bewältigung der Angst*, S. 10.

⁸¹ Michael Burdick, *Grim Phantasms*, S. 38.

2.6.2 Die Erkenntnisse der modernen Psychologie

Sie kommen [...] um die Tatsache nicht herum,
daß in Ihnen Akte seelischer Natur,
oft sehr komplizierte, vorgehen können,
von denen Ihr Bewußtsein nichts erfährt,
von denen Sie nichts wissen.

Sigmund Freud

Um das Paradoxe des Horrors deutlicher zu fassen, müssen auch Erkenntnisse der Psychoanalyse berücksichtigt werden. Insbesondere Sigmund Freud und seine Theorien der menschlichen Psyche sind hierbei von Bedeutung: „Der Begriff des Unbewußten pochte schon seit langem um Aufnahme an die Pforten der Psychologie. Philosophie und Literatur haben oft genug damit gespielt [...]“.⁸²

Im Jahre 1912, mehr als sechs Jahrzehnte nach Poes Tod, verfaßt Freud seine erste Schrift über den Begriff des *Unbewußten* in der Psychoanalyse. In ihr präsentiert er seine Ansicht, daß die menschliche Seelentätigkeit größtenteils unbewußt abläuft und daß lediglich Bruchteile ihrer Tätigkeit zeitweilig ins Bewußtsein dringen. Er unterteilt die psychischen Vorgänge in *bewußte*, *vorbewußte* und *unbewußte*. Bewußtsein und Vorbewußtsein stellen das Gedächtnis des Menschen dar und können ohne Schwierigkeiten ineinander übergehen und ihre Inhalte austauschen. Zwischen dem Vorbewußten und dem Unbewußten jedoch besteht eine zwischengeschaltete Zensurinstanz, die die aus dem Unbewußten heraufdrängenden Elemente auf ihre Zulässigkeit überprüft und bewertet und alles dem Bewußtsein Anstößige ablehnt. Die Objekte des Unbewußten vermögen daher normalerweise nicht, ohne weiteres in das Vorbewußte zu gelangen; sie werden vom Zensor, der das Bewußtsein somit vor Überwältigung unbewußter Elemente schützt, auf ihren Inhalt geprüft, bevor es ihnen ermöglicht wird, das Vorbewußte und eventuell modifiziert von dort aus das Bewußtsein zu erreichen. Existieren solche Bedingungen, die zu einer derartigen Ablehnung führen, gelangen die zurückgewiesenen Elemente in den Zustand der Verdrängung. Gelingt es trotzdem einem Element, den Zensor zu umgehen und ins Bewußtsein zu dringen, entsteht durch das Abwehrverhalten letzterer Instanz im Menschen ein Gefühl von Unbehagen, nicht selten Angst.⁸³

Ein Jahrzehnt nach seinen ersten Theorien über die menschliche Psyche änderte Freud sein zunächst topographisches in ein Strukturmodell. Er änderte die Bezeichnungen der psychischen Instanzen in das *Ich*, das *Es* und das *Über-Ich* oder *Ich-Ideal*. Das Ich beinhaltet das Bewußtsein des Menschen, weiterhin

⁸² Anna Freud (Hrsg.), *Sigmund Freud: Elemente der Psychoanalyse*, Bd. II (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978), S. 120.

⁸³ Vgl. Anna Freud (Hrsg.), *Sigmund Freud*, S. 115-118; Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“, in: *Psychologie des Unbewußten*, Bd. III (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1975), S. 286-304; Sigmund Freud, „Die Verdrängung“, „Das Unbewußte“ beide in: *Gesammelte Werke*, Bd. X (London: Imago Publishing, 1946), S. 248, S. 271.

beherrscht [es] die Zugänge zur Motilität, das ist: zur Abfuhr der Erregungen in die Außenwelt; es ist diejenige seelische Instanz, welche eine Kontrolle über all ihre Partialvorgänge ausübt, welche zur Nachtzeit schlafen geht und dann immer noch die Traumzensur handhabt. Von diesem Ich gehen auch die Verdrängungen aus, [...].⁸⁴

Es übernimmt die Aufgabe, Umstände, Erfordernisse und Aufgaben der Außenwelt zu registrieren und ethische Aspekte zu berücksichtigen und zu wahren. Das Ich ist eine, der Außenwelt angepaßte, vom Es abgespaltene Instanz. Das Wesen des Es wird von der Suche nach Befriedigung der menschlichen Triebe bestimmt und verkörpert dementsprechend die Innenwelt. Das Über-Ich besitzt eine besondere Stellung zwischen letzteren Instanzen und kann als Gewissen verstanden werden; es übernimmt somit die Rolle der moralischen Zensur.

Obgleich Freud sein altes Modell durch ein neueres ersetzte, betonte er immer wieder, daß die Unterscheidung der Psyche in Bewußtes und Unbewußtes die Grundlage der Psychoanalyse bilde. Auch dürfe nicht der Fehler begangen werden, anzunehmen, daß das Unbewußte mit Verdrängung identisch wäre.⁸⁵

Horrorliteratur konfrontiert den Leser mit furchterregenden Wesen und Situationen. Daß diese Figuren oder Begebenheiten unheimlich wirken, liegt nach der Ansicht Freuds und anderer Psychologen nicht daran, daß sie dem Leser unbekannt und unvertraut sind, sondern vielmehr, weil es sich um eine wiederkehrende Verdrängung handelt: „Das Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm [dem Menschen] nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist“.⁸⁶ Insbesondere der Tod und mit diesem in Verbindung zu bringende Objekte (wie beispielsweise Leichen, wiederkehrende Tote, Geister) wirken unheimlich. Daß Horror vielmehr universell als individuell geprägt ist, das heißt, daß im Unbewußten eines jeden Menschen ein nahezu gleicher Fundus von Urängsten schlummert, der durch gewisse Symbole stimuliert wird, war auch Edgar Allan Poe bereits bewußt.

Symbole sind ein wesentliches Element der Kunst. Auch in der Horrorliteratur sind sie vorhanden. Um Angst oder Furcht zu erzeugen, reicht es mitunter aus, die Bedrohung lediglich zu bezeichnen. Dies liegt darin begründet, daß Furcht generalisierbar ist. Ein mit bestimmten unangenehmen Erfahrungen verbundenes Gefühl wird demnach stark verallgemeinert und vom konkreten mißlichen Objekt auf andere übertragen, die ähnliche Wesensmerkmale besitzen. Hierbei wird von Symbolisierbarkeit des Furchtbaren gesprochen. Autoren von Horrorfiktion wählen hierzu Figuren, deren visuelle Attribute entsprechende Emotionen im Leser hervorrufen.⁸⁷ Zahlreiche amerikanische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts nutzen intensiv die Macht der Symbole in ihren Werken: neben Melville, Emer-

⁸⁴ Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“, S. 286.

⁸⁵ Vgl. Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“, S. 287.

⁸⁶ Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XII (London: Imago Publishing, 1947), S. 254.

⁸⁷ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 223-225.

son, Hawthorne und Whitman ebenso Poe. Seine Symbolik zeichnet sich durch ihre Vielfalt der Arten aus. Manche Symbole sind in ihrer Bedeutung offensichtlich, andere konventionell. Zahlreiche erweisen sich als schwer deutbar; sie beruhen auf Poes eigener Schöpfung und sind daher, oft nicht einfach zu entschlüsseln. Die Schwierigkeit, die besteht, einige seiner Gedichte zu verstehen, begründet sich hauptsächlich aus letzterer Tatsache.⁸⁸

Carl Gustav Jung Meinung teilt Freuds Ansicht der Differenzierung der psychischen Vorgänge des Menschen. Er jedoch unterteilt das Unbewußte weiterhin in das *persönliche* und *kollektive* Unbewußte. Das erstere beinhaltet neben unabsichtlich abhanden gekommenen auch verdrängte, das heißt, mit Absicht vergessene, meistens unerfreuliche Erinnerungen. Das persönliche Unbewußte ist daher individuell geprägt, es schließt vom Individuum eigens Erfahrenes der Postinfanzialzeit ein, wohingegen das kollektive den Teil des Unbewußten bildet, in dem die universellen menschlichen, urtümlichen Bilder ruhen. Diese Bilder, die Jung *Archetypen* nennt, finden sich in den mythologischen Vorstellungen der gesamten Menschheit und den verschiedensten Kulturen, das heißt, das in derartigen Archetypen die menschliche Veranlagung, stets auf dieselben mythologischen Anschauungen zurückzugreifen, erkannt werden muß.⁸⁹

Zumeist arbeitet das Genre des Horrors mit Archetypen, die im Menschen ein Unbehagen auszulösen vermögen. Werden die im Unbewußten gewisse schlummernde archaische Bilder reaktiviert, nehmen sie einen unheimlichen Charakter an. Die furchterregenden Erscheinungen spiegeln größtenteils die menschlichen Urängste wider. Zu den fundamentalen Archetypen des Grauens gehören das Böse, das Alte, das Fremde, Dunkelheit und Leere.⁹⁰

Das Böse besitzt zumeist seinem Charakter gleich häßliche Züge. Unter dem ästhetisch Negativen schlummert das moralisch Schlechte. Beispielhaft hierfür ist der Teufel, der sich von seinem Ursprungsbild des zunächst strahlend schönen Engels Luzifer im Alten Testament entfernt und letztendlich zum absolut Bösen und Häßlichen wandelt.

Ausgehend vom Bösen, bzw. Häßlichen läßt sich das Alte erklären. Das Sprichwort: „Schönheit ist vergänglich“, deutet bereits darauf hin, daß das Alte ähnlich wie Luzifer seine einstige Ästhetik verloren hat und nun vielmehr negativ wirkt. Auch wird durch die Konfrontation des Menschen mit dem Alten gewaltsam und abrupt der Tod zurück ins sein Bewußtsein gerufen. Aus biologischer Sicht ist das Ende des irdischen Daseins im höheren Alter nunmehr wahrscheinlicher und näher gerückt als in jungen Jahren. Der Mensch wird somit gezwungen, sich mit dieser unausweichlichen Tatsache auseinander-

⁸⁸ Vgl. Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe* (New Haven: Twayne Publishers, 1961), S. 60-61.

⁸⁹ Vgl. Carl Gustav Jung, *Über die Psychologie des Unbewußten* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1983), S. 68-78.

⁹⁰ Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 288.

zusetzen, die er ansonsten durch immense Bemühungen versucht zu vergessen und zu ignorieren.

Das Fremde gehört zu einer anderen, von der eigenen unterschiedlichen Welt und knüpft dort an, wo ein Reifeprozess geendet hat. Der Mensch trifft auf etwas, für das er noch keine einstudierten Verhaltens- und Kommunikationsformen besitzt. Inwieweit er diese überhaupt erlangen kann und will, erweist sich zunächst einmal als fraglich, und ob das Unbekannte feindlicher oder friedlicher Natur ist, kann aufgrund des fehlenden Urteilsvermögens ebensowenig bestimmt werden. Ein permanentes Gefühl innerer Spannung, das zwischen Flucht und Abwehr pendelt, erfolgt.

Dunkelheit führt zu einem ähnlichen Verhalten, denn auch hier fehlt die Möglichkeit, sich auf eine bestehende, nähernde Gefahr rechtzeitig zu reagieren. Hierbei handelt es sich nicht um Furcht vor der Dunkelheit, sondern vielmehr um eine Angst vor dem in ihr Verborgenen, das möglicherweise im Dunkeln dem Menschen auflauert und dessen Angriff er nicht früh genug auszumachen vermag, um sich verteidigen oder flüchten zu können – als tagaktives Wesen ist die menschliche Angschwelle gesenkt. In der fernen Vergangenheit drohte dem Menschen durch Raubtiere Gefahr in der Nacht, und auch heutzutage werden Verbrechen meistens im Dunkeln begangen. Dem ausgeprägtesten Sinn des Menschen, das Sehen, mangelt es an seiner Fähigkeit, wirksam zu arbeiten und eine Orientierung oder die Erkennung eines Feindes zu ermöglichen.⁹¹

Eine Steigerung der Dunkelheit ist wiederum das Leere. Hierbei verlieren auch die weiteren menschlichen Sinne ihre Macht, eine Orientierung zu ermöglichen. Lediglich der eigene Körper bleibt als auszumachendes Objekt bestehen.⁹²

Auf welche Archetypen des Grauens und auf welche diversen Formen von Angst oder Furcht des Menschen Edgar Allan Poe in seinen Werken zielt, soll im folgenden Kapitel genauer gefaßt werden.

⁹¹ Vgl. Irenäus Eibl-Eichsfeldt, *Im Banne der Angst*, S. 33.

⁹² Vgl. Hans D. Baumann, *Horror*, S. 290-297.

3. Horror in den Werken von Edgar Allan Poe

3.1 Die quälende Ausweglosigkeit

Some human memories and tearful lore,
Render him terrorless: his name 's "No More"
He is the corporate Silence
Edgar Allan Poe

Die Säkularisierung des Todes hatte weiterhin zur Folge, daß seit dem 16. Jahrhundert die Angst in der westlichen Welt enorm anstieg, lebendig, bzw. in einem todesähnlichen Schlaf begraben zu werden.⁹³ In der Literatur der frühen Neuzeit erscheint das Thema des Lebendigbegrabenseins häufig, und auch Poe bediente sich in zahlreichen seiner Werke eben jenes Motivs. Er zielte hierbei nicht nur auf die spezielle Angst seiner Generation,⁹⁴ sondern vielmehr auch auf die implizierten, besonderen Arten der Angst wie Klaustrophobie, Nyctophobie (Angst vor der Finsternis), Thanatophobie (Angst vor dem Tode) und die Achetyphen der Dunkelheit und des Fremden.

In *The Premature Burial*⁹⁵, die bereits durch ihren Titel das Thema des Lebendigbegrabenseins aufgreift, richtet er die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Möglichkeit, vorzeitig bestattet zu werden.

Die Kurzgeschichte beginnt damit, daß der namenlose Ich-Erzähler davor warnt, daß ein Autor sich allzu grauenvollen Themen widmet, wolle er seine Leserschaft nicht abstoßen. Lediglich im Falle historischer Echtheit sei es erlaubt, schreckliche Ereignissen zu schildern. Er berichtet dementsprechend unter anderem vom Erdbeben in Lissabon, von der Pest in London, eben von Unglücken mit enormen Ausmaß, deren geschichtliche Wahrheit zumindest dem damaligen Leser bekannt gewesen sein sollte. Hierdurch gelingt es Poe zunächst einmal, daß der Erzähler glaubwürdig wirkt, denn das bis zu diesem Punkt errichtete, erweist sich aufgrund der unveränderbaren Vergangenheit als wahr. Ferner schafft Poe somit die Basis dafür, daß der Leser aufgrund des gewonnenen Vertrauens zum Erzähler das folgende leichter als eine wirkliche Begebenheit auffassen wird. Die ästhetische Distanz wird durch letzteres und die gewählte Erzählperspektive auf ein Minimum reduziert, denn erstens besteht im Konsumenten nun die Erwartung, daß auch der weitere Verlauf der Geschichte wahre Ereignisse wiedergeben wird, und zweitens nähert sich der Leser durch die Ich-Erzählperspektive dem Geschehen aus einer Sicht, die

⁹³ Vgl. Michael Burdick, *Grim Phantasms*, S. 99; Jean Delumeau, *Angst im Abendland: Die Geschichte kollektiver Ängste in Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts* (Hamburg: Rowohlt, 1989), S. 121.

⁹⁴ Vgl. hierzu auch Tony Magistrate, *Stephen King*, S. 28.

⁹⁵ Im folgenden Verlauf dieser Arbeit werden Textstellen der Primärliteratur nicht mehr als Fußnote gekennzeichnet, sondern dem laufenden Text in Klammern beigelegt. Die zu besprechenden Kurzgeschichten Edgar Allan Poes werden ebenso durch Initialen, die bei erstem Erscheinen eingeführt werden, in den Klammern abgekürzt. *The Premature Burial* wird nunmehr durch die Abkürzung *PB* wiedergegeben. Als Quelle dient bei Poes Werken: Edgar Allan Poe, *Complete Tales and Poems* (Ljubljana: Mladinska Krjiga, 1966).

der seinigen gleicht, seine Phantasie wird ohne Umweg direkt angesprochen. Weiterhin erklärt der Erzähler, daß er statt der unglücklichen Massenschicksale ebenso von zahlreichen Einzelfällen hätte berichten können, wobei seines Erachtens nach das Äußerste der Qual vielmehr vom Menschen als Einzelwesen als von den Menschen als Masse getragen wird (Vgl. *PB*, S. 232).

Als die gräßlichste Tortur für den Menschen von allen möglichen erklärt der Erzähler die vorzeitige Bestattung: „It may be asserted [...] that *no* event is so terribly well adapted to inspire the supremeness of bodily and of mental distress, as is burial before death“ (*PB*, S. 236). Um bestehende Zweifel an der Wahrheit solcher Schicksale von seiten des Lesers im Keime zu ersticken, erklärt er, daß zu rasche Beisetzungen häufig geschehen (Vgl. *PB*, S. 232-233); häufiger als es überhaupt bekannt ist, denn zumeist bleiben diese unentdeckt: „When we reflect how rarely [...] we have it in our power to detect them, we must admit that they may *frequently* occur without our cognizance“ (*PB*, S. 236). Zum Beweis der wissenschaftlichen Authentizität und um das Ausmaß eines solchen Schicksals dem Leser deutlich zu machen, schildert er von mehreren Fälle, in denen ein derartiges Begräbnis stattgefunden hat und die ihm zugetragen wurden oder von denen er in renommierten Journalen gelesen hat. Einem medizinischen Essay gleich präsentiert er Namen der Betroffenen und den Ort, wo sich der Unglücksfall zugetragen hat – sicherlich immer im Sinne der Aufrechterhaltung seiner Glaubwürdigkeit und um den erwünschten Effekt des Horrors beim Leser zu erreichen.

Die Spanne zwischen Leben und Tod ist der Meinung des Protagonisten nach viel zu gering, als daß überhaupt eine definitive Aussage darüber gemacht werden könne, wann der eine Zustand aufhört und der andere beginnt (Vgl. *PB*, S. 232).

Spätestens nach den Berichten des Erzählers über die vollzogenen voreiligen Beerdigungen wird der Konsument die Möglichkeit abwägen, ob ihm ebenfalls das Schicksal eines vorzeitigen Begräbnisses widerfahren könne; es scheint vielmehr die Tatsache zu bestehen, daß ein jeder das nächste Opfer zu sein vermag – niemand darf sich aus diesem Grunde vor eben jenem Schicksal in Sicherheit wiegen. Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Erzählers sind kaum denkbar, ist es Poe zweifelsohne durch seine geschickt gewählte Form des Essays gelungen, die volle Aufmerksamkeit und Teilnahme des Lesers in seinen Bann zu ziehen. Die Spekulation darüber, inwieweit der Konsument selbst davon betroffen sein könnte, und die ausführlich dargelegten Stunden der präsentierten Einzelschicksale, führen ihn dazu, die Zeit des Lebendigbegrabenseins in der eigenen Phantasie zu durchleben und sogar weiter zu gehen, als es Poe tut. Denn welche Qualen muß das beerdigte Individuum durchmachen, bis es letztendlich wirklich stirbt! Allein die Vorstellung des Erwachens an einem unbekanntem Ort, in vollkommener Dunkelheit, ohne jegliche Bewegungsfreiheit lösen im Konsumenten einen enormen Horror aus. Menschen, die

an Klaustrophobie leiden, sind sicherlich am schwersten betroffen, denn der Gedanke an einen derart engen Raum bewirkt selbst in gesunden Personen ein stark beklemmendes Gefühl. Wer vermag es jetzt dem Erzähler zu widersprechen, wenn dieser zu Anfang und abermals zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt der Geschichte behauptet, daß das vorzeitige Begräbnis das schrecklichste Einzelschicksal für Menschen darstelle? Dem ersten Ergrauen folgen weiterhin Stunden der Verzweiflung, der Ungewißheit über den Ausgang des Daseins, des Hoffens auf Erlösung und Rettung aus dem unterirdischen Gefängnis. Der Erzähler läßt mit seinen eigenen Worten wenig Zweifel an dem Grauen, das dem Opfer widerfährt:

The unendurable oppression of the lungs – the stifling fumes of the damp earth - the clinging to the death garments – the rigid embrace of the narrow house- the blackness of the absolute Night [...] – the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm⁹⁶ - these things, with the memory of dear friends who would fly to save us if but informed of our fate, [...] carry into the heart [...] a degree of appalling and intolerable horror from which the most daring imagination must recoil. (PB, S. 236)

Letztendlich wird der Zeitpunkt des Lebensendes durch das vorrätige Volumen an Luft bestimmt, und es liegt vor dem Opfer der grausame Tod durch Ersticken.

Der Erzähler selbst gehört der Gruppe von Menschen an, bei denen die Wahrscheinlichkeit aufgrund einer Krankheit (der Katalepsie) höher ist, lebendig begraben zu werden. Da er sich dessen bewußt ist, trifft er prophylaktische Maßnahmen, um diesem grauenvollen Schicksal, das ihn in ständiger Furcht davor leben läßt und ihm selbst in seinen Träumen keine Ruhe gewährt, entgegenzuwirken (Vgl. PB, S. 236-239). Nicht wenige Leser werden seine vorbeugenden Selbstschutzaktionen als vernünftig und effizient betrachten und seine Ideen möglicherweise für nachahmungswürdig erklären. Daß diese dann doch ihre Wirkung verfehlen, löst im Leser erneuten Horror aus – ohnmächtig sieht er sich der Gefahr des Lebendigbegrabenseins gegenüber, wenn sogar die gut durchdachten Vorsichtsmaßnahmen des Erzählers, ihn nicht vor letzterem bewahren konnten. Selbst dem aufmerksamen Leser wird es an dieser Stelle wahrscheinlich kaum bewußt sein, daß der Protagonist seinem Schicksal nicht erliegen wird, bzw. kann, denn wie würde er sonst seine Geschichte erzählen können; zu sehr ist der Leser von dem Scheitern der Schutzmaßnahmen des Erzählers betroffen, sucht selbst nach Verbesserungen und Gründen für den Mißerfolg und sieht sich dem Terror des letzteren gegenüber. Der ausgeprägteste Sinn des Menschen versagt in der vollkommenen Dunkelheit, und das einzige was der Protagonist in seiner mißlichen Lage auszumachen vermag, ist der herbe Geruch feuchter Erde. Auch scheint ihm zunächst die Fähigkeit des Schreiens genommen worden zu sein, da seine Kinnladen hochgebunden wurden, wie es bei Toten üblich war.

⁹⁶ Poe bezieht sich hierbei auf sein Gedicht *The Conqueror Worm*, das zunächst 1837 im *Graham's Magazine* publiziert wurde und das er später seiner Kurzgeschichte *Ligeia* hinzufügte. In jenem Gedicht symbolisiert der *Conqueror Worm* den Tod. Die Menschen, dort durch Mimen verkörpert, dienen dem Wurm als Nahrung; letztendlich kann kein Mensch dem Tod entkommen, das heißt, das Leben ist unabänderlich vergänglich.

Durch die Enge des Sarges kann er sich von dem Band des weiteren nicht befreien (Vgl. *PB*, S. 240). All diese Schrecken verfehlen ihre Wirkung nicht und lösen im Konsumenten Horror aus. Dieser Horror ist es ebenso, der sein rationales Denken derart beeinträchtigt, daß er die Logik in der Errettung des Erzählers nicht auszumachen vermag und vielmehr bis zum Schluß der Geschichte über den Ausgang des Schicksals des Protagonisten grübelt.

Um so überraschender erweist sich dann auch das Ende. Seine ganze Kraft zusammengenommen gelingt es dem Erzähler zu schreien und ihm wird geantwortet. Er befindet sich nicht, wie angenommen, in einem unterirdischen Sarg, sondern an Bord eines Schiffes. Seine Illusion stammt letztendlich nicht von einem Alptraum her, allein die Besonderheit seiner Lage, seine gewohnte Gedankenrichtung und seine Schwierigkeit, nach dem Erwachen rasch die volle Besinnung zu erlangen, führten ihn zu derartig grauenhaften Vermutungen. Den erdige Geruch verbreitete die an Bord genommene Ladung. Auch hier muß eine Parallele zu Burkes Theorie gezogen werden, die die Angst oder Furcht als eine Emotion erkennt, die das rationale Denken nahezu unmöglich machen. Wenn der Erzähler zu guter Letzt behauptet: „Alas! the grim legion of sepulchral terrors cannot be reargarded as altogether fanciful [...], they must sleep, or they will devour us – they must be suffered to slumber, or we perish“ (*PB*, S. 241), scheint Poe den Leser warnen zu wollen, nicht der Angst vor dem Tode zu erliegen, denn zweifelsohne durchmacht der Protagonist die Momente des Terrors nur, weil seine übertriebene Furcht, seine permanenten Gedanken an ein frühzeitiges Begräbnis ihn daran hindern, vernünftig seine Situation zu erfassen: „What this narrator´s forgetting shows, is an inability to get hold of the real. He is afflicted perpetually by dreams, phantasies, visions, ideas [...]“.⁹⁷

Poe verbindet in seinen Geschichten mit der Idee der vorzeitigen Bestattung das Eingesperrtsein auf sehr engem Raum. Auch in der Kurzgeschichte *The Cask of Amontillado*⁹⁸, die durch ihr Motiv der Rache an die klassischen Tragödien des Elizabethanischen Englands erinnert, wird der erwünschte Effekt des Horrors im Konsumenten insbesondere durch den Schrecken des Lebendigbegrabenwerdens, des Eingesperrtseins sowie abermals durch Dunkelheit und Tod erzeugt. Bereits der Titel deutet auf den morbiden Plan des Ich-Erzählers Montresor hin: *Cask* könnte auch als Kurzform des Wortes *casket* verstanden werden, welches im amerikanischen Englisch unter anderem die Bedeutung Sarg besitzt. Durch die Erzählperspektive versucht Poe die ästhetische Distanz erneut auf ein Minimum zu reduzieren.

Während der Karnevalszeit führt der Protagonist sein wohl durchdachtes Vorhaben aus, sich an dem Antagonisten Fortunato, der ihn allzu oft beleidigt hat, durch die Strafe des

⁹⁷ David Halliburton, *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View* (Princeton University Press, 1973), S. 347; vgl. Michael Burdick, *Grim Phantasms*, S. 101.

Todes zu rächen. Die Dämmerung, die die Faschingsaktivitäten einzuhüllen beginnt, gleicht Montresors Fähigkeit, die Vernunft seines Gegenspielers durch Schmeicheleien geschickt zu umweben, und die „supreme madness of the carnival season“ ähnelt dem gestörten Geist beider Charaktere: Montresor von Rache getrieben nähert sich dem Wahnsinn, Fortunato lediglich betrunken und berauscht vom Alkohol und exzessiven Feiern (Vgl. CA, S. 247).

Da beide Figuren Weinkenner und –liebhaber sind, begeben sie sich in die tiefen, dunklen Keller Montresors, dessen Atmosphäre durch den Kontrast zum ausschweifenden Dasein der Feiernden über ihnen erst wirklich erkennbar wird, um ein Faß Wein (das Faß Amontillado) zu kosten und auf seine Richtigkeit zu prüfen. Niemand außer ihnen befindet sich im Hause; auch die Diener erfreuen sich an den Karnevalsfreuden – ein Teil Montresors Planes.

Während die Charaktere immer tiefer in die Katakomben hineindringen, zeigt sich der von Haß besessene, kranke Geist des Protagonisten deutlich: „Come, [...] we will go back; your health is precious“ (CA, S. 248). Scheinbar besorgt um das Wohl seines Gegenspielers, der unter den salpeterbehangenen Wänden leidet, enthüllt sich hier die schreckliche Ironie, die im folgenden Teil der Geschichte stets präsent sein wird. An dieser Stelle weiß der Leser zweifelsohne noch nicht, welchen Ausgang die Geschichte erfahren wird, desto abartiger offenbart sich der versteckte Spott zum Schluß. „I drink [...] to the buried that repose around us. And I to your long life“ (CA, S. 249). Während Fortunato einen Trinkspruch auf die Toten um sie herum ausspricht, nicht ahnend, daß auch er bald einer dieser sein wird, wünscht der Protagonist seinem Begleiter, Fortunato ein langes Leben, wissend, daß das Ende des anderen nahe ist. Daß Fortunato die Katakomben als sehr geräumig beschreibt, wird sich alsbald ändern. Im Gegensatz zu seinem Namen - der ebenso von Ironie zeugt: *fortunato* bedeutet im Italienischen glücklich -, erweist sich seine Art des Todes als keineswegs von der Glücksgöttin Fortuna gelenkt.

Durch den übertriebenen Konsum von Alkohol präsentieren sich sein Verstand und Gedächtnis beeinträchtigt: „I forgot you arms“ (CA, S. 249). Daß er zu diesem Zeitpunkt durch seine Vergeßlichkeit die Familie des Erzählers ein weiteres Mal beleidigt und daß das Wappen das zukünftige Ereignis symbolisieren könnte, wird ihm nicht bewußt. Auch den Wahlspruch der Montresors, „Nemo me impune lacessit“ vermag er auch nicht mehr korrekt zu deuten; zu betrunken ist sein Geist und zu geschickt verstellt sich Montresor.

Als Fortunato eine leere Flasche wegwirft, macht er dabei eine Geste, die Montresor nicht versteht. Es ist eine geheime Geste der Maurerzunft, von der Fortunato überzeugt

⁹⁸ *The Cask of Amontillado* wird fortan durch die Initialen CA abgekürzt werden.

ist, daß sein Gegenüber sie nicht deuten kann, da dieser der Loge der Maurer nicht angehört. Abermals beleidigt er somit den Erzähler: „`Then you are not of the brotherhood. [...] You are not of the masons`“ (CA, S. 249). Um das Ansehen der Familie zu verteidigen, zeigt er Fortunato eine Maurerkelle, um zu versichern, daß die Montresors tatsächlich der Zunft angehören. Und zweifelsohne wird sich in wenigen Augenblicken herausstellen, daß Montresor das Handwerk eines Maurers beherrscht.⁹⁹

Allmählich nähern sich die zwei Charaktere der Krypta, in der sich die kleine Nische befindet, die Fortunato nicht mehr verlassen soll. Das Gewölbe, das an andere anschließt, ist dabei weit weniger geräumig als die vorherigen, und an den Wänden liegen menschliche Gebeine aufeinandergestapelt. Der Horror des Eingesperrtseins durch die Enge und die Angst vor dem Tode wird hierdurch im Leser verstärkt. Das Grauen nähert sich seinem Höhepunkt.

Rasch gelingt es Montresor, den betrunkenen Fortunato eine Kette um dessen Leib zu schlingen. Von Rache und Haß getrieben mokiert sich der Protagonist über die prekäre Situation seines Feindes, der zunächst den Ernst der Lage nicht erkennt: „`Once more let me *implore* you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power`“ (CA, S. 250). Als Montresor jedoch beginnt, die Nische zuzumauern, verliert Fortunato seine Trunkenheit und versteht voller Schrecken das Vorhaben des Erzählers. Seinen anfänglichen Schreien folgt letztendlich Stille; auch die Schellen an seiner Kappe, die zuvor bei jedem Schritt geklingelt hatten, und durch die der Anschein entstand, daß sie sein eigenes Begräbnis einläuteten, sind nun verstummt. Spätestens an dieser Stelle wird ebenfalls dem Leser vollkommen die krankhafte Absicht des Protagonisten bewußt, und er fühlt Mitleid und Furcht für den Eingesperrten.

Die Maurerkelle, die der Protagonist Fortunato an früherer Stelle der Geschichte gezeigt, der der Antagonist dort jedoch keine Bedeutung zugeschrieben hatte (Vgl. CA, S. 249), ermöglicht einen zügigen Fortschritt der Arbeit. Als nur noch der letzte Stein zur Vollendung fehlt, erwacht in Fortunato ein letzter Versuch des Widerstandes: „But now there came from the niche a low laugh that erected the hairs upon my head“ (CA, S. 251). Die Stille durchdringt ein fürchterliches Lachen, die folgende, traurige Stimme erweckt auch im Leser, der zuvor fast ebenso apathisch wie der Antagonist selbst den letzten Teil des Mauerns hingenommen hat, erneut Horror und die Hoffnung, daß sich letztendlich alles zum Guten wenden, sich als makaberer Scherz herausstellen wird. Von Verzweiflung getrieben versucht Fortunato einen kurzen Moment lang, Montresor umzustimmen – vergeblich. Stille kehrt ein und mit ihr der Tod: „Be silent in that solitude [...]

⁹⁹ Vgl. James L. Roberts, „Poe´s Short Stories“, S. 55-58.

for then the spirits of the dead [...] are again [...] around thee" (Poe, *Spirits of the Dead*).¹⁰⁰

Daß Montresor nichtsdestotrotz auch fünfzig Jahre später seine Tat nicht vergessen hat, mag einerseits darauf hinweisen, daß er voller Stolz an seinen perfekt durchgeführten Plan zurückdenkt, der niemals aufgeklärt worden ist, andererseits aber besteht vielmehr die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um seine Beichte im Totenbett handelt, daß heißt, daß nach der Zerstörung seines Racheobjekts, sein Haß verschwand und sein Gewissen von Reue und Schuldgefühlen all die vergangenen Jahre heimgesucht wurde. Dies bedeutete wiederum, daß sein Familienwappen voller Wucht auf ihn zuträfe: Der Fuß, der die Schlange zertritt, wird ebenso selbst zum Opfer durch den giftigen Biß. Auch die Devise der in früheren Zeiten großen Familie Montresor läßt darauf schließen, daß sie ihr eigenes durch andere Racheakte der Vergangenheit herbeigeführt hat.¹⁰¹

Wie das Ende auch zu deuten ist, der Leser wird zurückgelassen mit der grauenvollen Erinnerung an Fortunato, der in seinem lichtlosen Verlies, abgeschieden von der Außenwelt ohnmächtig auf seinen Tod wartet.

*The Pit and the Pendulum*¹⁰² setzt dort an, womit *The Cask of Amontillado* endet: Im Vordergrund steht die Angst vor dem Tode. Es wird der Vorgang des Sterbens aus der Perspektive eines namenlosen Ich-Erzählers beschrieben. In dieser Hinsicht befindet sich *The Pit and the Pendulum* näher zu *The Premature Burial* als zu *The Cask of Amontillado*. In *The Pit and the Pendulum* sieht sich der Protagonist jedoch mit einer Situation konfrontiert, die Fortunatos Schicksal ähnelt: Nach dem Todesurteil des inquisitorischen Gerichts im spanischen Toledo fällt dieser in Ohnmacht,¹⁰³ in der er zunächst feststellt, daß selbst in diesem Zustand das Bewußtsein nicht vollkommen verlorengelht. Er folgert daraus, daß im Schlaf, im tiefsten Delirium und selbst im Tod ein Rest von Bewußtsein, den Freud später als das Unbewußte bezeichnet, bestehen bleibt und die Seele des Menschen unsterblich ist (Vgl. *PP*, S. 221-222). Die Frage des Sprechers in *The Raven* nach einem Weiterleben nach dem Tode wird an dieser Stelle im positiven Sinne geklärt.¹⁰⁴

Aus seiner Besinnungslosigkeit aufwachend öffnet der Protagonist zunächst seine Augen nicht, obgleich er den Wunsch verspürt, herauszufinden, wo und in welchem Zustand er sich befindet. Seine Furcht vor dem ersten Blick ist anfangs jedoch zu groß, als daß er

¹⁰⁰ Vgl. Michael Burdick, *Grim Phantasms*, S. 113.

¹⁰¹ Vgl. James L. Roberts, „Poe’s Short Stories“, S. 55; James W. Gargano, „The Question of Poe’s Narrators“, in: *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*, Eric W. Carlson (Hrsg.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966), S. 313; David S. Reynolds, „Poe’s Art of Transformation: ‘The Cask of Amontillado’ in Its Cultural Context“, in: *New Essays on Poe’s Major Tales*, Kenneth Silvermann (Hrsg.) (Cambridge University Press, 1993), S. 107.

¹⁰² *The Pit and the Pendulum* wird im folgenden Verlauf dieser Arbeit durch die Initialen *PP* abgekürzt werden.

¹⁰³ Es mag angenommen werden, daß auch Fortunato nach einiger Zeit die Besinnung verliert und erst wieder aus dieser erwacht, als lediglich der letzte Stein fehlt, um die Nische zuzumauern, denn nach seinem anfänglichen Schreien verstummt er bis zu eben jenem Moment.

¹⁰⁴ Vgl. Franz H. Link, *Edgar Allan Poe: Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne* (Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1988), S. 255.