

STEPHEN
KING
DANSE
MACABRE

DIE WELT DES
HORRORS IN LITERATUR
UND FILM



Stephan King

Danse macabre

Die Welt des
Horrors in Literatur
und Film

Aus dem Amerikanischen
von Joachim Körber

Deutsche Erstausgabe



WILHELM HEYNE VERLAG
MÜNCHEN

HEYNE SACHBUCH

Nr. 19/2

Titel der amerikanischen Originalausgabe
DANSE MACABRE

Scanned by Doc Gonzo

Dieses digitale
Version ist
FREWARE
und nicht für den
Verkauf bestimmt

Copyright © 1981 by Stephen King
by Kirby McCauley LTD., New York
Copyright © der deutschen Ausgabe
1988 by Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München
Printed in Germany 1988

Umschlagzeichnung: Marion und Doris Arnemann, Hamburg
Umschlaggestaltung: Atelier Adolf Bachmann, Reischach
Satz: Fotosatz Volk!, Gemering
Druck und Verarbeitung: Ebner Ulm

ISBN 3-453-02971-2

INHALT

Vorwort

9

Vorwort zur Taschenbuchausgabe

15

I

Der 4. Oktober 1957 und eine Einladung zum Tanz

19

II

Geschichten vom Haken

36

III

Geschichten vom Tarot

77

IV

Eine ärgerliche autobiographische Unterbrechung

118

V

Radio und die Kulisse der Wirklichkeit

151

VI

Der moderne amerikanische Horror-Film -Text und Subtext

179

VII

Der Horror-Film als Billigfraß

264

VIII

Die Mattscheibe, oder:

Dieses Monster brachte Ihnen Gainesburgers

286

IX
Horror-Literatur
324

X
Der letzte Walzer - Horror und Moral, Horror und Magie
496

Nachwort
524

Anhang
Die Filme
526

Die Bücher
529

Register
533

Es ist leicht - vielleicht zu leicht - der
Toten zu gedenken.
Dieses Buch ist für sechs große Autoren des Makabren,
die noch am Leben sind

ROBERT BLOCH
JORGE LUIS BORGES*
RAY BRADBURY
FRANK BELKNAP LONG
DONALD WANDREI
MANLY WADE WELLMAN*

* Diese beiden Autoren sind in der Zwischenzeit verstorben; Borges
am 4. Juni 1986, Wellman am 5. April 1986.

In der Deutschen Erstausgabe wurden Jahreszahlen u.a. grundsätzlich
nicht aktualisiert, sondern unverändert aus der Amerikanischen
Originalausgabe übernommen (Anm. d. Übersetzers)

*Tritt auf eigene Gefahr ein, Fremder:
Hier seyen Tiger*

*»Was war das Schrecklichste, das du je getan hast?«
»Das werde ich dir nicht sagen, aber ich werde dir
vom Schrecklichsten erzählen, das mir je widerfahren ist,
vom Allerschrecklichsten ...«*

PETER STRAUB, Geisterstunde

*»Well we'll really have a party but we gotta post
a guard outside ...«*

EDDIE COCHRAN, »Come On Everybody«

VORWORT

Dieses Buch in Ihren Händen ist das Ergebnis eines Telefonanrufs, den ich im November 1978 erhielt. Zu jener Zeit hielt ich Vorlesungen über kreatives Schreiben und einige Literaturseminare an der University of Maine in Orono und arbeitete in der wenigen Freizeit, die ich hatte, an der Endfassung eines Romans, *Firestarter* (dt: *Feuerkind*), der inzwischen veröffentlicht sein wird. Der Anruf kam von Bill Thompson, der in den Jahren 1974 bis 1978 meine ersten fünf Bücher (*Carrie* [dt: *Carrie*], *Salem's Lot* [dt: *Brennen muß Salem*], *The Shining* [dt: *Shining*], *Night Shift* [dt: *Nachtschicht*] und *The Stand* [dt: *Das letzte Gefecht*], lektoriert hatte. Wichtiger als das, Bill Thompson, damals Lektor bei Doubleday, war die erste Person aus der New Yorker Verlagsbranche, der meine frühen, unveröffentlichten Werke mit wohlwollendem Interesse gelesen hatte. Er war jener überaus bedeutende erste Kontakt, auf den neue Schriftsteller warten, den sie sich wünschen ... und so selten finden.

Nach der Veröffentlichung von *The Stand* trennten sich die Wege von mir und Doubleday, und auch Bill Thompson zog weiter - er wurde Cheflektor bei Everest House. Weil wir in den Jahren unserer Zusammenarbeit Freunde geworden waren, nicht nur Kollegen, blieben wir in Verbindung und gingen ab und zu einmal gemeinsam essen ... und natürlich auch gelegentlich auf eine Zechtour. Die beste war wahrscheinlich während des All-Star-Baseballspiels im Juli 1978, das wir in einem irischen Pub irgendwo in New York während zahlloser Biere auf einem Großbildfernseher betrachteten. Über der Bar befand sich ein Schild, das Werbung für die HAPPY HOUR FÜR FRÜHAUFSTEHER, 8—10 UHR machte, wo alle Drinks nur fünfzig Cent kosteten. Als ich den Barkeeper fragte, was für Kunden denn um 8 Uhr 15 auf einen Rum Collins oder einen Gin Rickey hereinkämen, betrachtete er mich mit einem garstigen Lächeln, wischte sich die Hände an der Schürze ab und sagte: »Jungs vom College ... wie Sie ...«

Jedenfalls rief mich Bill eines Novemberabends nicht lange

nach Halloween an und sagte: »Warum schreibst du kein Buch über das ganze Horror-Phänomen aus deiner Sicht? Bücher, Filme, Radio, Fernsehen, alles. Wir können es gemeinsam machen, wenn du willst.«

Dieses Konzept faszinierte und ängstigte mich zugleich. Es faszinierte mich, weil ich immer wieder gefragt wurde, warum ich dieses Zeug schreibe, warum die Leute es lesen oder ins Kino gehen und es sich ansehen wollen. Das scheinbare Paradox dabei war, warum die Leute bereit sind, viel Geld dafür hinzublättern, daß man ihnen extremes Unbehagen bereitet. Ich hatte vor genügend Gruppen über dieses Thema gesprochen und auch genügend Worte über das Thema geschrieben (darunter eine lange Einführung zu meiner Kurzgeschichtensammlung *Night Shift*), daß mir die Vorstellung eines letzten Statements zur Sache attraktiv erschien. Ich dachte mir, ich könnte hinterher das Thema dann jedesmal mit den Worten abwürgen: Wenn Sie wissen wollen, was ich über Horror denke, ich habe ein Buch über das Thema geschrieben. Lesen Sie das. Es ist mein letztes Statement zum Uhrwerk der Horrorgeschichte.

Es ängstigte mich, weil ich mir vorstellen konnte, daß sich die Arbeit über Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte erstrecken würde. Wollte man mit Grendel und Grendels Mama anfangen und sich systematisch vorarbeiten, dann würde selbst die *Reader's Digest Condensed Book-Version* noch vier Bände füllen.

Bills Erwiderung war, ich sollte mich auf die letzten dreißig Jahre oder so konzentrieren, nur ein paar Abschweifungen, um die Geschichte des Genres aufzuzeigen. Ich sagte ihm, ich würde darüber nachdenken, und das tat ich. Ich dachte lange und gründlich darüber nach. Ich hatte mich noch nie an einem Sachbuch versucht, und die Vorstellung war einschüchternd. Der Gedanke, die *Wahrheit* sagen zu müssen, war einschüchternd. Schließlich besteht die Literatur aus Lügen und nochmals Lügen ..., darum konnten sich die Puritaner nie damit anfreunden und mit dem Strom schwimmen. Wenn man in einem belletristischen Werk feststeckt, kann man sich immer irgend etwas ausdenken oder ein paar Seiten zurückblättern und etwas ändern. Bei Sachbüchern hat man die

mühselige Aufgabe, darauf zu achten, daß die Fakten richtig sind, daß Jahreszahlen stimmen, daß Namen richtig buchstabiert sind ..., und am schlimmsten ist, daß es bedeutet, in vorderster Front zu stehen. Schließlich ist ein Romancier ein verborgenes Geschöpf; er kann unerkannt auf jeder Straße gehen, anders als der Musiker oder Schauspieler. Seine Punch-und-Judy-Schöpfungen hüpfen über die Bühne, während er selbst unsichtbar bleibt. Der Verfasser von Sachbüchern ist nur zu deutlich sichtbar.

Dennoch besaß die Vorstellung ihre Faszination. Ich begann zu verstehen, wie sich die Iren, die im Hyde Park predigen (die »nutties« - »Spinner« -, wie unsere britischen Vettern sie nennen), fühlen müssen, wenn sie ihre Seifenkisten in Position rücken und sich anschicken, sie zu besteigen. Ich dachte daran, daß ich Seiten über Seiten haben würde, auf denen ich meine sämtlichen Steckenpferde reiten könnte - »Und du wirst dafür *bezahlt!*« rief er, rieb die Hände aneinander und gackerte wahnsinnig. Ich dachte an eine Literaturvorlesung mit dem Titel »Themen der unheimlichen Literatur«, die ich im kommenden Semester halten sollte. Aber am meisten dachte ich daran, daß ich hier die Möglichkeit bekam, über ein Genre zu schreiben, das ich liebe, eine Möglichkeit, die wenigen Verfassern populärer Unterhaltungsliteratur jemals geboten wird.

Zu der Vorlesung »Themen der unheimlichen Literatur«: An jenem Novemberabend, als Bill anrief, saß ich mit einem Bier am Küchentisch und versuchte, mir ein Gerüst dafür zusammenzumurksen ... und dachte in Gegenwart meiner Frau laut darüber nach, daß ich bald eine Menge Zeit damit verbringen würde, vor einer Menge von Leuten zu stehen und über ein Thema zu sprechen, durch das ich mir bisher immer instinktiv einen Weg gebahnt hatte, wie ein Blinder. Wenngleich über viele der auf den nachfolgenden Seiten abgehandelten Filme und Bücher inzwischen routinemäßig an Colleges unterrichtet wird, las ich die Bücher, sah die Filme an und bildete mir für mich allein ein Urteil darüber, ohne irgendwelche gelehrten Texte, die meine Gedanken leiteten. Mir schien, als würde ich in kurzer Zeit die wahren Farben meiner Gedanken zum erstenmal sehen.

Das mag wie ein seltsamer Satz aussehen. An einer anderen Stelle in diesem Buch habe ich meine Überzeugung niedergeschrieben, daß niemand hinsichtlich eines bestimmten Themas ganz sicher ist, bis er nicht seine Gedanken dazu niedergeschrieben hat; ich glaube darüber hinaus, daß wir sehr wenig begreifen, was wir gedacht haben, bis wir diese Gedanken anderen mitgeteilt haben, die mindestens ebenso intelligent sind wie wir. Daher, ja, war ich nervös angesichts der Aussicht, in diesen Hörsaal der Barrows Hall zu treten, und ich verbrachte einen Großteil meiner ansonsten sehr schönen Ferien in diesem Jahr in St. Thomas damit, daß ich mir den Kopf über Stokers Einsatz von Humor in *Dracula* oder den Paranoiaquotienten in Jack Finneys *The Body Snatchers* (dt: *Unsichtbare Parasiten* bzw. *Die Körperfresser kommen*) zerbrach.

In den Tagen nach Bills Anruf dachte ich mehr und mehr darüber nach, daß meine Serie von Vorträgen (ich habe nicht genügend Mumm, sie Vorlesungen zu nennen) über das Feld der Horror-, der übernatürlichen und der »gotischen« Schauerliteratur gut ankam - bei mir selbst wie bei meinen Studenten - und es vielleicht den Kreis schließen würde, wenn ich ein Buch über das Thema schrieb. Schließlich rief ich Bill an und sagte ihm, daß ich versuchen würde, das Buch zu schreiben. Wie Sie sehen, habe ich das auch getan.

Dies alles nur, um Bill Thompson die Ehre zu geben, weil er derjenige ist, der das Konzept dieses Buches geschaffen hat. Der Einfall war und ist gut. Wenn Sie das Buch mögen, das folgt, dann danken Sie Bill, der es sich ausgedacht hat. Wenn nicht, geben Sie dem Autor die Schuld, der es versaut hat.

Außerdem soll es auch jenen einhundert, eh, neunzig Studenten die Ehre geben, die sich geduldig (und manchmal verzeihend) anhörten, wie ich meine Vorstellungen ausarbeitete. Als Folge jener Vorlesung kann ich von vielen dieser Vorstellungen nicht einmal mehr sagen, daß es meine eigenen sind, denn sie änderten sich bei Diskussionen der Gruppe, wurden herausgefordert und in zahlreichen Fällen neu erstellt.

Während dieser Vorlesungen kam an einem Tag ein Englischprofessor der University of Maine, Burton Hatlen, um

über Stokers *Dracula* zu sprechen, und Sie werden feststellen, daß seine einsichtigen Gedanken über Horror als ausgeprägten Teil des Mythen-Reservoirs, in dem wir alle zusammen baden, ebenfalls einen Teil des Rückgrats dieses Buches bilden. Also, danke, Burt.

Mein Agent, Kirby McCauley, ein Fantasy- und Horror-Fan und unbekehrter Minnesoter, verdient ebenfalls Dank dafür, daß er dieses Manuskript gelesen, sachliche Fehler entdeckt und Schlußfolgerungen in Frage gestellt hat ..., am meisten aber dafür, daß er eine herrliche, trunkene Nacht mit mir im U.N. Plaza Hotel in New York gesessen und mir geholfen hat, die Liste empfehlenswerter Horror-Filme aus den Jahren 1950 bis 1980 zu erstellen, die Anhang I dieses Buches bildet. Ich stehe für mehr als das in Kirbys Schuld, viel mehr, aber vorerst wird das genügen müssen.

Während meiner Arbeit an *Danse Macabre* habe ich aus zahlreichen Quellen außerhalb geschöpft, und ich habe versucht, sie an entsprechender Stelle zu würdigen, aber einige, die von unschätzbarem Wert waren, muß ich hier anführen: Carlos Ciarens richtungsweisende Arbeit über den Horror-Film, *An Illustrated History of the Horror Film*; den sorgfältigen Abriss über jede einzelne Folge von *Twilight Zone* in *Starlog*; die *Science Fiction Encyclopedia* von Peter Nicholls, die besonders hilfreich dabei war, Harlan Ellisons Arbeiten sowie die Fernsehserie *The Outer Limits* zu interpretieren (oder es wenigstens zu versuchen); dazu zahllose andere seltsame Nebenstraßen, auf denen ich gegangen bin.

Schließlich gebührt den Autoren Dank - Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Straub und Anne Rivers Siddons unter anderen -, die so freundlich waren, meine fragenden Briefe zu beantworten und Informationen über die Entstehung der hier behandelten Arbeiten zu geben. Ihre Stimmen verleihen diesem Buch eine Dimension, die ihm ansonsten auf traurige Weise fehlen würde.

Ich denke, das dürfte in etwa alles sein ..., aber ich möchte nicht den Eindruck bei Ihnen hinterlassen, ich würde glauben, daß das Nachfolgende in irgendeiner Form Perfektion erreicht hat. Ich vermute, daß trotz gründlichen Durchkämms noch viele Fehler geblieben sind; ich kann nur hoffen,

daß sie nicht zu gravierend sind und zu häufig. Wenn Sie solche Fehler finden, dann hoffe ich, daß Sie mir schreiben und mich darauf hinweisen, damit ich in künftigen Auflagen Verbesserungen vornehmen kann. Und wissen Sie, ich hoffe auch, daß Ihnen dieses Buch ein wenig Spaß macht. Knabbern und nagen Sie an den Kanten, oder verschlingen Sie das gute Stück ganz und gar, aber haben Sie Spaß daran. Dafür ist es da, ebenso wie die Romane. Vielleicht steht hier etwas, das Sie zum Nachdenken bringt, zum Lachen oder das Sie einfach wütend macht. Jede dieser Reaktionen würde mich freuen. Langeweile jedoch wäre ein harter Schlag.

Für mich war es sowohl ein Ärgernis als auch ein großes Vergnügen, dieses Buch zu schreiben, an manchen Tagen eine Pflicht, an anderen eine Tat der Liebe. Als Folge dessen werden Sie feststellen, daß der Weg, dem Sie folgen, verschlungen und uneben ist. Ich kann nur hoffen, daß Sie, so wie ich, feststellen, daß der Weg nicht ohne seine Belohnungen war.

Center Lovell, Maine
KING

STEPHEN

VORWORT ZUR TASCHENBUCHAUSGABE

Etwa zwei Monate, nachdem ich mit der Arbeit an *Danse Macabre* angefangen hatte, erzählte ich einem Freund von mir von der Westküste, der auch Horror-Stories und Horror-Filme mag, was ich machte. Ich dachte, er wäre angetan. Statt dessen sah er mich mit einem Blick vollkommenen Entsetzens an und sagte mir, ich wäre verrückt.

»Warum?« fragte ich ihn.

»Spendier mir ein Bier, dann werde ich es dir sagen«, meinte er.

Ich spendierte ihm ein Bier. Er trank die Hälfte davon, dann beugte er sich mit ernstem Gesichtsausdruck über den Tisch.

»Es ist verrückt, weil die Fans deinen Arsch in Stücke reißen werden«, sagte er. »Du wirst ebenso viel falsch machen wie richtig. Und keiner *dieser* Burschen wird dich für das am Kopf tätscheln, was du *richtig* gemacht hast; sie werden dich aber mit allem verrückt machen, was du falsch gemacht hast. Glaubst du wirklich, du wirst Hintergrundmaterial für *The Texas Chainsaw Massacre* (dt. *Blutgericht in Texas*) finden? Wo willst du denn suchen? In der *New York Times*? Daß ich nicht lache.«

»Aber ...«

»Die Hälfte der Leute, mit denen du sprichst, wird dir eines sagen, die andere Hälfte etwas anderes. Mein Gott, wenn du mit Roger Corman über die Leute in Roger-Corman-Filmen aus den fünfziger Jahren reden würdest, würde er das meiste durcheinanderbringen, weil er die meisten seiner Filme innerhalb von drei Wochen gedreht hat!«

»Aber ...«

»Und ich will dir noch etwas sagen. Die Hälfte der Sachen, die du *liest*, wird falsch sein, weil die Leute, die dieses Genre lieben, ebenso du und ich sind. Mit einem Wort, verrückt.«

»Aber ...«

»Und deine eigenen *Erinnerungen* werden dir Streiche

spielen. Gib es auf. Du wirst die Arbeit mit Pauken und Trompeten verhaßen, und die Fans werden dir den Arsch aufreißen, denn deshalb sind Fans Fans. Gib es auf und schreib einen neuen Roman. Aber spendier mir vorher noch ein Bier.«

Ich spendierte ihm noch ein Bier, aber ich gab nicht auf, wie Sie sehen. Ich gedachte jedoch dessen, was er gesagt hatte, und fügte einen Aufruf ins erste Vorwort ein, in dem ich Fans bat, mir zu schreiben und mitzuteilen, was ich falsch gemacht hatte. Es waren keine Millionen Zuschriften, aber mein den Untergang prophezeiender Freund hatte so ganz unrecht auch nicht gehabt; es waren Hunderte. Und das bringt mich zu Dennis Etchison.

Dennis Etchison ist ein *anderer* Horror-Fan von der Westküste. Er ist mittelgroß, trägt für gewöhnlich einen Bart und ist auf eine Anti-LA-Weise ansehnlich, die erleichternd ist. Zudem ist er komisch, sanft und nachdenklich. Er ist sehr belesen im Genre, sein Überblick über gute und schlechte Gruselfilme ist *außerordentlich* breit, sein Verständnis groß. Außerdem ist er ein verdammt guter Autor von Belletristik, und wenn Sie seine Kurzgeschichtensammlung *The Dark Country* nicht gelesen haben, dann haben Sie eines der großartigsten Bücher in unserem Genre versäumt (nein, es wird nicht in diesem Buch abgehandelt, weil es erst nach 1980 erschienen ist). Die Stories sind nicht nur gut, sie sind ohne Ausnahme aufregend, in manchen Fällen wahrhaftig großartig, so, wie Oliver Onions' *The Beckoning Fair One* (dt: *Die lockende Schöne*) großartig ist. Die gebundene Ausgabe erschien in limitierter Auflage, aber es wird bald eine Taschenbuchausgabe davon geben, ein Berkley Paperback - und ich gebe Ihnen den Rat, gehen Sie nicht in Ihr nächstgelegenes *Emporium de Buchhandlung*, sondern laufen Sie dorthin und kaufen Sie sich ein Exemplar, sobald es erhältlich ist. Nein, für diese Werbung wurde ich nicht bezahlt, sie kommt aus tiefstem Herzen.

Wie auch immer, Kirby McCauley schlug vor, daß Dennis Etchison der geeignete Mann sei, die Fehler aus *Danse Macabre* für die Taschenbuchausgabe auszumerzen. Ich fragte Dennis, ob er das tun würde, und Dennis sagte, er würde es

tun. Ich schickte ihm meinen wachsenden Stapel von »Das-hast-du-versaut«-Briefen noch am selben Tag durch Federal Express zu. Und ich finde, Dennis hat für mich - und alle anderen, denen an Genauigkeit auch in einem so dunklen Verlies wie der Horror-Literatur gelegen ist - eine stolze Leistung vollbracht. Diese Ausgabe ist in vielerlei Hinsicht genauer als die gebundene Ausgabe und das Taschenbuch von Berkley, und der Grund dafür ist Dennis Etchison - unterstützt von einem marschierenden Heer von Horror-Fans. Ich wollte, daß Sie das wissen, und ich wollte dem Mann dafür danken, daß er mir das Hemd in die Hose gesteckt und mir das Haar gekämmt hat.

Meine Damen und Herren, Dennis Etchison - ich bitte um Applaus, ja? Er hat mir eine Menge geholfen.

Juni 1983

STEPHEN KING

I

DER 4. OKTOBER 1957 UND EINE EINLADUNG ZUM TANZ

I

Für mich begann der Schrecken - der wahre Schrecken, im Gegensatz zu den Dämonen und Schreckgespenstern, die in meinem eigenen Verstand gehaust haben mochten - eines Nachmittags im Oktober des Jahres 1957. Ich war gerade zehn geworden. Und ich war, was passend ist, in einem Kino: dem Stratford Theater in der Innenstadt von Stratford, Connecticut.

Der Film, der an jenem Tag gezeigt wurde, ist einer meiner dauerhaften Lieblingsfilme, und die Tatsache, daß er lief - und nicht ein Randolph-Scott-Western oder ein John-Wayne-Kriegsfilm -, ist ebenfalls passend. Die Samstagnachmittagsvorstellung an jenem Tag, als der Schrecken begann, war *Earth vs. the Flying Saucers* (dt: *Fliegende Untertassen greifen an*), mit Hugh Marlowe in der Hauptrolle, der zu der Zeit seine wahrscheinlich größte Bekanntheit mit der Rolle von Patricia Neals sitzengelassenem und militant xenophobischem Freund in *The Day the Earth Stood Still* (Dt: *Der Tag, an dem die Erde stillstand*) erlangt hatte - einem etwas älteren und alles in allem rationaleren Science-Fiction-Film.

In *The Day the Earth Stood Still* landet ein Außerirdischer namens Klaatu (Michael Rennie in einem strahlend weißen intergalaktischen Freizeitanzug) mit einer fliegenden Untertasse (die, wenn sie unter Energie steht, leuchtet wie jene Plastikfiguren von Jesus, die sie im Bibelunterricht in den Ferien dafür ausgeben, wenn man Bibelverse auswendig gelernt hatte) auf dem Einkaufszentrum in Washington, D. C. Klaatu kommt die Gangway herunter und bleibt an deren Fuß stehen, Brennpunkt eines jeden entsetzten Blickes und von einigen hundert Gewehren der Armee. Es ist ein Augenblick unvergeßlicher Spannung, ein Augenblick, der in der

Retrospektive herlich ist, die Art von Augenblick, die Leute wie mich schlichtweg ein Leben lang zu Filmfans macht. Klaatu spielt mit einem Spielzeug herum - soweit ich mich erinnere, sah es wie ein Unkrautjäter aus -, und ein schießwütiger Soldat schießt ihm auch prompt in den Arm. Natürlich stellt sich heraus, daß das Spielzeug ein Geschenk für den Präsidenten war. Kein Todesstrahl; nichts weiter als ein interstellares Heilmittel gegen Krebs.

Das war 1951. Sechs Jahre später, an jenem Samstagnachmittag in Connecticut, sahen die Leute in den fliegenden Untertassen wesentlich unfreundlicher aus - und verhielten sich auch so. Die Weltraumwesen in *Earth vs. the Flying Saucers* waren, anders als der edle und etwas traurige, gutaussehende Michael Rennie als Klaatu, mehr wie alte und außerordentlich böse lebende Bäume mit knorrigen, runzligen Körpern und knurrenden Altmännergesichtern.

Sie brachten auch kein Heilmittel gegen Krebs für den Präsidenten, wie jeder neue Botschafter ein Geschenk zum Ruhm seines Landes bringt, die Insassen der Untertassen in *Earth vs. the Flying Saucers* brachten Todesstrahlen, Zerstörung und letztendlich offenen Krieg. Das alles - besonders die Zerstörung von Washington, D. C. - wurde durch die Spezialeffekte von Ray Harryhausen, einem Mann, der mit einem Kumpel namens Ray Bradbury ins Kino ging, als er ein Kind war, überzeugend wirklichkeitsnah dargestellt.

Klaatu kommt, um die Hand der Freundschaft und Brüderschaft auszustrecken. Er bietet den Menschen der Erde die Mitgliedschaft in einer Art interstellaren Vereinten Nationen an - immer vorausgesetzt, wir können unsere unglückliche Angewohnheit, uns millionenfach gegenseitig umzubringen, überwinden. Die Untertassenreisenden in *Earth vs. the Flying Saucers* kommen nur, um zu erobern, die letzte Armada eines sterbenden Planeten, alt und gierig suchen sie nicht Frieden, sondern Plünderung.

The Day the Earth Stood Still gehört zu einer ausgesuchten Handvoll - den echten Science-Fiction-Filmen. Die uralten Untertassenbewohner von *Earth vs. the Flying Saucers* sind Botschafter einer viel weiter verbreiteten Art von Film - dem Horror-Film. Hier haben wir es nicht mit Unsinn wie »Es war

ein Geschenk für euren Präsidenten« zu tun; diese Wesen sinken einfach auf Hugh Marlowes Operation Skyhook in Cape Canaveral herab und fangen an, Ärsche zu treten.

Ich glaube, im Zeitraum zwischen diesen beiden Philosophien wurde der Schrecken gesät. Wenn es ein Stromkabel zwischen solchen, einander entgegengesetzten Vorstellungen gibt, dann muß der Schrecken mit ziemlicher Sicherheit dort gewachsen sein.

Denn gerade als die Untertassen in der letzten Filmrolle ihren Angriff auf unsere Hauptstadt begannen, hörte plötzlich alles auf. Die Leinwand wurde schwarz. Das Kino war voller Kinder, aber es gab bemerkenswert wenig Unruhe. Wenn Sie an die Samstagnachmittagsvorstellungen Ihrer vergeudeten Jugend zurückdenken, dann erinnern Sie sich vielleicht, daß eine Horde Kinder im Kino eine Vielzahl von Möglichkeiten hat, ihr Mißfallen darüber auszudrücken, daß der Film unterbrochen wird oder zu spät anfängt - rhythmisches Klatschen; den gewaltigen Kinderkriegsruf: »Wir wollen den Film! Wir wollen den Film! Wir wollen den Film!«; Süßigkeitenschachteln, die auf die Leinwand fliegen; Popcorntüten, die zu Jagdhörnern werden. Wenn ein Kind seit dem letzten 4. Juli einen Black-Cat-Kracher in der Tasche hat, dann wird es diese Gelegenheit nützen, ihn hervorzuholen, Freunden zur Bewunderung und Billigung zu zeigen, dann anzuzünden und über den Balkon zu werfen.

An diesem Oktobertag geschah nichts von alledem. Der Film war nicht gerissen; der Projektor war einfach abgeschaltet worden. Dann gingen die Lichter an, ein vollkommen unerhörter Vorgang. Wir saßen da und sahen uns um und blinzelten ins Licht wie Maulwürfe.

Der Geschäftsführer trat bis zur Mitte der Bühne und hielt - völlig unnötigerweise - die Hände hoch, um um Ruhe zu bitten. Sechs Jahre später, 1963, fiel mir dieser Augenblick wieder ein, als der Mann, der uns von der Schule nach Hause fuhr, an einem Freitagnachmittag im November erzählte, daß der Präsident in Dallas erschossen worden war.

Wenn es im Danse Macabre eine Wahrheit oder einen Wert gibt, dann schlicht und einfach die, daß Romane, Filme, Fernseh- und Rundfunkprogramme - sogar Comic-Hefte -, die sich mit Horror beschäftigen, stets auf zwei Ebenen funktionieren.

Zuoberst ist die Ebene des »Niederknüppeins« - wenn Regan in *The Exorcist* (dt: *Der Exorzist*) dem Priester ins Gesicht kotzt oder mit einem Kruzifix masturbiert oder wenn das wie rohes Fleisch aussehende, gräßlich von innen nach außen gekehrte Monster in John Frankenheimers *Prophecy* (dt: *Die Prophezeiung*) den Kopf des Hubschrauberpiloten wegmampft wie ein Marshmallow. Dieses »Niederknüppeln« kann mit verschiedenen Stufen künstlerischer Finesse getan werden, aber es ist immer da.

Aber auf einer anderen, überzeugenderen Ebene ist jedes Horror-Werk tatsächlich ein Tanz - eine bewegte, rhythmische Suche. Und es sucht nach dem Ort, wo Sie, der Zuschauer oder Leser, auf Ihrer primitivsten Ebene leben. Ein Horror-Werk interessiert sich nicht für das zivilisierte Mobiliar unseres Lebens. Ein solches Werk tanzt durch diese Zimmer, die wir mit einem Stück nach dem anderen eingerichtet haben, wobei jedes Stück - hoffen wir! - unseren gesellschaftlich akzeptablen und angenehm erleuchteten Charakter zum Ausdruck bringen soll. Es sucht nach einem anderen Ort, einem Zimmer, das manchmal der geheimen Kammer eines viktorianischen Gentleman ähneln kann, manchmal einer Folterkammer der spanischen Inquisition ..., aber am häufigsten und erfolgreichsten dem schlichten und brutalen Loch eines steinzeitlichen Höhlenmenschen.

Ist Horror Kunst? Auf dieser zweiten Ebene kann ein Horror-Werk nichts anderes sein; es erreicht die Ebene der Kunst einfach dadurch, daß es nach etwas jenseits der Kunst sucht, etwas, das vor der Kunst existierte: Es sucht nach etwas, das ich den phobischen Druckpunkt nennen möchte. Eine gute Horror-Geschichte wird sich ins Zentrum Ihres Lebens tanzen und die Geheimtür zu dem Zimmer finden, das - wie Sie glaubten - außer Ihnen keiner kennt. Sowohl Albert Camus

wie auch Billy Joel haben darauf hingewiesen, daß uns DER FREMDE nervös macht ..., aber es gefällt uns, sein Gesicht im Geheimen betrachten zu wollen.

Wecken Spinnen das Grauen in Ihnen? Gut. Wir haben Spinnen, etwa in *Tarantula* (dt: *Tarantula*), *The Incredible Shrinking Man* (dt: *Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.*) und *Kingdom of the Spiders* (dt: *Mörderspinnen*). Wie ist es mit Ratten? In James Herberts Roman *The Rats* (dt: *Die Killer-Ratten* bzw. *Die Ratten*) können Sie spüren, wie sie überall auf Ihnen herumwuseln ... und Sie bei lebendigem Leibe auffressen. Was ist mit Schlangen? Klaustrophobie? Höhenangst? Oder ... Was immer Sie wollen.

Weil Bücher und Filme Massenmedien sind, war das Horror-Genre häufig imstande, im Verlauf der zurückliegenden dreißig Jahre Besseres zu leisten als nur persönliche Ängste anzusprechen. In diesem Zeitraum (und zu einem geringeren Ausmaß auch in den etwa siebzig Jahren davor) war das Horror-Genre häufig auch imstande, nationale phobische Druckpunkte zu finden, und die Bücher und Filme, die am erfolgreichsten waren, scheinen fast immer mit Ängsten zu spielen und ihnen Ausdruck zu verleihen, die in einem breiten Bevölkerungsspektrum existieren. Solche Ängste, die häufig politischer, wirtschaftlicher oder psychologischer und nicht übernatürlicher Natur sind, verleihen den besten Horror-Werken einen angenehm allegorischen Hauch - und es ist die Allegorie, in der die meisten Filmemacher zu Hause zu sein scheinen. Vielleicht deshalb, weil sie wissen, sie können das Monster immer wieder aus der Dunkelheit hervorschlurfen lassen, wenn die Scheiße anfängt, zu dick zu werden.

Wir werden gleich wieder ins Stratford des Jahres 1957 zurückkehren, aber bevor wir das tun, möchte ich noch kurz darauf hinweisen, daß einer der Filme der vergangenen dreißig Jahre, der einen Druckpunkt mit großer Genauigkeit gefunden hat, Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* (dt: *Die Dämonischen*) war. Wir werden uns weiter hinten mit dem Roman beschäftigen - und Jack Finney, der Autor, wird auch ein paar Dinge zu sagen haben -, aber befassen wir uns hier vorläufig kurz mit dem Film.

In Siegels Version von *Invasion of the Body Snatchers* fin-

det sich eigentlich nichts physisch Gräßliches*; keine knorri-gen und bösen Weltraumreisenden, keine verzernte, mutierte Gestalt unter der Fassade des Normalen. Die Leute aus den Samenkapseln sind nur ein wenig anders, das ist alles. Ein wenig vage. Ein wenig durcheinander. Wenngleich Finney in seinem Buch diesen Punkt niemals deutlich betont, deutet er doch an, daß das Gräßlichste an ihnen die Tatsache ist, daß ihnen auch der gebräuchlichste und mühelos zu erwerbende Sinn für Ästhetik fehlt. Nicht weiter schlimm, deutet Finney an, daß diese eingedrungenen Außerirdischen aus dem Welt-all weder *La Traviata* noch *Moby Dick* (dt: *Moby Dick*) oder auch nur ein Norman-Rockwell-Titelblatt der *Saturday Evening Post* würdigen können. Das ist schlimm, aber - mein Gott! - sie mähen ihren Rasen nicht und ersetzen auch nicht die Glasscheibe in der Garage, die zu Bruch ging, als der Junge aus der Straße einen Baseball hinein schlug. Sie streichen ihre Häuser nicht frisch, wenn die Farbe abblättert. Die Straßen, die nach Santa Mira führen, erfahren wir, sind so voller Schlaglöcher und Abspülungen, daß die Händler, welche die Stadt belie fern - die ihre städtischen Lungen mit der lebenspendenden Atmosphäre des Kapitalismus versorgen, könnte man sagen -, sich bald nicht mehr die Mühe machen, zu kommen.

Die Ebene des »Niederknüppelns« ist eine Sache, aber auf jener zweiten Ebene des Horrors erleben wir häufig jenes unterschwellige Gefühl der Angst, das wir das »Gruseln« nennen. *Invasion of the Body Snatchers* hat im Lauf der Jahre viele Leute das Gruseln gelehrt, und man hat alle Arten hoch-

* Es gibt aber ein Remake von Philip Kaufman (dt: *Die Körperfresser kommen*). In diesem Film gibt es einen Augenblick, der auf abstoßende Weise gräßlich ist. Nämlich den, als Donald Sutherland mit einem Rechen das Gesicht der am weitesten entwickelten Samenkapsel einschlägt. Das Gesicht dieser »Person« platzt mit ekelregender Leichtigkeit, wie eine faule Frucht, und ergießt eine Explosion des realistischsten Bühnenblutes, das ich jemals in einem Farbfilm gesehen habe. Als dieser Augenblick kam, zuckte ich zusammen, schlug die Hand vor den Mund und fragte mich, wie es diesem Film nur jemals gelungen sein konnte, seine PC-Einstufung zu bekommen.

(Anm. d. Übers.)

gestochener Vorstellungen in Siegels Filmversion hineininterpretiert. Man bezeichnete ihn als Anti-McCarthy-Film, bis jemand darauf hinwies, daß man Don Siegels politische Anschauung kaum als linksorientiert betrachten konnte. Dann fingen die Filmkritiker an, ihn als einen »Lieber-tot-als-rot«-Film zu sehen. Ich finde, daß von diesen beiden Vorstellungen die letztere besser zu dem Film paßt, den Siegel gedreht hat, dem Film, der damit endet, daß Kevin McCarthy mitten auf einer Autobahn steht und den Autos, die an ihm vorbeifahren, zuruft: »Sie sind schon hier! Ihr seid die nächsten!« Tief in meinem Herzen glaube ich jedoch nicht, daß Siegel wirklich einen politischen Hut aufhatte, als er den Film drehte (und Sie werden später herausfinden, daß Jack Finney das auch nie geglaubt hat); ich glaube, er hatte einfach seinen Spaß, und die Untertöne ..., die kamen einfach.

Das beeinträchtigt nicht die Vorstellung, daß *Invasion of the Body Snatchers* ein allegorisches Element enthält; es zeigt lediglich, daß diese Druckpunkte, diese Grenzen der Angst, manchmal so tief verborgen und dennoch so vital sind, daß wir sie wie artesische Brunnen anzapfen können - wir sprechen etwas laut aus, während wir etwas anderes mit einem Flüstern ausdrücken. Die Philip-Kaufman-Version von Finneys Roman macht Spaß (wenn auch, um gerecht zu sein, nicht ganz soviel Spaß wie die von Siegel), aber dieses Flüstern hat sich in etwas vollkommen anderes verwandelt: Der Subtext von Kaufmans Film scheint die gesamte »Ich-bin-okay-du-bist-okay-also-laß-uns-zusammen-in-die-Warmwassersbadewanne-hüpfen-und-unser-kostbares-Bewußtsein-massieren«-Bewegung der egozentrischen siebziger Jahre auf die Schippe zu nehmen. Was beweist, daß die unbehaglichen Träume des Massenunterbewußtseins sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wandeln können, die Pipeline in diesen Brunnen der Träume aber konstant und vital bleibt.

Dies ist der wahre Danse Macabre, vermute ich: diese bemerkenswerten Augenblicke, wenn es dem Schöpfer einer Horror-Story gelingt, mit einer einzigen gehaltvollen Idee den bewußten und unterbewußten Verstand zu vereinen. Ich bin der Meinung, das war zu einem größeren Ausmaß in der Siegelischen Version von *Invasion of the Body Snatchers* der

Fall, aber natürlich konnten sowohl Siegel als auch Kaufman nur dank Jack Finney arbeiten, der den ursprünglichen Brunnen gegraben hat.

Was uns, finde ich, wieder zu jenem warmen Herbstnachmittag des Jahres 1957 im Stratford Theater zurückbringt.

3

Wir saßen wie Marionetten auf unseren Stühlen und sahen den Geschäftsführer an. Er sah nervös und bläulich aus - vielleicht lag das aber auch nur an den Scheinwerfern. Wir saßen da und fragten uns, welche Art von Katastrophe ihn veranlaßt haben könnte, den Film genau dann anzuhalten, als er sich der Apotheose aller Samstagnachmittagsvorstellungen näherte, »dem guten Teil«. Und die Art, wie seine Stimme zitterte, als er zu reden anfang, trug nicht dazu bei, das Wohlfinden der Anwesenden zu erhöhen. »Ich möchte Ihnen mitteilen«, sagte er mit dieser zitternden Stimme, »daß die Russen einen Weltraumsatelliten in die Erdumlaufbahn geschossen haben. Sie nennen ihn ... *Sputnik*.«

Dieser Meldung folgte absolutes, grabähnliches Schweigen. Wir saßen einfach nur da, ein Kino voller Kinder der fünfziger Jahre, mit Bürstenschnitten, Zauseschnitten, Pferdeschwänzen, Zöpfen, Reifröcken, Bundfaltenhosen, Jeans mit Umschlägen, Captain-Midnight-Ringen; Kinder, die gerade Chuck Berry und Little Richard in New Yorks einzigem schwarzen Rhythm-and-Blues-Sender entdeckt hatten, den wir nachts empfangen konnte, an- und abschwelend wie eine starke Swingstimme von einem fernen Planeten. Wir waren die Kinder, die mit Captain Video und Terry and den Pirates aufgewachsen waren. Wir waren die Kinder, die in Comics gesehen hatten, wie Combat Casey unzähligen nordkoreanischen Schlitzaugen die Zähne ausgetreten hatte. Wir waren die Kinder, die gesehen hatten, wie Richard Carlson Tausende dreckiger Kommunistenspione in *I Led Three Lives* gefangen hatte. Wir waren die Kinder, die jedes einen Viertel-dollar zusammengekratzt hatten, um Hugh Marlowe in *Earth vs. the Flying Saucers* zu sehen, und die diese beunruhigende Neuigkeit als eine Art garstigen Bonus bekommen hatten.

An eines erinnere ich mich ganz deutlich: Eine schrille Stimme schnitt durch das gräßliche tote Schweigen, ich weiß nicht, ob es die eines Jungen oder eines Mädchens war; eine Stimme, die den Tränen nahe war, aber gleichzeitig auch voll furchteinflößendem Zorn: »Ach, zeigen Sie den Film weiter, Sie Lügner!«

Der Geschäftsführer sah nicht einmal in die Richtung, aus der die Stimme gekommen war, und irgendwie war das das Schlimmste. Das lieferte irgendwie den Beweis. Die Russen hatten uns beim Wettlauf ins All geschlagen. Irgendwo über unseren Köpfen war eine triumphierend piepsende, elektronische Kugel, die hinter dem Eisernen Vorhang konstruiert und abgeschossen worden war. Weder Captain Midnight noch Richard Carlson (der auch in *Riders to the Stars* [dt. *R3 überfällig*] mitspielte, und Junge, Junge, was das für eine bittere Ironie war) hatten es verhindern können. Sie war dort oben ..., und sie nannten sie Sputnik. Der Geschäftsführer stand noch einen Augenblick da und sah uns an, als wünschte er, er könnte uns noch etwas sagen, doch fiel ihm nichts ein. Dann verließ er die Bühne, und wenig später fing der Film wieder an.

4

Hier ist eine Frage. Sie erinnern sich daran, wo Sie waren, als Präsident Kennedy ermordet wurde. Sie erinnern sich, wo Sie waren, als Sie hörten, daß RFK als Folge eines anderen Irren in einer Hotelküche ins Gras gebissen hatte. Vielleicht erinnern Sie sich sogar daran, wo Sie während der Kuba-Krise waren.

Erinnern Sie sich daran, wo Sie waren, als die Russen Sputnik I abschossen?

Entsetzen - was Hunter Thompson »Angst und Schrecken« nennt - entsteht häufig aus einem umfassenden Gefühl der Aufhebung; Dinge sind im Verfall begriffen. Wenn dieses Gefühl des Verfalls plötzlich kommt und persönlich zu sein scheint - wenn es Sie im Herzen trifft -, dann verankert es sich als vollständiges Set in der Erinnerung. Die Tatsache, daß sich fast jeder oder jede erinnert, wo er oder sie zur Zeit

der Ermordung von Kennedy gewesen ist, finde ich fast ebenso interessant wie die, daß es einem Irren mit einer im Versandhaus bestellten Waffe in nur etwa vierzehn Sekunden gelungen ist, den gesamten Lauf der Weltgeschichte zu verändern. Dieser Augenblick des Wissens und die dreitägige Periode fassungsloser Trauer, die ihm folgte, sind vielleicht die größte Annäherung an einen Zeitraum des Massenbewußtseins und des Masseneinfühlungsvermögens und - in der Retrospektive - der Massenerinnerung, die jedwede Menschen der Geschichte jemals erreicht haben: zweihundert Millionen Menschen in einem lebenden Starrkrampf. Offenbar kann Liebe diesen allumfassenden Hammerschlag nicht herbeiführen. Um so bedauerlicher.

Ich will damit nicht andeuten, daß der Start des Sputnik auch nur annähernd dieselben Auswirkungen auf die amerikanische Psyche hatte (obschon er nicht ohne Auswirkungen blieb; man vergleiche dazu zum Beispiel Tom Wolfes amüsante Schilderung der Ereignisse nach dem russischen Start in seinem Buch der Superlative über unser Raumfahrtprogramm, *The Right Stuff* [dt: *Die Helden der Nation*]), aber ich vermute, daß sich eine ganze Menge Kinder - die Kriegsbabies, wie wir genannt wurden - ebenso an das Ereignis erinnern wie ich.

Wir waren fruchtbarer Boden für die Saat des Schreckens, wir Kriegsbabies; wir waren in einer seltsamen Zirkusatmosphäre von Paranoia, Patriotismus und nationaler *Selbstüberhebung* aufgewachsen. Uns wurde gesagt, daß wir die größte Nation auf Erden wären und daß jeder Gesetzesbrecher hinter dem Eisernen Vorhang, der versuchen würde, im großen Saloon der internationalen Politik die Knaue gegen uns zu erheben, schon feststellen würde, wer das schnellste Schießessen im Westen hatte (wie in Pat Franks erleuchtendem Roman über diese Zeit, *Alas, Babylon*), aber uns wurde auch ganz genau gesagt, was wir in unsere Atomschutzbunker mitnehmen und wie lange wir darin bleiben sollten, nachdem wir den Krieg gewonnen hatten. Wir hatten mehr zu essen als jede andere Nation in der Weltgeschichte, aber in unserer Milch waren Spuren von Strontium-90 von Atomwaffenversuchen.

Wir waren die Kinder der Männer und Frauen, die den Krieg gewonnen hatten, den Duke Wayne »the big one« - »den Großen« - nannte, und als sich der Staub gelegt hatte, war Amerika ganz oben.

Wir hatten England aus der Rolle des Kolosses verdrängt, der breitbeinig über der Welt stand. Als die Leute sich wieder zusammentaten und mich und Millionen Kinder wie mich machten, war London beinahe dem Erdboden gleich gebombt worden, die Sonne ging etwa alle zwölf Stunden im britischen Empire unter, und Rußland war im Krieg gegen die Nazis beinahe ausgeblutet worden; während der Belagerung von Stalingrad waren russische Soldaten gezwungen gewesen, ihre toten Kameraden zu essen. Aber keine einzige Bombe war auf New York gefallen, und Amerika hatte die geringsten Verluste von allen bedeutenderen Nationen, die am Krieg teilgenommen hatten.

Des weiteren hatten wir eine große Geschichte, von der wir zehren konnten (alle kurzen geschichtlichen Abschnitte sind große Abschnitte), besonders bezüglich Erfindungen und Innovationen. Jeder Grundschullehrer zitierte zum Vergnügen seiner Schüler dasselbe Wort; ein Zauberwort, das glitzert und leuchtet wie ein wunderschönes Neonschild; ein Wort von fast unglaublicher Kraft und Anmut; und dieses Wort heißt: PIONIERGEIST. Ich und meine Altersgenossen wuchsen wohlbehütet mit dem Wissen um Amerikas PIONIERGEIST auf - ein Wissen, das in einer Litanei von Namen zusammengefaßt werden konnte, die man im Unterricht auswendig lernen mußte. Eli Whitney. Samuel Morse. Alexander Graham Bell. Henry Ford. Robert Goddard. Wilbur und Orville Wright. Robert Oppenheimer. Diese Menschen, meine Damen und Herren, hatten ein großes Ding gemeinsam. Sie waren alle Amerikaner und platzten förmlich vor PIONIERGEIST. Wir waren, wie es in diesem sarkastischen, amerikanischen Ausspruch heißt, die Schnellsten und Besten mit dem meisten, und das waren wir immer gewesen.

Und was für eine Welt lag vor uns! Sie war in den Geschichten von Robert A. Heinlein, Lester Del Rey, Alfred Bester, Stanley Weinbaum und von Dutzenden anderen skizziert! Diese Träume kamen mit den letzten der Science-Fiction-

Pulp-Zeitschriften*, die in jenem Oktober 1957 schrumpften und starben ..., aber die Science Fiction selbst war nie in besserer Form gewesen. Der Weltraum würde mehr als nur erobert werden, sagten uns diese Schriftsteller; er würde ..., er würde, ..., nun, er würde von PIONIEREN erobert werden! Silberne Nadeln durchdrangen die Leere, gefolgt von flammenden Raketen, die riesige Schiffe auf fremde Welten hinunterließen, gefolgt von zähen Kolonien von Männern und Frauen (*amerikanischen* Männern und Frauen, wie man hinzufügen sollte) mit PIONIERGEIST, der ihnen aus jeder Pore quoll. Der Mars würde zu unserem Hinterhof werden, der neue Goldrausch (oder möglicherweise der neue Rhodiumrausch) könnte im Asteroidengürtel beginnen ..., und letztendlich würden natürlich die Sterne selbst uns gehören - eine herrliche Zukunft erwartete uns, mit Touristen, die Bilder von den sechs Monden von Procyon IV und einem Chevrolet-JetCar-Fließband auf Sirius III schossen. Die Erde selbst würde in ein Utopia verwandelt werden, das man auf dem Umschlag von jeder Ausgabe des *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, von *Amazing Stories*, *Galaxy* oder *Astounding Science Fiction* der fünfziger Jahre sehen konnte.

Eine vom PIONIERGEIST erfüllte Zukunft; noch besser, eine vom AMERIKANISCHEN PIONIERGEIST erfüllte Zukunft. Vergleichen Sie zum Beispiel das Umschlagbild der ursprünglichen Taschenbuchausgabe von Ray Bradburys *Martian Chronicles* (dt. *Die Mars-Chroniken*) bei Bantam. In dieser künstlerischen Version - ein Ausbund der Phantasie des Künstlers, nicht der Bradburys; in dieser klassischen Verschmelzung von Science Fiction und Fantasy ist nichts so Ethnozentrisches oder regelrecht Dummes zu finden - sehen die gelandeten Astronauten sehr deutlich wie Sturmtruppen aus, die den

* Zeitschriften haben in der Entwicklung von SF, Fantasy und Horror in den USA - anders als hierzulande - immer eine große Rolle gespielt. Der zum Fachbegriff gewordene Ausdruck »Pulps« - der nicht übersetzt wird - steht dabei für die großformatigen und auf billigem Papier gedruckten Ausgaben, wobei sich die Bedeutung zunächst auf das holzhaltige Billigpapier bezog, bald aber für die gesamte Zeitschriften-Gattung verwendet wurde. (Anm.d.Übers.)

Strand von Saipan oder Tarawa erstürmen. Zugegeben, im Hintergrund ist eine Rakete zu sehen, kein LST, aber der Kapitän mit seinem kantigen Kiefer und der gezückten Automatik könnte direkt aus einem John-Wayne-Film herausgetreten sein: »Kommt schon, Hunde, wollt ihr ewig leben? Wo bleibt euer PIONIERGEIST?«

Dies war die Wiege elementarer politischer Theorien und technologischer Träume, in der ich und viele andere Kriegsbabies bis zu jenem Tag im Oktober gewiegt wurden, als die Wiege grob umgestoßen wurde und wir alle herausfielen. Für mich war es das Ende des schönen Traums und der Beginn des Alptraums.

Die Kinder erkannten die Bedeutung dessen, was die Russen vollbracht hatten, ebenso rasch und gut wie alle anderen auch - sicherlich so schnell wie die Politiker, die sich förmlich überschlugen, um das gute Nutzholz aus diesem verheerenden Kahlschlag herauszuholen. Die großen Bomber, die im Zweiten Weltkrieg Berlin und Hamburg dem Erdboden gleichgemacht hatten, wurden schon damals, 1957, überflüssig. Eine neue und geheimnisvolle Abkürzung war ins Arbeitsvokabular des Schreckens aufgenommen worden: ICBM. Die ICBMs waren, so wußte man, nichts weiter als erwachsen gewordene deutsche V-Raketen. Sie trugen enorme Ladungen des nuklearen Todes und der Zerstörung, und wenn die Russkies auf dumme Ideen kamen, würden wir sie einfach vom Angesicht der Erde wegblasen. Paß auf, Moskau! Hier kommt eine große, heiße Dose PIONIERGEIST für euch, ihr Deppen!

Nur sahen die Russen irgendwie auf unglaubliche Weise in der alten ICBM-Abteilung auch nicht so schlecht aus. Schließlich waren die ICBMs nur große Raketen, und die Kommies hatten ihren Sputnik ganz sicher nicht mit einem Kartoffelstampfer in die Erdumlaufbahn befördert.

5

Dieses Buch soll einen informativen Überblick darüber geben, wo das Horror-Genre in den vergangenen dreißig Jahren gewesen ist, es soll keine Autobiographie von Ihrem sehr

Ergebenen sein. Die Autobiographie eines Vaters, Schriftstellers und ehemaligen High-School-Lehrers würde wahrhaftig eine langweilige Lektüre abgeben. Ich bin Schriftsteller von Beruf, das heißt, die interessantesten Dinge, die ich jemals erlebt habe, habe ich in meinen Träumen erlebt.

Aber weil ich Horror-Romancier und außerdem ein Kind meiner Zeit bin, und weil ich finde, daß Horror nicht erschreckt, wenn der Leser oder Zuschauer nicht persönlich berührt wird, werden Sie feststellen, daß sich ein autobiographisches Element ständig einschleichen wird. Im wirklichen Leben ist Horror eine Empfindung, mit der man ganz alleine zurechtkommen muß - so wie ich mit der Erkenntnis zurechtkommen mußte, daß die Russen uns auf dem Weg ins Weltall geschlagen hatten. Es ist ein Kampf, der in den geheimen Abgründen des Herzens ausgetragen wird.

Ich glaube, daß wir letztendlich alle allein sind, jeder tiefe und anhaltende menschliche Kontakt ist nicht mehr oder weniger als eine notwendige Illusion - aber immerhin sind die Gefühle, die wir als »positiv« und »konstruktiv« betrachten, ein Ausstrecken, eine Anstrengung, Kontakt herzustellen und eine Art von Kommunikation aufzubauen. Gefühle wie Liebe und Freundlichkeit, die Fähigkeit, Anteil zu nehmen und mitzufühlen, sind alles, was wir vom Licht kennen. Sie sind Anstrengungen, um zu verbinden und zu integrieren; es sind die Gefühle, die uns zusammenbringen, wenn nicht tatsächlich, so doch in einer tröstlichen Illusion, die die Bürde der Sterblichkeit ein wenig leichter für uns zu tragen macht.

Horror, Entsetzen, Angst, Panik: Das sind die Empfindungen, die Keile zwischen uns treiben, die uns von der Menge abtrennen und uns einsam machen. Es ist paradox, daß Gefühle und Empfindungen, die wir mit dem »Mob-Instinkt« assoziieren, das tun, aber Menschenmengen, sagt man uns, sind ein einsamer Aufenthaltsort, eine Gemeinschaft ohne Liebe. Die Melodien der Horror-Geschichte sind einfach und wiederholen sich, und es sind Melodien der Auflösung und Auslöschung ..., aber ein weiteres Paradox ist, daß das Ritual, diese Gefühle hinauszulassen, die Dinge wieder zu einem stabileren und konstruktiven Zustand zurückzubringen scheint. Fragen Sie einen Psychiater, was sein Patient tut,

wenn er da auf der Couch liegt und darüber redet, was ihn wachhält und was er in seinen Träumen sieht. »What do you see when you turn out the light?« fragten die Beatles; ihre Antwort: »I can't tell you, but I know that it's mine.«

Das Genre, über das wir sprechen, sei es nun in Literatur, Film oder Fernsehen, handelt eigentlich nur von einem: erfundenem Schrecken. Eine der Fragen, die immer wieder von Leuten gestellt werden, die das Paradox erkannt haben (aber in ihrem Denken noch nicht völlig artikuliert), ist: Warum sollte man sich schreckliche Sachen ausdenken wollen, wo es doch so viel echten Schrecken auf der Welt gibt?

Die Antwort darauf lautet, daß wir Schrecken erfinden, um mit dem tatsächlich existenten besser fertig zu werden. Mit der unerschöpflichen Erfindungsgabe der Menschheit erfassen wir die Elemente, die so trennend und zerstörerisch sind, und versuchen, sie zu Werkzeugen zu machen - damit sie sich selbst auseinandernehmen. Der Ausdruck *Katharsis* - Läuterung - ist so alt wie das griechische Drama, und einige, die in meinem Genre arbeiten, haben ihn allzu leichtfertig gebraucht, um das zu rechtfertigen, was sie tun, aber er hat dennoch seine begrenzte Anwendung hier. Der Traum vom Horror an sich ist ein Herauslassen und ein Aufstechen ..., und es könnte durchaus sein, daß der Traum vom Horror der Massenmedien manchmal zu einer nationalen Psychoanalytiker-couch wird.

Also zum letzten Mal, bevor wir weitergehen, der Oktober 1957. Nun ist *Earth vs. the Flying Saucers*, so absurd es oberflächlich aussieht, zu einem symbolisch-politischen Statement geworden. Unter der schundhaften »Invasoren-aus-dem-Weltall«-Story wird es zu einer Vorschau auf den künftigen Krieg. Diese gierigen, verzerrten alten Monster, welche die Untertassen lenken, sind in Wirklichkeit die Russen; die Zerstörung des Washington Monument, der Kuppel des Kapitols, des Obersten Gerichtshofs - die Hanyhausens Stop-motion-Effekte zu unheimlicher Glaubwürdigkeit gestalten - wird zu nichts weiter als der Zerstörung, die man logischerweise erwarten würde, wenn die A-Bomben einmal fallen.

Und dann kommt das Ende des Films. Die letzte Untertasse ist von Hugh Marlowes Geheimwaffe abgeschossen

worden, einer Ultraschallkanone, die den elektromagnetischen Antrieb der Untertassen lahmlegt, oder eine ähnlich einleuchtend präsentierte Albernheit. Lautsprecher plärren anscheinend von jeder Straßenecke in Washington: »Die unmittelbare Gefahr ...ist vorbei. Die unmittelbare Gefahr ...ist vorbei. Die unmittelbare Gefahr ist vorbei.« Die Kamera zeigt uns den klaren Himmel. Die bösen alten Monster mit ihrem erstarrten Fauchen und den verzerrten Wurzelgesichtern sind ausgelöscht worden. Schnitt zum Strand von Kalifornien, der auf wundersame Weise verlassen ist, abgesehen von Hugh Marlowe und seiner frischgebackenen Ehefrau (natürlich ist sie die Tochter des »Vierschrötigen Alten Soldaten Der Für Sein Land Gestorben Ist«); sie sind in den Flitterwochen.

»Russ«, fragt sie ihn, »werden sie jemals zurückkommen?«

Marlowe sieht weise zum Himmel empor, dann wieder auf seine Frau. »Nicht an einem so schönen Tag«, sagt er beruhigend. »Und nicht zu einer so schönen Welt.«

Sie laufen Hand in Hand in die Brandung, und der Nachspann fängt an.

Einen Augenblick - nur einen Augenblick lang - hat der paradoxe Trick funktioniert. Wir haben den Horror in die Hand genommen und dazu verwendet, sich selbst zu zerstören, ein Trick, der dem gleichkommt, sich an den eigenen Schnürsenkeln hochzuziehen. Für eine kurze Weile wurde die tiefergehende Furcht - die Existenz des russischen Sputnik und was sie bedeutet - verdrängt. Sie wird wieder wachsen, aber erst später. Vorläufig haben wir uns dem Schlimmsten gestellt, und es war gar nicht so schlimm. Am Ende hatten wir diesen verzauberten Augenblick der Reintegration und Sicherheit, dasselbe Gefühl, das sich einstellt, wenn die Achterbahn zum Stillstand kommt und man mit seinem Mädchen aussteigt und beide unverseht sind.

Ich glaube, es ist dieses Gefühl der Reintegration, das aus einem Genre kommt, welches sich auf Tod, Angst und Monstrositäten spezialisiert hat, das den Danse Macabre so lohnend und magisch macht ..., das und die grenzenlose Fähigkeit der menschlichen Phantasie, sich eine endlose Anzahl von Traumwelten auszudenken und diese dann zum Funktionieren zu bringen. Es ist eine Welt, die eine große Dichterin

wie Anne Sexton dazu benützen konnte, sich »geistig gesund zu schreiben«. Durch ihre Gedichte, die ihren Niedergang in den Mahlstrom des Wahnsinns beschreiben und ausdrücken, kehrte schließlich ihre eigene Fähigkeit wieder zurück, mit der Welt zurechtzukommen, jedenfalls für eine Weile ..., und vielleicht waren auch andere imstande, ihre Gedichte für sich selbst zu benützen. Das soll nicht heißen, daß das Schreiben auf der Grundlage seiner Nützlichkeit gerechtfertigt werden sollte; es ist ausreichend, den Leser zu erfreuen, nicht?

Dies ist eine Welt, in der ich durch meine eigene Entscheidung schon lange lebe, schon lange vor dem StratfordTheater und dem Sputnik I. Ich will Ihnen sicher nicht erzählen, daß die Russen durch ein traumatisches Erlebnis mein Interesse am Horror geweckt haben, ich wollte lediglich den Augenblick erläutern, als ich anfang, eine sinnvolle Verbindung zwischen der Welt der Phantasie und derjenigen, die *My Weekly Reader* aktuelle Ereignisse zu nennen pflegte, herzustellen. Dieses Buch ist lediglich ein Spaziergang durch diese Welt, durch alle Welten von Fantasy und Horror, die mich entzückt und entsetzt haben. Es hat kaum einen Plan oder eine Ordnung, und wenn Sie ab und zu an einen Jagdhund mit nicht besonders ausgeprägter Nase denken müssen, der hin und her springt und jedem interessanten Geruch folgt, den er wahrnimmt, so macht mir das nichts aus.

Aber es ist keine Jagd. Es ist ein Tanz. Und manchmal machen sie die Lichter im Ballsaal aus.

Aber wir werden dennoch tanzen, Sie und ich. Auch im Dunkeln. Ganz besonders im Dunkeln.

Würden Sie mir die Ehre erweisen?

II

GESCHICHTEN VOM HAKEN

I

Die Trennlinie zwischen Fantasy und Science Fiction (denn strenggenommen haben wir es mit Fantasy zu tun; Horror ist lediglich eine Unterabteilung dieses größeren Genres) ist ein Thema, das an irgendeiner Stelle bei fast jedem Fantasy- oder Science-Fiction-Konvent zur Sprache kommt (und für diejenigen unter Ihnen, die mit der Subkultur nicht vertraut sind, davon finden jedes Jahr buchstäblich Hunderte statt). Wenn ich für jeden Artikel zum Thema Abgrenzung von Fantasy und SF, der in den Spalten der Amateuzeitschriften und der Profizeitschriften beider Genres erscheint, einen Nickel bekommen würde, könnte ich mir davon die Insel Bermuda kaufen.

Diese Definitionsfrage ist eine Falle, und ich kann mir kein langweiligeres akademisches Thema vorstellen. Es ist wie endlose Diskussionen über das Versmaß moderner Dichtung oder die mögliche Aufdringlichkeit bestimmter Interpunktion in Kurzgeschichten, und somit im Grunde genommen eine müßige Diskussion darüber, wieviele Engel denn nun auf einem Stecknadelkopf tanzen können; sie wird erst dann interessant, wenn die an der Diskussion Beteiligten betrunken oder graduierte Studenten sind - zwei Zustände etwa vergleichbarer Inkompetenz. Ich werde mich damit begnügen, das offensichtlich Unbestreitbare anzuführen: Beides sind Werke der Phantasie, beide versuchen, Welten zu erschaffen, die nicht existieren, nicht existieren können oder noch nicht existieren. Natürlich gibt es einen Unterschied, aber Sie können Ihre eigene Grenzlinie ziehen - und wenn Sie das versuchen, dann werden Sie feststellen, daß es wahrhaftig eine sehr unregelmäßige Grenze ist. *Alien* (dt: *Alien*), zum Beispiel, ist ein Horror-Film, auch wenn er mehr in wissenschaftlichen Extrapolationen verwurzelt ist als *Star Wars* (dt: *Krieg der Sterne*). *Star Wars* ist ein Science-Fiction-Film, doch müs-

sen wir die Tatsache bedenken, daß es eine SF von der E.E. »Doc« Smith/Murray Leinster »Hieb-und-Stich«-Schule ist: ein Western im Weltall, der vor PIONIERGEIST geradezu trieft.

Irgendwo zwischen diesen beiden, in einer Pufferzone, die vom Film kaum benützt worden ist, existieren Werke, die Science Fiction und Fantasy auf eine unbedrohliche Weise miteinander verbinden - *Close Encounters of the Third Kind* (dt: *Unheimliche Begegnung der dritten Art*) zum Beispiel.

Sie werden sicher einsehen, daß ich mich bei dieser Vielzahl von Unterscheidungen (und jeder hingebungsvolle Science-Fiction- oder Fantasy-Fan könnte ein Dutzend weitere anführen, von utopischer Literatur, dystopischer Literatur, Sword and Sorcery - »Schwert und Magie« -, Heroic Fantasy, Future History und so weiter bis zum Sonnenuntergang) nicht darauf einlassen möchte, diese spezielle Tür weiter aufzumachen, als unbedingt notwendig ist.

Lassen Sie mich anstelle von Definitionen ein paar Beispiele anführen, dann werden wir im Text fortfahren. Und was wäre ein besseres Beispiel als *Donovan's Brain*?

Horror-Literatur muß nicht notwendigerweise unwissenschaftlich sein. Curt Siodmaks Roman *Donovan's Brain* (dt: *Der Zauberlehrling* bzw. *Donovans Gehirn*) geht von einer wissenschaftlichen Grundlage zu unverblütem Horror über (ebenso wie *Alien*). Er wurde dreimal verfilmt, und alle Versionen hatten hinreichenden kommerziellen Erfolg. Buch und Filme konzentrieren sich auf einen Wissenschaftler, der zwar nicht vollkommen verrückt ist, aber ganz eindeutig an der äußersten Grenze der Vernunft operiert. Somit können wir ihn in eine direkte Abstammungslinie vom ursprünglichen wahnsinnigen Laborarbeiter bringen, Victor Frankenstein.* Dieser Wissenschaftler hat mit einer Technik experimentiert, die das Gehirn am Leben erhalten soll, nachdem der Körper gestorben ist - genauer, in einem Tank, der mit einer elektrisch geladenen Salzlösung gefüllt ist.

Im Verlauf des Romans stürzt das Privatflugzeug von W. D.

* Und weiter zurück zu Faust? Dädalus? Prometheus? Pandora? ein Stammbaum, der direkt in den Schlund der Hölle führt, wenn es je eine gab!

Donovan, einem reichen und herrschsüchtigen Millionär, in der Wüste in der Nähe des Labors des Wissenschaftlers ab. Der Wissenschaftler erkennt die Gelegenheit, entfernt den Kopf des sterbenden Millionärs und wirft Donovans Gehirn in seinen Tank.

So weit, so gut. Diese Geschichte enthält Elemente von Horror und Science Fiction gleichermaßen; bis zu dieser Stelle könnte ich jedwede Richtung einschlagen, je nachdem, wie Siodmak das Thema abhandeln wollte. Eine der frühen Filmversionen bezieht fast augenblicklich Stellung: Die Operation findet während eines tobenden Gewitters statt, das das Labor des Wissenschaftlers in Arizona sieht mehr wie Baskerville Hall aus. Keinem der Filme gelingt es, der Geschichte wachsenden Grauens gleichzukommen, die Siodmak in seinem sorgfältigen, rationalen Stil erzählt. Die Operation ist erfolgreich. Das Gehirn lebt und denkt wahrscheinlich sogar in seinem Tank milchiger Flüssigkeit. Jetzt wird die Kommunikation zu einem Problem. Der Wissenschaftler versucht, mittels Telepathie mit dem Gehirn Kontakt herzustellen ... und hat schließlich Erfolg damit. Halb in Trance schreibt er den Namen *W. D. Donovan* mehrmals auf ein Stück Papier, und ein Vergleich zeigt, daß seine Unterschrift mit der des Millionärs identisch ist.

Donovans Gehirn fängt an, sich in seinem Tank zu verändern und zu mutieren. Es wird stärker und ist immer besser imstande, über den jungen Helden zu herrschen. Er fängt an, nach Donovans Willen zu handeln, dieser Wille dreht sich einzig und allein um Donovans psychopathische Entschlossenheit sicherzustellen, daß die richtige Person sein Vermögen erbt. Der Wissenschaftler beginnt, die Gebrechen von Donovans physischem Körper zu erfahren (der mittlerweile in einem nicht gekennzeichneten Grab verwest): Rückenschmerzen, ein deutliches Hinken. Während die Geschichte ihrem Höhepunkt entgegenstrebt, versucht Donovan, den Wissenschaftler dazu zu mißbrauchen, ein kleines Mädchen zu überfahren, das seinem unerbittlichen und monströsen Willen im Weg steht.

In einer der filmischen Inkarnationen baut die Schöne Junge Frau (ein vergleichbares Geschöpf kommt in Siodmaks

Roman nicht vor) Blitzableiter auf, die das Gehirn im Tank fertigmachen. Am Ende des Buches geht der Wissenschaftler mit einer Axt auf den Tank los und widersteht dem endlosen Zugriff von Donovans Willen, indem er einen einfachen und dennoch unheimlichen hypnotischen Satz rezitiert - *He thrusts his fists against the posts and still insists he sees the ghosts.* * Das Glas zerschellt, die Salzlösung fließt heraus, das verabscheuungswürdige, pulsierende Gehirn bleibt, wie eine Made zum Sterben verurteilt, auf dem Fußboden des Laboratoriums liegen.

Siodmak ist ein gründlicher Denker und ein akzeptabler Schriftsteller. Es ist ebenso aufregend, dem Strom seiner spekulativen Einfälle zu folgen wie dem in einem Roman von Isaac Asimov oder Arthur C. Clarke oder meinem Lieblingsautor in diesem Genre, dem verstorbenen John Wyndham. Aber keiner dieser geschätzten Herrschaften hat je einen Roman wie *Donovan's Brain* geschrieben ..., tatsächlich hat keiner das je getan.

Der letzte Gag kommt ganz am Schluß des Buches, als Donovans Neffe (oder vielleicht sein unehelicher Sohn, der Teufel soll mich holen, wenn ich mich daran erinnern kann) wegen Mordes hingerichtet wird.** Dreimal geht die Falltür des Galgens nicht auf, als der Knopf gedrückt wird, und der Erzähler spekuliert, daß Donovans Geist immer noch da ist, unauslöschar, unerbittlich ... und gierig.

Trotz ihres wissenschaftlichen Zubehörs ist *Donovan's Brain* ebenso sehr eine Horror-Story wie M. R. James' »Casting the Runes« (dt: »Drei Monate Frist«) oder H. R. Lovecrafts nominelle Science-Fiction-Story »The Colour out of Space« (dt: »Die Farbe aus dem All«).

Und jetzt nehmen wir eine andere Geschichte, dieses Mal eine mündliche Überlieferung von der Art, die niemals aufge-

* Wörtlich übersetzt: »Er hämmert mit den Fäusten gegen den Pfosten und beharrt immer noch darauf, daß er Gespenster sieht.«

(Anm.d. Übers.)

** Ich glaube, Sie werden verstehen, weshalb Donovan den Jungen so sehr mochte, daß er ihm sein Geld vermachen wollte. Ein Splitter vom alten Holzklotz.

schrieben werden muß. Sie wird einfach von Mund zu Mund weitergegeben, normalerweise am Lagerfeuer von Pfadfindern oder Pfadfinderinnen, wenn die Sonne untergegangen ist und Marshmallows aufgrüne Zweige gespießt wurden, um sie über dem Feuer zu rösten. Ich nehme an, Sie werden sie auch schon gehört haben, aber ich möchte sie nicht zusammenfassen, sondern so präsentieren, wie ich sie zum ersten Mal gehört habe - mit vor Entsetzen weit geöffnetem Mund, während die Sonne hinter dem freien Platz in Stratford unterging, wo wir Baseball spielten, wenn genügend Jungs da waren, um zwei Mannschaften zu bilden. Hier ist die grundlegendste Horror-Story, die ich kenne:

»Ein Junge und sein Mädchen fahren zu einer Verabredung, klar? Sie wollen auf der Lover's Lane parken. Wie auch immer, während sie dorthin fahren, bringt das Radio eine Meldung. Der Sprecher sagt, daß ein gefährlicher, wahnsinniger Mörder namens Der Haken gerade aus dem Sunnysdale Asyl für geistesranke Verbrecher entkommen ist. Sie nennen ihn den Haken, weil er so einen anstelle seiner rechten Hand hat, einen rasiermesserscharfen Haken, und er pflegte immer an diesen Lover's Lanes herumzuhängen, diesen Orten, wo verliebte Pärchen hinfahren, und er fing die Leute, die dorthin fuhren, ab und schnitt ihnen mit seinem scharfen Haken die Köpfe ab. Das konnte er machen, weil der Haken wirklich so scharf war, wißt ihr, und als sie ihn schnappten, fanden sie ungefähr fünfzehn bis zwanzig Köpfe in seinem Kühlschrank. Der Nachrichtensprecher sagt also, man solle auf einen Burschen achten, der einen Haken anstelle einer Hand hat, und man solle von dunklen, einsamen Orten fernbleiben, wo Leute hinfahren, um, ihr wißt schon, es zu treiben.

Also sagt das Mädchen: Fahren wir nach Hause, ja? Und der Junge-ein echt großer Junge, wißt ihr, mit dicken Muskelpaketen, sagt: Ich habe keine Angst vor diesem Burschen, und außerdem ist er wahrscheinlich sowieso Meilen von hier entfernt. Und sie antwortet: Komm schon, Louie, ich habe Angst, das Sunnysdale Asyl ist nicht so weit von hier entfernt. Gehen wir wieder zu mir. Ich mache uns Popcorn, und wir können fernsehen.

Aber der Junge hört nicht auf sie, und ziemlich bald sind sie oben am Ausblick, parken am Ende der Straße im Dunkeln, wie Banditen. Sie besteht darauf, daß sie nach Hause möchte, weil sie das einzige Auto da oben sind, wißt ihr, die Geschichte vom Haken hat allen anderen Angst gemacht. Aber der Junge sagt immer: Komm schon, sei kein Feigling, hier gibt es nichts, wovor man Angst haben müßte, und selbst wenn, würde ich dich beschützen; und so weiter.

Also bleiben sie eine Weile oben und beschäftigen sich, bis sie ein Geräusch hört - etwa wie das Knacken eines Zweiges. Als wäre jemand draußen im Wald, derauf sie zuschleicht. Da regt sie sich richtig auf, wird hysterisch und weint und all so was, was Mädchen eben machen. Sie fleht den Jungen an, sie nach Hause zu bringen. Der Junge sagt, daß er überhaupt nichts gehört hat, aber sie sieht in den Rückspiegel und glaubt, jemanden zusammengekauert hinter dem Auto zu sehen, der grinsend zu ihnen hereinsieht. Sie sagt ihm, wenn er sie nicht nach Hause fährt, wird sie niemals wieder mit ihm hinausfahren, und solchen Unsinn. Also läßt er endlich den Motor an und rast wirklich heim, weil er stinkesauer auf sie ist. Er macht sogar fast mit ihr Schluß.

Auf jeden Fall kommen sie nach Hause, und der Junge geht um das Auto herum, damit er ihr die Tür aufmachen kann, und als er dort angekommen ist, bleibt er einfach stehen und wird weiß wie ein Laken, und seine Augen werden so groß, daß man meint, sie würden auf seine Schuhe runterfallen. Sie sagt: Louie, was hast du denn? Und er fällt einfach in Ohnmacht, direkt auf dem Gehweg.

Sie steigt aus, um nachzusehen, was los ist, und als sie die Autotür zuschlägt, hört sie ein seltsam klirrendes Geräusch und dreht sich um, weil sie sehen möchte, was es ist. Und dort, am Türgriff, hängt der rasiermesserscharfe Haken.»

Die Geschichte vom Haken ist ein einfacher, brutaler Horror-Klassiker. Sie bietet keine Charakterisierung, kein Thema, keine besondere Kunstfertigkeit; sie strebt nicht nach symbolischer Schönheit oder versucht, die Zeiten, den Verstand oder die menschliche Seele zusammenzufassen. Um diese Dinge zu finden, müssen wir uns der »Literatur« zuwenden -

vielleicht Flannery O'Connors Geschichte »A Good Man Is Hard to Find« (dt: »Ein guter Mensch ist schwer zu finden«), die, was Handlung und Aufbau anbelangt, der Geschichte vom Haken sehr ähnlich ist. Nein, die Geschichte vom Haken existiert nur aus einem einzigen Grund: um kleinen Kindern eine Scheißangst zu machen, wenn die Sonne untergegangen ist.

Man könnte die Geschichte vom Haken modifizieren und aus ihm ein Wesen aus dem Weltraum machen, und man könnte die Fähigkeit dieses Wesens, die Lichtjahre zu überwinden, einem Photonen- oder Hyperantrieb zuschreiben; man könnte ein Wesen aus einer Parallelwelt a la Clifford D. Simak daraus machen. Aber keine dieser konventionellen SF-Erfindungen würde aus der Geschichte vom Haken Science Fiction machen. Sie ist nichts weiter als ein Gänsehauterzeuger, und in ihrem unverbrämten Fortschreiten, ihrer Kürze und in der Tatsache, daß sie die Geschichte selbst nur dazu benützt, zum Effekt im letzten Satz zu kommen, weist sie eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit John Carpenters *Halloween* (dt: *Halloween*) auf (»Es war der Schwarze Mann«, sagt Jamie Lee Curtis am Ende des Films. »Ja«, antwortet Donald Pleasence leise, »das war er.«) oder mit *The Fog* (dt: *Nebel des Grauens*). Beide Filme sind außerordentlich angsteinflößend, aber die Geschichte vom Haken war vorher da.

Wesentlich scheint hierbei zu sein, daß Horror, Entsetzen, einfach ist, ungeachtet von Definitionen oder rationalistischem Denken. In einer Titelgeschichte von *Newsweek* mit der Überschrift »Hollywoods Scary Summer« - »Hollywoods Sommer der Angst« -, eine Anspielung auf den Sommer des Jahres 1979, den Sommer von *Phantasm*, *Prophecy*, *Dawn of the Dead* (dt: *Zombie*), *Nightwing* und *Alien*, schrieb der Verfasser, daß das Publikum während der großen Angstszenen von *Alien* eher geneigt schien, vor Ekel zu stöhnen als vor Entsetzen zu schreien. Die Wahrheit dessen kann man nicht bestreiten; es ist schlimm genug, ein gelbes, gallertartiges Krabbenwesen zu sehen, das jemandem auf dem Gesicht klebt, aber die unrühmliche Szene der aufplatzenden Brust, die danach kommt, ist ein Quantensprung an Grausam-

keit ...-, und es geschieht auch noch am Eßisch. Das reicht wirklich aus, einem das Popcorn vergehen zu lassen.

Die größte Annäherung an eine Definition oder vernunftgemäße Erläuterung, die ich wagen möchte, ist die These, daß das Genre auf drei mehr oder weniger separaten Ebenen existiert, wobei jede etwas weniger fein als die vorangehende ist. Das beste Gefühl ist Schrecken, jene Empfindung, die in der Geschichte vom Haken heraufbeschworen wird, ebenso in dem ehrwürdigen alten Klassiker »The Monkey's Paw« (dt: »Die Affenpfote«). Wir *sehen* in keiner der beiden Geschichten etwas richtiggehend Häßliches; in einer haben wir den Haken, in der anderen die Pfote, die, getrocknet und mumifiziert, sicher nicht schlimmer sein kann als diese Hundescheiße aus Plastik, die in jedem Scherzartikelladen verkauft wird. Das, was der Verstand sieht, macht diese Geschichten zu fundamentalen Geschichten des Schreckens. Es sind die unangenehmen Spekulationen, die einem einfallen, wenn in der letztgenannten Geschichte das Klopfen an der Tür anfängt und die alte Frau eilt, um zu öffnen. Als sie die Tür aufreißt, ist außer dem Wind nichts da ..., aber was, fragt sich der Verstand, hätte dasein *können*, wenn ihr Mann den dritten Wunsch nicht rechtzeitig ausgesprochen hätte?

Als Kind bereiteten mir die Horror-Comics von William M. Gaines Zähneklappern - *The Haunt of Fear*, *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror* - plus sämtliche Gaines-Nachahmer (wie eine gute Platte von Elvis, wurden die Magazine von Gaines oft kopiert, aber nie erreicht). Für mich summieren diese Comics aus den fünfziger Jahren immer noch die Quintessenz des Horrors, einer Empfindung, die etwas weniger schön ist, weil sie nicht völlig vom Verstand kommt. Horror fordert auch eine körperliche Reaktion heraus, indem er uns etwas zeigt, das physisch falsch ist.

Ein typischer E.-C.-Reißer* geht folgendermaßen: Die

Geschichten aus den E.-C.-Comics - die Initialen stehen für »Entertaining Comic« -, die als Hefte deutsch nie herausgegeben wurden, erscheinen seit einiger Zeit unter dem Titel *Phantastische Geschichten* (derzeit zwei Bände). Die Auswahl umfaßt nicht nur Horror, sondern auch SF-Comics.

(Anm.d.Übers.)

Frau des Helden und ihr Freund beschließen, den Helden aus dem Weg zu schaffen, damit sie fliehen und anschließend heiraten können.

In fast allen unheimlichen Comics der fünfziger Jahre werden Frauen als etwas überreif, verführerisch fleischig und sexuell, aber letztendlich böse porträtiert: kastrierende, mordende Miststücke, die wie die Minierspinne einen beinahe instinktiven Drang verspüren, dem Geschlechtsverkehr Kannibalismus folgen zu lassen. Die beiden Lumpen, die direkt aus einem Roman von James M. Cain herausgekommen sein könnten, nehmen den armen Hund von einem Ehemann auf eine Spazierfahrt mit, und der Geliebte schießt ihm eine Kugel zwischen die Augen. Sie gießen die Beine des Leichnams in einen Betonblock ein und werfen ihn von einer Brücke in den Fluß.

Zwei oder drei Wochen später kommt unser Held, ein lebender Leichnam, verwest und von Fischen zerfressen, aus dem Fluß. Er schlurft hinter Frauchen und ihrem Geliebten her ..., und man hat nicht das Gefühl, um sie auf ein paar Drinks zu sich einzuladen.

Eine Dialogzeile aus dieser Geschichte, die ich niemals vergessen habe, lautet: »Ich komme, Marie, aber ich muß langsam kommen ..., weil immerzu kleine Stücke von mir abfallen.«

In »The Monkey's Paw« wird allein die Phantasie stimuliert. Der Leser macht alles von sich aus. In den Horror-Comics (ebenso wie in den Horror-Pulps der Jahre 1930—1955) sind auch die Eingeweide mitbetroffen. Wie wir bereits gesehen haben, gelingt es dem alten Mann in »The Monkey's Paw«, die gräßliche Erscheinung wegzuwünschen, bevor seine wahnsinnige Frau die Tür aufmachen kann. In *Tales from the Crypt* ist das Ding von jenseits des Grabes noch da, als die Tür aufgerissen wird, lebensgroß und doppelt so häßlich.

Horror ist das Geräusch des anhaltenden Herzschlags des alten Mannes in »The Tell-Tale Heart« (dt: »Das verräterische Herz«, u. a.) - ein rasches Geräusch, »wie eine in Wolle verpackte Uhr«. Horror ist das amorphe, aber sehr greifbare »Ding« in Joseph Payne Brennans wunderbarer Novelle

»Slime«, das sich über den Körper eines kläffenden Hundes ergießt.*

Aber es gibt noch eine dritte Ebene - die des Ekels. Dort-hin gehört der »Brustfresser« aus *Alien*. Noch besser, nehmen wir ein weiteres Beispiel aus dem E.-C.-Archiv, ein Beispiel für die ekelerregende Story-Jack Davis' »Foul Play« aus *The Crypt of Terror* ist für diesen Zweck genau richtig, finde ich. Und wenn Sie derzeit gerade in Ihrem Wohnzimmer sitzen, Chips mit Dip-Sauce mampfen oder vielleicht Peperoni auf Crackern futtern, während Sie dies lesen, dann stellen Sie das Knabberzeug vielleicht besser eine Weile weg, denn verglichen mit dieser Geschichte ist der »Brustfresser« aus *Alien* wie eine Szene aus *The Sound of Music*. Sie werden feststellen, daß der Geschichte jedwede Logik, Motivation oder Entwicklung der Charaktere abgeht, doch die Geschichte ist, wie die vom Haken, wenig mehr als ein Mittel, zu den letzten drei Bildern zu gelangen.

»Foul Play« ist die Geschichte von Herbie Satten, dem Werfer der unbedeutenden Baseballmannschaft von Bayville. Herbie ist der Inbegriff des E.-C.-Schurken. Er ist ein vollkommen schwarzer Typ, hat überhaupt keine positiven Eigenschaften, das Vollkommene Monster. Es ist mörderisch, eingebil-det, egozentrisch und bereit, jedes Mittel anzuwenden, um zu siegen. Er bringt den Mob-Mann oder die Mob-Frau in

* Keine andere Autorin als Kate Wilhelm, die hochgelobte Mainstream- und Science-Fiction-Verfasserin (Autorin von *Where Late the Sweet Birds Sang* [dt: *Hier sangen früher Vögel*] und *The Clewiston Test* [dt: *Der Clewiston Test*, u. a.]), begann ihre Laufbahn mit einem kurzen, aber grausig effektiven Horror-Roman - einer Taschenbuchoriginalausgabe mit dem Titel *The Clone* (dt: *Der Klon- Wesen aus Zufall*), den sie in Zusammenarbeit mit Ted Thomas geschrieben hat. In dieser Geschichte bildet sich im Abwassersystem einer größeren Stadt ein Wesen, das aus fast reinem Protein besteht (mehr Blob als Klon, wie die *Science Fiction Encyclopedia* sehr richtig anmerkt), und zwar um den Kern eines halb verfaulten Hamburgers herum. Es fängt an zu wachsen, und während es wächst, verschlingt es Hunderte von Menschen in sein gieriges Selbst. In einer besonders bemerkenswerten Szene wird ein kleines Kind mit dem Arm voraus in einen Küchenabfluß gezogen.

jedem von uns zum Vorschein; wir würden alle gerne sehen wie Herbie gelyncht und am nächsten Apfelbaum aufgehängt wird, und scheiß auf die Civil Liberties Union.

Ende der neunten Runde führt seine Mannschaft mit nur einem »Run«, und Herbie bekommt den Ball, indem er sich absichtlich von einem Innenwurf treffen läßt. Wenngleich er groß und schwerfällig ist, startet er beim nächsten Wurf zum zweiten Abschnitt. Den zweiten überwacht Jerry Deegan, der heilige Schläger von Central City. Deegan, erfahren wir, »wird Ende der neunten das Spiel für seine Mannschaft entscheiden«. Der böse Herbie Satten schlittert mit seinen Spikes in den zweiten, aber der heilige Jerry wirft sich hinein und hält Satten auf.

Jerry wurde von den Spikes gestochen, aber die Verletzungen sind unbedeutend ..., scheint es. Tatsächlich hat Herbie seine Spikes mit einem tödlichen, schnell wirkenden Gift getränkt. In Central Citys Hälfte der neunten kommt Jerry zum Schlagmal, als zwei Männer aus und einer in Wurfposition sind. Es sieht ziemlich gut für die Jungs der Heimmannschaft aus; unglücklicherweise fällt Jerry tot um, während der Schiedsrichter dreimal die Glocke ertönen läßt. Der böse Herbie Satten grinst.

Der Mannschaftsarzt von Central City stellt fest, daß Jerry vergiftet worden ist. Einer der Spieler von Central City sagt grimmig: »Das ist ein Fall für die Polizei!« Ein anderer antwortet geheimnisvoll: »Nein! Wartet! Kümmern wir uns selbst darum ... auf unsere Weise.«

Die Mannschaft schickt Herbie einen Brief, in dem er eines Abends ins Stadion eingeladen wird, wo ihm eine Medaille für seine Verdienste um den Baseballsport verliehen werden soll. Herbie, der offensichtlich ebenso dumm wie böse ist, fällt darauf herein, und in der nächsten Szene sehen wir die neun von Central City auf dem Spielfeld. Der Mannschaftsarzt verkleidet sich als Unparteiischer. Er wischt das Heim-Schlagmal ab ..., das sich als menschliches Herz entpuppt. Die Laufwege sind Eingeweide. Die Wurfhügel bestehen aus Teilen des Körpers des unglücklichen Herbie Satten. Im letzten Bild sehen wir den Schläger in der Box stehen, aber anstelle eines Louisville-Schlägers schwingt er eines von Herbies

abgehackten Beinen. Der Werfer hält einen grotesk deformierten Menschenkopf und bereitet sich darauf vor, ihn zu werfen. Der Kopf, von dem ein Augapfel am Sehnerv herunterhängt, sieht aus, als wäre er schon bei einigen »Home-Runs« über den Zaun geschlagen worden, doch nach der Art und Weise, wie Davis ihn gezeichnet hat (»Jolly Jack Davis«, wie ihn die Fans jener Zeit nannten; heute zeichnet er manchmal Titelblätter für den *TVGuide*), würde man nicht erwarten, daß er so weit fliegt. Es ist, im Jargon der Baseballspieler, »ein toter Ball«.

Der Gruftwächter präsentiert im Anschluß an diese Verstümmelung seine eigene Meinung, die mit dem unsterblichen E.-C.-Kichern anfangt: »Heh, heb! Das ist mein Schreigam für diese Ausgabe, Kiddies. Herbie, der Werfer, wurde in dieser Nacht in Stücke gerissen, wurde herausgenommen ..., das heißt, aus der Existenz ...«

Wie Sie sehen können, sind sowohl »The Monkey's Paw« als auch »Foul Play« Horror-Stories, aber ihre Art des Angriffs und ihr Effekt sind Lichtjahre auseinander. Sie werden auch eine Vorstellung bekommen, weshalb die Comic-Verlage Anfang der fünfziger Jahre ihre eigene Branche säuberten ..., bevor der US-Senat beschloß, es für sie zu tun.

Also: Schrecken zuoberst, darunter Horror, und ganz unten der Würgereflex des Ekels. Meine eigene Philosophie als Verfasser von Horror-Literatur ist es, diese drei Unterscheidungen zu treffen, weil sie manchmal nützlich sind, doch vermeide ich es, einer den Vorzug auf der Basis zu geben, daß ein Effekt irgendwie besser als der andere ist. Das Problem mit Definitionen ist, daß sie sehr leicht zu Werkzeugen der Kritik werden - und die Art von Kritik, die ich mechanische Kritik nennen möchte, scheint mir unnötig restriktiv und sogar gefährlich. Ich betrachte den Schrecken als erlesenste Empfindung (in Robert Wisers Film *The Haunting* [dt: *Bis das Blut gefriert*] wird er mit beinahe fundamentalem Effekt eingesetzt, wo wir, ähnlich wie in »The Monkey's Paw«, niemals zu sehen bekommen, was sich hinter der Tür verbirgt), daher versuche ich, dem Leser oder der Leserin einen Schrecken einzujagen. Wenn ich ihm oder ihr keinen Schrecken einzujagen kann, dann versuche ich, Entsetzen zu erzeugen; und

wenn ich auch das nicht kann, dann versuche ich es mit der Niederknüppel-Methode. Ich kenne keinen Stolz.

Als ich die Idee zum Vampir-Roman hatte, der dann schließlich zu *'Salem's Lot* wurde, entschied ich, daß ich versuchen wollte, das Buch teilweise als eine literarische Hommage zu gestalten (wie es Peter Straub mit *Ghost Story* [dt: *Geisterstunde*] getan hat, wo er in der Tradition »klassischer« Verfasser von Geistergeschichten wie Henry James, M. R. James und Nathaniel Hawthorne schrieb). Daher weist mein Roman eine absichtliche Ähnlichkeit mit Bram Stokers *Dracula* auf, und nach einer Weile hatte ich den Eindruck, ich spielte ein - jedenfalls für mich - interessantes Spiel literarischen Racketballs: *'Salem's Lot* selbst war der Ball, und *Dracula* war die Mauer, gegen die ich immerzu spielte, und ich beobachtete, wo und wie er abprallen würde, damit ich wieder schlagen konnte. Tatsächlich ist es so, daß es zu einigen höchst interessanten Abprallern kam, was ich größtenteils der Tatsache zuschreibe, daß mein Ball im zwanzigsten Jahrhundert existierte, meine Wand aber sehr stark ein Produkt des neunzehnten Jahrhunderts war. Gleichzeitig wußte ich, daß ich auch versuchen wollte, den Aspekt der Horror-Story mit einzubeziehen, weil die Vampir-Geschichte eben auch Teil des Repertoires der E.-C.-Comics war, mit denen ich aufgewachsen bin.*

Einige der Szenen aus *'Salem's Lot*, die parallel zu denen aus *Dracula* laufen, sind das Pfählen von Susan Norton (in Anlehnung an das Pfählen von Lucy Westenra in Stokers Buch); oder auch als der Priester, Pater Callahan, das Blut

* Die Szene in *'Salem's Lot*, die am besten in der E.-C.-Tradition funktioniert - wenigstens was mich betrifft -, ist die, als der Busfahrer Charlie Rhodes (der ein typischer E.-C.-Tunichtgut in der besten Herbie-Satten-Tradition ist) um Mitternacht erwacht und hört, wie jemand die Hupe seines Busses betätigt. Nachdem die Bustüren für immer hinter ihm zugefallen sind, findet er heraus, daß der Bus voller Kinder ist, wie für eine Fahrt zur Schule ..., aber sie sind allesamt Vampire. Charlie fängt an zu schreien, und der Leser fragt sich vielleicht, warum er das tut; schließlich sind sie doch nur vorbeigekommen, um einen Schluck zu trinken.
Heb, heh.

des Vampirs trinkt (in *Dracula* ist es Mina Murray Harker, die gezwungen wird, die perverse Kommunion des Grafen zu empfangen, während er die einprägsamen, schauerlichen Worte säuselt: »Meine reichliche Weinpresse für eine Weile .-«); als Callahans Hand verbrennt, als dieser die Kirche betritt, um die Absolution zu empfangen (als Van Helsing in *Dracula* Minnas Stim mit einer Hostie berührt, um sie von der unreinen Berührung des Grafen zu reinigen, lodert diese in Flammen auf und hinterläßt eine häßliche Narbe); und natürlich die Gruppe furchtloser Vampirjäger, die sich in beiden Büchern bildet.

Die Szenen aus *Dracula*, die ich für mein eigenes Buch umformte, waren diejenigen, die mich am tiefsten beeindruckt hatten, diejenigen, die Stoker im Fieberwahn geschrieben zu haben schien. Es gibt noch andere, aber ein »Abprallen«, das es nie in die Endfassung des Buches geschafft hat, war eine Abwandlung von Stokers Einsatz von Ratten in *Dracula*. In Stokers Roman dringen die furchtlosen Vampirjäger - Van Helsing, Jonathan Harker, Dr. Seward, Lord Godalming von Quincey Morris - in den Keller von Carfax ein, dem englischen Haus des Grafen. Der Graf selbst hat den Schauplatz längst vergessen, aber er hat einige seiner Reisesärge (Kisten, die mit seiner Heimaterde gefüllt sind) sowie eine andere häßliche Überraschung zurückgelassen. Kurz nachdem die FVJs eingetreten sind, wimmelt es in dem Keller von Ratten. Laut der Legende (und Stoker kann in seinen umfangreichen Roman eine ganze Menge Vampir-Legenden einbringen), besitzt ein Vampir die Fähigkeit, niedere Tiere zu befehligen - Katzen, Ratten, Wiesel (und möglicherweise Republikaner, ha-ha). *Dracula* hat diese Ratten geschickt, um unseren Helden das Leben schwer zu machen.

Aber Lord Godalming ist darauf vorbereitet. Er holt ein paar Terrier aus einem Sack, und die machen mit den Ratten des Grafen kurzen Prozeß. Ich beschloß, Barlow-meine Version von Graf *Dracula* - ebenfalls Ratten einsetzen zu lassen, zu diesem Zweck gab ich der Stadt Jerusalem's Lot eine offene Müllhalde, wo eine Menge Ratten existieren. Auf den ersten paar hundert Seiten des Romans spielte ich mehrmals auf die Anwesenheit der Ratten an, und ich erhalte bis auf

den heutigen Tag manchmal Briefe, in denen gefragt wird, ob ich die Ratten einfach vergessen habe, ob sie nur dazu dienten, Atmosphäre zu erzeugen, oder was.

Tatsächlich habe ich sie benützt, eine Szene zu schreiben die so ekeleregend war, daß mein Lektor bei Doubleday (der im Vorwort dieses Buches erwähnte Bill Thompson) mir den nachdrücklichen Rat gab, sie herauszunehmen und durch etwas anderes zu ersetzen. Nach einigem Schmollen fügte ich mich seinem Wunsch.

In den Ausgaben von Doubleday/New American Library von *'Salem's Lot* finden Jimmy Cody, ein lokaler Arzt, und Mark Petrie, der Junge, der ihn begleitet, heraus, daß der König der Vampire - um Van Helsing's zutreffenden Ausdruck zu benützen - mit ziemlicher Sicherheit im Keller eines hiesigen Gasthofs ist. Jimmy geht nach unten, aber die Treppe ist entfernt worden, der Boden darunter übersät mit Messern, die durch die Dielen gebohrt worden sind. Jimmy Cody stirbt, von diesen Messern aufgespießt, eine Szene, die ich als »Horror« bezeichnen möchte - im Gegensatz zu »Schrecken« oder »Ekel«; diese Szene ist mittendrin.

In der ersten Fassung des Manuskripts ließ ich Jimmy jedoch die Treppe hinuntergehen und - zu spät - herausfinden, daß Barlow die Ratten von der Müllhalde in den Keller von Eva Millers Gasthof gerufen hatte. Dort unten war ein regelmäßiger Speiseplatz für die Ratten, und Jimmy Cody wurde zu ihrem Hauptgang. Sie greifen Jimmy zu Hunderten an, und wir werden mit einer Schilderung verwöhnt (wenn man so sagen kann), wie der gute Doktor die Treppe wieder hinaufstolpert und dabei von Ratten bedeckt ist. Sie sind in seinem Hemd, krabbeln in seinem Haar, beißen ihn in Hals und Arme. Als er den Mund aufmacht, um Mark eine Warnung zuzurufen, springt ihm eine hinein und nistet sich wuselnd dort ein.

Mir gefiel die so geschriebene Szene außerordentlich gut, weil sie mir die Möglichkeit gab, Dracula-Material und E.-C.-Material in einem zu präsentieren. Mein Lektor war aber der Meinung, daß diese Szene, um es ganz offen zu sagen, zu hart war, und er überzeugte mich schließlich davon, daß ich es so sah wie er.

Vielleicht hatte er sogar recht.*

Ich habe versucht, einige Unterschiede zwischen Science Fiction und Horror, Science Fiction und Fantasy, Schrecken und Horror und Horror und Ekel aufzuzeigen, und zwar mehr anhand von Beispielen als anhand von Definitionen. Das alles ist schön und gut, aber vielleicht sollten wir die Empfindung des Horrors etwas eingehender beleuchten - nicht nach Definitionen, sondern nach Wirkung. Was macht Horror? Warum möchten Menschen Horror erleben ..., warum *bezahlen* sie dafür, Horror zu verspüren? Warum ein *Exorcist*? Warum *Jaws* (dt: *Der weiße Hai*)? Warum *Alien*?

Aber bevor wir untersuchen, weshalb die Menschen nach dieser Empfindung verlangen, sollten wir vielleicht noch ein wenig Zeit darauf verwenden, über Komponenten nachzudenken - und wenn wir uns nicht dazu entschließen, Horror selbst zu definieren, können wir wenigstens die Elemente untersuchen und möglicherweise durch sie ein paar Schlußfolgerungen ziehen.

2

Horror-Filme und Horror-Romane waren immer populär, aber alle zehn oder zwanzig Jahre scheinen sie einen Zyklus erhöhter Popularität und Sichtbarkeit zu erreichen. Diese Zeiträume fallen fast immer mit Abschnitten recht ernster

* Ratten sind widerliche kleine Mistviecher, nicht? Ich habe eine Ratten-story geschrieben und veröffentlicht, die den Titel »Graveyard Shift« (dt: »Spätschicht«) trug, sie erschien vier Jahre vor 'Salem's Lot in Cavalier-sie war die dritte Kurzgeschichte, die ich überhaupt veröffentlichte -, und mir gefiel die Ähnlichkeit der Ratten unter der alten Mühle in »Graveyard Shift« mit denen im Keller des Gasthofs in 'Salem's Lot nicht. Ich vermute, wenn Schriftsteller sich dem Ende eines Buches nähern, dann versuchen sie auf alle möglichen Weisen, mit ihrer Müdigkeit fertig zu werden - und meine Weise gegen Ende von 'Salem's Lot war die, daß ich ein wenig Selbstplagiat betrieb. Ich vermute, daß es nun da draußen den einen oder anderen enttäuschten Ratten-Fan gibt, aber ich muß dennoch sagen, ich bin der Überzeugung, daß BillThompsons Urteil, die Ratten in 'Salem's Lot besser von der Bildfläche verschwinden zu lassen, richtig gewesen ist.

wirtschaftlicher und/oder politischer Belastungen zusammen, und die Bücher und Filme scheinen diese freischwebenden Ängste (in Ermangelung eines besseren Ausdrucks) zu reflektieren, welche solche ersten, aber nicht tödlichen Unregelmäßigkeiten begleiten. In Zeiten, da sich das amerikanische Volk unverblünten Beispielen von Horror in seinem eigenen Leben gegenüber sah, gingen sie nicht so gut.

In den dreißiger Jahren erlebte Horror einen Boom. Wenn die von der Depression arg mitgenommenen Menschen nicht am Kartenverkauf Schlange standen, um hundert Busby-Berkeley-Girls zur Melodie von »We're in the Money« tanzen zu sehen, dann reagierten sie ihre Ängste wahrscheinlich auf eine andere Weise ab - indem sie sich ansahen, wie Boris Karloff in *Frankenstein* durchs Moor schlurfte oder Bela Lugosi mit vor den Mund geschlagenem Mantel in *Dracula* durch das Dunkel schlich. Die dreißiger Jahre sahen auch den Aufstieg der sogenannten »Shudder Pulps«*, zu denen alles von *Weird Tales* bis *Black Mask* gehört.

In den vierziger Jahren finden wir wenige Horror-Filme oder -Romane, die erwähnenswert sind, und die einzige große Fantasy-Zeitschrift, die in diesem Jahrzehnt geboren wurde, *Unknown*, überlebte nicht lange. Die großen Monster der Universal-Studios aus den Tagen der Depression - Franksteins Monster, der Wolfsmensch, die Mumie und der Graf - starben auf die besonders widerliche und peinliche Weise, welche die Filmbranche für die unheilbar Kranken zu reservieren scheint; anstatt mit Ehren in der modrigen Erde ihrer europäischen Friedhöfe beigesetzt zu werden, beschloß Hollywood, sie dem Gelächter preiszugeben und auch noch den letztmöglichen roten Heller aus den armen Geschöpfen herauszupressen, bevor es sie gehen ließ. Daher treffen Abbott und Costello die Monster, ebenso die Bowery Boys, ganz zu schweigen von den drei lebenswürdigen Tolpatschen und Unglücksraben, den drei Stooges. In den vierziger Jahren wurden die Monster selbst zu Stooges. Jahre später, in einer

* Die »Shudder Pulps« (ungefähr übersetzt: »Schauer-Schundhefte«) sind Zeitschriften, die sich einzig der Horror-Literatur verschrieben hatten (im Gegensatz zu den SF-Pulps). (Anm.d.Übers.)

weiteren Nachkriegszeit, präsentierte uns Mel Brooks seine Version von *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, nämlich *Young Frankenstein* (dt. *Frankenstein Junior*) - mit Gene Wilder und Marty Feldman in den Hauptrollen, statt Bud Abbott und Lou Costello.

Der Niedergang der Horror-Literatur, der 1939 begann, dauerte fünfundzwanzig Jahre. Oh, hin und wieder tauchten Romane wie Richard Mathesons *Shrinking Man* (dt. *Die unglaubliche Geschichte des Mr. C*) oder William Sloanes *Edge of Running Water* auf und erinnerten uns daran, daß das Genre immer noch existierte (auch wenn Mathesons grimmige »Menschen-gegen-Riesenspinne«-Geschichte, eine Horror-Geschichte, wenn es je eine gab, als Science Fiction vermarktet wurde), doch die Präsentation eines Horror-Bestsellers wäre in der Verlagsbranche ausgelacht worden.

Ebenso wie im Film, war das goldene Zeitalter der unheimlichen Literatur in den dreißiger Jahren zu Ende gegangen, als *Weird Tales* auf dem Höhepunkt seiner Qualität und seines Einflusses war (ganz zu schweigen von seiner Auflagenzahl) und Geschichten von Clark Ashton Smith, dem jungen Robert Bloch, Dr. David H. Keller und natürlich dem dunklen und barocken Prinzen der Horror-Story des zwanzigsten Jahrhunderts, H. P. Lovecraft, herausbrachte. Ich möchte diejenigen, die der Entwicklung des Horror-Genres über einen Zeitraum von fünfzig Jahren gefolgt sind, nicht mit der Behauptung vor den Kopf stoßen, daß Horror in den vierziger Jahren verschwand; das war tatsächlich nicht so. Der verstorbene August Derleth hatte den Verlag Arkham House gegründet, und Arkham veröffentlichte seine meiner Meinung nach bedeutendsten Bücher zwischen 1939 und 1960 - darunter H. P. Lovecrafts *The Outsider* und *Beyond the Wall of Sleep*, Henry S. Whiteheads *Jumbee*, *The Opener of the Way* und *Pleasant Dreams* von Robert Bloch ... und Ray Bradburys *Dark Carnival*, eine großartige und schreckeneinflößende Sammlung einer dunkleren Welt gerade jenseits der Schwelle von dieser hier.

Aber Lovecraft starb schon vor Pearl Harbor; Bradbury wandte sich mehr und mehr seiner eigenwilligen lyrischen Verschmelzung von Science Fiction und Fantasy zu (und erst

nachdem er das getan hatte, wurden seine Werke von Mainstream-Zeitschriften wie *Collier's* und der *Saturday Evening Post* akzeptiert); Robert Bloch hatte angefangen, seine Kriminalromane zu schreiben, wo er das, was er in seinen ersten beiden Jahrzehnten als Schriftsteller gelernt hatte, dazu benutzte, eine Reihe packender, außergewöhnlicher Romane zu schreiben, die nur noch von den Romanen von Cornell Woolrich übertroffen werden.

Während des Krieges und in den Jahren danach war die Horror-Literatur auf dem absteigenden Ast. Die Zeit mochte sie nicht. Es war eine Zeit rapiden wissenschaftlichen Fortschritts und des Rationalismus - diese gedeihen prächtig in der Atmosphäre des Krieges, danke -, und sie wurde zu einer Zeit, die heute von Autoren und Fans gleichermaßen als das »goldene Zeitalter der Science Fiction« betrachtet wird. Während sich *Weird Tales* grimmig dahinschleppte und die kaum noch Millionen zählenden Leser bei der Stange hielt (Mitte der fünfziger Jahre wurde es eingestellt, nachdem sich sein Format von der fröhlichen Pulp-Größe auf *Digest-Format* verkleinert hatte, was freilich die kränkelnden Auflagenzahlen auch nicht heilen konnte), erlebte der SF-Markt einen Boom, brachte ein Dutzend Pulp hervor, die in aller Erinnerung sind und machte Namen wie Heinlein, Asimov, Campbell und Del Rey wenn nicht zu allgemein bekannten Namen, so doch zu solchen, die eine ständig wachsende Fan-Gemeinde kannte und aufregend fand, die sich der Vorstellung des Weltraumschiffes, der Raumstation und des immer populären Todesstrahls verschrieben hatte.

Honor siechte also bis etwa 1955 im Verlies dahin, rasselte ab und zu mit seiner Kette, erregte aber keine nennenswerte Aufmerksamkeit. Etwa um diese Zeit stolperten zwei Männer namens Samuel Z. Arkoff und James H. Nicholson dort hinunter und entdeckten eine Geldmaschine, die unbemerkt in einem speziellen Verlies vor sich hinrostete. Von Haus aus Filmverleiher, faßten Arkoff und Nicholson den Entschluß, ihre eigenen B-Filme zu machen, da es Anfang der fünfziger Jahre nicht genügend gab.

Eingeweihte sagten den Jungunternehmern einen raschen wirtschaftlichen Ruin voraus. Man sagte ihnen, daß sie mit

einem Segelboot aus Blei in See stachen; es sei das Zeitalter des Fernsehens. Die Eingeweihten hatten die Zukunft gesehen, und diese gehörte Dagmar und Richard Diamond, Privatdetektive. Unter den wenigen, die sich überhaupt darum kümmerten, herrschte Einigkeit, daß Arkoff und Nicholson bald das letzte Hemd verlieren würden.

Aber in den fünfundzwanzig Jahren, seit die von ihnen gegründete Gesellschaft, American-International Pictures, existiert (mittlerweile gehört sie Arkoff allein; James Nicholson ist vor ein paar Jahren gestorben), ist sie die einzige größere amerikanische Filmgesellschaft, die jahrein, jahraus konstant Gewinne erwirtschaftet. AIP hat eine Vielzahl von Filmen gemacht, aber alle waren mit tödlicher Sicherheit auf den jugendlichen Markt zugeschnitten; zu den Filmen der Gesellschaft gehören so dubiose Klassiker wie *Boxcar Bertha*, *Bloody Mama*, *Dragstrip Girl*, *The Trip*, *Dillinger* und der unsterbliche *Beach Blanket Bingo*. Aber ihre größten Erfolge hatte sie mit Horror-Filmen.

Welche Elemente machten diese AIP-Filme zu Ramsch-Klassikern? Sie waren einfach, in großer Eile abgedreht und so amateurhaft, daß man manchmal in einer Einstellung den Schatten des Mikrofonarms oder das Glitzern einer Druckluftflasche im Monsteranzug eines Unterwasserlebewesens erkennen kann (etwa in *The Attack of the Giant Leeches*). Arkoff selbst erinnert sich, daß sie selten mit einem fertigen Drehbuch oder auch nur einem zusammenhängenden Expose anfangen; häufig wurde Geld für einen Titel nur auf der Basis investiert, daß er kommerziell genug klang, etwa *Terror from the Year 5000* oder *The Brain Eaters*, etwas, das ein auffälliges Plakat abgeben würde.

Wie auch immer die Elemente waren, sie funktionierten.

3

Nun, lassen wir das einmal einen Augenblick beiseite. Sprechen wir über Monster.

Was genau ist ein Monster?

Beginnen wir damit, daß die Horror-Geschichte, wie primitiv sie auch immer sein mag, in ihrer ureigensten Natur allego-

risch ist; daß sie symbolisch ist. Gehen wir davon aus, daß sie wie ein Patient auf der Couch des Analytikers, über irgend etwas zu uns spricht, aber etwas anderes meint. Ich will damit nicht sagen, daß Horror *bewußt* allegorisch oder symbolisch ist; das hieße auf einen künstlerischen Wert schließen, den die wenigsten Verfasser von Horror-Literatur oder Regisseure von Horror-Filmen anstreben. In New York fand jüngst (1979) eine Retrospektive von AIP-Filmen statt, und die Tatsache einer Retrospektive deutet auf Kunst hin, aber sie sind bestenfalls Schund-Kunst. Die Filme haben einen großen nostalgischen Wert, aber diejenigen, die nach Kultur suchen sollten sich anderswo umsehen. Zu behaupten, daß Roger Corman unbewußt Kunst schuf, wenn er mit einem Drehplan von vier Tagen und einem Budget von zehntausend Dollar drehte, hieße das Absurde zu behaupten.

Das allegorische Element ist nur deshalb da, weil es eingebaut, gegeben, ist, weil man ihm unmöglich entkommen kann. Horror spricht uns an, weil er auf symbolische Art Dinge sagt, die unverblümt auszusprechen wir nicht wagen würden; er bietet uns die Möglichkeit, Emotionen zu exerzieren (ganz recht; nicht *exorzieren*, sondern *exerzieren*), von denen die Gesellschaft verlangt, daß wir sie für uns behalten. Der Horror-Film ist eine Einladung, sich stellvertretend in trotzigem, antisozialem Verhalten zu ergehen - abscheuliche Gewalttaten zu begehen, unseren infantilen Machtphantasien nachzugehen, uns unseren geheimsten Ängsten zu ergeben. Die Horror-Story oder der Horror-Film sagt vielleicht mehr als alles andere, daß es schon in Ordnung ist, uns zum Mob zu gesellen, zum völligen Stammeswesen zu werden, den Fremden zu vernichten. Das wurde niemals besser oder direkter gestaltet als in Shirley Jacksons Kurzgeschichte »The Lottery« (dt: »Die Lotterie«), wo das ganze Konzept des Fremden symbolisch ist und durch nichts weiter erzeugt wird als einen schwarzen Kreis, der auf ein Stück Papier gemalt wurde. Aber der Hagel von Steinen am Ende der Geschichte enthält keine Symbolik; das Kind der Heldin nimmt ebenfalls teil, während das Opfer stirbt und schreit: »Es ist nicht fair! Es ist nicht recht!«

Und es ist auch nicht zufällig, daß die Horror-Story so hau-

fig mit einer an O. Henry gemahnenden Wendung endet, die direkt in den Minenschacht hinabführt. Wenn wir uns dem grusligen Film oder dem schauerlichen Buch zuwenden, dann haben wir nicht unsere »Alles-wird-sich-zum-Besten-\venden«-Hüte auf. Wir warten darauf, daß uns gesagt wird, was wir so oft vermuten - daß alles beschissen endet. In den meisten Fällen liefert die Horror-Story hinreichend Beweise dafür, daß das tatsächlich so ist, und ich glaube nicht, daß jemand wirklich überrascht ist, wenn Katharine ROSS am Ende von *The Stepford Wives* (dt: *Die Frauen von Stepford*) dem Männerverein aus Stepford zur Beute fällt oder wenn der heroische Farbige am Ende von *Night of the Living Dead* (dt: *Die Nacht der lebenden Toten*) von dem kreuzdummen Sheriff erschossen wird. Das gehört, wie man so sagt, einfach zum Spiel dazu, ist Teil davon.

Und Monstrosität? Wie ist es mit diesem Teil des Spiels? Wie können wir das in den Griff bekommen? Wenn wir schon nicht definieren, können wir dann wenigstens exemplifizieren? Hier kommt eine verdammt explosive Ladung, meine Freunde.

Was ist mit den Freaks im Zirkus? Den scheußlichen Mißbildungen, die im Licht von kahlen Hundert-Watt-Bimen betrachtet werden? Was ist mit Cheng und Eng, den berühmten siamesischen Zwillingen? Zu ihrer Zeit wurden sie von der Mehrheit ihrer Mitmenschen als Monstrositäten betrachtet, und zweifellos betrachteten noch viel mehr Leute die Tatsache, daß jeder von ihnen sein eigenes Eheleben führte, als noch viel monströser. Amerikas bissigster - und manchmal komischster - Karikaturist, ein Bursche namens Rodrigues, hat sich in seinem »Aesop Brothers«-Strip im *National Lampoon* mit dem Thema siamesische Zwillinge beschäftigt, wo wir mit den Nasen auf praktisch jeden bizarren Auswuchs des Lebens der auf ewig miteinander Verbundenen gestoßen wurden: Geschlechtsleben, Körperfunktionen, Liebesleben, Krankheiten. Rodrigues lieferte alles, was man sich über das Leben von siamesischen Zwillingen schon immer vorgestellt hatte ..., und erfüllte die dunkelsten Erwartungen. Man hat wahrscheinlich recht, wenn man sagt, daß das alles von sehr schlechtem Geschmack zeugt, aber das ist und bleibt eine ver-

gebliche und fruchtlose Kritik - der alte *National Enquirer* brachte Bilder von zeretzten Opfern von Autounfällen und Hunden, die fröhlich an abgerissenen Menschenköpfen knabberten, er machte die Grausamkeit zum Geschäft, ehe er in die stilleren Strömungen des amerikanischen Mainstream abglitt.* Was ist mit den anderen Jahrmarktsfreaks? Kann man sie als Monstrositäten einstufen? Zwerge? Liliputaner? Die bärtige Frau? Die dicke Frau? Das menschliche Skelett? Das eine oder andere Mal waren die meisten von uns schon einmal dort, standen auf dem gestampften, mit Sägemehl bedeckten Boden, mit einer Chiliwurst oder einer süßen Zuckerwatte in der Hand, während der Jahrmarktschreier uns anlockte. Für gewöhnlich hatte er dabei ein Beispiel dieser menschlichen Abarten zur Probe dabei - die dicke Frau in ihrem rosa Kinderkleidchen, der tätowierte Mann, um dessen Hals sich der Schwanz eines Drachen wie eine legendäre Henkersschlinge ringelt, oder der Mann, der Nägel und Altmittel Glühbirnen isst. Vielleicht haben nicht so viele von uns dem Drang nachgegeben, die zwei oder vier oder sechs Piepen aufzubringen und hineinzugehen, um sie zu sehen, und solche ewigen Favoriten wie das Kalb mit den zwei Köpfen oder das Baby in der Flasche (ich schreibe, seit ich acht Jahre alt war, Horror-Stories, aber ich war noch nie bei einer Freak-Show), aber die meisten von uns haben sicherlich einmal den Impuls verspürt. Und bei manchen Jahrmarkten wird der schrecklichste von allen Freaks in der Dunkelheit verborgen gehalten wie eine verdammte Kreatur aus Dantes neuntem Kreis der Hölle, wird dort gehalten, weil seine Darbietung von einem Gesetz aus dem Jahre 1910 verboten wird, wird in einer Grube gehalten und in Lumpen ge-

* Und immer noch ist Leben im alten *Enquirer*. Ich kaufe ihn, wenn er eine saftige UFO-Story oder etwas über Bigfoot enthält, aber meistens überfliege ich ihn nur rasch, wenn ich an der Supermarktkasse Schlange stehe, und suche nach so anhaltenden Geschmacksverirrungen wie dem berüchtigten Autopsiefoto von Lee Harvey Oswald oder dem Foto von Elvis Presley in seinem Sarg. Aber er ist meilenweit von den alten »Mutter-kocht-Hund-und-füttert-ihn-den-Kindern«-Tagen entfernt.

kleidet. Das ist die Attraktion, und für ein oder zwei Extra-
piepen kann man am Rande seiner Grube stehen und ihm zu-
sehen, wie er einem lebenden Huhn den Kopf abbeißt und
diesen Kopf dann schluckt, während der geköpfte Vogel noch
in seiner Hand flattert.

Freaks haben etwas so Anziehendes und gleichzeitig so Ver-
botenes und Abstoßendes an sich, daß der einzige ernsthafte
Versuch, sie als Hauptattraktion eines Horror-Films einzuset-
zen, dazu führte, daß der Film rasch aus den Kinos ver-
schwand. Der Film war *Freaks*, ein Film, den Tod Browning
1932 für MGM drehte.

Freaks erzählt die Geschichte von Kleopatra, der wunder-
schönen Akrobatin, die einen Liliputaner heiratet. In bester
E.-C.-Tradition (eines E. C., das 1932 noch fast zwanzig
Jahre in der Zukunft lag) hat sie ein Herz, das so schwarz ist
wie die Mitternacht in einem Kohlebergwerk. Sie will nicht
den Liliputaner, sondern sein Geld. Wie die männerverschlin-
genden menschlichen Minierspinnen der Comic-Geschich-
ten, die noch kommen sollten, läßt sich Kleo bald mit einem
anderen Mann ein; in diesem Fall ist es Herkules, der Kraft-
mensch der Show. Wie Kleopatra selbst, ist auch er körperlich
normal, dennoch gelten unsere Sympathien eindeutig den
Freaks. Die beiden Bösewichter fangen ein Vergiftungspro-
gramm mit sofortiger Wirkung bei Kleos kleinem Ehemann
an. Die anderen Freaks finden heraus, was im Gange ist, und
nehmen eine fast unaussprechliche Rache an dem Paar. Her-
kules wird getötet (Gerüchte wollen wissen, daß Browning
ursprünglich vorhatte, den Muskelmann kastrieren zu las-
sen), die wunderschöne Kleopatra wird in eine gefiederte
und beinlose Vogel-Frau verwandelt.

Browning beging den Fehler, in seinem Film echte Freaks
zu verwenden. Wir fühlen uns mit dem Horror nur dann wirk-
lich behaglich, wenn wir den Reißverschluß am Kostüm des
Monsters sehen können, wenn uns klar wird, daß es nicht
echt ist. Der Höhepunkt von *Freaks*, als der Lebende Torso,
das Armlose Wunder und die Hilton Sisters - siamesische
Zwillinge -, unter anderen, durch den Schlamm kriechen und
gleiten und die kreischende Kleopatra verfolgen, war einfach
zuviel. Sogar einige der MGM-hörigen Vorführer weigerten

sich standhaft, den Film zu zeigen, und Carlos Ciarens berichtet in seiner *Illustrated History of the Horror Film* (Capricorn Books, 1968), daß während einer Vorab-Vorführung in San Diego »eine Frau schreiend den Mittelgang entlanglief« Nach einer Weile wurde der Film in einer so radikal geschnittenen Fassung vorgeführt, daß ein Kritiker sich beschwerte er hätte keine Ahnung, was er eigentlich sah. Ciarens berichtet weiter, daß der Film in England dreißig Jahre lang verboten war, in dem Land, das uns unter anderem Johnny Rotten Sid Vicious, die Snivelling Shits und den netten Brauch des »Paki-bashing«* geschenkt hat.

Freaks wird heutzutage ab und zu von PTV-Sendem gezeigt und dürfte, während ich dies schrieb, endlich als Videocassette erhältlich sein. Aber er blieb bis zum heutigen Tag eine Quelle hitziger Diskussionen, Kommentare und Mutmaßungen unter Horror-Fans - und wenngleich viele davon gehört haben, haben ihn verblüffend wenige tatsächlich gesehen.

4

Lassen wir die *Freaks* einmal einen Augenblick völlig außer acht. Was kennen wir sonst noch, das wir als grauenregend genug betrachten, es mit dem sicherlich ältesten Perjorativ der Welt zu belegen? Nun, da waren all diese bizarren Dick-Tracy-Bösewichter, als deren bestes Beispiel man vielleicht Flyface anführen kann, und dann der Erzfeind von Don Winslow, der Skorpion, dessen Gesicht so schrecklich war, daß er es immer verhüllt halten mußte (nur manchmal offenbarte er es Untertanen, die ihn irgendwie enttäuscht hatten -besagte Untertanen fielen dann auf der Stelle vom Her/schlag ereilt zu Boden, buchstäblich zu Tode geängstigt). Soweit ich weiß, wurde das schreckliche Geheimnis der Physiognomie des Skorpions nie enthüllt (man verzeihe das Wortspiel, heb, heb), doch gelang es dem wackeren Commander Winslow einmal, die Tochter des Skorpions zu demaskieren, die das schlaife, tote Gesicht eines Leichnams hatte. Diese Informa-

* Übersetzt etwa: »Pakistaner-Prügeln«; Ausdruck für Gewalttätigkeiten gegen die ausländische Bevölkerung Englands. (Anm.d.Übers.)

tion wurde dem atemlosen Leser kursiv dargeboten - *das schlaffe, tote Gesicht eines Leichnams!* -, um den Nachdruck zu betonen.

Die »neue Generation« der Comic-Monster läßt sich wohl am besten in denen zusammenfassen, die Stan Lees Marvel Comics geschaffen haben, wo auf jeden Superhelden wie Spider-Man oder Captain America ein Dutzend Freak-Abweichungen zu kommen scheinen: Dr. Octopus (der Kindern überall auf der Comic lesenden Welt als Doc Ock bekannt ist), dessen Arme durch etwas erweitert wurden, das wie ein ganzer Wald von tödlichen Staubsaugerrohren aussieht; der Sandmann, der eine Art wandelnde Sanddüne ist; der Geier (Vulture); Stegiron; die Echse (Lizard); und der geheimnisvollste von allen, Dr. Doom, dessen Erscheinung bei seiner Verirrten Suche nach der Verbotenen Wissenschaft so übel entstellte wurde, daß er jetzt einem großen, scheppenden Cyborg ähnelt, der einen grünen Mantel trägt, durch Schlitze blickt, die an die Schießscharten mittelalterlicher Burgen erinnern, und der buchstäblich Sturzbäche schwitzt. Superhelden mit Elementen des Monströsen in ihrer Erscheinung scheinen weniger beständig zu sein. Mein eigener Favorit, Plastic Man (der sich stets in Begleitung seines wunderbaren spinnenden Kumpanen Woozy Winks befand), hat es einfach nie geschafft. Reed Richards von den Fantastischen Vier ist dem Plastic Man sehr ähnlich, und sein Gefährte Ben Grimm (alias Das Ding) sieht aus wie ein verhärteter Lavaström, aber sie sind einige der wenigen Ausnahmen von der Regel.

Bis jetzt haben wir uns über Jahmarktsfreaks und die Karikaturen unterhalten, die wir manchmal auf den Witzseiten finden, wenden wir uns jetzt ein wenig näher der Heimat zu. Sie werden sich vielleicht fragen, was wir im täglichen Leben als monströs oder grauenregend betrachten - wenn Sie Arzt oder Krankenschwester sind, dann sind Sie hiervon ausgenommen; diese Menschen sehen mehr Mißbildungen als sie ertragen können, dasselbe kann man auch für Polizisten und Barkeeper sagen.

Aber was ist mit uns anderen?

Nehmen wir einmal Fettleibigkeit. Wie dick muß jemand

sein, bevor er oder sie die Grenze überschreitet und zu einer Perversion der menschlichen Gestalt wird, die so abnorm ist daß man sie als Monstrosität bezeichnen kann? Sicher nicht die Frau, die Lane Bryant kauft oder der Bursche, der seine Anzüge in der Abteilung des Herrenbekleidungshauses kauft, die den »kräftig Gebauten« vorbehalten ist - oder doch? Hat die fettleibige Person dann den Punkt der Monstrosität erreicht, wenn er oder sie nicht mehr ins Kino oder in ein Konzert gehen kann, weil seine oder ihre Gesäßbacken nicht mehr zwischen die Armlehnen eines Sitzes passen? Sie werden verstehen, daß ich hier nicht davon spreche, wie dick zu dick ist, weder im medizinischen noch im ästhetischen Sinne, noch will ich jemandes Recht, dick zu sein, in Frage stellen; ich spreche nur von der Dame, die Sie gesehen haben, wie sie an einem Sommertag die Straße überquert, um ihre Post zu holen, deren gigantischer Hintern in schwarzen Hosen steckt, deren Gesäßbacken wabbeln und aneinander reiben, deren Bauch aus einer losen weißen Bluse hängt wie zäher Teig; ich spreche von dem Punkt, an dem einfaches Übergewicht die äußersten Grenzwachen des Normalen hinter sich gelassen hat und zu etwas geworden ist, das das hilflose Auge anzieht und überwältigt, ungeachtet von Moral oder Unmoral. Ich spreche von Ihren Reaktionen - und meinen eigenen - auf diese Menschen, die so gewaltig sind, daß wir uns fragen, wie sie Dinge ausführen, die wir als selbstverständlich betrachten: durch eine Tür gehen, sich ins Auto setzen, aus einer Telefonzelle daheim anrufen, sich bücken und die Schuhe binden, duschen.

Sie können jetzt zu mir sagen, Steve, du sprichst schon wieder von Jahrmarktsattraktionen - die dicke Dame in ihrem rosa Kinderkleidchen; die fettleibigen Zwillinge, die im *Guinness-Buch der Rekorde* verewigt worden sind, wie sie auf identischen kleinen Motorrädern von der Kamera wegfahren, wobei ihre Gesäßbacken auf beiden Seiten herausragen wie ein Traum von aufgehobener Schwerkraft. Tatsächlich spreche ich überhaupt nicht von diesen Menschen, die schließlich in ihrer eigenen Welt existieren, wo die Frage des Normalen mit anderen Maßstäben gemessen wird. Kann man sich in der Gesellschaft von Zwergen, lebenden Torsos und

siamesischen Zwillingen als Freak fühlen, auch wenn man fünfhundert Pfund wiegt? Normalität ist ein soziologisches Konzept. Es gibt einen alten Witz über zwei afrikanische Staatsoberhäupter, die zu einem Staatsbesuch bei JFK sind und dann gemeinsam in einem Flugzeug nach Hause fliegen. Einer von ihnen staunt: »Kennedy! Was für ein merkwürdiger Mame!« Diesbezüglich gibt es auch eine Folge von *Twilight Zone*, »Eye of the Beholder«, über eine schrecklich häßliche Frau, deren plastische Chirurgie gerade zum x-ten Mal ein Mißerfolg war ..., erst am Ende finden wir heraus, daß sie in einer Zukunft lebt, in der die meisten Menschen wie groteske, humanoide Schweine aussehen. Die »häßliche« Frau ist, wenigstens nach unseren Maßstäben, eine außergewöhnliche Schönheit.

Ich spreche vom dicken Mann oder der dicken Frau in unserer Gesellschaft - zum Beispiel dem vierhundert Pfund schweren Geschäftsmann, der sich immer zwei Sitze in der Touristenklasse bucht, wenn er fliegt, und die Armlehnen dazwischen hochklappt. Ich spreche von der Frau, die sich vier Hamburger zum Mittagessen brät, sie zwischen acht Scheiben Brot verschlingt, dazu ein Kilo Kartoffelsalat mit saurer Sahne, und anschließend vier Liter Breyers Eiscrème, die wie ein Guß über einen Kuchen verteilt ist.

Als ich 1976 geschäftlich in New York war, sah ich einen sehr dicken Mann, der in einem Doubleday-Buchladen in der Fünften Avenue in der Drehtür steckengeblieben war. Er war gigantisch und schwitzte in seinem blauen Nadelstreifenanzug, und er schien in diese Nische der Tür hineingegossen worden zu sein. Der Sicherheitswächter der Buchhandlung bekam Unterstützung von einem Streifenpolizisten, und die beiden schoben und grunzten gemeinsam, bis sich die Tür wieder in Bewegung setzte, Ruck für Ruck. Schließlich hatte sie sich so weit bewegt, daß der Herr wieder hinaus konnte.

Ich habe mich damals gefragt und frage mich heute noch, ob die Menge, die sich dort versammelt hatte, sich so sehr von den Mengen unterschied, die sich bilden, wenn der Budenbesitzer mit seiner Jahrmarktsschreierei beginnt ... oder wenn Frankensteins Monster im originalen Universal-Film von seinem Labortisch aufsteht und wandelt.

Sind dicke Menschen monströs? Wie wäre es mit jemandem mit einer Hasenscharte oder einem großen Muttermal im Gesicht? Mit diesen beiden würden Sie bei keiner Freak-Show des Landes unterkommen, die etwas auf sich hält - zu gewöhnlich, tut mir leid. Wie wäre es mit jemandem mit sechs Fingern an einer oder beiden Händen, oder sechs Zehen an den Füßen?

Auch solche Menschen gibt es eine Menge. Oder gehen wir einfach ein Stück in Ihrer Straße, irgendwo in Amerika, entlang, wie wäre es mit jemandem mit einem wirklich schlimmen Fall von Akne?

Natürlich sind gewöhnliche Pickel nichts Aufregendes selbst die hübscheste Cheerleaderin einer Mannschaft bekommt ab und zu einmal einen auf der Stirn oder in einer Ecke ihres küssenswerten Mundes, aber gewöhnlich dick ist auch nichts Aufregendes - ich spreche von dem Aknefall, der vollkommen Affenscheiße geworden ist und sich ausbreitet wie etwas aus einem japanischen Horror-Film, Pickel an Pickel, und die meisten rot und nässend.

Dabei kann einem, wie beim »Brustfresser« in Alien, der Appetit aufs Popcorn vergehen ..., aber das ist *echt*.

Vielleicht habe ich Ihre spezielle Vorstellung von Monstrosität im wirklichen Leben noch gar nicht berührt, vielleicht werde ich es auch nicht, aber denken Sie einmal einen Augenblick an etwas so Gewöhnliches wie Linkshändigkeit.

Die Diskriminierung von Linkshändern ist von Anfang an offensichtlich. Wenn Sie ein College oder eine High School mit diesen modernen Tischen besucht haben, dann werden Sie festgestellt haben, daß die meisten davon für Angehörige einer ausschließlich rechtshändigen Welt erbaut worden sind. Einige Bildungsinstitute bestellen Tische für Linkshänder, aber das ist gerade eine Geste, mehr nicht. Bei Klassenarbeiten oder Aufsätzen werden Linkshänder normalerweise auf einer Seite des Hörsaals zusammengetrieben, damit sie die Ellbogen ihrer normaleren Nebenmänner nicht anrempeln.

Aber die Diskriminierung geht noch weiter. Die Wurzeln der Diskriminierung sind weit verzweigt, aber die Wurzeln der Monstrosität sind nicht nur weit verzweigt, sondern gehen auch tief. Linkshändige Baseballspieler zum Beispiel

werden alle als Spinner angesehen, ob sie es sind oder nicht.* Das französische Wort für links, vom Lateinischen verballhornt, lautet *la sinistre*, wovon sich unser *sinister*** ableitet. Einem alten Aberglauben zufolge gehört die rechte Seite Gott, die linke diesem anderen Burschen. Linkshänder waren immer suspekt. Meine Mutter war Linkshänderin, und sie hat meinem Bruder und mir erzählt, daß der Lehrer sie, als sie noch zur Schule ging, mit einem Lineal auf die linke Hand schlug, damit sie den Füller in die rechte nahm. Nachdem der Lehrer gegangen war, nahm sie den Füller selbstverständlich wieder in die linke Hand, weil sie mit der rechten nur ein kindliches Gekrakel zustande brachte - das Schicksal von uns allen, wenn wir versuchen, mit der Hand zu schreiben, die die Bewohner von Neu-England als die »dumme Hand« bezeichnen. Ein paar von uns, etwa Branwell Bronte (der talentierte Bruder von Charlotte und Emily), können mit beiden Händen deutlich lesbar schreiben. Branwell Bronte war sogar so beidhändig, daß er *gleichzeitig* zwei Briefe an zwei verschiedene Leute schreiben konnte. Wir dürfen uns durchaus fragen, ob eine solche Begabung jemanden zur Monstrosität qualifiziert ... oder zum Genie.

Tatsächlich wurde fast jede körperliche und geistige menschliche Abweichung irgendwann in der Geschichte - oder wird es auch heute noch - als monströs betrachtet - zu einer vollständigen Liste würden ein in der Mitte spitz zulaufender Haaransatz gehören (früher als verlässliches Zeichen dafür angesehen, daß ein Mann ein Zauberer war), Leberflecken auf dem weiblichen Körper (die man als Hexenbrust-

* Nehmen Sie zum Beispiel Bill Lee, ehemals bei den Montreal Expos und den Boston Red Sox. Lee wurde von seinen Kameraden »Raumfahrer« genannt und ist den Fans von Boston in bester Erinnerung, weil er diejenigen, die eine Veranstaltung besuchten, nachdem die Sox 1975 den Siegerwimpel gewonnen hatten, dazu ermahnte, ihren Mühl mitzunehmen, wenn sie gehen. Der beste Beweis für seine Linkshändigkeit kam vielleicht, als er Don Zimmer, den Manager der Red Sox, als die »designierte Rennmaus« bezeichnete. Lee wechselte kurz danach zu Montreal.

** Übersetzt: böse, unheilvoll.

(Anm.d.Übers.)

warzen ansah) und extreme Schizophrenie, die gelegentlich dazu führte, daß die Betroffenen von der einen oder anderen Kirche exorziert wurden.

Monstrosität fasziniert uns, weil sie den konservativen Republikaner im dreiteiligen Anzug anspricht, der in uns allen haust. Wir lieben und brauchen das Konzept der Monstrosität, weil es eine Bestätigung der Ordnung ist, nach der wir uns als Menschen alle sehnen ..., und ich möchte darüber hinaus noch die Mutmaßung anstellen, daß es nicht die körperliche oder geistige Mißbildung selbst ist, die uns entsetzt sondern vielmehr das Fehlen von Ordnung, auf die diese Deformierungen hinzudeuten scheinen.

Der verstorbene John Wyndham, möglicherweise der beste Autor von Science Fiction, den England jemals hervorgebracht hat, faßte diese Vorstellung in seinem Roman *The Chrysalids* (dt. *Wem gehört die Erde?* bzw. *Wiedergeburt*) zusammen, der in Amerika unter dem Titel *Rebirth* veröffentlicht wurde. Es handelt sich um eine Geschichte, in der meiner Meinung nach die Vorstellungen von Mutation und Abweichung brillanter als in jedem anderen Roman behandelt werden, der nach dem Zweiten Weltkrieg in England veröffentlicht wurde. Eine Reihe von Seuchen in der Heimat des jungen Protagonisten des Romans resultieren in strengen Vorschriften: DER MENSCH IST GOTTES EBENBILD; HALTET DAS ERB - GUT DES HERRN REIN; IN DER REINHEIT LIEGT UNSER SEGEN; GESEGNET SEI DIE NORM; und am vielsagendsten: HALTET NACH DEM MUTANTEN AUSSCHAU! Wenn wir uns über Monstrosität unterhalten, dann drücken wir unseren Glauben an die Norm aus und halten nach dem Mutanten Ausschau. Der Verfasser von Horror-Literatur ist nichts anderes als der Vertreter des Status quo.

5

Nachdem wir das alles festgestellt haben, wollen wir wieder zu den Filmen von American International aus den fünfziger Jahren zurückkehren. Später wollen wir uns über den allegorischen Charakter dieser Filme unterhalten (Sie da in der letzten Reihe, hören Sie auf zu lachen oder verlassen Sie den

Saal), aber vorerst bleiben wir beim Begriff der Monstrosität, und wenn wir das Thema Allegorie überhaupt streifen, dann streifen wir es nur leicht, indem wir einiges dazu sagen, was Filme nicht waren.

Wenngleich sie etwa zur gleichen Zeit kamen, durchbrach der Rock'n'Roll die Rassenschanke, und wenngleich sie dieselben Halbwüchsigen ansprachen, ist es interessant festzustellen, welche Dinge vollkommen fehlen ..., wenigstens, was »echte« Monstrosität anbelangt.

Wir haben bereits festgestellt, daß AIP und die anderen unabhängigen Filmgesellschaften, die AIP nachzuahmen begannen, der Filmindustrie den in den flauen fünfziger Jahre dringend notwendig gewordenen Schuß in den Arm gaben. Sie gaben Millionen jugendlicher Zuschauer etwas, das sie daheim im Fernsehen nicht bekommen konnten, und sie gaben ihnen einen Platz, wo sie hingehen und in relativem Komfort einen draufmachen konnten. Und es waren die »indies« - die Unabhängigen -, wie *Variety* sie nannte, die einer ganzen Generation von Kriegsbabies einen unstillbaren Hunger nach Filmen gaben und die möglicherweise den Weg für den Erfolg von so unterschiedlichen Filmen wie *Easy Rider*, *Jaws*, *Rocky*, *The Godfather* (dt. *Der Pate*) und *The Exorcist* ebneten.

Aber wo sind die Monster?

Oh, wir haben getürkte im Dutzend: Untertassenpiloten, Riesenegel, Werwölfe, Maulwurfsmenschen (in einem Film der Universal) und viele weitere. Was AIP nicht zeigten, als sie diese interessanten neuen Gewässer erprobten, war alles, das nach *echtem* Horror roch ..., *wenigstens so, wie diese Kriegsbabies den Ausdruck emotional verstanden*. Das ist eine bedeutende Qualifikation, und ich hoffe, Sie kommen mit mir gemeinsam zu dem Schluß, daß sie ihren Kursivdruck verdient hat.

Es waren - wir waren - Kinder, die die psychische Belastung kannten, die mit der Bombe kam, die aber niemals einen leiblichen Mangel oder Entbehrung kennengelernt hatten. Keines der Kinder, die sich diese Filme ansahen, litt Hunger oder starb wegen innerer Parasiten. Einige hatten Väter oder Onkel im Krieg verloren. Nicht viele.

Und in den Filmen selbst gab es keine dicken Kinder; Kinder, die sich in der Nase bohrten und den Finger dann den Sonnenblenden ihrer Mützen abwischten; keine Kinder mit sexuellen Problemen; keine Kinder mit irgendwelchen sichtbaren Gebrechen (nicht einmal so winzige wie schwaches Sehvermögen, das mit einer Brille korrigiert werden mußte; alle Kinder in den Horror- und Strand-Filmen von; AIP hatten ein Sehvermögen von 20/20). Es konnte ein reizend verrückter Teenager vorkommen - die Art, die häufig von Nick Adams dargestellt wurde -, ein Junge, der etwas kleiner war oder herausfordernde, aufmüpfige Dinge tat etwa die Baseballmütze mit dem Schild nach hinten zu tragen (und der dann Weirdo oder Scooter oder Crazy hieß), aber das war auch schon das Äußerste.

Ort der Handlung war in den meisten Filmen eine amerikanische Kleinstadt, ein Schauplatz, mit dem sich das Publikum¹ am besten identifizieren konnte ..., aber Unsere Kleine Stadt sah immerzu auf beklemmende Weise aus, als wäre am Tag zuvor ein Rassenhygienekommando vorbeigekommen, bevor die Dreharbeiten begannen, und hätte alle mit einer Hasenscharte, einem Muttermal, einem Hinken oder einem Bauch - kurz gesagt alle, die nicht wie Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Young oder JaneWyatt aussahen entfernt. Elisha Cook jr., der in vielen dieser Filme auftrat, sah natürlich ein wenig unheimlich aus, aber der wurde auch meistens schon in der ersten Spule getötet, daher zählt er eigentlich nicht.

Wenngleich Rock'n'Roll und die neuen Jugendfilme (alles von *I Was a Teenage Werewolf* [dt: *Der Tod hat schwarze Krallen*] bis zu *Rebel Without A Cause* [dt: *Denn sie wissen nicht was sie tun*]) über eine ältere Generation hereinbrachen, die gerade anfang, sich genügend zu entspannen, »ihren Krieg« in einen Mythos zu verwandeln, und zwar mit der unvermittelten Überraschung eines Straßenräubers, der aus einer Hecke hervorspringt, waren sowohl die Musik wie auch die Filme lediglich Vorbeben eines echten Jugend-Erdbebens, das noch kommen sollte. Little Richard war ganz sicher beunruhigend und Michael Landon - der nicht einmal genügend Respekt vor der Schule besaß, sein High-School-Jackett abzune-

men, bevor er sich in einen Wolfsmann verwandelte - war auch beunruhigend, aber es waren immer noch Meilen und Jahre bis zum Fish Cheer in Woodstock und dem alten Leatherface, der in *The Texas Chainsaw Massacre* (dt: *Blutgericht in Texas*) mit seiner McCulloch Stegreifchirurgie durchführte.

Es war ein Jahrzehnt, in dem alle Eltern vor dem Gespenst der Jugendkriminalität erzitterten: vor dem mythischen Teenager-Schuft, der in Unserer Kleinen Stadt unter der Tür des Süßwarenladens lehnte, das Haar mit Vitalis oder Brylcreem glänzend gemacht hatte, der eine frische Packung Luckies unter der Schulterklappe seiner Motorradjacke und eine Kippe im Mundwinkel hatte, sowie ein nagelneues Klappmesser in der Gesäßtasche und der nur auf ein Kind wartete, das er verprügeln konnte, auf Eltern, die es zu beleidigen oder peinlich zu berühren galt, auf Mädchen, die er angreifen konnte, oder auf einen Hund, den er vergewaltigen und dann umbringen konnte ... oder vielleicht umgekehrt. Es ist ein einst gefürchtetes Image, das von James Dean und/oder Vic Morrow, doch wartet man zwanzig Jahre, und heh presto! heraus kommt Arthur Fonzarelli. Aber in jener Zeit sahen die Zeitungen und Zeitschriften der populären Presse überall jugendliche Straftäter, ebenso wie dieselben Organe ein paar Jahre zuvor überall Kommunisten gesehen hatten. Die geschnürten Halbstiefel und umgekrempeelten Jeans konnte man auf den Straßen von Oakdale und Pineview und Centerville sehen oder sich einbilden; in Mundamian, Iowa, und in Lewiston, Maine. Der Schatten des gefürchteten jugendlichen Kriminellen war lang. Marion Brando war der erste, der diesem leerköpfigen Nihilisten eine Stimme gab - in einem Film mit dem Titel *The Wild One* (dt: *Der Wilde*). »Wogegen rebellierst du?« fragt ihn das hübsche Mädchen. Antwortet Marion: »Was hast du denn anzubieten?«

Für jemanden in Asher Heights, North Carolina, der irgendwie einundvierzig Einsätze im Bauch eines Bombers über Deutschland überlebt hatte und jetzt nichts weiter wollte als eine Menge Autos Marke Buick mit Power-Flite-Kraftübertragung verkaufen, mußten das wahrhaftig sehr schlechte Nachrichten sein; da war ein Bursche, für den die

Jaycees* keinen Liebreiz hatten. Doch so wie sich herausstellte, daß es weniger Kommunisten und fünfte Kolonnen gab, als man zuerst angenommen hatte, stellte sich auch heraus, daß der Schatten des jugendlichen Kriminellen doch wesentlich überschätzt worden war. In letzter Analyse wollten die Kriegsbabies nichts anderes als das, was ihre Eltern auch wollten. Sie wollten Führerscheine; Arbeitsplätze in der Stadt und Häuser in den Vororten; Ehefrauen und Ehemänner; Versicherungen; Schutz vor Achselnässe; Kinder; Ratenzahlungen, die sie abstottern konnten; saubere Straßenreine Gewissen. Sie wollten gut sein. Jahre und Meilen zwischen dem Senior Glee Club und der SLA; Jahre und Meilen zwischen Unserer Kleinen Stadt und dem Mekong-Delta; und das einzig bekannte Stück mit einer elektrischen Gitarre das existierte, war ein technischer Fehler auf einer Country- und Western-Platte von Marty Robbins. Sie hielten sich mit Freuden an die Kleidungs Vorschriften in der Schule. In den meisten Vierteln wurde über lange Koteletten gelacht, und ein junger Mann, der hohe Absätze oder Bikini-Shorts getragen hätte, wäre gnadenlos als Schwuchtel gejagt worden. Eddie Cochran konnte über »those crazy pink pegged slacks« singen - die verrückten rosagetupften Hosen -, und die Jungs kauften sich die Schallplatte, aber nicht die Hosen selbst. Für die Kriegsbabies war die Norm heilig. Sie wollten gut sein. Sie hielten nach dem Mutanten Ausschau.

In den frühen Jugendkult-Horror-Filmen der fünfziger Jahre war nur eine Abnormität pro Film erlaubt, eine Mutation. Es waren die Eltern, die niemals glaubten. Es waren die Kinder - die gut sein wollten -, die Wache standen (die meisten auf der einsamen Klippe am Ende der Lover's Lane, die Unsere Kleine Stadt überblickt); es waren die Kinder, die den Mutanten vernichteten und die Welt wieder sicher für Tanzveranstaltungen im Country Club und Partys am Hamilton Beach machten.

* Jaycee.J. C., steht für Junior of Chamber of Commerce, eine Organisation, in der junge Leute auf zwanglose Weise den Umgang mit Geschäftsangelegenheiten üben.
(Anm.d.Übers.)

Horror in den Fünfzigern war für die Kriegsbabies weitgehend weltlicher Horror - abgesehen von der psychischen Belastung, darauf zu warten, daß die Bombe fiel. Vielleicht ist das Empfinden wirklichen Horrors unmöglich für Menschen, deren Bäuche voll sind. Der Horror, den die Kriegsbabies empfanden, war Miniaturbau-Horror, und in diesem Licht bekommen die Filme, die AIP wirklich abheben ließen, *I Was a Teenage Werewolf* und *I Was a Teenage Frankenstein*, ein gelindes Interesse.

In *Werewolf* spielt Michael Landon einen attraktiven, aber launischen High-School-Studenten, der zu Temperamentsausbrüchen neigt. Im Grunde genommen ist er ein guter Junge, aber er wird in einen Kampf nach dem anderen verwickelt (wie David Banner, das Alter ego Hulks im Fernsehen, provoziert Landon keinen dieser Kämpfe selbst), bis es so aussieht, als würde er von der High School verwiesen werden. Er geht zu einem Psychiater (Whit Bissell, der auch den irren Nachkommen von Victor Frankenstein in *Teenage Frankenstein* spielt), der sich als durch und durch böse entpuppt. Er erkennt in Landon eine Rückentwicklung zu einem früheren Stadium der menschlichen Entwicklung - etwa zurück zum Alley-Oop-Stadium - und wendet Hypnose an, um Landon völlig zurückzuentwickeln. Bissell macht also das Problem tatsächlich schlimmer, anstatt es zu heilen.

Bisseils Experimente sind erfolgreicher, als er es sich in seinen kühnsten Träumen - seinen schlimmsten Alpträumen - hätte vorstellen können, und Landon wird zu einem mordenden Werwolf. Für ein Kind der High School oder Junior High School war es eine *üüüble* Scheiße, sich die Verwandlung zum ersten Mal anzusehen. Landon wird zur faszinierenden Verkörperung von allem, was man *nicht* tun darf, wenn man gut sein will ..., wenn man in der Schule vorwärtskommen, Mitglied der National Honor Society werden, sein Zeugnis bekommen und von einem guten College angenommen werden möchte, wo man Mitglied einer Burschenschaft werden und Bier trinken kann, so wie der alte Herr es tut. Landon wächst überall im Gesicht Haar, er bekommt lange Reißzähne und sabbert eine Flüssigkeit, die verdächtig wie Rasierschaum aussieht. Er beobachtet ein Mädchen, das ganz allein in der

Turnhalle Übungen auf dem Schwebebalken macht, und man kann sich vorstellen, daß er wie ein ralliger Kater riecht, der sich gerade in einem frischen Haufen Kojotenscheiße gewälzt hat. Kein zugeknöpftes Hemd der Ivy League mit dem Ring aus Früchten auf dem Rücken; er wurde zu einem Burschen, der keinen Furz auf den Schultauglichkeitstest gibt. Er ist nicht völlig Affenscheiße geworden, sondern völlig Wolfscheiße.

Ein Teil des Grundes dafür, daß der Film an den Kinokassen abging wie ein Meteor, hatte zweifellos etwas mit den befreienden, stellvertretenden Gefühlen zu tun, die der Film diesen Kriegsbabies erlaubte, die gut sein wollten. Wenn Landen die hübsche Tumerin in ihrem Trikot angreift, dann macht er damit einen sozialen Kommentar im Namen der Zuschauer. Aber die Zuschauer reagieren auch entsetzt, denn auf psychologischer Ebene ist der Film eine Reihe von anschaulichen Lektionen, wie man vorwärtskommt - von »rasiere dich, bevor du zur Schule gehst«, bis zu »trainiere niemals in einer verlassenen Turnhalle«.

Schließlich lauern überall Bestien.

6

Wenn *I Was a Teenage Werewolf* psychologisch gesehen dem alten Traum entspricht, daß einem die Hosen runtermutschen, wenn man beim Appell aufsteht, um der Flagge zu salutieren; der bis zu seinem alptraumhaftesten Extrem getrieben wurde - der letzte struppige Außenseiter bedroht die Ordentlichen der High School von Unserer Kleinen Stadt -, dann ist *I Was a Teenage Frankenstein* eine kranke Parabel über den totalen Zusammenbruch der Drüsen. Es ist ein Film für jeden Fünfzehnjährigen oder jede Fünfzehnjährige, der oder die jemals am Morgen vor dem Spiegel stand und nervös den frischen Pickel betrachtete, der in der Nacht zum Vorschein gekommen war, und sich düster darüber im klaren ist, daß nicht einmal medizinische Pflaster Marke Stri-Dex das Problem völlig aus der Welt schaffen können, einerlei, was Dick Clark gesagt hat.

Ich komme immer wieder auf Pickel zu sprechen, werden

Sie nun sagen. Sie haben recht. Ich betrachte die Horror-Filme der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre - sagen

wir einmal bis *Psycho* (dt: *Psycho*) - als Lobgesang auf die verstopfte Pore. Ich habe angedeutet, daß es Menschen mit vollen Bäuchen vielleicht unmöglich sein könnte, wirklichen Horror zu empfinden. Gleichmaßen mußten die Amerikaner ihre Vorstellungen von körperlichen Makeln deutlich begrenzen - und deshalb hat der Pickel so eine wichtige Rolle in der sich entwickelnden Psyche des amerikanischen Teenagers gespielt.

Natürlich sitzt jetzt möglicherweise jemand dort draußen, der mit einer ernsten Mißbildung zur Welt gekommen ist, der bei sich murmelt: Komm *mir* nicht mit Mißbildungen, du Arschloch ..., und es ist sicher richtig, daß es Amerikaner mit Klumpfüßen gibt, Amerikaner ohne Nasen, amputierte Amerikaner, blinde Amerikaner (ich habe mich gefragt, ob sich die Blinden Amerikas durch den McDonald's-Werbespot diskriminiert fühlten, der folgendermaßen geht: »Keep your eyes on your fries ...«-»Behalte deine Fritten im Auge ...«). Neben so ernsten körperlichen Schäden von Gott, dem Menschen oder der Natur wirken ein paar Pickel ungefähr so ernst wie ein Nietnagel. Aber ich möchte auch darauf hinweisen, daß in Amerika ernste körperliche Schäden (wenigstens bisher) mehr die Ausnahme als die Regel waren. Gehen Sie eine gewöhnliche Straße in Amerika entlang, und zählen Sie die ernsten körperlichen Makel, die Sie sehen. Wenn Sie drei Meilen gehen können und dabei mehr als ein halbes Dutzend zählen, dann liegen Sie eine Meile über dem Durchschnitt. Schauen Sie nach Menschen unter vierzig, denen die Zähne bis zum Zahnfleisch abgefault sind; Kindern mit aufgedunsenen Bäuchen, die bevorstehenden Hungertod andeuten; Leuten mit Narben von Windpocken - Sie werden vergeblich suchen. Im A & P werden Sie niemanden mit offenen, wunden Stellen im Gesicht oder Geschwüren an den Armen oder Beinen finden; würden Sie an der Ecke Broad-und Maine-Straße eine Kopfuntersuchungsstelle aufstellen, dann würden Sie, wenn Sie hundert Köpfe untersuchten, bestenfalls vier oder fünf wirklich schlimme Fälle von Läusen finden. Solche Fälle und andere Leiden findet man in weißen, ländli-

eben Gegenden und in den Innenstädten, aber in den Städten und Vororten Amerikas sehen die meisten Menschen gut aus. Das Aufkommen von Selbsthilfekursen, der wachsende Kult persönlicher Entwicklung (»Ich werde etwas anspruchsvoller werden, wenn es dir nichts ausmacht«, wie Erma Bombeck sagt) und das zunehmend weiter verbreitete Hobby der Na-beischau, das alles sind Anzeichen dafür, daß sich große Zahlen der Amerikaner, wenigstens vorläufig, der Realität des Lebens, wie sie für den größten Teil der Welt ist, angenommen haben - dem Überlebenstrip.

Ich kann mir nicht vorstellen, daß jemandem mit schwerer Unterernährung viel an *Ich bin o. k. - du bist o. k.* gelegen ist, oder daß jemand, der mit seiner Frau und seinen acht Kindern ein Leben am Rande des Existenzminimums führt, auch nur einen Pups auf Werner Erhards Est-Kurs oder Rolfing gibt. So etwas ist für reiche Leute. Kürzlich hat Joan Didion ein Buch über ihre eigene Odyssee durch die sechziger Jahre geschrieben, *The White Album*. Ich vermute, daß es für reiche Leute ein ziemlich interessantes Buch ist: die Geschichte einer wohlhabenden weißen Frau, die es sich leisten konnte, ihren Nervenzusammenbruch auf Hawaii zu haben - das Äquivalent der siebziger Jahre, in denen man sich um Pickel sorgte.

Wenn die Horizonte menschlicher Erfahrung auf HO-Maßstab schrumpfen, verändern sich die Perspektiven. Für die Kriegsbabies, die in einer Welt mit Routineuntersuchungen im Sechsmonatsthythmus, Penizillin und ewiger Zahnregulierung sicher waren (abgesehen von der Bombe), wurde der Pickel zum schlimmsten körperlichen Makel, mit dem man auf der Straße oder in der Schule gesehen werden konnte; den meisten anderen Abweichungen war vorgebeugt worden. Und da wir gerade von Zahnregulierung sprechen, möchte ich hinzufügen, daß viele Kinder, die in jenen Jahren des großen, fast übermächtigen Wohlstandsdrucks Zahnspangen tragen mußten, diese als eine Art Makel betrachteten - ab und zu konnte man den Ruf »Heh, Metallmund!« auf den Fluren hören. Aber die meisten Menschen betrachteten sie lediglich als eine Form der Behandlung, die nicht bemerkenswert war, etwa wie ein Mädchen, das den Arm in der Schlinge

trug, oder einen Footballspieler mit einem Ace-Verband über dem Knie.

Aber gegen den Pickel gab es kein Heilmittel.

Und jetzt kommt *I Was a Teenage Frankenstein*. In diesem Film bastelt Whit Bissell sein Geschöpf, das von Gary Conway gespielt wird, aus den Körpern toter Halbstarker. Die übriggebliebenen Teile verfüttert er an die Alligatoren unter dem Haus - natürlich drängt sich uns schon am Anfang der Verdacht auf, daß Bissell selbst von den Alligatieren gemampft werden wird, und wir werden nicht enttäuscht. In diesem Film ist Bissell ein totaler Bösewicht, und er erreicht beinahe existentialistische Höhen des Schurkischen: »Er weint, sogar die Tränendrüsen funktionieren! ... Du hast eine höfliche Zunge im Kopf. Das weiß ich, weil ich sie selbst angenäht habe.«* Aber es ist der unglückliche Conway, der Aufmerksamkeit erregt und den Film beherrscht. Die körperlichen Makel Conways sind, wie der Schurkencharakter Bisseils, so schrecklich, daß sie beinahe absurd wirken ..., er sieht wie ein High-School-Junge aus, dessen Akne völlig Amok gelaufen ist. Sein Gesicht ist eine Reliefkarte bergigen Terrains, aus dem ein zerschmettertes Auge irre hervorglötzt.

Und dennoch ... und dennoch ..., irgendwie gelingt es diesem schlurfenden Geschöpf, etwas mit Rock'n'Roll anzufangen, also kann er doch nicht so schlecht sein, oder? Wir haben das Monster gesehen, und es ist, wie Peter Straub in *Ghost Story* nachweist, wir selbst.

Wir werden noch mehr zum Thema Monstrosität zu sagen haben, wenn es soweit ist, und hoffentlich etwas Profunderes als das, was in dem Erz enthalten ist, das wir aus *I Was a Teenage Werewolf* und *I Was a Teenage Frankenstein* schürfen können, aber ich fand es vorläufig wichtig festzustellen, daß diese Geschichten vom Haken selbst auf der primitivsten Ebene ein paar Dinge tun, ohne es zu wollen. Allegorie und Katharsis sind beide vorhanden, aber nur deshalb, weil der Verfasser von Horror-Literatur mehr als alles andere ein Vertreter der Norm ist.

* Zitiert nach *An Illustrated History of the Horror Film*, von Carlos Cia-rens (New York: Capricorn Books, 1968).

Dies trifft auf die bodenständige Seite des Horror zu, und wir werden feststellen, daß es auch für Werke gilt, die bewußter künstlerisch sind, doch wenn wir unsere Studie den mythischen Eigenschaften von Horror und Schrecken zuwenden, dann werden wir feststellen, daß wir zu noch beunruhigenderen und verwirrenderen Assoziationen kommen. Aber um diesen Punkt zu erreichen, müssen wir unsere Untersuchung jetzt vom Film abwenden, wenigstens für eine Weile, und uns drei Romanen zuwenden, die den größten Teil des Fundaments bilden, auf denen das moderne Horror-Genre steht.

III

GESCHICHTEN VOM TAROT

I

Eines der häufigsten Themen der phantastischen Literatur ist das der Unsterblichkeit. »Das Ding, das nicht sterben wollte«, gehört vom Beowulf bis zu Poes Geschichte von M. Valdemar und vom verräterischen Herzen zum Repertoire des Genres, sogar bis hin zu den Werken Lovecrafts (beispielsweise »Cool Air« [dt: »Kühle Luft« bzw. »Ein kühler Hauch«]), Blatty und sogar, Gott schütze uns, John Saul.

Die drei Romane, die ich in diesem Kapitel abhandeln möchte, scheinen diese Unsterblichkeit tatsächlich erlangt zu haben, und ich glaube, es ist unmöglich, Horror in den Jahren 1950 bis 1980 zum völligen Verständnis abzuhandeln, wenn wir nicht mit diesen drei Büchern anfangen. Alle drei leben eine Art »Halbleben« außerhalb des erlauchten Kreises anerkannter »Klassiker« der englischsprachigen Literatur, und das vielleicht mit gutem Grund. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (dt: *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*) wurde von Robert Louis Stevenson fieberhaft innerhalb von drei Tagen geschrieben, und das Manuskript erschreckte seine Frau so sehr, daß er es in seinem Kamin verbrannte und binnen drei Tagen noch einmal schrieb. *Dracula* ist ein unverblümtes Herz-Schmerz-Melodram, das in den Rahmen eines Briefromans gezwängt wurde - eine Form, die schon zwanzig Jahre zuvor ihren letzten Atemzug getan hatte, als Wilkie Collins den letzten seiner großen Kriminal- und Spannungsromane geschrieben hat. *Frankenstein*, das berüchtigtste der drei Bücher, wurde von einem neunzehnjährigen Mädchen erdacht, und wenn gleich es von den dreien das am besten geschriebene Buch ist, ist es das am wenigsten gelesene, und seine Verfasserin hat nie wieder so schnell, so gut, so erfolgreich ... oder so verwegen geschrieben.

Im unfreundlichsten kritischen Licht kann man alle drei als nichts weiter als populäre Romane ihrer Zeit ansehen, die

wenig oder gar nichts von ähnlichen Romanen unterschied - zum Beispiel *The Monk* (dt: *Der Mönch*) von M. G. Lewis oder *Armada* (dt: *Der rote Schaf*) von Collins -, Bücher, die weitgehend vergessen sind, abgesehen von Professoren für gotische Schauerliteratur, die sie gelegentlich Studenten geben, welche sie argwöhnisch betrachten ... und dann verschlingen.

Aber diese drei sind etwas Besonderes. Sie sind das Fundament eines riesigen Wolkenkratzers aus Büchern und Filmen - den Schauerromanen des zwanzigsten Jahrhunderts, die als »die moderne Horror-Story« bekannt geworden sind. Mehr noch als das, im Mittelpunkt eines jeden steht (oder schleicht) ein Monster, das sich zum »Mythen-Reservoir«, wie Burt Hatlen es nennt, gesellt und dieses erweitert hat - zu jener Masse fiktiver Literatur, in der wir alle, auch diejenigen, die nicht lesen oder ins Kino gehen, gemeinschaftlich gebadet haben. Wie ein beinahe perfektes Tarotblatt, das unser üppiges Konzept des Bösen repräsentiert, können sie ordentlich abgelegt werden: der Vampir, der Werwolf und das Ding ohne Namen.

Einen großen Roman übernatürlichen Schreckens, Henry James' *The Turn of the Screw* (dt: *Die Daumenschraube*, u. a.) habe ich aus diesem Tarotblatt ausgeschlossen, wenngleich er die Runde vervollständigt hätte, indem er die bekannteste mythische Gestalt des Übernatürlichen liefern würde, nämlich die des Gespensts. Ich habe ihn aus zweierlei Gründen ausgeschlossen: Erstens, weil *The Turn of the Screw* mit seiner eleganten Salonprosa und seiner straffen, psychologischen Logik einen sehr geringen Einfluß auf den Mainstream der amerikanischen Massenkultur gehabt hat. Wir würden besser daran tun, Caspar, den freundlichen Geist, als Archetyp zu behandeln. Zweitens, weil das Gespenst ein Archetyp ist (anders als diejenigen, die Franksteins Monster, Graf Dracula oder Edward Hyde repräsentieren), der sich über ein so breites Gebiet ausbreitet, daß er unmöglich auf einen einzigen Roman begrenzt bleiben kann, wie bedeutend dieser auch immer sein mag. Der Archetyp des Gespensts ist schließlich der Mississippi der Literatur des Übernatürlichen, und wir werden uns selbstverständlich darüber unterhalten,

wenn der Zeitpunkt gekommen ist, aber wir werden unsere Zusammenfassung nicht auf ein einziges Buch beschränken.

Alle diese Bücher (einschließlich *The Turn of the Screw*) haben gewisse Dinge gemeinsam, und alle befassen sich mit der Grundlage einer jeden Horror-Story: Geheimnisse, die besser ungelüftet und Dinge, die besser ungesagt blieben. Und doch versprechen uns Stevenson, Shelley und Stocker (auch James), daß sie uns das Geheimnis verraten. Das tun sie mit unterschiedlichen Stufen von Wirkung und Erfolg ..., und man kann keinem nachsagen, daß er wirklich ein Versager war. Vielleicht hat das die Romane vital und am Leben erhalten. Wie dem auch sei, sie sind da, und ich finde es unmöglich, ein Buch dieser Art zu schreiben, ohne *etwas* mit ihnen anzufangen. Das ist eine Frage der Herkunft. Es mag Ihnen nichts nützen, zu wissen, daß Ihr Großvater nach dem Essen auf der Veranda seines Hauses zu sitzen und eine Pfeife zu rauchen pflegte, aber es könnte Ihnen etwas nützen, zu wissen, daß er 1888 aus Polen auswanderte, daß er nach New York kam und mithalf, das U-Bahn-Netz zu bauen. Wenn sonst nichts, verleiht es vielleicht Ihrer morgendlichen U-Bahn-Fahrt eine neue Perspektive. Ebenso ist es unmöglich, Christopher Lee als Dracula völlig zu verstehen, ohne über diesen rothaarigen Iren namens Abraham Stoker zu sprechen.

Also ... etwas über die Herkunft.

2

Frankenstein wurde wahrscheinlich häufiger verfilmt als jedes andere Werk der Literaturgeschichte, einschließlich der Bibel. Zu den Filmen gehören *Frankenstein*, *Frankenstein's Bride* (dt. *Frankensteins Braut*), *Frankenstein Meets the Wolf-Man*, *The Revenge of Frankenstein* (dt. *Frankensteins Rache*), *Blackenstein* und *Frankenstein 1970* (dt. *Die Hexenküche des Dr. Rambow*), um nur eine Handvoll zu nennen. Angesichts dessen erscheint eine Zusammenfassung fast überflüssig, doch wie eingangs gesagt, *Frankenstein* wird kaum gelesen. Millionen Amerikaner kennen den Namen (aber, zugegeben, nicht so viele, wie den Namen Ronald McDonald kennen;

das ist wirklich ein Kultheld), aber die meisten wissen nicht, daß Frankenstein der Name des Monsterschöpfers ist, nicht der des Monsters selbst, eine Tatsache, die sehr für die Vorstellung spricht, daß das Buch Bestandteil von Hatlens Mythen-Reservoir geworden ist und nicht davon zehrt. Es ist, als würde man darauf hinweisen, daß Billy the Kid in Wirklichkeit ein zimperlicher Neuling aus New York war, der einen Derby-Hut trug, Syphilis hatte und wahrscheinlich die meisten seiner Opfer in den Rücken schoß. Die Leute interessieren sich für solche Fakten, begreifen aber intuitiv, daß sie nicht das sind, was heute wirklich wichtig ist ..., wenn sie es überhaupt jemals waren. Zu den Dingen, die Kunst zu einer Kraft machen, mit der man rechnen muß, selbst diejenigen, denen nicht daran gelegen ist, gehört die Regelmäßigkeit, mit der der Mythos die Wahrheit verschluckt ..., und zwar ohne einen einzigen Verdauungsrülper.

Mary Shelleys Roman ist ein zähes und geschwätziges Melodram, das Thema wird in großen, sorgfältigen und eher groben Pinselstrichen gestaltet. Es ist so ausgearbeitet, wie ein kluger, aber naiver Rhetorikstudent seine Argumentation aufbauen würde. Anders als in den auf dem Buch basierenden Filmen, gibt es kaum Schilderungen von Gewalt, und anders als das sprechunfähige Monster der Universal-Filme (»der Karloff-Filme«, wie Forry Ackerman sie so liebevoll nennt), spricht Shelleys Geschöpf mit den volltönenden, ausgeglichenen Sätzen eines Adligen im Oberhaus oder von William F. Buckley, der in einer Fernseh-Talk-Show höflich mit Dick Cavett diskutiert. Es ist ein Geistesgeschöpf, ein krasser Gegensatz zu Karloffs körperlich überwältigendem Monster mit der hohen Stirn und den eingesunkenen, verschlagenlistigen Augen; im ganzen Buch findet sich nichts so Grauerregendes wie Karloffs Zeile in *The Bride of Frankenstein*, die er mit seinem dumpfen, toten und schleppenden Tenor spricht: »Ja ..., tot ..., ich liebe ... den Tod.«

Ms. Shelleys Roman trägt den Untertitel »Der moderne Prometheus«, und dieser fragliche Prometheus ist Victor Frankenstein. Er verläßt Haus und Herd, um die Universität in Ingolstadt zu besuchen (und wir hören bereits das Surren des Schleifsteins, als die Autorin sich anschickt, eine der be-

rühmtesten Äxte des Horror-Genres zu schleifen: ES GIBT DINGE, DIE ZU WISSEN DER MENSCHHEIT NICHT BESTIMMT SIND), wo er eine Menge verrückte - und gefährliche - Dinge über Galvanismus und Alchimie in den Kopf gesetzt bekommt. Das unausweichliche Resultat ist natürlich die Erschaffung eines Monsters mit mehr Teilen, als man in einem Automobilersatzteilkatalog von J. C. Whitney findet. Frankenstein gelingt diese Schöpfung nach einem langen, an Fieberwahn gemahnenden Ausbruch von Aktivität - und in diesen Szenen gibt uns Shelley ihre eindringlichste Prosa.

Über den Grabraub, der notwendig ist, die bevorstehende Aufgabe zu beginnen:

Wer könnte jene Schrecken je ermessen, die ich bei meinem geheimen Tun empfand, da ich mich befleckte inmitten der unheiligen Verwesungsdünste des Grabens, oder die lebende Kreatur zu Tode marterte, um dereinst den toten Lehm beleben zu können! Noch heute zittern mir die Glieder und schwimmen mir die Augen, wenn ich daran denke. (...) Ich trug aus den Beinhäusern Knochen zusammen und profanierte das gewaltige Mysterium der Menschengestalt. (...) hatte ich meine Werkstatt aufgeschlagen, um Leben zu schaffen aus dem Unflat: Oft genug wollten mir über den scheußlichen Einzelheiten meiner Arbeit die Augen aus den Höhlen treten.*

Über den Traum, der dem Abschluß des Experiments folgt: Ich bildete mir ein, Elisabeth zu sehen, wie sie in blühender Gesundheit durch die Gassen von Ingolstadt wandelte. Voll entzückter Überraschung nahm ich sie in die Arme. Da ich aber den ersten Kuß auf ihre Lippen drückte, ward sie totenbleich, mit ihren Zügen ging ein Wandel vor sich, und mir schien's, als hielte ich jetzt den toten Körper meiner Mutter in den Armen! Ein Leichentuch verhüllte die Gestalt, und in den Falten des Flanells wimmelte es von dem Gewürm der Verwesung! Zutiefst entsetzt schrak ich aus meinem Schlummer - der kalte Angstschweiß brach

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Frankenstein*, München 1970, entnommen. (Anm.d.Übers.)

mir aus der Stirn - und zähneklappernd blickte ich um mich: in dem schwachen, gelblichen Mondlichte, welches durch die Fensterläden in die Kammer quoll, stand jenes erbärmliche Monstrum vor mir - der fürchterliche Popanz, welchen ich erschaffen! Er hielt den Bettvorhang zur Seite und heftete seine Augen - sofern sie diesen Namen überhaupt verdienten -, auf mich. Seine Kinnladen klappten auf, und aus der klaffenden Öffnung ertönten irgendwelche unartikulierten Laute, dieweil ein Grinsen ihm die Wangen furchte.

Victor reagiert auf diese Vision, wie jeder geistig gesunde Mann reagieren würde; er flieht kreischend in die Nacht. Der Rest von Shelleys Geschichte ist eine Shakespearsche Tragödie, deren klassische Einheit nur von Ms. Shelleys Unsicherheit durchbrochen wird, wo der fatale Makel liegt. Liegt er in Victors *Hybris* (der sich eine Macht anmaßte, die nur Gott zusteht) oder in seinem Scheitern, die Verantwortung für das Geschöpf zu übernehmen, nachdem er ihm den Lebensfunken eingehaucht hat?

Das Monster beginnt seine Rache an seinem Schöpfer damit, daß er Frankensteins kleinen Bruder William ermordet. Es tut uns übrigens nicht besonders leid, Williams Dahinscheiden mitzuerleben; als das Monster versucht, mit dem Jungen Freundschaft zu schließen, antwortet William: »Gräßliches Ungetüm! Laß mich los! Mein Papa ist ein Ratsherr - es ist Monsieur Frankenstein -, er wird dich ins Gefängnis werfen! Wag es nur ja nicht, mich festzuhalten!« Diese Frechheit eines reichen Knaben ist Williams letzte; als das Monster den Namen seines Schöpfers hört, dreht es dem Jungen den frechen, kleinen Hals herum.

Eine unschuldige Dienerin im Frankensteinschen Haushalt, Justine Moritz, wird des Verbrechens angeklagt und prompt dafür gehängt - womit sich die Schuld des unglücklichen Frankenstein verdoppelt. Kurz danach kommt das Monster zu seinem Schöpfer und erzählt ihm die Geschichte.* Es

* Ein großer Teil der Geschichte ist unfreiwillig komisch. Das Monster versteckt sich in einem Schuppen neben einer Bauernhütte. Einer der Bauern, Felix, bringt seiner Freundin, einer geflohenen, arabischen

läuft darauf hinaus, daß er eine Gefährtin möchte. Er sagt Frankenstein, wenn ihm sein Wunsch gewährt wird, wird er seine Frau nehmen, und die beiden werden ihr Leben in einem einsamen Ödland verbringen (Südamerika wird angedeutet, da New Jersey noch nicht erfunden worden ist), für immer fern von Augen und Denken der Menschen. Die Alternative, droht das Monster, ist eine Schreckensherrschaft. Er verleiht seinem existentialistischen Credo Ausdruck - besser etwas Böses tun als gar nichts tun -, indem er sagt: »Ich will mich schrecklich rächen an den Menschen für das, was sie mir angetan! Vermag ich's nimmer, Liebe zu erwecken, nun gut, so mag man Furcht vor mir empfinden! Zuvörderst schwör' ich meinem Erzfeind, nämlich dir, dem ich dies Leben danke, Haß auf Lebenszeit! Sei auf der Hut! An deinem Untergange will ich wirken, und will nicht müde werden, bis dir das Herz verzweifelt und du der Stunde fluchst, da du geboren wurdest.«

Schließlich willigt Victor ein und erschafft die Frau tatsächlich. Diesen zweiten Schöpfungsakt vollbringt er auf einer der Orkney-Inseln, und auf diesen Seiten gelingt Mary Shelley eine intensive Schilderung von Stimmung und Atmosphäre, die der Erschaffung des Originals beinahe gleichkommt. Augenblicke bevor er der Kreatur Leben spendet, wird Frankenstein von Zweifeln geplagt. Er stellt sich vor, wie die Welt von diesen beiden verwüstet wird. Schlimmer, er sieht sie als böse Adam und Eva einer neuen Rasse von Monstern. Als Kind ihrer Zeit kam Shelley offenbar nicht auf die Idee, daß es einem Mann, der Leben aus verwesenden Leichenteilen erschaffen kann, ein leichtes sein müßte, eine Frau ohne die Fähigkeit zu schaffen, ein Kind zu empfangen.

Adligen namens Sofie, seine Sprache bei; so lernt das Monster sprechen. Seine Leseübungen sind *Das verlorene Paradies*, die *Viten des Plutarch* und *Die Leiden des jungen Werthers* [sic], Bücher, die er in einer im Straßengraben liegenden Kiste gefunden hat. Diese barocke Geschichte-in-der-Geschichte wird nur noch von Defoes *Robinson Crusoe* übertroffen, als Crusoe sich nackt auszieht, zu dem Wrack seines Schiffes hinausschwimmt und dort, so Defoe, seine Taschen mit allen möglichen Gütern füllt. Meine Bewunderung für solchen Einfallstreich kennt keine Grenzen.

Das Monster erscheint unmittelbar nachdem Frankenstein seine Gefährtin vernichtet hat; natürlich hat er ein paar Worte für Victor Frankenstein übrig, und keines davon lautet »Happy Birthday«. Die Schreckensherrschaft, die er androht hat, findet wie eine Kette von Krachern statt (aber in Ms. Shelleys ruhigem Stil ist sie mehr eine Rolle Knallerbsen). Zum Auftakt wird Frankensteins Jugendfreund Henry Clerval von dem Monster erwürgt. Kurz danach stößt das Monster die schrecklichste Drohung des Buches aus; es verspricht Frankenstein: »Ich werde dich besuchen in deiner Hochzeitsnacht.« Was diese Drohung bedeutet, geht für Leser in Mary Shelleys Tagen wie auch in unseren weit über Mord hinaus.

Frankenstein reagiert auf diese Drohung, indem er seine Jugendliebe Elisabeth fast auf der Stelle heiratet - was nicht zu den glaubwürdigsten Stellen in dem Buch gehört, aber auch nicht auf einer Stufe steht mit der weggeworfenen Truhe im Straßengraben oder der entflohenen, arabischen Adligen. In der Hochzeitsnacht geht Victor hinaus, um die Kreatur zu konfrontieren, weil er in seiner Naivität davon ausgegangen ist, daß die Drohung gegen ihn gerichtet war. Derweil ist das Monster in die kleine Hütte eingebrochen, die sich Victor und Elisabeth für die Nacht gemietet haben. Abgang Elisabeth. Als nächstes geht Frankensteins Vater, ein Opfer von Schock und gebrochenem Herzen.

Frankenstein verfolgt seine dämonische Schöpfung ohne Unterlaß nordwärts, in die arktische Einöde, wo er auf dem polwärts reisenden Schiff von Robert Walton stirbt, ebenfalls ein Wissenschaftler, der entschlossen ist, die Geheimnisse von Gott und Natur aufzuklären ..., und der Kreis schließt sich fein säuberlich.

3

Die Frage stellt sich: Wie kommt es, daß diese bescheidene, gotische Geschichte, die in der ersten Fassung nur etwa hundert Seiten lang war (Ms. Shelleys Mann Percy ermutigte sie, sie zu erweitern), in einer Art kultureller Echokammer landete, im Lauf der Jahre immer mehr verstärkt wurde, bis

wir einhundertundvierundsechzig Jahre später Frühstücksflocken haben, die Frankenberry heißen (und eng verwandt sind mit zwei anderen Favoriten des Frühstückstisches, Graf Chocula und Booberry); eine alte Fernsehserie mit dem Titel *The Munsters*, die offenbar in endlos viele Sendungen übergegangen ist, Aurora-Frankenstein-Modellbausätze, die den jungen Modellbastler nach Fertigstellung mit einer im Dunklen leuchtenden Kreatur belohnen, die durch einen im Dunklen leuchtenden Friedhof schleicht; und das Sprichwort »Er sieht aus wie Frankenstein« als Synonym für einen häßlichen Menschen?

Die offensichtlichste Antwort auf diese Frage ist: die Filme. Die Filme sind schuld daran. Und das ist eine wahre Antwort, soweit man sagen kann. Wie in Filmbüchern *ad infinitum* (und wahrscheinlich *ad nausearri*) dargelegt wurde, waren Filme bestens geeignet, die kulturelle Echokammer zu liefern ..., vielleicht deshalb, weil der beste Ort, um ein Echo zu erzeugen, und zwar wenn es um Ideen geht ebenso wie in Sachen Akustik, eben ein großer, leerer Raum ist. Anstelle der Ideen, die uns Bücher und Romane geben, liefern Filme nicht selten größere Portionen von Gefühlen. Dazu haben die amerikanischen Filme ein Gespür für Bilder hinzugefügt, und die beiden zusammen ergeben eine atemberaubende Vorstellung. Nehmen wir zum Beispiel Clint Eastwood in Don Siegels *Dirty Harry*. Was Ideen anbelangt, so ist der Film ein idiotischer Mischmasch. Was Bilder und Gefühle anbelangt - das junge Entführungsoffer, das bei Dämmerung aus der Zisterne gefischt wird, der Böse, der den Bus voller Kinder terrorisiert, das Granitgesicht von Dirty Harry Callahan selbst -, ist er brilliant. Selbst die besten Liberalen kommen aus einem Film wie *Dirty Harry* oder Peckinpahs *Straw Dogs* (dt: *Wer Gewalt sät*) heraus und sehen aus, als hätten sie eins über den Kopf bekommen ... oder wären von einem Zug überfahren worden.

Selbstverständlich gibt es Filme mit Ideen, sie reichen von *Birth of a Nation* (dt: *Geburt einer Nation*) bis zu *Annie Hall* (dt: *Der Stadtneurotiker*). Aber diese waren bis vor wenigen Jahren weitgehend die Domäne ausländischer Filmemacher (der »Neuen Welle« im europäischen Kino von etwa 1946 bis

1965), und diese Filme wurden in Amerika nie zur Kenntnis genommen und werden bestenfalls mit Untertiteln im »Kunsthhaus« in Ihrer Nachbarschaft gespielt, wenn überhaupt. Diesbezüglich ist es meiner Meinung nach leicht, den Erfolg von Woody Allens späteren Filmen zu mißdeuten. In Amerikas städtischen Gegenden stehen die Leute für seine Filme - und für Filme wie *Cousin, Cousine* - am Kartenschalter Schlange, und sie bekommen das, was George (*Night of the Living Dead, Dawn of the Dead*) Romero »gute Tinte« nennt, aber im Hinterland - dem Viererokino in Davenport, Iowa, oder dem Doppelokino in Portsmouth, New Hampshire - laufen diese Filme eine schnelle Woche, oder auch zwei, und verschwinden dann wieder. Burt Reynolds in *Smokey and the Bandit* (dt: *Ein ausgekochtes Schlitzohr*) scheinen die Amerikaner wirklich sehen zu wollen; wenn Amerikaner ins Kino gehen, dann wollen sie Reklameflächen, keine Ideen; sie möchten das Gehirn an der Kasse abgeben und Autounfälle, Eierkuchen und amoklaufende Monster sehen.

Ironischerweise erforderte es einen europäischen Regisseur, den Italiener Sergio Leone, den archetypischen amerikanischen Film zu schaffen; zu definieren und typologisieren, was die meisten amerikanischen Kinobesucher tatsächlich wollen. Was Leone in *A Fistful of Dollars* (dt: *Für eine Handvoll Dollar*), *For a Few Dollars More* (dt: *Für ein paar Dollar mehr*) und am grandiosesten in *Once Upon a Time in the West* (dt: *Spiel mir das Lied vom Tod*) getan hat, kann man nicht einmal zutreffend Satire nennen. O. U. A. T. I. T. W. speziell ist eine gewaltige und wunderbar vulgäre Übertreibung der ohnedies schon übertriebenen Archetypen des amerikanischen Western. In diesem Film sind Schüsse so laut wie Atomexplosionen; Nahaufnahmen scheinen manchmal minutenlang an einem Stück zu dauern, Schießereien stundenlang; und die Straßen von Leones eigentümlicher, kleiner Westernstadt sind so breit wie Autobahnen.

Wenn also jemand fragt, wer Mary Shelleys sprachgebildetes Monster mit seiner Ausbildung aus *Die Leiden des jungen Werthers* und *Das verlorene Paradies* in einen Pop-Archetyp verwandelt hat, dann lautet die richtige Antwort darauf, die Filme. Gott weiß, die Filme haben schon unwahrschein-

liebhere Dinge zu Archetypen gemacht - struppige Bergleute mit Läusen, die vor Schmutz strotzten, wurden zu stolzen und stattlichen Symbolen des Wilden Westens (Robert Redford in *Jeremiah Johnson*, oder nehmen Sie einen Film von Sunn International Ihrer Wahl), dumme Killer werden zu Repräsentanten des sterbenden freien Geistes Amerikas (Beatty und Dunaway in *Bonnie and Clyde*), und selbst Inkompetenz kann zum Mythos und Archetyp werden, etwa in den Blake Edwards/Peter Sellers-Filmen, in denen der verstorbene Sellers den Inspektor Clouseau darstellt. Im Kontext solcher Archetypen betrachtet, haben die amerikanischen Filme ihr eigenes Tarotblatt erschaffen, und die meisten von uns sind mit den Karten vertraut, Karten wie dem Kriegshelden (Audie Murphy, John Wayne), dem starken und schweigsamen Friedensoffizier (Gary Cooper, Clint Eastwood), die Hure mit dem goldenen Herzen, der verrückte Schurke («Top of the world, mal»), der unfähige, aber lustige Papa, die tüchtige Mama, der Junge aus der Gosse auf dem Weg nach oben und ein Dutzend weitere. Es erübrigt sich zu sagen, daß alle diese Schöpfungen Stereotypen sind, die mit unterschiedlicher Schläue entwickelt wurden, aber der Wiederhall, das kulturelle Echo, scheint auch in den unfähigsten Händen vorhanden zu sein.

Aber wir unterhalten uns hier nicht über den Kriegshelden oder den starken, schweigsamen Friedensoffizier; wir unterhalten uns über den allzeit populären Archetyp »Das Ding ohne Namen«. Wenn überhaupt ein Roman die gesamte Periode »Buch-zum-Film-zum-Mythos« überspannt, dann ist es *Frankenstein*. Er war Gegenstand eines der ersten Filme mit einer »Geschichte«, die je gedreht wurden, eine Filmrolle lang, in dem Charles Ogle die Kreatur spielte. Ogles Darstellung des Monsters brachte ihn dazu, sich das Haar auszureißen und das Gesicht anscheinend mit einer Art getrocknetem Bisquit zu verhüllen. Thomas Edison hat den Film produziert. Derselbe Archetyp ist heute als Gegenstand einer CBS-Fernsehserie zu sehen, *The Incredible Hulk*, deres gelungen ist, zwei der Archetypen miteinander zu verbinden, von denen wir hier sprechen ..., und das mit nicht unerheblichem Erfolg. (Man kann *The Incredible Hulk* als Geschichte um

einen Werwolf und als Geschichte um ein Ding sehen.) Ich muß aber gestehen, daß ich mich nach jeder Verwandlung von David Banner in den unglaublichen Hulk frage, wohin zum Teufel die Schuhe des Burschen verschwinden und wie er sie zurückbekommt.*

Wir fangen also mit den Filmen an. Aber was hat aus *Frankenstein* einen Film gemacht, und das nicht einmal, sondern immer und immer und immer wieder? Eine Möglichkeit ist die, daß die Geschichte, wenngleich von den Filmemachern, die sie gebraucht (und mißbraucht) haben, ständig verändert (pervertiert, möchte man sagen), für gewöhnlich doch die herliche Zweischneidigkeit enthält, die Mary Shelley in ihre Geschichte eingebaut hat: Einerseits ist der Horror-Autor Vertreter oder Vertreterin der Norm, er oder sie möchte, daß wir nach dem Mutanten Ausschau halten, und wir spüren Victor Frankensteins Horror und Abscheu gegenüber der unbarmherzigen Kreatur aus Gebeinen, die er geschaffen hat. Auf der anderen Seite erkennen wir die Unschuld der Kreatur und die Tatsache, daß die Verfasserin in ihre *Tabula rasa*-Vorstellung vernarrt ist.

Das Monster erwürgt Henry Clerval und verspricht Frankenstein, ihn »in der Hochzeitsnacht zu besuchen«, aber das Monster ist auch ein Geschöpf kindlichen Vergnügens und Staunens, das das »strahlende Gebilde« des Mondes bewundert, der über die Bäume steigt; er bringt der armen Bauernfamilie wie ein guter Geist in der Nacht Brennholz; er ergreift die Hand des alten, blinden Mannes, sinkt auf die Knie und fleht ihn an: »Nun ist's an der Zeit! Schützt mich und steht mir bei! ... Oh, verlaßt mich nicht in der Stunde meiner Prü-

* »Der olle Grünhaut is' wieder da«, pflegt mein siebenjähriger Sohn Joe glücklich zu sagen, wenn David Banner seine hemdenzerreißende und hosensprengende Verwandlung beginnt. Joe sieht Hulk ganz zutreffend nicht als furchteinflößenden Vertreter des Chaos, sondern als blinde Kraft der Natur, deren Schicksal es ist, Gutes zu tun. Seltsamerweise ist die tröstliche Botschaft, die viele Horror-Filme der Jugend zu bringen scheinen, die, daß das Schicksal gütig ist. Keine schlechte Lektion für die Kleinen, die sich auf diese Weise zu Recht als Geißeln von Kräften zu sehen lernen, die größer als sie selbst sind.

fung!« Die Kreatur, die den rotnäsigen William erwürgt, ist dieselbe Kreatur, die ein kleines Mädchen vor dem Ertrinken rettet ... und für ihre Mühe mit einer Ladung Schrot in den Arsch belohnt wird.

Mary Shelley ist - beißen wir in den sauren Apfel und sagen die Wahrheit - keine besonders gute Verfasserin emotionaler Prosa (das ist der Grund, weshalb Studenten, die sich mit den großen Erwartungen eines schnellen und blutrünstigen Lese-genusses an das Buch heranmachen - Erwartungen, die von den Filmen geweckt wurden -, meist verwirrt sind und sich betrogen fühlen). Sie ist da am besten, wo Victor und sein Geschöpf sich wie zwei Harvard-Rhetoriker über das Pro und Kontro unterhalten, der Kreatur eine Gefährtin zu schaffen - das heißt, sie ist am besten im Reich reiner Ideen. Es ist wahrscheinlich ironisch, daß die Facette des Buches, die seine Beständigkeit in der Filmbranche sicherte, darin besteht, daß Shelley den Leser in zwei Wesen unterschiedlicher Meinung spaltet: den Leser, der den Mutanten steinigen möchte, und den Leser, der die Steine spürt und ob der Ungerechtigkeit aufschreit.

Aber trotzdem hat kein Filmemacher die Idee in ihrer Ganzheit erfaßt; James Whale kam ihr in seinem stimmungsvollen *Bride of Frankenstein* wahrscheinlich am nächsten, wo die existentialistischen Sorgen des Monsters (der junge Werther mit Bolzen durch den Hals) auf ein weltlicheres, aber emotional kraftvolles Spezifikum reduziert werden: Victor Frankenstein erschafft die Frau ..., aber sie mag das ursprüngliche Monster nicht. Elsa Lanchester, die wie eine modeme Studio-54-Disco-Queen aussieht, schreit auf, als er versucht, sie zu berühren, und unsere ganze Sympathie gilt dem Monster, als es das verdammte Labor in Stücke schlägt.

In der ursprünglichen Tonfilmversion von *Frankenstein* hat ein Mann namens Jack Pierce Boris Karloffs Make-up gemacht und ein Gesicht erschaffen, das für die meisten von uns ebenso vertraut ist wie das von Onkeln und Vettern im Familienalbum (wenn auch etwas häßlicher) - der eckige Kopf, die kalkweiße, leicht konkave Stirn, die Narben, die Bolzen, die schweren Lider. Universal Pictures haben sich das Copyright von Pierces Make-up gesichert, daher mußten Hammer

Films in Großbritannien, als sie in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren ihre Serie von Frankenstein-Filmen machten, ein anderes Konzept benützen. Es war wahrscheinlich nicht so inspiriert oder originell wie das Make-up von Pierce (der Frankenstein von Hammer sieht in den meisten Fällen dem unglücklichen Gary Conway in *I Was a Teenage Frankenstein* ähnlich), aber beide haben eines gemeinsam: Das Monster ist zwar in beiden Versionen scheußlich anzusehen, aber es hat auch etwas so Trauriges, etwas so Elendes an sich, daß sich unsere Herzen zu ihm hingezogen fühlen, wenngleich sie voll Angst und Abscheu davor zurückschrecken.*

Wie ich schon gesagt habe, haben die meisten Regisseure, die sich an einem Frankenstein-Film versucht haben (mit Ausnahme derer, die von vorneherein als lächerliche Filme konzipiert waren), diese Zweischneidigkeit gespürt und versucht, sie sich zunutze zu machen. Gibt es denn einen Zuschauer mit so toter Seele, daß er sich nie gewünscht hätte, das Monster würde von der brennenden Windmühle herunterspringen und die Fackeln den unwissenden Mistkerlen in die Hälse stopfen, die sich geschworen haben, seinem Leben ein Ende zu setzen? Ich bezweifle, daß es so einen Zuschauer gibt, und wenn es ihn gibt, dann muß er wahrhaftig hartherzig sein. Aber ich glaube nicht, daß irgendein Regisseur das ganze Pathos der Situation erkannt hat, und es gibt keinen Frankenstein-Film, der so sehr zu Tränen rührt wie die letzte Rolle von King Kong, als der Riesenaffe auf das Empire State Building klettert und versucht, die mit Maschinengewehren ausgerüsteten Flugzeuge zu bekämpfen, als wären sie prähistorische Vögel seiner Heimatinsel. Kong ist, wie Eastwood in Leones Spaghetti-Western, der Archetyp des Archetyps. Den Horror darüber, ein Monster zu sein, sehen wir in den

* Das größte Frankenstein-Monster von Hammer war wahrscheinlich Christopher Lee, der danach als Graf Dracula Bela Lugosi fast verdrängte. Lee, ein großartiger Schauspieler, ist der einzige, der Karloffs Interpretation der Rolle nahekommmt, wenngleich Karloff mehr Glück bei Drehbuch und Regie hatte. Alles in allem war Lee als Vampir besser dran.

Augen von Boris Karloff und später denen von Christopher Lee; in *King Kong* ist er, dank den großartigen Spezialeffekten von Willis O'Brien, im ganzen Gesicht des Affen zu sehen. Das Ergebnis ist beinahe eine Karikatur des freundlichen, sterbenden Fremden. Es ist eine der großen Verschmelzungen von Liebe und Horror, Unschuld und Entsetzen, die emotionale Wirklichkeit, die Mary Shelley in ihrem Roman nur andeutet. Dennoch vermute ich, sie hätte Dino de Laurentiis' Bemerkung über die große Faszination dieser Zweischneidigkeit verstanden und hätte ihr zugestimmt. De Laurentiis sprach von seinem eigenen Remake von *King Kong*, das man getrost vergessen kann, aber er hätte über das unseelige Monster selbst sprechen können, als er sagte: »Niemand weint, wenn der weiße Hai stirbt.« Nun, wir weinen nicht gerade, wenn Frankenstein's Monster stirbt - nicht so, wie das Publikum weint, wenn Kong, die schanghaite Geisel einer einfacheren, romantischeren Welt, von dem Sims auf dem Empire State Building stürzt -, aber wir sind möglicherweise angewidert von unserer eigenen Erleichterung.

4

Wenngleich das Treffen, das letztendlich dazu führte, daß Mary Shelley *Frankenstein* schrieb, am Ufer des Genfer Sees stattfand, Meilen von britischem Boden entfernt, muß es dennoch als eine der verrücktesten britischen Tee-Parties aller Zeiten angesehen werden. Und auf eine seltsame Weise mag dieses Treffen nicht nur für *Frankenstein* verantwortlich sein, der noch im selben Jahr veröffentlicht wurde, sondern auch für *Dracula*, einen Roman von einem Mann, der erst einunddreißig Jahre später geboren werden sollte.

Es war im Juni 1816, und eine Gruppe Reisender - Percy und Mary Shelley, Lord Byron und Dr. John Polidori - war aufgrund von zwei Wochen andauernden sintflutartigen Regenfällen dazu verurteilt, in den Gemächern zu bleiben. Sie begannen gemeinsam, aus einem deutschen Buch mit dem Titel *Phantasmagoria* Gespenstergeschichten vorzulesen, und die Versammlung wurde eindeutig unheimlich. Die Ereignisse erreichten ihren Höhepunkt, als Percy Shelley eine

Art Anfall bekam. Dr. Polidori schrieb in seinem Tagebuch: »Nach dem Tee, zwölf Uhr, begann tatsächlich das Gespräch über Geister. Lord Byron las einige Verse aus Coleridges »Christabel«, [den Teil über] die Brust der Hexe; danach herrschte Schweigen, bis Shelley plötzlich zu kreischen anfang, die Hände zum Kopf hob und mit einer Kerze aus dem Zimmer lief. [Ich] spritzte ihm Wasser ins Gesicht und gab ihm danach etwas Äther. Er sah Mrs. Shelley an und dachte plötzlich an eine Frau, von der er gehört hatte, die Augen anstelle von Brustwarzen hatte. Dieser Gedanke ließ ihn nicht mehr los und entsetzte ihn.«

Diese Engländer.

Man einigte sich darauf, daß jedes Mitglied der Gruppe sich daran versuchen sollte, eine neue Gespenstergeschichte zu erschaffen. Es war Mary Shelley, deren Werk als Folge der Versammlung als einziges Bestand haben sollte, die die meisten Schwierigkeiten mit der Arbeit hatte. Sie hatte überhaupt keine Idee, und es vergingen einige Nächte, bevor ihre Phantasie von einem Alptraum angeheizt wurde, in dem »ein bleicher Student unheilvoller Künste das gräßliche Phantom eines Menschen erschuf«. Das wurde die Schöpfungsszene in Kapitel vier und fünf ihres Romans (aus der ich eingangs zitiert habe).

Percy Bysshe Shelley brachte ein Fragment mit dem Titel »The Assassins« zustande. George Gordon Byron schrieb eine interessante, makabre Geschichte mit dem Titel »The Burial« (dt: »Das Begräbnis«). Aber es ist John Polidori, der gute Doktor, der manchmal als mögliches Bindeglied zwischen Bram Stoker und *Dracula* genannt wird. Seine Kurzgeschichte wurde später auf Romanlänge ausgedehnt und wurde ein großer Erfolg. Sie trug den Titel »The Vampyre« (dt: »Der Vampyr«).

Tatsächlich ist Polidoris Roman nicht sehr gut ..., und er hat unbehagliche Ähnlichkeit mit »The Burial«, der Kurzgeschichte, die sein ungleich talentierterer Patient Lord Byron geschrieben hat. Vielleicht haben wir es hier mit einem Hauch von Plagiat zu tun. Wir wissen, daß Byron und Polidori kurz nach der Episode am Genfer See heftig miteinander stritten und ihre Freundschaft endete. Es ist nicht völlig von der

Hand zu weisen, daß die Ähnlichkeiten ihrer Geschichten dafür ausschlaggebend waren. Polidori, der einundzwanzig war, als er »The Vampyre« geschrieben hatte, fand ein unglückliches Ende. Der Erfolg seines Romans, den er aus der Kurzgeschichte gemacht hatte, ermutigte ihn, den Arztberuf an den Nagel zu hängen und freier Schriftsteller zu werden. Als solcher hatte er kaum Erfolg, aber er war ziemlich gut darin, Spielschulden anzuhäufen. Als er spürte, daß sein Ruf irreparabel gelitten hatte, verhielt er sich so, wie man es von einem Engländer seiner Zeit erwarten durfte, und erschloß sich.

Stokers um die Jahrhundertwende entstandener Roman *Dracula* hat nur wenig Ähnlichkeit mit Polidoris *The Vampyre* - das Genre ist eng abgesteckt, wie wir immer und immer wieder feststellen werden, und die Familienähnlichkeit ist, abgesehen von absichtlichem Plagiat, immer vorhanden -, aber wir dürfen sicher sein, daß Stoker Polidoris Geschichte gekannt hat. Nachdem man *Dracula* gelesen hat, glaubt man, daß Stoker keinen Stein auf dem anderen ließ, als er für sein Projekt recherchierte. Ist es so weit hergeholt zu denken, daß er Polidoris Roman gelesen hat, davon begeistert war und beschlossen hat, ein besseres Buch zu schreiben? Ich für meinen Teil will gerne glauben, daß es so gewesen ist, ebenso wie ich glauben will, daß Polidori seinen Einfall tatsächlich von Byron abgekupfert hat. Das würde Lord Byron zum literarischen Großvater des legendären Grafen machen, der sich schon zu Beginn des Romans Jonathan Harker gegenüber brüstet, daß er die Türken aus Transsylvanien vertrieben hat ..., und Byron selbst starb, während er im Jahre 1824 die griechischen Aufständler gegen die Türken unterstützte - acht Jahre nach dem Treffen mit den Shelleys und Polidori am Genfer See. Es war ein Tod, der dem Grafen selbst gut gefallen haben würde.

5

Man kann sämtliche Horror-Geschichten in zwei Gruppen einteilen: diejenigen, in denen der Horror als Folge einer Tat des freien und bewußten Willens eintritt - einer bewußten

Entscheidung, Böses zu tun-, und jene, in denen der Horror vorbestimmt ist und wie ein Blitzschlag von außen kommt. Die klassischste Horror-Geschichte der letzteren Art ist die Geschichte von Hiob im Alten Testament, der zum menschlichen Spielfeld in einer Art spirituellem Pokalendspiel zwischen Gott und Satan wird.

Die Horror-Geschichten, die psychologischer Natur sind - die das Terrain des menschlichen Herzens erkunden -, drehen sich fast immer um das Konzept des freien Willens; »inneres Böses«, wenn Sie so wollen, das wir nicht rechtens Gott Vater anlasten können. Dies ist Victor Frankenstein, der aus Leichen teilen ein Lebewesen erschafft, um seine eigene *Hybris* zu befriedigen, und seine Sünde dann beizulegen sucht, indem er sich weigert, die Verantwortung für das zu übernehmen, was er getan hat. Es ist Dr. Henry Jekyll, der seinen Mr. Hyde im Grunde aus der viktorianischen Scheinheiligkeit heraus erschafft - er möchte imstande sein, über die Stränge zu schlagen und ausgelassen zu feiern, ohne daß auch nur die niederste Schlampe aus Whitechapel erfahren soll, daß er etwas anderes ist als der heilige Dr. Jekyll, dessen Füße »ständig auf dem Aufwärtspfad schreiten«. Möglicherweise die beste Geschichte über das Böse im Innern, die jemals geschrieben wurde, ist Poes »The Tell-Tale Heart«, wo aus reinstem Bösen heraus ein Mord begangen wird, ohne irgendwelche mildernde Umstände, die die Tat beschönigen könnten. Poe deutet an, daß wir seinen Erzähler verrückt nennen müssen, weil wir immer annehmen müssen, daß ein so vollkommenes, motivloses Böses verrückt ist - um unserer eigenen geistigen Gesundheit willen.

Horror-Romane und -Stories, die sich mit dem »äußeren Bösen« beschäftigen, sind häufig schwerer ernst zu nehmen; meistens sind sie nicht mehr als verkleidete Jungenabenteuer, und am Ende werden die widerlichen Invasoren aus dem Weltall zurückgeschlagen; oder der Schöne Junge Wissenschaftler kommt in allerletzter Sekunde mit der Lösung des Problems daher ..., wie etwa Peter Graves in *Beginning of the End* eine riesige Ultraschallkanone erfindet, die alle riesigen Grashüpfer in den Michigansee lockt.

Und dennoch ist das Konzept des äußeren Bösen größer,

ehrfurchtgebietender. Lovecraft hat das verstanden, und darum sind seine Geschichten von dem gewaltigen, zyklopenhafte Bösen so wirkungsvoll, wenn sie gut sind. Viele sind es nicht, aber wenn Lovecraft Geld hatte - wie bei »The Dunwich Horror« (dt: »Das Grauen von Dunwich«), »The Rats In the Walls« (dt: »Die Ratten im Gemäuer«) sowie der besten, »The Colour Out of Space« (dt: »Die Farbe aus dem All«) -, sind seine Geschichten von geradezu packender Wucht. Die besten von ihnen vermitteln uns ein Gefühl des Universums, in dem wir schweben, und deuten schattenhafte Kräfte an, die uns allesamt vernichten könnten, wenn sie auch nur im Schlaf gunzen würden. Schließlich, was ist das blasse innere Böse der Atombombe verglichen mit Nyarlathotep, dem Kriechenden Chaos, oder Shub-Niggurath, der Ziege mit den tausend Jungen?

Bram Stokers *Dracula* ist für mich eine herausragende Leistung, weil dort das Konzept des äußeren Bösen vermenschlicht wird; wir begreifen es auf eine vertraute Weise, die Lovecraft niemals zuließ, und wir können seine Beschaffenheit spüren. Es ist eine Abenteuergeschichte, aber sie verkommt niemals zu dem Niveau von Edgar Rice Burroughs oder *Varney the Vampyre* (dt: *Varney der Vampir*).

Stoker erreicht diesen Effekt zu einem großen Teil dadurch, daß er das Böse den größten Teil seiner langen Geschichte hindurch buchstäblich draußen hält. In den ersten vier Kapiteln ist der Graf fast ununterbrochen auf der Bühne, duelliert sich mit Jonathan Harker, drückt ihn langsam an die Wand (»Ich verspreche euch, daß (...) ihr ihn nach Gefallen küssen könnt«*, hört Harker ihn zu den drei unheimlichen Schwestern sagen, während er, Harker, halb darniederliegt) ..., und dann verschwindet er fast die ganzen ungefähr dreihundert Seiten des Romans, die noch verbleiben.** Das

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Dracula. Ein Vampirroman*, München 1967, entnommen.

(Anm.d.Übers.)

** Der Graf erscheint noch einige Male auf der Bühne, am eindrucksvollsten im Schlafzimmer von Mina Murray Harker. Die Männer in ihrem Leben platzen nach dem Tod Renfields in ihr Gemach und

ist einer der bemerkenswertesten und wirkungsvollsten Tricks der englischen Literatur, ein *trompe l'oeil*, der kaum jemals wieder erreicht worden ist. Stoker erschafft sein furchteinflößendes, unsterbliches Monster ebenso, wie ein Kind den Schatten eines riesigen Kaninchens erzeugen kann, indem es einfach die Finger vor einem Licht bewegt.

Der Graf scheint vollkommen prädestiniert zu sein; die Tatsache, daß er mit seinen »wimmelnden Millionen« nach London gekommen ist, folgt nicht der bösen Tat eines sterblichen Wesens. Harkers Prüfung auf Schloß Dracula ist nicht die Folge einer inneren Sünde oder Schwäche; er steht an des Grafen Tür, weil sein Boß es von ihm verlangt hat. Ebenso ist der Tod von Lucy Westenra kein verdienter Tod. Ihre Begegnung mit Dracula auf dem Friedhof von Whitby ist das moralische Äquivalent dazu, wenn man beim Golf spielen vom Blitz getroffen wird. Nichts in ihrem Leben rechtfertigt das Ende, das ihr Van Helsing und ihr Verlobter, Arthur Holmwood, bereiten - sie spalten ihr Herz mit dem Pfahl, schneiden ihr den Kopf ab und stopfen ihr den Mund mit Knoblauch voll.

Es ist nicht so, daß Stoker das innere Böse oder das Konzept des freien Willens nicht kennen würde; in *Dracula* wird dieses Konzept vom packendsten aller Verrückten verkörpert, Mr. Renfield, der gleichzeitig den Ursprung des Vampirismus verkörpert - Kannibalismus. Renfield, der die Karriereleiter zu den Großen hinauf auf seine Weise erklimmt (er fängt damit an, daß er Fliegen verspeist, danach Spinnen, schließlich labt er sich an Vögeln), lädt den Grafen in Dr. Sewards Irrenhaus ein, und er weiß ganz genau, was er tut - doch zu behaupten, daß er ein Charakter ist, der stark genug wäre, die Verantwortung für alle folgenden Schrecken zu

finden eine Szene vor, die eines Bosch würdig wäre: Der Graf umklammert Mina, sein Gesicht ist von ihrem Blut verschmiert. In einer obszönen Parodie des Ehesakraments öffnet er mit einem schmutzigen Fingemagel eine Vene an seiner Brust und zwingt sie, daraus zu trinken. Andere Auftritte des Grafen sind weniger wirkungsvoll. Wir sehen ihn einmal mit einem albernen Strohhut eine Straße entlangschlendern, ein andermal liebäugelt er mit einem schönen Mädchen wie irgendein schmutziger, alter Mann.

übernehmen, hieße das Absurde zu behaupten. Sein Charakter ist zwar packend, aber nicht stark genug, diese Last auf sich zu nehmen. Wir dürfen davon ausgehen, daß Dracula auf andere Weise hineingelangt wäre, hätte er Renfield nicht benutzt.

In gewisser Weise war es die Moral von Stokers Zeit, die verlangte, daß das Böse des Grafen von außen kommen mußte, denn ein Großteil des im Grafen verkörperten Bösen ist ein pervers sexuelles Böses. Stoker belebte die Vampire legende neu, indem er einen Roman schrieb, der förmlich vor sexueller Energie überfließt. Der Graf greift Jonathan Harker nie an; er wird den unheimlichen Schwestern versprochen, die mit ihm im Schloß leben. Harkers Begegnung mit diesen üppigen, aber tödlichen Harpyien ist eine sexuelle, und er hält sie in seinem Tagebuch in Worten fest, die für das England um die Jahrhundertwende erstaunlich deutlich sind:

Das schöne Mädchen beugte sich über mich, indem sie sich auf die Knie niederließ und mir starr in die Augen sah. Es war eine wohlberechtigte Wollüstigkeit, die anziehend und abstoßend zugleich wirkte; als sie ihren Nacken beugte, leckte sie ihre Lippen wie ein Tier, so daß ich im Licht des Mondes den Speichel auf ihren Scharlachlippen, ihrer roten Zunge und ihren weißen Zähnen erglänzen sah. (...) Ich hörte saugende Laute, als sie einen Augenblick innehielt und sich Zähne und Lippen leckte. (...) Ich fühlte erst die zarte, zitternde Berührung ihrer weichen Lippen auf der überempfindlichen Haut meiner Kehle und dann die harten Spitzen zweier scharfen Zähne, die mich berührten und darauf innehielten. Ich schloß die Augen in schlaffer Verzückung und wartete - wartete mit bangem Herzen.

Im England des Jahres 1897 war ein Mädchen, das sich »auf die Knie niederließ«, keines, das man nach Hause brachte und seiner Mutter vorstellte; Harker ist im Begriff, oral vergewaltigt zu werden, und es ist ihm vollkommen einerlei. Und das macht nichts, *weil er nicht verantwortlich ist*. In sexuellen Fragen kann eine hochmoralische Gesellschaft im Konzept des äußeren Bösen ein psychologisches Überdruckventil

finden: Dieses Ding ist größer als wir alle, Baby. Harker ist ein wenig enttäuscht, als der Graf hereinkommt und sein kleines zärtliches Zusammensein zunichte macht. Die meisten von Stokers fassungslosen Lesern waren es wahrscheinlich auch.

Ebenso bedrängt der Graf nur Frauen: zuerst Lucy, dann Mina. Lucys Reaktion auf den Biß des Grafen ist ganz ähnlich wie Jonathans Gefühle den drei Schwestern gegenüber. Um es auf eine völlig vulgäre Weise auszudrücken, Stoker deutet an, daß Lucy einen Orgasmus hat, der ihr das Gehirn wegpustet. Am Tag führt eine immer blässere, aber makellos apollinische Lucy die angemessene und sittsame Werbung mit dem ihr verlobten Mann, Arthur Holmwood, aus. Nachts aber schwelgt sie in dionysischer Ausgelassenheit mit ihrem dunklen und blutigen Verführer.

Im wirklichen Leben erlebte England zu der Zeit eine Mesmerismus-Laune - wenngleich Franz Mesmer, der Vater dessen, was wir heute Hypnose nennen, schon seit etwa achtzig Jahren tot war. Wie der Graf, zogen auch viele von Mesmers Schülern junge Mädchen vor, und diese Svengalis des neunzehnten Jahrhunderts brachten ihre Testobjekte in Trance, indem sie sie am Körper streichelten ..., überall. Viele der weiblichen Testpersonen erlebten »wunderbare Gefühle«, die ihren Höhepunkt in einer »Explosion der Freude« hatten. Es scheint sehr wahrscheinlich, daß diese »Explosionen der Freude« tatsächlich Orgasmen waren - aber sehr wenige unverheiratete Frauen der damaligen Zeit hätten einen Orgasmus erkannt, wenn er sie in die Nase gebissen hätte, und die Wirkung wurde einfach als eine angenehme Nebenwirkung eines wissenschaftlichen Prozesses betrachtet. Viele der Mädchen kamen wieder und flehten, noch einmal mesmerisiert zu werden; »The men don't know, but the little girls understand«, wie es in einem Song von Bo Diddley heißt - »Die Männer wissen es nicht, aber die kleinen Mädchen verstehen es.« Wie auch immer, was auf Vampirismus zutrifft, gilt auch für den Mesmerismus: Die »Explosion der Freude« war in Ordnung, weil sie von außen kam; diejenige, die die Freude erlebte, konnte nicht dafür verantwortlich gemacht werden.

Diese starken sexuellen Untertöne sind sicherlich ein

Grund dafür, weshalb die Filmindustrie eine so lange Liebesaffäre mit dem Vampir eingegangen ist, angefangen von Max Schreck in *Nosferatu*, über Lugosis Interpretation (1931), Christopher Lees Interpretation, bis hin zu 'Salem's Lot (1979), wo Reggie Nalders Interpretation den Kreis zu Max Schreck wieder schließt.

Wenn alles andere gesagt und getan ist, gibt es die Möglichkeit, Frauen in knappen Nachtwändern zu zeigen, und Männer, die schlafenden Damen einige der übelsten Sachen antun, die man sich vorstellen kann, und immer und immer wieder eine Situation durchzuleben, derer das Kinopublikum niemals überdrüssig zu werden scheint: die ursprüngliche Vergewaltigungsszene.

Aber vielleicht spielt sich sexuell hier mehr ab, als man auf den ersten Blick sieht. Ich habe an anderer Stelle meiner Überzeugung Ausdruck verliehen, daß vieles von der Anziehungskraft, die die Horror-Story auf uns hat, auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß sie uns erlaubt, unverhohlen die antisozialen Gefühle und Emotionen auszuüben, die wir unter normalen Umständen auf Forderung der Gesellschaft zu deren oder unserem eigenen Besten verborgen halten müssen. Wie dem auch sei, *Dracula* ist sicher kein Buch über »normalen« Sex; wir finden keine Missionarsstellung dort. Graf Dracula (und auch die unheimlichen Schwestern) sind offenbar von der Taille abwärts tot; sie machen Sex allein mit dem Mund. Die sexuelle Grundlage von *Dracula* ist eine infantile Oralfixierung, verbunden mit einem ausgeprägten Interesse an Nekrophilie (und Pädophilie auch, könnte man sagen, denkt man an Lucy in ihrer Rolle der »schönen weißen Frau«). Außerdem geht es um Sex ohne Verantwortung, und man kann den Sex in *Dracula*, mit dem einmaligen und amüsanten Ausdruck von Erica Jong, als den endgültigen Fick ohne Reißverschluß betrachten. Diese infantile, zurückhaltende Haltung dem Sex gegenüber mag einer der Gründe dafür sein, weshalb der Vampir-Mythos, der in Stokers Händen zu sagen scheint, »Ich werde dich mit dem Mund vergewaltigen, und es wird dir gefallen; anstatt deinem Körper lebensspendende Flüssigkeit zu geben, werde ich sie ihm nehmen«, besonders bei Heranwachsenden immer so populär ge-

wesen ist, die noch versuchen, mit ihrer eigenen Sexualität zurechtzukommen. Der Vampir scheint eine Abkürzung durch sämtliche Stammesmoralvorstellungen bezüglich der Sexualität gefunden zu haben ..., und er lebt ewig, um davon zu profitieren.

6

Es gibt noch andere interessante Elemente in Stokers Buch, alle möglichen sogar, aber es scheinen die Elemente des äußeren Bösen und der sexuellen Überwältigung zu sein, die dem Roman den größten Teil seiner Kraft geben. Das Erbe von Stokers unheimlichen Schwestern sehen wir in den wunderbar üppigen und schönen Vampiren in dem von Hammer produzierten Film der sechziger Jahre, *Brides of Dracula* (dt: *Dracula und seine Bräute*) (und seien Sie versichert, daß der Lohn für abartigen Sex in bester moralischer Tradition den Horror-Filmen ein Pfahl durchs Herz ist, während man in seinem Sarg eine Mütze voll Schlaf nimmt), sowie Dutzenden Filmen davor und danach.

Als ich meinen eigenen Vampir-Roman '*Salem's Lot*' schrieb, hatte ich beschlossen, den sexuellen Ansatz weitgehend wegzulassen, weil ich der Meinung war, daß in einer Gesellschaft, in der Homosexualität, Gruppensex, oraler Sex und sogar, Gott schütze uns, Wassersport Themen öffentlicher Diskussion geworden sind (ganz zu schweigen von Sex mit verschiedenen Früchten und Gemüsen, wenn man der Forum-Kolumne in *Penthouse* glauben darf), den sexuellen Motoren, die einen Großteil von Stokers Roman angetrieben haben, der Treibstoff ausgegangen sein könnte.

Bis zu einem gewissen Ausmaß stimmt das wahrscheinlich. Hazel Court, die in AIPs *The Raven* (1963; dt: *Der Rabe*) ständig aus dem Oberteil ihres Kleides herausfällt (nun ... beinahe), wirkt heute nur noch komisch, ganz zu schweigen von Bela Lugosis grobkörniger Valentine-Imitation in Universals *Dracula*, bei der selbst hartgesottene Filmfreaks und Horrorkenner kichern müssen. Aber Sex wird auch mit ziemlicher Sicherheit weiterhin eine treibende Kraft im Horror-Genre bleiben; Sex, der manchmal in verkleideten, Freudschen For-

men dargeboten wird, etwa bei Lovecrafts Vaginalschöpfung dem Großen Cthulhu. Nachdem wir dieses schleimige, glibberige Geschöpf mit seinen vielen Tentakeln durch Lovecrafts Augen gesehen haben, muß es uns da noch wundern, weshalb Lovecraft »wenig Interesse« an Sex gezeigt hat?

Sex in Horror-Filmen hat viel mit Machtphantasien zu tun; es handelt sich um Sex in Beziehungen, in denen ein Partner weitgehend unter dem Einfluß des anderen ist; Sex, der fast unausweichlich ein schlimmes Ende nimmt. Ich möchte zum Beispiel auf *Alien* verweisen, wo die beiden Frauen in völlig nichtsexistischen Begriffen dargestellt werden - bis zum Höhepunkt, wo Sigourney Weaver gegen den schrecklichen interstellaren Anhalter kämpfen muß, dem es sogar gelungen ist, an Bord ihres winzigen Rettungsbootes zu gelangen. Bei diesem letzten Kampf hat Ms. Weaver ein Bikinihöschen und ein fast durchsichtiges T-Shirt an, jeder Zentimeter Frau, und in dieser Situation ist sie mit jedem weiblichen Opfer Draculas in den Filmen der Hammer-Studios der sechziger Jahre austauschbar. Das Fazit scheint zu sein: »Das Mädchen war ganz in Ordnung, bis sie sich ausgezogen hat.«*

Das Geschäft, Horror zu erzeugen, ist fast wie das Geschäft, einen Gegner mit den Kampfsportarten außer Gefecht zu setzen - man muß verwundbare Punkte finden und dann Druck darauf ausüben. Der offensichtlichste psychologische Druckpunkt ist die Tatsache unserer eigenen Sterblich-

* Ich finde, es gibt noch eine weitere äußerst sexistische Episode in *Alien*, eine, die im Lauf der Handlung enttäuscht, und zwar einerlei, wie man über die Fähigkeiten von Frauen im Vergleich zu Männern denkt. Sigourney Weavers, die bis zu diesem Punkt als zäh und heroisch dargestellt wurde, verläßt ihren Charakter auf Geheiß des Drehbuchautors und folgt der Schiffskatze. Was natürlich die Männer unter den Zuschauern in die Lage versetzt, sich zurückzulehnen, die Augen zu verdrehen und laut oder telepathisch zu sagen: »Ist das nicht typisch Frau?« Das ist eine Wendung der Handlung, deren Glaubwürdigkeit von sexistischen Vorstellungen abhängig ist, und wir könnten die oben gestellte Frage durchaus mit einer Gegenfrage beantworten: »Ist das nicht ein Chauvinistenschwein von einem Drehbuchautor?« Diese grundlose Wendung der Handlung verdirbt den Film nicht, aber sie ist trotzdem ein Hammer.

keit Er ist ganz sicher der allgemeinste. Aber in einer Gesellschaft die ein so großes Aufhebens um körperliche Schönheit (das heißt, in einer Gesellschaft, in der ein paar Pickel Anlaß eelischer Qual sind) und sexuelle Potenz macht, werden tief verwurzeltes Unbehagen und Ambivalenz bezüglich Sex zu einem weiteren Druckpunkt, nach dem der Verfasser von Horror-Stories oder -Filmen instinktiv greift. In den barbrütigen Schwert-und-Magie-Epen von Robert E. Howard werden die weiblichen »Schwergewichte« beispielsweise als Monster sexueller Verworfenheit dargestellt, die sich in Exhibitionismus und Sadismus ergehen. Wie früher schon dargestellt, ist eines der beliebtesten und verbreitetsten Konzepte für Kinoplakate das, welches ein Monster zeigt - sei es nun ein BEM (bug-eyed monster)* aus *This Island Earth* (dt. *Metaluna 4 antwortet nicht*) oder die Mumie aus der 1959er von Hammer produzierten Neuverfilmung des Universal-Films -, das durch die Dunkelheit oder die rauchenden Ruinen einer Stadt schreitet und ein bewußtloses Liebchen auf den Armen trägt. Die Schöne und die Bestie. Du bist in meiner Gewalt. Heh heh heh. Wieder die ursprüngliche Vergewaltigungsszene. Und der ursprüngliche, perverse Vergewaltiger ist der Vampir, der nicht nur sexuelle Gunst stiehlt, sondern das Leben selbst. Und das Allerbeste ist in den Augen der Millionen Teenagerjungs, die sich angesehen haben, wie der Vampir Schwingen bekommt und zum Schlafzimmer einer schlafenden Schönen emporfliegt, wahrscheinlich die Tatsache, daß der Vampir nicht einmal einen hochbekommen muß, um es zu machen. Könnte man sich eine bessere Nachricht für all jene auf der Schwelle zur Sex-Welt denken, denen man beigebracht hat (sogar ganz sicher, und nicht zuletzt durch die Filme selbst), daß erfolgreiche sexuelle Beziehungen von der Dominanz des Mannes und der Unterwerfung der Frau abhängen? Der Joker in diesem Blatt ist, daß die meisten vierzehnjährigen Jungs, die erst vor kurzem ihr eigenes sexuelles

* »Bug-eyed monster« ist ein Ausdruck für Außerirdische, die in den frühen Science-Fiction-Zeitschriften ausnahmslos als »glubschäugige Ungeheuer« dargestellt wurden. (Anm.d.Übers.)

Potential erkannt haben, sich selbst bestenfalls imstande sehen, mit einigem Erfolg das *Playboy-Poster* zu dominieren. Sex vermittelt heranwachsenden Jungs eine Menge Gefühle, und eines davon ist, ganz offen gesagt, Angst. Der Horror-Film im allgemeinen und der Vampir-Film im besonderen bestätigen diese Angst. Ja, sie sagen: Sex ist furchteinflößend; Sex ist gefährlich. Und ich kann dir das hier und jetzt beweisen. Setz dich, Junge. Nimm dein Popcorn. Ich möchte dir eine Geschichte erzählen ...

7

Genug von sexuellen Bedeutungen, wenigstens vorläufig. Drehen wir die dritte Karte in diesem unbehaglichen Tarotspiel um. Vergessen wir Michael Landon und AIP vorerst. Schauen Sie, so Sie es wagen, einem echten Werwolf ins Antlitz. Sein Name, sanfter Leser, ist Edward Hyde.

Robert Louis Stevenson plante *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* schlicht und einfach als Schocker, als Reißer und, hoffentlich, als Geldmaschine. Seine Frau war so entsetzt darüber, daß Stevenson die erste Fassung verbrannte und es neu schrieb, wobei er ein wenig moralisch Aufbauendes einfügte, um seiner Gattin entgegenzukommen. Von den drei hier behandelten Büchern, ist *Jekyll and Hyde* das kürzeste (es umfaßt etwa siebenzig eng gesetzte Seiten) und zweifellos das stil sicherste. Wenn Bram Stoker uns in *Dracula* große Batzen Horror vorwirft und wir uns nach Harkers Konfrontation mit *Dracula* in Transsylvanien, dem Pfählen von Lucy Westenra, dem Tod von Renfield und der Entweihung von Mina fühlen, als hätte uns ein Schuh Größe vierundvierzig in die Eier getreten, dann ist Stevensons kurze und mahnende Geschichte wie ein kurzer, tödlicher Schlag mit einem Eispickel.

Wie bei einer Gerichtsverhandlung (mit der sie der Kritiker G. K. Chesterton verglichen hat) hören wir die Erzählung durch eine Reihe verschiedener Stimmen, und Dr. Jekylls Geschichte offenbart sich durch jene, die damit zu tun hatten.

Es fängt damit an, daß Jekylls Anwalt, Mr. Utterson, und ein entfernter Verwandter, ein Richard Enfield, eines Mor-

gens durch London schlendern. Sie gehen an einem »unschönen Gebäude« vorüber, das »eine blinde Front von nichtfarbigem Mauerwerk im ersten Stock« präsentiert und dessen Tür »voller Blasen und Flecken« ist.* Enfield sieht sich veranlaßt, Utterson eine Geschichte über diese besondere Tür zu erzählen. Er sagt, daß er eines frühen Morgens hier vor Ort gewesen sei, als er zwei Leute bemerkte, die aus entgegengesetzten Richtungen auf die Ecke zugingen - ein Mann und ein kleines Mädchen. Sie stoßen zusammen. Das Mädchen fällt zu Boden, und der Mann - Edward Hyde - geht einfach weiter und tritt auf das schreiende Kind. Eine Menge versammelt sich (was all diese Leute an einem bitterkalten Wintermorgen um drei Uhr in der Frühe auf der Straße zu suchen haben, wird nie erklärt; vielleicht wollten sie sich alle darüber unterhalten, was Robinson Crusoe als Taschen benützte, als er nackt zum Wrack seines Schiffes hinausschwamm), und Enfield packt Mr. Hyde am Kragen. Hyde ist ein Mann von so abstoßendem Äußeren, daß Enfield sogar gezwungen ist, ihn vor der Menge zu beschützen, die kurz davor zu sein scheint, ihn in Stücke zu reißen: »Während wir vor Wut glühend auf ihn einredeten, hielten wir ihm so gut es ging die Weiber vom Halse, denn die waren wild wie Harpyien«, sagt Enfield zu Utterson. Mehr noch, es ist so, daß der herbeigerufene Arzt »bleich und ihm übel wurde vor Verlangen, jenen umzubringen«. Wieder einmal sehen wir den Horror-Autor als Vertreter der Norm; die Menge, die sich versammelt hat, hält getreulich nach dem Mutanten Ausschau, und in dem verabscheuenswürdigen Mr. Hyde scheinen sie den Geeigneten gefunden zu haben - wenngleich Stevenson uns rasch versichert (durch Enfield), daß *äußerlich* mit Hyde alles in Ordnung zu sein scheint. Er ist nicht gerade John Travolta, aber er ist auch nicht Michael Landen, der das Fell über die High-School-Jacke hängen läßt.

Hyde sah, gesteht Enfield Utterson, »wie der leibhaftige Satan« aus. Als Enfield im Namen des kleinen Mädchens

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe »Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde«, aus: *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, Klagenfurt o. J., entnommen. (Anm.d.Übers.)

Schmerzensgeld verlangt, verschwindet Hyde durch die fragile Tür und kommt kurze Zeit später mit hundert Pfund zurück, zehn in Gold, der Rest als Scheck. Wenngleich Enfield es nicht sagt, finden wir im Lauf der Zeit heraus, daß die Unterschrift auf dem Scheck die von Henry Jekyll ist.

Enfield schließt seinen Bericht mit einer der vielsagendsten Beschreibungen des Werwolfs in der gesamten Horror-Literatur. Wenngleich sehr wenig auf jene Weise beschrieben wird, die wir für gewöhnlich als Beschreibung betrachten, wird doch eine ganze Menge gesagt - wir wissen alle, was Stevenson meint, und er wußte, daß wir es wissen würden, weil er offenbar wußte, daß wir alle alte Hasen sind, wenn es darum geht, nach dem Mutanten Ausschau zu halten:

Er ist schwer zu beschreiben. Er sieht irgendwie falsch aus, ziemlich unangenehm, beinahe abstoßend. Ich habe noch niemals einen Mann gesehen, der mir so mißfiel, und doch kann ich nicht sagen warum. Er muß irgendwie verunstaltet sein. Man hat das Gefühl, daß er verwachsen ist, obwohl ich den genauen Fehler nicht herausfinden konnte. Nein, mein Bester, ich kann dir davon keine Vorstellung geben, ich kann ihn nicht beschreiben. Das liegt aber nicht an meinem schlechten Gedächtnis, denn ich erkläre dir, daß ich ihn in diesem Augenblick deutlich vor mir sehe.

Es war Rudyard Kipling, der Jahre später und in einer anderen Geschichte aussprach, was Enfield an Mr. Hyde störte. Von Eisenhut und Elixier abgesehen (und Stevenson selbst tat den rauchenden Gifttrunk als »Firlefanze« ab), ist es ganz einfach: Irgendwo an Mr. Hyde spürte Enfield das, was Kipling das »Mal des Tieres« nannte.

8

Uttersson besitzt Informationen, die sich nahtlos mit Enfields Geschichte zusammenfügen (mein Gott, Stevensons Roman ist wunderschön konstruiert; er tickt dahin wie eine sorgfältig hergestellte Uhr). Er ist Verwalter von Jekylls Testament und weiß, das Jekylls Erbe Edward Hyde ist. Er weiß auch, daß

die Tür, auf die Enfield gedeutet hat, sich an der rückwärtigen Fassade von Jekylls Stadthaus befindet.

Eine kleine Abschweifung vom Weg sei hier gestattet. Dr. *Jekyll and Mr. Hyde* wurde gut drei Jahrzehnte, bevor Sigmund Freuds Vorstellungen auftauchten, veröffentlicht, aber in den beiden ersten Abschnitten von Stevensons Kurzroman gibt uns der Autor eine erstaunlich zutreffende Metapher für Freuds Vorstellung vom bewußten und unbewußten Verstand

- oder, um genauer zu sein, dem Kontrast zwischen Es und Über-Ich. Wir haben hier einen großen Gebäudeblock. Auf Jekylls Seite, der Seite, die dem öffentlichen Auge dargeboten wird, scheint es ein reizendes, schönes Haus zu sein, das von einem der geachtetsten Ärzte Englands bewohnt wird. Auf der anderen Seite - aber dennoch Teil desselben Hauses - finden wir Unrat und Abfall, Menschen, die um drei Uhr morgens in fragwürdigen Missionen unterwegs sind, sowie die von »Blasen und Flecken« durchzogene Tür in der »blinden Front von nichtfarbigem Mauerwerk«. Auf Jekylls Seite ist alles in Ordnung, und das Leben geht seinen stetigen, apollinischen Gang. Auf der anderen Seite regiert Dionysos ungehindert. Jekyll tritt hier ein, Hyde geht dort hinaus. Selbst wenn man Anti-Freudianer ist und Stevensons Einsicht in die menschliche Psyche nicht anerkennen will, wird man wohl zugeben, daß das Gebäude hübsch als Symbol für den Dualismus der menschlichen Natur dient.

Nun, wieder zum Geschäft. Der nächste Zeuge von wirklicher Bedeutung in dem Fall ist eine junge Frau, die beobachtet, wie Hyde einen Mord begeht, der ihn zum Flüchtling vor dem Schafott macht. Es ist der Mord an Sir Danvers Carew, und wenn Stevenson ihn skizziert, hören wir darin Echos jedes häßlichen Mordes unserer Zeit, über den die Regenbogenpresse berichtet: Richard Speck und die Schwesterschülerinnen, Jüan Corona, sogar der unglückliche Dr. Herman Tamower. Hier sehen wir die Bestie dabei, wie sie ihre schwache und arglose Beute reißt und dabei nicht mit listiger Intelligenz handelt, sondern nur mit dummer, nihilistischer Gewalt. Kann etwas schlimmer sein? Ja, eines offenbar schon: Ihr Gesicht unterscheidet sich nicht so sehr von dem Gesicht, das Sie und ich jeden Morgen im Badezimmerspiegel sehen.

Dann aber brach er plötzlich in flammenden Zorn aus, stampfte mit seinem Fuß, schwang seinen Stock und benahm sich (...) wie ein Verrückter. Der alte Herr trat einen Schritt zurück, er sah überrascht und ein wenig gekränkt aus. Jetzt aber überwand Hyde alle Hemmungen und schlug ihn zu Boden. Im nächsten Augenblick trampelte er mit der Wut eines Affen mit seinen Füßen auf dem Opfer herum und ließ ein ganzes Gewitter von Schlägen auf ihn niedersausen, unter denen die Knochen hörbar zersplittert wurden, und der Körper wand sich auf dem Pflaster. Vor Schrecken über das, was sie da sah und hörte, wurde das Mädchen ohnmächtig.

Was hier noch fehlt, um den Reißer der Regenbogenpresse vollkommen zu machen, wäre die an eine Mauer in der Nähe gekritzelte Parole *LITTLE PIGGIES* - »KLEINE SCHWEINCHEN« oder *HELTHER SKELTER* - »HALS ÜBER KOPF«, mit dem Blut des Opfers geschrieben. Stevenson informiert uns weiter: »Der Stock, mit dem man die Tat begangen hatte, war, obwohl er aus einem sehr seltenen, sehr harten und zähen Holz bestand, unter der Wucht dieser sinnlosen Grausamkeit in der Mitte auseinandergebrochen. Die eine der zersplitterten Hälften war in die Gosse gerollt ...«

Stevenson beschreibt Hyde hier, wie an anderer Stelle, als »von der Wut eines Affen« ereilt. Er deutet an, daß Hyde, so wie Michael Landen in *Was a Teenage Werewolf*, ein Schritt zurück auf der Leiter der Evolution ist, etwas Böses in der menschlichen Natur, das noch nicht ausgebrütet worden ist ..., und macht uns das beim Mythos des Werwolfs nicht wirklich Angst? Dies ist der wahrhaftige innere Böse, und es verwundert nicht, daß Geistliche zu Stevensons Zeit seine Geschichte hochachteten. Sie erkannten eine Parabel offenbar, wenn sie eine lasen, und sahen in dem brutalen Mord an Sir Danvers Carew den ungehindert hervorbrechenden alten Adam. Stevenson deutet an, daß das Gesicht des Werwolfs unser Gesicht ist, und das nimmt Lou Costelles berühmter Antwort an Lon Chaney jr. in *Abbott and Costellos Meet Frankenstein* einiges von ihrem Humor. Chaney spielt den verfolgten, die Häute wechselnden Larry Talbot und beklagt sich bei

Costello: »Sie verstehen nicht. Wenn der Mord aufgeht, verwandle ich mich in einen Wolf.« Costello antwortet: »Ja ..., Sie und etwa fünf Millionen andere Burschen.«

Wie dem auch sei, die Ermordung Carews führt die Polizei zu Hydes Wohnung in Soho. Der Vogel hat das Nest verlassen, aber der Inspektor von Scotland Yard, der die Ermittlungen leitet, ist sicher, daß sie ihn erwischen werden, weil Hyde sein Scheckheft verbrannt hat. »Wir brauchen nichts zu tun, als vor der Bank auf ihn zu warten.«

Aber Hyde hat natürlich eine andere Identität, in die er sich verwandeln kann. Jekyll, den die Angst schließlich vernünftig gemacht hat, beschließt, den Trank nie wieder einzunehmen. Dann stellt er zu seinem Entsetzen fest, daß die Verwandlungen anfangen, spontan aufzutreten. Er hat Hyde geschaffen, um den Einschränkungen der Anstandsformeln zu entkommen, doch er muß feststellen, daß das Böse seine eigenen Einschränkungen hat; zuletzt ist er Hydes Gefangener geworden. Die Kirche lobte *Jekyll and Hyde*, weil sie glaubte, das Buch zeige die schrecklichen Folgen, die eintreten, wenn man der »niederen Natur« des Menschen auch nur den geringsten Spielraum läßt; moderne Leser sind eher geneigt, Jekyll als einem Mann Sympathien entgegenzubringen, der einen Ausweg - wenn auch nur für kurze Zeit - aus der Zwangsjacke viktorianischer Prüderie und Moral suchte. Wie auch immer, als Utterson und Jekylls Butler Poole in Jekylls Laboratorium einbrechen, ist Jekyll tot ..., und sie finden den Leichnam von Hyde. Das schlimmste aller Grauen ist eingetreten; der Mann starb, als er wie Jekyll dachte und wie Hyde aussah, die geheime Sünde (oder das Mal des Tieres, wenn Sie so wollen) ist seinem Gesicht unauslöschbar aufgeprägt. Er beschließt seine Beichte mit den Worten: »Hier also beschließe ich, indem ich die Feder weglege und mich daran mache, mein Bekenntnis zu versiegeln, das Leben des unglücklichen Henry Jekyll.«

Es fällt leicht - zu leicht -, die Geschichte von Jekyll und seinem böartigen *Alter ego* als religiöse Parabel zu sehen, die in der Sprache der Groschenhefte geschrieben ist. Sicher, es ist eine moralische Geschichte, aber ich finde, es ist auch eine eingehende Studie über Scheinheiligkeit.

Jekyll ist der Scheinheilige, der in die Grube der geheimen Sünde fällt; Utterson, der wahre Held des Buches, ist Jekylls genaues Gegenteil. Weil es nicht nur für Stevensons Buch wichtig scheint, sondern für das gesamte Konzept des Werwolfs, möchte ich eine Minute Ihrer Zeit beanspruchen und noch einmal aus dem Buch zitieren. Utterson wird uns auf Seite eins von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* wie folgt vorgestellt:

Mr. Utterson, ein Rechtsanwalt, war ein Mann von mürren Gesichtszügen, die niemals von einem Lächeln erhellt wurden. Bei jeder Unterhaltung blieb er kühl, kurz angebunden und unbeteiligt. Gefühlsäußerungen lehnte er ab. Er war hager, groß, verstaubt und trocken, dabei aber doch irgendwie liebenswert.* (...) Gegen sich selbst war er hart. Wenn er alleine war, trank er nur Gin, um seine Neigung für erlesene Weine zu unterdrücken, und obwohl er das Theater liebte, hatte er schon seit zwanzig Jahren keines mehr besucht.

Über die Ramones, eine amüsante Punk-Band, die vor etwa vier Jahren bekannt wurde, hat Linda Ronstadt nachweislich gesagt: »Die Musik ist so dicht, daß sie hämorrhoidal ist.« Dasselbe könnte man über Utterson sagen, der im Buch die Funktion des Gerichtsstenographen erfüllt und dabei dennoch die rührendste Person der Geschichte ist. Er ist ein viktorianischer Hagestolz allererster Ordnung, und niemand würde um einen Sohn oder eine Tochter fürchten, die von dem alten Mann großgezogen wird, doch Stevenson deutet an, daß in ihm, wie in jedem anderen Menschen, ein wenig von einem Scheinheiligen ist. (»Wir können mit Gedanken, Worten oder Taten sündigen«, lautet ein altes Methodistenbekenntnis, und wenn Utterson an erlesene Weine denkt, während er seinen Gin mit Soda trinkt, können wir wohl sagen, daß er ein Scheinheiliger in Gedanken ist ..., aber hier betreten wir eine verschwommene Grauzone, wo das Konzept des

* Ich muß zugeben, nachdem ich Stevensons Beschreibung von Utterson gelesen hatte, habe ich mich gefragt, in welcher Weise er liebenswert war!

freien Willens schwerer greifbar zu sein scheint: »Der Verstand ist ein Affe«, überlegt der Protagonist von Robert Stones *Dog Soldiers* [dt: *Unter Teufeln*], und damit hat er ja so recht.)

Der Unterschied zwischen Utterson und Jekyll ist, daß Jekyll Gin nur trinken würde, um seine Neigung zu erlesenen Weinen in der Öffentlichkeit zu verbergen. In der Abgeschiedenheit seines Arbeitszimmers könnte er, weil er der Typ dazu ist, durchaus eine ganze Flasche guten Portwein trinken (und würde sich wahrscheinlich dazu beglückwünschen, daß er ihn mit niemandem teilen muß, ebenso wie seine feinen jamaikanischen Zigarren). Er würde wahrscheinlich um nichts in der Welt bei einem verbotenen Glücksspiel im Westend erwischt werden wollen, aber als Hyde ist er mehr als glücklich, dorthin zu gehen. Jekyll möchte *keine* seiner Neigungen öffentlich bekannt werden lassen. Er möchte ihnen lieber im geheimen frönen.

9

Wir haben es hier, auf der grundsätzlichen Ebene, mit dem alten Konflikt zwischen Es und Über-Ich zu tun, dem freien Willen, Böses zu tun oder es sein zu lassen ... oder, mit Stevensons eigenen Worten, dem Konflikt zwischen Demütigung und Befriedigung. Dieser alte Kampf ist der Eckstein des Christentums, doch wenn man es in mythische Ausdrücke kleiden will, deutet das Zwillingsspaar Jekyll und Hyde noch einen anderen Dualismus an: die zuvor erwähnte Trennung zwischen dem Apollinischen (das Wesen von Intellekt, Moral und edler Gesinnung, »stets auf dem Aufwärtspfad«) und dem Dionysischen (der Gott des Feierns und der körperlichen Befriedigung; die grobschlächlige »Hau-auf-den-Putz«-Seite der menschlichen Natur). Versucht man, über das Mythische hinauszugehen, dann kommt man verdammt nahe daran, Körper und Geist vollkommen voneinander zu trennen ..., was genau der Eindruck ist, den Jekyll seinen Freunden vermitteln will: daß er ein reiner Geistesmensch ist, ohne irgendwelche menschlichen Bedürfnisse oder Vorlieben. Es fällt schwer, sich den Mann vorzustellen, wie er mit seiner Zeitung in der Hand auf dem Klo sitzt.

Betrachten wir die Geschichte von Jekyll und Hyde als einen heidnischen Konflikt zwischen dem apollinischen Potential des Menschen und seinen dionysischen Begierden, dann stellen wir fest, daß sich der Werwolf-Mythos - in vielfacher Verkleidung - durch zahlreiche moderne Horror-Romane und -Filme zieht.

Das möglicherweise beste Beispiel ist Alfred Hitchcocks Film *Psycho*, wenngleich die ursprüngliche Idee, bei aller Hochachtung vor dem Meister, schon in Robert Blochs Roman vorgegeben war. Bloch hat diese spezielle Vision der menschlichen Natur sogar schon in einigen Büchern vorher entworfen, einschließlich von *The Scarf* (dt: *Der seidene Schal*) (das mit den herrlich unheimlichen Zeilen anfängt: »Fetisch? Wenn Sie meinen. Ich weiß nur, daß ich ihn immer bei mir haben mußte ...«) und *The Deadbeat* (dt: *Die Saat des Bösen*). Diese Romane sind keine Horror-Romane, zumindest nicht im technischen Sinn; man findet kein furchteinflößendes Monster und kein übernatürliches Ereignis darin. Sie sind mit dem Etikett »Spannungsromane« versehen. Aber lesen wir sie mit dem Konflikt zwischen Apollinischem/Dionysischem im Hinterkopf, dann sehen wir, daß sie ganz eindeutig Horror-Romane sind; jeder handelt vom dionysischen Psychopathen, der hinter der Fassade des apollinischen Normalen versteckt ist ..., aber langsam und auf grauenhafte Weise zum Vorschein kommt. Kurz gesagt, Bloch hat eine Anzahl Werwolf-Romane geschrieben, in denen er auf den Firlanz des Elixiers oder den Eisenhut verzichtet. Als Bloch aufhörte, seine Lovecraftschen Stories des Übernatürlichen zu schreiben (was er eigentlich nie ganz getan hat; man vergleiche das neuere *Strange Eons*), hörte er nicht auf, ein Horror-Autor zu sein, sondern er verlagerte lediglich die Perspektive vom Äußeren (jenseits der Sterne, unter dem Meeresspiegel, auf den Ebenen von Leng oder dem einsamen Friedhof hinter einer Kirche in Providence, Rhode Island) zum Inneren ..., dorthin, wo der Werwolf ist. Es mag sein, daß diese drei Romane, *The Scarf*, *The Deadbeat* und *Psycho*, eines Tages als eine Art zusammenhängendes Triptychon aufgelegt werden, so wie James M. Cains Romane *The Postman Always Rings Twice* (dt: u. a. *Wenn der Postmann zweimal klingelt*),

Double Indemnity und *Mildred Pierce* - denn auf ihre Weise hatten diese Romane, die Robert Bloch in den fünfziger Jahren schrieb, ebenso viel Einfluß auf die amerikanische Literatur wie Cains »Schurke-mit-Herz«-Romane der dreißiger Jahre. Wenngleich die Methode des Angriffs in jedem Fall radikal verschieden ist, sind sowohl die Romane Cains wie auch die Blochs hervorragende Kriminalromane; in beiden Romanen finden wir eine naturalistische Sicht des amerikanischen Lebens; die Romane erforschen beide das Konzept des Protagonisten als Anti-Helden; die Romane beider bearbeiten den zentralen Konflikt zwischen Apollinischem und Dionysischem und werden somit zu Werwolf-Romanen.

Psycho, der bekannteste der drei, handelt von Norman Bates - und wie Anthony Perkins ihn in Hitchcocks Film spielt, ist Norman so engärschig und hämorrhoidal, wie es nur geht. Für die beobachtende Welt (jedenfalls den kleinen Teil von ihr, der sich die Mühe macht, den Besitzer eines heruntergekommenen kleinen Motels zu beobachten) ist Norman so normal, wie es nur geht. Charles Whitman, der apollinische Eagle Scout, der auf dem Dach des Texas Tower einen dionysischen Amoklauf begann, fällt einem dabei sofort ein; Norman scheint so ein netter Bursche zu sein. Janet Leigh sieht in den letzten Augenblicken ihres Lebens eindeutig keinen Grund, sich vor ihm zu fürchten.

Aber Norman ist der Werwolf. Ihm wächst zwar kein Fell, statt dessen vollzieht sich seine Verwandlung darin, daß er Höschen, Hüfthalter und Kleid seiner toten Mutter anzieht - und daß er die Gäste ersticht, statt sie zu beißen. So wie Dr. Jekyll eine heimliche Wohnung in Soho und zu Hause seine eigene »Mr. Hyde-Tür« hat, hat auch Norman, wie wir herausfinden, seinen geheimen Ort, wo sich seine beiden Persönlichkeiten treffen: In seinem Fall ist es ein Loch in der Wand hinter einem Bild, das er dazu verwendet, den Damen beim Ausziehen zuzusehen.

Psycho ist deshalb so wirkungsvoll, weil es den Werwolf-Mythos nach Hause bringt. Es handelt sich nicht um ein äußeres Böses, um Vorherbestimmung; die Schuld liegt nicht in unseren Sternen, sondern in uns selbst. Wir wissen, daß Norman nur äußerlich der Werwolf ist, wenn er Mamas Perücke

aufhat und mit Mamas Stimme spricht; aber wir haben den unbehaglichen Verdacht, daß er innerlich *ständig* derWerwolf ist.

Psycho zog eine Woge von Nachahmern nach sich, die meistens schon an ihren Titeln zu erkennen sind, die mehr als nur ein paar Spielsachen auf dem Dachboden andeuteten: *Strait-jacket* (dt: *Die Zwangsjacke*) (Joan Crawford kommt in diesem forschen, wenn auch handlungsmäßig etwas überquellenden Film nach einem Drehbuch von Robert Bloch zu Axtschwingerehren), *Dementia-13* (dt: *Dementia-13*) (Francis Coppolas erster Spielfilm), *Nightmare* (dt: *Der Satan mit den langen Wimpern*), ein von Hammer produzierter Film, *Repulsion* (dt: *Ekel*). Das sind nur ein paar Kinder von Hitchcocks Film, der von Joseph Stefano für die Leinwand bearbeitet wurde. Stefano machte danach die Fernsehserie *Outer Limits*, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

10

Es wäre lächerlich, zu behaupten, daß jeder moderne Horror, gedruckt oder auf Zelluloid, auf diese drei Archetypen zurückgeführt werden kann. Es würde die Dinge erheblich erleichtern, aber es wäre eine falsche Erleichterung, selbst wenn man die Tarotkarte des Gespensts noch hinzufügen würde. Es bleibt nicht beim Ding, beim Vampir und beimWerwolf; es lauern auch noch andere Schrecken im Schatten. Aber diese drei sind für einen großen Block moderner Horror-Literatur verantwortlich. Den verschwommenen Schemen des »Dings ohne Namen« sehen wir in Howard Hawks' *The Thing* (dt: *Das Ding aus einer anderen Welt*) (wie sich herausstellt - enttäuschenderweise, wie ich immer fand -, handelt es sich dabei um den großen Jim Amess, der als Gemüse aus dem Weltraum verkleidet wurde); derWerwolf erhebt seinen zottigen Kopf in *Lady In a Cage* gegen Olivia de Havilland und als Bette Davis in *Whatever Happened to Baby Jane?* (dt: *Was geschah wirklich mit Baby Jane?*); und wir sehen den Schatten des Vampirs in so unterschiedlichen Filmen wie *Them!* (dt: *Formicula*) und George Romeros *Night of the Living Dead* und *Dawn of the Dead* ..., wenngleich der symbo-

liche Akt des Bluttrinkens in den beiden letztgenannten durch den Akt des Kannibalismus selbst ersetzt wurde, wenn die Toten das Fleisch ihrer lebenden Opfer mampfen.*

Es ist auch unbestreitbar, daß die Filmemacher immer wieder zu diesen drei großen Monstern zurückkehren, und ich glaube, das liegt teilweise daran, daß sie wirklich Archetypen sind; und das will heißen: Ton, der in den Händen kluger Kinder mit Leichtigkeit geformt werden kann, und genau das scheinen viele Filmemacher, die im Genre arbeiten, zu sein.

Bevor wir diese drei Romane hinter uns lassen und damit jede tief ergehende Analyse der übernatürlichen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (und wenn Sie sich weitergehend über das Thema informieren möchten, dann darf ich Ihnen H. P. Lovecrafts langen Essay *Supernatural Horror In Literature* empfehlen. Es ist in einer billigen, aber ansehnlichen Taschenbuchausgabe von Dover erhältlich**), könnte es klug sein, wieder an den Anfang zurückzukehren und ihnen noch Anerkennung für den Wert zu zollen, den sie als *Romane* besitzen.

Es hat seit jeher die Neigung vorgeherrscht, populäre Geschichten von gestern als gesellschaftliche Dokumente, moralische Traktate, Geschichtsunterricht oder als Vorläufer interessanterer literarischer Werke anzusehen, die ihnen folgten (so wie Polidoris *The Vampyre* vor *Dracula* kam oder Lewis' *The Monk*, das in gewisser Weise den Weg für Mary Shelleys *Frankenstein* ebnete) - kurz gesagt, als alles, nur nicht als eigenständige Romane, die ihre eigenen Geschichten erzählen.

* Romero's *Martin* (dt: *Martin*) ist eine klassische und visuell feinfühlig Abhandlung des Vampir-Mythos und eines der ganz wenigen Beispiele dafür, wie der Mythos bewußt im Film untersucht wird, denn Romero stellt den für den Mythos so lebenswichtigen romantischen Vorstellungen (wie etwa in John Badhams Version von *Dracula*) einen Kontrast entgegen, indem er die grimmige Realität des tatsächlichen Trinkens von Blut zeigt, das aus der Ader des vom Vampir Auserwählten sprudelt.

** Dieser Essay erschien deutsch unter dem Titel *Die Literatur des Grauens*, Linkenheim 1985. (Anm.d.Übers.)

Wenn Lehrer und Studenten sich der Untersuchung von Romanen wie *Frankenstein*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* und *Dracula* aufgrund ihres eigenen Wertes zuwenden - das heißt als eigenständige, talentierte Werke voller Phantasie -, ist die Diskussion häufig kurz. Lehrer sind eher geneigt, auf Unzulänglichkeiten herumzureiten, und Studenten verweilen lieber bei so amüsanten Antiquitäten wie Dr. Sowards Phonographentagebuch, Quincey P. Morris' schrecklich überzeichnetem Akzent oder dem Wust philosophischer Literatur, über den das Monster so glücklich stolperte.

Es stimmt, daß keiner dieser Romane an die größten Werke seiner Zeit heranreicht, das will ich gar nicht bestreiten. Man muß nur zwei Romane aus etwa der gleichen Entstehungszeit - *Dracula* und, sagen wir einmal, *Jude the Obscure* - miteinander vergleichen, dann wird das von alleine deutlich. Aber kein Roman überdauert einzig wegen der Originalität seiner Idee - auch nicht aufgrund von Diktion oder Ausarbeitung, wie so viele Verfasser und Kritiker moderner Literatur zu glauben scheinen ..., diese Händler und Verkäufer von wunderschönen Autos ohne Motor. Zwar ist *Dracula* kein *Jude*, aber Stokers Roman um den Grafen liefert dem Verstand noch lange Stoff zum Nachdenken, nachdem das ghulischere und lärmendere *Varney the Vampyre* verstummt ist; dasselbe gilt für Mary Shelleys Abhandlung über das »Ding ohne Namen« und Robert Louis Stevensons Version des Werwolf-Mythos.

Was die Möchtegern-Verfasser »ernster« Literatur (die Handlung und Geschichte ans Ende einer langen Reihe setzen, die von Diktion und einem glatten Sprachfluß angeführt wird, den die meisten Collegeausbilder fälschlicherweise für Stil halten) zu vergessen scheinen, ist die Tatsache, daß Romane Maschinen sind, so wie Autos Maschinen sind; ein Rolls-Royce ohne Motor könnte als der Welt teuerster Begenientopf dienen, und ein Roman, in dem keine Geschichte erzählt wird, wird nichts mehr als eine Eigenheit, ein kleines Gedankenspiel. Romane sind Motoren, und was immer wir über diese drei sagen können, ihre Schöpfer haben sie mit genügend Einfallsreichtum versehen, daß sie schnell und heiß und sauber laufen.

Seltsamerweise war nur Stevenson in der Lage, den Motor mehr als einmal zum Laufen zu bringen. Seine Abenteuerromane werden immer noch gelesen, aber Stokers spätere Bücher, etwa *The Jewel of the Seven Stars* (dt: *Die sieben Finger des Todes*) und *The Lair of the White Worm* (dt: *Das Schloß der Schlange*), sind heute längst vergessen und werden nicht mehr gelesen, es sei denn von den eingeschworenen Fantasy-Fans.* Auch Mary Shelleys spätere Schauerromane sind fast völliger Vergessenheit anheim gefallen.

Jeder der Romane, die wir hier behandelt haben, ist in einer Weise bemerkenswert, nicht nur als Horror- oder Spannungsroman, sondern als Beispiel eines viel umfassenderen Genres: dem des Romans an sich.

Wenn Mary Shelley davon ablassen kann, weitschweifig die philosophische Bedeutung von Victor Franksteins Arbeit zu diskutieren, gibt sie uns einige bemerkenswerte Szenen von Einsamkeit und grimmigem Horror - am bemerkenswertesten möglicherweise in der Schilderung der stummen Polarwüste, als der beiderseitige Tanz der Rache sich dem Ende nähert.

Bram Stoker ist von den dreien wahrscheinlich der spannendste. Sein Buch mag modernen Lesern zu lang erscheinen, ebenso modernen Kritikern, die der Meinung zu sein scheinen, einem Werk der populären Literatur sollte man nicht mehr Zeit widmen als einem Fernsehfilm (in dem Glauben wohl, daß die beiden austauschbar sind), doch in seinem Verlauf werden wir mit Szenen und Bildern belohnt - wenn das das richtige Wort ist -, die eines Dore würdig wären: Renfield, der seinen Zucker mit der unerschütterlichen Geduld des Verdammten ausbreitet; das Pfählen von Lucy; das Köpfen der drei unheimlichen Schwestern durch Van Helsing; das

* Man muß der Gerechtigkeit halber hinzufügen, daß Bram Stoker einige absolut meisterhafte Kurzgeschichten geschrieben hat - »The Squaw« (dt: »Die Squaw«) und »The Judge's House« (dt: »Das Haus des Richters«, u. a.) dürften zu den bekanntesten gehören. Wer Spaß an makabrer Kurzprosa hat, sollte sich seine Sammlung *Dracula's Guest* (dt: *Draculas Gast*) besorgen, die zwar dummerweise vergriffen, aber in den meisten Bibliotheken vorhanden ist.

Ende des Grafen, das von einem Gewehrfeuerhagel und einem nervenaufreibenden Wettlauf gegen die Dunkelheit begleitet wird.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde ist ein Meisterstück der Kürze - so das Urteil von Henry James, nicht meines. In dem unersetzlichen kleinen Handbuch von Wilfred Strunk und E. B. White, *The Elements of Style*, lautet die dreizehnte Regel für eine gute Komposition einfach: »Unnötige Worte weglassen.« Zusammen mit Stephen Cranes *Red Badge of Courage* (dt: *Die rote Tapferkeitsmedaille*), Henry James' *The Turn of the Screw*, James M. Cains *The Postman Always Rings Twice* und Douglas Fairbairns *Shoot* könnte Stevensons ökonomisch gestaltete Horror-Geschichte als Musterbeispiel für junge Schriftsteller dienen, wie Strunks Regel 13 - die drei bedeutendsten Worte, die überhaupt jemals in einem Lehrbuch über die Kunst des Schreibens geschrieben wurden - am besten angewendet wurde. Charakterisierungen sind rasch und präzise; Stevensons Figuren werden angerissen, verkommen aber niemals zur Karikatur. Stimmung wird angedeutet, nicht herbeigeredet. Die Erzählstruktur ist so abgehackt und rasant wie das hochfrisierte Auto eines Jugendlichen.

Wir enden mit dem, womit wir angefangen haben, mit dem Staunen und dem Schrecken, das diese großen Monster noch im Denken der Leser erzeugen. Die Facette eines jeden Buches, die am häufigsten übersehen wird, dürfte die sein, daß es jedem einzelnen gelingt, die Wirklichkeit zu überwinden und ins Reich der reinen Fantasy abzuheben. Aber wir werden bei diesem Sprung nicht zurückgelassen; wir werden mitgerissen, und uns wird gestattet, die Archetypen von Werwolf, Vampir und Ding nicht als Mythen zu sehen, sondern als Gestalten der unmittelbaren Realität - und das bedeutet, wir werden auf die Fahrt unseres Lebens mitgenommen. Und das immerhin ist mehr als nur »gut«.

Mann ..., das ist großartig.

IV

EINE ÄRGERLICHE AUTOBIO- GRAPHISCHE UNTERBRECHUNG

I

Ich habe bereits an anderer Stelle gesagt, daß es unmöglich sein würde, den Versuch zu wagen, sich erfolgreich mit dem Phänomen von Entsetzen und Horror als Medien- und Kulturereignis zu beschäftigen, ohne wenigstens einen kleinen Teil Autobiographie einzufügen. Mir scheint, die Zeit, diese Drohung wahr zu machen, ist jetzt gekommen. Welch ein Ärger. Aber Sie müssen es über sich ergehen lassen, und sei es nur, weil ich mich selbst nicht von einem Genre trennen kann, an dem ich auf Gedeih und Verderb teilhabe.

Leser, die auf regelmäßiger Basis einem Genre zugeneigt sind - Western, Detektivgeschichten, Gerichtssaal-Krimis, Science Fiction oder einfache Abenteuerliteratur -, scheinen selten denselben Drang zu verspüren, die Interessen ihres Lieblingsschriftstellers (und ihre eigenen) zu psychoanalysieren, so wie die Leser von Horror-Literatur. Insgeheim herrscht das Gefühl vor, daß das Interesse an Horror abnormal ist. Ich habe einen recht langen Essay als Einführung zu einem meiner Bücher geschrieben (*Night Shift*) und versucht, einige der Gründe dafür zu analysieren, weshalb die Leute Horror lesen und weshalb ich ihn schreibe. Ich habe kein Interesse daran, dieses Gericht hier noch einmal aufzuwärmen; wenn Sie daran interessiert sind, das Thema weiterzuverfolgen, empfehle ich Ihnen diese Einführung; meinen Verwandten hat sie allen gefallen.

Die Frage hier ist mehr von esoterischer Natur: Warum haben die Leute ein solches Interesse an meinen Interessen - und an ihren eigenen? Ich glaube, das liegt mehr als an allem anderen daran, daß wir tief in unserem Denken ein Postulat vergraben haben: daß das Interesse an Horror ungesund und abseitig ist. Wenn mich die Leute fragen: »Warum schreibst du solche Sachen?«, dann fordern sie mich eigentlich auf, mich

auf die Couch zu legen und über die drei Wochen zu sprechen, die ich im Keller eingesperrt war, oder meine Windelentwöhnung, oder vielleicht eine abnormale Rivalität unter Geschwistern. Niemand möchte wissen, ob Arthur Hailey oder Harold Robbins ungewöhnlich lange gebraucht hat, bis er aufs Töpfchen ging, denn über Banken und Flughäfen und darüber zu schreiben, »Wie ich meine erste Million gemacht habe«, das sind Themen, die vollkommen normal erscheinen. Es hat etwas durch und durch Amerikanisches, wissen zu wollen, wie Dinge funktionieren (was, wie ich finde, eine gute Erklärung für den phänomenalen Erfolg des *Penthouse Forum* ist; worum es in all diesen Briefen wirklich geht, ist die Raketentechnik des Geschlechtsverkehrs, die mögliche Trajektorie von oralem Sex und das »Wie-macht-man's« verschiedener exotischer Stellungen - alles so amerikanisch wie Apfelkuchen; das *Forum* ist nichts weiter als eine sexuelle Gebrauchsanweisung für den enthusiastischen »Do-it-yourself«-Menschen), aber es ist beängstigend anders, eine Neigung zu Monstern, Spukhäusern und dem »Ding, das um Mittemacht aus der Gruft kroch« zu haben. Interviewer verwandeln sich sofort in hinreichende Abziehbilder des Comic-Strip-Psychiaters Victor de Groot und vergessen die Tatsache, daß es ein verdammt bizarrer Broterwerb ist, sich für Geld etwas auszudenken.

Im März 1979 wurde ich eingeladen, bei einer Veranstaltung als einer von drei Rednern einer Diskussion über Horror aufzutreten, die als die »Ides of Mohonk« bekannt ist (eine jährlich stattfindende Versammlung von Krimi-Autoren und Fans, die von Murder Ink gesponsert wird, einem ausgesuchten Buchladen für Kriminal- und Detektivromane in Manhattan). Im Verlauf dieser Podiumsdiskussion erzählte ich eine Geschichte, die mir meine Mutter über mich selbst erzählt hatte - das Ereignis fand statt, als ich kaum vier Jahre alt war, daher kann man vielleicht entschuldigen, daß ich mich zwar an ihren Bericht erinnere, aber nicht an das tatsächliche Ereignis.

Wie Mutter sagte, war ich zum Spielen zu den Nachbarn gegangen - ein Haus, das in der Nähe von Eisenbahnschienen lag. Etwa eine Stunde nachdem ich weggegangen war - er-

zählte sie -, kam ich weiß wie ein Laken zurück. Ich habe den ganzen Tag über kein Wort mehr gesagt; ich sagte ihr nicht, warum ich nicht gewartet hatte, bis sie mich holte, oder warum ich nicht angerufen hatte, daß ich abgeholt werden wollte; ich sagte ihr nicht, warum die Mutter meines Freundes mich nicht heimgebracht, sondern zugelassen hatte, daß ich alleine ging.

Es stellte sich heraus, daß das Kind, mit dem ich gespielt hatte, beim Spielen oder Überqueren der Gleise von einem Güterzug überfahren worden war (Jahre später erzählte mir meine Mutter, daß sie seine Überreste in einem Weidenkorb eingesammelt hatten). Meine Mutter wußte nicht, ob ich in seiner Nähe gewesen war, als es geschah, ob es geschehen war, bevor ich dort war, oder ob ich weggelaufen war, nachdem es geschehen war. Vielleicht hatte sie ihre eigenen Vorstellungen zu diesem Thema. Aber wie ich schon sagte, ich selbst kann mich überhaupt nicht an dieses Ereignis erinnern; nur daran, daß es mir, ein paar Jahre nachdem es tatsächlich stattgefunden hatte, erzählt worden war.

Diese Geschichte erzählte ich als Antwort auf eine Frage aus dem Publikum. Der Betreffende hatte gefragt: »Können Sie sich an etwas in Ihrer Kindheit erinnern, das besonders schrecklich gewesen ist?« - mit anderen Worten, treten Sie jetzt ein, Mr. King, der Doktor erwartet Sie.

Robert Marasco, der Autor von *Burnt Offerings* und *Parlor Games*, sagte, er könnte es nicht. Ich erzählte meine Geschichte von dem Zug so wie hier, hauptsächlich deswegen, um den Mann aus dem Publikum nicht ganz zu enttäuschen, betonte aber auch, daß ich mich an den Vorfall selbst nicht erinnern konnte. Worauf die dritte Teilnehmerin der Diskussion, Janet Jeppson (die Psychiaterin und Romancier zugleich ist), sagte: »Aber Sie schreiben seit jeher darüber.«

Zustimmendes Mumeln aus dem Publikum. Hier war eine Schublade, in die ich abgelegt werden konnte ..., hier war bei Gott ein Motiv. Ich schrieb *'Salem's Lot*, *The Shining* und vernichtete die Welt in *The Stand* durch eine Seuche, weil ich gesehen habe, wie dieser Junge in meinen Jugendtagen, an die ich mich nicht mehr erinnern kann, von einem langsamen Güterzug überfahren wurde. Ich halte das für eine vollkommen

lächerliche Vorstellung - solche aus der Hüfte geschossenen, psychologischen Urteile sind wenig mehr als bemäntelte Astrologie.

Nicht, daß die Vergangenheit nicht Stoff für die Mühlen des Schriftstellers liefern würde; selbstverständlich schon. Ein Beispiel: Den lebhaftesten Traum, an den ich mich erinnern kann, hatte ich, als ich etwa acht Jahre alt war. In diesem Traum sah ich den Leichnam eines Gehängten, der auf einem Hügel am Galgenbaum baumelte. Steine lagen auf den Schultern des Toten, und hinter ihm war ein fahlgrüner Himmel, an dem Wolken brodelten. Der Leichnam hatte ein Schild um: ROBERT BURNS. Aber als der Wind den Leichnam in der Luft drehte, sah ich, daß er mein Gesicht hatte - verwest und von Vögeln zerpickt, aber eindeutig meines. Und dann schlug der Leichnam die Augen auf und sah mich an. Ich wachte schreiend auf und war sicher, daß sich das tote Gesicht im Dunkeln über mich beugen würde. Sechzehn Jahre später konnte ich diesen Traum als eine zentrale Metapher in meinem Roman *'Salem's Lot* verwenden. Ich änderte den Namen des Leichnams einfach in Hubie Marsten. In einem anderen Traum - den ich im Verlauf der vergangenen zehn Jahre in streßgeplagten Zeiten immer wieder hatte - schreibe ich einen Roman in einem alten Haus, wo angeblich eine mörderische, wahnsinnige Frau umgehen soll. Ich arbeite in einem Zimmer im dritten Stock, wo es sehr heiß ist. Eine Tür auf der anderen Seite des Zimmers führt zum Speicher, und ich weiß - ich weiß -, daß sie dort drinnen ist; früher oder später wird das Klappern meiner Schreibmaschine sie auf mich aufmerksam machen (vielleicht ist sie eine Kritikerin vom *Times Book Review*). Wie dem auch sei, schließlich kommt sie durch die Tür wie ein gräßliches Sprungteufelchen aus der Schachtel, graues Haar und irre Augen, sie tobt und schwingt eine Axt. Und als ich weglaufe, stelle ich fest, daß das Haus irgendwie nach außen explodiert ist - es ist so viel größer geworden - und ich mich vollkommen verirrt habe. Wenn ich aus diesem Traum erwache, schlüpfte ich sofort auf die andere Seite des Bettes zu meiner Frau.

Aber wir alle haben unsere Alpträume, und wir verwenden sie alle so gut wir können. Doch es ist eine Sache, einen

Traum zu verwenden, aber wieder eine ganz andere, anzudeuten, daß der Traum die Ursache in sich und von sich selbst ist. Das hieße, etwas Lächerliches von einer interessanten Nebenfunktion des menschlichen Gehirns zu behaupten, die wenig oder gar keine Bedeutung in der wirklichen Welt hat. Träume sind lediglich Gedankenfilme, Schnipsel und Überbleibsel unseres wachen Lebens, die der emsige Verstand, dem es widerstrebt, etwas ungenützt hinauszuerwerfen, zu eigentümlichen kleinen, unterbewußten Mustern verwebt. Einige dieser Gedankenfilme gehören in die Kategorie »Nur für Erwachsene«; einige sind Komödien; andere sind Horrorfilme.

Ich bin der Meinung, daß Schriftsteller gemacht und nicht aus Träumen oder Kindheitstraumata geboren oder erschaffen werden - wenn man Schriftsteller wird (oder Maler, Schauspieler, Regisseur, Tänzer, und so weiter), ist das eine direkte Folge des bewußten Willens. Natürlich muß auch eine gewisse Begabung im Spiel sein, aber Begabung ist ein schrecklich billiges Zubehör, billiger als Tafelsalz. Was den begabten Menschen vom erfolgreichen unterscheidet, ist eine Menge harte Arbeit und Lernen; ein unaufhörlicher Prozeß des Schleifens. Begabung ist ein stumpfes Messer, mit dem man nichts schneiden kann, es sei denn, es wird mit großer Gewalt geführt - einer so großen Gewalt, daß das Messer gar nicht richtig schneidet, sondern reißt und bricht (und nach zwei oder drei solchen brutalen Hieben kann es selbst zerbrechen ..., was mit so unterschiedlichen Schriftstellern wie ROSS Lockridge und Robert E. Howard passiert sein mag). Disziplin und harte Arbeit sind die Schleifsteine, mit denen man das stumpfe Messer der Begabung schärfen kann, bis es hoffentlich scharf genug wird, daß es auch das zähste Fleisch und Knorpel durchschneiden kann. Keinem Schriftsteller, Maler oder Schauspieler - keinem *Künstler* - wird jemals ein scharfes Messer gegeben (aber manchen Menschen werden unglaublich große gegeben; einen Künstler mit einem so großen Messer nennen wir »Genie«), und wir schleifen mit unterschiedlichen Stufen von Eifer und Geschick.

Ich will damit sagen, daß der Künstler, wenn er erfolgreich sein will, zur rechten Zeit am rechten Ort sein muß. Die

rechte Zeit liegt in Gottes Hand, aber einer jeden Mutter Sohn oder Tochter kann sich zum rechten Platz vorarbeiten und warten.*

Aber was ist der rechte Ort? Das ist eines der großen ungelösten Geheimnisse menschlicher Erfahrung.

Ich erinnere mich, daß ich als Kind einmal mit meinem Onkel Clayton mit der Wünschelrute unterwegs war. Er war ein echter Mainer, wenn es je einen gegeben hat. Wir schritten dahin, mein Onkel Clayt und ich, er mit seinem schwarz-rot karierten Flanellhemd und der grünen Mütze, ich in meinem blauen Parka. Ich war etwa zwölf; er hätte Mitte vierzig oder Mitte sechzig sein können. Er hatte die Wünschelrute unter einem Arm, ein wie eine Schleuder geformtes Stück Apfelbaumholz. Apfelbaumholz war das beste, sagte er, aber in der Not tat es auch Birke. Außerdem gab es noch Ahornholz, aber Onkel Clayts Überzeugung war, daß Ahornholz das schlechteste Wünschelrutenholz war, weil die Maserung nicht stimmte und es einen anlog, wenn man es ließ.

Mit zwölf Jahren war ich alt genug, nicht mehr an den Nikolaus, die Zahnfee oder Wünschelruten zu glauben. Eines der seltsamen Dinge in unserer Kultur ist, daß Eltern sich befleißigen sehen, ihren Kindern diese reizenden Geschichten so schnell wie möglich auszutreiben - Dad und Mom finden vielleicht nicht genügend Zeit, ihren Kleinen bei den Hausaufgaben zu helfen oder ihnen abends eine Geschichte vorzulesen (laßt sie statt dessen fernsehen, das Fernsehen ist'n großartiger Babysitter, 'ne Menge schöner Geschichten, laßt sie fernsehen), aber sie machen sich wirklich große Mühe, den armen alten Nikolaus zu diskreditieren oder Wünschelruten oder Brackwasserhexerei. *Dafür* ist genügend Zeit. Irgendwie finden solche Eltern die Märchen, die in *Gilligan's Island*, *The Odd Couple* und *The Love Boat* erzählt werden, immer akzeptabler. Gott allein weiß, weshalb so viele Eltern Aufklärung mit gefühlsmäßigem und phantasiemäßigem Bankraub verwechselt haben, aber es ist so; sie können sich nicht zufried-

* Dieser Gedanke stammt nicht von mir, aber der Teufel soll mich holen, wenn ich mich daran erinnere, wer das gesagt hat - ich werde es daher einfach dem fleißigsten aller Autoren zuschreiben, Mr. Anonym.

dengeben, bis das Licht des Wunders in den Augen ihrer Kinder erloschen ist. (Er meint nicht mich, flüstern Sie sich jetzt gerade zu - aber, meine Dame oder mein Herr, vielleicht doch.) Den meisten Eltern ist klar, daß Kinder im klassischen Sinne des Wortes verrückt sind. Aber ich bin nicht sicher, daß es gleichbedeutend mit »Vernunft« ist, den Nikolaus oder die Zahnfee zu töten. Für Kinder scheint die Vernunft des Wahnsinns sehr gut zu funktionieren. Sie dient immerhin dazu, das Ding im Schrank fernzuhalten.

Onkel Clayt hatte sehr wenig von diesem »sense of wonder« - dem »Sinn des Staunens« - verloren. Zu seinen anderen erstaunlichen Begabungen (jedenfalls für mich erstaunlich) gehörte seine Fähigkeit, Bienen aufzuspüren - das heißt, wenn er eine Honigbiene auf einer Blume sah, dann konnte er ihr zu ihrem Stock zurück folgen, er stapfte durch Wälder, watete durch Bäche, kletterte über umgestürzte Baumstämme -, auch seine Fähigkeit, Zigaretten mit einer Hand zu drehen (die er immer exzentrisch wirbelte, bevor er sie sich in den Mund steckte und mit Diamond-Streichhölzern anzündete, die er in einem wasserdichten Behälter aufbewahrte), und sein scheinbar endloses Repertoire von Geschichten und Erzählungen ..., Indianergeschichten, Gespenstergeschichten, Familiengeschichten, Legenden, was Sie wollen. An diesem Tag hatte sich meine Mutter bei Clayt und seiner Frau Ella beim Essen darüber beschwert, wie langsam das Wasser in die Waschbecken und das Toilettenreservoir stieg. Sie fürchtete, der Brunnen würde wieder austrocknen. Damals, etwa 1959 oder 1960, hatten wir einen flachen Brunnen, der jeden Sommer etwa für einen Monat oder so austrocknete. Dann schleppten mein Bruder und ich und ein Cousin Wasser in einen großen Tank, den ein anderer Onkel (das war Onkel Oren, lange Zeit der beste Zimmermann und Unternehmer im südlichen Maine) in seiner Werkstatt zusammengeschweißt hatte. Wir hieften den Tank auf die Ladefläche eines alten Kombi und fuhren ihn dann als Relay zum Brunnen hinunter, wo wir mit großen, galvanisierten Milchkannen arbeiteten. Während des trockenen Monats oder der sechs Wochen holten wir unser Trinkwasser von der städtischen Pumpe.

Onkel Clayt packte mich also, während die Frauen Geschirr spülten, und sagte mir, wir würden meiner Mutter mit der Wünschelrute einen neuen Brunnen suchen. Mit zwölf Jahren war das ein interessanter Zeitvertreib, aber ich war skeptisch; Onkel Clayt hätte mir ebensogut sagen können, er wolle mir zeigen, wo hinter dem Versammlungssaal der Methodisten eine fliegende Untertasse gelandet war.

Er spazierte herum, hatte die grüne Mütze in den Nacken geschoben, eine seiner Selbstgedrehten im Mundwinkel und die Wünschelrute in den Händen. Er hielt sie am Gabelbein, die Handgelenke nach außen gedreht, die großen Daumen fest gegen das Holz gedrückt. Wir schritten unablässig im Garten umher, in der Einfahrt und auf dem Hügel, wo der Apfelbaum stand (und heute noch steht, auch wenn andere Menschen in dem kleinen Haus mit seinen fünf Zimmern wohnen). Und Clayt redete ... über Baseball; über den Versuch, wie er einmal in Kitterey einen Kupferschürf-Konzern gründen wollte, ausgerechnet dort; und wie Paul Bunyan einmal den Verlauf des Prestile Stream umgeleitet haben sollte, um Wasser für die Holzfällerlager zu beschaffen. Ab und zu blieb er stehen, und die Spitze der Apfelholzwünschelrute zitterte ein klein wenig. Dann hielt er mit seiner Geschichte inne und wartete. Das Zittern schwoll zu einer kontinuierlichen Vibration an und hörte dann wieder auf. »Hier haben wir was, Stevie«, sagte er dann. »Etwas. Nicht viel.« Und ich nickte weise und war überzeugt, daß er alles selbst machte. So wie Eltern die Geschenke unter den Weihnachtsbaum legen, und nicht der Nikolaus, weiß doch jeder, wie sie auch den Zahn unterm Kissen hervorholen, wenn man schläft, und dafür einen Dollar hinlegen. Aber ich ging mit ihm. Vergessen Sie nicht, ich gehörte zu einer Generation von Kindern, die gut sein wollten; uns hatte man beigebracht, zu »antworten, wenn wir gefragt wurden«, und den Eltern zu gehorchen, wie verschroben ihre Ansichten auch sein mochten. Dies ist, nur nebenbei, keine schlechte Methode, Kinder in die exotischeren Bereiche menschlichen Verhaltens und Denkens einzuführen; man leitet das stille Kind (und ich war eines) auf Rundreisen durch extrem bizarre Abschnitte gedanklicher Landschaften. Ich hielt es nicht für möglich, daß man mit einer Wünschel-

rute Wasser finden konnte, aber es interessierte mich doch, zu sehen, wie der Trick durchgeführt wurde.

Wir gingen zum Rasen vor dem Haus, und der Stock fing wieder an zu zittern. Onkel Clayt strahlte. »Hier ist es«, sagte er. »Sieh dir das an, Stevie! Sie wird fündig, der Teufel soll mich holen, wenn es nicht so ist!«

Drei Schritte weiter stieß die Apfelholzwüschelrute nach unten - sie drehte sich einfach in Onkel Clayts Händen und deutete direkt nach unten. Es war tatsächlich ein guter Trick; ich konnte sogar hören, wie die Gelenke seiner Finger knackten, sein Gesicht hatte einen angestrengten Ausdruck, während er das Ende der Wüschelrute wieder in die Höhe zog. Kaum ließ er mit dem Druck nach, senkte sich die Spitze wieder nach unten.

»Wir haben eine Menge Wasser hier«, sagte er. »Du könntest bis zum Jüngsten Tag davon trinken, ohne daß es alle wird. Und es ist nicht einmal tief.«

»Laß mich es versuchen«, sagte ich.

»Nun, zuerst müssen wir wieder ein Stück zurück«, sagte er; was wir taten. Wir gingen bis zum Rand der Einfahrt zurück.

Er gab mir den Stock und zeigte mir, wie ich ihn mit gekrümmten Daumen halten mußte (Handgelenke nach außen, Daumen nach unten - »Sonst wird dir der Hurensohn die Handgelenke brechen, wenn du über Wasser kommst und er nach unten schnell«), sagte Clayt), und dann gab er mir einen Klaps auf den Po.

»Momentan fühlt es sich nach nichts anderem als einem Stück Holz an, was?« fragte er.

Dem stimmte ich zu.

»Aber wenn du näher ans Wasser kommst, wirst du spüren, wie sie zum Leben erwacht«, sagte er. »Ich meine *wirklich* zum Leben, als wäre sie noch am Baum. Oh, Apfelbaumholz ist gut für Wüschelruten. Es gibt nichts Besseres als Apfelbaum, wenn man nach Brunnenwasser sucht.«

Einiges von dem, was sich danach abspielte, kann also durchaus herbeigeredet worden sein, und ich will an dieser Stelle nicht versuchen, Ihnen etwas anderes zu erzählen, wenngleich ich in der Zwischenzeit genug gelesen habe, um

zu glauben, daß das Wünschelrutengehen tatsächlich funktioniert, wenigstens manchmal, bei manchen Menschen und aus seinen eigenen, unerfindlichen Gründen.* Ich möchte sagen, daß Onkel Clayt mich in denselben Zustand versetzt hat, in den ich die Leser meiner Romane immer wieder versetzen will - in jenen Zustand des Glaubens, in dem der gehärtete Schild der »Vernunft« vorübergehend abgelegt und die Ungläubigkeit beseitigt wurde und der »sense of wonder« wieder in greifbarer Nähe ist. Wenn das auf die Gabe der Suggestion zurückzuführen ist, dann meinerwegen; für das Gehirn ist sie besser als Kokain.

Ich ging auf die Stelle zu, wo Onkel Clayt gewesen war, als die Wünschelrute ausgeschlagen hatte, und der Teufel soll mich holen, wenn der Apfelbaumholzstock nicht in meinen Händen lebendig zu werden schien. Er wurde warm und fing an, sich zu bewegen. Anfangs war es eine Vibration, die ich spüren, aber nicht sehen konnte, dann fing die Spitze des Stocks an, sich zu bewegen.

»Es funktioniert!« schrie ich Onkel Clayt zu. »Ich kann es spüren!«

Clayt fing an zu lachen. Ich fing auch an zu lachen - kein hysterisches Lachen, sondern eines reinen und unverhohlenen Entzückens. Als ich über die Stelle kam, wo die Wünschelrute für Onkel Clayt nach unten gestoßen hatte, stieß sie auch für mich nach unten; eben noch war sie aufrecht, im nächsten Augenblick deutete sie senkrecht nach unten. Ich erinnere mich an zwei Dinge in diesem Augenblick sehr deutlich. Eines war das Gefühl von *Gewicht*, wie schwer die Wünschelrute geworden zu sein schien. Mir schien, als könnte ich sie kaum noch hochhalten. Es war, als wäre das Wasser im Stock drinnen, und nicht im Boden; als wäre er förmlich *geschwollen* von Wasser. Clayt hatte den Stock, nachdem er gesunken war,

* Eine der plausibleren Erklärungen für dieses Phänomen ist die, daß nicht der Stock das Wasser spürt, sondern die Person, die ihn hält, die diese Fähigkeit dann auf die Wünschelrute überträgt. Wenn der Wind günstig steht, können Pferde Wasser auf zwölf Meilen Entfernung riechen; warum sollte ein Mensch nicht imstande sein, Wasser zu spüren, das zehn bis fünfzehn Meter unter der Erde ist?

wieder in seine ursprüngliche Haltung gebracht. Ich konnte das nicht. Er nahm ihn mir aus der Hand, und als er das tat, hörte das Gefühl von Gewicht und Magnetismus auf. Es ging nicht von mir auf ihn über, es *hörte auf*. Eben noch war es da, im nächsten Augenblick war es verschwunden.

Das andere, woran ich mich erinnere, ist ein gemeinsames Gefühl von Sicherheit und Geheimnis. Das Wasser ist da. Onkel Clayt wußte es, und ich wußte es auch. Es war da unten in der Erde, ein von Fels eingeschlossener Fluß. Es war das Gefühl, an die richtige Stelle gekommen zu sein. Wissen Sie, es gibt unsichtbare Energielinien auf der Welt - unsichtbar, aber sie summen vor unermeßlicher, furchteinflößender Energie. Ab und zu stolpert jemand über eine und wird gebraten, oder er packt eine auf die richtige Weise und läßt sie für sich arbeiten. Aber man muß sie finden.

Clayt hieb einen Pflock in den Boden, wo wir den Sog des Wassers gespürt hatten. Der Brunnen trocknete tatsächlich aus - sogar im Juli, nicht im August -, und da wir in diesem Jahr kein Geld für einen neuen Brunnen hatten, begann der Wassertank wieder sein alljährliches Gastspiel auf der Lade- fläche des Kombis, mein Bruder, mein Vetter und ich machten wieder unsere Gänge mit den Milchkannen zum alten Brunnen. Dasselbe geschah im folgenden Sommer. Aber ungefähr 1963 oder 1964 ließen wir einen artesischen Brunnen graben.

Da war der Pflock, den Clayt in den Boden geschlagen hatte, längst verschwunden, aber ich erinnerte mich noch ganz deutlich an die Stelle. Die Brunnenbohrer plazierten ihren Drillbohrer, ein großes rotes Gerät, das wie die Märklin-Vision eines Kindes von einer Gottesanbeterin aussieht, fünfzig Zentimeter von der Stelle entfernt, wo der Pflock gewesen war (und in Gedanken kann ich immer noch hören, wie Mom stöhnte, weil so viel nasser Lehm auf unserem Rasen verspritzt wurde). Sie mußten weniger als dreißig Meter tief bohren - und es war jede Menge Wasser vorhanden, wie Clayt an j einem Sonntag prophezeit hatte, als wir mit der Wünschelrute aus Apfelbaumholz draußen herumspaziert waren. Wir hätten bis zum Jüngsten Tag trinken können, und es wäre immer noch genügend da gewesen.

Ich möchte wieder zum eigentlichen Thema zurückkehren, und dieses eigentliche Thema ist, warum es unsinnig ist, einen Schriftsteller danach zu fragen, worüber er schreibt. Ebenso gut könnte man die Rose fragen, warum sie rot ist. Die Begabung ist - wie das Wasser unter unserem Rasen, das Onkel Clayt eines Sonntagnachmittags nach dem Essen mit seiner Wünschelrute fand - immer vorhanden, aber sie ist weniger wie Wasser als vielmehr wie ein großer, roher Klumpen Erz. Man kann sie bearbeiten - schleifen, um zu einem früheren Vergleich zurückzukehren -, und man kann sie in einer unendlichen Anzahl von Möglichkeiten einsetzen. Das Schleifen und Einsetzen sind einfache Operationen, die der angehende Schriftsteller völlig unter Kontrolle hat. Die Begabung zu schleifen ist lediglich eine Frage von Übung. Wenn Sie über einen Zeitraum von zehn Jahren hinweg jeden Tag fünfzehn Minuten mit Hanteln trainieren, werden Sie Muskeln bekommen. Wenn Sie über einen Zeitraum von zehn Jahren hinweg jeden Tag eineinhalb Stunden lang schreiben, werden Sie ein guter Schriftsteller.*

Aber was ist dort unten? Das ist die große Variable, die wilde Karte im Spiel. Ich glaube nicht, daß der Schriftsteller darüber Kontrolle hat. Wenn Sie einen Brunnen bohren und Wasser finden, schicken Sie eine Probe ans staatliche Wasseruntersuchungsamt und bekommen eine Analyse - und der Gehalt an Mineralien kann erstaunlich variieren. Nicht alles H_2O ist gleich. Und ähnlich schreiben Joyce Carol Gates und Harold Robbins zwar beide in Englisch, aber deshalb schreiben sie noch lange nicht dieselbe Sprache.

* Aber nur dann, wie ich hastig hinzufügen möchte, wenn ein gewisses Talent von vornherein vorhanden ist. Man kann zehn Jahre lang Erde sieben und hat am Ende doch nichts anderes als nur fein gesiebte Erde. Ich spiele, seit ich vierzehn bin, Gitarre, und mit dreiunddreißig bin ich immer noch nicht weiter als mit sechzehn, als ich Stücke wie »Louie, Louie« und »Little Deuce Coupe« als Rhythmusgitarrist einer Gruppe namens MoonSpinners gespielt habe. Ich kann ein wenig spielen, und es macht mich fröhlicher, wenn ich den Blues habe, aber ich glaube, Eric Clapton ist noch sicher.

Die Entdeckung von Begabung beinhaltet eine gewisse Faszination (wenngleich es schwierig ist, gut darüber zu schreiben, und daher will ich es gar nicht erst versuchen - »Überlaß das den Dichtern!« rief er. »Die Dichter wissen, wie man darüber spricht, oder wenigstens glauben sie es, was auf dasselbe hinausläuft; also überlaß es den Dichtern!«), den magischen Augenblick, wenn die Wünschelrute nach unten ausschlägt und man weiß, es ist da, genau *da*. Auch das eigentliche Bohren des Brunnens, das Anreichern des Erzes, das Schleifen des Messers ist auf eine bestimmte Weise faszinierend (und auch darüber kann man nur schwer schreiben; eine Saga vom heroischen Bemühen eines jungen und talentierten Schriftstellers, die mir immer gut gefallen hat, ist Herman Wouks *Youngblood Hawke*), aber ich möchte ein paar Minuten darauf verwenden, über eine andere Art des Wünschelrutengehens zu sprechen - nicht die eigentliche Entdeckung von Begabung, sondern den Blitzschlag, der stattfindet, wenn man nicht nur die Begabung erkennt, sondern auch die spezielle Richtung, in die sich diese Begabung bewegen wird. Wenn Sie so wollen, ist das mit dem Augenblick vergleichbar, wenn ein Werfer der unteren Liga feststellt, daß er oder sie nicht nur werfen kann (was er oder sie schon eine Zeitlang gewußt haben kann), sondern daß er oder sie die spezielle Begabung hat, einen guten Fastball zu werfen, oder einen angeschnittenen Ball, der eine unerwartete Krümmung oder Kurve fliegt. Auch das ist ein besonders erlesener Augenblick. Und das alles wird, hoffe ich, den nachfolgenden autobiographischen Ausflug rechtfertigen. Ich versuche nicht, mein eigenes Interesse am Danse Macabre zu erklären oder zu rechtfertigen oder zu psychoanalysieren; ich versuche nur, die Bühne für ein Interesse zu bereiten, das sich als lebenslänglich, profitabel und angenehm erwiesen hat ..., davon abgesehen natürlich, wenn die verrückte Frau aus ihrem Dachboden in jenem unangenehmen Traumhaus hervorplatzt, in das mein Unterbewußtsein mich alle vier Monate oder so plazierte.

Die Familie meiner Mutter hieß Pillsbury und stammte ursprünglich von derselben Familie ab (sagte sie), welche die Pillsburys hervorbrachte, die heute Backmischungen und Mehl herstellen. Der Unterschied zwischen den beiden Zweigen der Familie, sagte Mom, war der, daß die Mehl-Pillsburys nach Westen zogen, um ein Vermögen zu machen, während unsere Leute arm, aber ehrlich auf dem Boden von Maine blieben. Meine Großmutter, Nellie Pillsbury (geborene Fogg), war eine der ersten Frauen überhaupt, die ihren Abschluß an der Gorham Normal School machten - die Klasse von 1902, wenn ich mich recht erinnere. Sie starb blind und bettlägerig im Alter von fünfundachtzig Jahren, aber immer noch imstande, lateinische Verben zu deklinieren und die Namen aller Präsidenten bis Truman aufzusagen. Mein Großvater mütterlicherseits war Zimmermann und für kurze Zeit Winslow Homers Faktotum.

Die Familie meines Vaters stammte aus Peru, Indiana, und, viel weiter zurück, aus Irland. Die Pillsburys, gute angelsächsische Erbmasse, waren normal und praktisch veranlagt. Mein Vater entstammte offenbar einer langen Ahnenreihe von Exzentrikern; seine Schwester, meine Tante Betty, hatte Anfälle geistiger Verwirrung (meine Mutter hielt sie für manisch-depressiv, aber Mom hätte sich nie um das Amt der Präsidentin des Tante-Betty-Fanclubs beworben), meine Großmutter väterlicherseits liebte es, sich zum Frühstück einen halben Laib Brot in Speck anzubraten, und mein Großvater väterlicherseits, der einen Meter neunzig groß war und satte dreihundertfünfzig Pfund wog, fiel im Alter von zweiunddreißig Jahren tot um, als er einem anfahrenden Zug hinterherlief. So will es die Legende.

Ich habe gesagt, daß es unmöglich ist zu sagen, warum sich ein bestimmtes Gebiet mit der Kraft der Besessenheit im Geist festsetzt, daß es aber durchaus möglich ist, den Augenblick festzustellen, als das Interesse entdeckt wurde - den Augenblick, wenn Sie so wollen, als die Wünschelrute plötzlich und heftig nach unten in Richtung der verborgenen Wasserader zeigte. Anders ausgedrückt, die Begabung ist lediglich

ein Kompaß, und wir werden uns nicht darüber unterhalten, warum er zum magnetischen Nordpol zeigt; statt dessen unterhalten wir uns kurz über den Augenblick, wenn die Nadel tatsächlich auf diesen großen Anziehungspunkt zuschwingt.

Mir ist es immer befremdlich vorgekommen, daß ich diesen Augenblick in meinem eigenen Leben meinem Vater verdanke, der meine Mutter verlassen hat, als ich zwei und mein Bruder David vier Jahre alt war. Ich kann mich überhaupt nicht an ihn erinnern, aber auf den wenigen Fotos von ihm, die ich gesehen habe, ist er ein Mann, der nach Art der vierziger Jahre hübsch ist, ein wenig pummelig und mit Brille. Im Zweiten Weltkrieg war er bei der Handelsmarine, überquerte den Nordatlantik und spielte deutsches Roulette mit den U-Booten. Seine größte Angst, sagte meine Mutter, galt nicht den U-Booten, sondern der Tatsache, daß man ihm seiner schlechten Augen wegen den Führerschein abnehmen könnte - an Land hatte er die Angewohnheit, über Bordsteine und an roten Ampeln vorbei zu fahren. Mit meinem eigenen Sehvermögen ist es ähnlich; meine Brille sieht wie eine aus, aber manchmal denke ich, ich habe ein paar Colaflaschenböden auf der Nase.

Don King war ein Mann von rastloser Natur. Mein Bruder kam 1945 zur Welt, ich 1947, und seit 1949 wurde mein Vater nicht mehr gesehen ..., aber meine Mutter bestand darauf, daß sie ihn 1964, während der Unruhen im Kongo, in einer Nachrichtensendung bei einem Trupp weißer Söldner gesehen hatte, die für die eine oder andere Seite kämpften. Ich glaube, das wäre gerade eben möglich. Zu der Zeit müßte er Ende vierzig, Anfang fünfzig gewesen sein. Aber *wenn* es so war, dann hoffe ich, daß er sich in der Zwischenzeit eine neue Brille hat machen lassen.

Nachdem mein Vater gegangen war, landete meine Mutter strampelnd auf den Füßen. Im Verlauf der folgenden neun Jahre sahen mein Bruder und ich sie nicht besonders häufig. Sie arbeitete in einem schlechtbezahlten Job nach dem anderen: Büglerin in einer Wäscherei, Krapfenbäckerin in der Nachtschicht einer Bäckerei, Lagerarbeiterin, Haushälterin. Sie war eine begabte Pianistin und eine Frau mit einem großen und manchmal exzentrischen Sinn für Humor, und ir-

gendwie hielt sie alles zusammen, wie Frauen vor ihr es getan haben und Frauen es gerade jetzt tun, während wir uns unterhalten. Wir besaßen nie ein Auto (und bis 1956 auch kein Fernsehgerät), aber wir versäumten nie eine einzige Mahlzeit.

In diesen neun Jahren kamen wir quer durchs Land, kehrten aber immer wieder nach Neu-England zurück. 1958 kehrten wir für immer nach Maine zurück. Meine Großeltern waren beide über achtzig, die Familie stellte meine Mutter an, damit sie in ihren letzten Lebensjahren für sie sorgte.

Das war in Durham, Maine, und diese ganzen Familienangelegenheiten mögen wenig mit dem Thema zu tun haben, aber wir nähern uns ihm jetzt. Etwa eine Viertelmeile von dem kleinen Haus in Durham entfernt, wo mein Bruder und ich unser Aufwachsen beendeten, befand sich ein reizendes Backsteinhaus, wo die Schwester meiner Mutter, Ethelyn Pillsbury Flaws und ihr Mann Oren lebten. Über der Garage der Flaws, befand sich ein schöner Dachbodenraum mit ächzenden, losen Dielen und diesem verzaubernden Dachbödengeruch.

Damals stand dieser Dachboden mit einem ganzen Komplex von Gebäuden in Verbindung, die schließlich zu einem großen Schuppen führten - sämtliche Gebäude rochen berauschend nach längst entferntem, süßem Heu. Aber es gab Erinnerungen an die Zeiten, als Tiere in den Stallungen gehalten worden waren. Wenn man zum dritten Schuppen kletterte, konnte man die Skelette von mehreren Hühnern sehen, die hier offensichtlich an einer seltsamen Krankheit gestorben waren. Das war eine Reise, die ich oft unternahm; diese Hühnerskelette, die in Anhäufungen von Federn lagen, welche so leicht wie Mondstaub waren, hatten etwas Faszinierendes an sich, und ein Geheimnis lag in den schwarzen Höhlen, wo einst ihre Augen gewesen waren ...

Aber der Dachboden über der Garage war eine Art Familienmuseum. Jeder von der Pillsbury-Seite der Familie hatte von Zeit zu Zeit etwas dort oben verstaut, von Möbeln bis zu Fotografien, es war gerade genügend Platz vorhanden, daß ein kleiner Junge sich die schmalen Gänge entlangwinden und kriechen, sich unter dem Arm einer Stehlampe hindurch

ducken oder über eine Kiste mit alten Tapetenresten schreiten konnte, die jemand aus einem vergessenen Grund hatte aufbewahren wollen.

Meinem Bruder und mir wurde nicht direkt verboten, auf den Dachboden zu gehen, aber Tante Ethelyn sah unsere Besuche dort oben mit Stirnrunzeln, weil die Bodendielen nur verlegt waren, nicht festgenagelt, und einige fehlten. Ich denke, es wäre denkbar gewesen, daß man in eine Lücke trat und Kopf voraus auf den Betonboden unten fiel - oder auf die Ladefläche des grünen Chevy-Pritschenwagens meines Onkels.

Für mich war ein kalter Herbsttag des Jahres 1959 oder 1960 auf dem Dachboden über der Garage meines Onkels der Augenblick, als die innere Wünschelrute sich plötzlich senkte, als sich die Kompaßnadel mit Nachdruck zu einem magnetischen Nordpol des Geistes drehte. An jenem Tag fand ich eine Kiste mit Büchern meines Vaters ... ,Taschenbüchern aus den vierziger Jahren.

Vieles vom gemeinsamen Zusammenleben meiner Eltern befand sich auf diesem Dachboden, und ich kann verstehen, daß meine Mutter im Kielwasser seines plötzlichen Verschwindens aus ihrem Leben so viel wie möglich an einem dunklen Ort verstauen wollte. Ein oder zwei Jahre vorher hatte mein Bruder eine Rolle Film dort gefunden, die mein Vater an Bord eines Schiffes gedreht hatte. Dave und ich hatten etwas Geld genommen, das wir gespart hatten (ohne daß es meine Mutter wußte), einen Filmprojektor gemietet und den Film immer wieder in fasziniertem Schweigen betrachtet. Einmal gab mein Vater jemand anderem die Kamera, und da war er, Donald King aus Peru, Indiana, und stand an der Reling. Er hob die Hand; lächelte, winkte unwissend Söhnen zu, die zu der Zeit noch nicht einmal empfangen worden waren. Wir spulten ihn zurück, sahen ihn an, spulten ihn zurück, sahen ihn wieder an. Und noch einmal. Hallo, Dad, wir fragen uns, wo du jetzt sein magst.

In einer anderen Kiste befanden sich Stapel seiner Handbücher von der Handelsmarine, in einer anderen Krimskams aus fernen Ländern. Meine Mutter erzählte mir, es konnte vorkommen, daß er mit einem Western in der Tasche herum-

lief, aber sein wahres Interesse Science Fiction und Horror-Geschichten galt. Er versuchte sich sogar selbst an einigen und reichte sie den populären Herrenzeitschriften jener Zeit ein, unter anderem *Bluebook* und *Argosy*. Es gelang ihm letztlich nicht, etwas zu veröffentlichen (»Dein Vater hatte nicht in seiner Natur, an etwas dranzubleiben«, sagte meine Mutter einmal zu mir, und das war das einzige Werturteil, das sie jemals auch nur ansatzweise von sich gab), aber er bekam mehrere persönliche Ablehnungsbescheide; »Dies-genügte-nicht,-aber-schicken-Sie-uns-mehr«-Briefe, wie ich sie als Teenager zu nennen pflegte, bis ich Anfang zwanzig war, als ich selbst schon genügend eigene gesammelt hatte (in Zeiten großer Deprimiertheit habe ich mich manchmal gefragt, wie es sein würde, sich die Nase mit einem Ablehnungsbescheid zu putzen).

Die Kiste, die ich an jenem Tag fand, war ein Schatzkästlein alter Avon-Taschenbücher. Damals war Avon der Taschenbuchverlag, der sich der Fantasy und Weird Fiction - der unheimlichen Literatur - angenommen hatte. Ich erinnere mich voller Hingabe an diese Bücher - besonders an den glänzenden Überzug, den alle Avon-Bücher hatten, eine Mischung zwischen Fischleim und Cellophanpapier. Wenn die Geschichte langweilig wurde, konnte man diesen Überzug in langen Streifen vom Umschlag abziehen. Das gab ein herrliches Geräusch. Und ich erinnere mich auch gerne an die Dell-Taschenbücher der vierziger Jahre, was natürlich wieder eine Abschweifung ist - damals veröffentlichten sie nur Krimis, und auf der Rückseite war immer eine luxuriöse Karte, die den Ort des Geschehens zeigte.

Eines dieser Bücher war eine Avon-»Auswahlsammlung« - das Wort *Anthologie* betrachtete man offenbar als zu esoterisch für Leute, die solche Sachen lasen. Sie enthielt Geschichten von Frank Belknap Long (»The Hounds of Tindalos«), Zelia Bishop (»The Curse of Yig«) und eine Menge andere Geschichten aus den Anfangstagen der Zeitschrift *Weird Tales*. Zwei andere waren Romane von A. Merritt - *Burn*, *Witch*, *Burn* (nicht zu verwechseln mit dem späteren Roman *Conjure Wife* von Fritz Leiber) und *The Metal Monster*.

Die Krone der Sammlung war jedoch eine Kurzgeschichte

von H. P. Lovecraft aus dem Jahr 1947 mit dem Titel *The Lurking Fear and Other Stories*. An das Umschlagbild kann ich mich noch gut erinnern: ein Friedhof irgendwo (in der Nähe von Providence, könnte man vermuten!), nachts, unter einem Grabstein kommt ein abscheuliches grünes Ding mit langen Reißzähnen und roten Augen hervor. Dahinter, angedeutet, aber nicht deutlich gezeichnet, führt ein Tunnel in die Eingeweide der Erde hinab. Seither habe ich buchstäblich Hunderte von Lovecraft-Ausgaben gesehen, doch diese bleibt diejenige, die das Werk von H. P. L. für mich am besten zusammenfaßt ..., und ich habe keine Ahnung, wer der Künstler gewesen sein könnte.

Diese Bücherkiste war selbstverständlich nicht meine erste Begegnung mit Horror. Ich glaube, in Amerika müßte man blind und taub sein, wenn man im Alter von zwölf Jahren nicht mit dem einen oder anderen Schreckgespenst in Berührung gekommen ist. Aber es war meine erste Begegnung mit ernsthafter Horror-Fantasy-Literatur. Lovecraft ist ein Schundschreiber genannt worden, eine Bezeichnung, gegen die ich mich heftig verwahren muß, aber ob er einer war oder nicht und ob er ein Verfasser sogenannter Unterhaltungsliteratur oder »emster« Literatur war (was auf die kritische Sichtweise ankommt), spielt in diesem Kontext wirklich überhaupt keine Rolle, denn wie auch immer, der Mann selbst nahm seine Arbeit ernst. Und das merkt man. Dieses Buch war also, dank meines verschwundenen Vaters, mein erstes Eindringen in eine Welt, die tiefer ging als die B-Filme, die am Samstagnachmittag im Kino gezeigt wurden, oder die Jugendbücher von Carl Camer und Roy Rockwell. Als Lovecraft »The Rats In the Walls« und »Pickman's Model« schrieb, da spielte er nicht nur herum oder versuchte, ein paar Piepen extra zu verdienen, es war ihm Ernst, und ich glaube, es war besonders dieser Ernst, auf den die innere Wünschelrute ansprach.

Ich nahm die Bücher vom Dachboden herunter. Meine Tante, die Grundschullehrerin und von Kopf bis Fuß eine praktische Seele war, mißbilligte sie heftigst, aber ich behielt sie. An diesem Tag und am nächsten besuchte ich zum erstenmal die Ebenen von Leng; hatte meine erste Begegnung mit

diesem Prä-OPEC-Araber Abdul Alhazred (Verfasser von *The Necronomicon*, das meines Wissens niemals Mitgliedern des Book-of-the-Month-Club oder der Literary Guild angeboten worden ist, wenngleich ein Exemplar davon angeblich jahrelang in der Abteilung für besondere Bücher der Miskatonic University unter Verschuß gehalten wurde); besuchte die Städte Dunwich und Arkham, Massachusetts; und wurde, am allerwichtigsten, von dem kahlen und unheimlichen Grauen von »The Colour Out of Space« bewegt.

Eine Woche später verschwanden sämtliche dieser Bücher, und ich habe sie nie wieder gesehen. Ich habe immer vermutet, daß meine Tante Ethelyn in diesem Fall eine unerkannte Mitverschwörerin gewesen sein könnte ..., nicht, daß es auf lange Sicht eine Rolle gespielt haben würde. Ich war auf meinem Weg, Lovecraft hatte - dank meines Vaters - diesen Weg für mich geebnet, wie er es für andere vor mir getan hatte: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber und Ray Bradbury unter anderen. Lovecraft, der starb, bevor der Zweite Weltkrieg viele seiner Visionen von unvorstellbarem Grauen verwirklichen konnte, spielt in diesem Buch keine große Rolle, doch der Leser täte gut daran, sich zu vergegenwärtigen, daß es sein langer und hagerer Schatten ist, seine dunklen und puritanischen Augen, die über fast allem liegen, was seither an bedeutender Horror-Literatur geschrieben worden ist. An die Augen erinnere ich mich noch deutlich von der ersten Fotografie, die ich jemals von ihm gesehen habe ..., Augen wie die in alten Porträts, schwarze Augen, die ebenso sehr nach innen wie nach außen zu blicken scheinen.

Augen, die einem zu folgen scheinen.

4

Der erste Film, den ich als Kind gesehen habe und an den ich mich erinnern kann, war *Creature from the Black Lagoon* (dt: *Der Schrecken vom Amazonas*). Es war im Autokino, und wenn es keine Zweitaufführung war, muß ich etwa sieben gewesen sein, denn der Film, in dem Richard Carlson und Richard Denning spielten, kam 1954 in die Kinos. Außerdem

kam er ursprünglich als SD-Fassung heraus, aber ich kann mich nicht daran erinnern, daß ich eine Brille aufhatte, also habe ich wahrscheinlich doch eine spätere Aufführung gesehen.

Ich erinnere mich nur an eine Szene aus dem Film deutlich, aber die hat einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Der Held (Carlson) und die Heldin (Julia Adams, die in ihrem einteiligen, weißen Badeanzug unglaublich spektakulär aussah) sind irgendwo im Amazonas-Becken auf einer Expedition. Sie reisen auf einem sumpfigen, schmalen Flußlauf bis zu einem breiten Teich, der eine idyllische, südamerikanische Version des Garten Eden zu sein scheint.

Aber das Monster lauert - natürlich. Es ist eine schuppige, lurchähnliche Kreatur, die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Lovecrafts halbblütigen degenerierten Abweichungen hat - den verrückten und blasphemischen Nachkommen einer Liaison zwischen Göttern und Menschenfrauen (ich sagte Ihnen ja, es fällt schwer, sich von Lovecraft loszureißen). Dieses Monster verbarrikadiert den Zufluß des Stroms langsam und geduldig mit Stöcken und Zweigen und schneidet die Gruppe der Anthropologen damit von der Außenwelt ab.

Damals war ich kaum alt genug, um zu lesen, die Entdeckung der Bücherkiste meines Vaters lag noch in ferner Zukunft. Ich kann mich vage daran erinnern, daß meine Mutter in dieser Zeit Freunde hatte - etwa von 1952 bis 1958; genügend Erinnerungen, um zu wissen, daß sie ein gesellschaftliches Leben hatte, nicht genügend, um auch nur zu mutmaßen, ob sie ein Sexualleben hatte. Da war Norville, der Luckies rauchte und im Sommer zwei Ventilatoren in seiner Zweizimmerwohnung laufen hatte; und da war Milt, der einen Buick fuhr und im Sommer große, blaue kurze Hosen anhatte; und noch ein Mann, ein sehr kleiner, der, soweit ich weiß, Koch in einem französischen Restaurant war. Ich denke nicht, daß meine Mutter auch nur überlegte, einen von ihnen zu heiraten. Diesen Weg hatte sie einmal eingeschlagen. Außerdem war damals eine Zeit, da eine Frau, war sie erst einmal verheiratet, zur schemenhaften Gestalt wurde, wenn es darum ging, Entscheidungen zu treffen und Brötchen zu verdienen. Ich glaube, daß meine Mutter, die störrisch, wider-

spenstig, grimmig behäutlich und fast unmöglich zu entmutigen sein konnte, Gefallen daran gefunden hatte, selbst über ihr Leben zu bestimmen. Also ging sie mit Männern aus, aber keiner davon wurde ihr ständiger Begleiter.

An jenem Abend waren wir mit Mut unterwegs, dem mit dem Buick und den großen kurzen Hosen. Er schien meinen Bruder und mich aufrichtig zu mögen, und es schien ihm nichts auszumachen, uns gelegentlich auf dem Rücksitz dabei zu haben (es mag sein, daß einem die Vorstellung, auf dem Rücksitz eines Autos zu schmusen, nicht mehr ganz so verlockend erscheint, wenn man erst einmal die ruhigeren Gewässer jenseits der Vierzig erreicht hat, selbst wenn man einen Buick hat, der so groß wie eine Yacht ist, in dem man es machen kann). Als das Monster endlich in Erscheinung trat, war mein Bruder auf den Boden hinter dem Sitz gerutscht und eingeschlafen. Meine Mutter und Milt unterhielten sich und gaben möglicherweise eine Kool aneinander weiter. Das spielt keine Rolle, wenigstens nicht in diesem Zusammenhang; nichts spielt eine Rolle, abgesehen von diesen großen Schwarzweißbildern auf der Leinwand, wo das unaussprechliche Ding den stattlichen Helden und die sexy Heldin in ..., in ... *die schwarze Lagune* lockt!

Ich wußte, während ich zusah, daß das Monster zu *meinem* Monster geworden war; ich hatte es gekauft. Es war nicht einmal für einen Siebenjährigen ein besonders glaubwürdiges Ungeheuer. Ich wußte damals nicht, daß es Ricou Browning, der berühmte Unterwasser-Stuntman, in einem Latexanzug war, aber ich wußte ganz sicher, daß es jemand in irgendeiner Art von Monsteranzug sein mußte ..., ebenso wie ich wußte, daß er mich später in dieser Nacht an der schwarzen Lagune meiner Träume besuchen und dort wesentlich realistischer aussehen würde. Er konnte im Schrank warten, wenn wir zurückkehrten; er konnte zusammengekauert in der Dunkelheit des Badezimmers am Ende des Flurs stehen und nach Algen und Sumpffäulnis riechen und bereit sein für einen kleinen Jungen als Mitternachts-Snack. Sieben ist nicht alt, aber alt genug, um zu wissen, daß man das bekommt, wofür man bezahlt hat. Es gehört einem, man hat es gekauft, man besitzt es. Alt genug zu spüren, wie die Wünschelrute plötz-

lieh ausschlägt, schwer wird, sich in den eigenen Händen dreht und auf verborgenes Wasser deutet.

In jener Nacht war meine Reaktion auf das Monster wahrscheinlich die perfekte Reaktion, auf die jeder Autor von Horror oder jeder Regisseur, der im Genre gearbeitet hat, hofft, wenn er den Füller oder die Linse öffnet: völlige emotionale Anteilnahme, die von keinem Denkprozeß beeinträchtigt wird - und Sie verstehen sicher, wenn es um Horror-Filme geht, dann ist der Gedankenprozeß, der notwendig ist, die Stimmung zunichte zu machen, schlichtweg der, daß ein Freund sich zu einem beugt und flüstert: »Siehst du den Reißverschluß an seinem Rücken?«

Ich glaube, nur Leute, die eine Zeitlang im Genre gearbeitet haben, können verstehen, wie zerbrechlich das Material tatsächlich ist und wieviel Hingabe es dem reifen und intellektuellen Leser abverlangt. Als Coleridge in seinem Essay über phantastische Dichtung von der »Aufhebung des Unglaubens« sprach, war ihm klar, daß dieser Unglaube kein Luftballon ist, der die Schwerkraft scheinbar mühelos aufheben kann, sondern vielmehr ein Bleigewicht, das mit Anstrengung und einem Ruck hochgehoben und mühsam oben gehalten werden muß. Unglaube ist nicht leicht; er ist schwer. Die unterschiedlichen Verkaufszahlen von Arthur Hailey und H. P. Lovecraft mögen darauf zurückzuführen sein, daß alle an Autos und Banken glauben, es aber einen gebildeten und muskelanstrengenden Akt des Intellekts erfordert, an Nyarlathotep, den blinden Gesichtslosen, oder den Heuler in der Nacht zu glauben, und sei es nur für eine kleine Weile. Jedesmal, wenn ich auf jemanden treffe, der mir etwas in der Richtung sagt von »Ich lese keine Fantasy und sehe mir keine solchen Filme an; das gibt es doch alles gar nicht«, dann verspüre ich eine Art Sympathie. Diese Leute können das Gewicht der Phantasie einfach nicht heben. Die Muskeln ihrer Vorstellungskraft sind einfach zu schwach geworden.

In diesem Sinne sind Kinder ein perfektes Publikum für Horror. Das Paradoxon ist folgendes: Kinder, die körperlich recht schwach sind, können das Gewicht des Unglaubens mühelos aufheben. Sie sind Jongleure der unsichtbaren Welt - ein vollkommen verständliches Phänomen, wenn man be-

denkt, aus welcher Perspektive sie die Dinge sehen. Kindem fällt es leicht, die Logis tik der Ankunft des Weihnachtsmanes am Weihnachtsabend zurechtzubiegen (er kann kleine Kamine herunterkommen, indem er sich klein macht, und wenn es keinen Kamin gibt, dann bleibt immer noch der Briefschlitz, und wenn es keinen Briefschlitz gibt, dann eben der Spalt unter der Tür), des Osterhasen, Gottes (großer Mann, ziemlich alt, weißer Bart,Thron), Jesus', («Was meinst du, wie er Wasser in Wein verwandelt hat?» fragte ich meinen Sohn Joe einmal, als er-Joe, nicht Jesus-fünf war; Joes Vorstellung war, daß er »eine Art magisches Kool-Aid* hatte, weißt du, was ich meine?«), des Teufels (Snidely-Whiplash-Schnurrbart), Ronald McDonalds, des Burger Kings, der Keebler Elves, Dorothys und Totos, des Einsamen Rangers undTontos undTausender anderer.

Die meisten Eltem denken, sie verstünden diese Offenheit besser, als sie sie tatsächlich verstehen, und versuchen, ihre Kinder von allem fernzuhalten, was nach Horror oder Schrecken riecht - »Freigabestufe PG** (oder G im Falle von *The Andromeda Strain*), aber könnte für kleinere Kinder zu schlimm sein«, lautete die Werbung für *Jaws* -, weil sie meiner Meinung nach glauben, wenn sie ihre Kinder in einen echten Horror-Film gehen ließen, wäre das gleichbedeutend damit, wenn sie eine Handgranate in einen Kindergarten werfen würden.

* Kool-Aid bezeichnet einen mit Drogen versetzten Fruchtsaft.

(Anm.d. Übers.)

** Da sich Stephen King immer wieder auf die amerikanischen Filmfreigaben bezieht, wird es nützlich sein, sie an dieser Stelle kurz zu erläutern. Die von der MPAA-der Motion Picture Association of America - vergebenen Freigaben sind folgendemaßen gegliedert: G = »General audiences«, d. h. keine Altersbeschränkung; PG = »Parental guidance suggested«, was bedeutet, Kinder sollten den Film nur in Begleitung Erwachsener ansehen; PG-13 bedeutet dasselbe, allerdings dürfen in solche Filme nur Kinder ab dreizehn Jahren hinein; R = »Restricted«, d. h. diese Filme dürfen in den USA erst ab siebzehn Jahren besucht werden; während die Freigabe »X« für Filme mit expliziten Darstellungen von Sex vorbehalten ist, also für pomographische Filme.

(Anm.d.Übers.)

Einer der seltsamen Doppler-Effekte, die während des selektiven Vergessens aufzutreten scheinen, das so sehr Bestandteil des »Erwachsenwerdens« ist, ist die Tatsache, daß für ein Kind unter acht Jahren fast *alles* ein Angstpotential besitzt. Zur rechten Zeit und am rechten Ort haben Kinder buchstäblich Angst vor ihrem eigenen Schatten. Es gibt die Geschichte von dem Vierjährigen, der sich weigerte, nachts ins Bett zu gehen, wenn nicht in seinem Schrank ein Licht brannte. Seine Eltern fanden schließlich heraus, daß er sich vor einem Monster fürchtete, von dem er seinen Vater oft hatte sprechen hören; dieses Monster, das in der Phantasie des Kindes riesig und grauenregend geworden war, war der »*twi-night double-header*«.*

In diesem Licht betrachtet, sind selbst Disney-Filme Minenfelder des Schreckens, und die Zeichentrickfilme, die offenbar bis ans Ende der Welt immer und immer wieder ins Kino kommen**, sind dabei die allerschlimmsten. Es gibt

* Wörtlich übersetzt: »Doppel-Nacht Doppelköpfer«; eine Anspielung auf Kinovorstellungen mit zwei Filmen pro Abend (»*twi-night*«) - die ursprüngliche Bedeutung stammt aus dem Baseballjargon und bedeutet: zwei Baseballspiele pro Abend. »*Double-header*« steht in diesem Fall für die Tatsache, daß man als Brillenträger zwei Brillen tragen mußte, um die SD-Filme sehen zu können - ähnlich wie man im Amerikanischen brillentragende Kinder ab und zu mit »*four eyes* -Vier-*auge*« - verspottet. (Anm.d.Übers.)

** Dennis Etchison (siehe das Vorwort zu dieser Ausgabe) schreibt: »Fast alle SD-Filme der fünfziger Jahre wurden mit dem Polaroid-Verfahren hergestellt (die *einzig*e Ausnahme, die ich kenne, ist *Robot Monster*). Beim Polaroid-Verfahren wurde keine rote und grüne (oder rote und blaue) Brille verwendet, sondern durchsichtige graue Linsen; daher konnten wir viele (der Filme) in Technicolor sehen, da die Brille keine eigene Farbe besaß. Die Verwirrung kommt zustande, weil Neukopien einiger *Schwarzweißfilme* (meine Hervorhebung) in den vergangenen Jahren in einem einstreifigen anaglyphen Ein-Projektor-3D herauskamen, eine billige Abart des eigentlichen Prozesses ..., alle anderen SD-Filme aus den fünfziger Jahren, an die wir uns erinnern, wurden ursprünglich als Polaroid mit klaren grauen Gläsern gezeigt.«

Dennis weist weiterhin darauf hin, daß 3D mit Macht wieder zu-

heute Erwachsene, die Ihnen sagen werden, das Schrecklichste, das sie als Kinder im Kino sahen, war, als Bambis Mutter vom Jäger erschossen wurde oder als Bambi und sein Vater vor dem Waldbrand flohen. Andere Schrecken Disneys, die gleichwertig neben dem lurchartigen Schrecken vom Amazonas stehen, sind etwa die völlig außer Kontrolle geratenen, marschierenden Besen in *Fantasia* (für kleine Kinder ist der tatsächliche Schrecken dieser Situation wahrscheinlich in der angedeuteten Vater-Sohn-Beziehung zwischen Mickymaus und dem alten Zauberer; die Besen richten ein schreckliches Durcheinander an, und wenn der Zauberer /Vater nach Hause kommt, folgt wahrscheinlich die BESTRAFUNG ...), diese Szene kann ein Kind strenger Eltern sicherlich in eine Ekstase des Schreckens versetzen; die Nacht auf dem kahlen Berg in demselben Film; die Hexen in *Snow White* (dt: *Schneewittchen*) und *Sleeping Beauty* (dt: *Dornröschen und der Prinz*), die eine mit ihrem verlockenden roten und vergifteten Apfel (und welchem Kind wird nicht von klein an beigebracht, sich vor VERGIFTUNG zu hüten?), die andere mit ihrem tödlichen Spinnrad; das reicht bis hin zu dem vergleichsweise harmlosen *One Hundred and One Dalmatians* (dt: *Pongo und Perdita*), in dem die logische Enkelin dieser Disney-Hexen aus den dreißiger und vierziger Jahren vorkommt - die böse Cruella DeVille mit ihrem hageren, garstigen Gesicht, ihrer lauten Stimme (Erwachsene vergessen manchmal, wie sehr Kinder sich vor lauten Stimmen fürchten können, die von den Riesen ihrer Welt kommen, den Erwachsenen) und ihrem Plan, die Dalmatinerwelpen (sprich: »Kinder«, wenn sie klein sind) zu töten und Hundefellmäntel aus ihnen zu machen.

Ja, es sind die Eltern, die es möglich machen, daß Disney

rückgekehrt ist (*Parasite, Friday the 13th* [dt: *Freitag der 13.*], *Treasure of the Four Crowns*). Er stellt fest, daß »zweifach polarisierte Dauergläser für die hartgesottenen Fans angeboten werden«, aber der Geschäftsführer eines Kinos hat mir gesagt, daß eine ganz normale Sonnenbrille Marke Fester Grant von der Stange - zum Aufklipsen, wenn Sie eine richtige Brille tragen - für weniger als zwölf Piepen genau dieselbe Wirkung hat. Ist die moderne Technologie nicht wunderbar?

seine Filme immer wieder ins Kino bringt, die häufig auf den eigenen Armen Gänsehaut feststellen, wenn sie wiederentdecken, was sie als Kinder entsetzt hat ..., denn der gute Horror-Film (oder die Horror-Szene in einer Komödie oder einem Zeichentrickfilm) bewirkt vor allem anderen eines, er kickt uns die Krücken des Erwachsenseins fort und läßt uns die Rutschbahn zurück in die Kindheit hinabschlittern. Und dort kann unser eigener Schatten wieder zu dem eines bösen Hundes werden, einem klaffenden Maul oder einer lockenden dunklen Gestalt.

Die hervorragendste Erkenntnis dieser Rückkehr in die Kindheit kommt wahrscheinlich in David Cronenbergs großartigem Horror-Film *The Brood* (dt: *Die Brut*) vor, wo eine verstörte Frau buchstäblich »Kinder des Zorns« hervorbringt, die hinausziehen und ihre Familienangehörigen einen nach dem anderen umbringen. Etwa in der Mitte des Films sitzt ihr Vater niedergeschlagen auf dem Bett in einem der oberen Zimmer, trinkt und trauert um seine Frau, die eine der ersten war, die den Zorn der Brut spürten. Schnitt zum Bett selbst ..., und Hände mit Krallen greifen plötzlich darunter hervor und graben sich neben den Schuhen des zum Untergang verurteilten Vaters in den Teppich. So stößt uns Cronenberg die Rutschbahn hinab; wir sind wieder vier Jahre alt, und unsere schlimmsten Befürchtungen, was sich unter dem Bett verstecken könnte, haben sich bewahrheitet.

Das Ironische bei alledem ist, daß Kinder viel besser imstande sind, mit Fantasy und Schrecken *auf ihre Weise* fertig zu werden als ihre Eltern. Sie haben gemerkt, daß ich den Ausdruck »auf ihre Weise« kursiv hervorgehoben habe. Ein Erwachsener kann sich *The Texas Chainsaw Massacre* ansehen und es verarbeiten, weil er weiß, daß nichts davon wahr ist - wenn die Einstellung zu Ende ist, stehen die Toten einfach wieder auf und waschen sich das Bühnenblut ab. Ein Kind kann diese Unterscheidung nicht treffen, daher hat *Chainsaw Massacre* seine Freigabestufe R zu Recht. Kleine Kinder brauchen diese Szene nicht, ebenso wenig wie sie die am Ende von *The Fury* (dt: *Teufelskreis Alpha*) brauchen, als John Cassavetes buchstäblich zerplatzt. Was ich damit sagen will ist, wenn Sie ein sechsjähriges Kind in die erste Reihe

einer Vorstellung von *The Texas Chainsaw Massacre* setzen und daneben einen Erwachsenen, der vorübergehend außerstande ist, zwischen Schein und »wirklichen Dingen« (wie Danny Torrance es in *Shining* ausdrückt) zu unterscheiden - wenn Sie diesem Erwachsenen weiterhin zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung eine Dosis Yellow-Sunshine-LSD geben -, dann möchte ich meinen, daß das Kind vielleicht eine Woche lang schreckliche Alpträume haben wird. Der Erwachsene könnte durchaus ein Jahr in einer Gummizelle verbringen und mit Wachsmalstiften nach Hause schreiben.

Eine gewisse Menge Fantasy und Horror im Leben eines Kindes scheint mir vollkommen in Ordnung zu sein, eine nützliche Sache. Kinder können aufgrund des Umfangs ihrer Phantasiekapazität damit fertig werden, und sie können durch ihre einzigartige Position im Leben solche Gefühle zum Funktionieren bringen. Sie begreifen ihre Position auch sehr gut. Selbst in einer so vergleichsweise geordneten Gesellschaft wie der unseren ist ihnen klar, daß ihr Überleben praktisch überhaupt nicht in ihren Händen liegt. Kinder sind bis zum Alter von ungefähr acht Jahren oder so im wahrsten Sinne des Wortes »Abhängige«; sie sind von Mutter und Vater abhängig (oder einem hinreichenden Abziehbild davon), und zwar nicht nur wegen Essen, Kleidung und Unterkunft, sie hängen auch davon ab, daß sie das Auto nicht gegen einen Brückenpfeiler fahren, daß sie sie rechtzeitig zum Schulbus bringen, daß sie sie von Cub Scouts oder Brownies heimbringen, daß sie Medikamente mit kindersicheren Verschlüssen kaufen, davon abhängig, daß man sicherstellt, daß sie sich nicht selbst durch einen Stromschlag töten, wenn sie mit dem Toaster herumspielen oder mit Barbies Schönheitssalon in der Badewanne.

Dieser notwendigen Abhängigkeit läuft der in uns alle eingebaute Überlebenswille direkt entgegen. Das Kind erkennt sein grundlegendes Fehlen jeglicher Kontrolle, und ich vermute, daß eben diese Erkenntnis das Kind sich unbehaglich fühlen läßt. Es ist dieselbe freischwebende Angst, die viele Luftreisende empfinden. Sie haben nicht Angst, weil sie den Luftverkehr für unsicher halten; sie haben Angst, weil sie die Kontrolle abgegeben haben, und wenn etwas schiefgeht,

dann können sie nicht mehr tun als sich an der Kotztüte oder der Flugzeitschrift festklammern. Die Kontrolle abzugeben, läuft dem Überlebenstrieb entgegen. Umgekehrt mag ein denkender, gebildeter Menschen wissen, daß es viel gefährlicher ist, mit dem Auto zu reisen, als zu fliegen, aber dennoch wird er sich hinter dem Steuer sicherer fühlen, weil er die Kontrolle hat ... oder wenigstens eine Illusion davon.

Diese verborgene Feindschaft und Angst gegenüber den Flugzeugpiloten in ihrem Leben mag eine Erklärung dafür sein, warum auch die alten Märchen alles zu überdauern scheinen, so wie die Disney-Filme, die bevorzugt in den Schulferien wieder in die Kinos kommen. Eltern, die voller Entsetzen die Hände heben würden bei dem Gedanken, daß sie ihre Kinder in *Dracula* oder *The Changeling* (mit seiner überzeugenden Darstellung eines ertrinkenden Kindes) mitnehmen, würden aber sicher nichts dagegen haben, daß der Babysitter dem Kind vor dem Schlafengehen »Hansel und Gretel« vorliest. Aber bedenken Sie eines: Die Geschichte von Hansel und Gretel beginnt mit wissentlicher Aussetzung (oh ja, die Stiefmutter ist dafür verantwortlich, aber sie ist dennoch die symbolische Mutter, und der Vater ist ein matschköpfiger Trottel, der alles mitmacht, was sie vorschlägt, obwohl er weiß, daß es falsch ist - daher können wir sie als unmoralisch und ihn als böse im biblischen oder Miltonschen Sinne betrachten), geht weiter zu Entführung (die Hexe im Knusperhäuschen), Versklavung, illegalem Festhalten und schließlich zu gerechtfertigtem Mord mit anschließender Verbrennung. Die meisten Mütter und Väter würden ihre Kinder niemals mitnehmen, um sich *Survive* anzusehen, einen billigen mexikanischen »Exploitation«-Film, über eine Rugbymannschaft, die die Zeit nach einem Flugzeugabsturz in den Anden überlebt, weil die Überlebenden ihre toten Mannschaftskameraden verspeisen, aber dieselben Eltern haben gegen »Hansel und Gretel« nichts einzuwenden, wo die Hexe die Kinder mästet, damit sie sie essen kann. Wir geben unseren Kindern solche Sachen fast instinktiv, weil wir vielleicht auf einer tieferen Ebene verstehen, daß solche Märchen die perfekten Kristallisationspunkte für jene Ängste und Feindschaften sind.

Selbst von Angst geplagte Flugreisende haben ihre eigenen Märchen - wie diese *Airport-Filme*, die wie die Märchen und die Disney-Zeichentrickfilme unausrottbar zu sein scheinen ..., die aber nur am Erntedankfest angesehen werden sollten, weil in allen eine große Anzahl von Truthähnen mitspielt.

Meine innerste Reaktion auf *Creature from the Black Lagoon* an jenem längst vergangenen Abend war eine Art schreckliche, wache Ohnmacht. Der Alptraum spielte sich direkt vor mir ab; jede böse Möglichkeit, die dem menschlichen Fleische erblich innewohnt, wurde auf der Leinwand des Autokinos durchgespielt.

Etwa zweiundzwanzig Jahre später hatte ich die Möglichkeit, *Creature from the Black Lagoon* wiederzusehen - nicht inn Fernsehen, wo jeder dramatische Aufbau und jegliche Stimmung durch Werbung für Gebrauchtwagen, K-Tel-Disco-sampler und Underalls-Strumpfhosen unterbrochen wird, sondern Gott sei Dank intakt, ungeschnitten ... und sogar in 3D. Leute wie ich, Brillenträger, haben verdammte Schwierigkeiten mit 3D, müssen Sie wissen; fragen Sie einen Brillenträger, was er von den netten kleinen Pappkartonbrillen hält, die sie einem geben, wenn man zur Kinotür hineingeht. Sollte 3D jemals in größerem Maße wiederkommen, werde ich zum hiesigen Pearl Vision Center hinuntergehen und siebzig Piepen in eine medizinische Brille investieren: ein Glas rot, das andere blau. Aber lassen wir die ärgerlichen Brillen außer acht - ich sollte hinzufügen, daß ich meinen Sohn Joe mitgenommen hatte - er war damals fünf, etwa in dem Alter, in dem ich an jenem Abend im Autokino gewesen war (und man stelle sich meine Überraschung vor - meine *klägliche* Überraschung, als ich feststellte, daß der Film von der MPAA die Freigabestufe G bekommen hatte ... genau wie die Disney-Filme).*

* In einer meiner Lieblingsgeschichten von Arthur C. Clarke passiert genau das. In dieser Vignette landen Außerirdische auf der Erde, nachdem der Große Krieg schließlich doch stattgefunden hat. Am Ende der Geschichte sitzen die klügsten Köpfe dieser fremden Kultur beisammen und versuchen, die Bedeutung eines Films zu entschlüsseln, den

Als Folge davon hatte ich die Möglichkeit, diese merkwürdige Reise zurück in der Zeit mitzumachen, die die meisten Eltern meiner Meinung nach nur erleben, wenn sie mit ihren Kindern Disney-Filme ansehen oder wenn sie ihnen aus den Pooh-Büchern vorlesen oder sie vielleicht zum Shrine oder zum Bamum & Bailey-Zirkus führen. Eine populäre Schallplatte kann ein bestimmtes »Set« im Verstand des Zuhörers auslösen, und zwar einzig wegen ihres kurzen Lebens von sechs Wochen bis zu drei Monaten, und die »Golden Oldies« werden deshalb immer noch gespielt, weil sie das emotionale Äquivalent von gefriergetrocknetem Kaffee sind. Wenn die Beach Boys im Radio »Help Me, Rhonda« singen, dann empfinde ich immer diese herrlichen ein oder zwei Sekunden, in denen ich das schuldbewußte Vergnügen meines ersten Gefühls wiedererleben kann (und wenn Sie diese Zeitspanne nun im Geiste von meinem derzeitigen Alter von dreißig Jahren abziehen, dann werden Sie feststellen, daß ich in dieser Beziehung ein wenig hinterher war). Filme und Bücher können dasselbe bewirken, auch wenn ich behaupten möchte, daß das geistige Set, seine Tiefe und Beschaffenheit, etwas voller sein wird, etwas komplexer, wenn man Filme wiedererlebt, und noch viel komplexer, wenn man es mit Büchern zu tun hat.

In Begleitung von Joe erlebte ich *Creature from the Black Lagoon* damals an jenem Tag vom anderen Ende des Teleskops, aber diese spezielle Theorie der Set-Identifizierung galt dennoch; sie gewann sogar die Oberhand. Zeit und Alter und Erfahrungen haben ihre Spuren an mir hinterlassen, ebenso wie an Ihnen; die Zeit ist kein Fluß, wie Einstein einmal theoretisch ausgeführt hat - sie ist eine verdammt große

sie gefunden und angesehen haben, nachdem sie lernten, wie man ihn abspielt. Der Film schließt mit den Worten *A Walt Disney Production*. Ich habe manchmal Augenblicke, da denke ich, es könnte tatsächlich keinen besseren Nachruf auf die menschliche Rasse geben, oder auf eine Welt, in der das einzige menschliche Wesen, dem die Unsterblichkeit sicher ist, nicht Hitler, Karl der Große oder Albert Schweitzer oder selbst Jesus Christus ist - sondern statt dessen Richard M. Nixon, dessen Name auf einer Plakette eingraviert ist, die sich auf der atmosphärenlosen Oberfläche des Mondes befindet.

Büffelherde, die uns niedertrampelt und schließlich tot und blutend in den Boden stampft, mit einem Hörgerät im Ohr und einem Kolostomie-Beutel anstelle einer 44er auf einem Schenkel. Zweiundzwanzig Jahre später wußte ich, daß das Monster in Wirklichkeit der gute alte Ricou Browning, der berühmte Unterwasser-Stuntman, in einem Latexanzug war, und die Aufhebung des Unglaubens, das geistige Heben und Stemmen, war ungleich schwerer zu bewerkstelligen. Aber ich habe es geschafft, was nichts heißen mag oder was bedeuten kann (hoffe ich!), daß mich die Büffel noch nicht erwischt haben. Aber als ich das Gewicht des Unglaubens schließlich emporgehoben hatte, strömten die alten Gefühle wieder in mich ein, wie sie etwa fünf Jahre zuvor in mich eingeströmt waren, als ich Joe und meine Tochter Naomi in ihren ersten Film mitgenommen hatte, eine Wiederaufführung von *Snow White and the Seven Dwarfs*. In diesem Film kommt eine Szene vor, in der die Zwerge Schneewittchen, nachdem sie von dem vergifteten Apfel gegessen hat, in den Wald tragen und herzzerreißend weinen. Die Hälfte des Publikums, das aus Kindern bestand, war ebenfalls in Tränen aufgelöst; die Unterlippen der anderen Hälfte zitterten. Die Set-Identifizierung war in diesem Fall so stark, daß ich überraschenderweise auch zu Tränen gerührt wurde. Ich verabscheute mich selbst, weil ich mich so plump manipulieren ließ, aber ich ließ mich manipulieren, und ich saß da und blubberte wegen einer Bande von Trickfilmfiguren in meinen Bart. Aber es war nicht Disney, der mich manipulierte; das tat ich selbst. Es war das. Kind in mir, das weinte, das aus seinem Schlaf gerissen und zu schmalzigen Tränen gerührt worden war.

Während der letzten beiden Spulen von *Creature from the Black Lagoon* ist das Gewicht des Unglaubens irgendwo über meinem Kopf sauber ausbalanciert, und Regisseur Jack Arnold präsentiert wieder die Symbole vor mir und präsentiert die alte Gleichung der Märchen vor mir, in der jedes Symbol so groß und leicht zu handhaben ist wie im Alphabet-Würfelkasten eines Kindes. Beim Zusehen erwacht das Kind wieder und weiß, daß so das Sterben ist. Sterben ist, wenn der Schrecken vom Amazonas den Fluchtweg verbarrikadiert. Sterben ist, wenn das Monster einen erwischt.

Am Ende überleben der Held und die Heldin, die unversehrt sind, nicht nur, sie triumphieren auch - so wie Hansel und Gretel. Als die Flutlichter über der Leinwand angingen und der Projektor das GUTE NACHT, GUTE FAHRT-Dia auf die große weiße Fläche projizierte (zusammen mit dem virtuosen Vorschlag, daß man die KIRCHE SEINER WAHL besuchen sollte), folgte ein kurzes Gefühl der Erleichterung, fast Wiederauferstehung. Doch das Gefühl, das sich am längsten hielt, war die schwindelnde Empfindung, daß der gute alte Richard Carlson und die gute alte Julie Adams ganz sicher zum dritten Mal runtergehen würden, und das Bild, das sich ewig hält, ist das des Monsters, wie es geduldig seine Opfer in der schwarzen Lagune einschließt; ich kann es sogar jetzt noch über diese wachsende Mauer aus Lehm und Ästen spähen sehen.

Seine Augen. Seine uralten Augen.

V RADIO UND DIE KULISSE DER REALITÄT

I

Bücher und Filme sind schön und gut, und wir werden bald wieder auf sie zu sprechen kommen, aber bevor wir das tun, möchte ich gerne ein wenig vom Radio Mitte der fünfziger Jahre erzählen. Ich werde mit mir selbst anfangen, und von mir können wir dann hoffentlich auf eine lohnenswertere Allgemeinheit schließen.

Ich gehöre zum letzten Viertel der letzten Generation, die Hörspiele als aktive Kraft in Erinnerung hat - eine dramatische Kunstform mit ihrer eigenen Kulisse der Realität. Das ist eine gute Aussage, soweit sie reicht, aber natürlich reicht sie nicht annähernd weit genug. Das wahre, goldene Zeitalter des Rundfunks endete um 1950, dem Jahr, mit dem dieser beiläufige Versuch einer Mediengeschichte beginnt, dem Jahr, in dem ich meinen dritten Geburtstag feierte und mein erstes volles Jahr begann, in dem ich aufs Töpfchen ging. Als Kind der Medien konnte ich freudig der Geburt des Rock'n'Roll beiwohnen und sehen, wie er gesund aufwuchs ..., aber in meinen jungen Jahren war ich auch am Totenbett des Rundfunks als eigenständigem, dramatischem Medium.

Man kann immer noch Hörspiele im Radio finden, weiß Gott - *CBS Mystery Theater* wäre ein Beispiel -, und es gibt sogar Komödien, wie jeder hingebungsvolle Anhänger des bodenlos unfähigen Superhelden Chickenman weiß. Aber das *Mystery Theater* wirkt seltsam flach, seltsam tot; nur eine Kuriosität. Es ist nichts von dem heftigen, emotionalen Stromschlag zu spüren, den man abbekam, wenn die quiet-schenden Türen von *Inner Sanctum* allwöchentlich aufschwangen oder während *Dimension X*, *I Love a Mystery* oder den frühen Tagen von *Suspense*. Wenngleich ich mir *Mystery Theater* anhöre, wann immer ich kann (und feststellen

muß, daß sich E.G. Marshall als Erzähler großartig macht) kann ich es nicht besonders empfehlen; und es ist ein glücklicher Zufall, wie ein Wagen Marke Studebaker, der immer noch läuft - gerade so - oder der letzte überlebende Alk. Mehr noch, das *CBS Mystery Theater* ist wie ein Starkstromkabel, durch das einst eine große, fast tödliche Spannung lief das aber heute unerklärlich kalt und harmlos daliegt. *The Adventures of Chickenman*, eine auf mehreren Kanälen gleichzeitig laufende Komödiensendung, funktioniert wesentlich besser (aber das ist bei Komödien, die ein ebenso natürliches Hör- wie Seh-Medium sind, häufig so), doch der stümperhafte, tolpatschige Chickenman ist sicher auch nicht jedermanns Geschmack, so wie Schnupftabak nehmen oder Schnecken essen. Meine Lieblingsszene in Chickenmans Laufbahn ist die, als er in Stiefeln, engem Kostüm und Mantel in den Stadtbuss einsteigt und feststellt, daß er deshalb kein Kleingeld für die Fahrt hat, weil er keine Taschen hat.* Doch so reizend Chickenman für mich ist, wie er tolpatschig von einem bodenlosen Abenteuer ins nächste stolpert - und immer dichtauf verfolgt von seiner jüdischen Mutter, die gute Ratschläge und Hühnersuppe mit Mateo/zbällchen bereit hat -, er ist niemals völlig im Brennpunkt ..., abgesehen vielleicht von dem einen Augenblick, als er niedergeschlagen vor dem Busfahrer steht, den Mantel zwischen den Beinen. Ich lächle über Chickenman, ich habe ab und zu sogar schon gekichert; aber es gibt niemals Augenblicke, die so herzerfrischend komisch sind wie der, wenn Fibber McGee, der so unaufhaltsam ist wie die Zeit selbst, sich seinem Schrank nähert oder wenn ehester A. Riley sich auf lange und unbehagliche Gespräche mit seinem Nachbarn einläßt, einem Bestattungsunternehmer namens Digger O'Dell (»He sure is swell«).

* Für einige Leute funktioniert Chickenman überhaupt nicht. Mein guter Freund Mac McCutcheon spielte einmal einer Gruppe von Freunden eine Platte mit Abenteuer des Großen Tolpatschs vor, und diese hörten mit höflichen, nichtssagenden Gesichtsausdrücken zu. Niemand kicherte auch nur. Wie Steve Martin in *The Jerk* sagt: »Nehmen Sie die Schnecken von ihrem Teller und bringen Sie ihr einen Schinkentoast, wie ich von Anfang an gesagt habe!«

Von den Rundfunksendungen, an die ich mich noch deutlich erinnere, gehört nur eine zu Recht in den Danse Macabre, nämlich *Suspense*, das ebenfalls vom CBS Radio Network präsentiert wurde.

Mein Großvater (derjenige, der als junger Mann für Winslow Homer gearbeitet hat) und ich erlebten den Todeskampf des Rundfunks eigentlich zusammen. Im Alter von zweiundachtzig Jahren war er ein recht kräftiger und gesunder Mann, aber man konnte ihn nicht verstehen, weil er einen dichten Bart und keine Zähne mehr hatte. Er sprach oft - manchmal lautstark -, aber nur meine Mutter konnte wirklich verstehen, was er sagte. »Gissengroppen fuzzwah grupp?« konnte er zu mir sagen, während wir seinem alten Tischmodell Marke Philco zuhörten. »Ganz recht, Großpapa«, pflegte ich dann ohne die geringste Ahnung, worauf ich mich eingelassen hatte, zuzustimmen. Nichtsdestotrotz hatten wir das Radio, das uns verband.

Um diese Zeit - ungefähr 1958 - bewohnten mein Großvater und meine Großmutter ein Wohn-Schlafzimmer, einen umgebauten Salon, der das größte Zimmer in einem kleinen Haus in Neu-England war. Er konnte sich bewegen - gerade so -, aber meine Großmutter war blind und bettlägerig und schrecklich korpulent, ein Opfer von zu hohem Blutdruck. Ab und zu wurde ihr Verstand klar; aber meistens verfiel sie in lange und aufgeregte Monologe und sagte uns, daß das Pferd gefüttert werden mußte, daß sie nach dem Feuer sehen sollte, daß jemand ihr beim Aufstehen helfen sollte, damit sie Kuchen für das Fest der Elks backen konnte. Manchmal sprach sie mit Flossie, einer Schwester meiner Mutter. Flossie war vierzig Jahre vorher an Meningitis gestorben. Die Situation in dem Zimmer war also folgende: Mein Großvater war bei klarem Verstand, aber unverständlich; meine Großmutter war verständlich, aber vollkommen senil.

Irgendwo dazwischen war Opas Radio.

An Abenden, wenn wir Radio hörten, nahm ich einen Sessel und schob ihn in meines Großvaters Ecke im Zimmer, und er zündete eine seiner riesigen Zigarren an. Der Gong ertönte für *Suspense*, oder Johnny Dollar würde die Geschichte dieser Woche durch die (meines Wissens) einzigartige Einfüh-

nung eröffnen, sein Spesenkonto aufzuzählen, oder die Stimme von Bill Conrad als Matt Dillon würde ertönen, tief und irgendwie unaussprechlich matt: »Es macht einen Mann wachsam ... und ein bißchen einsam.« Für mich bringt der Geruch von Zigarrenrauch in einem kleinen Zimmer sein eigenes Sortiment geisterhafter Erinnerungen mit sich: Sonntag abends Radio mit meinem Großvater. Das Ächzen von Schwingtüren, das Klirren von Sporen ... oder der Schrei am Ende der klassischen Folge »You Died Last Night« von *Suspense*.

Sie starben tatsächlich, eines nach dem anderen, diese letzte Handvoll Radioprogramme. *Gunsmoke* zuerst. Die Fernsehzuschauer assoziierten das Gesicht von Matt Dillon, das sie sich die vergangenen zehn Jahre nur hatten vorstellen können, mit dem von James Arness, Kitty mit Amanda Blake, Doc mit Milburn Stone und ehester natürlich mit dem Gesicht von Dennis Weaver. Ihre Gesichter und Stimmen verdrängten die Stimmen, die aus dem Radio kamen, und selbst heute, zwanzig Jahre später, ist es die eifrige, etwas winselnde Stimme von Weaver, die ich mit ehester Good in Zusammenhang bringe (oder ehester Proudfoot, wie er in der Rundfunkserie hieß), wie er voll hektischen Enthusiasmus den Gehweg von Dodge City entlangstürmt und ruft: »Mr. Dillon! Mr. Dillon! Drunten im Longbranch gibt's Ärger!« *Johnny Dollar* ging etwa ein Jahr später; er zählte sein letztes Spesenkonto auf und verschwand in dem Limbo, das für Versicherungsdetektive im Ruhestand reserviert ist.

Suspense, die letzte der grusligen, alten Horror-Sendungen, starb am selben Tag wie *Johnny Dollar*: am 30. September 1962. Mittlerweile hatte das Fernsehen seine Fähigkeit unter Beweis gestellt, seinen eigenen Horror zu produzieren; wie *Gunsmoke* hatte auch *Inner Sanctum* den Sprung vom Radio ins Fernsehen geschafft, und die Schwingtür wurde endlich sichtbar. Und sichtbar war sie wirklich hinreichend schrecklich - etwas schief und von Spinnweben übersät -, aber sie war dennoch eine Erleichterung. Nichts hätte so schrecklich aussehen können, wie diese Tür *klang*. Ich werde nun eine lange Abhandlung darüber vermeiden, weshalb das Radio genau gestorben ist oder in welcher Weise es dem Fern-

sehen überlegen war, was die Anstrengungen der Phantasie anbetrifft, die es dem Zuhörer abverlangte (wenngleich wir das kurz streifen werden, wenn wir von dem großen Arch Oboler sprechen), weil Hörspiele schon zu sehr analysiert und ganz sicher zu laut beklagt worden sind. Ein wenig Nostalgie ist gut für die Seele, und ich glaube, ich habe meiner genügend gefrönt.

Aber ich möchte etwas über die Phantasie als Werkzeug in der Kunst und Wissenschaft, den Leuten eine Scheißangst zu machen, sagen. Es ist nicht von mir; ich habe gehört, wie William F. Nolan es 1979 beim World-Fantasy-Konvent in einem Vortrag ausgedrückt hat. Nichts ist so schrecklich wie das, was sich hinter der verschlossenen Tür befindet, hat Nolan gesagt. Sie nähern sich der Tür in dem alten, verlassenen Haus, und Sie hören, wie etwas daran kratzt. Das Publikum hält zusammen mit dem Protagonisten oder der Protagonistin den Atem an, während er oder sie (häufiger sie) sich der Tür nähert. Der Protagonist stößt sie auf, und dahinter steht ein drei Meter hohes Insekt. Das Publikum schreit, aber dieser Schrei hat etwas seltsam Erleichtertes an sich. »Ein drei Meter großes Insekt ist ziemlich schrecklich«, denkt das Publikum, »aber mit einem drei Meter großen Käfer kann ich zurechtkommen. Ich hatte Angst gehabt, er könnte *dreißig* Meter groß sein.«

Denken Sie, wenn Sie möchten, an die schrecklichste Szene in *The Changeling*. Die Heldin (Trish Van Devere) ist zu dem Spukhaus aufgebrochen, das ihr neuer Freund (George C. Scott) gemietet hat, weil sie glaubt, daß er Hilfe brauchen könnte. Scott ist überhaupt nicht dort, aber eine Reihe leiser, verstohlener Geräusche wiegt sie in dem Glauben, er wäre es. Das Publikum verfolgt gebannt, wie Trish zum zweiten Stock hinaufgeht; zum dritten Stock; schließlich steigt sie die schmale und spinnwebverhangene Holzterrasse zum Dachboden hinauf, wo achtzig Jahre zuvor ein kleiner Junge auf eine besonders üble Weise ermordet worden ist. Als sie den Raum erreicht, wirbelt der Schaukelstuhl des Jungen plötzlich herum und verfolgt sie, jagt sie kreischend alle drei Treppen hinunter, verfolgt sie den Flur entlang und kippt schließlich nahe der Eingangstür um. Das Publikum schreit,

während der leere Schaukelstuhl die Dame verfolgt, aber der wahre Schrecken ist schon vorbei; er kam, als die Kamera die langen, schattigen Treppen zeigte, während wir uns vorzustellen versuchten, wie es sein würde, diese Treppe emporzugehen und darauf zu warten, daß ein noch unsichtbares Grauen stattfindet.

Bill Nolan sprach als Drehbuchautor, als er das Beispiel vom großen Insekt hinter der Tür brachte, aber das Wesentliche trifft auf alle Medien zu. Was hinter der Tür oder am Ende der Treppe lauert, ist niemals so schrecklich wie die Tür oder die Treppe selbst. Und deswegen haben wir folgendes Paradoxon: Ein künstlerisches Werk des Horrors ist fast immer eine Enttäuschung. Es handelt sich um eine klassische Situation, in der man nicht gewinnen kann. Man macht den Leuten lange, lange Zeit mit dem Unbekannten Angst (das klassische Beispiel dafür ist, wie Bill Nolan ebenfalls darlegte, der Film *Curse of the Demon* von Jacques Tourneur mit Dana Andrews), aber früher oder später muß man, wie beim Pokern, die Karten aufdecken. Man muß die Tür aufmachen und dem Publikum zeigen, was dahinter ist. Und wenn das, was dahinter ist, ein Insekt ist, das nicht drei Meter, sondern dreißig Meter groß ist, dann wird das Publikum einen Seufzer oder einen Aufschrei der Erleichterung von sich geben und denken: »Ein dreißig Meter großes Insekt ist ziemlich schrecklich, aber mit einem dreißig Meter großen Insekt kann ich fertig werden. Ich hatte Angst gehabt, es könnte *dreihundert* Meter groß sein.« Es ist so - und angesichts solch hübscher Dinge wie Dachau, Hiroshima, dem Kinderkreuzzug, der Hungersnot in Kambodscha und dem, was in Jonestown, Guyana, geschehen ist, ist es sogar ziemlich gut -, daß das menschliche Bewußtsein mit fast allem fertig werden kann ..., und das stellt den Autor oder Regisseur von Horrorgeschichten vor ein Problem, welches das psychologische Äquivalent dazu ist, angesichts der Formel $E = mc^2$ einen Überlichtantrieb zu erfinden.

Es hat immer eine Schule von Horror-Autoren gegeben (ich gehöre nicht dazu), die der Meinung ist, daß man das Problem umgeht, indem man die Tür überhaupt nicht aufmacht. Das klassische Beispiel dafür - es geht sogar um eine

Tür - ist Robert Wises Verfilmung von Shirley Jacksons Roman *The Haunting of Hill House*. Was die Handlung angeht, unterscheiden sich der Film und der Roman nicht sehr, aber sie unterscheiden sich meiner Meinung nach deutlich in bezug auf Dynamik, Standpunkt und abschließenden Effekt. (Wir wollten über Radio sprechen, nicht? Nun, ich schätze, wir werden früher oder später wie der darauf zurückkommen.) Später werden wir uns über Mrs. Jacksons hervorragenden Roman unterhalten, aber beschäftigen wir uns vorerst mit dem Film. Ein Anthropologe (Richard Johnson), dessen Hobby das Geisterjagen ist, lädt eine Gruppe von drei Leuten ein, mit ihm zusammen den Sommer im berühmten Hill House zu verbringen, wo in der Vergangenheit einige häßliche Dinge geschehen sind und wo von Zeit zu Zeit Geister gesehen worden sind - oder auch nicht. Die Gruppe besteht aus zwei Damen, die schon früher Aspekte der unsichtbaren Welt kennengelernt haben (Julie Harris und Claire Bloom), sowie dem sorglos in den Tag hinein lebenden Neffen der derzeitigen Besitzerin (den Russ Tamblyn spielt, der alte tanzende Narr aus der Filmversion der *West Side Story*).

Als sie ankommen, betet die Haushälterin, Mrs. Dudley, ihnen ihren schlichten, grusligen Katechismus herunter: »Die nächsten Nachbarn leben in der Stadt; niemand wird hierher kommen. Also wird Sie auch niemand hören, wenn Sie schreien. In der Nacht. In der Dunkelheit.«

Selbstverständlich stellt sich heraus, daß Mrs. Dudley vollkommen recht hat, und zwar schon ziemlich bald. Die vier erleben eine ständig eskalierende Reihe von Schrecken, und der sorglos in den Tag hinein lebende Luke sagt am Ende, daß der Besitz, den er einmal erben wird, niedergebrannt und der Boden mit Salz bestreut werden sollte.

Für unsere Zwecke ist das Interessante hier, daß wir niemals zu Gesicht bekommen, was nun eigentlich in Hill House spukt. *Etwas* ist sicher da. *Etwas* hält der entsetzten Eleanor in der Nacht die Hand - sie denkt, daß es Theo ist, aber am nächsten Tag findet sie heraus, daß Theo nicht einmal in der Nähe war. *Etwas* klopft mit einem Laut wie ein Kanonenschuß an die Wand. Und dasselbe *Etwas* - was uns wieder zum Thema zurückbringt - bewirkt, daß sich eine Tür grotesk nach

innen wölbt, bis sie wie eine große konvexe Blase aussieht - ein Anblick, der für das Auge so ungewöhnlich ist, daß der Verstand voller Entsetzen reagiert. Um Nolans Ausdruck zu gebrauchen, es kratzt etwas an der Tür. Trotz der guten Schauspieler, der gekonnten Regie und der hervorragenden Schwarzweißfotografie von David Boulton ist der Film von Wise, dessen Titel auf *The Haunting* verkürzt wurde, einer der wenigen tatsächlichen Radio-Filme der Welt. Etwas kratzt an der geschnitzten Tür, etwas Schreckliches ..., aber Wise beschließt, diese Tür niemals zu öffnen.

Lovecraft hätte die Tür aufgemacht ..., aber nur einen Spalt. Nachfolgend der letzte Eintrag in Robert Blakes Tagebuch in der Story »The Haunter of the Dark«, die Robert Bloch gewidmet war:

Entfernungssinn verloren! ... Fern ist nah und nah ist fern ... Kein Licht ... Kein Fernglas ... Sehe Turm ... O dieser Turm ... Fenster ... Kann hören ... Roderick Usher ... Bin verrückt oder werde es gleich ... Das Ding kriecht und tappt im Turm ... Ich bin Es und Es ist ich ... ich will hinaus ... Hinaus und Kräfte sammeln ... Es weiß, wo ich bin! ...

Ich bin Robert Blake, aber ich sehe den Turm in der Finsternis ... Ein ungeheuerhafter Geruch ... Sinne verwandelt ... Lehnt gegen das Fenster, kracht, gibt nach ... lä-ngai ...ygg ...

Ich sehe Es ... kommt hierher ... Höllenwind ... Titanische Wolke ... Schwarze Flügel ... Yog Sothoth, rette mich ... das dreigelappte flammende Auge ...*

So endet die Geschichte und liefert uns nur ganz vage Andeutungen, wie Robert Blakes Verfolger ausgesehen haben könnte. »Ich kann es nicht beschreiben«, versichert uns ein Protagonist nach dem anderen, »täte ich es, würden Sie ver-

* Dieses Zitat wurde der deutschen Ausgabe »Der leuchtende Trapezoe-der«, aus: *Cthulhu, Geistergeschichten*, Frankfurt am Main 1968, entnommen.
(Anm.d.Übers.)

rückt werden vor Angst. «Aber das bezweifle ich irgendwie. Ich glaube, Wise begriff, wie schon Lovecraft vor ihm, daß es in neunundneunzig von hundert Fällen bedeutet, die einmalige, traumgleiche Wirkung des Horrors zunichte zu machen, wenn man die Tür aufmacht. »Damit kann ich fertig werden«, sagte das Publikum, und peng! Sie haben das Ballspiel mitten in der neunten Runde verloren.

Meine eigene Ablehnung dieser Methode - wir lassen die Tür sich wölben, aber wir machen sie niemals auf - resultiert aus der Überzeugung, daß das bedeutet, nicht auf Sieg, sondern auf Gleichstand zu spielen. Es gibt (vielleicht) genau diesen hundertsten Fall, und es gibt das Konzept der Aufhebung des Unglaubens. Als Folge dessen reiße ich immer irgendwann im Verlauf des Fests die Tür auf; ich lege meine Karten lieber aufgedeckt auf den Tisch. Und wenn das Publikum nicht vor Entsetzen, sondern vor Lachen schreit, wenn es den Reißverschluß am Rücken des Monsters sieht, dann muß man eben wieder zurück ans Reißbrett und es noch einmal versuchen.

Das Aufregende am Radio in seiner Glanzzeit war, daß es die ganze Frage umging, ob man die Tür aufmachen oder geschlossen lassen sollte. Radio war durch die Natur dieses Mediums davon ausgenommen. Für die Zuhörer der Jahre 1930 bis 1950 waren in ihrer Kulisse der Realität keine visuellen Erwartungen zu erfüllen.

Was ist also mit dieser Kulisse der Realität? Aus Gründen des Vergleichs und des Kontrasts ein weiteres Beispiel aus der Filmbranche. Einer der klassischen Gruselfilme, den ich als Kind immer verpaßt habe, war Val Lewtons *Cat People* (dt: *Katzenmenschen*), unter der Regie von Jacques Tourneur. Wie *Freaks*, ist auch das einer der Filme, die zur Sprache kommen, wenn sich die Unterhaltung unter Fans darum dreht, was einen »guten Horror-Film« ausmacht - andere sind *Curse of the Demon*, *Dead of Night* (dt: *Traum ohne Ende*) und *The Creeping Unknown* (dt: *Schock*), denke ich, aber bleiben wir vorläufig bei dem Val-Lewton-Film. Es ist ein Film, an den sich viele Leute mit Hingabe und Respekt aus ihrer Kinderzeit erinnern - einer, der ihnen eine Scheißangst machte. Zwei spezielle Szenen aus dem Film werden

stets angesprochen; beide drehen sich um Jane Randolph das »gute« Mädchen, das von Simone Simon bedroht wird' dem »bösen« Mädchen (die, seien wir ehrlich, nicht wesentlich böse ist als der arme alte Larry Talbot in *The Wolf Man*). In einer Szene ist Ms. Randolph in einem Swimmingpool im Kellergeschoß gefangen, während eine riesige Dschungelkatze sie bedroht, die immer näher kommt. In der anderen Szene geht sie durch den Central Park, und die Katze kommt immer näher und näher ..., macht sich zum Sprung bereit ..., wir hören ein hartes, hustendes Brüllen ..., das, wie sich herausstellt, nur die Druckluftbremse eines eintreffenden Busses ist. Ms. Randolph steigt ein, das Publikum ist schlaff vor Erleichterung und hat das Gefühl, daß eine schreckliche Katastrophe gerade eben noch abgewendet worden ist.

Nach dem beurteilt, was er psychologisch bewirkt, möchte ich nicht widersprechen, daß *Cat People* ein guter, vielleicht sogar ein großartiger, amerikanischer Film ist. Er ist mit ziemlicher Sicherheit der beste Horror-Film der vierziger Jahre. Grundlage des Mythos der Katzenmenschen - der Werkatzen, wenn Sie so wollen -, ist eine zutiefst sexuelle Angst; Irena (Ms. Simon) wurde als Kind schon davon überzeugt, daß jede Zurschaustellung von Leidenschaft bewirken wird, daß sie sich in eine Katze verwandelt. Dennoch heiratet sie Kent Smith, der so von ihr fasziniert ist, daß er sie zum Traualtar führt, wenngleich uns klar ist, daß er seine Hochzeitsnacht - und viele Nächte danach - auf dem Sofa verbringen wird. Kein Wunder, daß sich der arme Kerl schließlich Jane Randolph zuwendet.

Aber um wieder auf diese beiden Szenen zu sprechen zu kommen: In einer funktioniert der Swimmingpool ausgezeichnet. Hier erwiesen sich Lewis und sein Regisseur Jacques Tourneur wie Stanley Kubrick als Meister des Wettkampfs, indem sie die Szene bis zur Perfektion ausleuchteten und sämtliche Variablen kontrollierten. Wir spüren die Wahrheit dieser Szene überall, von den gekachelten Wänden, dem Schwappen des Wassers im Pool bis hin zu dem leichten Echo, wenn Ms. Randolph spricht (um die von der Zeit geheiligte Frage des Horror-Films zu stellen: »Wer ist da?«). Und ich bin sicher, daß die Szene im Central Park für das Publikum der

vierziger Jahre funktioniert hat, aber heute würde sie einfach nicht mehr packen; sogar draußen im Hinterland würde das Publikum johlen und brüllen vor Lachen.

Ich habe den Film schließlich als Erwachsener gesehen und einige Zeit darüber gerätselt, was das ganze Geschrei sollte. Ich glaube, ich bin schließlich dahintergekommen, warum die Verfolgung im Central Park damals funktionierte und heute nicht mehr. Es hat etwas damit zu tun, was Filmtechniker »Stand der Technik« nennen. Aber das ist nur der technische Ausdruck für etwas, das ich die »visuelle Kulisse« oder die »Kulisse der Realität« genannt habe.

Wenn Sie die Möglichkeit haben, sich *The Cat People* im Fernsehen oder in einem Programm kino in Ihrer Nähe anzusehen, dann achten Sie besonders auf die Szene, als Irena Ms. Randolph verfolgt, während sich Ms. Randolph sputet, um ihren Bus zu bekommen. Wenn Sie sich die Mühe machen und genau hinsehen, dann werden Sie feststellen, daß es überhaupt nicht der Central Park ist. Es handelt sich um eine Kulisse, die im Studio errichtet worden ist. Ein wenig Nachdenken offenbart den Grund dafür. Toumeur, der immer die Kontrolle über die Beleuchtung haben wollte, wollte nicht in einer Kulisse drehen, er hatte schlicht und einfach keine andere Wahl.*

Der »Stand der Technik« im Jahr 1942 ließ keine nächtlichen Außenaufnahmen zu. Anstatt bei Tage mit einem dunklen Filter zu drehen, eine Technik, die noch offensichtlicher getürkt aussieht, beschloß Tourneur einfühlend, die Kulisse zu verwenden - und ich finde es interessant, daß Stanley Kubrick etwa vierzig Jahre später bei *The Shining* (dt: *Shining*) genau dasselbe getan hat ... Und Kubrick ist, wie Lewton und Toumeur vor ihm, ein Regisseur, der ein erlesenes Feingefühl für die Nuancen von Licht und Schatten hat.

Für das Kinopublikum von damals bedeutete das keinen Mißton, die Leute waren daran gewöhnt, Filmkulissen ins

William F. Nolan sagte, als er den Film erwähnte, er würde sich bei der Szene im Central Park am deutlichsten an das Muster von »Licht-Schatten-Licht-Schatten-Licht-Schatten« erinnern, während die Kamera Ms. Randolph folgt - was wahrhaftig ein guter Effekt ist.

Wirken ihrer Phantasie zu integrieren. Kulissen wurden einfach so akzeptiert, wie wir ein oder zwei Kulissenteile in einem Stück akzeptieren würden, das (wie Thornton Wilders *Our Town* (dt: *Unsere kleine Stadt*) zum Beispiel weitgehend »kahle Bühne« erfordert - das ist ein Akzeptieren, über das der viktorianische Theaterbesucher schlichtweg ausgerastet wäre. Er hätte vielleicht das *Prinzip* der kahlen Bühne akzeptieren können, aber emotional hätte das Stück seine Wirkung und seinen Charme eingebüßt. Für den viktorianischen Theaterbesucher wäre *Our Town* außerhalb ihrer oder seiner Kulisse der Realität.

Für mich verlor die Szene im Central Park aus denselben Gründen ihre Glaubwürdigkeit. Während die Kamera Mrs. Randolph folgt, scheint alles um sie herum Fälschung, Fälschung, Fälschung! zu schreien. Ich sollte mich darum sorgen, ob Jane Randolph angegriffen wird oder nicht, statt dessen dachte ich über die Mauer aus Pappmache im Hintergrund nach.

Als der Bus schließlich vorfährt und das Schnaufen seiner Bremse das enttäuschte Fauchen der Katze nachahmt, dachte ich darüber nach, ob es schwer war, einen New York City Bus auf die Bühne zu bekommen und ob die Büsche im Hintergrund echt oder aus Plastik waren.

Die Kulisse der Realität verändert sich, und die Grenzen jenes geistigen Landes, wo die Phantasie auf fruchtbare Weise eingesetzt werden kann (Rod Serlings zutreffender, mittlerweile in die amerikanische Umgangssprache übergegangener Ausdruck dafür lautete die »Twilight Zone« - »Dämmerungszustand«), sind in fast unablässiger Veränderung begriffen. In den sechziger Jahren, dem Jahrzehnt, in dem ich mehr Filme als jemals sonst angesehen habe, war der »Stand der Technik« so weit fortgeschritten, daß Kulissen im Studio fast völlig überflüssig geworden waren. Neue schnelle Filme machten es möglich, mit dem vorhandenen Licht zu drehen. 1942 konnte Val Lewton nicht nachts im Central Park drehen, aber Stanley Kubrick drehte in *Barry Lyndon* mehrere Szenen bei Kerzenlicht. Das ist ein technischer Quantensprung, der seine paradoxen Folgen hat: Er beraubt die Bank der Phantasie. Weil ihm das klar war, machte Kubrick mit seinem nächsten

Film, *The Shining*, möglicherweise einen gewaltigen Schritt zurück zur Kulisse.*

Das alles mag weit entfernt vom Thema des Hörspiels und der Frage sein, ob man die Tür aufmachen und das Monster zeigen soll oder nicht, aber wir sind ganz dicht an beiden Themen. So wie das Kinopublikum der vierziger und fünfziger Jahre an Lewtons Central-Park-Kulisse glaubte, so glaubten die Radiohörer, was ihnen die Ansager, die Schauspieler und die Geräuscheffektemacher sagten. Die visuelle Kulisse war da, aber sie bestand aus Plastik, von sehr wenigen starken und schnellen Erwartungen zusammengehalten. Wenn man sich das Monster in Gedanken vorstellte, dann hatte es keinen Reißverschluß im Rücken; es war ein perfektes Monster. Das Publikum, das sich heute die alten Bänder anhört, kann den »So-tun-als-ob«-Ballsaal ebenso wenig akzeptieren, wie ich Lewtons Pappmachemauer akzeptieren kann; wir hören einfach einen Discjockey aus den vierziger Jahren, der im Studio Schallplatten spielt. Aber für das Publikum früherer Zeiten war der »So-tun-als-ob«-Ballsaal realer als das »So-tun-als-ob«; man konnte sich die Männer in ihren Fräcken vorstellen, die Frauen in Abendkleidern und langen Seidenhandschuhen bis zum Ellbogen, die leuchtenden Wandscheinwerfer und Tommy Dorsey im weißen Dinnerjackett, der dirigierte. Oder im Falle des unrühmlichen Orson-Welles-Hörspiels *The War of the Worlds*, einer Halloween-Präsentation des MercuryTheater (und das war ein Streich, den Millionen Amerikaner niemals vergaßen), konnte man die Phantasie so weit dehnen, daß die Menschen schreiend auf die Straßen lie-

* Möchten Sie noch mehr Beweise, wie sich die Kulisse der Realität verwandelt, ob wir es wollen oder nicht? Erinnern Sie sich an *Bonanza*, das von NBC ungefähr tausend Jahre lang gesendet wurde? Sehen Sie sich heute einmal eine Folge im Kabelfemsehen an. Betrachten Sie die Kulisse der Ponderosa - den Hof vorne, das große Wohnzimmer - und fragen Sie sich, wie Sie jemals glauben konnten, daß das »real« war. Es schien real, weil wir bis etwa 1965 daran gewöhnt waren, daß Fernsehserien im Studio gedreht wurden; heutzutage verwenden nicht einmal mehr die Produzenten von Fernsehserien Studiokulissen statt Außenaufnahmen. Der Stand der Technik hat sich, ob gut oder schlecht, weiterentwickelt.

fen. Im Fernsehen hätte das nicht funktioniert, aber im Radio hatten die Marsianer keine Reißverschlüsse im Rücken.

Radio vermied die »Tür aufmachen/Tür zulassen«-Frage, glaube ich, weil das Radio auf die Bank der Phantasie einzahlte und keine Rückzieher im Namen des »Standes der Technik« machte. Radio ließ alles real erscheinen.

2

Meine erste Erfahrung mit echtem Horror kam aus den Händen von Ray Bradbury - es war eine Adaption seiner Story »Mars Is Heaven!« (dt: »Die dritte Expedition«) in *Dimension X*. Sie muß um 1951 gesendet worden sein, ich wäre dann damals vier gewesen. Ich bat darum, mir die Sendung anhören zu dürfen, und meine Mutter erlaubte es mir nicht. »Kommt zu spät«, sagte sie, »und es wäre viel zu aufregend für einen Jungen in deinem Alter.«

Ein andermal erzählte Mom mir, daß eine ihrer Schwestern sich beinahe in der Badewanne die Pulsadern aufgeschlitzt hätte, als im Radio Orson Welles' *War of the Worlds* übertragen wurde. Meine Tante war kein zur Eile neigender Typ, sie hatte, sagte sie später, überhaupt nicht vorgehabt, die Schnitte zu machen, bis sie die marsianischen Todesmaschinen am Horizont aufragen sah. Ich denke, man könnte sagen, das Welles-Hörspiel war zu aufregend für meine Tante gewesen ..., und die Worte meiner Mutter hallen über die Jahre hinweg zu mir wie die Stimme in einem ungemütlichen Traum, der niemals richtig aufgehört hat: »Zu aufregend ..., aufregend ..., aufregend ...«

Ich schlich mich zur Tür und hörte trotzdem mit, und sie hatte recht: Es war verdammt aufregend.

Weltraumfahrer landen auf dem Mars - aber es ist überhaupt nicht der Mars. Es ist das gute alte Greenhom, Illinois, und es wird von allen toten Freunden und Verwandten der guten Weltraumfahrer bewohnt. Ihre Mütter sind da, ihre Liebsten, der gute alte Streifenpolizist Clancy, Miß Henrys aus der zweiten Klasse. Auf dem Mars hämmert Lou Gehring sie immer noch für die Yankees über den Zaun.

Die Weltraumfahrer kommen zu dem Ergebnis, daß der

Mars der Himmel ist. Die Einwohner nehmen die Besatzung des Raumschiffs mit in ihre Häuser, wo sie vollgestopft mit Hamburgern und Hot Dogs und Moms Apfelkuchen den Schlaf der Friedlichen schläft. Nur ein Mannschaftsmitglied vermutet die unaussprechliche Obszönität, und er hat recht. Mann, und wie er recht hat! Doch auch er erkennt die tödliche Illusion zu spät ..., denn in der Nacht fangen die heißgeliebten Gesichter an zu tropfen, zu schmelzen und sich zu verändern. Freundliche, weise Augen werden zu schwarzen Teergruben mörderischen Hasses. Die rosigen Apfelbäckchen von Großmama und Großpapa werden länglich und gelb. Nasen dehnen sich zu runzligen Haken. Münder werden zu klaffenden Mäulern. Es ist eine Nacht schleichenden Grauens, eine Nacht vergeblicher Schreie und verspäteten Schreckens, denn der Mars ist doch nicht der Himmel. Der Mars ist eine Hölle von Haß und Täuschung und Mord.

In dieser Nacht schlief ich nicht in meinem Bett; ich schlief an der Tür, wo das wirkliche und vernünftige Licht der Badezimmerlampe in mein Gesicht scheinen konnte. Das war die Stärke des Radios in seinen besten Zeiten. Der »Schatten«, wurde uns zu Beginn jeder Folge versichert, besaß die Gabe, »den Verstand der Menschen zu umwölken«. Ich finde, wenn es um Belletristik in den Medien geht, sind es häufig Fernsehen und Filme, die den Teil unseres Denkens umwölken, wo die Phantasie am fruchtbarsten erblüht; das tun sie, indem sie die Diktatur der visuellen Kulisse ausüben.

Wenn Sie sich die Phantasie als ein geistiges Geschöpf mit hundert verschiedenen Gestalten vorstellen (stellen Sie sich, wenn Sie wollen, Lary Talbot vor, der bei Vollmond nicht nur dazu verdammt ist, sich in einen Wolf zu verwandeln, sondern in aufeinanderfolgenden Nächten in ein ganzes Bestiarium, vom Werhai bis hin zum Werfloh), dann ist eine Form die des amoklaufenden Gorillas, ein Geschöpf, das gefährlich und völlig außer Kontrolle ist.

Wenn Ihnen das weit hergeholt oder melodramatisch erscheint, denken Sie an Ihre eigenen Kinder oder die Kinder enger Freunde (vergessen Sie Ihre eigene Kindheit; Sie erinnern sich vielleicht mit einiger Klarheit an Ereignisse, die damals stattgefunden haben, aber die meisten Erinnerungen,

wie die emotionale Wetterlage damals gewesen sein mag, werden falsch sein) und an die Gelegenheiten, wenn sie schlicht und einfach außerstande sind, das Licht im zweiten Stock auszumachen, in den Keller zu gehen oder auch nur einen Mantel aus dem Schrank zu holen, weil sie etwas gesehen oder gehört haben, das ihnen Angst gemacht hat - und nicht notwendigerweise ein Film oder eine Fernsehsendung. Ich habe bereits den schrecklichen »twi-night double-header« erwähnt; John D. MacDonald erzählt die Geschichte, wie sein Sohn wochenlang vor etwas Angst hatte, das er den »green ripper« - den »grünen Frauenmörder« - nannte. MacDonald und seine Frau kamen schließlich dahinter - während eines Essens hatte ein Freund den »Grim Reaper« - den »Sensenmann« - erwähnt. Ihr Sohn hatte *green ripper* verstanden, und das wurde später der Titel von einer von MacDonalds »Travis McGee«-Geschichten.

Ein Kind kann vor so vielen Dingen Angst haben, daß Erwachsenen für gewöhnlich klar ist, sie könnten sämtliche Beziehungen zu dem Kind gefährden, wenn sie sich deswegen zu große Sorgen machen; man fängt an, sich wie ein Soldat mitten auf einem Minenfeld zu fühlen. Dazu kommt ein weiterer verkomplizierender Faktor: Manchmal ängstigen wir unsere Kinder absichtlich. *Eines Tages, sagen wir, könnte ein Mann mit einem schwarzen Auto anhalten und dir etwas Süßes anbieten, damit du mit ihm fährst. Das ist ein böser Mann* (lies: der schwarze Mann), *und wenn er bei dir anhält, darfst du nie, nie, nie ...*

Oder: *Statt diesen Zahn der Zahnfee zu geben, Ginny, legen wir ihn einmal in dieses Glas Cola, Morgen wird der Zahn verschwunden sein. Das Cola wird ihn auflösen. Also denk daran, wenn du das nächste Mal einen Vierteldollar hast und ...*

Oder: *Kleine Jungs, die mit Streichhölzern spielen, machen ins Bett; sie können einfach nichts dafür. Also spiele niemals ...*

Oder den ewigen Dauerbrenner: *Nimm das nicht in den Mund, du weißt nicht, wo es vorher gewesen ist.*

Die meisten Kinder kommen ganz gut mit ihren Ängsten zurecht ..., jedenfalls die meiste Zeit über. Die Gestaltverän-

derung ihrer Phantasie ist so breit, so wundersam unterschiedlich, daß der Gorilla nur ab und zu aus dem Blatt hervorspringt. Abgesehen davon, sich Sorgen zu machen, was unter dem Bett ist, müssen sie sich selbst als Feuerwehrmänner und Polizisten sehen (die Phantasie als der sanfte gute Ritter), als Mutter und Krankenschwester, als Superhelden verschiedener Kostümierungen und Typen, als ihre eigenen Eltern, in Kleidung vom Dachboden verkleidet und kichernd, während sie vor einem Spiegel stehen, der ihnen die Zukunft auf die unbedrohlichste Weise zeigt. Sie müssen ein ganzes Spektrum von Gefühlen erleben, von Liebe bis zu Langeweile, die sie wie ein Paar neue Schuhe anprobieren müssen.

Aber ab und zu kommt der Gorilla heraus. Kinder begreifen, daß sie dieses Gesicht der Phantasie einsperren müssen (»Es ist nur ein Film, in Wirklichkeit kann das nicht passieren, oder?« ... Oder wie Judith Viorst in einem ihrer Kinderbücher schreibt: »Meine Mama sagt, es gibt keine Gespenster, Vampire und Zombies ..., *aber* ...«). Aber ihre Käfige sind notwendigerweise zerbrechlicher als die, die ihre Eltern bauen. Ich glaube nicht, daß es Menschen ganz ohne Phantasie gibt - wenngleich ich zu dem Ergebnis gekommen bin, daß es welche gibt, denen auch nur ansatzweise der Sinn für Humor fehlt -, aber manchmal scheint es so zu sein ..., vielleicht, weil ein paar Menschen nicht nur Käfige für den Gorilla bauen, sondern Tresore vom Typ Chase Manhattan Bank. Mit Zeitschlössern.

Ich habe einmal einem Interviewpartner gegenüber erklärt, daß die meisten großen Schriftsteller einen kindlichen Gesichtsausdruck haben, was bei denen, die Fantasy schreiben, noch ausgeprägter zu sein scheint. Am deutlichsten merkt man es vielleicht dem Gesicht von Ray Bradbury an, der immer noch wie der Junge aus Illinois aussieht, der er gewesen ist - und sein Gesicht hat diesen undefinierbaren Ausdruck trotz seiner über sechzig Jahre, dem grauen Haar und der dicken Brille. Robert Bloch hat das Gesicht eines Sechsklässler-Bengels, das des Klassen-Clowns, wissen Sie, und er ist auch über sechzig (wie weit über sechzig möchte ich an dieser Stelle nicht einmal vermuten; er könnte mir Norman

Bates auf den Hals schicken); es ist das Gesicht eines Jungen der ganz hinten im Klassenzimmer sitzt - jedenfalls bis ihm der Lehrer einen Platz ganz vorne zuweist, was für gewöhnlich nicht lange dauert - und mit den Handflächen quiet-schende Laute auf der Tischplatte seines Pults macht. Harlan Ellison hat das Gesicht eines kräftigen Stadtkindes, das so viel Selbstvertrauen besitzt, daß es normalerweise freundlich ist, das einen aber verdammt in die Mangel nehmen kann sollte man ihm dumm kommen.

Der Ausdruck, den ich beschreiben möchte (oder andeuten, eine richtige Beschreibung ist unmöglich), ist möglicherweise am ausgeprägtesten im Gesicht von Isaac Bashevis Singer, der zwar vom literarischen Establishment als Autor »normaler« Literatur betrachtet wird, der aber nichtsdestotrotz das Katalogisieren von Teufeln, Engeln, Dämonen und *Dybbuks* zu einem Bestandteil seiner Karriere gemacht hat. Nehmen Sie sich ein Buch von Singer und betrachten Sie das Foto des Autors. (Sie können das Buch auch lesen, wenn Sie damit fertig sind, das Bild zu betrachten, okay?) Es ist das Gesicht eines alten Mannes, aber diese Oberfläche ist so dünn, daß man Zeitung hindurch lesen könnte. Der Junge ist darunter zu sehen, er ist seinen Zügen aufgeprägt. Am deutlichsten ist es in den Augen; sie sind jung und klar.

Ein Grund für diese »jungen Gesichter« könnte der sein, daß Schriftsteller, die Fantasy schreiben, diesen Gorillamögen. Sie haben sich nie die Mühe gemacht, den Käfig kräftiger zu machen, und als Folge dessen hat ein Teil von ihnen niemals diesen Schwund der Phantasie erlebt, der so sehr Teil des Erwachsenwerdens ist, der so notwendig ist, den eingeschränkten Sehbereich zu erzeugen, der für eine erfolgreiche Karriere als Erwachsener nötig ist. Eines der Paradoxe von Fantasy und Horror ist, daß der Verfasser dieser Literatur wie die faulen Schweinchen ist, die ihr Haus aus Stroh und Stäben gebaut haben - aber statt ihre Lektion zu lernen und vernünftige Backsteinhäuser zu bauen wie ihr ach so vernünftiger älterer Bruder (der meiner Erinnerung für alle Zeiten durch die Ingenieursmütze eingebrannt ist, die er in dem Disney-Zeichentrickfilm aufhat), bauen die Verfasser von Fantasy und Horror einfach wieder mit Stöcken und Stroh. Weil

sie es auf eine verrückte Weise mögen, wenn der Wolf kommt und es niederbläst, ebenso wie sie es mögen, wenn der Gorilla seinem Käfig entkommt.

Natürlich sind nicht viele Menschen Verfasser von Fantasy, aber fast alle erkennen die Notwendigkeit, der Phantasie ab und zu einmal so etwas zu servieren. Die Menschen scheinen zu begreifen, daß die Phantasie ab und zu eine Dosis davon braucht, wie Vitamine oder Jodsalz, um einem Kröpf vorzubeugen. Fantasy ist Salz für den Verstand.

Ich habe vor einer Weile von der »Aufhebung des Unglaubens« gesprochen, Coleridges klassischer Definition dessen, was der Leser bringen muß, wenn er Nervenkitzel aus einer Fantasy-Story, einem Roman oder einem Gedicht haben will. Eine andere Art, das auszudrücken, ist die, daß der Leser bereit sein muß, den Gorilla für eine Weile aus seinem Käfig zu lassen, und wenn wir den Reißverschluß am Rücken des Monsters sehen, dann geht der Gorilla prompt wieder in seinen Käfig zurück. Wenn wir vierzig werden oder so, dann ist er schon ziemlich lange in seinem Käfig, und er hat vielleicht etwas von der alten »Anstaltsmentalität« entwickelt. Manchmal muß er mit einem Stock herausgelockt werden. Und manchmal kommt er überhaupt nicht heraus.

Unter diesen Aspekten betrachtet, wird die Kulisse der Realität etwas, das man nur sehr schwer manipulieren kann. Natürlich wurde es in den Filmen getan; wäre das nicht so, dann wäre dieses Buch etwa um ein Drittel oder mehr kürzer. Doch das Radio entwickelte ein beachtliches Werkzeug (vielleicht sogar ein gefährliches; die Panik und die nationale Hysterie, die der Ausstrahlung von *The War of the Worlds* folgten, deuten darauf hin, daß es so sein könnte), das Schloß am Käfig des Gorillas aufzumachen, indem es den visuellen Teil der Kulisse der Realität umging.* Doch bei aller Nostalgie,

* Oder was ist mit Hitler? Die meisten von uns assoziieren ihn heute mit Filmausschnitten in Dokumentarsendungen, vergessen aber, daß Hitler das Radio in den dreißiger Jahren, ohne Fernsehen, mit einer bösen Brillanz benützte. Ich würde vermuten, daß zwei oder drei Auftritte in *Meet the Press* oder sechzig Minuten mit Mike Wallace als Talk-Master Hitler sehr wirkungsvoll den Garaus gemacht hätten.

die wir empfinden mögen, ist es unmöglich, wieder zurückzugehen und die kreative Essenz des Schreckens im Radio wieder zu erleben; dieses spezielle Schloß wurde von der Tatsache aufgebrochen, daß wir, ob gut oder schlecht, nun eine glaubwürdige visuelle Eingabe als Teil der Kulisse der Wirklichkeit verlangen. Ob uns das paßt oder nicht, wir müssen damit leben.

3

Jetzt sind wir mit unserer kurzen Unterhaltung über das Radio bald fertig - ich finde, noch mehr zu sagen hieße, draufloszufaseln wie einer jener ermüdenden Filmfans, die einem die ganze Nacht erzählen wollen, daß Charlie Chaplin der beste Leinwandschauspieler war oder daß die Spaghetti-Western mit Clint Eastwood auf dem Höhepunkt der existentialistischen/absurden Bewegung stehen - aber keine Abhandlung über das Phänomen des Schreckens im Radio, wie kurz auch immer, wäre vollständig, ohne den besten *auteur* des Genres zu erwähnen - nicht Orson Welles, sondern Arch Oboler, den ersten Stückeschreiber, der seine eigene nationale Rundfunkserie hatte, das gruslige *Lights Out*.

Lights Out wurde eigentlich in den vierziger Jahren ausgestrahlt, aber in den fünfziger (und sogar in den sechziger) Jahren wurden so viele Folgen wiederholt, daß ich es rechtfertigen kann, sie hier aufzunehmen.

Eine, an die ich mich aus der Wiederholung in *Dimension X* noch genau erinnere, war »The Chicken Heart that Ate the World«. Oboler war sich, wie so viele Leute im Honor-Genre - Alfred Hitchcock ist ein weiteres hervorragendes Beispiel, über den Humor deutlich im klaren, der in vielen Horror-Stoffen implizit vorhanden ist, und dieses Wissen drückte er nie besser aus als in der Chicken-Heart-Episode, die so absurd war, daß man kichern mußte, während sich Gänsehaut auf den Armen bildete.

»Erinnern Sie sich, erst vor wenigen Tagen baten Sie mich um meine Meinung, wie das Ende der Welt aussehen würde?« sagt der junge Wissenschaftler, der dummerweise das Grauen auf eine ahnungslose Welt losgelassen hat, feierlich zu seinem

jungen Protegé, während sie in einer Höhe von fünfzehnhundert Metern über dem ständig wachsenden Hühnerherz dahinfliegen. »Erinnerst du dich an meine Antwort? Oh, welche gelehrte Prophezeiung! Hochtrabende Theorien darüber, daß die Erdrotation zum Stillstand kommen wird ... Entropie ..., und jetzt ist es rauhe Wirklichkeit, Louis! Das Ende der Menschheit ist gekommen! Nicht im Rot der Kernverschmelzung ..., nicht in der Pracht eines interstellaren Feuers ..., nicht mit dem Frieden weißen, kalten Schweigens ..., sondern *damit!* Mit diesem kriechenden, pulsierenden Fleisch unter uns! Das ist ein Witz, was, Louis? Der Witz des Kosmos! Das Ende der Menschheit ... wegen eines Hühnerherzens.«

»Nein«, stammelt Louis. »Ich kann nicht sterben. Ich werde einen sicheren Landeplatz finden ...«

Doch in diesem Augenblick wird aus dem konstanten Brummen der Flugzeugmotoren im Hintergrund wie auf ein Stichwort hin ein hustendes Stottern. »Wir trudeln!« kreischt Louis.

»Das Ende der Menschheit«, verkündet der Doktor mit Grabesstimme, und die beiden fallen direkt in das Hühnerherz. Wir hören seinen steten Schlag ..., lauter ..., lauter ..., und dann das ekelerregende Platschen, das das Ende der Episode bedeutet. Ein Teil von Obolers wahrem Genie lag darin, daß einem gleichzeitig zum Lachen und zum Kotzen zumute war, als die Episode »Chicken Heart« zu Ende war.

»Richtet die Bomber«, ging ein altes Radio-Stück (im Hintergrund das Dröhnen von Bomben; das geistige Auge stellt sich einen Himmel vor, der schwarz vor Flying Forts ist). »Werft das Eis in die Gewässer des Fügt Sound«, fährt die Stimme fort (Heulen, hydraulische Laute von Bombenschleusen, die sich öffnen, ein anschwellendes Pfeifen, dann ein lautes Platschen). »Also gut ..., jetzt den Schokosirup ... Die Schlagsahne ... und ... *werft die Maraschinokirschen!*« Wir hören ein feuchtes Gluckern, als der Schokoladensirup kommt, dann das Zischen der Schlagsahne. Diesen Geräuschen folgt ein schweres *plop ... plop ... plop* im Hintergrund. Und so absurd das sein mag, der Verstand folgt diesen Hinweisen; das innere Auge sieht tatsächlich eine Reihe gi-

gantischer Eiskegel, die wie seltsame Vulkankegel aus dem Fugot Sound emporragen - und auf jeder ist eine Maraschinkirsche von der Größe des Baseballstadions in Seattle. Wir sehen sogar die roten Cocktaillkirschen herabregnen, in die Sahne fallen und Krater schlagen, die so groß wie Tycho sind. Dank des Genies von Stan Freberg.

Arch Oboler, ein rastloser, intelligenter Mann, der auch in der Filmbranche tätig war (*Five* [dt.: *Die letzten Fünf*] einer der ersten Filme, die sich mit dem Überleben der Menschheit nach dem Dritten Weltkrieg beschäftigten, war Obolers Geisteskind), ebenso wie am Theater, machte sich zwei der großen Stärken des Radios zunutze: zuerst den blinden Gehorsam des Verstandes, seine Bereitschaft, das zu sehen, was ihm jemand andeutet, wie absurd es auch sein mag; zweitens die Tatsache, daß Angst und Schrecken blendende Empfindungen sind, die uns unsere Krücken des Erwachsenseins wegzukicken, so daß wir im Dunkeln herumtasten wie Kinder, die den Lichtschalter nicht finden können. Radio ist natürlich dieses »blinde« Medium, und nur Oboler setzte es so gekonnt und so rückhaltlos ein.

Selbstverständlich hören unsere modernen Ohren die notwendigen Konventionen eines Mediums, die überwunden worden sind (was weitgehend auf unsere wachsende Abhängigkeit vom Visuellen in unserer Kulisse der Realität zurückzuführen ist), aber das waren Standardpraktiken, die das damalige Publikum ohne weiteres akzeptieren konnte (wie Tournours Pappmachemauer in *Cat People*). Wenn diese Konventionen für Zuhörer in den achtziger Jahren mißtönend erscheinen, wie die zur Seite gerichteten Bemerkungen in einem Stück von Shakespeare für den Theatervizzen mißtönend wirken müssen, so ist es unser Problem, dies, so gut es geht, zu verarbeiten.

Zu diesen Konventionen gehört der ständige Einsatz von Erzählung, um die Geschichte voranzubringen. Eine zweite ist die Verwendung von Dialogen zur Beschreibung, eine Technik, die für das Radio notwendig ist, die aber Fernsehen und Filme unnötig gemacht haben. Hier ist als Beispiel Dr. Alberts in »The Chicken Heart that Ate the World«, wie er sich mit Louis über das Hühnerherz selbst unterhält - lesen

Sie den Abschnitt und fragen Sie sich dann, wie wirklichkeitsnah diese Unterhaltung für Ihre von Film und Fernsehen geschulten Ohren klingt:

»Sieh es dir dort unten an ..., eine große Decke des Bösen, die alles zudeckt. Siehst du die Straßen, schwarz von Männern und Frauen und Kindern, die um ihr Leben laufen. Sieh, wie das protoplasmatische Grau sich streckt und sie einhüllt.«

Im Fernsehen wäre das als vollkommen albern ausgelacht worden; es ist nicht hip, wie man sagt. Aber in der Dunkelheit gehört, verbunden mit dem Dröhnen eines Flugzeugs im Hintergrund, ist es in der Tat sehr wirksam. Der Verstand erzeugt willentlich oder unwillentlich das Bild, das Oboler möchte: den großen, gallertähnlichen Klumpen, der pulsiert und die Flüchtlinge verschluckt, während sie davonlaufen ...

Ironischerweise waren das Fernsehen und die ersten Tonfilme auch weitgehend von den Konventionen des Radios abhängig, bis diese neuen Medien ihre eigene Sprechweise fanden - ihre eigenen Konventionen. Die meisten von uns werden sich noch an die erzählerischen »Brücken« der frühen Fernsehspiele erinnern (da war zum Beispiel dieses eigentümlich aussehende Individuum Truman Bradley, der am Anfang von jeder Folge *Science Fiction Theater* eine kurze, wissenschaftliche Lektion gab sowie eine kurze Moral an deren Ende; das letzte und vielleicht beste Beispiel für diese Konvention sind die Sprechkommentare, die der verstorbene Walter Winchell jede Woche in *The Untouchables* abgab). Aber wenn wir die ersten Tonfilme ansehen, dann stellen wir fest, daß dort auch Dialoge zur Beschreibung und als erzählerische Hilfsmittel verwendet wurden. Eigentlich bestand dafür keine Veranlassung, denn wir können sehen, was passiert, aber dennoch blieben sie eine Weile erhalten, eine Art nutzloser Blinderdamm, der noch da war, weil die Evolution ihn noch nicht entfernt hatte. Mein Musterbeispiel dafür stammt aus den ansonsten innovativen Swpempzarc-Zeichentrickfilmen von Max Fleischer aus den frühen vierziger Jahren. Jede Folge begann damit, daß der Erzähler dem Publikum feierlich verkündete, daß einst der Planet Krypton existierte, der »wie ein grünes Juwel am Himmel leuchtete«. Und da sehen wir ihn, bei George, wie er wie ein grünes Juwel am Himmel

leuchtet, direkt vor unseren Augen. Einen Augenblick später wird er von einer grellen Explosion in Trümmer zerfetzt. »Krypton explodierte«, informiert uns der Erzähler hilfreich, während die Trümmer ins Weltall davonfliegen. Nur für den Fall, daß wir es nicht mitbekommen haben.*

Oboler verwendete noch einen dritten geistigen Trick, um seine Hörspiele zu gestalten, und damit sind wir wieder bei Bill Nolan und seiner geschlossenen Tür. Wenn sie aufgerissen wird, sagt er, sehen wir einen drei Meter großen Käfer, und der Verstand, der jedem Stand der Technik davonlaufen kann, empfindet Erleichterung. Der Verstand ist zwar gehorsam (schließlich, was ist Irrsinn, wie ihn die Gesunden sehen, wenn nicht eine Art geistigen Ungehorsams?), aber er ist

* »Staging« war auch eine Konvention, die frühe Tonfilme und Fernsehserien gleichermaßen verwendeten, bis sie ihre eigenen, flüssigeren Methoden des Erzählens gefunden hatten. Sehen Sie sich einige Fernsehproduktionen aus den fünfziger Jahren oder einen frühen Tonfilm wie *It Happened One Night* (dt. *Es geschah in einer Nacht*), *The Jazz Singer* oder *Frankenstein* an und überprüfen Sie, wie oft Szenen mit starrer Kamera gedreht werden, als wäre die Kamera in Wirklichkeit ein repräsentativer Theaterbesucher mit Sitz in der ersten Reihe. S. S. Prawer kommt im Kapitel über Georges Méliès in seinem ausgezeichneten Buch über die frühen Stummfilmpioniere, *Caligari's Children*, zum selben Schluß: »Doppelbelichtungen, Schnitt-Sprünge und andere technische Tricks, die Méliès mit festen Aufnahmen, entsprechend einem festen Sitz im Publikum, gedreht hatte, amüsierten das Publikum mehr, als sie ihm Angst machten, und ermüdeten es am Ende so sehr, daß Méliès bankrott ging.«

Was die frühen Tonfilme anbelangt, die fast vierzig Jahre, nachdem Méliès zum Vorreiter des Fantasy-Films wurde, kamen, bestimmten bis zu einem gewissen Grad Geräuschprobleme die stationäre Kamera; die Kamera gab ein lautes Klacken von sich, wenn sie bewegt wurde, und die einzige Methode, das zu vermeiden, war, sie in einen schalldichten Raum hinter Glas zu bringen. Die Kamera zu bewegen bedeutete nun, diesen Raum zu bewegen, und das war teuer, sowohl was Zeit als auch was Geld anbelangte. Aber es war mehr als das Kamerageräusch, ein Faktor, auf den Méliès sicher nicht achten mußte. Vieles davon war schlichtweg wieder auf festgefahreneres Denken zurückzuführen. Viele frühe Regisseure standen unter dem Einfluß von Bühnenkonventionen und waren einfach außerstande, kreativ und innovativ zu sein.

auch eigentümlich pessimistisch und allzu häufig schlichtweg morbid.

Oboler konnte, weil er den Kunstgriff des Dialoges als Erklärung selten überstrapazierte (wie es die Schöpfer von *The Shadow* oder *Inner Sanctum* taten), den natürlichen Hang des Verstandes zum Morbiden und Pessimistischen dazu benutzen, einige der herausragendsten Effekte zu erzielen, die jemals vor den Ohren des zuhörenden Massenpublikums stattfanden. Heute wird Gewalt im Fernsehen einhellig verurteilt (und wurde weitgehend verbannt, wenigstens nach den Maßstäben von *The Untouchables*, *Peter Gunn* und *Thriller* aus den bösen sechziger Jahren), weil so vieles davon explizit ist - wir sehen das Blut fließen; das liegt in der Natur des Mediums und ist Bestandteil der Kulisse der Realität.

Oboler verwendete Blut und Gewalt eimerweise, aber ein Großteil davon war implizit; der wahre Schrecken erwachte nicht vor einer Kamera zum Leben, sondern auf der Leinwand des Verstandes. Das beste Beispiel dafür liefert vielleicht ein Oboler-Hörspiel mit dem Don-Martin-ähnlichen Titel »A Day at the Dentist's«.

Als die Geschichte anfängt, macht der »Held«, ein Zahnarzt, gerade die Praxis zu, weil Feierabend ist. Seine Arzthelferin sagt, daß er noch einen Patienten hat, einen Mann namens Fred Houseman.

»Er sagt, es ist ein Notfall«, sagte sie zu ihm.

»Houseman?« bellt der Zahnarzt.

»Ja.«

»Fred?«

»Ja ..., kennen Sie ihn?«

»Nein ..., oh, nein«, sagt der Zahnarzt beiläufig.

Es stellt sich heraus, daß Houseman deshalb gekommen ist, weil Dr. Charles, der vorherige Inhaber der Praxis, sich in der Werbung als »schmerzloser« Zahnarzt bezeichnete - und Houseman, obschon ehemaliger Ringer und Footballspieler, hat schreckliche Angst vor dem Zahnarzt (wie so viele von uns ..., und Oboler weiß das verdammt genau).

Houseman empfindet das erste Unbehagen, als der Arzt ihn auf dem Stuhl festschnallt. Er protestiert. Der Zahnarzt sagt ihm mit leiser, durch und durch vernünftiger Stimme

(und oh, wie diese Vernunft Argwohn in uns weckt! Denn wer hört sich letztendlich normaler an als der gefährliche Irre?), daß er sich »auf gar keinen Fall bewegen darf, um die Schmerzlosigkeit zu gewährleisten«.

Eine Pause, dann das Geräusch von Gurten, die zugezogen werden.

Fest.

»So«, sagt der Zahnarzt beruhigend, immer noch mit dieser leisen, angenehmen und ach so vernünftigen Stimme, und er nennt Houseman immerzu »unser Freund«. Es stellt sich heraus, daß Houseman das Mädchen zugrunde gerichtet hat, das später die Frau des Zahnarztes wurde; Houseman brachte ihren Namen von einem Ende der Stadt zum anderen in Veruf. Der Zahnarzt fand heraus, daß Housemans Zahnarzt Dr. Charles war, daher kaufte er Charles' Praxis in der Überzeugung, daß Houseman früher oder später wiederkommen würde ... zum »schmerzlosen« Zahnarzt.

Und während er darauf wartete, brachte der neue Zahnarzt Gurte an seinem Stuhl an.

Nur für Fred Houseman.

Das hat natürlich jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit längst hinter sich gelassen (aber dasselbe kann man auch für *The Tempest* [dt: *Der Sturm*] sagen - ist das nicht ein dreister Vergleich?); doch der Verstand schert sich an der entscheidenden Stelle keinen Deut darum, und Oboler scherte sich selbstverständlich auch nie darum; wie die besten Horror-Schriftsteller, interessierte er sich in erster Linie für den Effekt, bevorzugte jenen, der den Zuhörer wie eine zwanzig Pfund schwere Schieferplatte erschlägt. In »A Day at the Dentist« gelingt ihm das vortrefflich.

»W-was haben Sie vor?« fragte Houseman ängstlich und spricht damit genau die Frage aus, die uns auch die ganze Zeit im Kopf herumspukt - praktisch seit dem Augenblick, als wir nämlich genau waren, dieses kaltblütige Spiel einzuschalten.

Die Antwort des Zahnarztes ist einfach und durch und durch grauenerregend - noch grauenerregender wegen des unangenehmen Seminars, das sie in unserem Verstand erzeugt, ein Seminar, an dem Oboler letztlich keinen Anteil nimmt und es damit uns überläßt, solange wir wollen über die

Frage nachzudenken. Unter den Umständen wollen wir vielleicht überhaupt nicht lange darüber nachdenken.

»Nichts Besonderes«, antwortet der Zahnarzt, während er einen Schalter drückt und der Bohrer anfängt zu heulen. »Ich werde nur ein kleines Loch bohren ... und ein klein wenig von unserem Freund herauslassen.«

Während Houseman im Hintergrund vor Angst schluchzt und sabbert, ertönt das Heulen des Bohrers ..., wird lauter ..., lauter ... und hört schließlich auf. Ende.

Natürlich stellt sich die Frage, wo genau hat der dämonische *Zahnarzt* sein kleines Loch gebohrt, um »ein klein wenig von unserem Freund« herauszulassen? Das ist eine Frage, die nur das Radio aufgrund der Natur dieses Mediums wirklich überzeugend stellen und so unbehaglich unbeantwortet lassen kann. Wir hassen Oboler ein wenig, weil er es uns nicht sagt, vor allem natürlich deshalb, weil unser Verstand die unangenehmsten Möglichkeiten durchspielt.

Mein erster Gedanke war der, daß der *Zahnarzt* den Bohrer mit ziemlicher Sicherheit an Housemans Schläfe angesetzt und ihn mit ein wenig unsachgemäßer Gehirnchirurgie getötet hat.

Aber später, als ich älter wurde und die Natur von Housemans Verbrechen besser begriff, kam mir eine andere Möglichkeit. Eine noch viel gräßlichere.

Selbst heute, während ich dies schreibe, frage ich mich noch: Wo *genau* hat der Verrückte seinen Bohrer angesetzt?

4

Nun, genug ist genug; es wird Zeit, vom Ohr zum Auge zu kommen. Aber zuvor möchte ich Sie gerne an etwas erinnern, das Sie wahrscheinlich schon wissen. Viele der alten Radiosendungen, von *Inner Sanctum* über *Gangbusters* bis zu dem rührseligen *Our Gal Sal*, wurden auf Tonband erhalten, und die Qualität dieser Aufzeichnungen ist in vielen Fällen besser als die der alten Fernsehfilme, die von Zeit zu Zeit in Nostalgie-Sendungen wiederholt werden. Wenn Sie daran interessiert sind, herauszufinden, wie es um Ihre eigene Fähigkeit bestellt ist, den Unglauben aufzuheben und um die von Fem-

sehen und Film erforderlich gemachte visuelle Kulisse her-
umzusteuern, dann können Sie damit in fast jedem gutsortier-
ten Plattenladen anfangen. Der *Schwann's Catalogue*, der
Sprechplatten auflistet, kann noch nützlicher sein; was der
freundliche Plattenhändler in Ihrer Nachbarschaft nicht vor-
rätig hat, das wird er Ihnen gerne bestellen. Und wenn Ihr In-
teresse an Arch Oboler durch das Vorhergehende geweckt
wurde, dann möchte ich Ihnen ein kleines Geheimnis ins Ohr
flüstem: *Drop Deads An Exercise in Horror* - produziert, ge-
schrieben und unter der Regie von Oboler entstanden, ist auf
Capitol Records (Capitol: SM-1763) erhältlich. Im Sommer
wahrscheinlich abkühlender als ein Glas Eistee ..., wenn Sie
sich der visuellen Kulisse etwa vierzig Minuten oder so entle-
digen können.

VI

DER MODERNE AMERIKANISCHE HORROR-FILM-TEXT UND SUBTEXT

I

Im Augenblick werden Sie wahrscheinlich bei sich denken: Der Mann muß Nerven haben, wenn er glaubt, daß er sämtliche Horror-Filme abhandeln kann, die zwischen 1950 und 1980 in die Kinos kamen - alles von *The Exorcist* bis zu dem weniger als unsterblichen *The Navy vs. the Night Monsters* -, und noch dazu in einem einzigen Kapitel.

Nun, tatsächlich werden es zwei Kapitel werden, und nein, ich glaube nicht, daß ich sie alle abhandeln kann, so gerne ich es tun würde; aber ja, ich muß tatsächlich Nerven haben, daß ich mich überhaupt an das Thema heranwage. Glücklicherweise - für mich - gibt es ein paar ziemlich traditionelle Wege, das Thema zu behandeln, so daß sich wenigstens eine Illusion von Ordnung und Zusammenhang einstellt. Der Weg, für den ich mich entschieden habe, ist der des Horror-Films als Text und Subtext.

Ich glaube, ein guter Anfang wäre eine kurze Rekapitulation dessen, was ich bereits beim Thema »der Horror-Film als Kunst« angesprochen habe. Wenn wir sagen, daß »Kunst« jede kreative Arbeit ist, bei der ein Publikum mehr bekommt, als es gibt (zugegebenermaßen eine sehr freizügige Definition, aber in diesem Genre zählt es sich nicht aus, zu pingelig zu sein), dann ist der künstlerische Wert eines Horror-Films meiner Meinung nach am häufigsten seine Fähigkeit, eine Liaison zwischen unseren eingebildeten Ängsten und unseren tatsächlichen Ängsten herzustellen. Ich habe gesagt und ich wiederhole es hier mit Nachdruck, daß die wenigsten Horror-Filme der »Kunst« wegen gemacht werden; die meisten werden lediglich des »Profits« wegen hergestellt. Die Kunst wird nicht wissentlich geschaffen, sondern ist besten-

falls Nebenprodukt, so wie Strahlung das Nebenprodukt eines Atomkraftwerks ist.

Mit dem obigen will ich freilich nicht sagen, daß jeder »Exploitation«-Film Kunst ist. Man könnte an jedem beliebigen Nachmittag oder Abend die 42ste Straße am Times Square entlanggehen und Filme mit Titeln wie *The Bloody Mutilators*, *The Female Butcher* oder *The Ghostly Ones* sehen - letzterer ein Film von 1972, in dem wir den bezaubernden Anblick zu sehen bekommen, wie eine Frau mit einer Säge aufgeschnitten wird; die Kamera zeigt uns, wie ihre Eingeweide zu Boden purzeln. Das sind abscheuliche kleine Filme ohne das geringste Maß an Kunst, und nur der dekadenteste Kinogänger würde das Gegenteil behaupten. Sie sind das gestellte Äquivalent jener 8- und 16-mm-formatigen »snuff movies«, die angeblich von Zeit zu Zeit aus Südamerika kommen sollen.*

Ein anderer Punkt, den man nicht unerwähnt lassen sollte, ist das große Risiko, das ein Filmemacher eingeht, wenn er oder sie beschließt, einen Horror-Film zu drehen. In anderen Genres ist das einzige Risiko das eines Flops - wir können zum Beispiel sagen, daß der Mike-Nichols-Film *The Day of the Dolphin* (dt. *Der Tag der Delphine*) ein »Flop« war, aber er löste keinen öffentlichen Aufschrei aus, keine Mütter zogen gegen die Kinos ins Feld. Aber wenn ein Horror-Film flopt, dann liegt das häufig an schmerzlicher Absurdität oder pomographischer Gewalt.

Das sind Filme, die direkt zu jener Grenze vorstoßen, wo »Kunst« in jeder Form aufhört zu existieren und »exploitation« anfängt, und diese Filme sind nicht selten die größten Erfolge des Genres. *The Texas Chainsaw Massacre* ist einer davon; in den Händen von Tobe Hooper genügt der Film der Definition von Kunst, die ich aufgestellt habe, und ich würde mit Freuden vor jedem Gericht des Landes seinen gesellschaftlichen Wert verteidigen. Für *The Ghastly Ones* würde ich das nicht tun. Der Unterschied ist mehr als der Unter-

* Gemeint sind Filme, in denen angeblich »echte«, d. h. ungestellte Grausamkeiten und sogar Morde aufgenommen werden.

(Anm. d. Übers.)

schied zwischen einer Kettensäge und einer Holzsäge; der Unterschied beträgt ungefähr siebenzig Millionen Lichtjahre. Hooper arbeitet in *Chainsaw Massacre* auf seine eigene, unnachahmliche Weise, mit Geschmack und Gewissen. *The Ghostly Ones* ist das Werk von Schwachköpfen mit einer Kamera.*

Wenn ich also diese Unterhaltung in Ordnung halten möchte, werde ich auf das Konzept des Wertes zurückkommen müssen - künstlerischen und sozialen Wertes. Wenn Horror-Filme einen wiedergutmachenden sozialen Wert haben, dann aufgrund ihrer Fähigkeit, eine Liaison zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen herzustellen - also einen Subtext zu liefern. Und diese Subtexte erstrecken sich aufgrund ihrer Massenanziehung häufig über eine ganze Kultur.

In vielen Fällen - besonders in den fünfziger Jahren und dann wieder Anfang der siebziger - sind die ausgedrückten Ängste soziopolitischer Natur, eine Tatsache, die so unterschiedlichen Filmen wie Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* und William Friedkins *The Exorcist* einen verrückten und überzeugenden dokumentarischen Hauch verleiht. Wenn die Horror-Filme ihre verschiedenen soziopolitischen Hüte tragen - der B-Film als Aufmacher der Regenbogenpresse -, fungieren sie nicht selten als außergewöhnlich treffsicheres Barometer für die Dinge, die den nächtlichen Schlaf der gesamten Gesellschaft plagen.

Aber Horror-Filme tragen nicht immer einen Hut, der sie als verkleidete Kommentare zur sozialen oder politischen Landschaft ausweist (wie Cronenbergs *The Brood* ein Kommentar zur Auflösung der Großfamilie ist und sein *They Came from Within* [dt. *Parasiten-Mörder*] eine Abhandlung

* Ein Erfolg dabei, auf so dünnem Eis Schlittschuh zu laufen, garantiert nicht notwendigerweise, daß der Filmemacher den Erfolg wiederholen kann; während Hoopers Talent seinen zweiten Film *Eaten Alive* (dt. *Bluttausch*) noch davor bewahrt, in die Kategorie von *The Bloody Mutilators* abzurutschen, ist er dennoch eine Enttäuschung. Der einzige Regisseur, der mir einfällt, der dieses graue Land zwischen Kunst und Pomo-Exhibitionismus immer wieder erfolgreich - sogar brillant - erforscht hat, ohne sich je einen einzigen Fehltritt zu leisten, ist der kanadische Filmemacher David Cronenberg.

über die kannibalistischen Nebenwirkungen von Erica Jongs »Fick ohne Reißverschluß«). Häufiger deutet der Horror-Film noch weiter nach innen und sucht nach den tief verwurzelten persönlichen Ängsten - den Druckpunkten -, mit denen wir alle fertig werden müssen. Das fügt ein Element der Allgemeingültigkeit hinzu und könnte eine noch wahrhaftigere Kunstform hervorbringen. Das erklärt meiner Meinung nach auch, weshalb *The Exorcist* (ein sozialer Horror-Film, wenn es je einen gegeben hat) in Westdeutschland nur mittelmäßige Einspielergebnisse erhielt, weil dieses Land damals ein vollkommen anderes Arsenal sozialer Ängste hatte (sie machten sich wesentlich mehr Sorgen über bombenwerfende Radikale als über junge Leute mit Gossensprache), und weshalb *Dawn of the Dead* dort wie eine Rakete abging.

Diese zweite Art von Horror-Film hat mehr mit den Brüder Grimm als mit den Aufmachern der Regenbogenpresse gemein. Der B-Film als Märchen. Diese Art von Filmen möchte keine politischen Punkte sammeln, sondern uns Angst machen, indem sie gewisse Tabugrenzen überschreitet. Wenn also meine Auffassung von Kunst richtig ist (sie gebet mehr, denn sie nehmet), ist diese Art von Filmen von Wert für das Publikum, weil sie ihm hilft, besser zu verstehen, was diese Tabus und Ängste sind und warum sie so unbehaglich sind.

Ein gutes Beispiel für diese zweite Art von Film ist RKOs *The Body Snatcher* (1945, dt. *Der Leichendieb*), frei adaptiert - und das ist noch höflich ausgedrückt - nach einer Story von Robert Louis Stevenson, mit Karloff und Lugosi in den Hauptrollen. Übrigens, produziert wurde der Film von unserem Freund Val Lewton.

Als Beispiel für Kunst ist *The Body Snatcher* eines der besten der vierziger Jahre. Und als Beispiel dieses zweiten künstlerischen »Zweckes« -Tabus zu brechen -, ist er eindeutig ein Juwel.

Ich denke, wir sind uns alle darin einig, daß eine der großen Ängste, mit denen wir uns auf einer persönlichen Ebene beschäftigen müssen, die Angst vor dem Sterben ist; ohne den guten alten Gevatter Tod, auf den sie zurückgreifen können, wäre es um die Horror-Filme wahrhaft schlecht bestellt. Eine

Begleiterscheinung dessen ist, daß es »schöne« Tode und »schlimme« Tode gibt; die meisten von uns würden gerne im Alter von achtzig Jahren friedlich im Bett sterben (im Idealfall nach einem guten Essen, einer Flasche erlesenen Vmos und einem wirklich tollen Fick), aber die wenigsten von uns möchten herausfinden, wie es sein mag, langsam unter einer Automobilhebebühne zerquetscht zu werden, während uns Getriebeöl auf die Stirn tropft.

Viele Horror-Filme beziehen ihre besten Effekte aus dieser Angst vor dem »schlimmen« Tod (etwa in *The Abominable Dr. Phibes* [dt: *Das Schreckenskabinett des Dr. Phibes*], wo Phibes seine Opfer eines nach dem anderen ausschaltet, indem er die zwölf Plagen Ägyptens in etwas modernisierten Fassungen verwendet, ein Einfall, der den *Batman-Comics* in ihren erfolgreichsten Zeiten würdig gewesen wäre). Wer kann zum Beispiel das tödliche Fernglas in *Horrors of the Black Museum* (dt: *Das schwarze Museum*) vergessen? Es hatte zehn Zentimeter lange Stacheln an Sprungfedern, und wenn das Opfer es vor die Augen hielt und die Schärfe einstellte ...

Andere leiten den Horror einfach von der Tatsache des Todes selbst ab und von der Verwesung, die nach dem Tod eintritt. In einer Gesellschaft, in der soviel auf die vergänglichen Vorzüge von Jugend, Gesundheit und Schönheit gegeben wird (und letzteres wird, finde ich, häufig durch die beiden ersten definiert), werden Tod und Verwesung unweigerlich schrecklich und unweigerlich zu Tabus. Wenn Sie anderer Meinung sind, dann fragen Sie sich einmal, weshalb Zweitklässler bei ihrem Ausflug neben dem Polizeirevier, der Feuerwache und dem nächstgelegenen McDonald's nicht auch noch die Leichenhalle besuchen - man könnte sich vorstellen - jedenfalls kann ich das in meinen morbidesten Augenblicken -, daß Leichenhalle und McDonald's kombiniert sind; Höhepunkt des Ausflugs wäre dann natürlich die Besichtigung des McLeichnam.

Nein, die Leichenhalle ist tabu. Bestattungsunternehmer sind moderne Priester, die ihre geheimnisvolle Magie der Kosmetik und Einbalsamierung in Räumen ausüben, die deutlich mit dem Schild »Zutritt verboten« gekennzeichnet sind. Wer wäscht dem Leichnam das Haar? Werden die Fin-

ger- und Zehennägel des lieben Verblichenen ein letztes Mal geschnitten? Stimmt es, daß die Toten mit Schuhen eingesargt werden? Wer zieht sie für ihren letzten Starauftritt im Ausstellungsraum der Leichenhalle an? Wie wird ein Einschußloch zugemacht und verborgen? Wie werden Würgemale überdeckt?

Die Antworten auf alle diese Fragen sind verfügbar, gehören aber nicht zum Allgemeinwissen. Und wenn Sie die Antworten zum Teil Ihrer Allgemeinbildung machen, dann werden Ihre Mitmenschen Sie für ein wenig seltsam halten. Ich weiß es; als ich für einen noch unveröffentlichten Roman recherchierte, in dem ein Vater versucht, seinen Sohn von den Toten zurückzuholen, sammelte ich einen dreißig Zentimeter hohen Stapel Literatur über Begräbnisse - und handelte mir verstohlene Blicke von Leuten ein, die sich fragten, weshalb ich *The Funeral: Vestige or Value?* las,*

Das soll nicht heißen, daß die Leute nicht ab und zu Interesse daran hätten, was sich hinter der verschlossenen Tür im Keller der Leichenhalle befindet oder was sich auf dem hiesigen Friedhof abspielen mag, nachdem die Trauergemeinde gegangen ist ... oder bei Vollmond. *The Body Snatcher* ist keine Geschichte vom Übernatürlichen, und er wurde dem Publikum auch nicht als solcher angepriesen; er wurde als Film geworben (wie der Dokumentarfilm *Mondo Cane*), der uns »über die Grenze« führt, über die Trennlinie, welche den Rand der Tabu-Zone kennzeichnet.

»Friedhöfe geplündert, Kinder für Leichensezierungen ermordet!« verkündete das Kinoplatat sensationslüstern. »Undenkbare Wirklichkeiten und unglaubliche TATSACHEN aus den frühen Tagen medizinischer Forschungen auf die SCHOKKIERENDSTE WEISE OFFENBART, die jemals auf der Leinwand gezeigt wurde!« (und das alles war auf einen geeigneten Grabstein geschrieben.)

Aber das Plakat hört hier noch nicht auf; es führt weiter

* Der angesprochene Roman erschien inzwischen unter dem Titel *Pet Sematary*, deutsch als *Friedhof der Kuscheltiere*, Hamburg 1985.

(Anm. d. Übers.)

sehr detailreich aus, wo genau sich die Tabugrenze befindet und daß nicht jeder es wagen darf, diese verbotene Zone zu betreten: »Wenn Sie es >ertragen< können, dann sehen Sie: ENTWEICHTE GRÄBER! GEPLÜNDERTE SÄRGE! AUFGESCHNITTENE LEICHEN! MITTERNÄCHTLICHE MORDE! ERPRESSUNG! RUCHLOSE LEICHENDIEBE! WAHNSINNIGE RACHE! MAKABRE GEHEIMNISSE! Und sagen Sie nicht, wir hätten Sie nicht gewant!«

Das alles hat doch einen sehr freundlichen, alliterativen Klang, nicht?

2

Diese »Zonen des Unbehagens« - des politisch-sozialen-kulturellen und des mehr mythischen, märchenhaften - haben natürlich die Neigung, sich zu überlappen; ein guter Horror-Film wird auf so viele Punkte Druck ausüben, wie er nur kann. *They Came from Within* zum Beispiel ist auf einer Ebene über sexuelle Promiskuität; auf einer anderen stellt er die Frage, wie es Ihnen gefallen würde, wenn ein Egel aus Ihrem Briefkasten springen und sich in Ihrem Gesicht festsaugen würde. Das sind ganz und gar nicht dieselben Zonen des Unbehagens.

Aber da wir beim Thema Tod und Verwesung sind, sollten wir vielleicht ein paar Filme betrachten, in denen diese spezielle Zone des Unbehagens gut eingesetzt ist. Das herausragendste Beispiel ist selbstverständlich *Night of the Living Dead*, wo unser Grauen vor diesem letzten Zustand bis zu einem Punkt angesprochen wird, den viele Menschen im Publikum unerträglich fanden. Der Film bricht aber auch andere Tabus: Einmal tötet ein kleines Mädchen ihre Mutter mit einer Gartenhacke ... und fängt dann an, sie zu essen. Na, ist das ein Tabu-Brecher? Doch der Film kehrt immer wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück, und das Schlüsselwort im Titel des Films ist nicht *living* sondern *dead* - *tot*, und nicht *lebend*.

Ziemlich am Anfang des Films stolpert die weibliche Hauptrolle, die es eben noch geschafft hat, auf dem Friedhof nicht von einem Zombie getötet zu werden, wo sie und ihr

Bruder Blumen auf das Grab der verstorbenen Mutter legen wollten (der Bruder hatte dieses Glück nicht), in ein einsames Farmhaus. Als sie sich umsieht, hört sie etwas tropfen ..., tropfen ..., tropfen. Sie geht nach oben, sieht etwas, schreit ..., und die Kamera fährt auf den verwesenden, Wochen alten Kopf eines Leichnams. Das ist ein schockierender, einprägsamer Augenblick. Später sagt ein Regierungssprecher der aufmerksamen, belagerten Bevölkerung, daß es ihr vielleicht nicht gefallen wird (weil sie die Tabugrenze überschreiten muß), daß sie aber dennoch die Toten verbrennen muß; sie einfach mit Benzin überschütten und verbrennen. Noch später drückt ein Sheriff unseren eigenen unbehaglichen Schock darüber aus, daß wir die Tabugrenze so weit überschritten haben. Er beantwortet die Frage eines Reporters mit: »Ah, sie sind tot ..., sie sind alle zerstückelt.«

Der gute Horror-Regisseur muß ein feines Gespür dafür haben, wo die Tabugrenze liegt, wenn er nicht in unbewußte Absurdität verfallen möchte, und er muß bis ins Mark wissen, wie das Land auf der fernen Seite beschaffen ist. In *Night of the Living Dead* spielt George Romero eine Anzahl von Instrumenten, und er spielt sie wie ein Virtuose. Von der unverblühten Gewalt in diesem Film ist viel Aufhebens gemacht worden, doch einer der schrecklichsten Augenblicke des Films kommt kurz vor dem Höhepunkt, als der Bruder der toten Heldin wiederkehrt; er hat immer noch seine Autofahrerhandschuhe an und greift mit der idiotischen, unerschütterlichen Engstirnigkeit der hungrigen Toten nach seiner Schwester. Der Film ist voller Gewalt, wie seine Fortsetzung, *Dawn of the Dead* - aber die Gewalt hat ihre eigene Logik, und ich versichere Ihnen, im Horror-Genre geht die Logik einen langen Weg, um die Moral zu beweisen.

Der krönende Schrecken in Hitchcocks *Psycho* kommt, als Vera Miles den Stuhl im Keller anstößt und er sich dreht und endlich Normans Mutter zeigt - einen runzligen, zerschrumpelten Leichnam, aus dem leere Augenhöhlen blind emporstarren. Sie ist nicht nur tot; sie ist ausgestopft worden wie einer der Vögel, die Normans Büro zieren. Als Norman danach mit Kleid und Perücke eindringt, ist das fast eine Anti-Klimax.

In AIPs *The Pit and the Pendulum* (dt: *Das Pendel des Todes*) sehen wir eine weitere Facette des schlimmen Todes - vielleicht des schlimmsten überhaupt. Vincent Price und seine Kohorten brechen durch eine Mauer in eine Gruft, wobei sie Pickel und Schaufeln verwenden. Sie stellen fest, daß die Dame, seine verstorbene Frau, tatsächlich lebendig begraben worden ist; nur einen Augenblick zeigt uns die Kamera ihr gepeinigtes Gesicht, das in einem Ausdruck des Entsetzens erstarrt ist, die hervorquellenden Augen, die krallenähnlichen Finger, die gespannte und graue Haut. Nach den von Hammer produzierten Filmen wird das, glaube ich, zum bedeutendsten Augenblick des Horror-Films nach den sechziger Jahren, signalisiert er doch eine Rückkehr zum breitangelegten Versuch, das Publikum zu entsetzen ..., und eine Bereitschaft, alle zur Verfügung stehenden Mittel zu nutzen, um das zu tun.

Andere Beispiele gibt es im Überfluß. Kein Vampirfilm kann vollständig sein ohne einen miternächtlichen Streifzug zwischen den Grabsteinen oder das Aufbrechen einer Grufttür. John Badhams Remake von *Dracula* (dt: *Dracula*) hat enttäuschend wenig gute Szenen, aber eine recht gute Sequenz ist die, als Van Helsing (Laurence Olivier) das Grab seiner Tochter Mina verlassen vorfindet ... und eine Öffnung auf seinem Boden, die tiefer in die Erde hinabführt. * Es handelt sich um englisches Bergbauland, und wir erfahren, daß der Hügel, wo der Friedhof angelegt wurde, von Tunneln durchzogen ist. Van Helsing steigt dennoch hinab, und nun folgt der beste Ausschnitt des Films - er ist klaustrophobisch

* Van Helsing's *Tochter*? höre ich Sie mit berechtigtem Mißfallen sagen. Ja, wahrhaftig. Leser, die mit Stokers Roman vertraut sind, werden feststellen, daß Badhams Film (und das Bühnenstück, auf dem er basiert) gegenüber dem Roman einige Veränderungen aufweist. Was die innere Logik des Films anbelangt, scheinen diese Veränderungen von Handlung und Verwandtschaftsbeziehungen zu funktionieren, aber zu welchem Zweck? Die Veränderungen bewirken nicht, daß Badham etwas Neues über den Grafen speziell oder den Vampir-Mythos allgemein sagt, und meines Erachtens gab es keinen logischen Grund dafür. Aber wie allzu oft können wir nur achselzuckend sagen: »That's Showbiz.«

und gänsehauterzeugend und erinnert an Henry Kuttners klassische Geschichte »The Graveyard Rats«. Van Helsing verweilt einen Augenblick bei einer Lache, da ertönt die Stimme seiner Tochter hinter ihm, die einen Kuß von ihm erfleht. Ihre Augen funkeln unnatürlich; sie ist immer noch in ihr Totenhemd gekleidet. Ihr Fleisch hat eine eklige grüne Farbe angenommen, und sie steht schwankend in dem unterirdischen Gang wie ein Wesen aus der Apokalypse. In diesem einen Augenblick hat Badham uns nicht nur gefragt, ob wir die Tabugrenze mit ihm überschreiten wollen; er hat uns buchstäblich über sie hinweg gestoßen und damit in die Arme eines verwesenden Leichnams - eines Leichnams, der um so gräßlicher wirkt, weil er im Leben so sehr den konventionellen amerikanischen Standards von Schönheit entsprach: jung und gesund. Das dauert nur einen Augenblick, und der Film hat keine zweite ähnliche Szene zu bieten, aber solange er andauert, ist es ein guter Effekt.

3

»Man soll die Bibel nicht ihres Stils wegen lesen«, hat W. H. Auden in einem seiner besseren Augenblicke gesagt, und ich hoffe, daß ich bei dieser formlosen kurzen Diskussion über den Horror-Film einen ähnlichen Makel vermeiden kann. Ich habe vor, auf den folgenden Seiten verschiedene Gruppen von Filmen aus den Jahren 1950 bis 1980 zu behandeln und mich dabei auf einige Liaisonpunkte, von denen ich bereits gesprochen habe, zu konzentrieren. Wir werden uns über ein paar Filme unterhalten, die in ihrem Subtext unsere konkreteren Ängste (soziale, wirtschaftliche, kulturelle und politische) anzusprechen scheinen, und dann einige, die von allgemeinen Ängsten handeln, welche in allen Kulturen vorhanden sind und sich von Ort zu Ort nur gering unterscheiden. Später werden wir Bücher und Kurzgeschichten auf dieselbe Weise betrachten ..., aber wir können danach hoffentlich einen Schritt weitergehen und verschiedene Bücher und Filme dieses wunderbaren Genres ganz für sich allein betrachten - nicht deswegen, was sie tun, sondern deswegen, was sie sind. Wir werden versuchen, die Gans nicht aufzu-

schneiden, um herauszufinden, wie sie goldene Eier gelegt hat (ein chirurgisches Verbrechen, das Sie jedem Englischlehrer an der High School und jedem Englischprofessor am College anlasten können, der Sie jemals im Unterricht zum Einschlafen gebracht hat), oder die Bibel wegen ihres Stils zu lesen.

Wenn es um intellektuelle Würdigung geht, ist Analyse ein wunderbares Werkzeug, aber wenn ich anfangs, über das kulturelle Ethos von Roger Corman oder die sozialen Implikationen von *The Day Mars Invaded the Earth* zu reden, dann haben Sie meine Erlaubnis, dieses Buch in einen Briefkasten zu werfen, es dem Verlag zurückzuschicken und Ihr Oeld zurückzuverlangen. Mit anderen Worten, wenn die Scheiße zu tief wird, dann werde ich das Gebiet lieber verlassen als mich in akzeptierter Englischlehrerweise zu verhalten und hüft-hohe Stulpenstiefel anzuziehen.

Weiter.

4

Es gibt beliebig viele Stellen, wo wir unsere Diskussion über »reale« Ängste anfangen könnten, aber beginnen wir nur so zum Spaß mit etwas, das ein wenig abseits liegt: dem Horror-Film als wirtschaftlichem Alp traum.

Die Literatur ist voll von wirtschaftlichen Horror-Geschichten, auch wenn nur die wenigsten übernatürlicher Natur sind. *The Crash of 79* (dt: *Crash 81*) fällt einem ein, ebenso *The Money Wolves*, *The Big Company Look* und der wunderbare Roman *McTeague* (dt: *Heilloses Gold*) von Frank Norris. Ich möchte in diesem Kontext nur einen einzigen Film behandeln, *The Amityville Horror* (dt: *Amityville Horror*). Es mag noch andere geben, aber dieses eine Beispiel wird, glaube ich, genügen, eine weitere These zu unterstreichen: daß das Horror-Genre extrem biegsam, extrem anpassungsfähig, extrem *nützlich* ist; der Autor oder Filmemacher kann es als Stemmeisen verwenden, um verschlossene Türen aufzubrechen, oder als winzigen, scharfen Pickel, der die Scharniere einschlägt. Somit kann das Genre dazu benutzt werden, fast jedes Schloß zu öffnen, das an Türen ange-

bracht ist, hinter denen sich die Ängste befinden, und *Amityville Horror* ist dafür ein Musterbeispiel.

Es mag jemanden in irgendeinem Hinterland von Amerika geben, der nicht weiß, daß dieser Film mit James Brolin und Margot Kidder in den Hauptrollen angeblich auf einer wahren Begebenheit beruht (die der verstorbene Jay Anson in einem Buch gleichen Titels festgehalten hat). Ich sage »angeblich«, weil seit Veröffentlichung des Buches in den Medien verschiedentlich der Aufschrei »Schwindel!« laut geworden ist, und diese Schreie haben wieder angefangen, seit der Film in die Kinos kam - und von den Kritikern fast einhellig verrissen wurde. Nichtsdestotrotz wurde *Amityville Horror* zu den Kassenschlagern des Jahres 1979.

Wenn es Ihnen einerlei ist, sollte ich mich an dieser Stelle nicht über Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit der Geschichte auslassen, wenngleich ich zu diesem Thema eine sehr eindeutige Meinung habe. In unserem Zusammenhang spielt es keine Rolle, ob es in dem Haus der Lutzes' tatsächlich spukte oder ob die ganze Sache erfunden war. Schließlich sind alle Filme fiktiv, sogar die wahren. Die gute Filmversion von Joseph Wambaugh's *The Onion Field* fängt mit einem Vorspann an, der einfach sagt: *Dies ist eine wahre Geschichte*, aber das ist sie nicht; das Medium an sich macht sie fiktiv, und das kann man unmöglich verhindern. Wir wissen, daß wirklich ein Polizist namens Ian Campbell auf diesem Zwiebelfeld ermordet wurde, und wir wissen, daß sein Partner, Karl Hettinger, entkam; wenn wir Zweifel haben, dann lassen Sie uns in der Bibliothek nachsehen und es schwarz auf weiß auf dem Mikrofilmlesegerät anschauen. Sehen wir uns die Polizeifotos von Campbells Leichnam an; sprechen wir mit Augenzeugen. Aber wir wissen, daß keine Kameras dabei waren, die drehten, als die beiden kleinen Ganoven Campbell wegpusteten, und es war auch keine Kamera dabei, als Hettinger anfang, sich in Geschäften Sachen vom Regal zu holen, um sie mittels Achselhöhlen-Expreß aus dem Geschäft zu bringen. Filme erzeugen Fiktionen als Nebenprodukt, ebenso wie kochendes Wasser Dampf erzeugt ... oder wie Horror-Filme Kunst produzieren.

Würden wir uns über die Buchfassung von *The Amityville*

Horror unterhalten (das tun wir nicht, entspannen Sie sich), dann wäre es wichtig, vorher zu entscheiden, ob wir über Belletistik oder über ein Sachbuch sprechen. Aber was den Film anbelangt, so ist das einfach nicht wichtig; er ist so oder so fiktiv.

Betrachten wir *Amityville Horror* also nur als eine Geschichte, bei der es einerlei ist, ob sie »wahr« oder »erfunden« ist. Sie ist einfach und schnörkellos, wie die meisten Horror-Geschichten. Die Lutzes, ein junges verheiratetes Paar mit zwei oder drei Kindern (aus Cathy Lutz' erster Ehe), kaufen sich ein Haus in Amityville. Bevor sie einziehen, hat ein junger Mann auf den Befehl von »Stimmen« hin seine ganze Familie dort ermordet. Aus diesem Grund bekommen die Lutzes das Haus billig. Aber sie finden bald heraus, daß es selbst zum halben Preis noch nicht billig gewesen wäre, weil es in dem Haus spukt.

Zu den Manifestationen gehören schwarzer Glibber, der aus den Toiletten blubbert (und bevor das Fest vorbei ist, kommt er auch aus den Wänden und der Treppe), ein Zimmer voller Fliegen, ein Schaukelstuhl, der alleine schaukelt, und etwas im Keller, das den Hund veranlaßt, unaufhörlich an der Mauer zu kratzen. Eine Fensterscheibe zerspringt unter den Fingern des Jungen. Das Mädchen erfindet einen »unsichtbaren Freund«, der offenbar tatsächlich da ist. Um drei Uhr morgens leuchten Augen vor dem Fenster. Und so weiter.

Vom Standpunkt des Publikums aus gesehen am schlimmsten ist jedoch die Tatsache, daß Lutz selbst (James Brolin) offenbar immer weniger für seine Frau (Margot Kidder) empfindet und statt dessen eine innige Beziehung zu seiner Axt entwickelt. Bevor die Sache vorbei ist, werden wir zu der unausweichlichen Schlußfolgerung getrieben, daß er mehr im Sinn hat als nur Holz zu hacken.

Wahrscheinlich ist es schlecht, wenn ein Schriftsteller etwas widerruft, das er bereits veröffentlicht hat, aber ich werde es dennoch tun. Ende 1979 habe ich für den *Rolling Stone* einen Artikel über Filme geschrieben, und ich finde heute, daß ich unnötig hart *gegen Amityville Horror* gewesen bin. Ich habe den Film eine dumme Geschichte genannt, das ist er auch; ich habe ihn als vereinfachend und durchschaubar

bezeichnet, auch das ist er (David Chute, Filmkritiker des *Boston Phoenix*, hat ihn ganz zu Recht den »Amityville Unsinn« genannt), aber diese drei Beschreibungen gehen am Wesentlichen vorbei, und das hätte ich als Horror-Fan zeit meines Lebens wissen müssen. *Dumm, vereinfachend und durchschaubar* sind auch vollkommen angemessene Worte, um die Geschichte vom Haken zu beschreiben, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß die Geschichte ein beständiger Klassiker ihrer Art ist - tatsächlich erklären diese Worte vielleicht sogar zum Großteil, *warum* sie ein Klassiker ihrer Art ist.

Läßt man die unglaublichen Elemente außer acht (eine knotende Nonne, Rod Steiger, der schauspielerisch schamlos übertreibt, wenn er einen Priester spielt, der gerade den Teufel entdeckt, nachdem er seit vierzig Jahren den Priesterrock anhat, und Margot Kidder - nicht zu schäbig! -, die in einem Bikinihöschen und einer weißen Strumpfhose Freiübungen macht), ist *Amityville Horror* das perfekte Beispiel einer Geschichte, die man am Lagerfeuer erzählt. Der Erzähler muß lediglich den Katalog unerklärlicher Ereignisse in der richtigen Reihenfolge behalten, so daß aus dem Unbehagen richtige Angst wird. Wenn ihm das gelingt, wird die Geschichte funktionieren ..., ebenso wie der Brotteig gehen wird, wenn die Hefe im richtigen Augenblick zu den Zutaten hinzugefügt wird, die die richtige Temperatur haben.

Ich glaube, mir wurde erst klar, wie gut der Film auf dieser Ebene funktioniert, als ich ihn zum zweiten Mal in einem kleinen Kino in Maine gesehen habe. Während des Films hörte man wenig Gelächter, keine Zwischenrufe ..., aber auch keine Schreie. Das Publikum schien diesen Film nicht nur anzusehen, es schien ihn zu *studieren*. Das Publikum saß einfach in einer Art gebanntem Schweigen da und nahm alles in sich auf. Als am Ende des Films das Licht anging, stellte ich fest, daß das Publikum wesentlich älter war, als ich es von Horror-Filmen gewöhnt bin; ich schätze das Durchschnittsalter auf zwischen achtunddreißig und zweiundvierzig. Und ihre Gesichter strahlten - sie waren aufgeregt, leuchtend. Beim Hinausgehen unterhielten sie sich angeregt miteinander über den Film. Diese Reaktion - die mir in Anbetracht

dessen, was der Film zu bieten hatte, eindeutig seltsam erschien - brachte mich zu der Überzeugung, daß es vielleicht notwendig sein könnte, den Film neu zu bewerten.

Hier treffen zwei Dinge zu: *Amityville Horror* macht es den Leuten möglich, das Unbekannte auf eine einfache, unkomplizierte Weise zu berühren; diesbezüglich ist er ebenso wirkungsvoll, wie es andere »Launen« vor ihm waren, angefangen mit, sagen wir einmal, der Hypnose und Reinkarnations-Welle, die nach *The Search for Bridey Murphy* folgte und auch die UFO-Hysterie der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre einschließt, Raymond Moodys *Life after Life* und ein lebhaftes Interesse an so speziellen Begabungen wie Telepathie, Präkognition und den verschiedenen exotischen Sprüchen von Castanedas Don Juan. Einfachheit mag nicht immer künstlerisch sinnvoll sein, aber sie hat häufig die größte Wirkung bei Menschen, die selbst wenig Phantasie haben oder bei denen die Gabe der Phantasie wenig Übung hat. *Amityville Horror* ist eine grundsätzliche Spukhausgeschichte, und Spukhäuser sind etwas, worüber selbst der Phantasieloseste sicher einmal nachgedacht hat, und sei es nur als Kind an einem Lagerfeuer.

Bevor ich zum zweiten Punkt übergehe (und ich verspreche Ihnen, ich werde Sie nicht mehr allzu lange mit *Amityville Horror* aufhalten), wollen wir einen Auszug aus einer Besprechung des 1974 entstandenen Horror-Films *Phase IV* ansehen. *Phase IV* war ein bescheidener Paramount-Film mit Nigel Davenport und Michael Murphy. Er handelte von Ameisen, die die Weltherrschaft übernehmen, nachdem ein Aufflackern der Sonnenstrahlung sie intelligent gemacht hat - ein Einfall, der möglicherweise von dem Kurzroman *Brain Wave* (dt. *Die Macht des Geistes* bzw. *Der Nebel weicht*) des Science-Fiction-Schriftstellers Poul Anderson beeinflusst und dann mit dem Film *Them!* von 1954 gekreuzt wurde. *Them!* und *Phase IV* haben denselben Wüstenschauplatz, wenngleich *Them!* seinen spektakulären Höhepunkt in den Abwasserkanälen von Los Angeles hat. Man sollte hinzufügen, daß die beiden Filme trotz des gemeinsamen Schauplatzes Millionen Meilen voneinander entfernt sind, was Ton und Stimmung anbelangt. Die Besprechung von *Phase IV*, die ich zitie-

ren möchte, wurde von Paul Roen geschrieben und in *Castle of Frankenstein* Nr. 24 veröffentlicht.

Es ist erfreulich zu hören, daß Saul Bass, der phantasievolle Künstler, der die Vorspanne der drei besten Thriller von Hitchcock entworfen hat, nun selbst bei Thrillern Regie führt. Seine erste Arbeit ist *Phase IV*, eine Mischung aus Fünfziger-Jahre-SF und Siebziger-Jahre-Ökokatastrophe ... Die Handlung wird nicht immer logisch und zusammenhängend entwickelt, aber *Phase* ist dennoch eine packende Übung in Sachen Spannung. Davenport ist eine Augenweide, seine kühle Überheblichkeit zerbröckelt nach und nach, während sein überheblicher britischer Akzent die ganze Zeit bestehen bleibt. (...) Bass' optische Effekte sind von der Qualität, die man erwarten darf, wenngleich häufig leuchtend gefärbt; Bernstein und Grün beherrschen [sie] die Produktion.

Das ist eine der einsichtigen Besprechungen, die man von *Castle of Frankenstein* erwartete, der besten der »Monster-Zeitschriften«, die leider viel zu früh wieder eingestellt wurde. Worauf die Besprechung hinausläuft ist natürlich, daß wir es hier mit einem Horror-Film zu tun haben, der in direktem Kontrast zu *Amityville Horror* steht. Bass' Ameisen sind nicht einmal groß. Es sind nur kleine Mistviecher, die sich entschieden haben, alle zusammenzuarbeiten. Der Film war kein großer Erfolg an der Kinokasse, und ich habe ihn erst 1976 in einem Autokino gesehen, wo er als erster Film einer Doppelvorstellung mit einem anderen zusammen gezeigt wurde, der viel, viel schlechter war.

Wenn Sie ein echter Horror-Fan sind, dann werden Sie denselben Feinsinn entwickeln, den auch ein Freund des Balletts entwickelt; Sie bekommen ein Gespür für Tiefe und Beschaffenheit des Genres. Ihr Ohr entwickelt sich mit dem Auge, und der Ton der Qualität wird einem geübten Ohr immer auffallen. Man hat feines Waterford-Kristall, das klingt, wenn man ihn anschlägt, wie dick und klobig es auch aussehen mag; und dann haben wir Marmeladengläser von Flintstone. Sie können Ihren Dom Perignon aus beiden trinken, aber, Freunde, der Unterschied ist gewaltig.

Wie dem auch sei, *Phase IV* war kein finanzieller Erfolg, weil für das Publikum, das nicht zu den Fans gehört, dem es schwerfällt, seinen Unglauben aufzuheben, ziemlich wenig zu passieren scheint. Es gibt keine »großen Augenblicke«, wie etwa wenn Linda Blair in *The Exorcist* Erbensuppe auf Max von Sydow kotzt ... oder James Brolin in *Amityville Horror* davon träumt, daß er seine Familie mit der Axt niedermetzelt. Aber Roen deutet an, daß jemand, der das echte Waterford des Genres liebt (und davon gibt es bei weitem nicht genug ..., aber in keinem Genre gibt es genügend wirklich Gutes, oder?), feststellen wird, in *Phase IV* passiert eine ganze Menge - das feine Klingen des Echten ist vorhanden, man kann es wahrnehmen; es reicht von der Musik bis zu den stummen und unheimlichen Wüstenlandschaften, bis zu Bass' fließender Kamerabewegung und Michael Murphys ruhiger, unterkühlter Erzählung. Das Ohr hört den Klang der Wahrheit ..., und das Herz reagiert.

Ich habe das alles angeführt, um folgendes zu sagen: Auch das Gegenteil trifft zu. Das Ohr, das ständig an »schöne« Klänge gewöhnt ist - zum Beispiel die gezierten Weisen von Kammernmusik -, wird nur eine gräßliche Kakophonie hören, wenn es einer Bluegrass-Fiedel ausgesetzt wird ..., aber dennoch ist Bluegrass-Musik ziemlich gut. Das Entscheidende ist, daß Fans von Filmen im allgemeinen und Fans von Horror-Filmen im besonderen es leicht finden werden - zu leicht -, den derben Charme von Filmen wie *Amityville Horror* zu übersehen, nachdem er oder sie Filme wie *Repulsion*, *The Haunting*, *Fahrenheit 451* (der für einige ein Science-Fiction-Film sein mag, in Wirklichkeit aber den Alptraum eines Lesers darstellt) oder *Phase IV* gesehen hat. Bei der wahren Wertschätzung von Horror-Filmen kommt eine Vorliebe für Billigfraß zum Vorschein ..., eine These, die wir im nächsten Kapitel eingehender beleuchten werden. Vorerst wollen wir es dabei belassen, daß der Fan seine Vorliebe für Billigfraß auf eigene Gefahr verliert, und wenn ich per Gerücht höre, daß das New Yorker Filmpublikum über einen Horror-Film lacht, dann sehe ich ihn mir sofort an. In den meisten Fällen bin ich enttäuscht, aber hin und wieder höre ich eine verdammte gute Bluegrass-Fiedel, esse ein verdammte gutes Brat-

hähnchen oder werde so aufgeregt, daß ich mir ein paar Vergleiche zusammenschustere, so wie hier.

Das alles bringt uns natürlich zur tatsächlichen Sprungfeder von *Amityville Horror* und dem Grund dafür, daß der Film so gut funktioniert: Der Subtext des Filmes ist der eines wirtschaftlichen Unbehagens, und das ist das Thema, auf das Regisseur Stuart Rosenberg andauernd anspielt. Was die Zeichen der Zeit anbelangt - achtzehn Prozent Inflation, himmelhohe Hypothekenzinsen, Benzin für lockere ein Dollar vierzig pro Gallone -, so hätte *Amityville Horror*, ebenso wie *The Exorcist*, zu keinem günstigeren Augenblick kommen können.

Das zeigt sich am deutlichsten in einer Szene, die den einzigen Augenblick wirklicher und aufrichtiger Dramatik des Films darstellt; eine kurze Vignette, die die Wolken des Mittelmaßes durchbricht wie ein Sonnenstrahl an einem verhangenen Nachmittag. Die Familie Lutz bereitet sich darauf vor, zur Hochzeit von Cathy Lutz' jüngerem Bruder zu gehen (der im Film aussieht, als wäre er noch nicht einmal siebzehn). Natürlich sind sie in dem bösen Haus, als der Vorfall stattfindet. Der jüngere Bruder hat die fünfzehnhundert Dollar verloren, die er dem Lieferanten schuldet, und er leidet verständlicherweise unter dem Schmerz von Panik und Verlegenheit.

Brolin sagt, daß er einen Scheck ausstellen wird, der die Summe abdeckt, und das tut er, und später wimmelt er den erbosten Lieferanten, der auf Barzahlung bestanden hat, mit einer geflüsterten Unterhaltung im Badezimmer ab, während die Hochzeitsparty draußen steigt. Nach der Hochzeit stellt Lutz das Wohnzimmer des bösen Hauses auf den Kopf und sucht nach dem verschwundenen Geld, das jetzt ihm gehört und das der einzige Weg ist, den Scheck zu decken, den er dem Lieferanten gegeben hat. Brolins Scheck mag kein hundertprozentiger Schüttelscheck gewesen sein, aber in seinen eingesunkenen, blutunterlaufenen Augen sehen wir, daß er das Geld ebenso wenig hat wie sein unglücklicher Schwager. Wir haben einen Mann vor uns, der am Rand des finanziellen Zusammenbruchs dahintorkelt. Den einzigen Hinweis findet er unter dem Sofa: ein Geldscheinband mit der Aufschrift \$ 500. Das Band liegt auf dem Teppich und ist leer. »Wo ist

es?« schreit Brolin mit vor Wut, Frustration und Angst beben- der Stimme. In diesem Augenblick hören wir das Klingen des Waterford klar und deutlich - oder, wenn Sie so wollen, wir hören eine leise Musik in einem Film, der ansonsten nur aus Tschingdarassabumm besteht.

Alles, was *Amityville Horror* gut macht, ist in dieser einen Szene zusammengefaßt. Ihr Hintergrund sagt alles über die offensichtlichste Wirkung des bösen Hauses - die Wirkung, die als einzige unbestreitbar ist: Es ruiniert die Familie Lutz nach und nach finanziell. Der Film hätte auch den Titel *Horror des schrumpfenden Bankkontos* tragen können. Er ist die prosaischere Version dessen, wo so viele Spukhaus-Geschichten ihren Anfang haben. »Es ist für einen Äppel und ein Ei zu haben«, sagt der Makler mit süffisantem Grinsen. »Angeblich spukt es darin.«

Nun, das Haus, das die Lutzes kaufen, ist in der Tat für einen Äppel und ein Ei zu haben (und da ist noch eine gute Szene - leider zu kurz -, als Cathy ihrem Mann erzählt, daß sie die erste in ihrer großen katholischen Familie ist, die ein Haus besitzt; »Wir sind immer Mieter gewesen«, sagt sie), aber letztendlich kostet es sie viel. Am Ende scheint sich das Haus buchstäblich selbst zu zerreißen. Fenster zerschellen, schwarzer Glibber tropft von den Wänden, die Kellertreppe stürzt ein ..., und ich habe mich nicht gefragt, ob die Familie Lutz lebend herauskommt, sondern ob sie eine gute Hausversicherung hat.

Es ist ein Film für jede Frau, die jemals über einer verstopften Toilette oder einen Wasserfleck an der Decke, der von der oberen Dusche stammt und immer größer wird, geweint hat; für jeden Mann, der jemals durchdrehte, wenn die Last des Schnees seine Abflußrohre abdrückte; für jedes Kind, das sich jemals die Finger an einem Fenster eingeklemmt hat und der Meinung war, das Fenster hätte es auf es abgesehen. Was Horror anbelangt, ist *Amityville Horror* ziemlich gewöhnlich. Aber das ist Bier auch, und trotzdem kann man davon betrunken werden.

»Denk nur an die Rechnungen«, stöhnte eine Frau, die hinter mir im Kino saß, an einer Stelle ..., aber ich vermute, sie hat dabei an ihre eigenen Rechnungen gedacht. Es war un-

möglich, aus diesem Stück Schweinsleder eine Seidenbörse zu machen, aber Rosenberg gelingt es immerhin, uns Skai zu geben, und der Hauptgrund dafür, daß das Publikum den Film sehen will, ist meiner Meinung nach, daß *Amityville Horror* hinter der Fassade der Gespenstergeschichte in Wirklichkeit ein Derby des finanziellen Zusammenbruchs ist. Wahrhaftig ..., denk nur an die Rechnungen.

5

Und jetzt der Horror-Film als politische Polemik.

Wir haben schon ein paar Filme dieser Prägung erwähnt - *Earth vs. the Flying Saucers* und Siegels Version von *Invasion of the Body Snatchers*, beide aus den fünfziger Jahren. Die besten Filme der politischen Art scheinen aus diesem Jahrzehnt zu stammen - wenngleich wir den Kreis vielleicht auch hier wieder schließen können; *The Changeling*, der, während ich dies schreibe, auf dem besten Weg ist, der große Überraschungserfolg des Jahres 1980 zu werden, ist eine seltsame Mischung aus Gespenstergeschichte und Watergate.

Wenn Filme die Träume der Massenkultur sind - ein Filmkritiker hat das Ansehen von Filmen sogar »Träumen mit offenen Augen« genannt - und wenn Horror-Filme die Alpträume der Massenkultur sind, dann handeln viele der Horror-Filme der fünfziger Jahre vom Versuch Amerikas, mit der Möglichkeit nuklearer Vernichtung wegen politischer Differenzen fertig zu werden.

Wir sollten die Horror-Filme jener Zeit ausklammern, die aus technologischem Unbehagen entstanden sind (dazu gehören auch die Filme um Rieseninsekten), und auch Filme um die nukleare Konfrontation wie *Fail Safe* (dt: *Fail Safe - Feuer wird vom Himmel fallen* bzw. *Angriffsziel Moskau*) und Ray Millands zeitweise interessanten *Panic in the Year Zero*. Diese Filme sind nicht in dem Sinne politisch, wie Siegels *Invasion of the Body Snatchers* politisch ist; das war ein Film, in dem man den politischen Gegner seiner Wahl hinter jeder Ecke sehen konnte - in den ominösen Samenkapseln aus dem Weltraum symbolisiert.

Die politischen Horror-Filme aus jenem Zeitraum, den wir

hier behandeln, begannen meiner Meinung nach mit *The Thing* (1951) unter der Regie von Christian Nyby und produziert von Howard Hawks (der auch bei der Regie die Hand im Spiel hatte, vermutet man). Die Hauptrollen spielten Margaret Sheridan, Kenneth Tobey und James Arness als die bluttrinkende, menschliche Karotte vom Planeten X.

Ganz kurz: Soldaten und Wissenschaftler eines polaren Lagers entdecken ein starkes Magnetfeld an einer Stelle, wo kurz vorher ein Meteor eingeschlagen hat; das Feld ist so stark, daß sämtliche elektronischen Geräte und Instrumente verrückt spielen. Außerdem hat eine Kamera, die entworfen wurde, um dann zu filmen, wenn der normale Strahlenpegel plötzlich steigt, Fotos von einem Objekt aufgenommen, das sich mit Höchstgeschwindigkeit dreht, kippt und Kurven fliegt - seltsames Verhalten für einen Meteor.

Eine Expedition wird zu der Stelle geschickt, sie findet eine im Eis begrabene fliegende Untertasse. Die Untertasse, die beim Aufprall extrem heiß war, hat sich ins Eis geschmolzen, das dann wieder gefroren ist; nur die Heckflosse schaut noch heraus (was dem Spezialeffekte-Team half, kein potentiell teures Stück bauen zu müssen). Die Jungs von der Armee, die fast den ganzen Film über Frostbeulen am Gehirn zu haben scheinen, zerstören das fremde Raumschiff prompt, als sie versuchen, es mit Thermit aus dem Eis zu schmelzen.

Aber der Pilot (Arness) wird gerettet und in seinem Eisblock zur Forschungsstation zurückgebracht. Er oder es landet in einem Lagerraum, wo er oder es bewacht wird. Einem der Wachmänner gruselt es so sehr vor dem Ding, daß er eine Decke darüber wirft. Unglücklicher Mann! Seine Sterne stehen offensichtlich allesamt unglücklich, sein Biorhythmus ist ganz unten, und sein geistiger magnetischer Pol ist vorübergehend umgekehrt. Die Decke, die er benützt, gehört zur Gattung elektrische Heizdecke, und sie schmilzt das Eis auf wundersame Weise, ohne einen Kurzschluß zu erzeugen. Das Ding entkommt, und der Spaß beginnt.

Etwa sechzig Minuten später hört der Spaß wieder auf, dann nämlich wird das Ding auf einer Art elektrischem Gehweg, den sich die Wissenschaftler ausgedacht haben, medium geröstet. Ein vor Ort befindlicher Reporter meldet der wahr-

scheinlich zutiefst dankbaren Welt den ersten Sieg der Menschheit über eine außerirdische Invasion, und der Film endet, wie sieben Jahre später *The Blob* (dt: *B lob - Schrecken ohne Namen*), nicht mit der Zeile ENDE, sondern mit einem Fragezeichen.

The Thing ist ein kleiner Film (Carlos Ciarens bezeichnet ihn in seiner *Illustrated History of the Horror Film* ganz zutreffend als »intim«), er wurde mit niedrigem Budget gedreht und ganz offensichtlich im Studio, wie Lewtons *The Cat People*. Wie *Allen*, ein mehr als fünfundzwanzig Jahre später entstandener Film, erzielt auch dieser seine beste Wirkung durch die Gefühle von Klaustrophobie und Xenophobie, bei- des Gefühle, die wir für Filme mit mythischen, »märchenhaften« Subtexten reservieren*, aber wie ich schon gesagt habe, die besten Horror-Filme versuchen, einen auf verschiedenen Ebenen zu packen, und *The Thing* operiert auch auf einer politischen Ebene. Er hat ein paar grimmige Dinge über Gelehrte zu sagen (und über weiche Liberale; Anfang der fünfziger Jahre hätte man ein Gleichheitszeichen zwischen die beiden setzen können), die sich des Verbrechens der Beschwichtigung schuldig machen.

Allein die Anwesenheit von Kenneth Tobey und seiner Schwadron Soldaten verleiht dem Film eine militaristische und damit politische Patina. Wir werden niemals der Illusion ausgeliefert, daß dieser arktische Stützpunkt nur für die Wissenschaftler gebaut worden ist, die so nutzlose Dinge wie das Nordlicht und die Gletscherbildung studieren wollen. Nein, der Stützpunkt gibt das Geld der Steuerzahler auch für *wichtige* Dinge aus: Er ist Teil eines Frühwarnsystems, Teil von Amerikas wachsamer und nimmermüder usw. usw. usw. Was die Befehlsgewalt anbelangt, so sind die Wissenschaftler Tobey unterstellt. Schließlich wissen wir ja alle, flüstert der Film den Zuschauern zu, wie diese Elfenbeinturmgelehrten

* Mancher wird sagen, daß das Gefühl von Xenophobie an sich schon politisch ist, und das ist sicherlich nicht unrichtig - aber ich würde es lieber als universelles Gefühl abhandeln und (wenigstens an dieser Stelle) von der unterschwelligen Propaganda ausnehmen, die wir hier diskutieren.

sind oder nicht? Voll großer Ideen, aber untauglich in Situationen, die einen praktischen Mann erfordern. Wenn es darauf ankommt, sagt er, dann sind diese hochgeistigen Wissenschaftler so verantwortungsbewußt wie ein Kind mit einer Packung Streichhölzer. Sie mögen gut mit ihren Mikroskopen und Teleskopen umgehen können, aber es erfordert Männer wie Kenneth Tobey, die begreifen, daß Amerikas wachsender und nimmermüder usw. usw.

The Thing ist der erste Film der fünfziger Jahre, der uns den Wissenschaftler in der Rolle des Beschwichtigers präsentiert, jenes Geschöpfes, das entweder aus eigennützigen oder irregeleiteten Gründen bereit ist, die Pforten des Paradieses zu öffnen und alles Böse hereinzulassen (ganz im Gegensatz zu den verrückten Wissenschaftlern der dreißiger Jahre, die mehr als bereit waren, die Büchse der Pandora zu öffnen und alles Böse herauszulassen - eine wichtige Unterscheidung, auch wenn das Endergebnis dasselbe ist). Daß die Wissenschaftler in den Techno-Horror-Filmen der fünfziger Jahre - einem Jahrzehnt, das offenbar entschlossen war, ein ganzes Regiment von Männern und Frauen in weißen Labormänteln hervorzubringen - so einhellig als böse porträtiert werden, ist möglicherweise nicht so überraschend, wenn man bedenkt, daß es die Wissenschaft war, die eben jene Pforten öffnete, so daß die Atombombe ins Paradies gebracht werden konnte - erst allein und dann von Trägeraketen. Otto Normalverbraucher und Lieschen Müller hatten in diesen unheimlichen acht oder neun Jahren nach der Kapitulation Japans extrem schizoide Gefühle der Wissenschaft gegenüber - sie erkannten einerseits die Notwendigkeit, andererseits verabscheuten sie sie wegen der Dinge, die sie eingeführt hatte. Auf der einen Seite war da ihr Kumpel, der nette kleine Bursche Reddy Kilowatt; auf der anderen Seite konnte man im Kino, noch bevor die erste Rolle von *The Thing* anfang, sehen, wie in einer Armeesimulation eine Stadt *genau wie ihre* von der Atombombe vernichtet wurde.

In *The Thing* spielt Robert Cornthwaite den beschwichtigenden Wissenschaftler; und aus seinem Mund hören wir die erste Strophe eines Psalms, den die Kinobesucher der fünfziger und sechziger Jahre nur zu gut lernen sollten: »Wir müs-

sen dieses Geschöpf für die Wissenschaft retten.« Die zweite Strophe lautet: »Wenn es aus einer Gesellschaft kommt, die weiter entwickelt ist als unsere, muß es in Frieden kommen. Wenn wir nur Kommunikation mit ihm herstellen und herausfinden können, warum es gekommen ist ...«

Nur Wissenschaftler, sagt Cornthwaite, sind imstande, das Wesen aus einer anderen Welt zu studieren, und es muß studiert werden; es muß ausgefragt werden, wir müssen wissen, was seine Raketendüsen antreibt. Gar nicht darauf achten, daß das Ding nur Mordlust gezeigt und ein paar Schlittenhunde abgemurkst hat (dabei hat es eine Hand verloren, aber keine Bange, die wächst nach) und daß es von Blut lebt und nicht von Pflanzendünger Marke Grüner Daumen.

Gegen Ende des Films wird Cornthwaite zweimal von Soldaten zurückgehalten; auf dem Höhepunkt des Films reißt er sich los und tritt der Kreatur mit leeren Händen entgegen. Er fleht sie an, mit ihm zu reden und ihm zu glauben, daß er ihr kein Leid zufügen will. Die Kreatur sieht ihn einen langen, bedeutsamen Augenblick an ..., und dann schlägt sie ihn achlos beiseite, wie Sie und ich eine Stechmücke totschiessen würden. Dann folgt das Halbgar-Rösten auf dem elektrischen Gehweg.

Ich bin nur ein Schriftsteller und will mir nicht anmaßen, hier Geschichtsunterricht zu erteilen (das wäre zu sehr, als wollte man seiner Großmutter beibringen, wie man Eier ausaugt). Aber ich möchte behaupten, daß die Amerikaner damals paranoider waren, was die »Beschwichtigung« betrifft, als jemals davor oder danach. Die schreckliche Demütigung von Neville Chamberlain und die daraus resultierende Misere Englands zu Beginn des Zweiten Weltkriegs waren diesen Amerikanern noch frisch im Gedächtnis, und warum auch nicht? Alles war nur zwölf Jahre vor Fertigstellung von *The Thing* geschehen, und sogar Amerikaner, die 1951 erst einundzwanzig wurden, konnten sich noch deutlich daran erinnern. Die Moral war einfach - diese Beschwichtigung zahlt sich nicht aus; man mußte sie aufschlitzen, wenn sie standen, und erschießen, wenn sie flohen. Sonst übernahmen sie einen häppchenweise (und im Falle von *The Thing* konnte man das wörtlich nehmen). Die Chamberlain-Lektion für die Ameri-

kaner in den frühen fünfziger Jahren war die, daß es keinen Frieden um jeden Preis geben kann, und niemals Beschwichtigung. Wenngleich die koreanische Polizeiaktion den Anfang vom Ende dieser Denkweise bedeutete, war die Vorstellung von Amerika als Weltpolizei (eine Art internationaler Verband der geopolitische Einbrecher wie Nordkorea ankunnte: »Was machste denn hier, Boyo, was soll das denn?«) 1951 noch sehr respektabel, und viele Amerikaner sahen diese Denkweise zweifellos in noch stärkeren Begriffen: die Vereinigten Staaten nicht nur als Polizisten, sondern als Revolvermänner der freien Welt, als den Texas Ranger, der 1941 in den brodelnden Salon der asiatischen und europäischen Politik eingedrungen war und das Haus in weniger als drei Jahren gesäubert hatte.

In *The Thing* kommt also diese Szene, als Cornthwaite sich der Kreatur entgegenstellt - und grob beiseite geschlagen wird. Das ist ein rein politischer Augenblick, und das Publikum applaudierte der Vernichtung des Ungeheuers mit Nachdruck, als diese Minuten später folgte. In dieser Konfrontation zwischen Cornthwaite und dem übermächtigen Arness haben wir den Subtext, der Chamberlain und Hitler andeutet; als Tobey und seine Männer die Kreatur Sekunden später vernichten, mag das Publikum darin die rasche, gnadenlose Vernichtung seines bevorzugten geopolitischen Bösewichts gesehen (und ihr applaudiert) haben - möglicherweise Nordkorea; wahrscheinlicher das feige Rußland, das Hitler so schnell als Mann mit dem schwarzen Hut ersetzt hatte.

Wenn das alles viel zu schwergewichtig für einen bescheidenen kleinen Angstfilm wie *The Thing* zu sein scheint, dann vergessen Sie bitte nicht, daß der Standpunkt eines Menschen von den Ereignissen geformt wird, die er erlebt, ebenso wie seine politische Einstellung von seinem Standpunkt. Ich möchte lediglich sagen, daß der Standpunkt dieses Films, wenn man das politische Temperament der Zeit und die katastrophalen Ereignisse, die nur ein paar Jahre zuvor stattgefunden hatten, in Rechnung stellt, eigentlich vorherbestimmt war. Was macht man mit einer bluttrinkenden Karotte aus dem Weltall? Ganz einfach: Aufschlitzen, wenn sie steht, und erschießen, wenn sie flieht. Und wenn Sie ein Beschwichti-

gender Wissenschaftler wie Robert Cornthwaite sind (mit einem gelben Streifen auf dem Rücken, der so breit ist wie der Mittelstreifen auf einem Highway, flüstert der Subtext), dann werden Sie schlicht und einfach überannt.

Carlos Ciarens deutet darauf hin, wie sehr die Kreatur dem nur zwanzig Jahre vorher entstandenen Frankensteinmonster von Universal gleicht, aber das ist eigentlich gar nicht so bemerkenswert; diese spezielle Tarotkarte sollte uns mittlerweile vertraut sein, und wenn nicht, informiert uns der Titel hilfreicherweise, daß wir es wieder mit dem »Ding ohne Namen« zu tun haben. Dem heutigen Publikum wird es wahrscheinlich seltsamer vorkommen, daß ein Wesen, das intelligent genug ist, den Weltraum zu erobern, in dem Film durch und durch als Monster dargestellt wird (im Gegensatz zu, sagen wir einmal, den echsenhaften Piloten in *Earth vs. the Flying Saucers*, die Englisch zwar mit einem leichten Akzent, aber mit der grammatikalischen Korrektheit eines Oxfordprofessors sprechen; Hawks' *Ding* kann nur grunzen wie ein Schwein, dessen Rücken mit einer Drahtbürste geschrubbt wird). Man fragt sich, warum es überhaupt zur Erde kam. Meine eigene Vermutung ist, daß es versehentlich vom Kurs abkam und sein ursprünglicher Plan vorsah, daß es ganz Nebraska oder vielleicht das Nildelta mit seinen Sporen bepflanzen sollte. Man stelle es sich nur vor - eine selbstgezüchtete Invasionsstreitmacht (stellt man sich ihr in den Weg, dann töten sie einen, aber raucht man sie ..., *echt* mild, Mann - ooooh, und die *Farben!*).

Doch nicht einmal das ist ein Widerspruch, wenn wir uns wieder den Zeitgeist vor Augen führen. Die Menschen damals sahen sowohl Hitler wie auch Stalin als Menschen, die eine gewisse animalische Verschlagenheit besaßen - immerhin war Hitler der erste mit Düsenjägern und der Angriffsrakete. Aber sie waren dennoch Tiere, welche politische Vorstellungen hinausbrüllten, die wenig mehr als tierisches Grunzen waren. Hitler grunzte auf deutsch; Stalin grunzte auf russisch, aber Grunzen bleibt Grunzen. Und möglicherweise sagt das Wesen in *The Thing* ja etwas, das vollkommen hamlös ist - »Das Volk meines Sternensystems möchte wissen, ob die >Du-kommst-aus-dem-Gefängnis-frei<-Karte einem an-

deren Spieler verkauft werden darf«, möglicherweise - aber es hört sich schlimm an. Wirklich schlimm.

Betrachten wir als Kontrast das andere Ende des Teleskops. Die Kinder des Zweiten Weltkriegs schufen *The Thing*; sechsundzwanzig Jahre später schuf ein Kind des Vietnam-Krieges und der selbsternannten »love generation«, Steven Spielberg, mit einem Film des Titels *Close Encounters of the Third Kind* (dt: *Unheimliche Begegnung der dritten Art*) ein angemessenes Gegenstück zu *The Thing*. 1951 ballert der Soldat, der Wache schiebt (derjenige, der das Ding in seinem Eisklotz dummerweise mit einer Heizdecke zugedeckt hat, wie Sie sich erinnern werden), mit seiner Automatic auf den Außerirdischen, wenn er ihn kommen hört; 1977 hält ein alter Mann ein Schild in die Höhe, auf dem steht: STOP AND BE

FRIENDLY - »HALT AN UND SEI MIR WOHLGESONNEN«. Irrendwo dazwischen entwickelt sich John Foster Dulles zu Henry Kissinger, und aus der kampfeslustigen Politik der Konfrontation wurde Entspannungspolitik.

In *The Thing* beschäftigt sich Kenneth Tobey damit, einen elektrischen Gehweg zu bauen, mit dem er das Ding töten will; in *Close Encounters* beschäftigt sich Richard Dreyfuss damit, in seinem Wohnzimmer ein Modell des Devils Tower des Turms des Teufels - zu bauen, dem Landeplatz der Wesen. Und wir spüren, daß er mit Freunden persönlich dort oben herumlaufen und die Landelichter anbringen würde. Das Ding ist ein grober, riesenhafter Klotz; die Wesen von den Sternen in Spielbergs Film sind klein, zierlich, kindlich. Sie sprechen nicht, aber ihr Mutterschiff spielt wunderbar harmonische Töne - Sphärenmusik, vermuten wir. Und Dreyfuss, der alles andere will als diese Botschafter aus dem All töten, geht mit ihnen.

Ich möchte nicht sagen, daß Spielberg ein Mitglied der »love generation« ist oder sich selbst als eines betrachtet, nur weil er aufwuchs, als Studenten Gänseblümchen in die Mündungen von M-1-Gewehren schoben oder Hendrix und Joplin im Fillmore West auftraten. Ich sage auch nicht, daß Howard Hawks, Christian Nyby, Charles Lederer (der das Drehbuch zu *The Thing* schrieb) oder John W. Campbell (dessen Kurzroman Grundlage des Films war) sich ihren Weg am

Strand von Anzio eroberten oder mithalfen, das Sternenbanner auf Iwo Jima zu hissen. Aber Ereignisse bestimmen den Standpunkt, und der Standpunkt bestimmt die Politik, und *CE3K* scheint mir ebenso vorherbestimmt zu sein wie *The Thing*.

Wir müssen begreifen, daß die These »Soll sich das Militär darum kümmern« des letzteren 1951 durchaus akzeptabel war, weil sich das Militär in Duke Waynes »Big One« perfekt um die Japsen und Nazis gekümmert hatte, und wir können auch verstehen, daß die Haltung des erstgenannten, »Soll das Militär sich nicht darum kümmern«, 1977 vollkommen akzeptabel war - nach dem weniger als ruhmreichen Abschneiden in Vietnam, und auch 1980 noch (als *CE3K* mit neuen Szenen nochmals in die Kinos kam), dem Jahr, als das amerikanische Militärpersonal nach dreistündigen technischen Pannen den Kampf um unsere Geißeln im Iran verlor.

Politische Horror-Filme sind keineswegs weit verbreitet, aber andere Beispiele fallen einem ein. Die raubvogelhaften, wie *The Thing*, rühmen normalerweise den Wert des Bereitseins und verteufeln das Laster des Müßiggangs, und sie erreichen einen Großteil ihres Horrors, indem sie eine Gesellschaft entwerfen, die die politische Antithese zu unserer ist und dennoch über eine große Macht verfügt - technologischer oder magischer Natur ist dabei unerheblich; wie Arthur C. Clarke einmal ausgeführt hat, wenn man einen bestimmten Punkt erreicht hat, gibt es überhaupt keinen Unterschied mehr zwischen den beiden. Am Anfang von George Pals großartiger Adaption von *The War of the Worlds* (dt.: *Kampf der Welten*) gibt es eine herrliche Szene, als sich drei Männer, von denen einer eine weiße Flagge schwenkt, dem ersten gelandeten Raumschiff nähern. Jeder der drei scheint einer verschiedenen Gesellschaftsschicht und Rasse anzugehören, aber sie sind vereint, nicht nur durch ihr gemeinsames Menschsein, sondern durch ein umfassendes Gefühl, *Amerikaner zu sein*, das meiner Meinung nach kein Zufall war. Als sie sich mit ihrer weißen Flagge dem rauchenden Krater nähern, beschwören sie das Revolutionskrieg-Image herauf, mit dem wir alle aufgewachsen sind: Trommler, Flötist, Fahnen-schwenker. Damit wird ihre Vernichtung durch den mär-

sianischen Hitzestrahler ein symbolischer Akt, der alle Ideale herbeiruft, für die Amerikaner jemals gekämpft haben.

Der Film 1984 macht eine ähnliche Aussage, nur hat hier (dem Film fehlen die vollen Resonanzen von George Orwells Roman weitgehend) der Große Bruder die Marsianer ersetzt.

In dem Charleton-Heston-Film *The Omega Man* (dt: *Der Omega-Mann*), der nach dem Roman *I Am Legend* (dt: *Ich, der letzte Mensch* bzw. *Ich bin Legende*) von Richard Matheson entstand, welchen David Chute einen »harten, eigentümlich praktischen Vampir-Roman« nennt, sehen wir ganz genau dasselbe; die Vampire in ihren schwarzen Uniformen und den Sonnenbrillen sind fast Comic-hafte Gestapo-Agenten. Ironischerweise präsentiert eine frühere Verfilmung desselben Romans (*The Last Man on Earth* mit Vincent Price, einmal nicht als Bösewicht, in der Rolle von Mathesons Robert Neville) eine politische Vorstellung, die einen gänzlich anderen Horror heraufbeschwört. Der Film hält sich enger an Mathesons Roman, und als Folge davon offeriert er uns den Subtext, daß Politik nicht unveränderlich ist, daß sich die Zeiten ändern und daß Nevilles Erfolg als Vampir-Töter (sein seltsam praktischer Erfolg, um Chute zu zitieren) ihn zum Monster gemacht hat, zum Gesetzlosen, zum Gestapo-Agenten, der die Hilflosen im Schlaf ermordet. Für eine Nation, zu deren politischen Alpträumen wahrscheinlich immer noch Visionen von Kent State und My Lai gehören, ist das eine seltsam passende Vorstellung. *The Last Man on Earth* ist wahrscheinlich ein Beispiel für den ultimativen politischen Horror-Film, weil er uns Walt Kellys These nahebringt: Wir haben den Feind gesehen, und er ist wir.

Das alles führt uns an eine interessante Grenze, die ich andeuten, aber nicht überschreiten möchte - den Punkt, wo das Land des Horror-Films ans Land der schwarzen Komödie angrenzt. Stanley Kubrick ist ziemlich lange Bewohner dieser Grenzzone gewesen. Man könnte Kubricks Film *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (dt: *Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben*) durchaus als politischen Horror-Film ohne Monster betrachten (ein Mann braucht eine Münze, um Washington anzuru-

fen, damit er den Dritten Weltkrieg verhindern kann, bevor er überhaupt anfängt; Keenan Wynn gehorcht brummelnd, indem er mit seinem Gewehr einen Colaautomaten in die Luft ballert, damit unser Held das Kleingeld bekommt; aber er sagt dem potentiellen Retter der menschlichen Rasse: »Dafür werden Sie sich vor der Firma Coca Cola verantworten müssen«), *A Clockwork Orange* (dt: *Uhrwerk Orange*) als politischen Horror-Film mit menschlichen Monstern (Malcolm McDowell trampelt zu den Klängen von »Singin' in the Rain« auf einem unglücklichen alten Mann herum) und *2001: A Space Odyssey* (dt: *2001 - Odyssee im Weltraum*) als politischen Horror-Film mit einem nichtmenschlichen Monster (»Bitte schalt mich nicht ab«, fleht der mörderische Computer HAL 9000, als der letzte Überlebende der Jupiterexpedition seine Erinnerungsmodule eines nach dem anderen herauszieht), das sein kybernetisches Leben aushaucht, während es »A Bicycle Built for Two« singt. Kubrick ist der einzige amerikanische Filmregisseur, der begriffen hat, daß es ebenso oft wildes Gelächter wie Entsetzen auslösen kann, wenn man Tabus überschreitet, was jeder Zehnjährige, der damals hysterisch über einen Vertreterwitz gelacht hat, bestätigen kann. Oder es mag sein, daß nur Kubrick klug genug (oder tapfer genug) war, mehr als einmal in dieses Land zurückzukehren.

6

»Wir haben eine Tür zu einer unvorstellbaren Kraft geöffnet«, sagt der alte Wissenschaftler am Ende von *Them!* düster, »und jetzt können wir sie nicht mehr schließen.«

Am Ende von D. F. Jones' *Roman Colossus* (dt: *Colossus*), der als *Colossus: The Forbin Project* (dt: *Colossus*) verfilmt wurde, sagt der Computer, der alles übernommen hat, zu seinem Schöpfer Forbin, daß die Menschheit mehr lernen wird als nur seinem Gesetz zu gehorchen, sie wird lernen, ihn als Gott anzubeten. »Niemals!« antwortet Forbin in einem schallenden Tonfall, der jedem Helden einer Weltraum-Oper von Robert A. Heinlein zur Ehre gereicht hätte. Aber es ist Jones selbst, der das letzte Wort hat - und das ist kein beruhigendes

Wort. »Niemals?« lautet das letzte Wort seiner warnenden Geschichte.*

In dem Richard-Egan-Film *Gog* (Regie: Herbert L. Strock) scheint die Ausrüstung einer ganzen Weltraumstation verrückt zu spielen. Ein Sonnenreflektor dreht sich unkontrolliert und verfolgt die Heldin mit einem tödlichen Hitze- strahl; eine Zentrifuge, die entworfen wurde, um Astronauten auf ihre Belastbarkeit unter hohen Beschleunigungen zu testen, dreht sich so schnell, daß die beiden Testpersonen buchstäblich zu Tode beschleunigt werden; und am Ende laufen die beiden BEM-ähnlichen Roboter Gog und Magog vollkommen Amok, klappern mit ihren waldoartigen** Pinzettenarmen und geben unheimliche geigerzählerartige Laute von sich, während sie verschiedenen Vernichtungsaufgaben nachgehen (»Ich kann ihn kontrollieren«, sagt der Wissenschaftler, der so kalt wie ein Fisch ist, voller Vertrauen, einen Augenblick bevor Magog ihm mit einer Pinzette den Hals umdreht).

»Sie werden groß hier draußen«, sagt der alte Indianer in *Prophecy* gelassen zu Robert Foxworth und Talia Shire, als eine Kaulquappe so groß wie ein Lachs aus einem See im nördlichen Maine springt und am Ufer herumwatschelt. Wahrhaftig, das werden sie; Foxworth sieht auch einen Lachs, der so groß wie ein Tümmler ist, und am Ende des Films ist man froh, daß Wale keine Süßwassersäugetiere sind.

* Man kann D. F. Jones kaum als Pollyanna der Science-Fiction-Welt bezeichnen; in seinem Roman nach *Colossus* führt eine neuentwickelte Pille für Geburtenkontrolle, die man nur einmal nehmen muß, zu weltweiter Sterilität und dem langsamen Aussterben der menschlichen Rasse. Tolle Sache, aber Jones ist nicht der einzige, der dieses düstere Mißtrauen gegenüber der technologischen Welt zeigt; da ist noch J. G. Ballard, der Verfasser so grimmiger Geschichten wie *Crash* (dt: *Crash*), *Concrete Island* (dt: *Die Betoninsel*) und *High-Rise* (dt: *Der Block*); ganz zu schweigen von KurtVonnegut jr. (den meine Frau vemant »Vater Kurt« nennt), der uns Romane wie *Cat's Cradle* (dt: *Katzenwiege*) und *Player Piano* (dt: *Das höllische System*) geschenkt hat.

** Waldo bezeichnet ferngesteuerte, mechanische Greifarme und geht als Begriff auf Robert A. Heinlein zurück. (Anm. d. Übers.)

Die oben aufgeführten sind allesamt Beispiele für Horror-Filme mit technologischem Subtext ..., manchmal werden sie als »Die-Natur-läuft-Amok«-Filme bezeichnet (nicht, daß Gog und Magog mit ihren Raupenketten und ihrem Wald von Funkantennen viel Natürliches an sich hätten). In allen jedoch trifft den Menschen und seine Technologie die Schuld; »Ihr habt euch das selbst zuzuschreiben«, sagen sie alle, und ich finde, das wäre eine angemessene Grabsteininschrift für das Massengrab der Menschheit, wenn der Ballon schließlich platzt und die Interkontinentalraketen starten.

In *Them!* hat ein Kernwaffenversuch in White Sands die Riesenameisen hervorgebracht; der kalte Krieg hat den ollen Binärsystemdebilen Colossus hervorgebracht; ebenso die Maschinen, die in *Gog* Amok laufen, und Quecksilber im Wasser, eine Nebenwirkung der Papierherstellung, erzeugte die riesigen Kaulquappen und die mutierten Monstrositäten in John Frankenheimers Film *Prophecy*.

Hier, im Techno-Horror-Film, treffen wir wirklich auf die geballte Ladung. Hier müssen wir nicht mehr nach dem verzeigten Goldklümpchen schürfen, wie im Falle des wirtschaftlichen oder des politischen Horror-Films; Junge, wir könnten das Gold mit bloßen Händen aus dem Boden graben, wenn wir wollten. Hier haben wir einen Teil des alten Horror-Film-Korrals, wo sogar ein bodenloser kleiner nasser Furz von einem Horror-Film wie *The Horror of Party Beach* bei näherer Analyse einen technologischen Aspekt erhält - sehen Sie, die Halbstarken, die am Strand feiern, werden von Monstern bedroht, die entstanden sind, weil Fässer mit radioaktivem Giftmüll leckten. Aber keine Bange, davon abgesehen, daß ein paar Mädchen abgemurkst werden, kommt am Ende alles wieder in Ordnung, und es ist noch Zeit für ein Wiener Würstchen, bevor die Schule wieder anfängt.

Nochmals: Das alles passiert selten, weil Regisseur, Drehbuchautor und Produzent wollen, daß es passiert; es passiert von ganz alleine. Die Produzenten von *The Horror of Party Beach* waren zum Beispiel zwei Besitzer eines Autokinos in Connecticut, die eine Möglichkeit sahen, auf dem Sektor billiger Horror-Filme schnelles Geld zu machen (der Hintergedanke schien zu sein, wenn Nicholson und Arkoff von AIP x

Mengen Dollar machen konnten, indem sie B-Filme herausbrachten, dann mußten sie eigentlich imstande sein, x^2 Mengen Dollar zu machen, indem sie Z-Filme herausbrachten). Die Tatsache, daß ihr Film ein Problem vorhersah, das kaum zehn Jahre später ernste Wirklichkeit werden sollte, ist reiner Zufall ..., aber ein Zufall wie der Unfall von Three Mile Island, der früher oder später einfach eintreten mußte. Ich finde es ganz amüsant, daß dieser miserable und billige Rock'n'Roll- und Horror-Film mit seinen klickenden Geigerzählern, lange bevor *The China Syndrome* (dt: *Das China-Syndrom*) auch nur als Idee geboren wurde, zur Stelle war.

Aber mittlerweile muß deutlich geworden sein, daß sich diese Kreise allesamt überschneiden, daß wir früher oder später immer wieder beim selben Terminus anlangen - dem Terminus, der auf dem Boden des amerikanischen Massenalters gedeiht. Zugegeben, das sind Alpträume, des Profits wegen entstanden, aber Alptraum bleibt Alptraum, und in letzter Analyse ist es das Profitmotiv, das unwichtig wird, und der Alptraum selbst, der von Interesse bleibt.

Ich bin sicher, daß sich die Produzenten von *The Horror of Party Beach* (ebenso wenig wie die Produzenten von *The China Syndrome*) nie an einen Tisch gesetzt und zueinander gesagt haben: »Hört zu - wir werden die Menschen Amerikas vor den Gefahren der Kernreaktoren warnen, und wir werden die bittere Pille dieser lebenswichtigen Nachricht mit einer spannenden Story überzuckern.« Nein, die Unterhaltung wird wahrscheinlicher in diese Richtung verlaufen sein: Unser Zielpublikum ist jung, darum werden junge Leute in dem Film spielen, und unser Zielpublikum interessiert sich für Sex, daher wird alles an einem sonnigen Surf-Strand spielen, wo wir so viel Fleisch zeigen können, wie die Zensoren uns gestatten. Und weil unser Zielpublikum sich gruseln mag, geben wir ihm diese furchtbaren Monster. Es muß wie ein unglaublicher Kassenschlager ausgesehen haben: eine Verschmelzung der erfolgreichsten Genre-Filme von AIP - ein Monster-Film und ein Strandparty-Film.

Aber weil je der Horror-Film (ausgenommen vielleicht die deutschen expressionistischen Filme aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts) wenigstens ein biß-

eben auf Glaubwürdigkeit achten muß, mußte es einen Grund dafür geben, daß diese Monster so plötzlich aus dem Meer kamen und anfangen, ihre antisozialen Taten zu vollbringen (ein Höhepunkt des Films - oder vielleicht wäre Tiefpunkt besser - ist, als die Monster über eine Schlummerparty herfallen und zehn oder zwanzig mannbare junge Dinger umbringen ..., das nennt man Spielverderber!). Die Produzenten entschieden sich für nuklearen Abfall, der aus versenkten Kanistern ausströmte. Ich bin sicher, das war einer der nebensächlichsten Punkte vor Beginn der Produktion, und *aus eben diesem Grund* wird er *sehr wichtig* für unsere Diskussion hier.

Der Grund für die Monster entsprang mit aller Wahrscheinlichkeit einer Art freiem Assoziationsprozeß, mit den Tests vergleichbar, die Psychiater verwenden, um Ängste ihrer Patienten herauszufinden. Und wenngleich *The Horror of Party Beach* längst der Vergessenheit anheimgefallen ist, hat sich das Bild der mit dem Strahlensymbol gekennzeichneten Kanister, die langsam zum Meeresgrund sinken, im Gedächtnis festgesetzt. Was, in Gottes Namen, machen wir *wirklich* mit dem ganzen nuklearen Abfall? fragt sich der Verstand unbehaglich - den Brennstäben, dem Dreck, den verbrauchten Plutoniumbehältern und den Verschleißteilen, die so heiß sind wie ein nickelverkleideter Revolver und es die nächsten sechshundert Jahre auch bleiben werden? Weiß *irgend jemand*, was um alles in der Welt wir damit machen?

Jede wohlüberlegte Betrachtung des Techno-Horror-Films - der Filme, deren Subtext andeutet, daß wir von unseren eigenen Maschinen und Prozessen der Massenfertigung verraten worden sind - offenbart sehr bald eine Karte des Tarotblatts, die wir schon früher einmal ausgegeben haben: dieses Mal die mit dem Gesicht des Werwolfs. Als ich bei *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* vom Werwolf gesprochen habe, habe ich die Ausdrücke apollinisch (Vernunft und Geisteskraft) und dionysisch (Emotionen, Sinnlichkeit und chaotisches Handeln) gebraucht. Die meisten Filme, die technologische Ängste ausdrücken, haben eine ähnlich dualistische Natur. Grashüpfer, will uns *Beginning of the End* sagen, sind apollinische Geschöpfe, die nichts weiter tun als hüpfen, fressen, Tabaksaft spucken und kleine Grashüpfer machen. Aber nach einer

Dosis nuklearen Elixiers werden sie so groß wie Cadillacs, werden dionysisch und unberechenbar und greifen Chicago an. Es sind eben ihre dionysischen Neigungen - in diesem Fall ihr Geschlechtstrieb -, die ihr Ende herbeiführen. Peter Graves (als der »tapfere Junge Wissenschaftler«) stellt ein Tonbandgerät mit dem Paarungsschrei auf, das über Lautsprecher von Booten auf dem Michigansee ausgestrahlt wird, und die Grashüpfer eilen alle in den Tod, weil sie der Meinung sind, sie sind unterwegs zu einem wirklich guten Fick. Sie sehen, eine kleine, warnende Geschichte. Ich wette, D. F. Jones war begeistert davon.

Sogar *Night of the Living Dead* hat einen Techno-Horror-Aspekt, eine Tatsache, die viele übersehen, wenn die Zombies sich auf das einsame Farmhaus in Pennsylvania zubewegen, wo sich die »Guten« veramikiert haben. Diese Toten, die aufstehen und wandeln, haben nichts Übernatürliches an sich; es ist geschehen, weil eine Raumsonde zur Venus auf dem Heimweg eine unheimliche Strahlung abbekommen hat, die die Toten wiedererweckt. Man könnte vermuten, daß Teile eines solchen Satelliten in Palm Springs und Fort Lauderdale heißbegehrte Trophäen sein würden.

Der Barometereffekt der Subtexte von Techno-Horror-Filmen kann festgestellt werden, wenn man Filme dieser Art aus den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren vergleicht. In den fünfziger Jahren war der Schrecken der Bombe und des radioaktiven Niederschlags etwas Reales und Entsetzliches, und er hinterließ eine Narbe bei diesen Kindern, die gut sein wollten, wie die Depression der dreißiger Jahre eine Narbe bei ihren Eltern hinterlassen hatte. Eine neuere Generation - jetzt immer noch Teenager, ohne Erinnerungen an die Kuba-Krise oder Kennedys Ermordung in Dallas, die mit der Milch der Entspannungspolitik großgezogen wurden - wird den Schrecken dieser Dinge vielleicht nicht verstehen können, aber sie wird zweifellos die Möglichkeit haben, sie in den Jahren enger geschnallter Gürtel und wachsender Spannungen, die vor uns liegen, kennenzulernen ..., und die Filme werden zur Stelle sein, um ihren vagen Ängsten konkrete Brennpunkte zu geben, und zwar in den kommenden Horror-Filmen.

Es mag sein, daß nichts auf der Welt schwerer zu verstehen ist als ein Schrecken, dessen Zeit gekommen und vorübergegangen ist - darum können Eltern ihre Kinder schimpfen, wenn diese Angst vor dem schwarzen Mann haben, obwohl sie als Kinder genau mit denselben Ängsten zu kämpfen hatten (und mit denselben mitfühlenden, aber verständnislosen Eltern). Das könnte der Grund sein, weshalb der Alptraum einer Generation zur Soziologie der nächsten Generation wird, und selbst die, die durch das Feuer gegangen sind, haben Schwierigkeiten, sich daran zu erinnern, wie sich die glühenden Kohlen anfühlten.

Ich erinnere mich zum Beispiel, daß 1968, als ich einundzwanzig Jahre alt war, das Thema lange Haare ein besonders übles war. Das mag heute so schwer zu verstehen sein wie die Vorstellung, daß sich einst Menschen wegen des Problems umbrachten, ob die Erde um die Sonne oder die Sonne um die Erde kreist, aber auch das ist geschehen.

In jenem glücklichen Jahr 1968 wurde ich von einem Bauarbeiter aus einer Bar namens Stardust in Brewer, Maine, hinausgeworfen. Der Kerl hatte Muskeln auf den Muskeln und sagte mir, ich könne wiederkommen, wenn »du deine Haare geschnitten hast, du elende Schwuchtel«. Da gab es die üblichen Ausrufe aus vorbeifahrenden Autos (normalerweise alten Autos mit Heckflossen und Krebs an den Kotflügeln): Bist du ein Junge oder ein Mädchen? Wann hast du zum letzten Mal gebadet? Und so weiter, wie Vater Kurt so zutreffend sagt.

Ich kann mich daran auf eine intellektuelle, sogar analytische Weise erinnern, ebenso wie ich mich daran erinnern kann, daß ich einen Verband hatte, der ins Fleisch gewachsen war, als ich im Alter von zwölf Jahren eine Zyste entfernt bekommen hatte. Ich schrie vor Schmerzen und verlor dann das Bewußtsein. Ich erinnere mich an das ziehende Gefühl, als der Mull von dem neuen, gesunden Gewebe weggezogen wurde (die Entfernung des Verbandes wurde von einer Hilfschwester besorgt, die offenbar keine Ahnung hatte, was sie tat), ich kann mich an den Schrei erinnern und ich kann mich an das Ohnmächtigwerden erinnern. Woran ich mich nicht erinnern kann, sind die Schmerzen selbst. Dasselbe ist es mit

den Haaren und im weiteren Sinne mit allen Schmerzen des Erwachsenwerdens im Zeitalter von Napalm und der Nehru-Jacke. Ich habe es absichtlich vermieden, einen Roman vor dem Hintergrund der sechziger Jahre zu schreiben, weil mir das alles, wie das Entfernen dieses Verbandes, inzwischen sehr fern erscheint - fast so, als wäre es einer anderen Person widerfahren. Aber das alles ist geschehen; der Haß, die Paranoia und die Angst auf beiden Seiten waren nur zu real. Wenn wir das bezweifeln, dann müssen wir nur den fundamentalen Gegenkultur-Horror-Film *Easy Rider* ansehen, wo Peter Fonda und Dennis Hopper von einer Bande Rednecks mit Pritschenwagen weggepustet werden, während Roger McGuinn Bob Dylans »It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)« singt.

Ebenso ist es schwer, sich an die Ängste zu erinnern, die mit den Boom-Jahren der Atomtechnologie vor fünfundzwanzig Jahren kamen. Die Technologie selbst war strikt apollinisch; so apollinisch wie der nette Junge Larry Talbot, der »sein Abendgebet sprach«. Das Atom wurde nicht von einem kichenden Colin Clive oder Boris Karloff in einem abstrusen, fernöstlichen Labor gespalten, sondern mittels Alchimie und Mondschein inmitten eines Runenkreises; es wurde von einer Menge kleiner Jungs in Oak Ridge und White Sands getan, Jungs, die Tweedjackets trugen und Lukies rauchten, die sich wegen Schuppen und Schuppenflechten Sorgen machten, darüber, ob sie sich ein neues Auto kaufen konnten oder nicht und wie sie das verdammte Unkraut auf dem Rasen wegbekommen konnten. Die Spaltung des Atoms, die Kernfusion, das Öffnen der Tür zu jener neuen Welt, von der der Wissenschaftler am Ende von *Them!* spricht - das alles wurde auf einer »Alles-wie-gewöhnlich«-Basis bewerkstelligt.

Die Menschen begriffen das und konnten damit leben (populärwissenschaftliche Bücher der fünfziger Jahre beschworen die wunderbare Welt, die das freundliche Atom bringen würde, eine Welt, die von neuen und sicheren Kernreaktoren angetrieben werden würde, und die Grundschulkinder bekamen gratis Comics, die die Energieversorgungswerke produziert hatten), aber sie fürchteten auch das haarige, raubtier-

hafte Gesicht auf der Kehrseite der Medaille: Sie fürchteten, daß das Atom aus technologischen und politischen Gründen im Grunde genommen unkontrollierbar sein würde. Dieses Gefühl tiefen Unbehagens drückte sich in Filmen wie *The Beginning of the End*, *Them!*, *The Incredible Shrinking Man* (wo Strahlung verbunden mit einem bestimmten Insektenvernichtungsmittel für einen Mann, Scott Carey, einen ganz besonderen Horror erzeugt), *The H-Man* (dt: *Das Grauen schleicht durch Tokio*) und *Four-D Man* (dt: *Der 4D-Man*). Der gesamte Zyklus erreicht einen unerreichten Höhepunkt des Absurden in *Night of the Lepus* (dt: *Rabbits!*), wo die Welt von zwanzig Meter großen Hasen bedroht wird.*

Die Sorgen des Techno-Horror-Films der sechziger und siebziger Jahre verändern sich mit den Sorgen der Menschen, die in dieser Zeit lebten; die Filme um Rieseninsekten weichen solchen wie *The Forbin Project* (*die Software, die die Welt eroberte*) und *2001*, die sich beide mit der Möglichkeit des Computers als Gott auseinandersetzen oder der noch wüsteren Möglichkeit (lächerlich ausgeführt, wie ich zugeben möchte) des Computers als Satyr, die ausführlich in *Demon Seed* (dt: *Des Teufels Saat*) und *Saturn 3* (dt: *Saturn City*) behandelt wird. In den sechziger Jahren wird Horror zu einer Vision der Technologie als - möglicherweise intelligenter - Oktopus, der uns lebendig in Bändern und Datenverarbeitungssystemen begräbt, die schrecklich sind, wenn sie funktionieren (*The Forbin Project*), aber noch schrecklicher, wenn sie es nicht tun: In *The Andromeda Strain* (dt: *Andromeda*) zum Beispiel bleibt ein kleines Stück Papier in einem Fenschreiber hängen, aus diesem Grund wird verhindert, daß eine Glocke läutet, und dadurch kommt es (auf eine Weise, die Rube Goldberg sicher gefallen haben würde) beinahe zum Ende der Welt.

* Und dazu ein Rattenschwanz anderer Importe, meistens aus Japan, die alle entweder lang anhaltende Strahlung oder nukleare Explosionen als Ursache haben: *Godzilla*, *Gorgo*, *Rodan*, *Mothra* und *Ghidra*. Das Thema wurde sogar schon vor Kubrick als Komödie behandelt, in einem abstrusen kleinen Fünfziger-Jahre-Film mit dem Titel *The Atomic Kid*, mit Mickey Rooney in der Hauptrolle.

Schließlich haben wir die siebziger Jahre, die ihren Höhepunkt in Frankenheimers nicht sehr gutem (aber sicherlich gut gemeintem) Film *Prophecy* erreichen, der den Rieseninsekten-Filmen der fünfziger Jahre so sehr ähnelt (nur die Ursache hat sich geändert), sowie in *The China Syndrome*, einem Horror-Film, der alle drei der großen technologischen Ängste in sich vereinigt: Angst vor Strahlung, Angst um die Ökologie, Angst vor außer Kontrolle geratenen und Amok laufenden Maschinen.

Bevor wir diesen allzu kurzen Überblick über die Filme beenden, die auf ein Massenumbehagen bezüglich technologischer Fragen angewiesen sind, um ihr Äquivalent des Hakens zu erzeugen (Bilder, die den Ludditen ansprechen, der sich in uns allen versteckt), sollten wir noch einige Filme dieser Kategorie erwähnen, die um das Thema Raumfahrt kreisen ..., aber so xenophobische Filme wie *Earth vs. the Flying Saucers* und *The Mysterians* (dt: *Weltraumbestien*) dabei außer acht lassen. Filme, die sich auf die mögliche dionysische Seite der Raumfahrt beziehen (wie *The Andromeda Strain* und *Night of the Living Dead*, wo Satelliten gefährliche, aber nicht intelligente Organismen aus der Leere mitbringen), sollten streng von den xenophobischen Filmen abgegrenzt werden, die sich mit Invasionen aus dem Weltraum beschäftigen - Filmen, in denen der menschlichen Rasse die essentiell passive Rolle zukommt, wo sie vom Äquivalent der Räuber aus dem All überfallen wird. In Filmen dieser Art wird die Technologie häufig als der Erlöser dargestellt (wie in *Earth vs. the Flying Saucers*, wo Hugh Marlowe seine Ultraschallkanone dazu benützt, den elektromagnetischen Antrieb der Untertassen zu unterbrechen, oder in *The Thing*, wo Tobey und seine Männer Elektrizität verwenden, um das interstellare Gemüse zu grillen) - apollinische Wissenschaft, die die dionysischen Bösewichter vom Planeten X fertigmacht.

Zwar präsentieren sowohl *The Andromeda Strain* wie auch *Night of the Living Dead* die Raumfahrt als aktive Gefahr, aber das möglicherweise beste Beispiel dieser Ansicht, verbunden mit dem brillanten Geist, der vom Sirenengesang der Technologie gefährlich hypnotisiert worden ist, ist *The Creeping Unknown*, ein Film, der vor den beiden zuerst genannten

entstand. In diesem Film, dem ersten der von der Kritik gerühmten Quatermass-Serie, wird dem Zuschauer einer der unheimlichsten »Verschlossenes-Zimmer«-Krimis präsentiert, der jemals erdacht worden ist: Drei Wissenschaftler-Astronauten werden ins All geschickt, aber nur einer kehrt zurück ..., und er ist katatonisch. Fernmessungen und das Vorhandensein aller drei Raumanzüge scheinen dafür zu sprechen, daß die beiden verschwundenen Raumfahrer die Kapsel nicht verlassen haben. Aber wo sind sie hin?

Was offenbar geschehen ist: Sie haben einen interstellaren Anhalter mitgenommen, ein Handlungskunstgriff, den wir in *It! The Terror from Beyond Space* wiederfinden und natürlich in *Alien*. Dieser Anhalter hat die beiden Gefährten des Raumfahrers verschlungen und lediglich eine Masse schleimiger, grauer Substanz hinterlassen ..., und der Anhalter (eine Art Weltraumparasit) ist jetzt selbstverständlich emsig im Körper des Überlebenden am Werk, Victor Carune, der von Richard Wordsworth mit totenkopffähnlicher, unheimlicher Überzeugungskraft gespielt wird. Der arme Carune endet damit, daß er sich in einen porösen Schrecken mit vielen Tentakeln verwandelt, der schließlich entdeckt wird, wie er sich an einem Gerüst der Westminster Abbey festklammert, wo er vernichtet wird (gerade noch rechtzeitig, er war kurz davor, seine Sporen zu verstreuen und Milliarden dieser Wesen zu erzeugen), wozu eine geballte Ladung Elektrizität verwendet wird, die ihn in Flammen setzt.

Das ist vergleichsweise Standard-Filmstoff. Was *The Creeping Unknown* auf eine Ebene emporhebt, von der die Schöpfer von *The Horror of Party Beach* nicht einmal träumen konnten, ist Val Guests stimmungsvolle Regie und die Figur des Quatermass selbst, der von Brian Donlevy gespielt wird (seither haben andere Schauspieler Quatermass in anderen Filmen verkörpert und die Interpretation ein wenig verwässert). Quatermass ist ein Wissenschaftler, der vielleicht verückt ist, vielleicht auch nicht, was auf unseren eigenen Standpunkt in Sachen Technologie ankommt. Wenn er verückt ist, so hat sein Wahnsinn sicherlich so viel apollinische Methode, daß er ebenso furchteinflößend (und ebenso gefährlich) ist wie der Klumpen tentakelschwingenden Glib-

bers, der einst Victor Carune gewesen ist. »Ich bin Wissenschaftler, kein Wahrsager«, grunzt Quatermass verächtlich einen schüchternen Doktor an, der ihn fragt, was seiner Meinung nach als nächstes geschehen könnte; als ein Wissenschaftlerkollege zu ihm sagt, daß er die drei Raumfahrer grillen könnte, wenn er die Luke des notgelandeten Raumschiffs öffnet, fährt Quatermass ihn an: »Sagen Sie mir nicht, was ich tun und was ich nicht tun kann!«

Seine Einstellung gegenüber Carune ist die kaltblütige Einstellung, die ein Biologe gegenüber einem Hamster oder einem Rhesusaffen entwickeln könnte. »Er kommt ganz gut zurecht«, sagte Quatermass von dem katatonischen Carune, der auf etwas sitzt, das vage einem Zahnarztstuhl ähnelt, und mit Augen in die Welt sieht, die so schwarz und tot sind wie Kohlen aus der Hölle. »Er weiß, daß wir versuchen, ihm zu helfen.«

Doch am Ende triumphiert Quatermass - und wenn auch nur durch zufälliges Glück. Nachdem das Monster vernichtet ist, drängt sich Quatermass grob an einem Polizisten vorbei, der ihm mit stockender Stimme erzählen möchte, daß er darum gebetet hat, daß sie erfolgreich sein möchten. »Eine Welt reicht mir vollauf«, sagt der Polizist; Quatermass achtet gar nicht auf ihn.

An der Tür findet sein junger Assistent den Weg zu ihm. »Ich habe es gerade gehört, Sir«, sagt er. »Kann ich etwas tun?«

»Ja, Morris«, antwortet Quatermass. »Ich werde etwas Hilfe brauchen.«

»Hilfe, Sir?«

»Um wieder anzufangen«, wird Quatermass deutlicher - es ist die letzte Dialogzeile des Films. Ausgeblendet wird mit dem Start einer zweiten Rakete ins All.

Guest scheint ambivalent zu sein, was dieses Ende und seine Figur Quatermass anbelangt, und eben diese Ambivalenz verleiht dem frühen, von Hammer produzierten Film seine Resonanz und Überzeugungskraft. Quatermass scheint den sehr realen Wissenschaftlern vom Oak Ridge der Nachkriegszeit näherzustehen als den Unsinn verzapfenden verrückten Wissenschaftlern der dreißiger Jahre; er ist kein Dr.

Zyklop im weißen Labormantel, der böse kichert, während er seine Schöpfungen durch seine dicken Brillengläser betrachtet. *Au contraire*, er sieht nicht nur hinreichend gut aus und ist furchteinflößend intelligent, er ist auch charismatisch und unmöglich von seinen Vorhaben abzubringen. Wenn Sie Optimist sind, dann können Sie das Ende von *The Creeping Unknown* als Nachruf auf den ruhmreichen Starrsinn des menschlichen Geistes betrachten, seine Entschlossenheit, das Wissen um jeden Preis zu vermehren. Wenn Sie dagegen Pessimist sind, dann wird Quatermass zum ultimativen Symbol des eingebauten, begrenzenden Faktors des Menschen und zum Hohepriester des Techno-Horror-Films. Die Rückkehr seines ersten bemannten Raumschiffs hat beinahe zur Vernichtung der menschlichen Rasse geführt; Quatermass' Reaktion darauf ist, daß er, so schnell er kann, ein zweites starten möchte.

Schwerfällige Politiker sind offenbar keine Gegner für das Charisma des Mannes, und wenn wir die zweite Rakete am Ende des Films starten sehen, dann stellen wir uns die Frage: *Was wird diese bringen?*

Sogar so heißgeliebte amerikanische Institutionen wie das Motorfahrzeug entkommen den unruhigen Träumen Hollywoods nicht ganz; ein paar Jahre, bevor er aus seinem mit Hypotheken belasteten Haus in Amityville ausziehen mußte, mußte sich James Brolin dem Schrecken des Autos stellen - *The Car* (1977, dt: *Der Teufel auf Rädern*) -, eines maßgeschneiderten Dinges, das aussah wie eine geduckte Flughafenlimousine vom Gebrauchtwarenhandel der Hölle. Vor dem Ende der zweiten Rolle verkommt der Film zu einem Hau-ruck-Stück des Gemetzels (die Art von Film, bei der man an bestimmten Stellen getrost hinausgehen und seine Popcorntüte nachfüllen lassen kann, weil man genau weiß, daß das Auto in den nächsten zehn Minuten nicht wieder zuschlagen wird), aber es gibt eine großartige Eröffnungssequenz, in der das Auto zwei Radfahrer durch den Zion National Park in Utah jagt und seine Hupe unrhhythmisch hupt, während es aufholt und sie schließlich überfährt. In dieser Eingangssequenz funktioniert etwas, das ein tiefes, fast primitives Unbehagen angesichts der Autos weckt, in die wir uns

einschließen, womit wir anonym werden ... und möglicherweise mörderisch.

Ein besserer Film ist Steven Spielbergs Adaption von Richard Mathesons Kurzgeschichte »Duel« (dt: »Duell«), ein Film, der ursprünglich als Teil von ABCs *Movie of the Week*-Serie erschien und so etwas wie ein Kultfilm geworden ist. In diesem Film verfolgt ein psychopathischer Lastwagenfahrer in einem Zehnreifer Dennis Weaver über scheinbar Millionen Meilen kalifornischer Highways hinweg. Wir sehen den Fahrer nie (einmal erblicken wir einen kräftigen Arm, der aus der Kabine geneigt wird, ein andermal spitze Cowboystiefel auf der anderen Seite des Lastwagens), und letztendlich ist es der Lastwagen selbst, mit seinen riesigen Reifen, der schmutzigen Windschutzscheibe, die dem Gaffen eines Idioten gleicht, und seinen irgendwie gierigen Stoßstangen, der zum Monster wird - und als es Weaver schließlich gelingt, ihn zu einer Böschung zu locken und ihn über den Rand stürzen zu lassen, gleicht der Lärm seines »Todes« einer Reihe grauenregender, urzeitlicher Schreie ..., das Brüllen, das ein Tyrannosaurus Rex von sich geben könnte, der langsam in einer Teergrube versinkt. Und Weavers Reaktion ist die eines jeden Höhlenmenschen, der etwas auf sich hält: Er schreit, jöhlt, schlägt Räder, tanzt buchstäblich vor Freude. *Duel* ist ein packender, fast schmerzhafter Raketenflug von einem Film; vielleicht nicht Spielbergs beste Arbeit - die muß fast sicher auf die achtziger und neunziger Jahre warten -, aber sicher einer des halben Dutzends der besten Filme, die je fürs Fernsehen gedreht wurden.

Wir könnten noch andere interessante Geschichten motorisierten Horrors ausgraben, aber das wären weitgehend Kurzgeschichten und Romane; solche Heuler wie *Death Race 2000* (dt: *Frankensteins Todesrennen*) und *Mad Max* zählen nicht. Das moderne Hollywood ist anscheinend zu dem Ergebnis gekommen, daß sich das Automobil, da sich das Zeitalter des privaten, benzingetriebenen Fahrzeugs dem Spätnachmittag nähert, nur noch für komische Autoverfolgungsjagen eignet (wie in *Foul Play* [dt: *Eine ganz krumme Tour*] oder dem fröhlich-albernen *Grand Theft Auto* [dt: *Gib Gas und laß dich nicht erwischen*], oder als eine Art doofe Unter-

lage (*The Driver* [dt: *Driver*]). Der interessierte Leser mag sich eine Anthologie zu Gemüte führen (inzwischen als Taschenbuch erhältlich), die Bill Pronzini herausgegeben hat und die den Titel *Car Sinister* trägt. Allein Fritz Leibers Beitrag, »X Marks the Pedwalk« (dt: »Zebrastreifen«), eine komisch-schaurige Geschichte über die Zukunft des Autos, ist den Preis wert.

7

Soziale Horror-Filme.

Wir haben uns bereits über ein paar Filme mit sozialen Implikationen unterhalten - Pickel und die Katastrophe von Schuppenflechten in den fünfziger Jahren, ganz zu schweigen von Michael Landen, der sein schönes High-School-Jackett mit Rasierschaum vollsabbert. Aber es gibt andere Filme, die ernstere soziale Themen anschneiden. In einigen Fällen (*Rollerball*, *Wild in the Streets* [dt: *Wild in den Straßen*]) präsentieren diese Filme logische oder satirische Extrapolationen derzeitiger gesellschaftlicher Trends und werden damit Science Fiction. Diese werden wir, wenn Sie gestatten, mit der Begründung weglassen, daß sie einen anderen Tanz bilden als dieser dunkle Kotillon, in dem wir uns momentan befinden.

Es gibt wenige Filme, die versucht haben, die Grenze zwischen Horror und sozialer Satire zu überschreiten; einer, der meiner Meinung nach am erfolgreichsten auf dieser Grenze schreitet, ist *The Stepford Wives*, der einige geistreiche Dinge über Women's Liberation zu sagen hat und ein paar beängstigende Dinge über die Reaktion des amerikanischen Mannes darauf.

Ich habe einige Zeit darüber nachgedacht, ob der Film, der mit Katharine ROSS und Paula Prentiss in den Hauptrollen unter der Regie von Bryan Forbes entstand, wirklich in dieses Buch hineingehört. Er ist satirisch, wie die besten Filme von Stanley Kubrick (wenn auch bei weitem nicht so elegant), und ich biete dem Publikum die Stirn, das nicht lacht, wenn ROSS und Prentiss das Haus eines Nachbarn betreten (er ist der örtliche Drogist und ein Walter-Mitty-Typ, wenn es je einen gab) und seine Frau oben stöhnen hören: »Oh, Frank,

du bist der größte ..., Frank, du bist der beste ..., du bist der Champion ...«*

Der zugrundeliegende Roman von Levin vermied das Etikett »Horror-Roman« (in den exaltierteren Kreisen der Literaturkritik so etwas wie das Etikett »Pariahund«), weil die meisten Kritiker ihn als Levins feinsinnige Abrechnung mit der Frauenbewegung sahen. Aber die furchteinflößenderen Implikationen von Levins Buch sind ganz und gar nicht auf Frauen bezogen; sie zielen unfehlbar auf die Männer, die es als ihr alleiniges Recht ansehen, samstagsmorgens zum Golfplatz zu gehen, nachdem ihnen ein Frühstück serviert worden ist, um dann wieder (häufig geladen) zu erscheinen, damit ihnen das Mittagessen serviert wird.

Ich nehme ihn hier auf - mehr als sozialen Horror denn als soziale Satire -, weil der Film nach einigem unsicherem Hin und Her, was er nun genau möchte, eben das wird: eine soziale Horror-Story.

Katharine ROSS und ihr Mann (der von Peter Masterson gespielt wird) ziehen von New York City nach Stepford, einem Vorort in Connecticut, weil sie der Meinung sind, daß es für die Kinder und sie selbst besser sein wird. Stepford ist ein perfektes, kleines Städtchen, wo die Kinder ruhig auf den Schulbus warten, wo man an jedem beliebigen Tag zwei oder drei Männer ihr Auto waschen sehen kann, wo (das spürt man) die jährliche United-Fund-Quote nicht nur erreicht, sondern sogar übertroffen wird.

Aber ..., etwas ist seltsam in Stepford. Viele der Frauen scheinen, nun ... ein wenig abwesend zu sein. Hübsch, immer in wallende Kleider gehüllt, die fast Gewänder sind (und hier scheitert der Film, finde ich; als Kennzeichen ist das

* Aber für diese spezielle Szene ist weder Forbes noch Levin verantwortlich, sondern der Drehbuchautor des Films, William Goldman, der ein sehr komischer Bursche ist. Wenn Sie das bezweifeln, dann lesen Sie seine herrliche Mischung aus Fantasy und Märchen, *The Princess Bride* (dt: *Die Brautprinzessin*). Mit Ausnahme von *Alice in Wonderland* (dt: *Alice im Wunderland*) fällt mir keine andere Satire ein, die so deutlich ein Ausdruck von Humor und Liebe und gutem Temperament ist.

ziemlich grob). Diese Frauen könnten ebenso gut Aufkleber auf den Stümen tragen, auf denen steht: ICH BIN EINE DER UNHEIMLICHEN FRAUEN VON STEPFORD, sie fahren alle Kombiwagen, unterhalten sich mit einem unangemessenen Enthusiasmus über Hausarbeit und scheinen ihre gesamte Freizeit im Supermarkt zu verbringen.

Eine der Frauen von Stepford (eine der *unheimlichen*) stößt sich bei einem unbedeutenden Parkplatzautounfall den Kopf; später sehen wir sie bei einer Gartenparty, wo sie immerzu wiederholt: »Ich *muß* dieses Rezept einfach haben ..., ich *muß* dieses Rezept einfach haben ... ich *muß* dieses Rezept einfach haben ...« Das Geheimnis von Stepford wird sofort deutlich. In einem Tonfall, der recht verzweifelt klingt, stellte Freud die Frage: »Die Frau ..., was will sie?« Forbes und seine Spießgesellen stellen die umgekehrte Frage und präsentieren eine beißende Antwort: Männer, sagt der Film, wollen keine Frauen; sie wollen Roboter mit Geschlechtsorganen.

Der Film enthält einige komische Szenen (abgesehen von der zuvor erwähnten »Frank-du-bist-der-Champion«-Szene); meine Lieblingsszene ist die, als die *unheimlichen* Frauen von Stepford bei einem von ROSS und Prentiss arrangierten Frauentag plötzlich anfangen, sich mit langsamer, aber ernster Ergebenheit über Waschpulver und Reinigungsmittel zu unterhalten; alle scheinen direkt aus einem jener Werbespots herausgekommen zu sein, die männliche Madison-Avenue-Angestellte manchmal als »Zwei F in einer K« bezeichnen - was bedeutet: Zwei Fotzen in einer Küche.

Aber der Film tanzt im langsamen Walzenthymus aus diesem hell erleuchteten Zimmer der sozialen Satire heraus und in eine weitaus dunklere Kammer. Wir spüren, wie sich die Schlinge zuzieht, zuerst um Paula Prentiss, dann um Katharine ROSS. Es gibt eine unbeagliche Szene, als der Künstler, der offenbar die Masken für die Roboter erschafft, dasitzt und ROSS skizziert, seine Augen sehen vom Skizzenblock auf, sie an, dann wieder hinunter; dann der verschmitzte Gesichtsausdruck von Tina Louises Mann, als der Bulldozer den Tennisplatz aufreißt, um den Swimmingpool zu bauen, den er sich immer gewünscht hat; da ist ROSS, die ihren Mann findet,

wie er mit einem Drink in der Hand allein im Wohnzimmer ihres neuen Hauses sitzt und weint. Sie ist zutiefst besorgt, aber wir wissen, seine Krokodilstränen bedeuten, daß er sie für eine Puppe mit Mikrochips im Kopf verkauft hat. Sie wird schon sehr bald ihr Interesse an der Fotografie verlieren.

Der Film reserviert seinen ultimativen Horror und seine vielsagendste soziale Einstellung für das Ende, als die »neue« Katharine ROSS auf die alte trifft ..., vielleicht, denken wir, um sie zu ermorden. Unter ihrem fließenden Neglige", das von Frederick's in Hollywood stammen könnte, sehen wir, daß Ms. ROSS' recht kleine Brüste zur Größe dessen aufgeblasen wurden, was Männer, die sich bei einem Bier über Frauen unterhalten, gern als »Brummer« bezeichnen. Und es sind natürlich gar nicht mehr die Brüste der Frau; sie gehören jetzt einzig und allein ihrem Mann. Aber die Puppe ist noch nicht ganz vollständig; sie hat zwei schreckliche schwarze Löcher, da wo die Augen sein sollten. Schlimm und wahrscheinlich spektakulärer, aber mir haben diese hinoperierten neuen Brüste viel mehr Grauen bereitet. Die besten sozialen Horror-Filme erreichen ihre Wirkung durch Implikationen, und *The Stepford Wives*, der uns nur die Oberfläche der Dinge zeigt und sich niemals die Mühe macht zu erklären, wie sie bewerkstelligt werden, ist diesbezüglich sehr vielsagend.

Ich will Sie nicht damit langweilen, die Handlung von William Friedkins *The Exorcist* zu wiederholen, ebenfalls ein Film, der sich auf das Unbehagen bezieht, das sich verändernde Moralvorstellungen mit sich bringen; ich gehe einfach davon aus, daß, wenn Ihr Interesse für das Genre so groß ist und Sie bis hierher durchgehalten haben, Sie ihn wahrscheinlich gesehen haben werden.

Wenn die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre den Vorhang für das Generationenproblem hoben (»Ist es ein Junge oder ein Mädchen?« usw. usw. usw.), dann waren die sieben Jahre von 1966 bis 1972 das Stück selbst. Little Richard, der 1957 Eltern schockiert hatte, als er aufsein Klavier sprang und mit seinen Schlangenlederschuhenschuhen darauf herumtrampelte, sah neben John Lennon zahm aus, der verkündete, die Beatles wären populärer als Jesus Christus - ein Statement, das zu Plattenverbrennungen durch Fundamenta-

listen führte. Der Brylcreem-Look wich den bereits erwähnten langen Locken. Eltern fingen an, seltsame Kräuter in den Schubladen ihrer Söhne und Töchter zu finden. Die Themen der Rockmusik wurden zunehmend beunruhigender: *Mr. Tambourine Man* schien von Drogen zu handeln; bei *Eight Miles High* von den Byrds konnte diesbezüglich kein Zweifel mehr bestehen. Rundfunksender spielten weiter die Schallplatten einer Gruppe, nachdem zwei männliche Bandmitglieder öffentlich verkündet hatten, daß sie einander liebten. Elton John tat seine bisexuellen Neigungen kund und war dennoch erfolgreich; aber weniger als zwanzig Jahre vorher war der wilde Jerry Lee Lewis aus dem Rundfunk verbannt worden, weil er seine vierzehn Jahre alte Cousine geheiratet hatte.

Dann gab es den Krieg in Vietnam. Die Herren Johnson und Nixon breiteten ihn dort drüben in Asien aus wie ein großes ranziges und verdorbenes Picknick. Viele der Jungen beschlossen, nicht dorthin zu gehen. »Ich habe keinen Hader mit den Congs«, verkündete Muhammed AK und bekam seinen Boxertitel aberkannt, weil er sich weigerte, die Handschuhe auszuziehen und ein MI in die Hand zu nehmen. Junge Leute fingen an, ihre Wehrpässe zu verbrennen, setzten sich nach Kanada oder Schweden ab und marschierten mit Vietcongflaggen. In Bangor, wo ich das College besuchte, wurde ein junger Mann festgenommen und eingesperrt, weil er den Hosenboden seiner Jeans durch eine amerikanische Flagge ersetzt hatte. Bißchen Spaß gemacht, Junge, was.

Es war mehr als ein Generationenkonflikt. Die beiden Generationen schienen sich, wie der San-Andreas-Graben, auf zwei einander entgegengesetzten Erdschichten von sozialem und kulturellem Gewissen, von Überzeugungen und Definitionen zivilisierten Verhaltens selbst zu bewegen. Das Resultat war weniger ein Erdbeben als vielmehr ein Zeitbeben. Und in diesem Jung-gegen-Alt-Wahnsinn erschien Friedkins *The Exorcist* und wurde an sich ein soziales Phänomen. In jeder größeren Stadt, wo er im Kino lief, bildeten sich Schlangen um ganze Häuserblocks, und sogar in Städten, wo normalerweise pünktlich um neunzehn Uhr dreißig die Bordsteine hochgerollt werden, wurden Mitternachtsvorstellungen an-

gesetzt. Kirchengruppen liefen Sturm; Soziologen mit Pfeifen kommentierten; Nachrichtensendungen brachten an ereignislosen Abenden Ausschnitte. Das ganze Land geriet buchstäblich zwei Monate lang in den Besessenheitstaumel.

Der Film (und der Roman) handelt vordergründig vom Bemühen zweier Priester, einen Dämon aus der jungen Regan MacNeil auszutreiben, einem hübschen kleinen Teenager, der von Linda Blair gespielt wurde (die später in dem unrühmlichen NBC-Film *Born Innocent* einen High-Noon-mäßigen Showdown mit einem Schurken erlebte). Substantiell ist es jedoch ein Film über explosive gesellschaftliche Veränderungen, ein scharf geschliffener Brennpunkt für die gesamte Jugendexplosion, die in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren stattfand. Es war ein Film für alle Eltern, die voll Schmerz und Schrecken feststellten, daß sie ihre Kinder verloren, ohne zu begreifen, wie oder warum es geschah. Es ist wieder das Gesicht des Werwolfs, eine Jekyll-und-Hyde-Geschichte, in der die süße, liebenswerte und liebende Regan sich in ein übel sprechendes Monster verwandelt, das ans Bett gefesselt wird und (mit der Stimme von Mercedes McCambridge) so nette Predigten von sich gibt wie: »Du wirst dich von Jesus ficken lassen, ficken lassen, ficken lassen.« Läßt man die religiöse Bedeutung einmal außer acht, so begriff jeder Erwachsene in Amerika, was der übermächtige Subtext des Films sagte; sie begriffen, daß der Dämon in Regan enthusiastisch auf den Fish Cheer in Woodstock reagiert hätte.

Ein leitender Angestellter von Warner Brothers hat mir kürzlich gesagt, Umfragen zeigten, daß der durchschnittliche Kinogänger fünfzehn Jahre alt ist, was der Hauptgrund dafür sein mag, daß Filme so häufig an einem unheilbaren Fall fehlender Entwicklung leiden. Für jeden Film wie *Julia* oder *The Turning Point* (dt: *Am Wendepunkt*) gibt es ein Dutzend wie *Roller Boogie* oder *If You Don't Stop It, You'll Go Blind* (dt: *Wenn du nicht damit aufhörst, wirst du blind*). Man sollte jedoch bemerken, daß die gelegentlichen Kassenschlager, auf die jeder Filmproduzent hofft - Filme wie *Star Wars*, *Jaws*, *American Graffiti*, *The Godfather* (dt: *Der Pate*), *Gone With the Wind* (dt: *Vom Winde verweht*) und natürlich *The Exorcist*

-, immer das demographische Vorhängeschloß aufbrechen, das der Feind jeden intelligenten Filmemachens ist. Es kommt vergleichsweise selten vor, daß Horror-Filme das tun, aber *The Exorcist* war ein Musterbeispiel (und wir haben schon von *Amityville Horror* gesprochen, einem anderen Film, der ein überraschend altes Publikum gefunden hat).

Ein Film, der direkt auf die Fünfzehnjährigen zugeschnitten war, die das Rückgrat des Kinopublikums bilden - und einer mit einem entsprechend zugeschnittenen Subtext-, war Brian De Palmas Adaption meines Romans *Carrie*. Ich bin der Meinung, daß Buch und Film auf denselben sozialen Situationen beruhen, um Text und Subtext des Horrors zu liefern, aber es bestehen doch genügend Unterschiede, um einige interessante Bemerkungen über De Palmas Filmversion zu machen.

Roman und Film haben beide ein angenehmes *High School Confidential*-Gefühl, und das Skelett der Handlung ist weitgehend dasselbe geblieben, trotz einiger oberflächlicher Veränderungen (Carries Mutter scheint zum Beispiel im Film eine Art abtrünnige Katholikin zu sein). Die Geschichte handelt von einem Mädchen namens Carrie White, der unglücklichen Tochter einer religiösen Fanatikerin. Carrie ist wegen ihrer seltsamen Kleidung und ihrer schüchternen Art das Opfer eines jeden Klassenstreichs, in jeder Situation die gesellschaftliche Außenseiterin. Sie hat außerdem eine gelinde telekinetische Begabung, die nach ihrer ersten Menstruation stärker wird, und sie verwendet die se Macht schließlich, um den Ballsaal nach einer schrecklichen gesellschaftlichen Katastrophe während ihrer Abschlußfeier dem Erdboden gleichzumachen.

De Palmas Umgang mit dem Material war leichter und dennoch nachdrücklicher als mein eigener - und wesentlich künstlerischer; das Buch versucht, die Einsamkeit eines Mädchens zu beschreiben, ihre verzweifelte Anstrengung Teil der Gesellschaft zu werden, in der sie leben muß, und das letzte Scheitern derselben. Wenn diese Aufarbeitung von *High School Confidential* (dt. *Mit siebzehn am Abgrund*) überhaupt eine These zu bieten hatte, dann die, daß die High School ein Ort fast grenzenlosen Konservatismus und grenzenloser Bi-

gotterie ist, ein Ort, wo den Heranwachsenden, die ihn besuchen, ebenso wenig gestattet wird, »über ihren Platz hinaus« aufzusteigen, wie einem Hindu erlaubt werden würde, über seine oder ihre Kaste hinaus aufzusteigen.

Aber ich glaube, das Buch enthält ein wenig mehr Subtext als das - jedenfalls hoffe ich es. Wenn *The Stepford Wives* davon handelt, was Männer von Frauen wollen, dann handelt *Carrie* weitgehend davon, wie Frauen ihre eigenen Kanäle der Macht finden und wovor Männer bei Frauen und der weiblichen Sexualität Angst haben ..., womit ich nur sagen möchte, daß ich mir vollkommen darüber im klaren war, was Women's Liberation für mich und andere Angehörige meines Geschlechts bedeutete, als ich das Buch 1973 geschrieben habe, gerade drei Jahre nach Beendigung des College. Was seine erwachseneren Implikationen anbelangt, behandelt das Buch das unbehagliche, männliche Zurückschrecken vor einer Zukunft weiblicher Gleichberechtigung. Für mich ist Carrie White ein auf traurige Weise mißbrauchter Teenager, ein Beispiel für die Art von Person, deren Seele in der Grube von Männer- und Frauenfressern, die jede Vorort-High-School darstellt, so oft gebrochen worden ist. Aber sie ist auch eine Frau, die zum ersten Mal ihre Kräfte spürt und wie Samson am Ende jeden Tempel niederreißt, den sie sieht.

Starker, schwülstiger Tobak - aber im Roman ist er nur da, wenn Sie ihn auch wollen. Wenn nicht, ist mir das auch recht. Ein Subtext wirkt nur dann, wenn er unaufdringlich ist (diesbezüglich war ich vielleicht zu erfolgreich; bei ihrer Besprechung von De Palmas Film tat Pauline Kael meinen Roman als »anspruchlose Unterhaltung« ab - ein deprimierenderes Urteil kann man sich nicht vorstellen, aber ganz unzutreffend ist es nicht).

De Palmas Film ist da ambitionierter. Wie in *The Stepford Wives*, existieren auch in *Carrie* Humor und Horror Seite an Seite und spielen einander aus, und erst als der Film sich seinem Ende nähert, nimmt der Horror endgültig Überhand. Wir sehen Billy Nolan (von John Travolta gut gespielt), der den Polizisten ein breites »Ich-doch-nicht«-Grinsen schenkt, während er eine Bierdose zwischen den Beinen versteckt hält; das ist ein Augenblick, der an *American Graffiti* erin-

nert. Wenig später jedoch sehen wir ihn, wie er mit einem Vorschlaghammer nach einem Schwein im Stall schlägt - das »Ich-doch-nicht«-Grinsen hat irgendwie die Grenze zum Wahnsinn überschritten, und genau um diesen Grenzübertritt dreht sich der ganze Film.

Wir sehen drei Jungs (einer ist der nominelle Held des Films, gespielt von William Katt), die in einer Art »Gas House Kids«-Routine Fräcke für den Abschlußball anprobieren, zu der auch Donald-Duck-ähnliches Sprechen und Zeitraffer gehören. Wir sehen die Mädchen, die Carrie im Duschraum gedemütigt haben, indem sie mit Tampons und Monatsbinden nach ihr warfen, auf dem Sportplatz zu langsamer, träger Musik, die an den »Baby Elephant Walk« erinnert, dafür Buße tun. Und dennoch spüren wir unter diesen albernem und gelinde amüsanten High-School-Szenen einen leeren, fast unbestimmten Haß, die beinahe ungeplante Rache an einem Mädchen, das sich bemüht, über ihren Status hinauszugelangen. Ein Großteil von De Palmas Film ist überraschend fröhlich, aber wir spüren, daß seine Fröhlichkeit gefährlich ist; dahinter lauert das »Ich-doch-nicht«-Grinsen, das zur erstarrten Fratze geworden ist, und die Mädchen, die bei ihren Freiübungen schwitzen, sind dieselben, die Carrie kurz davor »Stopf's zu, stopf's zu, stopf's zu!« zugerufen haben. Am schlimmsten ist natürlich der Eimer voll Schweineblut, der auf dem Balken über der Stelle steht, wo Carrie und Tommy (Katt) schließlich gekrönt werden sollen ..., und nur auf seinen Augenblick wartet.

De Palma geht mit seiner vorwiegend weiblichen Besetzung schlau und geschickt um. Als ich den Roman schrieb, kämpfte ich mich mühsam bis zum Ende vor und versuchte, es mit dem, was ich über Frauen wußte (was nicht gerade sehr viel war), so gut zu machen, wie es eben ging. Dieses Bemühen zeigt sich in dem fertigen Buch. Es ist eine schnelle und unterhaltsame Lektüre, glaube ich, und (jedenfalls für mich) ziemlich spannend. Aber es findet sich auch eine gewisse Unbeholfenheit, die ein guter Unterhaltungsroman nicht haben sollte, ein Gefühl von »Sturm und Drang«, das ich nicht loswerden konnte, so sehr ich es auch versuchte. Was die Personen und ihr Handeln anbelangt, scheint das Buch klar und

aufrichtig genug zu sein, aber ihm fehlt der Stil von De Palmas Film.

Das Buch versucht, den Ameisenhaufen der High-School-Gesellschaft in der Totalen zu erfassen; De Palmas Version dieser *High-School-Confidential-Welt* ist vielschichtiger ... und beißender. Der Film kam zu einer Zeit, als Filmkritiker sich darüber beschwerten, daß keine Filme mit guten, fleischigen Frauenrollen gedreht werden würden ..., aber keiner dieser Kritiker scheint bemerkt zu haben, daß *Carrie* in seiner filmischen Inkarnation fast ausschließlich den Damen gehört. Billy Nolan, eine wichtige - und angsteinflößende - Person in dem Buch, spielt im Film bestenfalls eine Nebenrolle. Tommy, der Junge, der Carrie zum Abschlußball führt, wird im Roman als Junge porträtiert, der sich nach Kräften bemüht, etwas Männliches zu tun - er versucht auf seine Weise, das Kastensystem aufzubrechen. Im Film ist er wenig mehr als der Hampelmann seiner Freundin, ihr Werkzeug der Buße für ihren Teil an der Szene im Duschaum, als Carrie mit Monatsbinden beworfen wurde.

»Ich gehe nicht mit jemandem, wenn ich nicht will«, sagte Tommy geduldig. »Ich frage dich, weil ich dich fragen will.« Er wußte, daß das sogar die Wahrheit war.

Als Carrie jedoch im Film Tommy fragt, weshalb er ihr die Ehre einer Einladung zum Abschlußball gibt, schenkt er ihr ein atemberaubendes »Sonne-und-Surfen«-Grinsen und sagt: »Weil dir mein Gedicht gefallen hat.« Das, nebenbei, seine Freundin geschrieben hatte.

Der Roman betrachtet die High School auf durchaus normale Weise: als die bereits erwähnte Grube von Männer- und Frauenfressern. Da Palmas soziologischer Standpunkt ist origineller: Er sieht die Vorortschule weißer Kinder als eine Art Matriarchat. Einerlei, wo man auch hinsieht, hinter den Kulissen sind Mädchen die Drahtzieher von allem, ziehen an unsichtbaren Fäden, türken Wahlen, benützen ihre Freunde als Strohmannen. Gegen diesen Hintergrund wird *Carrie* doppelt bemitleidenswert, weil sie nicht imstande ist, so etwas zu tun - sie kann nur darauf warten, durch die Taten von anderen ver-

dämmt oder erlöst zu werden. Ihre einzige Macht ist ihre telekinetische Fähigkeit, und sowohl Buch als auch Film kommen letztendlich zur selben Schlußfolgerung: Carrie benützt ihr »wildes Talent« dazu, die gesamte, verrottete Gesellschaft dem Erdboden gleichzumachen. Darin liegt meiner Meinung nach der Grund, daß die Geschichte als Roman wie als Film so erfolgreich war: Carries Rache ist etwas, das jeder Schüler, der einmal im Turnunterricht die Hose heruntergezogen bekam oder dessen Brille man im Klassenzimmer mit dem Daumen gerieben hat, gutheißen kann. Wenn Carrie die Turnhalle vernichtet (und die halbe Stadt beim Nachhausegehen, was im Film wegen knappen Budgets weggelassen wurde), sehen wir darin die Traumrevolution der sozial Niedergedrückten.

8

Vor einem großen Wald wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hansel und das Mädchen Gretel. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, konnte er das tägliche Brot nicht mehr schaffen. Wie er sich nun abends im Bette Gedanken machte und sich vor Sorgen herumwälzte, seufzte er und sprach zu seiner Frau: »Was soll aus uns werden? Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, da wir für uns selbst nichts mehr haben?« »Weißt du was, Mann«, antwortete die Frau, »wir wollen morgen in aller Frühe die Kinder hinaus in den Wald führen, wo er am dicksten ist. Da machen wir ihnen ein Feuer an und geben jedem noch ein Stück Brot, dann gehen wir an unsere Arbeit und lassen sie allein. Sie finden den Weg nicht wieder nach Haus, und wir sind sie los ...«*

Bisher haben wir Horror-Filme mit Subtexten analysiert, die versuchten, reale (wenn auch manchmal freischwebende) Ängste mit den alpträumhaften Ängsten des Horror-Films zu

* Dieses Zitat ist der Ausgabe *Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, Leipzig 1941, entnommen. (Anm.d.Übers.)

verbinden. Aber nach dieser Beschwörung aus »Hansel und Gretel«, dem belehrendsten aller Märchen, wollen wir sogar dieses schwache Licht der Vernunft noch dämpfen und einige der Filme behandeln, deren Wirkung noch wesentlich tiefer geht, am Vernünftigen vorbei und in jene Ängste, die universell zu sein scheinen.

Hiermit begeben wir uns ganz sicher in das Land der Tabus, und ich finde es am besten, wenn ich gleich jetzt ehrlich zu Ihnen bin. Ich finde, daß wir alle geisteskrank sind; wir, die nicht in Anstalten sind, verbergen es nur etwas besser - vielleicht aber so viel besser nun auch wieder nicht. Wir kennen alle Menschen, die Selbstgespräche führen; Menschen, die manchmal gräßliche Fratzen schneiden, wenn sie glauben, daß ihnen keiner zusieht; Menschen, die eine hysterische Angst haben - vor Schlangen, der Dunkelheit, engen Räumen, dem Sturz ... und natürlich vor diesen letzten Würmern und Maden, die so geduldig in der Erde warten, um ihre Rolle am großen Emdedanktisch des Lebens zu spielen: Was einst gegessen hat, wird am Ende gegessen.

Wenn wir unsere vier oder fünf Piepen bezahlen, um in der Mitte der zehnten Reihe eines Kinos Platz zu nehmen, in dem ein Horror-Film gezeigt wird, dann fordern wir den Alptraum heraus.

Warum? Einige der Gründe sind einfach und offensichtlich. Um zu zeigen, daß wir es können, daß wir keine Angst haben, daß wir mit dieser Achterbahn fahren können. Was nicht heißen soll, daß ein wirklich guter Horror-Film uns nicht einmal zum Schreien bringen kann, so wie wir in der Achterbahn schreien, wenn sie in den Dreifachlooping oder den Wassergraben am Boden rast. Horror-Filme waren, wie Achterbahnen, stets der spezielle Bereich der Jugend; wenn man vierzig oder fünfzig geworden ist, verspürt man wahrscheinlich keinen großen Appetit mehr nach dem Looping.

Wie ich gesagt habe, müssen wir auch unser Gefühl völligen Normalseins wiederherstellen; der Horror-Film ist unglaublich konservativ, sogar reaktionär. Freda Jackson als gräßliche schmelzende Frau in *Die, Monster, Die!* (dt: *Das Grauen auf Schloß Whitley*) bestätigt uns, daß wir immer noch Lichtjahre von wahrer Häßlichkeit entfernt sind, wie

sehr wir uns auch von der Schönheit eines Robert Redford oder einer Diana ROSS unterscheiden mögen.

Und wir brauchen unseren Spaß.

Ah, aber da fängt der Boden an wegzurutschen, nicht? Weil das wirklich eine sehr merkwürdige Art von Spaß ist. Der Spaß besteht darin, zu sehen, wie andere bedroht werden - manchmal getötet. Ein Kritiker hat gesagt, wenn der Profifootball die Voyeursversion eines Kampfes geworden ist, dann ist der Horror-Film die moderne Version des öffentlichen Lynchens.

Es ist richtig, daß der mythische, »märchenhafte« Horror-Film häufig beabsichtigt, Grautöne wegzunehmen (was ein Grund dafür ist, daß *When a Stranger Calls* [dt: *Das Grauen kommt um zehn*] nicht funktioniert; der Psycho, der von Tony Beckley gut und aufrichtig gespielt wird, ist ein armer Teufel, der vom Elend seiner eigenen Psychosen verfolgt wird; unsere ungewollte Sympathie für ihn verdirbt den Film so sicher, wie Wasser Scotch verdirbt); er drängt uns, unsere zivilisierte und erwachsene Neigung zur Analyse abzustreifen und wieder zu Kindern zu werden, die die Dinge in reinen Schwarz- und Weißtönen sehen. Es mag sein, daß Horror-Filme auf dieser Ebene für psychische Erleichterung sorgen, weil diese Aufforderung, uns in Vereinfachung oder regelrechten Wahnsinn zu flüchten, so selten geboten wird. Wir bekommen gesagt, daß wir unseren Gefühlen freien Lauf lassen dürfen ... oder gar keinen Lauf.

Wenn wir alle wahnsinnig sind, dann wird aller Wahnsinn eine Frage des Ausmaßes. Wenn Ihr Wahnsinn Sie dazu bringt, Frauen aufzuschlitzen, so wie Jack the Ripper oder der Cleveland-Torso-Mörder, dann sperren wir Sie im Irrenhaus ein (nur wurde keiner dieser beiden nächtlichen Amateurchirurgen jemals gefaßt, heh-heh-heh); wenn Ihr Wahnsinn Sie andererseits nur dazu bringt, daß Sie mit sich selbst reden, wenn Sie unter Streß stehen, oder sich im Morgenzug in der Nase bohren, dann wird man Sie ungestört Ihren Belangen nachgehen lassen ..., doch steht zu bezweifeln, daß Sie jemals zu den besten Partys eingeladen werden.

Der potentielle Lyncher ist in fast allen von uns (ich nehme vergangene und derzeitige Heilige davon aus, aber die mei-

sten Heiligen waren auf ihre Weise verrückt), und ab und zu muß er freigelassen werden, damit er schreien und sich auf dem Rasen herumwälzen kann ... Bei Gott, ich glaube, ich spreche schon wieder vom Werwolf. Unsere Emotionen und Ängste bilden ihren eigenen Körper, und uns ist klar, daß dieser seine eigene Gymnastik braucht, um die angemessenen Muskelfunktionen zu erhalten. Gewisse dieser emotionalen »Muskeln« werden in der zivilisierten Gesellschaft akzeptiert - sogar exaltiert; sie sind natürlich die Emotionen, die dazu neigen, den Status quo der Zivilisation selbst zu bewahren. Liebe, Freundschaft, Loyalität, Freundlichkeit - das alles sind Emotionen, die wir gutheißen, Emotionen, die in den bösen Reimen von Hallmark-Karten und den Versen (ich wage nicht recht, sie Gedichte zu nennen) von Leonard Nimoy verewigt worden sind.

Wenn wir diese Emotionen zeigen, überschüttet uns die Gesellschaft mit positiver Unterstützung; das lernen wir, noch ehe wir aus den Windeln sind. Wenn wir als Kinder unser verfluchtes kleines Miststück von einer Schwester umarmen und ihr einen Kuß geben, dann lächeln alle Onkel und Tanten, geraten in Verückung und rufen: »Ist er nicht der süüü-Beste kleine Bengel?« Danach folgen häufig Belohnungen wie Kekse mit Schokoladenüberzug.

Aber wenn wir die Finger des verfluchten kleinen Miststücks von einer Schwester absichtlich in die Tür einklemmen, dann folgen Sanktionen - zornige Entrüstung von seiten der Onkeln und Tanten; anstatt Schokokekse gibt es eine Tracht Prügel.

Aber Anti-Zivilisationsemotionen gehen nicht weg, und sie erfordern regelmäßige Übung. Wir haben so »kranke« Witze wie diesen: »Was ist der Unterschied zwischen einer Wagenladung Bowlingkugeln und einer Wagenladung toter Babys?« (Eine Wagenladung Bowlingkugeln kann man nicht mit der Gabel abladen ..., ein Witz, übrigens, den ich das erste Mal von einem Zehnjährigen gehört habe.) Ein solcher Witz mag uns in unserer Überraschung ein Lächeln oder Grinsen entlocken, auch wenn wir innerlich zurückschrecken, eine Möglichkeit, welche die These erhärtet: Wenn wir die Brüderschaft der Menschen teilen, dann teilen wir auch

den Wahnsinn der Menschen. Was nicht als Entschuldigung für kranke Witze oder Wahnsinn gedacht sein soll, es soll lediglich erklären, warum die besten Horror-Filme, wie die besten Märchen, gleichzeitig reaktionär, anarchistisch und revolutionär sein können.

Mein Agent, Kirby McCauley, erzählt gerne eine Szene aus Andy Warhols Film *Bad* - und er erzählt sie mit dem vernünftigen Tonfall des überzeugten Horror-Film-Fans. Eine Mutter wirft ihr Baby aus dem Fenster eines Wolkenkratzers; Schnitt auf die Menge unten, wir hören ein lautes Platschen. Eine andere Mutter führt ihren Sohn durch die Menge zu dem Schlammassel (offensichtlich eine Wassermelone, deren Kerne entfernt worden sind), deutet darauf und sagt: »Das wird auch mit dir passieren, wenn du böse bist!« Das ist ein kranker Witz, wie der mit der Wagenladung toter Babys - oder der über die Kinder im Wald, den wir »Hänsel und Gretel« nennen.

Der mythische Horror-Film muß - wie der kranke Witz - eine schmutzige Aufgabe erledigen. Er spricht absichtlich alles in uns an, was schlecht ist. Er ist entfesselte Morbidität, die Freisetzung unserer grundlegendsten Instinkte, die Umsetzung unserer übelsten Phantasien ..., und alles spielt sich angemessenerweise im Dunkeln ab. Aus diesem Grund scheuen gute Liberale häufig vor dem Horror-Film zurück. Ich selbst sehe gerne die aggressivsten von allen - *Dawn of the Dead* zum Beispiel - als diejenigen an, die eine Falltür im zivilisierten Großhim öffnen und den hungrigen Alligatoren, die in dem unterirdischen Fluß darunter herumschwimmen, einen Korb rohes Fleisch zuwerfen.

Weshalb die Mühe? Weil das verhindert, daß sie herauskommen, Mann.

Es hält sie da unten und mich da oben. »All you need is love«, haben Lennon und McCartney gesagt, und dem stimme ich zu. Solange man die Alligatoren füttert.

9

Und nun etwas von dem Dichter Kenneth Patchen. Es stammt aus seinem schmalen, klugen Buch *But Even So*:

*Komm jetzt, mein Kind,
wenn wir vorhätten
dir weh zu tun, glaubst du
wir würden hier lauern,
neben dem Weg
im dunkelsten Teil
des Waldes?*

Das ist die Stimmung, welche die besten Filme des mythischen »Märchen-Horror« in uns erzeugen, und das deutet auch darauf hin, daß es unter der Ebene simpler Morbidität und simpler Aggression eine letzte Ebene gibt, wo der Horror-Film seine ausgeprägteste Arbeit tut. Und das ist gut für uns, denn ohne sie wäre die menschliche Phantasie ein amseliges, herabgewürdigtes Ding, das bezüglich Horror nichts anderes brauchen würde als solche Sachen wie *LastHouse on the Left* (dt: *Das letzte Haus links*) und *Friday the 13th*. Der Horror-Film hat die Absicht, uns weh zu tun, und deshalb lauert er auch dort, im dunkelsten Teil des Waldes. Auf dieser grundlegendsten Ebene albert der Horror-Film nicht herum: Er will Sie. Wenn er Sie erst einmal auf die Ebene kindlicher Erwartung und kindlichen Standpunkts gebracht hat, wird er anfangen, eine oder mehrere sehr einfache harmonische Melodien zu spielen - die größte Einschränkung (und damit die größte Herausforderung) der Horror-Form ist ihre Striktheit. Die Dinge, die Menschen im Innersten Angst machen, lassen sich auf eine Handvoll reduzieren. Und wenn das erst einmal geschehen ist, dann werden Analysen, wie ich sie auf den vorhergehenden Seiten angestellt habe, unmöglich ..., und selbst wenn sie möglich wären, wären sie irrelevant. Man kann den Effekt benennen, und damit ist die Sache erledigt. Versuchen, weiter zu gehen, ist so vergeblich, als wollte man versuchen, eine Primzahl durch zwei zu teilen und ein glattes Ergebnis zu erhalten. Aber der Effekt könnte ausreichend sein; es gibt Filme, wie Brownings *Freaks*, die die Macht haben, uns zu Glibber zu reduzieren, so daß wir zu uns selbst murmeln (oder wimmern): »Bitte laß es vorbei sein«; das sind Filme, die uns in ihrem Bann halten trotz unserer größten Bemühungen, einschließlich des Rezitierens der den Zau-

ber am besten brechenden Formel: »Es ist doch nur ein Film.« Und sie alle können mit der wunderbaren Märcheneinführung eröffnet werden: »Es war einmal.«

Bevor wir weitemachen, habe ich ein kleines Quiz für Sie. Holen Sie sich ein Blatt Papier und etwas zu schreiben, und halten Sie Ihre Antworten fest. Zwanzig Fragen. Geben Sie sich fünf Punkte pro Frage. Und wenn Sie unter siebzig Punkten bleiben, dann sollten Sie zurückblättern und ein paar Studien in *echten* Angstfilmen anstellen ..., denjenigen, die uns Angst machen, weil sie uns eben Angst machen.

Fertig? Okay. Nennen Sie die Titel dieser Filme:

1. Es war einmal der Ehemann der bekanntesten blinden Frau der Welt, der eine Weile weggehen mußte (um einen Drachen zu töten oder so etwas), und während ihr Mann weg war, kam sie ein böser Mann namens Harry Roat aus Scarsdale besuchen.

2. Es waren einmal drei Babysitter, die gemeinsam in der Halloween-Nacht ausgingen, und an Allerheiligen war nur noch einer von ihnen am Leben.

3. Es war einmal eine Frau, die Geld gestohlen hatte und einen nicht so fröhlichen Abend in einem abgelegenen Motel verbrachte. Alles schien in bester Ordnung zu sein, bis die Mutter des Hotelbesitzers vorbeikam. Mutter tat etwas wirklich sehr Schlimmes.

4. Es waren einmal ein paar böse Menschen, die mit der Sauerstoffleitung im Operationssaal eines Krankenhauses herumspielten, so daß eine Menge Leute lange, lange schlafen mußten - genau wie Schneewittchen. Aber diese Leute wachten nie mehr auf.

5. Es war einmal ein trauriges Mädchen, das Männer in Bars aufriß, weil sie sich nicht mehr so traurig fühlte, wenn die Männer mit ihr nach Hause kamen. Aber eines Nachts riß sie einen Mann auf, der eine Maske trug. Unter dieser Maske war er der schwarze Mann.

6. Es waren einmal ein paar tapfere Forscher, die auf einem anderen Planeten landeten, um nachzusehen, ob jemand Hilfe brauchte. Niemand brauchte Hilfe, aber als sie wieder aufbrachen, stellten sie fest, daß sie sich den schwarzen Mann an Bord geholt hatten.

7. Es war einmal eine traurige Frau namens Eleanor, die zu einem Abenteuer in einem fremden Schloß aufbrach. In dem verzauberten Schloß war Lady Eleanor nicht mehr so traurig, weil sie neue Freunde fand. Aber diese Freunde gingen wieder, und sie blieb ... für immer.

8. Es war einmal ein junger Mann, der versuchte, einen magischen Trunk mit einem fliegenden Teppich aus einem fremden Land in sein eigenes zu bringen. Aber er wurde gefangen, bevor er auf den fliegenden Teppich gelangen konnte, und die bösen Menschen nahmen ihm sein magisches Elixier ab und sperrten ihn in einem schlimmen Kerker ein.

9. Es war einmal ein kleines Mädchen, das süß aussah, aber in Wirklichkeit sehr böse war. Sie sperrte den Hausmeister in seinem Zimmer ein und zündete sein leicht brennbares Bett aus Sägespänen und Holzwolle an, weil er gemein zu ihr gewesen war.

10. Es waren einmal zwei Kinder, übrigens fast so wie Hansel und Gretel, und als ihr Vater starb, heiratete ihre Mutter einen bösen Mann, der so tat, als wäre er gut. Dieser böse Mann hatte auf die Finger der einen Hand LIEBE und auf die der anderen Hand HASS tätowiert.

11. Es war einmal eine Amerikanerin, die in London lebte und deren geistige Gesundheit zweifelhaft war. Sie glaubte, sie hätte im vernagelten Nachbarhaus nebenan einen Mord gesehen.

12. Es waren einmal eine Frau und ihr Bruder, die gingen Blumen auf das Grab ihrer Mutter legen, und der Bruder, der gern schlimme Streiche spielte, machte ihr Angst, indem er sagte: »Sie kommen, um dich zu holen, Barbara.« Es stellte sich heraus, daß sie wirklich gekommen waren, um sie zu holen ..., aber sie holten *ihn* zuerst.

13. Es waren einmal Vögel, die allesamt böse auf die Menschen wurden und anfangen, die Menschen zu töten, weil die Vögel unter einem bösen Zauber standen.

14. Es war einmal ein Verrückter, der anfang, seine Familie einen nach dem anderen mit der Axt zu zerstückeln. Er lebte in einem alten irischen Haus. Als er dem Grundbesitzer den Kopf abhackte, rollte dieser direkt in den Pool der Familie - war das nicht komisch?

15. Es waren einmal zwei Schwestern, die wurden gemeinsam in einem verzauberten Schloß im Königreich Hollywood alt. Eine war einmal im Königreich Hollywood berühmt gewesen, aber das war schon lange, lange her. Die andere saß im Rollstuhl. Und wissen Sie, was geschah? Die Schwester, die laufen konnte, servierte ihrer gelähmten Schwester eine tote Ratte zum Essen! War das nicht komisch?

16. Es war einmal ein Friedhofswächter, der feststellte, daß die Menschen, denen bestimmte Gräber gehörten, dann starben, wenn er schwarze Stecknadeln in die Stellen dieser Gräber auf seiner Karte bohrte. Aber als er die schwarzen Stecknadeln herausnahm und durch weiße ersetzte, wurde der Film zu einem großen Haufen Scheiße! War das nicht komisch?

17. Es war einmal ein böser Mann, der die kleine Prinzessin entführte und lebendig begrub ..., jedenfalls behauptete er, daß er das getan hatte.

18. Es war einmal ein Mann, der erfand magische Augentropfen; mit ihnen konnte er die Karten der Spieler in Las Vegas sehen und verdiente eine Menge Geld. Er konnte bei Cocktailpartys auch durch die Kleider der Mädchen sehen, was vielleicht nicht ganz so schön war, aber Augenblick mal. Der Mann sah plötzlich immer mehr ... und mehr ... *und mehr ...*

19. Es war einmal eine Frau, die das Kind des Satans zur Welt gebracht hatte, und dieses stieß sie mit seinem Dreirad über das Treppengeländer. Wie gemein! Aber Mama hatte Glück! Sie starb kurz danach und mußte in der Fortsetzung nicht mehr mitspielen!

20. Es waren einmal drei Freunde, die eine Kanufahrt auf einem verzauberten Fluß unternahmen, und böse Männer sahen, daß sie ihren Spaß hatten und beschlossen, es ihnen dafür zu zeigen. Das lag daran, daß diese bösen Männer nicht wollten, daß andere Männer, die aus der Stadt kamen, in ihrem Wald Spaß hatten.

Okay, haben Sie alle Antworten aufgeschrieben? Wenn Sie feststellen, daß Sie vier oder mehr nicht gewußt haben - hier ist nicht einmal eine Schätzung nötig-, dann haben Sie zuviel

Zeit damit verbracht, solche »wertvollen« Filme wie *Julia*, *Manhattan* und *Breaking Away* (dt: *Vier irre Typen*) anzusehen. Und während Sie sich Woody Allen angesehen haben, der seine Imitation eines eingewachsenen Haares machte (eines *liberalen* eingewachsenen Haares selbstverständlich), haben Sie ein paar der besten Gruselfilme versäumt, die jemals gedreht worden sind. Die Antworten lauten:

1. *Wait Until Dark* (dt: *Warte, bis es dunkel wird*)
2. *Halloween* (dt: *Halloween*)
3. *Psycho* (dt: *Psycho*)
4. *Coma* (dt: *Koma*)
5. *Looking for Mr. Goodbar* (dt: *Auf der Suche nach Mr. Goodbar*)
6. *Alien* (dt: *Alien*)
7. *The Haunting* (dt: *Bis das Blut gefriert*)
8. *Midnight Express* (dt: *Midnight Express - Zwölf Uhr nachts*)
9. *The Bad Seed* (dt: *Die böse Saat*)
10. *The Night of the Hunter* (dt: *Die Nacht des Jägers*)
11. *Night Watch* (dt: *Die Nacht der tausend Augen*)
12. *Night of the Living Dead* (dt: *Die Nacht der lebenden Toten*)
13. *The Birds* (dt: *Die Vögel*)
14. *Dementia-13* (dt: *Dementia 13*)
15. *What Ever Happened to Baby Jane?* (dt: *Was geschah wirklich mit Baby Jane?*)
16. *Bury the Living*
17. *Macabre** (dt: *Macabre*)

* Dieser Film von William Castle - sein erster, aber unglücklicherweise nicht sein letzter - war wahrscheinlich der größte »Muß-man-gesehen-haben«-Film meiner Grundschulzeit. Sein Titel wurde von meinen Freunden in Stratford, Connecticut, als *McBare* ausgesprochen. »Muß man sehen« oder nicht, nur die wenigsten Eltern ließen uns gehen, was an der sensationellen und grimmigen Werbekampagne lag. Ich freilich demonstrierte den Erfindungsreichtum des wahren Kenners und konnte ihn mir ansehen, indem ich meiner Mutter erzählte, daß ich mir *Davy Crockett* ansah, einen Disney-Film, dessen Inhalt ich glaubte, hinreichend gut wiedergeben zu können, weil ich sämtliche Kaugummikarten davon besaß.

18. *X- The Man with the X-Ray Eyes* (dt: *Der Mann mit den Röntgenaugen*)
19. *The Omen* (dt: *Das Omen*)
20. *Deliverance* (dt: *Beim Sterben ist jeder der erste*)

Was wir als erstes an dieser Filmliste feststellen können ist, daß vierzehn von den zwanzig (die ich als Grundkurs in Filmen von Horror auf grundlegendster Ebene im Zeitraum, den wir hier behandeln, bezeichnen möchte) keine übernatürlichen Elemente enthalten ..., fünfzehn, wenn Sie *Alien* mitzählen, der wenigstens nominell Science Fiction ist (ich betrachte ihn jedoch als Geschichte des Übernatürlichen; ich sehe ihn als Lovecraft im Weltraum, wo die Menschheit endlich zu den Großen Alten geht und sie nicht mehr zu uns kommen müssen). Wir können also, paradox oder nicht, feststellen, daß Filme des Märchen-Horrors eine kräftige Dosis Realität brauchen, um anzurollen. Diese Realität befreit die Phantasie von überflüssigem Gepäck und macht es leichter, das Gewicht des Unglaubens anzuheben. Das Publikum wird in den Film hineingestoßen, weil der Eindruck erweckt wird, daß das, was gezeigt wird, unter den richtigen Umständen tatsächlich geschehen könnte.

Als zweites können wir feststellen, daß ein Viertel von ihnen eine Anspielung entweder auf »Night«-»Nacht« oder »the dark«-»das Dunkel« im Titel enthält. Es erübrigt sich wohl zu sagen, daß das Dunkel unsere schlimmsten Urängste beschwört. So überlegen wir uns betrachten mögen, unsere Physiologie ist genau wie die aller anderen Säugetiere, die schleichen, kriechen, trampeln oder gehen; wir müssen mit denselben fünf Sinnen zurechtkommen. Es gibt viele Säugetiere mit gutem Sehvermögen, aber wir gehören nicht dazu. Es gibt Säugetiere - Hunde zum Beispiel -, die noch schlechter sehen als wir, aber durch ihren Mangel an Intelligenz waren sie gezwungen, dafür andere Sinne mit einer Schärfe zu entwickeln, die wir uns nicht einmal vorstellen können (auch wenn wir es uns einbilden). Bei Hunden sind diese überentwickelten Sinne Gehör- und Geruchssinn.

Sogenannte übersinnlich Begabte prahlen gerne mit einem »sechsten Sinn«, einem vagen Ausdruck, der manchmal Tele-

pathie meint, manchmal Präkognition, manchmal Gott weiß was; wir haben tatsächlich einen sechsten Sinn, aber das ist nur (schönes nur!) die Schärfe unseres Denkvermögens. Fido mag hundert Gerüchen folgen können, die wir nicht einmal bemerken, aber der kleine Kerl wird niemals gut beim Damenspielen oder auch nur bei Mühle sein. Dieses Denkvermögen hat es für uns unnötig gemacht, schärfere Sinne im genetischen Reservoir auszubrüten; tatsächlich hat ein Großteil der Bevölkerung Sinneswahrnehmungen, die selbst nach menschlichen Maßstäben unterentwickelt sind - daher Brillen und Hörgeräte. Aber wir kommen zurecht, weil wir unsere Boeing-747-Gehirne haben.

Das alles ist schön und gut, wenn Sie einen Vertrag in einem hell erleuchteten Büro abschließen oder an einem sonnigen Nachmittag im Wohnzimmer Wäsche bügeln; aber wenn bei einem Gewitter das Licht ausfällt und wir uns von einer Stelle zur nächsten tasten müssen, während wir uns zu erinnern versuchen, wo wir die verdammt Kerzen deponiert haben, dann sieht die Situation wieder anders aus. Nicht einmal eine 747 mit hochentwickeltem Radar an Bord und allem Drum und Dran kann bei dichtem Nebel landen. Wenn das Licht ausgeht und wir uns in der Dunkelheit wiederfinden, dann hat die Realität die unangenehme Neigung, selbst neblig zu werden.

Wenn wir von einer Möglichkeit sensorischer Eingabe abgeschnitten sind, dann schaltet dieser Sinn einfach ab (natürlich niemals zu hundert Prozent; selbst in stockdunklen Zimmern sehen wir ein Muster vor unseren Augen, und selbst im totalsten Schweigen werden wir ein leises Summen hören ..., solche »Phantom-Eingaben« bedeuten nur, daß die Kreise offen sind und in Bereitschaft stehen). Das gilt nicht für unser Gehirn - glücklicher- oder unglücklicherweise, je nach Situation. Glücklicherweise, wenn Sie in einer langwierigen Situation festsitzen; dann können Sie Ihren sechsten Sinn dazu verwenden, die Arbeit des nächsten Tages zu planen, sich zu überlegen, wie das Leben sein würde, wenn Sie den großen Preis in der Staatslotterie oder die *Reader's Digest*-Sweepstakes gewinnen würden, oder Sie können Spekulationen darüber anstellen, was die sexy Miß Hepplewaite unter ihrem

engen Kleid anhat - oder auch nicht anhat. Andererseits kann das ständige Funktionieren des Gehirns auch ein Fluch sein. Fragen Sie jemanden, der an Schlaflosigkeit leidet.

Ich bitte Leute, die behaupten, daß ihnen Horror-Filme keine Angst machen, folgendes kleine Experiment durchzuführen. Sehen Sie sich einen Film wie *Night of the Living Dead* einmal ganz alleine an (ist Ihnen schon einmal aufgefallen, daß viele Menschen nicht in Paaren oder Gruppen in Horror-Filme gehen, sondern in ganzen Banden?). Steigen Sie hinterher in Ihr Auto und fahren Sie zu einem einsamen und halb verfallenen Haus - jede Stadt hat mindestens eines (abgesehen von Stepford, Connecticut, aber die haben dort ganz andere Probleme). Gehen Sie hinein. Gehen Sie auf den Dachboden. Setzen Sie sich dort. Hören Sie, wie das Haus um Sie herum knirscht und ächzt. Achten Sie darauf, wie sehr sich dieses Ächzen anhört, als würde jemand - oder *etwas* - die Treppe hochkommen. Riechen Sie den Staub. Den Verfall. Die Fäulnis. Denken Sie an den Film, den Sie gesehen haben. Denken Sie daran, während Sie dort im Dunkeln sitzen und nicht sehen können, was sich an Sie heranschleichen könnte ..., was gerade dabei sein könnte, Ihnen seine schmutzige, gekrümmte Krallen auf die Schulter zu legen ... oder um Ihren Hals ... Das könnte eben durch die Dunkelheit ein sehr erhellendes Erlebnis für Sie werden.

Angst vor der Dunkelheit ist die kindlichste Furcht. Geschichten des Schreckens werden für gewöhnlich »am Lagerfeuer« erzählt, wenigstens aber nach Sonnenuntergang, denn was bei Sonnenschein lächerlich scheinen mag, ist im Licht der Sterne häufig gar nicht mehr so komisch. Das ist eine Tatsache, die jeder Regisseur von Horror-Filmen und jeder Verfasser von Horror-Romanen kennt und sich zunutze macht - das ist einer jener immer funktionierenden Druckpunkte, wo der Griff der Horror-Literatur am sichersten ist.* Das gilt natürlich in besonderem Maße für die Filmemacher, und von

* Hin und wieder widersetzt sich jemand brillant der Tradition und schafft etwas, das man als »Horror bei Sonnenschein« bezeichnen könnte. Ramsey Campbell gelingt das in seiner Kurzgeschichtensammlung *Demons by Daylight* außerordentlich gut.

allen Werkzeugen, die sich der Filmmacher zunutze machen kann, ist diese Angst vor der Dunkelheit vielleicht das natürlichste, weil man Filme aufgrund ihrer ureigenen Natur im Dunkeln ansehen muß.

Michael Cantalupo, Lektor bei Everest House, war es, der mich auf einen Kunstgriff hinwies, der bei den ersten Aufführungen von *Wait Until Dark* verwendet wurde, und der verdient in diesem Zusammenhang eine bewundernde Erwähnung. Die letzten fünfzehn oder zwanzig Minuten des Films sind absolut schreckenenerregend, was teilweise an der virtuellen schauspielerischen Leistung von Audrey Hepburn und Alan Arkin liegt (meiner Meinung nach war Arkins Rolle als Harry Roat jr. aus Scarsdale die größte Darstellung eines Leinwandschurken überhaupt, sie kommt der von Peter Lorre in *M - eine Stadt sucht einen Mörder* gleich, übertrifft sie vielleicht sogar noch) und teilweise an dem brillanten Kunstgriff von Frederick Knotts Story.

In einem verzweifelten und letzten Versuch, ihr Leben zu retten, zertrümmert Hepburn alle verdammten Glühbirnen in der gesamten Wohnung, so daß sie und der sehende Arkin gleichwertig sind. Das Dumme ist nur, sie vergißt ein Licht ..., und Sie und ich hätten es wahrscheinlich ebenfalls vergessen. Das Licht im Kühlschrank.

Wie auch immer, der Kino-Kunstgriff war, daß jedes verdammte Licht im Auditorium abgeschaltet wurde, außer den NOTAUSGANG-Schildern über den Türen. Bis vor den letzten zehn Minuten von *Wait Until Dark* ist mir überhaupt nicht klar gewesen, wie viele Lichter in den meisten Kinos eingeschaltet sind, auch während der Film läuft. Wenn es sich um ein neueres Kino handelt, dann sind winzige »Dimmer-Glühbirnen« in die Decke eingelassen, in älteren diese geschmacklosen, aber dennoch irgendwie schönen elektrischen *flambeaux*, die an den Wänden leuchten. Und wenn man auf dem Klo war, kann man den Rückweg zu seinem Platz im Licht der Leinwand selbst immer finden. Nur, daß die letzten zehn Minuten von *Wait Until Dark* in einer vollkommen dunklen Wohnung spielen. Sie haben nur Ihre Ohren, und was sie hören - Miß Hepburns Schreien, Arkins gequältes Atmen (er mußte kurz vorher einen Messerstich einstecken, und wir können

uns ein wenig entspannen und uns sogar der Hoffnung hingeben, daß er tot ist, bis er wie ein übelwollendes Sprungteufelchen aus der Schachtel wieder hervorgesprungen kommt) -, ist nicht sehr beruhigend. Sie sitzen also da. Ihr großes altes Boeing-747-Gehirn ist aufgezogen wie das Spielzeugauto eines Kindes, die Feder bis zum Anschlag gespannt, und es hat sehr wenig konkrete Eingaben, mit denen es arbeiten kann. Sie sitzen also da, schwitzen und hoffen, daß das Licht bald wieder angehen wird ..., was früher oder später auch geschehen muß. Mike Cantalupo hat mir erzählt, daß er *Wait Until Dark* in einem völlig heruntergekommenen Kino sah, in dem sogar die NOTAUSGANG-Beleuchtung kaputt war.

Mann, muß das schlimm gewesen sein.

Mikes Erinnerung daran rief mir einen anderen Film ins Gedächtnis zurück, William Castles *The Tingler* (dt: *Schrei, wenn der Tingler kommt*), der einen ähnlichen (wenn auch im Castle-Stil ungleich krasserem) Kunstgriff enthält. Castle, den ich bereits im Zusammenhang mit *Macabre* erwähnt habe - der uns WASP-Kindern allesamt als *McBare* bekannt war, wie Sie sich erinnern werden -, war der König der Kunstgriffe und Tricks; er erfand zum Beispiel die Politik der »Angstversicherung« über hunderttausend Dollar; wenn Sie während des Films tot umfielen, bekamen Ihre Erben das Geld. Dann war da der großartige »Bei-Allen-Vorstellung-ist-eine-Krankenschwester-anwesend«-Trick; da war der »Vor-diesem-gräßlichen-Film-müssen-Sie-sich-im-Foyer-den-Blutdruck-messen-lassen«-Trick (der als Bestandteil der Werbekampagne für *The House of Haunted Hill* [dt: *Das Haus auf dem Geisterhügel*] Verwendung fand) und zahlreiche andere Tricks und Kniffe.

Ich kann mich an die Einzelheiten der Handlung von *The Tingler* (der wahrscheinlich so dermaßen billig war, daß er seine Entstehungskosten bereits eingespielt hatte, als ihn tausend Leute gesehen hatten) nicht mehr erinnern, aber da war dieses Monster (türlich der Tingler), das von Angst lebte. Wenn seine Opfer solche Angst hatten, daß sie nicht einmal mehr schreien konnten, setzte es sich auf ihre Wirbelsäulen und ..., nun, *kitzelte* sie irgendwie zuTode. Ich weiß, das muß sich verdammt dumm anhören, aber im Film funktionierte es

(wenngleich es wahrscheinlich half, wenn man elf Jahre alt war, als man ihn sah). Soweit ich mich erinnern kann, erwischte eine sexy Miß ihn in der Badewanne. Pech.

Aber vergessen wir die Handlung. Konzentrieren wir uns auf den Kniff. An einer bestimmten Stelle kam der Tmgler ins Kino, tötete den Vorführer und erzeugte irgendwie einen Kurzschluß in der Stromversorgung. In diesem Augenblick gingen in dem Kino, in dem man sich befand, gleichzeitig alle Lichter aus, und die Leinwand wurde dunkel. Nun war es aber so, daß man denTingler, nachdem er sich ins Rückgrat verbissen hatte, nur durch einen lauten, herzhaften Schrei wieder loswerden konnte, was die Qualität des Adrenalins veränderte, von dem er sich ernährte. Und an dieser Stelle schrie ein Erzähler auf der Tonspur: »DerTingler ist jetzt in diesem Kino! Er könnte unter *Ihrem* Sitz sein! Also schreien Sie! Schreien Sie! *Schreien Sie um Ihr Leben!*« Natürlich gehorchte das Publikum mit Freuden, und in der nächsten Einstellung sahen wir denTingler, wie er um *sein* Lebenjief, weil ihn die ganzen schreienden Menschen vorübergehend verjagt hatten. Laut Dennis Etchison war das noch längst nicht alles, Castle verwendete noch einen *weiterenTnck* bei der Erstaufführung von *The Tingler* (aber nur in ausgesuchten Kinos). Bestimmte Reihen dieser Kinos, sagt Dennis, wurden »mit elektrischen Summern an den Sitzen versehen, so daß man denTingler im richtigen Augenblick in seiner eigenen Reihe hören - und *spüren* konnte«!*

* Großer Gott, es macht richtig Spaß, über die verzweifeltenTricks nachzudenken, die verwendet wurden, um schlechte Horror-Filme zu verkaufen - wie die »Dish Nights« und »Bank Nights«, die die Zuschauer in den dreißiger Jahren in die Kinos locken sollten, diese sind auch noch in angenehmer Erinnerung. Während eines importierten, italienischen Schmarrens *The Night Evelyn Came Out of the Grave* (toller Titel!), warben die Kinos mit »Blutcorn«, das war gewöhnliches, mit roter Lebensmittelfarbe eingefärbtes Popcorn. Während *Jack the Ripper* (dt. *Eine Stadt sucht einen Mörder*), einem von Jimmy Sangster geschriebenen Beispiel für den Hammerschen Horror à la 1960, wurde der Schwarzweißfilm in den letzten Minuten blutrünstig farbig, als der Ripper, der sich dummerweise entschieden hat, sich in einem Fahrstuhlschacht zu verstecken, unter einer abwärts fahrenden Kabine zerquetscht wird.

Abgesehen von den Filmen meiner Liste, die das furchterregende Konzept der Dunkelheit im Titel verwenden, stützt sich auch jeder andere Film der Liste nachdrücklich auf diese Angst vor dem Dunklen. Bis auf etwa achtzehn Minuten spielt John Carpenters *Halloween* zur Gänze im Dunklen. In *Looking for Mr. Goodbar* ist die letzte und grauerregende Sequenz (meine Frau lief zur Toilette, weil sie glaubte, sie würde ihre Kekse wieder ausspucken), als Tom Berenger Diane Keaton ersticht, in einer dunklen Wohnung aufgenommen, die nur von einem flackernden Stroboskoplicht erhellt wird. In *Allen* muß man das konstante Motiv der Dunkelheit nicht eigens erwähnen. »Im Weltraum hört dich niemand schreien«, lautete ein Werbeslogan; er hätte auch lauten können: »Im Weltraum ist es immer eine Minute nach Mitternacht.« In diesem lovecraftschen Abgrund zwischen den Sternen dämmt es niemals.

Hill House ist immer unheimlich, aber es spart sich seine wirklich spektakulären Effekte - das Gesicht in der Wand, die vorquellenden Türen, die dröhnenden Geräusche, das Ding, das Eleanors Hand hält (sie dachte, es war Theo, aber - schluck! - sie war es nicht) - bis nach Sonnenuntergang auf. Es war ein anderer Lektor von Everest House, Bill Thompson (der seit schätzungsweise tausend Jahren mein Lektor gewesen ist; vielleicht war ich in einem früheren Leben *sein* Lektor, und jetzt bekommt er seine Rache), der mich an *The Night of the Hunter* erinnerte - *mea culpa*, daß es dieser Erinnerung bedurfte - und mir erzählte, daß eine Szene des Schreckens, die ihn über die Jahre hinweg nie wieder losgelassen hat, der Anblick von Shelley Winters' Haar war, das im Wasser trieb, nachdem der mörderische Priester sie in den Fluß geworfen hatte. Dies geschieht natürlich nach Einbruch der Dunkelheit.*

Es besteht eine interessante Ähnlichkeit zwischen der

* Dennis Etchison (siehe das Vorwort zu dieser Ausgabe) widerspricht Bill Thompsons Erinnerung -er sagt, es geschieht bei Tage, andernfalls wäre Shelley Winters auf dem Grund dieses Flusses nicht sichtbar- oder fotografierbar - gewesen. (Das wirft den interessanten Aspekt auf, daß wir das Dunkel in unserer Erinnerung *machen* ...)

Szene in *Night of the Living Dead*, als das kleine Mädchen seine Mutter mit einer Gartenharke tötet, und der packenden Szene in *The Birds*, woTippi Hedren auf dem Speicher gefangen ist und von Krähen, Sperlingen und Möwen angegriffen wird. Beide Szenen sind klassische Beispiele dafür, wie Licht und Dunkel selektiv eingesetzt werden können. Die meisten von uns werden sich aus ihrer Kindheit daran erinnern, daß viel Licht die Macht hatte, das Böse und die Ängste zu bannen, aber daß manchmal wenig Licht sie um so schlimmer machte. Das Licht der Straßenlampen draußen ließ die Äste des Baums vor dem Fenster wie Finger aussehen, oder es war das Mondlicht, das zum Fenster hereinschien, das die im Schrank versteauten Spielsachen die Gestalt eines kauernenden Dings annehmen ließ, welches bereit schien, jeden Augenblick herauszuschlurven und über uns herzufallen.

Während der Muttermord-Szene in *Night of the Living Dead* (die unseren schockierten Augen beinahe endlos vorkommt, wenn wir sie zum ersten Mal sehen, so wie die Dusch-Szene in *Psycho*) berührt der ausholende Arm des Mädchens eine hängende Glühbirne, und der Keller wird zu einer Alpträumlandschaft schwankender, wogender Schatten - die enthüllen, verbergen und wieder enthüllen. Beim Angriff der Vögel auf dem Dachboden liefert die Taschenlampe, die Ms. Hedren bei sich hat, diesen Stroboskopeffekt (der auch in Zusammenhang mit *Looking for Mr. Goodbar* erwähnt wurde und wieder - ärgerlicher und sinnloser - am Ende von Marion Brandos zusammenhangslosen Monolog in *Apocalypse Now* verwendet wurde), und auch hier wird die Szene mit einem Pulsieren versehen, einem Rhythmus - zuerst bewegt sich der Strahl schnell, während Ms. Hedren versucht, sich der Vögel zu erwehren ..., aber allmählich verliert sie die Kraft und versinkt zuerst in Schock und dann in Bewußtlosigkeit, und das Licht bewegt sich langsamer und langsamer und sinkt zu Boden. Bis nur noch Dunkelheit übrig bleibt und in der Dunkelheit das bedrohliche, surrende Flattern vieler Flügel.

Ich möchte den Punkt nicht überstrapazieren, indem ich den »Dunkelheitsquotienten« in all diesen Filmen analysiere, sondern ich möchte die Ausführung beenden, indem ich dar-

auf hinweise, daß selbst in den Filmen, die das Gefühl von »Horror bei Sonnenschein« erreichen, manchmal furchteinflößende Augenblicke im Dunkel vorhanden sind - als Genevieve Bujold in *Coma* die Notleiter empor und über den Operationssaal klettert, geschieht das im Dunkeln, ebenso als Ed (Jon Voight) gegen Ende von *Deliverance* die Klippe erklimmt ..., ganz zu schweigen vom Öffnen des Grabes, das die Gebeine eines Schakals enthält, in *Omen* und Luana Anders' unheimlicher Entdeckung des »Gedenksteins« der längst verstorbenen kleinen Schwester unter der Wasseroberfläche in Francis Coppolas erstem Spielfilm (der für AIP hergestellt wurde), *Dementia-13*.

Doch bevor wir das Thema ganz verlassen, hier noch eine kleine Auswahl: *Night Must Fall* (dt: Der Griff aus dem Dunkel), *Night of the Lepus*, *Dracula*, *Prince of Darkness* (dt: Blut für Dracula), *The Black Pit of Dr. M.*, *The Black Sleep*, *Black Sunday* (dt: Die Stunde, wenn Dracula kommt), *The Black Room* (dt: Das schwarze Zimmer), *Black Sabbath* (dt: Die drei Gesichter der Furcht), *The Dark Eyes of London* (dt: Der Würger), *The Dark*, *Dead of Night* (dt: Traum ohne Ende), *Night of Terror*, *Night of the Demon* (dt: Der Fluch des Dämons), *Nightwing* (dt: Schwingen der Angst), *Night of the Eagle* (dt: Hypno) ...

10

Einen Film aus dem Quiz habe ich nicht erwähnt, teilweise deshalb, weil er die Antithese von vielem ist, was wir hier besprochen haben - sein Horror hängt nicht vom Dunkel ab, sondern von Helligkeit -, und auch, weil er natürlich zu einer Abhandlung über etwas anderes führt, was der mythische oder »märchenhafte« Horror-Film mit uns macht, wenn er kann. Wir alle verstehen das »Niederknüppeln«, was recht leicht zu erreichen ist*, aber lediglich im Horror-Film er-

* Als Kind sagte mir einer meiner Spielgefährten, ich sollte mir einmal vorstellen, ich würde ein langes, poliertes Treppengeländer hinunterrutschen, das sich urplötzlich in eine Rasierklinge verwandelt. Mann, ich habe *Tage* gebraucht, um darüber wegzukommen.

reicht dieses »Niederknüppeln« - der kindlichste unserer emotionalen Impulse - manchmal die Ebene der Kunst. Nun kann ich einige von Ihnen sagen hören, daß nichts Künstlerisches dabei ist, jemanden niederzukuñppeln - man muß lediglich sein Essen kauen und dann dem Klassenkameraden den offenen Mund vors Gesicht hängen -, aber was ist mit den Werken von Goya? Oder Andy Warhols Brillo-Kartons und Suppendosen, was das anbelangt?

Sogar der schlechteste Horror-Film gewinnt auf dieser Ebene manchmal einen Augenblick des Erfolges. Eines Tages vor nicht allzu langer Zeit schwelgte Dennis Etkison am Telefon mit mir in fröhlichen Erinnerungen an eine Szene aus *The Giant Spider Invasion* (dt: *Angriff der Riesenspinne*), als eine Dame ihren morgendlichen Vitamintrunk leert, aber nicht weiß, daß eine fette Spinne in den Mixer gefallen ist, bevor sie ihn eingeschaltet hat. Jam, jam. In dem Film *Squirm* (dt: *Invasion der Bestien*), den man im höchsten Grade vergessen kann, gibt es einen Augenblick, den man auch vergessen kann (für alle zweihundert Leute, die den Film gesehen haben), als eine Frau, die duscht, nach oben schaut, warum kein Wasser mehr kommt, und feststellt, daß ihre Dusche von herabbaumelnden Würmern verstopft ist. In Dario Argentos *Suspiria* regnen Maden auf eine Gruppe Schulmädchen herab ..., während sie sich gerade fertig machen, um ins Bett zu gehen. Das alles hat nichts mit der Handlung des Filmes zu tun, ist aber auf eine abstoßende Weise von vagem Interesse. In *Maniac*, unter der Regie des ehemaligen Soft-Porno-Machers William Lustig entstanden, haben wir den unglaublichen Augenblick, als der mörderische Killer (Joe Spinell) eines seiner Opfer sorgfältig skalpiert; die Kamera lechzt nicht einmal danach - sie betrachtet es lediglich mit einem toten, berechnenden Auge, die die Szene fast unmöglich anzusehen macht.

Wie oben erwähnt, funktionieren gute Horror-Filme häufig auf dieser »Möchtest-du-mein-gekautes-Essen-sehen«-Ebene - einer primitiven, kindischen Ebene. Ich würde das den BÄH-Faktor nennen ..., manchmal auch als der »O-mein-Gott-war-das-eklig«-Faktor bekannt. Es ist der Punkt, an dem sich die Geister der meisten guten liberalen Filmkriti-

ker und der meisten guten reaktionären Filmkritiker scheiden, was das Thema Horror-Film anbelangt (man vergleiche dazu etwa die Unterschiede zwischen Lynn Mintons Besprechung von *Dawn of the Dead* in *McCall's* - sie ist nach etwa zwei Rollen oder so hinausgegangen - und dem Leitartikel im Kulturteil des *Boston Phoenix* über denselben Film). Wie der Punk Rock, findet auch der Horror-Film mit guten Niederknüppel-Effekten seine Kunst in kindlichen, anarchistischen Auswüchsen - der Augenblick in *The Omen*, als der Fotograf von einer Glasscheibe geköpft wird, ist Kunst der spektakulärsten Art, und man kann es Kritikern nicht verübeln, die leichter auf Jane Fonda als völlig unglaubwürdige Leinwandinkarnation von Lillian Hellman in *Julia* reagieren als auf solche Sachen.

Aber das »Niederknüppeln« ist Kunst, und es ist wichtig, daß wir das verstehen. Blut kann überall fließen, und das Publikum wird weitgehend unbeeindruckt bleiben. Wenn aber das Publikum die Personen mag und versteht - oder auch nur anerkennt -, sie als wirkliche Personen betrachtet, wenn eine künstlerische Beziehung aufgebaut wurde, dann kann Blut überall hinspritzen, und das Publikum *kann* nicht unbeeindruckt bleiben. Ich kann mich zum Beispiel an niemanden erinnern, der aus Arthur Penns *Bonnie and Clyde* oder Peckinpahs *The Wild Bunch* (dt: *Wild Bunch - Sie kannten kein Gesetz*) hinausgegangen ist, der nicht aussah, als hätte man ihm (oder ihr) mit einem großen Brett eins über den Schädel gezogen. Doch es gehen Besucher gähmend aus anderen Peckinpah-Filmen hinaus - *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (dt: *Bringt mir den Kopf von Alfredo Garcia*) oder *Cross of Iron* (dt: *Das eiserne Kreuz*) zum Beispiel. Die lebenswichtige Verbindung wird einfach nie hergestellt.

Das ist alles schön und gut, und es kann kein Zweifel an *Bonnie and Clyde* als Kunst bestehen, aber kehren wir noch einmal einen Moment zu der pürierten Spinne in *The Giant Spider Invasion* zurück. Das qualifiziert sich überhaupt nicht als Kunst im Sinne der Herstellung einer Verbindung zwischen Zuschauer und agierender Person. Glauben Sie mir, die Frau, die die Spinne trinkt, ist uns ziemlich egal (und allen anderen in diesem Film auch, was das anbelangt), aber den-

noch existiert dieser Augenblick *der frisson*, der Augenblick, wenn es den tastenden Fingern des Filmemachers gelingt, eine Lücke in unserer Verteidigung zu finden, hindurchzuschießen und auf einen der psychischen Druckpunkte zu drücken. Wir identifizieren uns mit der Frau, die die Spinne trinkt, auf einer Ebene, die nichts mit ihrem Charakter zu tun hat; wir identifizieren uns mit ihr einzig und allein als menschlichem Wesen in einer Situation, die plötzlich beschissen geworden ist - mit anderen Worten, das »Niederknüppeln« fungiert als eine Art letzte Möglichkeit der Identifikation, wenn die konventionelleren und nobleren Versuche der Charakterisierung versagt haben. Wenn sie ihren Trunk leertrinkt, dann erschauern wir - und bestätigen unsere eigene Menschlichkeit.*

Nachdem das alles gesagt ist, wollen wir uns *X- The Man With the X-Ray Eyes* zuwenden, einem der interessantesten und außergewöhnlichsten kleinen Horror-Filme, die je gedreht worden sind, und der mit einer der schauerlichsten »Niederknüppel-Szenen« endet, die je gefilmt worden ist.

Dieser Film von 1963 wurde von Roger Corman produziert, der auch Regie führte und der gerade dabei war, sich von der langweiligen Raupe, die Knalltüten wie *Attack of the Crab Monsters* und *The Little Shop of Horrors* (dt. *Kleiner Laden voller Schrecken*), der nicht einmal als einer der ersten Filme mit Jack Nicholson erwähnenswert ist, produzierte, in den Schmetterling zu verwandeln, der für so schöne und interessante Horror-Filme wie *Masque of the Red Death* (dt. *Satanas - Das Schloß der blutigen Bestie*) und *The Terror* (dt. *The Terror — Schloß des Schreckens*) verantwortlich zeichnete. *The Man With the X-Ray Eyes* bildet den Punkt, als dieses

* Das könnte zu dem Vorwurf führen, daß meine Definition des Horror-Films als Kunst viel zu breit ist - daß ich einfach alles zulasse. Das stimmt nun überhaupt nicht - Filme wie *Massacre at Central High* und *Bloody Mutilators* funktionieren auf gar keiner Ebene. Und wenn meine Vorstellung von den Grenzen der Kunst sehr fließend zu sein scheint, zu dumm. Ich bin kein Snob, und wenn Sie einer sind, dann ist das Ihr Problem. Wenn man in meiner Branche den Sinn für guten Quatsch verliert, dann wird es Zeit, sich eine andere Arbeit zu suchen.

seltsame zweite Geschöpf aus seinem Kokon schlüpfte, finde ich. Das Drehbuch schrieb Ray Rüssel, der Autor von *Sardonicus* und einer Reihe anderer Kurzgeschichten und Romane - darunter das überreife *Incubus* und den wesentlich erfolgreicherer *Princess Pamela*.

In *The Man With the X-Ray Eyes* spielt Ray Milland einen Wissenschaftler, der Augentropfen entwickelt, welche es ihm ermöglichen, durch Mauern, Kleidung, Spielkarten, was Sie wollen, hindurchzusehen; wenn Sie so wollen, eine Art Super-Murine. Aber nachdem der Prozeß erst einmal begonnen hat, kann ihn nichts mehr aufhalten. Millands Augen machen eine Veränderung durch, zuerst werden sie blutunterlaufen und nehmen dann eine gelbe Färbung an. An diesem Punkt fangen wir bereits an, uns recht nervös zu fühlen - vielleicht spüren wir, daß das »Niederknüppeln« bevorsteht, und es ist in einem sehr realen Sinne bereits da. Unsere Augen sind die verwundbaren Stellen im Panzer, die Stellen, wo man uns erwischen kann. Stellen Sie sich zum Beispiel vor, Sie stoßen jemandem den Daumen ins offene Auge, spüren das Flutschen und sehen, wie es herausquillt. Übel, was? Es ist unmoralisch, so etwas auch nur zu denken. Aber sicher erinnern Sie sich noch an das alte, von der Zeit geheiligte Halloween-Spiel »Toter Mann«, wo im Dunkeln geschälte Trauben herumgereicht werden, dazu intoniert man feierlich: »Das sind die Augen des toten Mannes.« Schluck, richtig? Würg, richtig? Oder wie meine Kinder sagen, *Eee-KELL!*

Augen sind etwas, das wir - wie die anderen Eigenheiten des Gesichts - alle gemeinsam haben - sogar der alte Furz Ayatollah Khomeini hat ein Paar. Aber meines Wissens ist noch nie ein Horror-Film über eine außer Kontrolle geratene Nase gedreht worden, und es hat auch noch keinen Film mit dem Titel *The Crawling Ear* - »Das kriechende Ohr« - gegeben, wohl aber einen mit dem Titel *The Crawling Eye*. Wir wissen alle, daß die Augen die verwundbarsten unserer Sinnesorgane sind, das Verwundbarste in unserem Gesicht, und sie sind (igitt!) weich. Das ist vielleicht das Schlimmste ...

Wenn Milland die ganze zweite Hälfte des Films über eine dunkle Brille aufhat, dann fragen wir uns mit zunehmender Nervosität, was hinter dieser Brille vor sich gehen mag. Au-

ßerdem geschieht noch etwas - etwas, das *The Man With the X-Ray Eyes* auf eine höhere Stufe der Kunst emporhebt. Er wird zu einer Art lovecraftschem Horror-Film, aber dennoch in gewissem Sinne anders - und reiner- als das Lovecraftsche *in Alien*.

Die Großen Alten, hat Lovecraft uns gesagt, sind irgendwo da draußen, und ihr einziges Begehren ist es, irgendwie wieder hereinzukommen - und ihnen stehen Kräfte zur Verfügung, die so übermächtig sind, schüchtert Lovecraft uns ein, daß es einen sterblichen Menschen in den Wahnsinn treiben würde, auch nur einen Blick auf die Ursprünge dieser Kräfte zu werfen; so mächtige Kräfte, daß eine ganze flammende Galaxie ihrem tausendsten Teil nicht gleichkommen könnte.

Ich glaube, es ist eine dieser Kraftquellen, die Ray Milland zu sehen beginnt, während sich seine Sehfähigkeit mit einer stetigen, unaufhaltsamen Geschwindigkeit steigert. Er sieht sie erst als sich veränderndes, prismatisches Licht in der Dunkelheit - etwas, das man auf der Höhe eines LSD-Trips sehen könnte. Corman, werden Sie sich erinnern, zeigte uns auch Peter Fonda in *The Trip* (zusammen mit Jack Nicholson geschrieben), ganz zu schweigen von *The Wild Angels* (dt: *Die wilden Engel*), das den wunderbaren Augenblick enthält, als der sterbende Bruce Dem krächzt: »Jemand gebe mir eine echte Zigarette.« Wie auch immer, diese Lichtform, die Milland manchmal sieht, wird allmählich größer und deutlicher. Noch schlimmer ..., sie könnte etwas Lebendiges sein ... und merken, daß sie beobachtet wird. Milland hat durch alles hindurchgesehen, bis zum Rand des Universums und darüber hinaus, und was er dort erblickt hat, das macht ihn verrückt.

Schließlich wird die Kraft so deutlich für ihn, daß sie bei den Einstellungen aus seiner Sicht die gesamte Leinwand ausfüllt: ein grelles, wabendes, monströses Ding, das nicht deutlich werden will. Schließlich kann Milland es nicht mehr ertragen. Er fährt mit seinem Auto zu einer einsamen Stelle (das grelle Ding schwebt die ganze Zeit vor seinen Augen), reißt sich die Brille herunter und entblößt Augen, die eine glitzernde, vollkommen schwarze Farbe angenommen haben. Er hält einen Moment inne ..., und dann reißt er sich selbst die Augen aus. Corman läßt das Bild auf den klaffenden, blu-

tigen Augenhöhlen erstarren. Aber ich habe Gerüchte gehört - sie können stimmen oder auch nicht -, daß die letzte Dialogzeile als zu gräßlich aus dem Film geschnitten wurde. Wenn es stimmt, dann war sie die einzig mögliche Krönung für alles, was geschehen ist. Den Gerüchten zufolge schreit Milland: *Ich kann immer noch sehen!*

11

Dies sollte lediglich dazu dienen, unsere Finger in den tiefen, tiefen See menschlicher Erfahrungen und Ängste einzutauchen, den das Mythen-Reservoir bildet. Es wäre möglich, mit Dutzenden anderen Themen fortzufahren; mit Phobien wie Höhenangst (*Vertigo* [dt: *Vertigo-Aus dem Reich der Toten*]), Angst vor Schlangen (Ssssssss [dt: *Ssssssnake!*]), vor Katzen (*Eye of the Cat* [dt: *Grüne Augen in der Nacht*]), vor Ratten (*Willard, Ben*) - und allen Filmen, die auf den »Niederknüppel-Effekt« angewiesen sind, um ihre Wirkung zu erzielen. Dahinter ist das noch breitere Panorama des Mythos ..., aber wir müssen uns auch noch etwas für später aufheben, richtig?

Und einerlei, wie viele Einzelheiten wir studieren, wir würden feststellen, daß wir immer wieder zum Thema phobischer Druckpunkte zurückkehren ... ebenso wie sich der schönste Walzer im Grunde genommen auf die Einfachheit des Wechselschritts verläßt. Der Horror-Film ist eine verschlossene Kiste mit einem Griff an einer Seite, und in letzter Analyse läuft alles darauf hinaus, an diesem Griff zu drehen, bis das Sprungteufelchen uns ins Gesicht gesprungen kommt, wie es die Axt hält und sein mörderisches Grinsen grinst. Wie beim Sex auch, ist das Erlebnis unendlich begehrenswert, aber eine Diskussion der spezifischen Wirkung läuft immer auf dasselbe hinaus.

Anstatt immer wieder und wieder auf immer derselben Stelle zu treten, wollen wir unsere kurze Abhandlung über den Horror-Film als Mythos und Märchen mit dem Big Casino beenden: dem Tod selbst. Das ist eine Trumpfkarte, die alle Horror-Filme halten. Aber sie halten diese Karte nicht, wie ein Bridgeveteran sie halten würde, der all ihre Bedeutungen und Einsatzmöglichkeiten erkennt; sie halten sie viel

mehr so, wie ein Kind die Karte halten würde, die das zum Sieg erforderliche Paar beim Sechsendsechzig bildet. In dieser Tatsache liegt einerseits die Grenze des Horror-Films als Kunst begründet, andererseits sein endloser, morbide fesselnder Charme.

»Tod«, denkt der Junge Mark Petrie in *'Salem's Lot*, »ist, wenn die Monster dich erwischen.« Und wenn ich alles, was ich über das Horror-Genre gesagt und geschrieben habe, auf einen einzigen Satz beschränken müßte (und viele Kritiker werden sagen, genau das hätte ich tun sollen, ha-ha), dann wäre es dieser. Es ist nicht die Art und Weise, wie Erwachsene den Tod sehen; es ist eine grobe Metapher, die keinen Raum läßt für die Möglichkeiten Himmel, Hölle, Nirwana oder die alte Theorie, wie das Rad des Karma sich weiter dreht und wir es im nächsten Leben packen, Leute. Es ist eine Ansicht, die sich - wie die meisten Horror-Filme - nicht an eine philosophische Spekulation über das »Leben nach dem Tod« richtet, sondern sie spricht lediglich von dem Augenblick, da wir schließlich dieses Erdendasein hinter uns lassen müssen. Dieser Augenblick des Todes ist der einzige Durchgangsritus, und der einzige, für den wir keinerlei psychologische oder soziologische Eingabe haben, die erklären könnte, welche Veränderungen wir als Resultat des Durchgangs erwarten dürfen. Wir wissen nur, daß wir gehen müssen, und wir haben zwar einige Regeln der - wie soll man sagen, Etikette? - bezüglich dieses Themas, aber der eigentliche Augenblick hat die Eigenschaft, die Leute unvorbereitet zu erwischen. Menschen sterben beim Geschlechtsverkehr, in einem Fahrstuhl, während sie Münzen in eine Parkuhr stecken. Einige sterben mitten beim Niesen. Einige sterben in Restaurants, andere in billigen Stundenhotels, einige wenige, während sie auf dem Klo sitzen. Wir können uns nicht darauf verlassen, daß wir im Bett oder in Kampfstiefeln sterben. Daher wäre es wahrhaftig bemerkenswert, wenn wir den Tod nicht ein wenig fürchten würden. Er ist halt einfach da, nicht wahr, der große, unteilbare Faktor X in unserem Leben, der gesichtslose Vater Hunderter Religionen, und er ist so saumlos und ungreifbar, daß normalerweise nicht einmal bei Partys über ihn gesprochen wird. In den Horror-Filmen wird der Tod zum Mythos, aber wir müs-

sen uns darüber im klaren sein, daß Horror-Filme den Tod auf der einfachsten Ebene mythifizieren: Der Tod im Horror-Film ist, wenn uns das Monster erwischt.

Wir Horror-Fans haben gesehen, wie Menschen erschlagen wurden, wie sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden (Vincent Price als Witchfinder General in AIPs *The Conqueror Worm* [dt: *Der Hexenjäger*], sicher einer der abstoßendsten Horror-Filme, die in den sechziger Jahren von einer Filmgesellschaft in den Verleih gebracht wurden, wurde am Ende dieses Films regelrecht gekocht), wie sie erschossen, gekreuzigt wurden, wie man ihnen Nadeln durch die Augen stach, wie sie von Grashüpfern, Ameisen, Dinosauriern und sogar von Küchenschaben gefressen wurden; wir haben gesehen, wie Menschen geköpft wurden (*The Omen*, *Friday the 13th*, *Maniac*), wie man ihnen das Blut ausgesaugt hat, wie sie von Haien verschlungen wurden (wer könnte vergessen, wie in *Jaws* die zerrissene und blutige Luftmatratze des kleinen Jungen ans Ufer getrieben wird?) und von Piranhas; wir haben böse Menschen in Treibsandlöchern untergehen sehen, in Säurebädern; wir haben gesehen, wie unsere Mitmenschen zerquetscht, gestreckt und zu Tode gebläht wurden; am Ende von Brian De Palmas *The Fury* explodiert John Cassavetes buchstäblich.

Liberaler Kritiker, deren Konzepte von Zivilisation, Leben und Tod im allgemeinen komplexer sind, werden diese Auffistung blutigen Abschlachtens sicher stirnrunzelnd sehen und sie (im besten Fall) als moralisches Äquivalent davon sehen, Fliegen die Flügel auszureißen, und im schlimmsten Fall als Lynchmob bei der Arbeit. Aber dieser Vergleich mit dem Flügelzureißen hat etwas, das einer Untersuchung wert ist. Es gibt wenige Kinder, die an irgendeinem Punkt ihrer Entwicklung nicht einmal einer Fliege die Flügel ausgerissen haben oder die geduldig auf dem Gehweg kauerten, um zuzusehen, wie ein Käfer stirbt. In der Eingangsszene von *The Wild Bunch* verbrennt eine Gruppe glücklicher kichernder Kinder einen Skorpion - ein Beispiel für das, was Menschen, die wenig über Kinder wissen (oder denen wenig an ihnen liegt), häufig irrtümlich als »Grausamkeit von Kindern« bezeichnen. Kinder sind selten absichtlich grausam, und sie foltern

noch seltener, wie sie dieses Konzept verstehen*, sie können jedoch in Experimentierlaune töten und den Todeskampf des Käfers auf dem Gehweg auf dieselbe klinische Weise betrachten, wie ein Biologe dem Sterben eines Meerschweinchens zusehen kann, nachdem es Nervengas eingeatmet hat. Wir erinnern uns, daß sich Tom Sawyer beinahe den Hals gebrochen hat, so eilig hatte er es, Hucks tote Katze anzusehen, und eine der Bezahlungen, die er für das »Privileg« bekommt, den Zaun streichen zu dürfen, ist eine tote Ratte an einer Schnur, »an der man sie schwingen kann«.

Oder denken Sie darüber nach:

Bing Crosby soll eine Geschichte über einen seiner Söhne erzählt haben, der im Alter von ungefähr sechs Jahren untröstlich war, weil seine Schildkröte gestorben war. Um den Jungen abzulenken, schlug Bing vor, daß sie eine Beerdigung machen sollten, und sein Sohn stimmte, offenbar nur mäßig getröstet, zu. Die beiden nahmen eine Zigarrenkiste, legten sie sorgfältig mit Seide aus, strichen das Äußere schwarz an und gruben dann ein Loch im Garten. Bing ließ den »Sarg« sorgfältig in das Loch hinunter, sprach ein langes Gebet aus tiefstem Herzen und sang einen Psalm. Am Ende der Feier leuchteten die Augen des Jungen vor Kummer und Aufregung. Dann fragte Bing, ob er sein Haustier noch einmal ansehen wollte, bevor sie den Sarg mit Erde zuschaukelten. Der Junge sagte, das wollte er, und Bing hob den Deckel der Zigarrenkiste. Die beiden sahen feierlich hinein, und plötzlich bewegte sich die Schildkröte. Der Junge sah sie lange an, dann sah er zu seinem Vater auf und sagte: »Bringen wir sie um.«**

* Nach: *Kids: Day in and Day Out*, herausgegeben von Elisabeth Scharlatt (New York: Simon & Schuster, 1979); diese spezielle Geschichte wurde von Walter Jerrold berichtet.

** Verstehen Sie mich jetzt aber bitte nicht falsch oder interpretieren Sie das, was ich gerade gesagt habe, nicht falsch. Kinder können böse und lieblos sein, und wenn man sie in ihren schlimmsten Phasen miterlebt, dann können sie einen durchaus dazu bringen, schwarze Gedanken über die Zukunft der menschlichen Rasse zu entwickeln. Aber

Kinder sind endlos und unersättlich neugierig, nicht nur, was den Tod anbelangt, sondern auf alles - und warum auch nicht? Sie sind wie Leute, die gerade mitten in einen Film, der schon seit tausend Jahren läuft, hineingekommen sind und sich gesetzt haben. Sie möchten wissen, um was für eine Geschichte es sich handelt, wer die Personen sind, am meisten aber, was die innere Logik des Drehbuchs sein mag - ist es ein Drama, eine Tragödie, eine Komödie, vielleicht eine überdrehte Farce? Sie wissen es nicht, denn sie hatten keinen Sokrates, Plato, Kant oder Erich Segal, der es ihnen gesagt hat (noch nicht). Wenn man fünf ist, dann hat man den Nikolaus und Ronald McDonald als große Gurus; zu den brennenden Fragen des Lebens gehört, ob man Kekse auf dem Kopf stehend essen kann oder nicht und ob das Material im Inneren eines Golfballs wirklich ein tödliches Gift ist. Wenn man fünf ist, dann sucht man Wissen entlang der Kanäle, die einem offenstehen.

Um das weiterzuspinnen, möchte ich Ihnen meine eigene Geschichte um die tote Katze erzählen. Als ich neun war und in Stratford, Connecticut, lebte, fanden zwei Freunde von mir - Brüder - den erkaltenden Leichnam einer toten Katze im Straßengraben in der Nähe von Burrets' Building Materials, das gegenüber dem unbebauten Platz war, wo wir Baseball spielten. Ich wurde zu der Konsultation hinzugezogen, um meine Meinung zum Problem der toten Katze abzugeben. Dem *sehr interessanten* Problem der toten Katze.

Es war eine graue Katze, die offensichtlich von einem vorbeifahrenden Auto überfahren worden war. Sie hatte die Augen halb offen, und wir stellten alle fest, daß sich Staub und Straßenschmutz darin zu sammeln schienen. Erste Feststellung: Wenn man tot ist, ist es einem egal, ob man Staub auf

* Bösartigkeit und Grausamkeit sind nicht dasselbe, auch wenn sie vielleicht zusammenhängen. Eine grausame Tat ist eine einstudierte Tat; sie erfordert ein gewisses Denken. Bösartigkeit andererseits ist ungeplant und erfordert kein Denken. Das Ergebnis mag für die Person, die die Ladung abbekommt - für gewöhnlich ein anderes Kind -, dasselbe sein, aber ich finde, daß in einer moralischen Gesellschaft vorhandene oder fehlende Absicht eine wichtige Rolle spielt.

den Augen hat (unsere Feststellungen gingen davon aus, was auf Katzen zutraf, mußte auch auf Kinder zutreffen).

Wir suchten nach Maden.

Keine Maden.

»Vielleicht hat sie Maden in sich«, sagte Charlie hoffnungsvoll (Charlie war einer von denen, die den William-Castle-Film als *McBare* bezeichneten, und er rief an verregneten Tagen immer bei uns zu Hause an und fragte mich, ob ich nicht vorbeikommen und »Gommiggs« lesen wollte).

Wir untersuchten die tote Katze nach Maden, wobei wir sie von einer Seite auf die andere drehten - natürlich verwendeten wir einen Stock dazu, man konnte ja unmöglich wissen, was für Krankheiten man sich an einer toten Katze holen konnte. Wir konnten keinerlei Maden sehen.

»Vielleicht hat sie Maden im Gehirn«, sagte Charlies Bruder Nicky mit leuchtenden Augen. »Vielleicht hat sie Maden in sich, die ihr *Gehiiiiim* auffressen.«

»Das ist unmöglich«, sagte ich. »Gehirne sind irgendwie luftdicht. Nichts kann reinkommen.«

Das schluckten sie.

Wir standen im Kreis um die tote Katze herum.

Dann sagte Nicky plötzlich: »Ob sie scheißt, wenn wir ihr 'nen Backstein auf den Popo plumpsen lassen?«

Diese Frage der Biologie nach dem Tode wurde verarbeitet und genau überdacht. Schließlich kamen wir überein, daß man die Probe aufs Exempel machen sollte. Wir fanden einen Backstein. Die Frage wurde aufgeworfen, wer der toten Katze den Backstein auf den Bauch werfen sollte. Dieses Problem lösten wir auf eine alte, von der Zeit geheiligte Weise: Wir zählten aus. Das Ene-mene-muh-Ritual wurde begonnen. Einer nach dem anderen war »raus«, bis nur noch Nicky übrigblieb.

Der Backstein wurde geworfen.

Die tote Katze hat nicht geschissen.

Feststellung Nummer zwei: Wenn du tot bist, wirst du nicht scheißen, wenn dir jemand einen Backstein auf den Arsch wirft.

Kurz darauf fingen wir ein Baseballspiel an, und die tote Katze war vergessen.

Im Lauf der Tage wurde die eingehende Untersuchung der toten Katze im Rinnstein vor Burrets' Building Materials fortgesetzt, und ich muß immer an diese tote Katze denken, wenn ich Richard Wilburs schönes Gedicht »The Groundhog« lese. Die Maden stellten sich ein paar Tage später ein, und wir beobachteten ihr Wuseln mit entsetztem, angeekeltem Interesse. »Sie fressen ihre Augen«, stellte Tommy Erbter aus der Nachbarschaft heiser fest. »Seht euch das an, Leute, sie fressen sogar ihre Augen.«

Schließlich verzogen die Maden sich wieder, und die tote Katze sah erheblich dünner aus, ihr Fell hatte eine stumpfe, uninteressante Farbe angenommen, es war verklebt und zerfressen. Wir kamen nicht mehr so oft hin. Die Verwesung der toten Katze hatte ein weniger fröhliches Stadium erreicht. Dennoch wurde es meine Gewohnheit, jeden Morgen auf dem Schulweg nach der toten Katze zu sehen; es wurde zu einem festen Halt auf dem Weg, zu einem morgendlichen Ritual - ebenso wie die Bräuche, mit einem Stock über den Zaun des leerstehenden Hauses zu streichen oder ein paar flache Steine in den See im Park zu werfen.

Ende September wurde Stratford von den Ausläufern eines Hurrikans gestreift. Es kam zu einer gelinden Überschwemmung, und als das Wasser nach ein paar Tagen zurückging, war die tote Katze verschwunden - sie war weggespült worden. Ich kann mich noch gut daran erinnern, und ich denke, ich werde mich mein ganzes Leben lang daran erinnern können als meine erste intime Erfahrung mit dem Tod. Die Katze mag von der Landkarte verschwunden sein, aber nicht aus meinem Herzen.

Komplizierte Filme erfordern komplizierte Reaktionen vom Publikum - das heißt, sie erfordern, daß wir als Erwachsene auf sie reagieren. Horror-Filme sind nicht kompliziert, und weil sie das nicht sind, ermöglichen sie es uns, unsere kindliche Betrachtungsweise des Todes beizubehalten - vielleicht gar nicht so schlecht. Ich will mich nicht zu der romantischen Vereinfachung herablassen, zu sagen, daß wir die Dinge als Kinder deutlicher sehen, aber ich möchte andeuten, daß Kinder intensiver sehen. Das Grün des Rasens ist für kindliche Augen die Farbe vergessener Smaragde, wie H.

Rider Haggard sie in seinem Entwurf von König Salomons Schatzkammer gesehen hat, das Blau eines Winterhimmels ist so scharf wie ein Eispickel, das Weiß des Schnees ist ein traumähnliches Aufflackern von Energie. Und Schwarz ist ... schwärzer. Sogar viel schwärzer.

Dies ist die letzte Wahrheit von Horror-Filmen: Sie lieben nicht den Tod, wie einige meinen, sie lieben das Leben. Sie feiern die Deformation nicht, sie verweilen bei der Deformation, sie singen von Gesundheit und Energie. Indem sie uns das Elend der Verdamnten zeigen, helfen sie uns, die kleinen (aber niemals unbedeutenden) Freuden unseres eigenen Lebens neu zu entdecken. Sie sind die Schröpfköpfe der Psyche, die nicht Blut saugen, sondern Ängste ..., jedenfalls für kurze Zeit.

Der Horror-Film fragt Sie, ob Sie sich die tote Katze einmal genau ansehen wollen (oder die Gestalt unter dem Leichentuch, um einen Vergleich aus der Einführung zu meiner Kurzgeschichtensammlung zu verwenden) ..., aber nicht so, wie ein Erwachsener sie ansehen würde. Vergessen Sie die philosophischen Implikationen vom Tod oder die religiösen Möglichkeiten des Lebens nach dem Tod. Lassen Sie uns Kinder sein, die sich als Pathologen verkleiden. Wir werden uns vielleicht an den Händen halten, wie Kinder in einem Kreis, und ein Lied singen, das wir alle in unseren Herzen kennen: Die Zeit ist kurz, niemandem geht es wirklich gut, das Leben geht schnell vorbei, und tot ist tot.

Omega, singt der Horror-Film mit der Stimme dieser Kinder. Hier ist das Ende. Doch der endgültige Subtext, der unter allen guten Horror-Filmen liegt, ist der: *Aber noch nicht. Diesesmal nicht.* Denn in letzter Instanz ist der Horror-Film ein Feiern derer, die wissen, daß sie den Tod untersuchen können, weil er noch nicht in ihren eigenen Herzen wohnt.

VII

DER HORROR-FILMS BILLIGFRASS

1

Mittlerweile werden sich ernsthafte Horror-Fans unbehaglich fragen, ob ich den Verstand verloren habe - immer vorausgesetzt, ich hatte überhaupt einen. Ich habe ein paar (sehr wenige, das stimmt, aber immerhin ein paar) gute Worte über *Amityville Horror* sagen können, und ich habe auch *Prophecy*, das normalerweise als schrecklicher Horror-Film betrachtet wird, in einem nicht gerade unvorteilhaften Licht erscheinen lassen. Wenn Sie zu diesen Unbehaglichen gehören, dann muß ich Ihr Gefühl noch verstärken, indem ich Ihnen verrate, daß ich in einem späteren Kapitel viel Gutes über den Engländer James Herbert zu sagen habe, den Autor von Romanen wie *The Rats*, *The Fog* und *The Survivor* - aber das ist ein anderer Fall, denn Herbert ist kein schlechter Romancier, er wird nur von Fantasy-Fans, die seine Bücher nicht gelesen haben, als einer betrachtet.

Ich will keine Lanze für schlechte Filme brechen, aber wenn man zwanzig Jahre Horror-Filme angesehen und im Dreck der B-Filme nach Diamanten (oder wenigstens Diamantensplittern) gesucht hat, wird einem klar, daß man fertig ist, wenn man sich seinen Humor nicht bewahrt. Man fängt auch an, die Muster zu sehen und zu schätzen, wenn man sie findet.

An dieser Stelle ist noch etwas zu sagen, und ich finde, ich sollte es Ihnen kurz und schmerzlos vor den Latz ballern: Wenn man sich genügend Horror-Filme angesehen hat, dann fängt man an, Gefallen an den wirklich beschissenen zu finden. Filme, die einfach nur schlecht sind (wie *The Comeback* [dt: *Zeuge des Wahnsinns*]). Jack Jones' übler Abstecher ins Genre des Horror-Films kann man ungeduldig abtun, ohne noch einmal zurückzusehen. Aber echte Fans des Genres erinnern sich mit so etwas wie aufrichtiger Liebe an *The Brain*

from Planet Arous (dt: *Die Augen des Satans*). (Es kam von einer anderen Welt und hatte EIN UNSTILLBARES VERLANGEN NACH ERDENFRAUEN!) Es ist die Liebe, die man für ein minderbemitteltes Kind reserviert, zugegeben, aber Liebe ist Liebe, oder?

Lassen Sie mich diesbezüglich eine Besprechung aus *The Castle of Frankenstein* 's TV-Filmführer zitieren - in ihrer vollen glorreichen Länge. Der Filmführer wurde in der Zeitschrift in unregelmäßigen Abständen gebracht, und zwar bis zu dem Tag, an dem Calvin Becks bemerkenswerte Zeitschrift das Erscheinen einstellte. Diese Besprechung stammt sogar aus der letzten Folge des Filmführers, die in der letzten Ausgabe von *C of F* (Nr. 24) erschien. Folgendes hat ein ungenannter Kritiker (wahrscheinlich Beck selbst) über den Film *Robot Monster* aus dem Jahre 1953 zu sagen:

Eine Handvoll Filme wie dieser sind es, die diese unsäglich Arbeit des Auflistens [gemeint ist der Filmführer selbst] zu etwas machen, auf das man sich freuen kann. Dieses lächerliche Juwel, das sicher zu den besten schrecklichen Filmen gehört, die je gedreht worden sind, präsentiert die wirtschaftlichste Invasion aus dem All, die jemals in Filmen stattgefunden hat: ein (1) Ro-Man Invasor, der aus a) einem Gorillaanzug, b) einem Taucherhelm mit Antennen besteht. Ro-Man, der sich mit seiner außerirdischen Blubber-Maschine (nein, wir sind hier nicht sarkastisch: Es handelt sich tatsächlich um ein »außerirdisches« 2-Weg-Funk/Fernseh-Ding, bestehend aus einem alten Kurzwellenfunkgerät aus Kriegsbeständen, das auf einem kleinen Küchentisch steht und Lawrence-Welk-ähnliches Blubbern von sich gibt) in einer der bekannteren Höhlen von Hollywood versteckt, versucht, die letzten sechs noch lebenden Menschen auf der Welt zu töten und damit den Planeten für die Kolonisierung durch die Ro-Men (vom Planeten Ro-Man, woher sonst?) sicher zu machen. Dieser frühe SD-Versuch hat den legendären (und mehr als verdienten) Status eines der lächerlichsten aller Armenhaus-Schnellschüsse erlangt, obwohl der Film sogar einen wirkköpfigen Sinn ergibt, wenn man ihn als kindliche Monster-

Fantasy betrachtet (es ist alles der Traum eines SF-verrückten Fünfziger-Jahre-Bengels). Die packende Musik von Eimer Bernstein ist großartig und hält alles in Bewegung. Entstanden ist der Film in drei hektischen Tagen unter der Regie von Phil Tucker, der auch das wenig bekannte und gleichermaßen hysterische Lenny-Bruce-Vehikel *DANCE HALL RACKETT* gemacht hat.

In den Hauptrollen George Nader, Claudia Barrett, John Mylong, Selena Royle.

Ah, Selena, wo magst du jetzt sein?

Ich habe den in dieser Besprechung behandelten Film gesehen und kann persönlich bestätigen, daß jedes Wort wahr ist. Etwas weiter hinten werden wir uns noch anhören, was *C of F* zu zwei anderen, legendär schlechten Filmen zu sagen hat, *The Blob* und *Invasion of the Saucer Men*, aber ich glaube nicht, daß mein Herz das jetzt schon aushalten könnte. Lassen Sie mich nur noch hinzufügen, daß ich vor etwa zehn Jahren einen schlimmen Fehler bezüglich *Robot Monster* gemacht habe (und Ro-Man kann auf eine verrückte Weise als Vorläufer der bösen Cylonen in *Battlestar Galactica* [dt: *Kampfstern Galaktika*] betrachtet werden). Er lief in einer samstagsabendlichen Gruselfilm-Vorstellung, und ich hatte mich auf den Anlaß vorbereitet, indem ich ziemlich gutes Gras geraucht hatte. Ich rauche nicht oft Dope, weil mir *alles* komisch vorkommt, wenn ich »high« bin. An jenem Abend hätte ich mir beinahe einen Bruch gelacht. Tränen liefen mir die Wangen herab, und ich lag buchstäblich fast den ganzen Film über am Boden. Glücklicherweise ist der Film nur dreiundsechzig Minuten lang; hätte ich weitere zwanzig Minuten mit ansehen müssen, wie Ro-Man in »einer der bekannteren Höhlen Hollywoods« seine Kurzwellen-Blubbermaschine aus Kriegsbeständen einstellt, hätte ich mich wahrscheinlich totgelacht.

Da jede hingebungsvolle Abhandlung über wirklich schreckliche Filme (im Gegensatz zu Horror-Filmen) in gewisser Weise ist, als würde man die Hosen runterlassen, muß ich hier zugeben, daß mir John Frankenheimers *Prophecy*

nicht nur gefallen hat, sondern daß ich ihn mir dreimal angesehen habe. Der einzige andere schlechte Film, der dem in meinem persönlichen Pantheon nahekommt, ist William Friedkins Film *Sorcerer* (dt: *Atemlos vor Angst*). Den mochte ich deshalb so sehr, weil er jede Menge Nahaufnahmen von hart arbeitenden, schwitzenden Menschen enthält, und von laufenden Maschinen; Lastwagenmotoren und riesige Reifen, die sich in feuchtem Schlamm drehen, und zerschlissene Ventilatorbänder auf der Riesenleinwand. Großartig. Ich fand, *Sorcerer* war ein Riesenspaß.*

Aber lassen wir Friedkin; weiter in die Wälder von Maine mit John Frankenheimer. Nur wurde der Film tatsächlich im Staate Washington gedreht ..., und so sieht er auch aus. In diesem Film geht es um einen Beamten des Gesundheitsamtes (Robert Foxworth) und seine Frau (Talia Shire), die nach Maine kommen, um mögliche Wasserverschmutzungen durch eine Papierfabrik zu untersuchen. Der Film soll offenbar irgendwo im nördlichen Maine spielen - möglicherweise im Allagash -, aber David Seltzers Drehbuch hat irgendwie das gesamte südliche Maine hundertfünfzig Meilen nach Norden versetzt. Ich schätze, das ist auch nur ein Beispiel für die Zauberkunst von Hollywood. In der Fernsehfassung von *Salem's Lot* (dt: *Salem's Lot*) versetzt Paul Monashs Drehbuch die Kleinstadt Salem's Lot an die Grenze von Portland ..., aber die jungen Liebenden, Ben und Susan, gehen einmal mal eben schnell in Bangor ins Kino ..., eine Fahrt von drei Stunden. Hi-ho.

Foxworth ist eine Figur, die jeder Horror-Film-Fan schon hundertmal vorher gesehen hat: der »junge Wissenschaftler aus Überzeugung mit einem Hauch Grau im Haar«. Seine Frau möchte ein Baby, aber Foxworth weigert sich, ein Kind in eine Welt zu setzen, in der Babys manchmal von Ratten gefressen werden und die technologische Gesellschaft unauf-

* Friedkins letzter Film, *Cruising*, hat mir überhaupt keinen Spaß gemacht, aber er hat mich fasziniert, denn ich finde, er weist den Weg in die Zukunft für den schlechten Film mit großem Budget; er sieht strahlend aus, aber dennoch irgendwie miefig - wie eine tote Ratte in einem Bernsteinklotz.

hörlich die radioaktiven Abfälle ins Meer kippt. Er läßt sich mit Freuden auf die Reise nach Maine ein, damit er einmal eine Weile keine Rattenbisse mehr verarzten muß. Seine Frau freut sich darauf, weil sie schwanger ist und es ihm möglichst schonend beibringen möchte. So überzeugt Foxworth von der Vorstellung des bevölkerungsmäßigen Nullwachstums zu sein scheint, hat er offenbar sämtliche Maßnahmen zur Schwangerschaftsverhütung seiner Frau überlassen, die von Ms. Shire gespielt wird, der es gelingt, den ganzen Film hindurch außerordentlich müde auszusehen. Wir glauben ihr ohne weiteres, daß sie jeden Morgen ihre Kekse kotzen könnte.

Aber als sie erst einmal in Maine sind, stellt das seltsame Paar fest, daß hier noch ganz andere Vorkommnisse am Laufen sind. Die Indianer und die Papierfirma sind im offenen Kampf, was das Thema Umweltverschmutzung anbelangt; schon ziemlich am Anfang schlitz ein Angestellter der Firma den Boß der Indianer fast mit einer Steihl-Motorsäge auf. Übel. Noch übler sind die Beweise für Umweltverschmutzung. Foxworth stellt fest, daß der alte Indianerboß (man wagt nicht so recht, ihn Häuptling zu nennen) regelmäßig seine Hände mit Zigarettenkippen verbrennt, weil sie gefühllos geworden sind - ein klassisches Anzeichen für Quecksilbervergiftung, sagt Foxworth ernst zu Shire. Eine Kaulquappe so groß wie ein Lachs springt ans Ufer des Sees, und beim Angeln sieht Foxworth einen Lachs, der etwa die Größe von Flipper hat.

Zum Pech seiner schwangeren Frau fängt Foxworth einen Fisch, und sie essen ihn. Sehr schlimm für das Baby, wie sich herausstellt ..., wenngleich die Frage, was genau Ms. Shire in ein paar Monaten zur Welt bringen mag, unserer Phantasie überlassen bleibt. Bis der Film schließlich fertig ist, scheint diese Frage dann weniger als brennend zu sein.

In einem Netz im See werden mutierte Babys gefunden - schreckliche, runzlige Geschöpfe mit schwarzen Augen und entstellten Körpern, die mit fast menschlichen Stimmen wimmern und plärren. Diese »Kinder« sind ein erschreckender Effekt des Films.

Mutter ist irgendwo dort draußen ..., und sie erscheint

auch bald darauf selbst auf der Bildfläche, sie sieht teils wie ein abgezogenes Schwein und teils wie ein von innen nach außen gekrempelter Bär aus. Sie verfolgt Foxworth, Shire und die bunt zusammengewürfelte Truppe, die bei ihnen ist. Der Kopf eines Helikopterpiloten wird abgeknabbert (aber es ist ein diskretes Knabbern; es ist ein PG-Film), und der »böse alte Angestellte, der allen Lügen erzählt hat«, wird ebenfalls gemampft. Einmal watet die Monstermutter durch einen See, der wie ein ausTischhöhe aufgenommenes Kinderplanschbecken aussieht (was Erinnerungen an solche japanischenTriumphe derTricktechnik wie *Ghidrah, the Three-Headed Monster* [dt: *Befehl aus dem Dunkel*] und *Godzilla vs. the Smog-Monster* [dt: *Frankensteins Kampf gegen die Teufelsmonster*] wachruft), und bricht in eine Blockhütte ein, in der die geschrumpfte Gruppe der Überlebenden Zuflucht gesucht hat. Wenngleich er uns als Junge aus der Stadt präsentiert wird, gelingt es Foxworth, das Monster mit Pfeil und Bogen wegzuschaffen. Und als Foxworth und Shire aus der Wildnis wegfiegen, hebt ein anderes Monster seinen zottigen Kopf und sieht ihrem abfliegenden Flugzeug nach.

George Romeros Film *Dawn of the Dead* kam etwa zur gleichen Zeit wie *Prophecy* in die Kinos (Juni/Juli 1979), und ich fand es bemerkenswert (und amüsant), daß Romero einen Horror-Film für zwei Millionen Dollar gedreht hatte, der nach sechs Millionen Dollar aussah, und Frankenheimer einen für zwölf Millionen, der nach zwei aussah.

In Frankenheimers Film geht eine ganze Menge daneben. Keine der indianischen Hauptrollen wird von echten Indianern gespielt; der alte Indianerboß hat ein Tipi im nördlichen Neu-England, wo die Indianerstämme Blockhütten bauten; die Wissenschaft ist nicht vollkommen falsch, aber sie wird auf eine opportunistische Weise eingesetzt, die eigentlich nicht fair ist, wenn man dieTatsache bedenkt, daß die Macher des Films behaupteten, sie hätten einen Film mit »sozialem Gewissen« gedreht; die Personen sind Schablonen; die Spezialeffekte sind (mit Ausnahme der unheimlichen Babymutanten) schlecht.

Dem allem stimme ich mit Freuden zu. Aber ich muß störrisch und hilflos wieder darauf zurückkommen, daß mir *Pro-*

phesy gefallen hat, und allein darüber zu schreiben, erweckt den Wunsch in mir, hinauszugehen und ihn mir zum vierten (und vielleicht sogar zum fünften) Mal anzusehen. Ich habe erwähnt, daß man anfängt, Muster in Horror-Filmen zu sehen und schätzen zu lernen. Diese Muster sind manchmal so stilisiert wie die Bewegungen in einem japanischen No-Spiel oder Szenen aus einem Western von John Ford. Und *Prophecy* ist ebenso sicher ein Rückfall in den Horror-Film der fünfziger Jahre, wie die Sex Pistols - und die Ramones - Rückfälle in die Zeiten der »dirty white boys« - der »schmutzigen weißen Jungs« - und der Rockabilly-Explosion von 1956 bis 1959 waren.

Es ist für mich so behaglich, *Prophecy* anzusehen, wie in einen bequemen Ohrensessel zu sinken oder alte Freunde zu besuchen. Alle Komponenten sind vorhanden: Robert Foxworth könnte ebenso gut Hugh Marlowe aus *Earth vs. the Flying Saucers* oder Richard Carlson aus *It Came from Outer Space* (dt: *Gefahr aus dem Weltall*) oder Richard Denning in *The Black Scorpion* sein. Thalia Shire könnte auch Barbara Rush oder Mara Corday oder eine des halben Dutzends anderer Monster-Film-Heldinnen aus der Zeit der Insekten-Filme sein (wenngleich ich gestehen muß, daß Ms. Shire ein wenig enttäuscht; sie war brillant als Rocky Balboas schüchterne und zögernde *amour* Adrian, aber sie ist nicht so hübsch wie ich Mara Corday in Erinnerung habe, und sie taucht nie in einem weißen einteiligen Badeanzug auf, wo doch jeder weiß, daß es dieser spezielle Typus von Horror-Film erfordert, daß die Heldin in einer Szene erscheint - und bedroht werden - muß, während sie einen weißen einteiligen Badeanzug anhat).

Auch das Monster sieht ziemlich läppisch aus. Aber ich liebe dieses alte Monster, Schwester im Geiste von Godzilla, Mighty Joe Young, Gorgo und allen anderen Dinosauriern, die jemals in Gletschern eingeschlossen waren und herausgekommen, so daß sie langsam die Fifth Avenue entlangstapfen, Elektronikgeschäfte plattwalzen und Polizisten auffressen konnten; das Monster in *Prophecy* gab mir einen großen Teil meiner verlorenen Jugend zurück, einen Teil, der so unvergessliche Freunde wie den Venusier Ymir und die Deadly Man-

tis - die »Tödliche Gottesanbeterin« - hat (die einen städtischen Bus umstößt, auf dem man einen grandiosen Augenblick lang deutlich das Wort TONKA* lesen kann). Trotzdem ist es ein verdammt schönes Monster.

Auch die Quecksilberschmutzung, die die Monster hervorbringt, ist ziemlich gut - eine Modernisierung der altbekannten »Strahlung-hat-diese-Rieseninsekten-hervorgebracht«-Schablone. Dann ist da die Tatsache, daß das Monster alle Bösen erwischt. Einmal tötet sie einen kleinen Jungen, aber dieser Junge, der mit seinen Eltern einen Ausflug macht, verdient es gar nicht anders. Er hat ein Kofferradio mitgebracht und stört die schöne Umwelt mit lärmendem Rock'n Roll. Was in *Prophecy* als einziges fehlt (und das mag man schlichtweg übersehen haben), ist die Szene, in der das Monster die verdamnte alte Papierfirma plattstampft.

The Giant Spider Invasion kommt ebenfalls mit einer Handlung direkt aus den fünfziger Jahren daher, und es sind sogar eine ganze Menge Schauspieler und Schauspielerinnen aus den fünfziger Jahren darin zu sehen, einschließlich Barbara Haie und Steve Brodie ..., nach der Hälfte hatte ich das Gefühl, als würde ich in Wirklichkeit eine verrückte Folge der alten Serie *Perry Mason* ansehen.

Trotz des Titels gibt es in Wahrheit nur eine einzige Riesenspinne, aber wir fühlen uns nicht betrogen, denn die ist wirklich unter aller Kanone. Es scheint sich um einen Volkswagen zu handeln, der mit einem halben Dutzend Bärenfellen bedeckt wurde. Vier Spinnenbeine, die von Leuten bedient werden, welche sich in dem Volkswagen drängen, vermutet man, wurden an jeder Seite angebracht. Die Scheinwerfer fungieren geschickt als rot leuchtende Spinnenbeine. Es ist unmöglich, sich einen so budgetbewußten Spezialeffekt anzusehen, ohne eine Woge der Bewunderung zu empfinden.

Es gibt noch andere schlechte Filme im Übermaß; jeder Fan hat seinen oder ihren Favoriten. Wer könnte je den großen Stoff sack vergessen, der in dem italienischen Film von 1959 *Caltiki, the Immortal Monster* (dt: *Caltiki - Rätsel des*

* Eine amerikanische Spielzeugfirma. (Anm.d.Übers.)

Grauens) das Monster sein sollte? Oder die japanische Version von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde - The Manster*? Zu meinen anderen Favoriten gehören der brennende Winston-Zigarettenfilter, der in *Teenage Monster* ein notgelandeter Außerirdischer sein sollte; oder Allison Hayes als Flüchtling einer Basketballmannschaft in *The Attack of the Fifty Foot Woman*. (Hätte sie doch nur in Bert I. Gordons *The Amazing Colossal Man* [dt: *Der Koloß*] wandern können ... Denken Sie an die Kinder, die die beiden hätten machen können!) Dann ist da der wunderbare Augenblick in dem Film *Ruby* aus dem Jahr 1978, einem Routinestreifen über ein Autokino, in dem es spukt, als eine der Personen einen Knopf an einem Cola-Automaten drückt und einen Becher Blut bekommt. Sie müssen wissen, im Inneren der Maschine wurden alle Leitungen an eine noch warme menschliche Leiche angeschlossen.

In *The Children of Cain*, einem Western und Horror-Film (der fast, aber nicht ganz, das Niveau von *Billy the Kid Meets Dracula* erreicht), zieht John Canadine mit Fässern voll Salzwasser anstatt Trinkwasser nach Westen, die er an den Seiten seines Conestoga-Wagens festgeschnallt hat, um seine Sammlung abgeschnittener Köpfe besser aufbewahren zu können (wahrscheinlich nur deshalb, weil ein Cola-Automat in jener Zeit ein Anachronismus gewesen wäre). In einem dieser Filme der Art »Verlorener Kontinent« - in diesem spielte Cesar Romero mit - waren alle Dinosaurier Zeichentrickfiguren. Und auch Irwin Allens *The Swarm* (dt: *Der tödliche Schwarm*) sollte ich nicht vergessen, mit seinen unglaublichen Kasch-Arbeiten und dem Stab vertrauter Gesichter. Das ist ein Film, der sogar *Prophecy* noch in den Schatten stellt; er hat zwölf Millionen Dollar gekostet und sieht nach einem Zweihunderttausend-Dollar-Streifen aus.

2

Aus *Castle of Frankenstein*:

The Blob

Dieser SF-Horror kommt als flache Imitation von »Rebel Without A Cause« und »The Creeping Unknown« daher.

Zähflüssiger Schrecken aus dem All verschlingt Menschen,
bis er in lächerlichem Finale vernichtet wird.

Diese uncharakteristisch gereizte Besprechung eines Films, der einem Schauspieler die erste Rolle bot, der sich damals noch »Steven McQueen« nannte, mißachtet einige feine Sachverhalte: Das Titellied zum Beispiel, von einer Gruppe gespielt, die verdächtig nach den Chords klingt, die Teile aus »Sh-Boom« spielen, läuft zu einem fröhlichen kleinen Zeichentrickfilm expandierender Blobs. Das Stück, falls es Sie interessiert, wurde von einem Burschen namens Burt Bacharach geschrieben. Das *echte* Blob, das im Inneren eines hohlen Meteors auf der Erde landet, sieht anfangs wie geschmolzenes Blaubeereis und später wie ein gigantischer Wackelpudding aus. Trotz seines kaum vielversprechenden Anfangs hat der Film seine echten Augenblicke von Unbehagen und Horror. Das Blob hüllt den Arm eines Farmers ein, der unvorsichtig genug war, es zu berühren, dann nimmt es eine häßliche rote Farbe an, während der Farmer anfängt zu schreien. Später, nachdem McQueen und seine Freundin den Farmer entdeckt und zum dortigen Arzt gebracht haben, verschlingt das Blob in dem schattigen Sprechzimmer zuerst die Schwester und dann den Arzt selbst. Michael J. Rodi, der mir die genaue Szene in einem Brief mitteilte, nachdem er die Ausgabe dieses Buches gelesen hatte (was bedeutet, liebe Freunde, daß ich es beim ersten Mal falsch geschildert habe), fügt hinzu, daß »McQueen und seine Freundin (...) gerade noch rechtzeitig zurückkehren, um zu sehen, wie der Doktor sich an seiner Jalousie festklammert, bevor er verschlungen wird«.

Zudem ist die Besprechung in *C of F* ungewöhnlicherweise falsch, was das Ende des Films anbelangt: Das Blob erwies sich als unsterblich. Es wurde eingefroren und zum Südpol geflogen, wo es auf die Fortsetzung warten mußte: *Beware the Blob* (auch als *Son of the Blob* in den Verleih gekommen). Die schönste Szene für uns, die wir uns als Kenner schlechter Spezialeffekte betrachten, ist die, als das Blob ein ganzes Lokal auf einmal verschlingt. Wir sehen, wie das Blob langsam über eine Farbfotografie des Inneren des Lokals quillt.

Bewundernswert. Muß Bert I. Gordon neidisch gemacht haben.

Über *Invasion of the Saucer-Men*, einen American-International-Film von 1957, schrieb *C of F* mit seinem üblichen *savoir faire*:

Lächerlicher SF-Schnellschuß auf unterstem Teenager-Niveau. Die Invasoren aus dem Weltraum sind niedliche kleine Untertassenpiloten, die den Opfern Alkohol in die Venen spritzen. Das Ende ist recht komisch (hick!).

Invasion of the Saucer-Men entstammt AIPs Blech-Zeitalter (man kann es wirklich nicht als AIPs goldenes Zeitalter bezeichnen, das kam später, mit der Reihe von Filmen, die am Rande auf den Werken von Edgar Allen Poe basieren - die meisten davon waren ziemlich dumm und entfernten sich weit von den Vorlagen, aber sie waren immerhin schön anzusehen). Der Film wurde an sieben Tagen abgedreht, und am Ende benützen die heldenhaften Teenager ihre roten Scheinwerfer, um die Monster damit zu Tode zu leuchten. Wurde Elisha Cook jr. nicht, wie so oft, schon in der ersten Rolle getötet? Und im Hintergrund kann man Nick Adams sehen, der seine Mütze verkehrt herum aufhat - was für ein verrückter Bengel, was? Die Monster sind alle abgemurkst, also laß uns zur Kneipe runtergehen, Daddy-O!

In einem späteren Beispiel von AIPs »Geringes-Budget-Manie«, *Invasion of the Star Creatures* (1962), trifft eine in der Wüste gestrandete Gruppe von Soldaten auf eine Gruppe weiblicher Invasoren aus dem All. Sämtliche Invasorinnen haben hochgezwirbelte Frisuren und sehen aus wie Jacqueline Kennedy. Es wird oft und nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Burschen vollkommen von der Welt abgeschnitten sind und das Problem selbst lösen müssen, aber überall sind Reifenspuren zu sehen (ganz zu schweigen von jeder Menge Schaumgummifelsen und in manchen Einstellungen dem Schatten des Mikrofonarms, mit dem der Ton aufgenommen wurde). Man vermutet, daß das schundhafte Aussehen des Films teilweise daher rührt, daß die Produzenten zu viel Geld für Star-Gagen ausgegeben haben; zu den Darstel-

lern gehören so heißgeliebte Leuchten des amerikanischen Kinos wie Bob Ball, Frankie Ray und Gloria Victor.

Über *I Married a Monster from Outer Space*, einen Paramount-Film von 1958, der die erste Hälfte einer »Sommer-Schock-Vorstellung« bildete, meistens zusammen mit entweder *The Blob* oder dem urkomischen Pat-Boone-Film *Journey to the Center of the Earth* (dt: *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*), hat C o F folgendes zu sagen:

Auf Kinder zugeschnittener SF-Lückenfüller. Gloria Talbot heiratet ein Monster aus dem Weltall, das sich als Tom Tryon verkleidet hat. Gutes Argument gegen vorschnelle Eheschließungen, aber als Film wenig wert.

Trotzdem war dieser Film ein Riesenspaß, und sei es nur, weil er die »Einmalund-nie-wieder«-Chance bot, Tom Tryon mit Schnauze zu sehen. Bevor ich mich dem Film zuwende, der (traurigerweise) der allerschlechteste der Z-Filme sein mag, möchte ich noch ein paar ernstere Worte über die seltsame Beziehung zwischen schlechten Horror-Filmen (und davon kommen ein Dutzend auf jeden guten, wie dieses Kapitel beweist) und dem wahren Fan des Genres sagen.

Diese Beziehung ist nicht ausschließlich masochistisch, wie das Obige es erscheinen lassen mag. Ein Film wie *Alien* oder *Jaws* ist für den wahren Fan ebenso wie für den gewöhnlichen Kinogeher wie eine breite, tiefe Goldader, die nicht einmal in einer Mine abgebaut werden muß; sie kann einfach aus dem Berghang gegraben werden. Aber vergessen Sie nicht, das ist kein Bergbau, es ist einfach nur graben. Der wahre Horror-Film-Schmutz-Kenner ist mehr wie ein Prospektor mit Schürfpfanne oder Waschsieb, der lange Zeiträume geduldig durch gewöhnlichen Schmutz wühlt und nach dem leichten Blinken von Goldstaub oder sogar einem kleinen Goldklümpchen oder zweien sucht. Ein solcher Schürfer sucht nicht nach dem großen Glücksfall, der heute oder morgen oder überhaupt nicht eintreffen kann; diese Illusionen hat er hinter sich gelassen. Er sucht lediglich nach dem Existenzminimum, das ihn noch eine Weile über Wasser hält.

Als Folge dessen übermitteln sich Horror-Film-Fans ihre

Vorlieben durch eine Art Gerüchteküche, die teils aus mündlichen Mitteilungen, teils aus Fanzine*-Besprechungen und teils aus Konvent-Gesprächen bei Veranstaltungen wie dem World-Fantasy-Konvent, dem Kubla Khan Ate oder dem IguanaCon besteht. Tips machen die Runde. Lange bevor David Cronenberg mit *Rabid* (dt: *Rabid—der brüllende Tod*) seinen Durchbruch hatte, munkelte man unter Horror-Fans, daß er jemand sei, den es im Auge zu behalten galt, und zwar einzig aufgrund eines früheren Films, einem Streifen mit außerordentlich geringem Budget mit dem Titel *They Came from Within*, in dem die Pomo-Queen Marilyn (*Behind the Green Door*) Chambers mitspielte - und Cronenberg trieb sie übrigens zu einer bravourösen Darstellung an. Mein Agent, Kirby McCauley, gerät bezüglich eines kleinen Films mit dem Titel *Ritual* ins Schwärmen, der in Kanada gedreht wurde und Hal Holbrook in der Hauptrolle hat. Diese Filme finden meist keinen breiten Verleih in Amerika, aber wenn Sie sorgfältig Zeitung lesen, können Sie feststellen, daß einer von ihnen im lokalen Autokino als Begleitfilm zu einer überschätzten Produktion eines großen Studios läuft. Von Peter Straub habe ich von einem wenig bekannten frühen John-Carpenter-Film mit dem Titel *Assault on Precinct 13* (dt: *Assault - Anschlag bei Nacht* bzw. *Das Ende*) gehört; Straub ist Autor von *Ghost Story* und *If You Could See Me Now* (dt: *Wenn du wüßtest...*). Wenngleich der Film für ein Taschengeld entstand (und Carpenters Erstling soll ungefähr sechzigtausend Dollar gekostet haben, eine Summe, gegen die selbst George Romero wie Dino De Laurentiis aussieht), ist Carpenters Talent zu erkennen, und Carpenter drehte danach die Filme *Halloween* und *The Fog* (dt: *The Fog—Nebel des Grauens*).

Das sind die Goldklümpchen, die Belohnung des Horror-Fans dafür, daß er sich durch Filme wie *Planet of the Vampires* (dt: *Planet der Vampire*) und *The Monster from Green Hell* durchgebissen hat. Meine eigene »Entdeckung«, wenn Sie nichts gegen den Ausdruck einzuwenden haben, ist ein klei-

* Zusammensetzung aus »Fan« und »Magazine«. (Anm.d.Übers.)

ner Film mit dem Titel *Tourist Trap*, in dem Chuck Connors die Hauptrolle spielt. Connors selbst ist nicht besonders gut in dem Film - er gibt sich redliche Mühe, aber er ist eine Fehlbesetzung. Dennoch hat der Film eine unheimliche, packende Macht. In einem bankrotten, abgelegenen Touristenort erwachen Wachsfiguren zum Leben; es gibt einige atmosphärische, wirkungsvolle Aufnahmen von den leeren Augen und greifenden Händen der Puppen, und die Spezialeffekte sind gut. Als Film über die unheilvolle Macht, die leblose Puppen, Schaufensterpuppen und menschliche Nachbildungen manchmal über uns haben können, ist es ein wirkungsvollerer Film als der schlechte und teure Film nach William Goldmans Bestseller *Magie*. *

Aber um wieder auf *I Married a Monster from Outer Space* zurückzukommen: So schlecht er ist, der Film enthält eine absolut grauenenerregende Szene. Ich will nicht sagen, daß sie allein den Eintrittspreis rechtfertigt, aber sie wirkt ..., Junge, und wie sie wirkt. Tryon hat seine Freundin (Gloria Talbot) geheiratet, sie sind in den Flitterwochen. Während sie sich auf dem Bett ausgestreckt hat, in das obligatorische weiße Gaze-nachthemd gekleidet, und auf die Erfüllung all der schwitzigen Rangeleien am Strand wartet, geht Tryon, der immer noch ein gutausssehender Mann ist und vor zwanzig Jahren sogar noch besser aussah, auf den Balkon ihres Hotelzimmers hinaus, um eine Zigarette zu rauchen. Ein Gewitter braut sich zusammen, und ein greller Blitzstrahl macht das Gesicht einen Augenblick transparent. Darunter sehen wir

* In seiner endlosen Suche nach Sendungen für die »beste Sendezeit« macht Home Box Office viele dieser kleinen Filme neuerdings in einer Verbreitung lieferbar, wie es der löchrige Verleih New World Pictures etwa nie konnte. Natürlich besteht bei HBO kein Mangel an Dreck, wie jeder Zuschauer Ihnen versichern kann; dennoch kommt ab und zu etwas Lohnendes im Kabelfernsehen, das ansonsten voll von schimmeligen Kinoheulern wie *Guyana: Cult of the Damned* und *Moment by Moment* ist. Im Verlauf des vergangenen Jahres brachte HBO Cronenbergs *The Brood* und einen interessanten AIP-Film mit dem Titel *The Evictors* (mit Vic Morrow und Michael Parks), der in Amerika überhaupt nie in den Kinos zu sehen war ..., und *Tourist Trap*.

das gräßliche Gesicht des Außerirdischen - runzlig und knotig und voller Warzen. Das reißt einen wirklich vom Sitz, und während des Ausblendens haben wir noch Zeit, über die anschließende Erfüllung nachzudenken ... und zu schlucken.

Wenn Filme wie *Tourist Trap* und *Rituals* die Goldklumpchen sind, die manchmal von den Fans gefunden werden, wenn sie dem B-Film treu bleiben (und keiner ist optimistischer als der hartgesottene Fan), dann sind Augenblicke wie dieser das Äquivalent von Goldstaub, der manchmal von unverzagten Schürfern gefunden wird. Oder um einen anderen Vergleich zu wählen, es gibt da die wunderbare Sherlock-Holmes-Geschichte »The Adventure of the Blue Carbuncle« (dt: »Der blaue Karfunkel«), in dem die Weihnachtsgans das kostbare Juwel freigibt, das in ihren Eingeweiden versteckt worden ist, als man ihr den Bauch aufschlitzt. Man erduldet jede Menge Ramsch, und manchmal - nur manchmal - findet man diese *frisson*, die es wenigstens teilweise lohnend macht.

Diese *frisson* fehlt in *Plan 9 from Outer Space* leider, dem ich widerwillig die Prestrophäe als schlechtester jemals produzierter Horror-Film überreichen möchte. Aber der hat überhaupt nichts Komisches, so sehr auch in jenen geistlosen Kompendien, die das Schlechteste von allem feiern, schon darüber gelacht worden ist. Es hat nichts Komisches, Bela Lugosi zu sehen (dessen Rolle meist von einem Double übernommen wird), wie er schmerzgeplagt und mit dem Morphemaffen auf dem Rücken durch eine südkalifornische Szenerie tapst und sein Dracula-Cape über die Nase gezogen hat.

Lugosi starb, kurz nachdem dieses abscheuliche, billige und wertlose Stück Müll in die Kinos gelangt war, und ich habe mich stets gefragt, ob mein guter alter Bela nicht ebenso sehr aus Scham wie an den vielen Krankheiten gestorben ist, die ihn übermannten. Es war das traurige und unpassende Ende einer großen Karriere. Lugosi wurde (auf eigenen Wunsch) mit seinem Dracula-Mantel begraben, und man kann nur hoffen, daß er ihm im Tod bessere Dienste geleistet hat als in dem erbärmlichen Stück Zelluloid, das seinen letzten Bühnenauftritt markiert.

Bevor wir uns Horror im Fernsehen zuwenden, wo Fehlschläge im Genre ebenso weit verbreitet sind (aber irgendwie weniger spektakulär), scheint es mir angemessen zu sein, hier mit einer Frage zu schließen: Warum gibt es so viele schlechte Horror-Filme?

Bevor wir versuchen, das zu beantworten, wollen wir einmal ehrlich sein und zugeben, daß eine ganze Menge Filme ziemlich schlecht sind - nicht alle Pfeifen spielen im Horror-Genre, wenn Sie verstehen, was ich meine. Denken Sie nur an *Myra Breckinridge* (dt: *Myra Breckinridge - Mann oder Frau?*), *Valley of the Dolls* (dt: *Das Tal der Puppen*), *The Adventurers* (dt: *Playboys und Abenteuer*) und *Bloodline* (dt: *Blutspur*) ..., um nur ein paar zu nennen. Sogar Alfred Hitchcock produzierte so eine Knalltüte, und das war unglücklicherweise sein letzter Film: *Family Plot* (dt: *Familiengrab*) mit Bruce Dern und Karen Black. Und diese Filme kratzen nur an der Oberfläche einer Liste, die man hundert Seiten oder mehr fortsetzen könnte. Wahrscheinlich mehr.

Man verspürt den Impuls zu sagen, daß hier etwas nicht stimmt. Wahrscheinlich ist es so. Wenn eine andere Firmasagen wir einmal United Airlines oder IBM - ihre Geschäfte so betreiben würde, wie 20th Century Fox die Herstellung von *Cleopatra* (dt: *Kleopatra*) betrieben hat, dann wäre der Aufsichtsrat ziemlich schnell unten im dortigen Supermarkt und würde Pizza mit Lebensmittelkarten kaufen - oder die Aktionäre würden schlichtweg die Türen aufbrechen und die Guillotine hineinrollen. Es scheint fast unvorstellbar, daß ein großes Studio in einem Land, das Filme so sehr liebt wie dieses, auch nur an den Rand der Pleite gelangen kann; ebenso schwer könnte man sich vorstellen, daß, sagen wir, Cesar's Palace oder das Dunes von einem einzigen Glückspik hochgenommen werden. Tatsächlich gibt es aber *nicht ein einziges* großes amerikanisches Studio, das während der hier behandelten Zeit von dreißig Jahren nicht einmal an den Rand der Pleite gelangt wäre. MGM ist wahrscheinlich das unrühmlichste Beispiel, der MGM-Löwe hörte über einen Zeitraum von sieben Jahren hinweg einmal fast völlig auf zu brüllen. Es

mag einiges aussagen, daß MGMs einziger größerer Erfolg in der Zeit, als sie versuchten, das Überleben der Firma nicht in der unwirklichen Welt der Filme, sondern in der unwirklichen Welt des Glücksspiels zu suchen (dem MGM Grand in Vegas, sicherlich eines der vulgärsten Vergnügungszentren der Welt), ein Horror-Film war - Michael Crichtons *Westworld*, in dem ein verfallender Yul Brunner, ganz in Schwarz gekleidet und wie ein übriggebliebener Alptraum aus *The Magnificent Seven* (dt: *Die glorreichen Sieben*), immer wieder intontiert: »Zieh. Zieh. Zieh.« Sie ziehen ... und verlieren. Yul ist verdammt schnell, auch wenn seine Stromkreise heraushängen.

Ist das, fragen Sie mich, eine Art, eine Eisenbahnlinie zu führen?

Meine Antwort darauf ist nein ..., aber das Durchfallen so vieler Filme von großen Filmgesellschaften scheint mir besser erklärbar zu sein, als das Durchfallen so vieler Horror-Filme, die von Firmen produziert werden, die *Variety* »die Unabhängigen« nennt. Während ich dies schreibe, sind drei meiner Bücher verfilmt worden: *Carrie* (United Artists/Kino, 1976), *'Salem's Lot* (Warners/Fernsehen, 1979) und *The Shining* (Warners/Kino, 1980), und ich bin in allen drei Fällen der Meinung, daß ich gerecht behandelt worden bin ..., doch die deutlichste Empfindung in meinem Geist ist dabei nicht Freude, sondern ein gedanklicher Seufzer der Erleichterung. Wenn man es mit dem amerikanischen Kino zu tun hat, dann fühlt man sich schon bei einem Gleichstand als Sieger.

Wenn man die Arbeit der Filmindustrie einmal von innen kennengelernt hat, dann wird einem klar, daß sie ein kreativer Alp traum ist. Es wird schwer zu verstehen, wie etwas von Qualität - ein *Alien*, ein *Place in the Sun* (dt: *Platz an der Sonne*), ein *Breaking Away* entstehen kann. Wie bei der Armee, ist auch in der Filmbranche die erste Grundlage NVU: Niemals Verantwortung Überehmen. Bei jeder kritischen Entscheidung werden mindestens ein halbes Dutzend Leute konsultiert, damit ein anderer den Hals in der legendären Schlinge hat, wenn der Film den Bach runtergeht und zwanzig Millionen Dollar im Arsch sind. Und wenn man den Hals dann schon in der Schlinge hat, muß man sicherstellen, daß man nicht der einzige ist.

Natürlich gibt es Filmmacher, die diese Angst einfach nicht kennen, oder deren spezielle Visionen so deutlich und stark sind, daß die Angst vor einem Flop nie zu einem Faktor in der Gleichung wird. Brian De Palma fällt einem ein, und Francis Coppola (der monatelang immer auf der Kippe stand, als Regisseur von *The Godfather* gefeuert zu werden und dennoch auf seiner eigenen, speziellen Vision des Films beharrte), Sam Peckinpah, Don Siegel, Steven Spielberg.* Dieser Faktor künstlerischer Vision ist so real und offensichtlich, daß ein Film selbst dann seine unbestreitbare Brillanz behält, wenn ein Regisseur wie Stanley Kubrick einen so ärgerlichen, perversen und enttäuschenden Film wie *The Shining* macht; sie ist einfach da.

Die wirkliche Gefahr beim Studiofilm ist die Mittelmäßigkeit. Eine Niete wie *Myra Breckinridge* übt eine ureigene, schreckliche Faszination aus - es ist, als würde man Zeitlupenaufnahmen eines Frontalzusammenstoßes zwischen einem Cadillac und einem Lincoln Continental betrachten. Aber was sollen wir mit Filmen wie *Nightwing*, *Capricorn One* (dt: *Unternehmen Capricorn*), *Players* (dt: *Spiel der Liebe*) oder *The Cassandra Crossing* (dt: *Cassandra Crossing*) anfangen? Das sind keine schlechten Filme - nicht so, wie *Robot Monster* oder *Teenage Monster* schlecht sind - aber sie sind mittelmäßig. Sie sind Bläh. Nach diesen Filmen verläßt man das Kino mit keinem anderen Nachgeschmack als dem des Popcoms, das man gegessen hat. Es sind Filme, bei denen man sich schon Mitte der zweiten Rolle nach einer Zigarette zu sehnen anfängt.

Da die Produktionskosten in immer schwindelerregendere Höhen steigen, werden die Risiken, nach dem großen Treffer zu streben, immer größer, und selbst ein Roger Maris sah ziemlich dumm aus, als er übel genarrt wurde, den Ball viel zu heftig schwang und auf den Arsch fiel. Dasselbe gilt bei Fil-

* Vergleichen Sie zum Beispiel die einmalige und einheitliche Vision, die Spielbergs *Jaws* durchzieht, mit der Fortsetzung, die von einem Komitee produziert und dem unglücklichen Jeannot Szwarcz als Regisseur gedreht wurde, der erst im Endstadium zugezogen wurde, um die Trümmer einzusammeln, und der Besseres verdient gehabt hätte.

men und ich möchte vorhersagen - mit einigem Zögern freilich, weil die Filmindustrie so unberechenbar ist -, daß wir niemals wieder ein so gewaltiges Risiko zu sehen bekommen werden, wie Coppola es mit *Apocalypse Now* einging oder wie Cimino es mit *Heaven's Gate* eingehen durfte. Wenn es jemand versucht, dann wird der trockene, schnappende Laut, den Sie von der Westküste hören, der sein, wenn sämtliche großen Studios die Firmenscheckbücher zuschlagen.

Aber die Unabhängigen ..., was ist mit den Unabhängigen? Hier gibt es eindeutig weniger zu verlieren; Chris Steinbrunner, ein lustiger Bursche und gewissenhafter Filmfreund, nennt viele dieser Filme »Hinterhof-Filme«. Seiner Definition zufolge war *The Horror of Party Beach* ein Hinterhof-Film, ebenso *The Flesh Eaters* und Tobe Hoopers *Texas Chainsaw Massacre*. (*Night of the Living Dead*, der von einer existierenden Filmgesellschaft gemacht wurde, die Zugang zu Fernsehstudios in Pittsburgh hatte, zählt nicht als »Hinterhof-Film«.)

Es ist ein guter Ausdruck für Filme, die von Amateuren, begabten oder sonstigen, mit billigsten Mitteln und ohne Garantie eines Verleihs gemacht wurden - diese Filme sind das teurere Äquivalent des unaufgefordert eingesandten Manuskripts. Es sind Jungs, die beim Drehen nichts zu verlieren haben und daher nach den Sternen greifen können. Und dennoch sind die meisten dieser Filme einfach schrecklich.

Warum?

Exploitation, darum.

Exploitation war dafür verantwortlich, daß Lugosi in seinem letzten Film mit seinem Dracula-Cape durch die Baustelle einer Vorort-Gemeinde schleichen mußte; Exploitation ermöglichte die Herstellung von *Invasion of the Star Creatures* und *Don't Look in the Basement* (und glauben Sie mir, ich mußte mir nicht sagen, daß es nur ein Film war; ich wußte, was es war - mit einem Wort, beschissen). Nach Sex sind Filmmacher mit geringem Budget auf Horror aus, weil es sich um ein Genre zu handeln scheint, das mühelos ausgebeutet (»exploited«) werden kann - leicht zu ficken, wie ein Mädchen, mit dem jeder Junge in der High School (mindestens einmal) ausgehen wollte. Selbst guter Horror kann manch-

mal ein schäbiges Freak-Show-Gehabe an sich haben ..., aber dieses Gehabe kann mehr als trügerisch sein.

Doch wenn wir es den Unabhängigen zu verdanken haben, daß wir die größten Flops gesehen haben (Ro-Man mit seiner Kurzwellen-Blubbermaschine aus Kriegsbeständen), dann verdanken wir ihnen auch einige der unwahrscheinlichsten Triumphe. *The Horror of Party Beach* und *Night of the Living Dead* entstanden beide mit demselben Budget; der Unterschied ist George Romero und seine Vision, was der Horror-Film ist und was der Horror-Film bewirken sollte. Im ersten haben wir Monster, die eine nächtliche Party in einer Szene angreifen, die lächerlich ist; im zweiten haben wir eine alte Frau, die kurzsichtig einen Käfer auf einem Ast betrachtet und ihn dann aufißt. Der eigene Mund möchte lachen und schreien zugleich, und das ist Romeros bemerkenswerte Leistung.

Werewolf in a Girl's Dormitory und *Dementia-13* wurden beide mit einem ähnlich nicht vorhandenen Budget gedreht; hier ist Francis Coppola der Unterschied, der eine fast unerträgliche Atmosphäre wachsender Bedrohung im letztgenannten Film schuf, einem rasch in Schwarzweiß gedrehten Reißer (der aus Steuergründen in Irland gedreht wurde).

Es ist möglicherweise zu leicht, sich in schlechte Filme als »Camp« - »Kitsch« - zu verlieben; der große Erfolg der *Rocky Horror Picture Show* mag auf nichts anderes hindeuten als den Verfall des kritischen Denkens beim durchschnittlichen Kinogänger. Es könnte gut sein, zu den Grundlagen zurückzukehren und sich zu vergegenwärtigen, daß der Unterschied zwischen schlechten und guten Filmen (oder zwischen schlechter Kunst - oder Unkunst - und guter, großartiger Kunst) Talent ist und die innovative Anwendung dieses Talents. Der schlechteste Film bietet seine eigene Botschaft, und die lautet schlichtweg, sich von allem anderen fernzuhalten, was dieselben Leute verbrochen haben; wenn man zum Beispiel einen Film von Wes Craven gesehen hat, dann ist es meines Erachtens hinreichend legitim, sich die anderen zu schenken. Das Genre hat unter genügend kritischen Verrissen und offener Mißbilligung zu leiden; man muß eine schlimme Situation nicht noch schlimmer machen, indem

man Filme mit Pomo-Gewalt dreht, und solche, die nichts anderes wollen als unsere Taschenbücher plündern. Dazu besteht auch kein Grund, denn selbst in der Filmbranche läßt sich Qualität nicht mit einem Preisschild versehen ..., nicht nachdem es Brian De Palma möglich war, einen guten, angsteinflößenden Film wie *Sisters* (dt: *Schwestern des Bösen*) für ungefähr achthunderttausend Dollar zu drehen.

Der Grund dafür, daß man sich schlechte Filme ansieht, ist meiner Meinung nach der, daß man nicht weiß, ob sie schlecht sind, bis man sie selbst gesehen hat - wie schon früher erwähnt, kann man den meisten Filmkritikern diesbezüglich nicht trauen. Pauline Kael schreibt gut, und Gene Shalit präsentiert einen gewissen langweiligen und oberflächlichen Witz, aber wenn diese beiden - und andere Kritiker - sich einen Horror-Film ansehen, dann wissen sie nicht, was sie sehen.* Der wahre Fan weiß es; er oder sie hat seine oder ihre Basis des Vergleichens über eine lange und manchmal schmerzliche Zeitspanne hinweg aufgebaut. Der wahre Fan versteht ebenso zu bewundern wie der Besucher einer Kunstgalerie oder eines Museums, und diese Basis für Vergleiche ist das Urgestein, auf dem sich Standpunkte oder Thesen entwickeln und stehen müssen. Für Horror-Fans bilden Filme wie *Exorcist II* (dt: *Exorzist II: Der Ketzer*) die Grundlage für ein gelegentliches funkeln des Juwel, das man in der Dunkelheit eines schabigen Programmkinos finden kann: Kirby McCauleys *Rituals* oder mein eigener Billig-Favorit, *Tourist Trap*.

Man kann Sahne nicht schätzen, wenn man nicht eine Menge Milch getrunken hat, und man schätzt vielleicht nicht einmal Milch richtig, wenn man nicht einmal welche probiert hat, die sauer geworden ist. Schlechte Filme können manchmal amüsant, manchmal erfolgreich sein, aber ihre einzige Nützlichkeit besteht darin, daß sie die Grundlage für einen Vergleich schaffen: positive Werte durch ihren eigenen negativen Charme zu definieren. Sie zeigen uns, wonach wir su-

* Eine Ausnahme ist Judith Christ, die Horror-Filme aufrichtig zu mögen scheint und häufig imstande ist, hinter dem Armenhaus-Budget das zu sehen, was dort tickt - ich habe mich stets gefragt, was sie von *Night of the Living Dead* gehalten haben mag.

eben müssen, weil sie es selbst nicht haben. Nachdem das etabliert wurde, wird es meiner Meinung nach aktiv gefährlich, bei diesen Filmen zu bleiben ..., man muß sie sein lassen.*

* Wenn Sie wissen wollen, was ich selbst für die besten Horror-Filme der letzten dreißig Jahre halte, dann vergleichen Sie im Anhang.

VIII

DIE MATTSCHIEBE, ODER: DIESES MONSTER BRACHTE IHNEN GAINESBURGERS

1

Sie alle da draußen in der großen Masse, die der Meinung sind, daß das Fernsehen auslutscht, Sie irren sich, wissen Sie; wie Harlan Ellison in seinen manchmal amüsanten manchmal ätzenden Essays über das Fernsehen gesagt hat *lutscht* das Fernsehen nicht, es *wird gelutscht*. Ellison hat seine zweibändige Abhandlung über das Thema *The Glass Teat* - »Die Mattscheibe« - genannt, und wenn Sie sie nicht gelesen haben, dann nehmen Sie hiermit zur Kenntnis, daß sie als eine Art Kompaß durch das ganze Gebiet empfohlen wird.

Ich habe das Buch vor drei Jahren mit fassungslosem Stauen gelesen, und die Tatsache, daß Ellison wertvollen Raum und wertvolle Zeit auf so alberne und getrost vergeßbare Serien wie *Alias Smith and Jones* (dt. *Alias Smith und Jones*) verwendete, kam mir in dem totalen, vulkanischen Ausbruch, der mich vermuten ließ, ich würde etwas Ähnliches wie eine sechsstündige Ansprache von Fidel Castro erleben, gar nicht so sehr zu Bewußtsein. Immer vorausgesetzt, daß Fidel an jenem Tag gut drauf war.

Ellison kommt in seinem Werk immer wieder auf das Fernsehen zurück, wie ein Mann, der von einer Schlange in Bann gehalten wird, die letztendlich tödlich ist, wie er sehr genau weiß.

Seine lange Einleitung zu *Strange Wine* (ein Buch, das wir im nächsten Kapitel ausführlich behandeln werden), der Kurzgeschichtensammlung aus dem Jahre 1978, ist eine Schmähschrift auf das Fernsehen mit dem Titel »Revealed At

Last! What Killed The Dinosaurs! And You Don't Look So Terrific Yourself.«* - und das ohne ersichtlichen Grund.

Wenn man Ellisons Fernseh-Bericht auf den Kern entkleidet ist er einfach und nicht besonders originell (wenn Sie das Originelle wollen, dann müssen Sie lesen, wie er es schreibt): Fernsehen ist ein Verderber, sagt Ellison. Es verdirbt Geschichten, es verdirbt diejenigen, die diese Geschichten machen; letztlich verdirbt es auch diejenigen, die die Geschichten ansehen; die Milch aus dieser besonderen Zitze ist vergiftet. Das ist eine These, die ich vollkommen unterstützen möchte, aber ich möchte dennoch auf zwei Tatsachen hinweisen.

Harlan Ellison hat ein Fernsehgerät. Ein großes.

Ich habe einen Fernseher, der noch größer ist als der von Harlan. Es handelt sich genau um einen Panasonic Cinema Vision, der eine ganze Ecke meines Wohnzimmers beherrscht.

Mea culpa, schon gut.

Ich kann Harlans Fernseher und mein eigenes Monster vernünftig erklären, auch wenn ich für keinen von uns eine akzeptable Entschuldigung parat habe - und ich sollte hinzufügen, daß Ellison Junggeselle ist und das Ding zwanzig Stunden täglich anstarren kann, ohne jemand anderem zu schaden als sich selbst. Ich dagegen habe drei Kinder im Haus - zehn, acht und vier Jahre alt -, die diesem Gerät ausgesetzt sind, seiner möglichen Strahlung, seinen unechten Farben und dem magischen Fenster in eine vulgäre, kitschige Welt, wo die Kameras die Ärsche von Playboy-Häuschen einfangen und endlose Visionen eines Ober-Ober-Ober-Mittelschichtsmaterialismus präsentieren, der für die meisten Amerikaner niemals existiert hat und niemals existieren wird. Massenweises Verhungern gehört in Biafra zum Lebensstil; in Kambodscha scheißen sterbende Kinder ihre eigenen Eingeweide aus; im Mittleren Osten verbreitet ein messianischer Wahnsinn die Gefahr, jegliche Vernunft zu verdrängen; und wir hier

* Übersetzt: »Endlich enthüllt: Was die Dinosaurier umbrachte! Und Sie sehen auch nicht so gut aus.« (Anm.d.Übers.)

zu Hause sitzen gebannt vor Richard Dawson in *Family Feud* und sehen Buddy Ebsen als Barnaby Jones an. Ich glaube, meine eigenen Kinder sind mehr mit der Realität von Gilligan, dem Skipper, und Mr. Howell vertraut als mit der Realität dessen, was im März 1979 in Three Mile Island geschehen ist. Ich weiß, daß es so ist.

Dem Horror ist es im Fernsehen nie besonders gut gegangen, wenn man von den Sechs-Uhr-Nachrichten absieht, wo Bilder von schwarzen GIs mit abgeschossenen Beinen, brennenden Dörfern und Kindern, Leichen in Gräben und ganzen Dschungellandschaften, die mit dem guten alten Giftgas Agent Orange überzogen wurden, die Jugend auf die Straße trieben, wo sie Kerzen anzündeten und unter Drogen Sachen zueinander sagten, die »in« waren, bis wir uns zurückzogen, die Nordvietnamesen übernahmen und noch schlimmere Hungersnöte die Folge waren - ganz zu schweigen davon, daß der Weg für wirklich herausragende humanitäre Persönlichkeiten wie Kambodschas Pol Pot geebnet wurde. Die ganze saure Suppe war sicher nicht wie etwas im Fernsehen, oder? Fragen Sie sich, ob so lächerliche Sachen in *Hawaii Five-0* hätten passieren können. Die Antwort lautet: natürlich nicht. Wäre Steve McGarrett von 1968 bis 1976 Präsident gewesen, dann hätte das ganze Schlamassel vermieden werden können. Steve, Danny und Chin-Ho hätten die ganze Sache bereinigt.

Die Art von Horror, die wir in diesem Buch behandelt haben, leidet unter der Tatsache ihrer Unwirklichkeit (eine Tatsache, die Harlan Ellison auch durchaus bewußt ist; er weigert sich, das Wort *Fantasy* als Beschreibung der enthaltenen Geschichten auf die Umschläge seiner Bücher drucken zu lassen). Wir haben die Frage abgehandelt: »Warum möchte jemand Horror-Stories in einer Welt lesen, die so voll von echtem Horror ist?« Ich möchte jetzt sagen, der Grund dafür, daß Horror im Fernsehen im großen und ganzen so schlecht ankommt, ist eng mit dieser Frage verwandt: »Es ist sehr schwer, eine erfolgreiche Horror-Story in einer Welt zu schreiben, die so voll von echtem Horror ist.« Ein Gespenst im Turm eines schottischen Schlosses kann einfach nicht mit tausend Megatonnen-Sprengköpfen, CBW-Wanzen und Kern-

Kraftwerken konkurrieren, die offenbar von Zehnjährigen mit schlechter Koordination aus Aurora-Modellbaukästen zusammengebaut worden sind. Sogar der alte Leatherface in *The Texas Chainsaw Massacre* sieht blaß aus, wenn man ihn mit den toten Schafen in Utah vergleicht, die von einem unserer »schönen Nervengase« getötet worden sind. Hätte der Wind in eine andere Richtung geweht, als es passierte, dann hätten die Bewohner von Salt Lake City vielleicht eine große Dosis von dem abbekommen, was die Schafe getötet hat. Und, meine lieben Freunde, eines Tages wird der Wind nicht in die richtige Richtung wehen. Darauf können Sie sich verlassen; sagen Sie Ihrem Kongreßabgeordneten, daß ich es gesagt habe. Früher oder später dreht sich der Wind immer.

Nun, Horror kann erzeugt werden. Das Gefühl kann von Leuten ausgelöst werden, die darauf aus sind, es zu tun, und bei allem echten Horror dieser Welt hat die Tatsache etwas Optimistisches, daß die Leute immer noch von etwas, das vollkommen unmöglich ist, zum Schreien gebracht werden können. Der Schriftsteller oder der Regisseur können das ..., *wenn ihnen nicht die Hände gebunden sind.*

Für den Autor ist das Bitterste am Fernsehen, daß es ihm nicht gestattet wird, sein gesamtes Talent einzubringen; die Behinderungen des Fernseh-Autors sind auf verblüffende Weise ähnlich wie die Behinderungen der menschlichen Rasse in Kurt Vonneguts Kurzgeschichte »Harrison Bergeron«, wo kluge Menschen mit Elektroschockmützen ausgestattet werden, die ihr Denken ab und zu stören, behende Menschen werden mit Gewichten belastet, und Menschen mit großer künstlerischer Begabung sind gezwungen, schwere, verzerrende Brillen zu tragen, um die klare Wahrnehmung der Welt um sie herum zunichte zu machen. Als Folge dessen wurde ein perfekter Zustand der Gleichheit erreicht ..., aber um welchen Preis.

Der ideale Autor oder die ideale Autorin für das Fernsehen ist jemand mit einem Quentchen Talent, jeder Menge Zynismus und der Seele einer Drohne. In Hollywoods derzeitiger und außerordentlich vulgärer Ausdrucksweise, muß er oder sie »sich gefügig zeigen«. Sobald eine dieser Eigenschaften verändert wird, wird der Autor anfangen sich zu fühlen wie

der unglückliche Harrison Bergeron. Das hat Ellison, der für *Star Trek* (dt: *Raumschiff Enterprise*), *The Outer Limits* und *The Young Lawyers* geschrieben hat, meiner Meinung nach ein wenig verrückt gemacht. Aber wäre er das nicht, wäre es unmöglich, ihn zu respektieren. Seine Verrücktheit ist ein wenig wie das purpurne Herz, wie Joseph (*Police Story*) Wambaughs Magengeschwüre. Es gibt keinen Grund, warum ein Autor nicht auf einer regelmäßigen, allwöchentlichen Basis für das Fernsehen arbeiten kann; er braucht dazu nicht mehr als ein niederes Alphawellenmuster und muß das Schreiben als geistiges Äquivalent davon sehen, Colakisten auf einen Lieferwagen zu laden.

Ein Teil davon liegt an Vorschriften der Bundesregierung, und ein Teil davon ist Beweis für die Maxime, daß Macht korumpiert und totale Macht total korumpiert. In praktisch jedem amerikanischen Haushalt steht ein Fernseher, und finanziell steht eine Unmenge auf dem Spiel. Als Folge dessen ist das Fernsehen im Lauf der Jahre immer vorsichtiger geworden. Es ist zu einem fetten und trägen alten Kater geworden, der unbedingt den Status quo erhalten will und dem Konzept des am wenigsten kontroversen Programms folgt. Das Fernsehen ist tatsächlich wie der dicke, weinerliche Junge, den wir alle aus der Nachbarschaft kennen, der dicke, ängstliche Junge, der weinte, wenn man ihm zwei hinter die Löffel gab, der Junge, der immer schuldbewußt aussah, wenn der Lehrer fragte, wer die Maus in die Schreibtischschublade getan hatte, der Junge, auf dem immer herumgehackt wurde, weil er immer Angst hatte, daß auf ihm herumgehackt werden würde.

Die schlichte Tatsache des Horrors in jedem Medium ..., das *Urgestein* des Horrors, könnte man sagen, ist ganz einfach folgendes: Man muß dem Publikum Angst machen. Früher oder später muß man die gruslige Maske aufsetzen und hui-bui gehen. Ich erinnere mich noch an einen Angestellten der aufstrebenden New York Mets Organisation, der sich um die ungewöhnlichen Menschenmassen sorgte, die diese vom Glück verfolgten Bengel anzogen. »Früher oder später werden wir diesen Leuten auch Steaks zu den Beilagen servieren müssen«, drückte dieser Bursche es aus. Dasselbe gilt für

Horror. Der Leser wird sich nicht für immer mit Umschreibungen und Dunst hinhalten lassen; früher oder später mußte selbst der große H. P. Lovecraft zeigen, was in der Krypta oder im Kirchturm lauerte.

Die meisten großen Regisseure des Genres haben sich entschieden, den Horror volle Kraft voraus zu präsentieren; dem Zuschauer einen großen Brocken davon in den Hals zu stopfen, bis er fast erstickt, und dann den Zuschauer weiter zu führen, ihn zu naren und jeden Cent des psychologischen Interesses an dieser ursprünglichen Angst auszusaugen.

Was jeder Möchtegern-Horror-Regisseur natürlich als allererstes studiert, ist der definitive Horror-Film des Zeitraums, den wir hier behandeln - Alfred Hitchcocks *Psycho*. Hier haben wir einen Film, in dem Blut auf einem Minimum und Schrecken auf einem Maximum gehalten wurde. In der berühmten Duschszene sehen wir das Messer, und wir sehen Janet Leigh; aber wir sehen niemals das Messer in Janet Leigh. Sie denken vielleicht, Sie haben es gesehen, aber Sie haben es nicht. Ihre *Phantasie* hat es gesehen, und das ist Hitchcocks größter Triumph. Das einzige Blut, das wir in dieser Szene sehen, fließt den Abfluß hinunter.*

Psycho wurde im Fernsehen noch nie zur besten Sendezeit gezeigt, aber wenn man die fünfundvierzig Sekunden in der Dusche wegläße, könnte es fast ein Fernsehfilm sein (jedenfalls was den Inhalt anbelangt; stilistisch ist er Lichtjahre von den üblichen Fernsehstreifen entfernt). Hitchcock serviert uns ein großes, rohes Steak des Schreckens schon auf halbem Wege durch den Film. Der Rest, sogar der Höhepunkt, das sind nur noch Beilagen. Ohne die fünfundvierzig Sekunden wird der Film fast langweilig. Trotz seines Rufs ist *Psycho* ein bemerkenswert zurückhaltender Horror-Film; Hitchcock hat sich sogar entschieden, in Schwarzweiß zu drehen, weil das Blut unter der Dusche nicht wie Blut aussehen sollte, und eine häufig erzählte Geschichte - die mit Sicherheit apokryph

* Die brutaleren Horror-Filme würde ich nicht von *Psycho* ableiten, sondern von zwei nicht zum Genre gehörenden Filmen, die in lebensechten, blutigen Farben gedreht wurden: Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* und Arthur Penns *Bonnie and Clyde*.

ist - ist die, daß Hitchcock mit der Idee gespielt haben soll, den Film in Farbe zu drehen - außer der Duschszene, die schwarzweiß bleiben sollte.

Im Verlauf unserer Diskussion über Horror im Fernsehen sollten Sie diese Tatsache niemals außer acht lassen: Das Fernsehen hat das wirklich Unmögliche von seiner Handvoll Horror-Serien verlangt - zu erschrecken, ohne richtig zu erschrecken, zu entsetzen, ohne richtig zu entsetzen, dem Publikum jede Menge Beilagen zu servieren, aber kein Steak.

Vorhin habe ich gesagt, ich könnte Ellisons und mein Fernsehgerät vernünftig begründen, aber nicht entschuldigen, und diese vernünftige Begründung geht auf das zurück, was ich bereits über wirklich schlechte Filme gesagt habe. Natürlich ist das Fernsehen viel zu homogenisiert, um etwas so Charmantes wie *The Giant Spider Invasion* mit seiner pelzbedeckten Volkswagenspinne hervorzubringen, aber hin und wieder schimmert Talent durch, und es kommt etwas Gutes heraus ..., und selbst wenn dieses Etwas nicht so gut ist wie Spielbergs *Duel* oder John Carpenters *Someone Is Watching Me* (dt: *Das unsichtbare Auge*), können die Zuschauer doch Anlaß zur Hoffnung haben. In der Brust des Fantasy- und Horror-Fans, der in dieser Hinsicht mehr Kind als Erwachsener ist, keimt die Hoffnung ewiglich. Man schaltet ein und weiß mit ziemlicher Sicherheit, daß es schlimm werden wird, und doch hofft man wider alle Hoffnung - irrational -, daß es gut werden wird. Exzellenz findet man selten, aber ab und zu kommt eine Sendung daher, die immerhin etwas Interessantes präsentiert, so wie der Ende 1979 von NBC ausgestrahlte Fernsehfilm *The Aliens Are Coming*. Ab und zu gibt man uns Grund zur Hoffnung.

Und mit dieser Hoffnung, die uns gegen den Dreck schützt wie ein magischer Talisman, wollen wir unseren Besuch wagen. Machen Sie nur die Augen zu, während wir durch die Kathodenröhre hindurchtanzen; sie hat die schlimme Angelegenheit, zuerst zu hypnotisieren und dann zu betäuben.

Fragen Sie Harlan.

Die beste Horror-Serie, die jemals im Fernsehen gezeigt wurde, war wahrscheinlich *Thriller*, die von September 1960 bis Sommer 1962 von NBC ausgestrahlt wurde - nur zwei Spielzeiten, plus Wiederholungen. Sie stammt aus einer Zeit, bevor das Fernsehen sich massiver öffentlicher Kritik wegen seiner Darstellung von Gewalt ausgesetzt sah, einer Kritik, die nach der Ermordung von JFK begann, nach den Attentaten auf RFK und Martin Luther King noch lauter wurde und schließlich dazu führte, daß sich das Medium in einem klebrigen Sirup von Situationskomödien auflöste - die Geschichte wird vermerken, daß das Fernsehen schließlich den Geist aufgab und mit dem herzhaften Schrei »Na-nu, na-nu!« den Bach runterging.

Die Zeitgenossen von *Thriller* waren ebenfalls wöchentliche Blutbäder; es war die Zeit von *The Untouchables* (dt. *Chicago 1930*) mit Robert Stack in der Hauptrolle als der unerbittliche Elliot Ness, dazu jede Menge grausame Tode von Ganoven ohne Zahl (1959-1963), *Peter Gunn* (1958-1961) und *Cain's Hundred* (1961-1962), um nur einige zu nennen. Es war die brutale Ära des Fernsehens. Als Folge dessen konnte *Thriller* nach den lahmen ersten dreizehn Wochen mehr werden als eine schablonenhafte Imitation von *Alfred Hitchcock Presents*, die es offenbar sein sollte (die frühen Folgen handelten von fremdgehenden Ehemännern, die ihre Frauen per Hypnose von hohen Felsen springen lassen wollten, die Tante Martha vergiften wollten, um ihr Vermögen zu erben, damit sie ihre Spielschulden zahlen konnten, und solchen langweiligen Sachen); es nahm ein düsteres Eigenleben an. In der kurzen Zeit zwischen Januar 1961 und April 1962 - vielleicht sechsfünfzig der insgesamt achtundsiebzig Folgen - war die Serie wirklich einmalig, und etwas Ähnliches hat man nie wieder im Fernsehen gesehen.

Thriller war eine Serie im Anthologie-Format (wie alle Serien mit übernatürlichem Schrecken, die auch nur den geringsten Erfolg hatten, es gewesen sind), die von Boris Karloff eingeleitet wurde. Karloff war vorher recht häufig im Fernsehen zu sehen gewesen, das fing an, als die Horror-Welle von Universal Anfang bis Mitte der dreißiger Jahre schließlich in

der Reihe alibemer Komödien der späten vierziger Jahre auslief. Eine frühere Serie im aufblühenden ABC-TV Network hatte ihren kurzen Auftritt im Sommer 1949. Sie trug ursprünglich den Titel *Starring Boris Karloff*, gedieh auch nach der Änderung des Titels in *Mystery Playhouse Starring Boris Karloff* nicht besser und wurde eingestellt. Was Stimmung und Machart anbelangt, war sie *Thriller* jedoch bemerkenswert ähnlich, und das kam erst elf Jahre später. Hier die Zusammenfassung der Handlung einer Folge von *Starring Boris Karloff*; es könnte sich auch um eine Folge von *Thriller* handeln:

Ein englischer Henker findet unziemlichen Gefallen an seiner Tätigkeit, die ihm einen Lohn von fünf Guineas pro Hängen einbringt. Er hat seinen Spaß, wenn das Genick des Opfers bricht und seine Arme baumeln. Als seine schwangere Frau seinen wahren Beruf herausfindet, verläßt sie ihn. Zwanzig Jahre später wird der Henker gerufen, um einen jungen Mann hinzurichten, was er mit Freuden tut, wenngleich er insgeheim Beweise (für die Unschuld des jungen Mannes) hat ... Erst danach kommt seine Ex-Frau, die ihm sagt, daß er gerade seinen eigenen Sohn gehängt hat. In seiner Wut erwürgt er seine Frau und wird daraufhin selbst zum Galgen geschickt. Ein anderer Henker kassiert die fünf goldenen Guineas.*

Die Handlung ist ein enger Verwandter einer Folge der zweiten Staffel von *Thriller*. Darin war der Henker Franzose und benützte die Guillotine statt des Galgens, und er wurde als erbarmenswerte Figur vorgestellt (wenngleich seine Tätigkeit seinen Appetit offenbar nicht beeinträchtigt, denn er ist ein Bär von einem Mann). Am nächsten Morgen bei Einbruch der Dämmerung soll er einen besonders üblen Mörder hinrichten. Der Mörder hat jedoch die Hoffnung noch nicht aufgegeben; seine Freundin hat sich der Zuneigung des einsa-

* Zitiert nach *The Complete Dictionary to Prime Time Network TV Shows, 1946 - Present*, herausgegeben von Tim Brooks und Earle Marsh (New York: Ballantine Books, 1979), S. 586.

men Henkers versichert, und die beiden hoffen, sich eine alte Lücke im Gesetz zunutze machen zu können (ich sollte hier hinzufügen, daß ich keine Ahnung habe, ob diese Lücke echt ist, wie das amerikanische Konzept der zweimaligen Anklage wegen desselben Verbrechens, oder einfach eine Erfindung von Cornell Woolrich, der die Geschichte geschrieben hat), die besagt, daß das Opfer als freier Mann ziehen kann, wenn der Henker an dem Tag stirbt, an dem er seine Pflicht tun soll.

Die Dame serviert dem Henker ein gewaltiges Frühstück, das sie mit einem starken Gift versetzt hat. Er ißt herzhaft, wie üblich, und macht sich dann auf den Weg ins Gefängnis. Auf halbem Wege dorthin hat er die ersten lähmenden Schmerzen. Der Rest der Folge ist eine grauenhafte Studie von Spannung, während die Kamera zwischen der Zelle des Verurteilten und dem Henker hin und her schneidet, der sich durch die Straßen von Paris schleppt. Der Henker, offenbar eine Persönlichkeit vom Typ A, ist fest entschlossen, seine Pflicht zu tun.

Er erreicht das Gefängnis, bricht auf halbem Weg durch den Gefängnishof zusammen ... und kriecht dann auf die Guillotine zu. Der Gefangene wird herausgeführt, er hat das erforderliche kragenlose, weiße Hemd an (offenbar hatte der Drehbuchschreiber seine *Geschichte zweier Städte* gelesen), die beiden treffen an der Guillotine aufeinander. Der Henker, der jetzt am Ende seines Stricks ist (ha-ha), schafft es dennoch, den schreienden Gefangenen auf die Bahre und seinen Kopf über den Fallkorb zu bringen, bevor er tot zusammenbricht.

Der verurteilte Gefangene, der auf den Knien liegt, mit hochgerektem Po - er sieht ein wenig wie ein in einem Latenzaun gefangener Truthahn aus -, fängt an zu schreien, daß er jetzt frei ist! Frei, habt ihr gehört? Ah-hah-hah-hah! Der Arzt, der den Tod des Verurteilten bestätigen sollte, muß diese Pflicht jetzt an dem Henker durchführen. Er tastet nach dem Puls, findet aber keinen - doch als er das Handgelenk des Henkers losläßt, fällt dessen Hand auf den Auslöser der Guillotine. Die Klinge saust herab -*platsch!* Es wird ausgeblendet, und wir wissen, daß grausame Gerechtigkeit geschehen ist.

Am Anfang der zweijährigen Laufzeit von *Thriller* war Boris Karloff vierundsiebzig Jahre alt und nicht mehr bei bester Gesundheit; er litt u. a. an einem chronischen Rückenleiden und mußte Gewichte tragen, um aufrecht stehen zu können.

Einige dieser Gebrechen datierten bis zum Beginn seiner Filmkarriere in *Frankenstein* aus dem Jahre 1931 zurück. "Er spielte nicht mehr in allen Folgen mit - viele Gaststars der *Thriller*-Serie waren Unpersonen, die danach zu voll entwickelten Nullitäten wurden (einer dieser Stargäste, Reggie Nalder, spielte später den Vampir Barlow in dem CBS-Fernsehfilm *Salem's Lot*) -, aber die Fans erinnern sich an einige bemerkenswerte Folgen, in denen er auftrat (»The Strange Door«, zum Beispiel). Der alte Zauber war noch da, er funktionierte noch. Lugosi mag seine Karriere in Elend und Armut beendet haben, aber Karloff ging trotz einiger Peinlichkeiten wie *The Snake People* so, wie er gekommen war: als Gentleman.

Die von William Frye produzierte Serie *Thriller* war die erste Fernsehserie, die die Goldmine in den alten Ausgaben von *Weird Tales* entdeckte, deren Erinnerung bis dahin weitgehend in den Herzen der Fans gelebt hatte, einigen schnell zusammengeschusterten Taschenbuch-Anthologien, und natürlich in den limitierten Anthologien des Verlages Arkham House. Von größter Bedeutung an der *Thriller*-Serie war vom Standpunkt der Horror-Fans aus gesehen, daß sie mehr und mehr auf die Werke von Schriftstellern zurückgriff, die in den »shudder pulps« veröffentlicht hatten ..., von Schriftstellern, die im Zeitraum der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre angefangen hatten, die Horror-Story aus der viktorianisch-edwardianischen Ecke herauszuführen, in der sie so lange gewesen war, unserer moderneren Auffassung entgegen, was eine Horror-Story ist und was sie tun sollte. Robert Bloch wurde mit »The Hungry Glass« repräsentiert, einer Geschichte, in der die Spiegel eines alten Hauses ein grausiges Geheimnis bergen; Robert E. Howards »Pigeons from Hell« (dt: u. a. »Das Haus des Grauens«) wurde adaptiert, eine der besten Horror-Geschichten unseres Jahrhunderts, die allen, die sich noch an *Thriller* erinnern, als herausragend im Ge-

dächtnis geblieben ist.* Von den weiteren Folgen sollen erwähnt werden: »A Wg for Miß DeVore«, in der eine rote Perücke eine Schauspielerin auf magische Weise jung erhält ..., bis zu den letzten fünf Minuten der Folge, als sie sie verliert - und damit alles andere. Miss DeVores runzliges, eingefallenes Gesicht; der junge Mann, der mit einer in seinem Kopf steckenden Axt blind die Treppe des verfallenden Bayou-Hauses herunterstolpert (»Pigeons from Hell«); der Bursche, der ansehen muß, wie die Gesichter seiner Mitmenschen sich in gräßliche Monstrositäten verwandeln, wenn er eine bestimmte Brille aufsetzt (»The Cheaters«, ebenfalls nach einer Story von Robert Bloch [dt: u. a. »Die Kieker«]) - sie alle mögen keine schöne Kunst ausmachen, aber im Falle von *Thriller* werden sie von Fans des Genres mehr als alles andere geschätzt: eine literarische Geschichte, verbunden mit dem auf richtigen Wunsch, den Zuschauer so zu ängstigen, daß er zuckte.

Jahre nach *Thriller* kaufte eine mit NBC - dem Sender, der *Thriller* ausstrahlte - zusammenhängende Produktionsfirma drei Geschichten aus meiner Sammlung *Night Shift* von 1978 und bat mich, die Drehbücher zu schreiben. Eine dieser Geschichten trug den Titel »Strawberry Spring« (dt: »Erdbeerfrühling«) und handelt von einem psychopathischen Killer im Stile von Jack the Ripper, der durch ein nebelverhangenes College-Gelände schleicht. Etwa einen Monat nachdem ich das Drehbuch eingereicht hatte, bekam ich einen Anruf von

* Einige behaupten sogar, es sei die furchteinflößendste Geschichte gewesen, die jemals im Fernsehen gezeigt worden ist. Dem würde ich nicht zustimmen. Meine eigene Nominierung wäre die letzte Folge einer wenig bekannten Serie mit dem Titel *Bus Stop* (nach dem Bühnenstück und Film von William Inge). Die Serie, eine normale Spielserie, wurde abgebrochen, nachdem es zu Protesten wegen einer Folge kam, in der der Rockstar Fabian Forte einen psychopathischen Vergewaltiger gespielt hatte - diese Folge basierte auf einem Roman von Tom Wicker. Die letzte Folge jedoch unternahm einen gewaltigen Abstecher ins Übernatürliche, und für mich wurde Robert Blochs eigene Adaption seiner Kurzgeschichte »I Kiss Your Shadow« (dt: u. a. »Ich küßte nur ihren Schatten«) niemals im Fernsehen geschlagen - und anderswo selten -, was unheimlichen, zunehmenden Horror anbelangt.

einem Hohlkopf von NBCs Abteilung Standard and Practises (bedeutet: Abteilung für Zensur). Das Messer, mit dem mein Killer seine Morde beging, mußte verschwinden, sagte der Hohlkopf. Der Killer durfte bleiben, aber das Messer mußte verschwinden. Messer waren zu phallisch. Ich schlug vor, daß wir einen Würger aus dem Killer machten. Der Hohlkopf zeigte großen Enthusiasmus. Ich legte auf und fühlte mich wie ein brillanter Bursche und verwandelte den Stecher in einen Würger. Das Drehbuch wurde schließlich jedoch von Standard and Practises aus dem weiten und gefrässigen Schlund des Senders ausgehustet, samt Würger und allem. Das endgültige Urteil lautete: zu grausam und intensiv.

Ich schätze, keiner von denen erinnerte sich an Patricia Bary in »A Wig for Miss DeVore«.

3

Schwärze auf dem Fernsehschirm.

Dann ein Bild - eine Art Bild -, doch anfangs schlingert er hilflos und verliert dann die horizontale Auflösung.

Wieder Schwärze, unterbrochen von einer winzigen weißen Linie, die hypnotisch oszilliert.

Die Stimme, die das alles begleitet, ist ruhig, vernünftig.

»Ihr Fernsehgerät hat keine Fehlfunktion. Wir kontrollieren die Sendung. Wir können die Vertikale kontrollieren. Wir können die Horizontale kontrollieren. In der folgenden Stunde werden wir alles kontrollieren, was Sie sehen und hören. Sie sind dabei, die ehrfurchtgebietenden Mysterien zu erfahren, die vom inneren Verstand bis zu den äußersten Grenzen reichen.«

The Outer Limits, nominell Science Fiction, in Wahrheit aber deutlicher Horrororientiert, war nach *Thriller* wahrscheinlich die beste Serie ihrer Art, die jemals von einem Fernsehsender ausgestrahlt wurde. Jetzt werden Puristen Unsinn und Blasphemie schreien; daß nicht einmal *Thriller* der unsterblichen *Twilight Zone* gleichkam. Daß *The Twilight Zone* fast unsterblich ist, will ich nicht bestreiten; in großen Städten wie New York, Chicago, Los Angeles und San Francisco scheint sie tatsächlich ewig zu laufen, Halleluja, Welt

ohne Ende, eingepackt in ihre eigene Dämmerzone zwischen den Spätnachrichten und dem PTL-Club. Wahrscheinlich können nur so altgediente Veteranen wie *I Love Lucy* (dt: *Hoppla, Lucy!*) oder *My Little Margie* mit *The Twilight Zone* konkurrieren, was das verschwommene, schwarzweiße, vampirhafte Leben anbelangt, welches das Kabelfernsehen gestattet.

Aber mit einigen wenigen Ausnahmen hatte *The Twilight Zone* sehr wenig mit der Art von Horror zu tun, von der wir hier sprechen. Es war eine Serie, die sich auf Geschichten mit einer Moral spezialisierte, viele davon waren kriecherisch (wie etwa die, in der Barry Morse ein Pianola kauft, das seine Gäste zwingt, ihr wahres Ich zu zeigen; am Ende bringt es ihn selbst dazu, zu gestehen, daß er ein egoistischer kleiner Hurensohn ist), wieder andere zwar gut gemeint und fast schmerzerregend banal (etwa die, in der die Sonne nicht aufgeht, weil die Atmosphäre der menschlichen Ungerechtigkeit zu schwarz geworden ist, Leute, zu schwarz - der Rundfunksender verkündet ernst, daß es über Dallas und Selma, Alabama, besonders schwarz ist ... Kapiert, Jungs? Kapiert?). Andere Folgen von *The Twilight Zone* waren nicht mehr als sentimentale Abwandlungen alter Themen des Übernatürlichen: Art Carney findet heraus, daß er doch der echte Nikolaus ist; der müde Pendler (James Daly) findet Frieden in der idyllischen, ländlichen Kleinstadt namens Willoughby.

The Twilight Zone schlug gelegentlich Saiten des Horrors an - die besten vibrieren noch nach Jahren in den Zähnen -, und wir werden uns über einige von unterhalten, bevor wir die Unterhaltung über den Zauberkasten beenden. Aber was die scharfkantige Klarheit des Konzepts anbelangt, konnte *Twilight Zone* wirklich nicht mit *The Outer Limits* konkurrieren, das von September 1963 bis Januar 1965 gesendet wurde. Ausführender Produzent der Serie war Leslie Stevens, Produzent Joseph Stefano, der das Drehbuch zu Hitchcocks *Psycho* geschrieben hatte sowie eine unheimliche kleine Übung in Sachen Schrecken mit *The Eye of the Cat* etwa ein oder zwei Jahre später. Stefanos Vision, was die Serie sein sollte, war außerordentlich klar. Er bestand darauf, daß jede Folge einen »Bären« haben mußte - ein monströses Wesen, das sei-

nen Auftritt vor der Werbepause nach der ersten halben Stunde haben mußte. In manchen Fällen war der Bär nicht von sich aus gewalttätig, aber man konnte davon ausgehen, daß vor Ende der Folge eine Kraft von außerhalb - für gewöhnlich ein böser, verrückter Wissenschaftler - ihn dazu bringen würde, Amok zu laufen. Mein Lieblingsbär in *Outer Limits* kam in einer Folge mit dem Titel »It Came Out of the Woodwork« buchstäblich aus dem Wald und wurde in den Staubsauger einer Putzfrau gesogen, wo er anfang zu wachsen ..., wachsen ..., wachsen.

Zu den anderen »Bären« gehörte ein walisischer Kohlebergwerkbesitzer (gespielt von David McCallum), der eine evolutionäre Reise etwa zwei Millionen Jahre in die Zukunft unternimmt. Er kehrt mit einem riesigen kahlen Kopf zurück, in dem sein blasses Gesicht zwerghaft wirkt, und äschert die Nachbarschaft ein. Harry Guardiano wurde von einem riesigen »Eiswesen« bedroht«; in einer Episode, die Jerry Sohl geschrieben hat (ein Science-Fiction-Autor, der größte Bekanntheit wahrscheinlich mit seinem Roman *Costigan's Needle* [dt: *Costigans Nadel*] erlangte), wurde der erste Astronaut auf dem Mars von einer riesigen Sandschlange bedroht. Im Pilotfilm, »The Galaxy Being«, wird ein Wesen aus reiner Energie versehentlich von einer Rundfunkantenne auf der Erde eingefangen und wird schließlich wieder weggeschafft, indem es sich überfrißt (Anklänge an den alten Richard-Carlson-Heuler *The Magnetic Monster!*). Harlan Ellison schrieb zwei Folgen, »Soldier« und »Demon With a Glass Hand«, letztere wurde von den Herausgebern der *Science Fiction Encyclopedia* und anderen als wahrscheinlich beste Folge der Serie betrachtet, die auch zahlreiche Drehbücher von Stefano verarbeitete, und eines von einem jungen Mann, namens Robert Towne, der danach *Chinatown* schrieb.*

* Vieles von diesem Material habe ich aus dem Eintrag über *The Outer Limits* in *The Science Fiction Handbook*, erschienen bei Doubleday (New York: 1979), entnommen. Der Eintrag in diesem umfangreichen Band (auf S. 441) wurde von John Brosnan und Peter Nicholls geschrieben.

Daß *The Outer Limits* schließlich eingestellt wurde, lag mehr an dummer Programmgestaltung seitens des Mutter-senders ABC als an mangelndem Interesse, wenngleich die Serie in ihrer zweiten Staffel nach dem Ausscheiden von Stefano etwas mittelmäßig geworden war. Man kann bis zu einem gewissen Ausmaß sagen, daß Stefano alle guten Bären mitnahm, als er ging. Die Serie war nicht mehr dieselbe. Dennoch waren viele Serien imstande, eine mittelmäßige Phase durchzuhalten, ohne abgesetzt zu werden (schließlich ist das Fernsehen selbst ein ziemlich mittelmäßiges Medium). Aber als ABC *The Outer Limits* aus seiner montagabendlichen Nische herausnahm, wo es gegen zwei Quizsendungen lief, die sich auf dem absteigenden Ast befanden, und Samstag abend sendete - ein Abend, an dem das jüngere Publikum, auf das *The Outer Limits* abzielte, entweder im Kino oder einfach in der Stadt unterwegs war -, verschwand es still und leise von der Bildfläche.

Wir haben das Kabelfernsehen erwähnt, aber die einzige Serie, die man regelmäßig in den unabhängigen Fernseh-sendern sehen kann, ist *The Twilight Zone*, die im großen und ganzen gewaltfrei gewesen ist. *Thriller* kann man spät in der Nacht in bestimmten Großstädten sehen, die einen oder mehrere unabhängige Sender haben, aber eine Wiederholung von *The Outer Limits* ist viel schwerer zu erwischen. Wenngleich es bei der ersten Ausstrahlung zu der Zeit gesendet wurde, die man heute die »Familienstunde« nennt, hat es die gewandelte Moral zu einer jener »anrühigen« Serien gemacht, die den Unabhängigen vorbehalten bleiben, die sich sicherer fühlen, wenn sie Talk-Shows, Quizsendungen und Filme senden (ganz zu schweigen von den »Leg-deine-Hände-ans-Fernseh-gerät-und-du-wirst-geheilt-werden-Bruder«-Sendungen).

Und übrigens, wenn Sie sie in Ihrem Sende-bereich sehen können, dann werfen Sie den alten Betamax an und schicken Sie mir die gesamte Flöte über den Verlag zu. Aber bei ge-nauem Nachdenken, besser nicht. Wahrscheinlich ist es ille-

* Zudem existiert eine Zeitschrift, die sich darauf spezialisiert hat, *The Outer Limits* zu besprechen. Jede Ausgabe kostet \$ 2,50 und kann bei Ted Rypel, 11100 Governor Ave., Cleveland, Ohio 44111, bestellt werden.

gal. Aber versäumen Sie die Wiederholung nicht, so lange Sie sie haben; wie *Thriller* wird man auch so etwas wie *The Outer Limits* nie wieder zu sehen bekommen. Sogar *The Wonderful World of Walt Disney* wird nach sechsundzwanzigjähriger Laufzeit abgesetzt.

4

Ich möchte nicht sagen vom Künstlerischen zum Lächerlichen, denn das Fernsehen produziert selten etwas Künstlerisches, und Fernsehserien haben es schon gar nicht produziert; sagen wir also statt dessen vom Gekonnten zum Abscheulichen.

The Night Stalker. - Ich habe an anderer Stelle in diesem Kapitel gesagt, daß das Fernsehen zu homogenisiert ist, um etwas hervorzubringen, das wirklich auf charmante Weise schrecklich ist; die Serie *The Night Stalker* von ABC ist die Ausnahme, die die Regel bestätigt.

Vergessen Sie nicht, ich spreche hier nicht von dem Film. Der Film *The Night Stalker* war einer der besten Filme, die je fürs Fernsehen gedreht wurden. Er basierte auf einem bodenlosen Horror-Roman, *The Kolchak Tapes* von Jeff Rice - der Roman wurde als Taschenbuch veröffentlicht, nachdem das unveröffentlichte Manuskript auf dem Schreibtisch des Produzenten Dan Curtis gelandet und zur Grundlage des Films geworden war.

An dieser Stelle eine kleine Abschweifung, wenn es Ihnen nichts ausmacht. Dan Curtis kam als Produzent der sicherlich seltsamsten Seifenoper, die jemals in der Glotze lief, zum Horror-Genre; sie trug den Titel *Dark Shadows*. *Shadows* wurde in den letzten zwei Jahren seiner Laufzeit zu einer Art Neun-Tage-Wunder. Ursprünglich war sie als Gegenstück zu den weichgezeichneten Schauerromanen für Frauen gedacht, welche damals als Taschenbuch so populär waren (inzwischen sind sie weitgehend von den süß/wilden Liebesgeschichten à la Rosemary Rogers, Katherine Woodiwiss und Laurie McBain verdrängt worden), doch sie entwickelte sich - wie *Thriller* - schließlich zu etwas ganz anderem als ursprünglich geplant gewesen war. Unter Curtis' inspirierter Hand wurde

Dark Shadows zu einer Art übernatürlichen, verrückten Tee-party (sie kam sogar zur traditionellen Teestunde um vier Uhr nachmittags), und die hypnotisierten Zuschauer bekamen ein komisch-ernstes Panorama der Hölle vorgesetzt - eine unheimlich fesselnde Kombination von Dantes neuntem Kreis und Spike Jones. Ein Mitglied der geplagten Familie Collins, Barnabas Collins, war ein Vampir. Er wurde von Jonathan Frid gespielt, der über Nacht zur Berühmtheit wurde. Seine Berühmtheit war unglücklicherweise ebenso von Dauer wie die von Vaughan Meader (und wenn Sie sich nicht an Vaughan Meader erinnern, dann schicken Sie mir eine frankierte Postkarte mit Ihrer Adresse, dann werde ich Sie erleuchten).

Man schaltete *Dark Shadows* jeden Tag erneut ein und glaubte, daß es unmöglich noch verrückter werden konnte ..., und doch wurde es das irgendwie. Einmal wurde die gesamte Besetzung für die Dauer von sechs Wochen in ausgefallener Kleidung ins siebzehnte Jahrhundert zurückversetzt. Barnabas hatte eine Cousine, die ein Werwolf war. Eine andere Cousine war eine Mischung aus Hexe und Sukkubus. Natürlich haben auch andere Seifenopern immer ihre eigene amüsante Form des Wahnsinns praktiziert; mein eigener Favorit ist immer der Kinder-Trick gewesen. Der Kinder-Trick funktioniert folgendermaßen: Im März bekommt eine der Personen der Seifenoper ein Baby. Im Juli ist es zwei Jahre alt; im November ist es sechs; im folgenden Februar liegt es komatös im Krankenhaus, nachdem es auf dem Heimweg von der sechsten Klasse von einem Auto angefahren wurde; und im März nach seiner Geburt ist der Junge achtzehn und fängt wirklich an, bei dem Spaß mitzumachen, indem er das Mädchen von nebenan schwängert, zum Selbstmörder wird oder möglicherweise seinen entsetzten Eltern verkündet, daß er homosexuell ist. Der Kinder-Trick wäre einer Alternativweltgeschichte von Robert Sheckley angemessen, aber wenigstens bleiben die Personen normaler Seifenopern tot, nachdem ihr Lebenserhaltungssystem abgeschaltet wurde (worauf meist ein Gerichtsverfahren wegen Sterbehilfe gegen den Abschalter folgte). Die Schauspieler, die »gestorben« waren, holten sich ihren letzten Scheck ab und machten sich wieder auf Stellensuche. Nicht so in *Dark*

Shadows. Die Toten kehrten dort einfach wieder als Geister zurück. Das war *besser* als der Kinder-Trick.

Dan Curtis machte anschließend zwei Kinofilme, die auf der Handlung von *Dark Shadows* beruhten und in denen auch dieselben untoten Personen mitspielten - ein solcher Sprung vom Fernsehen ins Kino ist nichts Unbekanntes (*The Lone Ranger* ist ein Fall, wo das ebenfalls geschah), aber es ist selten; die Filme selbst waren nicht besonders toll, aber ansehen konnte man sie immerhin. Sie wurden mit Stil, Geist und Eimem voll Blut gemacht, die Curtis im Fernsehen nicht zeigen konnte. Außerdem wurden sie mit unvorstellbarer Energie hergestellt ..., eine Behandlung, die mithalf, *The Night Stalker*, den Film, zu einem der Fernsehfilme mit den höchsten Einschaltquoten überhaupt zu machen, die es bis dato gegeben hatte. (Seither wurde er acht- oder neunmal in den Einschaltquoten übertroffen, und einer der Filme, die ihn übertrafen, war der Pilotfilm von - *The Love Boat*.)

Curtis selbst ist ein bemerkenswerter, fast hypnotischer Mann, auf eine brüske, fast schroffe Art freundlich, der imstande ist, einen Kredit für seine Firma vorübergehend plätzen zu lassen, dies aber auf eine so freundliche Art tut, daß es ihm eigentlich niemand übel nehmen kann. Curtis ist ein Überbleibsel der alten, zäheren Garde von Hollywoods Filmmachern, und er hatte niemals nennenswerte Probleme, was seinen Standpunkt anbetraf. Wenn er jemanden mag, steht er für ihn ein. Wenn er jemanden nicht mag, dann ist er ein »unbegabter Hurensohn« (ein Spruch, der mir immer sehr gefallen hat, und wenn er dies gelesen hat, dann darf Curtis mich gerne anrufen und ihn für mich gebrauchen). Er ist schon allein deshalb bemerkenswert, weil er der einzige Produzent Hollywoods ist, der imstande ist, einen Film so effektiv angsteinflößend zu machen wie *The Night Stalker*. Das Drehbuch dieses Films wurde von Richard Matheson verfaßt, der für das Fernsehen wahrscheinlich mit mehr Spannung und dramaturgischem Gespür geschrieben hat als sonst jemand seit Reginald Rose. Curtis machte einen weiteren Film mit Matheson und William F. Nolan, von dem die Fans immer noch sprechen - *Trilogy of Terror* mit Karen Black. Der Teil dieses Trios, der gemeinhin am häufigsten erwähnt

wird, ist der letzte, der auf Mathesons Kurzgeschichte »Prey« (dt: »Die Beute«) basiert. Darin gibt Ms. Black eine glanzvolle Solodarstellung als Frau, die von einer winzigen Teufelspuppe mit Speer verfolgt wird. Es sind blutige, furchteinflößende, spannende fünfzehn Minuten, und sie fassen das, was ich über Dan Curtis sagen möchte, wahrscheinlich am besten zusammen: Er hat eine unfehlbare, große Begabung dafür, die Stellen des Schreckens in einem zu finden und sie mit einer kalten Hand zusammenzudrücken.

The Night Stalker handelt von einem pragmatischen Reporter namens Gary Kolchak, der in Las Vegas arbeitet. Der von Darren McGavin gespielte Kolchak, dessen Gesicht unter dem mitgenommenen Strohhut müde, ernst, zynisch und klugscheißerisch zugleich ist, ist ein hinreichend glaubwürdiger Charakter, mehr Lew Archer als Clark Kent, dem es vor allem anderen darum geht, Zaster in Casino City zu machen.

Er stolpert über eine Reihe von Morden, die offensichtlich von einem Vampir begangen worden sind, und folgt den Indizien immer tiefer in das Übernatürliche hinein, während er sich gleichzeitig auf ein Wortgefecht mit den Leuten einläßt, die in Vegas das Sagen haben. Am Ende verfolgt er den Vampir bis zu dem leerstehenden Haus, das sein Domizil geworden ist, und treibt ihm einen Pfahl ins Herz. Die allerletzte Wendung ist vorhersehbar, aber dennoch zufriedenstellend: Kolchak wird diskreditiert und gefeuert, von einem Establishment abgeschnitten, das weder in seiner Philosophie noch in seiner Werbung Platz für einen Vampir hat; er kann den Blutsauger (Barry Atwater) beseitigen, aber der endgültige Sieger ist die Werbemaschinerie von Las Vegas. McGavin, ein begabter Schauspieler, ist selten besser gewesen - glaubwürdiger - als in dem Film *The Night Stalker*. * Sein Prag-

* Die Rolle ist tatsächlich nur die Verbesserung der Rolle des David ROSS, eines Privatdetektivs, den McGavin in einer herrlichen (wenn auch kurzlebigen) NBC-Serie mit dem Titel *The Outsider* gespielt hat. Wahrscheinlich können es nur der verstorbene David Janssen als Harry Orwell und Brian Keith als Lew Archer (in einer Serie, die nur drei Wochen lief, wenn Sie geblinzelt haben, haben Sie sie wahrscheinlich übersehen) mit McGavins Verkörperung des Privatdetektivs aufnehmen.

matismus ist es, der es uns möglich macht, an den Vampir zu glauben; wenn ein hartgesottener Kerl wie Carl Kolchak daran glauben kann, suggeriert uns der Film überzeugend, dann muß es wahr sein.

Der Erfolg von *The Night Stalker* blieb bei ABC, die in den Tagen, bevor sich Mork, der Fonz und die anderen großen Charaktere in ihre Reihen gesellten, besonders hungrig nach Hits waren, nicht verborgen. Daher folgte rasch eine Fortsetzung, *The Night Strangler*. Dieses Mal wurden die Morde von einem Arzt begangen, der das Geheimnis des ewigen Lebens ergründet hatte - vorausgesetzt, er konnte alle fünf Jahre oder so fünf neue Opfer umbringen, um sein Elixier herstellen zu können. Hier (der Film spielt in Seattle) fanden Pathologen heraus, daß Stücke verwesenen Menschenfleisches auf den Hälsen der erwürgten Opfer gefunden wurden - sehen Sie, gegen Ende seines fünfjährigen Zyklus wurde der gute Doktor immer ein wenig baufällig. Kolchak löste das Rätsel und verfolgte das Monster zu seiner Behausung in der sogenannten »Geheimstadt« von Seattle, einem unterirdischen Teil von Seattle, den Matheson 1970 während einer Urlaubsreise besucht hatte.* Unnötig zu sagen, daß es Kolchak gelang, den Zombiemedikus zu beseitigen.

ABC beschlossen, daß sie eine Serie aus Kolchaks anhaltenden Abenteuern machen wollten, diese Serie mit dem vorhersehbaren Titel *Kolchak: The Night Stalker* hatte am Freitag, dem 13. September 1974, Premiere. Die Serie hinkte eine Spielzeit durch und wurde ein bodenloser Flop. Es gab von Anfang an Produktionsprobleme; Dan Curtis, der treibende Kraft hinter den beiden erfolgreichen Fernsehfilmen gewesen war, hatte nichts mit der Serie zu tun (niemand, den ich gefragt habe, scheint zu wissen, warum eigentlich nicht). Matheson, der die beiden ursprünglichen Filme geschrieben hatte, lieferte nicht ein einziges Drehbuch für die Serie ab.

* Viel Material über *The Night Stalker* verdanke ich Berthe Roegers verständlicher Analyse der beiden Filme und der Serie, die in Heft 3 der Zeitschrift *Fangoria* veröffentlicht wurde (Dezember 1979). Dieselbe Ausgabe enthält eine unschätzbar wertvolle Chronologie jeder einzelnen Folge der Serie.

Paul Playden, der ursprüngliche Produzent, ging vor Beginn der Serie in den Ruhestand und wurde von Cy Chemak abgelöst. Die meisten Regisseure kann man getrost vergessen; Spezialeffekte wurden mit minimalstem Aufwand gemacht. Einer meiner Lieblingseffekte, der dem fellbedeckten VW-Käfer in *The Giant Spider Invasion* sehr nahe kommt, war in einer Folge mit dem Titel »The Spanish Moss Murders« zu sehen. Darin schleicht Richard Kiel - der als Jaws in den beiden letzten James-Bond-Filmen berühmt wurde - mit einem kaum verborgenen Reißverschluß an seinem Sumpfungeheuer-Anzug durch Seitenstraßen von Chicago.

Aber das grundlegende Problem der Serie *Night Stalker* war das Problem, das jede zusammenhängende Serie beeinträchtigt, die sich mit dem Übernatürlichen oder Okkulten beschäftigt: ein vollkommener Zusammenbruch der Fähigkeit, den Unglauben aufzuheben. Wir konnten Kolchak einmal glauben, als er den Vampir in Las Vegas verfolgte; mit etwas Mühe konnten wir ihm auch ein zweites Mal glauben, als er den untoten Doc in Seattle zur Strecke brachte. Als die Serie angelaufen war, fiel das schon schwerer. Kolchak soll über die letzte Fahrt eines alten Luxusdampfers berichten und findet heraus, daß einer seiner Mitreisenden ein Werwolf ist. Er soll über den Wahlkampf eines aufsteigenden Politikers für den Senat berichten und findet heraus, daß der Kandidat seine Seele dem Teufel verkauft hat (wenn ich an Watergate oder Abscam denke, kommt mir das ganz und gar nicht mehr übernatürlich vor). Kolchak stolpert über ein prähistorisches Reptil im Abwasserkanalsystem von Chicago (»The Sentry«), einen Sukkubus (»Legacy of Terror«), eine Hexengemeinde (»The Trevi Collection«), und, in einer der geschmacklosesten Sendungen, die je für das Fernsehen produziert worden sind, einen Motorradfahrer ohne Kopf (»Chopper«). Schließlich wird die Aufhebung des Unglaubens vollkommen unmöglich - man vermutet, daß das sogar auf das Produktionsteam zutraf, das den armen Kolchak mehr und mehr der Lächerlichkeit preisgab. In gewissem Sinne sahen wir in dieser Serie eine Zeitrafferversion des Universal-Syndroms: von Horror zu Humor. Aber die Monster von Universal Pictures brauchten achtzehn Jahre dazu, von einem Da-

sein zum anderen zu gelangen; der *NightStalker* brauchte nur zwanzig Folgen.

Wie Berthe Roeger darlegt, erfreute sich *Kolchak: The Night Stalker* eines kurzen und recht erfolgreichen Wiederauflebens, als die Serie als Teil des mitternächtlichen Oldies-Programms von CBS wiederholt wurde. Roegers Schlußfolgerung jedoch, daß der Erfolg auf die Qualität der Serie zurückzuführen war, scheint mir verfehlt. Wenn die Einschaltquote hoch war, liegt das meiner Meinung nach an denselben Gründen, die das Kino um Mitternacht füllen, wenn *Reefer Madness* gezeigt wird. Ich habe schon auf den Sirenengesang des Schundes hingewiesen, und da ist er wieder. Ich glaube, die Leute schalteten am ersten Abend ein, konnten nicht glauben, wie schlecht das Ding ist, und schalteten die folgenden Abende immer wieder ein, um sicherzustellen, daß ihre Augen sie nicht getäuscht hatten.

Sie hatten es nicht; vielleicht kann es nur *Voyage to the Bottom of the Sea* (dt: *Unternehmen Feuergürtel*), das Sprungbrett für den Apostel des Desasters, Irwin Allen, mit *Kolchak* aufnehmen, was den totalen Kollaps anbelangt. Doch sollten wir nicht vergessen, daß nicht einmal Seabury Quinn mit seiner Jules-de-Grandin-Serie in *Weird Tales* das Serienformat erfolgreich durchziehen konnte, und Quinn war einer der begabtesten Schriftsteller der Pulp-Ära. *Kolchak: The Night Stalker* (das, während es gesendet wurde, bei einigen Kennern als *Kolchaks Monster of the Week* bekannt war) hat dennoch einen gewissen warmen Platz in meinem Herzen - zugegeben, einen *kleinen* Platz - und in den Herzen vieler Fans. Seine Abscheulichkeit hat etwas Kindliches und Unkompliziertes an sich.

5

»Es gibt eine fünfte Dimension jenseits aller menschlichen Erfahrungen - eine Dimension, so unermesslich wie der Welt-raum, so zeitlos wie die Unendlichkeit. Sie ist der Bereich zwischen Licht und Schatten, zwischen Wissenschaft und Aberglauben. Sie liegt zwischen dem Abgrund menschlicher Furcht und dem Gipfel seines Wissens.

Es ist die Dimension der Phantasie - ein Reich, das wir als Twilight Zone bezeichnen.«*

Mit dieser etwas hochtrabenden Einführung - die in Rod Serlings gemessener und nüchterner Sprechweise überhaupt nicht hochtrabend klang - wurden die Zuschauer eingeladen, eine seltsam grenzenlose Welt zu betreten ..., und sie folgten dem Ruf. *The Twilight Zone*** lief von Oktober 1959 bis zum Sommer 1965 bei CBS - von der Apathie der Regierung Eisenhower bis LBJs Eskalation des amerikanischen Eingreifens in Vietnam, dem ersten der langen heißen Sommer in amerikanischen Städten und dem Beginn der Beatles.

Von allen Fernsehserien, die jemals in Amerika ausgestrahlt wurden, ist es diejenige, die sich einer allgemeinen Analyse am weitestgehenden entzieht. Es war keine Western- oder Polizistenserie (wenngleich einige der Folgen Western-Format hatten oder von Polizisten und Einbrechern handelten); es war im Grunde genommen keine Science-Fiction-Serie (wenngleich *The Complete Dictionary to Prime Time Network TV Shows* es als solche einstuft); es war keine Komödie (wenngleich einige Folgen durchaus komisch sind), eigentlich nicht okkult (wenngleich ein paar Folgen mit okkulten Themen kamen - auf ihre eigene unnachahmliche Weise), eigentlich nicht übernatürlich. Sie war etwas vollkommen Eigenständiges, und diese Tatsache allein scheint größtenteils dafür verantwortlich zu sein, daß eine ganze Generation imstande ist, Serlings Serie mit dem Erblühen der sechziger Jahre zu assoziieren ..., wenigstens der sechziger Jahre, wie man sich an sie erinnert.

Rod Serling, der Schöpfer der Serie, kam im sogenannten »goldenen Zeitalter« des Fernsehens zu Ruhm und Ehren - doch diejenigen, die ihm diesen Beinamen gegeben haben,

* Dieses Zitat wurde der *Enzyklopädie des phantastischen Films*, Norbert Stresau (Hrsg.), Meitingen 1986 ff., entnommen.

(Anm.d.Übers.)

** Eine kleine Anzahl Folgen von *Twilight Zone* lief im deutschen Fernsehen unter dem Titel *Unglaubliche Geschichten* bzw. *Geschichten, die nicht zu erklären sind*. Vgl. dazu die ausführliche Auflistung aller Episoden in Stresau (Hrsg.): *Enzyklopädie des phantastischen Films*.

(Anm.d.Übers.)

weil sie sich gerne und mit Freuden an Serien wie *Studio One*, *Playhouse 90* und *Climax* erinnern, haben irgendwie vergessen, daß es auch solche Kastanien wie *Mr. Arsenic*, *Hands of Mystery*, *Doorway to Danger* und *Doodles Weaver* gegeben hat - Serien, die zur gleichen Zeit gesendet wurden und verglichen mit denen viele heutige Fernsehserien wie *Vegas* und *That's Incredible!* wie großes amerikanisches Theater aussehn. Das Fernsehen hatte eigentlich nie ein goldenes Zeitalter; lediglich aufeinanderfolgende Spielzeiten mit tönenden Blechinstrumenten, deren Töne leicht variierten.

Dennoch hat das Fernsehen vereinzelte Beispiele für Qualität hervorgebracht, und drei von Serlings frühen Drehbüchern - *Patterns*, *The Comedian* und *Requiem for a Heavyweight* - bilden einen großen Teil dessen, was die Zuschauer meinen, wenn sie von einem »goldenen Zeitalter« sprechen ..., wenngleich Serling keineswegs alleine war. Es gab noch andere, einschließlich Paddy Chayefski (*Marty*) und Reginald Rose (*Twelve Angry Men*), die zu dieser Illusion von Gold beitrugen.

Serling war der Sohn eines Metzgers aus Binghampton, New York, ein Golden-Glove-Champion (mit einer Größe von ungefähr einsfünfundsiebzig war Serlings Klasse das Fliegengewicht) und Fallschirmspringer während des Zweiten Weltkriegs. Er fing am College an zu schreiben (ohne Erfolg) und schrieb dann (ohne Erfolg) für einen Rundfunksender in Cincinnati. »Diese Erfahrung erwies sich als frustrierend«, schrieb Ed Naha in seinem bewundernden Abriß von Serlings Leben. »Sein introspektiver Charakter wurde von Studioangestellten angegriffen, die wollten, daß ihre >Leute die Zähne in den Boden bissen !< Serling erinnerte sich Jahre später an diese Zeit: >Diese Burschen wollten keinen Autor, sondern einen Pflug. <<*

Serling hörte beim Rundfunk auf und machte sich selbstän-

* Für dies und für einiges weitere Material über Serling und *The Twilight Zone* bin ich »Rod Serling's Dream« von Ed Naha zu Dank verpflichtet, das in *Starlog* Nr. 15 (August 1978) veröffentlicht wurde, und Gary Gerani, der den vollständigen Leitfaden durch alle Folgen für dasselbe Heft zusammengestellt hat.

dig. Seinen ersten Erfolg hatte er 1955 (*Patterns*, mit Richard Kiley und Everett Sloane - und später, in der Filmversion, Van Heflin und Everett Sloane - die Geschichte einer schmutzigen Machtintrige in einer Firma und die daraus resultierende moralische Belastung eines Angestellten; das Drehbuch brachte Serling seinen ersten Emmy ein), und er blickte nie wieder zurück ..., aber irgendwie entwickelte er sich auch nie richtig weiter. Er schrieb eine Anzahl Spielfilme - *Assault On a Queen* war wahrscheinlich der schlechteste davon; *Planet of the Apes* (dt: *Planet der Affen*) und *Seven Days in May* (dt: *Sieben Tage im Mai*) waren zwei gute -, aber das Fernsehen war sein Zuhause, und darüber ist Serling nie hinausgewachsen, wie etwa Chayefski (*Hospital, Network*). Das Fernsehen war sein Zuhause, und dort lebte er behaglich, und nach einer fünfjährigen Pause nach dem Ende von *Twilight Zone* tauchte er als Gastgeber von *Night Gallery** wieder in der Glotze auf. Serling selbst gab seinen tiefen Zweifeln und Depressionen Ausdruck, was seine ausschließliche Beschäftigung mit diesem mittelmäßigen Medium anbetraf. »Aber weiß Gott«, sagte er in seinem letzten Interview, »wenn ich auf meine dreißig Jahre professionelles Schreiben zurückblicke, suche ich vergeblich nach etwas Wichtigem. Einige Sachen sind literarisch, andere sind interessant, einige sind gut, aber verdammt wenig ist wirklich wichtig.«**

Serling betrachtete *Twilight Zone* offenbar als Weg, in den Untergrund zu gehen und seine Ideale im Fernsehen nach der Einstellung der dramatischen Prestige-Programme in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren am Leben zu erhalten. Bis zu einem gewissen Grad ist ihm das wohl auch gelungen. Unter der behaglichen Verkleidung »ist doch alles nur erfunden«, konnte sich *Twilight Zone* mit dem Problem

* Verschiedene Folgen der Serie *Night Gallery* sind hierzulande als Videocassette mit dem Titel *Wo die Alpträume enden* erhältlich.

(Anm. d. Übers.)

** Zitiert nach einem Interview, das Linda Brevette kurz vor Serlings Tod gemacht und unter dem Titel »Rod Serling's last Interview« (ich finde, das ist ein ziemlich leichenfledderischer Titel, aber was weiß ich schon) im *Writer's Yearbook* von 1976 veröffentlicht hat.

des Faschismus (»He Lives« mit Dennis Hopper als jungem Neonazi, der von der schemenhaften Gestalt von Adolf Hitler geleitet wird), häßlicher Massenhysterie (»The Monsters Are Due on Maple Street«) und sogar Joseph Conrads Herz der Finsternis beschäftigen - selten hat eine Fernsehsendung es gewagt, die menschliche Natur in einem so häßlichen, bloßstellenden Licht zu präsentieren wie in der Folge »The Shelter«, in der eine Gruppe Nachbarn aus Ihrer Straße, irgendwo in Amerika, während einer nuklearen Krise zu Tieren verkommen, die sich um einen Atombunker streiten.

Andere Folgen schufen eine Art existentialistische unheimliche Atmosphäre, der keine andere Serie gleichkommt. Da war zum Beispiel »Time Enough At Last« mit Burgess Meredith* als kurzsichtiger Bankbeamter, der nie genügend Zeit hat, um zu lesen. Er überlebt einen Angriff mit Wasserstoffbomben, weil er sich gerade im Keller befindet, und liest, als die Bomben fallen. Meredith ist hoch erfreut über den Holocaust; endlich hat er alle Zeit zu lesen, die ein Mensch sich nur wünschen kann. Unglücklicherweise macht er, kurz bevor er die Bibliothek erreicht, seine Brille kaputt. Eine der moralischen Leitlinien von *The Twilight Zone* scheint gewesen zu sein, daß ein wenig Ironie gut für den Blutdruck ist.

Wäre *Twilight Zone* in einem Zeitraum des Fernsehens auf die Bildschirme gekommen, wie wir ihn 1976 bis 1980 erlebt haben, dann wäre es zweifellos nach den ersten sechs bis neun Folgen wieder verschwunden. Die Einschaltquoten waren schlecht ..., sie waren im Keller. Es lief als Konkurrenz gegen eine recht populäre Detektivserie mit Robert Taylor, *The Detectives*, ABC, und gegen die außerordentlich populäre *Gillette Cavalcade of Sports* bei NBC - das war das Programm, das einen aufforderte, die Füße hochzulegen und zuzusehen, wie Kämpfer wie Carmen Basilio und Sugar Ray Robinson die Gesichter verändert bekamen.

* Meredith wurde wahrscheinlich das bekannteste Gesicht aller Folgen von *Twilight Zone*, abgesehen von Rod Serlings eigenem. Seine unvergeßlichste Rolle hatte er wohl in »Printer's Devil«, wo er einen Zeitungsbesitzer spielte, der in Wahrheit Satan ist ..., mit einer gewaltigen, krummen Zigarre, die irgendwie diabolisch war.

Aber damals war das Fernsehen noch langsamer, die Terminpläne weniger anarchistisch. Die erste Saison von *Twilight Zone* bestand aus sechsenddreißig halbstündigen Folgen, und Mitte der Saison stiegen die Einschaltquoten, wozu gute Besprechungen und Mundpropaganda das Ihre beitrugen. Die Besprechungen trugen ihren Teil dazu bei, CBS davon zu überzeugen, daß sie eine potentiell wertvolle Serie hatten, ein »Prestige-Programm«.* Dennoch rissen die Probleme nicht ab. Die Serie hatte Schwierigkeiten, einen konstanten Sponsor zu finden (Sie dürfen nicht vergessen, daß dies alles in der Zeit war, als Dinosaurier die Erde beherrschten und Fernsehendezeit so billig war, daß ein einziger Sponsor eine ganze Sendung bezahlen konnte - daher gab es *GE Theater*, *Alcoa Playhouse*, *The Voice of Firestone*, *The Lux Show*, *Coke Time* und einen Rattenschwanz anderer; soweit dieser Schriftsteller hier weiß, war die letzte Serie, die gänzlich von einem Sponsor bestritten wurde, *Bonanza*, das GM sponserte), und CBS begann die Tatsache aufzufallen, daß Serling keine seiner Lanzen weggeben hatte, sondern sie nun im Namen der Fantasy zusammenschmiedete.

In der ersten Staffel präsentierte *TwilightZone* »Perchance to Dream«, den ersten Beitrag des verstorbenen Charles Beaumont zu der Serie, und »Third from the Sun«, von Richard Matheson. Der Gag des letzteren - daß die Gruppe der Protagonisten nicht von der Erde flieht, sondern zu ihr - ist mittlerweile völlig totgeritten worden (am heftigsten von dem Weltraum-Schmarren *Battlestar Galactica*), aber die meisten Zuschauer erinnern sich der Wirkung dieses Schlusses bis

* 1972 entdeckte CBS ein weiteres »Prestige-Programm«, *The Waltons* (dt. *Die Waltons*), geschaffen von Earl Hamner jr., der auch eine Menge Folgen von *Twilight Zone* geschrieben hatte ..., darunter zufällig »The Bewitchin' Pool«, die letzte originale Folge von *TwilightZone*, die vom Sender ausgestrahlt wurde. Wenngleich sie gegen eine brutale Konkurrenz gesendet wurde - NBCs *The Flip Wilson Show* und ABCs eigener Version von »Die Kirche dessen, was jetzt geschieht«, *The Mod Squad* -, blieb CBS bei Hamners Schöpfung, auch wenn die Einschaltquoten gering waren - wegen des Prestige-Faktors. *The Waltons* hat alle seine Konkurrenten überlebt und hat, während ich dies schreibe, sieben Spielzeiten hinter sich.

auf den heutigen Tag. Diese Episode stellte den Wendepunkt dar, an dem viele der gelegentlichen Zuschauer süchtig wurden. Hier war endlich einmal etwas vollkommen Neues.

Während der dritten Saison wurde *Twilight Zone* entweder abgesetzt (Serlings Version) oder durch unlösbare Terminprobleme auf Eis gelegt (die Version von CBS). Wie auch immer, es kehrte im folgenden Jahr mit einstündigen Folgen zurück. In seinem Artikel »Rod Serling's Dream« schreibt Ed Naha: »Das >andere<, mit dem das verlängerte *Twilight Zone* daherkam, entpuppte sich als Langeweile. Nach dreizehn vom Publikum geschmähten Folgen wurde das sechzigminütige *Twilight Zone* abgesetzt.«

Es wurde tatsächlich abgesetzt - und kehrte zu einer letzten, meist öden Saison halbstündiger Folgen zurück -, aber wegen Langeweile? Meiner Meinung nach bietet die einstündige Staffel von *Twilight Zone* einige der besten Folgen der gesamten Serie. Da war »TheThirty-Fathom Grave«, in der die Besatzung eines Zerstörers der Marine Geister in einem gesunkenen Unterseeboot klopfen hört; »Printer's Devil«; »The New Exhibit« (einer der wenigen Ausflüge von *Twilight Zone* in echten Horror; diese Folge handelte von einem von Martin Balsam gespielten Hausmeister eines Wachsfigurenkabinetts, der feststellt, daß das Ausstellungsstück der Mörderabteilung zum Leben erwacht ist) und »Miniature«, mit Robert Duvall als Hauptdarsteller in einer Geschichte von Charles Beaumont über einen Mann, der in die fröhlichen neunziger Jahre zurückflieht.

Wie Naha schreibt, lag während der letzten Saison »keinem von CBS wirklich noch etwas an der Serie«. Er führt weiter aus, daß ABC, das mit *The Outer Limits* einigen Erfolg gehabt hatte, Fühler zu Serling ausstreckte, er sollte eine sechste Saison bei ihnen machen. Serling weigerte sich. »Ich glaube, ABC wollte jede Woche eine Reise auf den Friedhof unternehmen«, sagte er.

Für Serling war das Leben nicht mehr wie vorher. Der zornige junge Mann, der *Patterns* geschrieben hatte, fing an, Werbespots zu drehen - die unverkennbare Stimme konnte man fortan hören, wie sie Reifen und Arzneimittel anpries, eine bizarre Wendung, die an den gebrochenen Kämpfer in Re-

quiem for a Heavyweight erinnert, der damit endete, daß er bei abgesprochenen Ringkämpfen mitmachte. Und 1970 fing er an, diese »Reise auf den Friedhof« zu übernehmen - nicht für ABC, sondern für NBC, als Gastgeber und gelegentlicher Autor von *Night Gallery*. Die Serie wurde unweigerlich mit *Twilight Zone* verglichen, obwohl *Gallery* lediglich eine verwässerte Form von *Thriller* war, bei der Serling Karloffs Rolle als Gastgeber übernommen hatte.

Serling hatte nicht die kreative Kontrolle, die er bei *Twilight Zone* gehabt hatte. Er beschwerte sich einmal darüber, daß das Studio versuchte, *Night Gallery* in »*Mannix* mit einem Leichentuch« zu verwandeln. Nichtsdestotrotz produzierte *Night Gallery* einige interessante Folgen, darunter Adaptionen von Lovecrafts »Cool Air« (dt: »Kühle Luft«) und »Pickman's Model« (dt: »Pickmans Modell«). Außerdem präsentierte sie eine Folge, die als eine der furchteinflößendsten gewertet werden muß, die jemals über den Bildschirm geblinzt sind. »Boomerang«, nach einer Story von Oscar Cook, handelte von einem kleinen Käfer mit dem Namen Ohrwurm. Der Ohrwurm wurde dem Bösewicht ins Ohr gesetzt und fing an - schluck! -, sich einen Weg durch das Gehirn zu fressen, was den Mann in einen Zustand unerträglicher, schweißtreibender Schmerzen versetzte (der physiologische Grund dafür wird nie erklärt, da das Gehirn keine Schmerzrezeptoren hat). Man sagt ihm, daß nur eine minimale Chance besteht, daß sich das winzige Tier quer durch das Gehirn frisst und den Ausgang beim anderen Ohr findet; wahrscheinlicher ist, daß es sich durch das ganze Gehirn fressen wird, bis der Mann verrückt wird ... oder Selbstmord begeht. Der Zuschauer ist unendlich erleichtert, als das schier Unmögliche geschieht und der Ohrwurm tatsächlich auf der anderen Seite herauskommt ..., und dann kommt der Knüller: Der Ohrwurm war ein Weibchen, und das hat Eier dort drinnen gelegt. Millionen.

Die meisten Folgen von *Night Gallery* waren bei weitem nicht so furchteinflößend, und die Serie wurde abgesetzt, nachdem sie in der einen oder anderen Form drei Jahre durchs Programm gehinkt war. Es war Serlings letzter Star-Auftritt.

»An seinem vierzigsten Geburtstag«, schreibt Naha, »machte Serling seinen ersten Fallschirmsprung seit dem Zweiten Weltkrieg.« Serlings Grund? »Ich habe es getan«, sagte er, »um zu beweisen, daß ich nicht alt war.« Aber er sah alt aus; ein Vergleich zwischen den ersten Werbefotos von *Twilight Zone* und denen in der Kulisse von *Night Gallery*, vor den größtenteils idiotischen Bildern, zeigt eine Veränderung, die fast schockierend ist. Serlings Gesicht ist runzlig geworden, sein Hals schwabblig; es ist das Gesicht eines Mannes, der sich teilweise in der Säure des Fernsehens aufgelöst hat. 1972 empfing er einen Interviewer in seinem Arbeitszimmer, in dem überschwengliche Besprechungen von *Requiem*, *Patterns* und seinen anderen preisgekrönten Drehbüchern aus vergangenen Zeiten hingen.

»Manchmal komme ich nur hier herein, um sie mir anzusehen«, sagte er. »Solche Besprechungen habe ich seit Jahren nicht mehr bekommen. Jetzt weiß ich, weshalb Leute Alben haben und so etwas einkleben - um zu beweisen, daß es wirklich einmal geschehen ist.« Der Mann, der an seinem vierzigsten Geburtstag mit dem Fallschirm sprang, um zu beweisen, daß er noch nicht alt ist, bezeichnet sich in dem Interview mit Linda Brevette, das neun Jahre später im LaTaverna, Serlings Lieblingslokal in LA, aufgenommen wurde, ständig als alt; sie dagegen charakterisiert ihn als »kraftvoll und quicklebendig«, doch die beunruhigenden Zitate tauchen immer wieder auf; einmal sagt er: »Ich bin noch kein alter Mann, aber ich bin auch nicht mehr jung«; später sagt er dann, er sei alt. Warum ist er nicht aus dem kreativen Demo-Derby ausgestiegen? Am Ende von *Requiem for a Heavyweight* sagt Jack Palance, daß er in den Ring zurückkehren muß - auch wenn alles abgekartet ist -, weil er außer dem Ring nichts kennt. Diese Antwort ist so gut wie jede andere.

Serling, ein unermüdliches Arbeitstier, der manchmal vier Schachteln Zigaretten täglich rauchte, erlitt 1975 einen Herzanfall, der ihn zum Krüppel machte, und starb nach einem chirurgischen Eingriff am Herzen. Sein Erbe bestand aus einigen exzellenten frühen Fernsehdrehbüchern und *The Twilight Zone*, einer Fernsehserie, die zu einer dieser seltsamen Fernsehlegenden geworden ist, so wie *The Fugitive* (dt: Auf

der Flucht) und *Wanted: Dead or Alive*. Was sollen wir von der Serie halten, die so sehr bewundert wird (von Leuten, die Kinder waren, als sie sie zum erstenmal gesehen haben)? »Ich glaube, ein Drittel der Folgen war verdammt gut«, sagte Serling zu einem Interviewer. »Ein weiteres Drittel war passabel. Ein Drittel war Mist.«

Tatsache ist, daß Serling selbst zweiundsechzig der ersten zweiundneunzig Folgen von *Twilight Zone* geschrieben hat; er tippte sie, diktierte sie einer Sekretärin, sprach sie auf ein Diktaphon - und rauchte dabei natürlich unaufhörlich. Fantasy-Fans kennen die Namen fast aller anderen Autoren, die die restlichen dreißig Folgen geschrieben haben: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Johnson, Earl Hamner jr., Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman und Ray Bradbury. Es ist einfach so, daß vieles von dem angesprochenen Mist von Serling selbst stammt. Dazu gehören »Mr. Denton on Doomsday«, »The Sixteen Millimeter Shrine«, »Judgement Night«, »The Big Tall Wish« (ein schamloser Tränendrüsendrucker über einen Jungen, der einem zusammengebrochenen Boxer hilft, seinen letzten Kampf zu gewinnen) und so viele andere, daß ich sie gar nicht einzeln aufführen möchte.

Sogar die Erinnerung, die die meisten Menschen an *Twilight Zone* haben, hat mir immer zu schaffen gemacht. Die meisten Menschen scheinen sich an die unerwarteten »Wendungen« am Ende zu erinnern, aber der eigentliche Erfolg der Serie scheint mir auf solideren Konzepten zu basieren, Konzepten, die ein lebenswichtiges Bindeglied zwischen der alten Pulp-Literatur vor den fünfziger Jahren (oder den *Thriller-Folgen*, die die Pulp als Grundlage für ihre Horror-Stories verwendeten) und der »neuen« Literatur von Horror und Fantasy sind. *Twilight Zone* präsentierte Woche für Woche gewöhnliche Menschen in außergewöhnlichen Situationen, Menschen, die sich irgendwie seitwärts gewandt hatten und durch einen Riß in der Wirklichkeit geschlüpft waren... und damit in Serlings »Zone«. Das ist ein überzeugendes Konzept, und sicherlich die deutlichste Straße ins Land der Fantasy für Leser und Zuschauer, die dieses Land normalerweise nicht besuchen. Aber dieses Konzept war bei Serling keines-

wegs originell; Ray Bradbury hatte in den vierziger Jahren angefangen, das Schreckliche und das Gewöhnliche Seite an Seite nebeneinander zu stellen, und als er sich in künstlerischere Gefilde begab und die Sprache in mehr und mehr neuen Weisen verwendete, kam Jack Finney daher und fing an, demselben Ungewöhnliches-im-Gewöhnlichen-Thema neue Züge abzugewinnen. In einer herausragenden Kurzgeschichtensammlung mit dem Titel *The Third Level*, den literarischen Gegenständen dieser außergewöhnlichen Bilder von Magritte, wo Eisenbahnzüge aus Kaminfeuern herausrasen, oder dem Bild von Dali, wo Uhren schlaff über Ästen hängen, definierte Finney sogar die Grenzen von Serlings *Twilight Zone*. In der Titelgeschichte erzählt Finney von einem Mann, der das mythische dritte Geschoß der New Yorker Grand Central Station findet (die nur zwei Stockwerke hat, falls Sie nicht mit dem hübschen alten Bauwerk vertraut sind). Das dritte Geschoß ist eine Art Bahnhof in der Zeit, von dem man in eine glücklichere, einfachere Zeit reisen kann (dasselbe späte neunzehnte Jahrhundert, in das so viele Helden von *Twilight Zone* flohen, und auch dieselbe Zeit, in die Finney selbst mit seinem gefeierten Roman *Time and Again* [dt. *Das andere Ufer der Zeit*] zurückkehrt). In vieler Hinsicht genügt Finneys dritter Stock allen Definitionen von Serlings *Twilight Zone*, und es war in vieler Hinsicht Finneys Konzept, das Serlings Konzept möglich machte. Zu Finneys großen Begabungen als Autor gehörte die Tatsache, daß er seine Geschichten unaufdringlich, fast beiläufig über die Grenze in die andere Welt gleiten lassen konnte ..., wenn eine seiner Personen mit dem Wechselgeld ein Zehncentstück bekommt, auf dem nicht FDR zu sehen ist, sondern Woodrow Wilson, oder wenn eine andere Gestalt Finneys die Reise zum idyllischen Planeten Verna an Bord eines klapprigen alten Charterbusses beginnt, der schließlich in einer halbverfallenen Scheune abgestellt wird (»Of Missing Persons«). Finneys herausragendste Leistung, die in den besten Folgen von *Twilight Zone* widerhallt (und die auch bei den besten Post-Zone-Autoren von Fantasy widerhallt), ist die an Dali erinnernde Fähigkeit, das Phantastische zu erschaffen ... und sich dann nicht dafür zu entschuldigen oder es zu erklären. Es

ist einfach da, faszinierend und ein wenig beängstigend, eine Fata Morgana, die zu real ist, um sie einfach abzutun: ein Backstein, der über einem Kühlschrank schwebt, ein Mann, der ein Fernsehessen voller Augäpfel ißt, Kinder auf einem Fußboden voller Spielzeuge, die mit ihrem Haustier-Dinosaurier spielen. Wenn Fantasy real genug erscheint, beharrte Finney und nach ihm auch Serling, dann brauchen wir keine Drähte oder Spiegel. Es waren größtenteils Finney und Serling, die H. P. Lovecraft, der eine neue Richtung gezeigt hatte, schließlich antworteten. Für mich und viele meiner Generation war diese Antwort wie ein Donnerschlag der Offenbarung, der eine Million toller Möglichkeiten eröffnete.

Und dennoch wurde Finney, der wahrscheinlich Serlings Konzept vom »Bereich zwischen Licht und Schatten« besser als jeder andere verstanden hatte, niemals in *Twilight Zone* vorgestellt - weder als Drehbuchautor noch als Quelle. Serling adaptierte später *Assault on a Queen* (1966), ein Werk, das man am humansten als unglücklich bezeichnen kann. Es enthält alle weitschweifigen Predigten, die so viele seiner *Twilight Zone*-Folgen verdorben haben. Es ist eine der kleineren Tragödien des Genres, daß eine Begegnung, die zum inspirierten Aufeinandertreffen zweier gleicher Geister hätte werden können, so banal endete. Aber wenn Sie meine Analyse von *Twilight Zone* enttäuscht hat (und ich denke, viele werden der Meinung sein, daß ich eine Ikone angespuckt habe), dann rate ich Ihnen, sich eine Ausgabe von Finneys *The Third Level* zuzulegen, die Ihnen zeigen wird, was *Twilight Zone* hätte sein können.

Dennoch hat uns die Serie einige anhaltende Erinnerungen hinterlassen, und Serlings Analyse, daß ein Drittel der Folgen verdammt gut war, dürfte nicht so weit daneben liegen. Jeder, der die Serie regelmäßig gesehen hat, wird sich an William Shatner erinnern, der von einem wahrsagenden Münzautomaten im schäbigen Restaurant eines winzigen Kaffs im Bann gehalten wurde (»Nick of Time«); Everett Sloane, der sich dem Spielwahn ergab (»The Fever«), und das heisere, metallische Schreien der Münzen (»Frraaa-nklin!«), das ihn zum Kampf mit der diabolischen Maschine zurückrief; die wunderschöne Frau, die ihrer Hässlich-

keit wegen in einer Welt schweineähnlicher Humanoiden verabscheut wird (»Eye of the Beholder«). Und natürlich die beiden Klassiker von Richard Matheson, »The Invaders« (mit einer grimmigen und brillanten Agnes Moorhead als Frau vom Lande, die winzige Invasoren aus dem All zurückschlägt, eine Geschichte, die bereits den Schatten von Mathesons späterer Abhandlung des Themas in »Prey« wirft) und »Nightmare at 20000 Feet«, in der William Shatner einen gerade genesenen, nervenkranken Patienten spielt, der einen böse dreinschauenden Kobold sieht, welcher am Gehäuse des Flugzeugmotors zieht.

Twilight Zone präsentierte ein breites Spektrum von Schauspielern (EdWynn, KenanWynn, Buster Keaton, Jack Klugman, Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scott, Robert Redford und Cloris Leachman, unter anderen), Autoren und Regisseuren (Buzz Kulik, Stuart Rosenberg und Ted Post, um nur einige zu nennen). Ab und zu präsentierte es erstaunliche Musik von dem verstorbenen Bernard Herrmann; die besten Spezialeffekte stammten von William Tuttle, dessen Zauberkunst wahrscheinlich nur noch von Dick Smith übertroffen wurde (oder Tom Savini, dem neuen Make-up-Genie).

Es war eine ziemlich gute Serie, so wie die Serien, die allen noch in bester Erinnerung sind, gute Serien waren ..., aber letztendlich auch nicht besser. Das Fernsehen ist ein endloser Verschlinger von Talenten, etwas Neues und Giftiges unter der Sonne, und wenn *Zone* letztlich schwächer ist, als unsere schwärmerischen Erinnerungen daran es zulassen wollen, dann liegt die Schuld nicht bei Serling, sondern beim Fernsehen selbst - dem gierigen Maul, der grundlosen Grube voll Scheiße. Serling schrieb insgesamt vierundachtzig Folgen, ungefähr zweitausendzweihundert Manuskriptseiten, wenn man der Faustregel von Drehbuchautoren folgen kann, wonach eine Seite des Drehbuchs einer Minute Film entspricht. Das ist ein beachtlicher Stapel, und es ist wirklich nicht überraschend, daß mehr als gelegentliche Nieten wie »I am the Night - Color Me Black« durchgerutscht sind. Rod Serling konnte im Namen von Kimberley-Clark und Chesterfield Kings nur eine begrenzte Menge tun. Dann fraß ihn das Fernsehen auf.

Was das Fernsehen anbelangt, so wird es jetzt, glaube ich, Zeit für alle, aus dem Pool herauszukommen. Ich habe nicht genügend John Simon in mir, um wirklich Spaß daran zu finden, auf die kreativen Krüppel des Fernsehens zu schießen, die im großen Abgesetzt-Korral des Fernsehens herumkriechen. Ich habe sogar versucht, *Kolchak: The Night Stalker* mit Liebe zu behandeln, weil ich ein gewisses Maß an Liebe dafür empfinde. So schlecht die Serie war, sie war nicht schlechter als einige der samstagnachmittäglichen Gruselfilme-Vorstellungen, die mein Leben als Kind bereichert haben - zum Beispiel *The Black Scorpion* oder *The Beast of Hollow Mountain*.

Individuelle Fernsehserien haben brillante oder fast brillante Ausflüge in das Übernatürliche unternommen - *Alfred Hitchcock Presents*, zum Beispiel, gab uns Adaptionen von mehreren Geschichten von Ray Bradbury (die beste davon war wahrscheinlich »The Jar«), eine grauenerregende Story von William Hope Hodgson, »The Thing in the Weeds«, einen nicht übernatürlichen Schocker aus der Feder von John D. McDonald (»The Morning After«), und Fans des Bizarren werden sich an die Episode erinnern, in der die Polizisten die Mordwaffe aßen - eine Lammkeule ..., in einer Geschichte von Roald Dahl.

Da waren »They're Coming«, der originale einstündige Pilotfilm von *Twilight Zone*, und der französische Kurzfilm »An Occurrence at Owl Creek Bridge«, der zum ersten Mal als Folge von *Twilight Zone* auf amerikanischen Bildschirmen zu sehen war (diese Adaption der Geschichte von Bierce wird bei Wiederholungen im Kabelfernsehen nicht gezeigt). Eine andere Geschichte von Bierce, »One of the Missing« (dt: »Einer von den Vermissten«), wurde im Winter 1979 von PBS gezeigt. Und da wir gerade von PBS sprechen, sie zeigten auch eine interessante Fassung von *Dracula*. Sie wurde erstmals 1977 gesendet und zeigte Louis Jourdan als den legendären Grafen. Dieses Video-Drama ist stimmungsvoll und romantisch zugleich; Jourdans Darstellung ist überzeugender als die von Frank Langella in John Badhams Film, und die

Szenen von Dracula, wie er an den Schloßwänden herabkriecht, sind großartig. Jourdans Version kommt auch dem Herzen der Sexualität des Vampirs näher, sie präsentiert uns in Lucy, den drei unheimlichen Schwestern und in Dracula selbst Wesen, die eine Sexualität ohne Liebe besitzen - eine, die tödlich ist. Das ist überzeugender als die Hau-ruck-Romantik der Badham-Version, trotz Langellas energischer Gestaltung der Titelrolle. Jack Palance hat Dracula auch im Fernsehen gespielt (nach einem Drehbuch von Matheson und produziert von Dan Curtis) und dem Grafen keine Schande gemacht ..., auch wenn ich Jourdans Darstellung vorziehe.

Andere Fernsehfilme reichen von denen, die man schlichtweg vergessen kann (zum Beispiel NBCs unsägliche Verfilmung von Thomas Tryons Roman *Harvest Home* [dt: *Der Kult*], bis hin zu einigen wirklich abscheulichen Arbeiten: Cornell Wilde in *Gargoyles* (Bernie Casey spielt das Ober-scheusal als eine Art fünftausend Jahre alten Ayatollah Khomeini) und Michael Sarrazin in dem unglücklich betitelten - und unsäglichen - *Frankenstein: The True Story*. Die Risikorate ist so hoch, daß ich Erleichterung empfand, als mein eigener Roman *'Salem's Lot* fürs Fernsehen adaptiert wurde, nachdem Warner drei Jahre vergeblich versucht hatten, ihn als Kinofilm auf die Beine zu bekommen, und er allgemein wohlwollend aufgenommen wurde. Eine Zeitlang sah es so aus, als könnte NBC eine wöchentliche Serie daraus machen, und als diese lähmende Aussicht vom Tisch war, empfand ich auch wieder Erleichterung.

Die meisten Fernsehserien reichen vom Lächerlichen (*Land of the Giants*) bis zum bodenlos Schlechten (*The Munsters*, *Struck By Lightning*). Die Anthologien-Serien der vergangenen Jahre hatten die besten Absichten, wurden aber von innerem und äußerem Druck kastriert; sie wurden auf dem Altar der offenbar landläufigen Fernsehmeinung geopfert, daß man sowohl Drama wie auch Melodram am besten in einer Art Halbdösen würdigen kann. Da war *Journey to the Unknown*, ein britischer Import (aus den Hammer-Studios). Einige der Geschichten waren spannend, aber ABC machte ziemlich bald klar, daß sie kein echtes Interesse daran hatten,

jemandem Angst zu machen, und die Serie starb eines raschen Todes. *Tales of the Unexpected*, produziert von Quinn Martin (*The FBI*, *The Fugitive*, *The Invaders*, *The New Breed* und Gott allein weiß wie viele andere), war interessanter und konzentrierte sich auf psychologischen Horror (in einer Folge, die an Ann Rivers Siddons' *The House Next Door* erinnert, sieht ein Mörder sein Opfer im Fernsehen von den Toten auferstehen), aber geringe Einschaltquoten töteten die Serie nach kurzer Laufzeit ..., ein Schicksal, das auch *The Twilight Zone* hätte teilen können, hätte der Sender nicht daran festgehalten.

Ich finde, die Geschichte von Horror im Fernsehen ist kurz und traurig. Schalten wir das magische Auge ab und wenden wir uns dem Bücherregal zu; ich möchte, daß wir uns über ein paar Geschichten unterhalten, in der alle künstlichen Grenzen entfernt worden sind - die der visuellen Kulisse und die der Sender-Vorschriften - und es dem Autor freisteht, Sie in jeder Form »dranzukriegen«, die er kann. Ein unbehagliches Konzept, und einige der Bücher haben mir eine Heidenangst gemacht, auch wenn sie mich entzückt haben. Vielleicht haben Sie dieselbe Erfahrung ..., oder vielleicht werden Sie sie haben.

Nehmen Sie einfach meinen Arm und folgen Sie mir in diese Richtung.

IX

HORROR-LITERATUR

1

Es mag nicht unmöglich sein, einen Überblick über die amerikanische Horror- und Fantasy-Literatur der vergangenen dreißig Jahre zu bieten, aber das wäre nicht ein Kapitel in einem Buch; es wäre selbst ein Buch, und wahrscheinlich ein langweiliges (vielleicht sogar ein Lehrbuch, der Inbegriff aller langweiligen Bücher).

Ich kann mir sowieso nicht vorstellen, warum wir für unsere Zwecke alle Bücher behandeln sollten, die im Genre veröffentlicht wurden; die meisten sind schlicht und ergreifend schlecht, und ich habe, wie beim Fernsehen, absolut keine Lust, die spektakulärsten Vergewaltiger des Genres mit ihren eigenen Unzulänglichkeiten zu schlagen. Wenn Sie John Saul und Frank de Felitta lesen wollen, nur zu. Es ist Ihr Geld. Aber ich werde sie hier nicht behandeln.

Ich habe vor, zehn Bücher zu besprechen, die alles Gute im Genre repräsentieren: Horror als Literatur und Unterhaltung, lebender Bestandteil der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts und würdige Nachfolger von Büchern wie *Frankenstein*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Dracula* und Chambers' *The King in Yellow* (dt: *Der gelbe Tod*). Es sind Bücher und Geschichten, die für mich die oberste Pflicht von Literatur zu erfüllen scheinen - uns die Wahrheit über uns selbst zu sagen, indem sie uns Lügen über Menschen erzählen, die nie existiert haben.

Einige der hier behandelten Bücher waren Bestseller, andere wurden von Mitgliedern der sogenannten »Fantasy-Gemeinde« geschrieben; andere wurden von Leuten geschrieben, die kein Interesse an Fantasy oder dem Übernatürlichen um ihretwillen hatten, die es aber als sehr hilfreiches Werkzeug betrachteten, das sie einmal benützten und dann möglicherweise für immer beiseite legten (viele haben auch festgestellt, daß die Benützung dieses Werkzeugs zur Gewohn-

heit werden kann). Die meisten davon - auch diejenigen, die man nicht mit dem Etikett »Bestseller« versehen kann - haben sich über die Jahre hinweg konstant und gut verkauft, was vielleicht daran liegen mag, daß die Horror-Geschichte, die viele Kritiker etwa im selben Licht sehen wie Dr. Johnson weibliche Pastoren und tanzende Hunde, als Unterhaltung auch dann befriedigt, wenn sie nur gut ist. Wenn sie großartig ist, dann kann sie eine Megatonnenladung abliefern (wie in *Lord of the Flies* [dt: *Der Herr der Fliegen*], der andere Formen der Literatur kaum gleichkommen können. Die Kurzgeschichte war stets die herausragende Form des Horrors, angefangen von »The Monkey's Paw« bis hin zu T. E. D. Kleins vollkommen verblüffender Novelle über Monster (ausgerechnet aus Costa Rica!) unter den Straßen von New York, »Children of the Kingdom« (dt: »Kinder des Königreichs«). Da das so ist, wünscht man sich nur, daß unsere größten Schriftsteller, die in den zurückliegenden Jahren auch unsere größten Langweiler geworden sind, einmal etwas im Genre versuchen würden, anstatt ständig in ihren Nabeln nach intellektuellen Stoffen zu pulen.

Ich hoffe, bei der Behandlung dieser zehn Bücher kann ich die Werte von Story und Unterhaltung herausarbeiten und vielleicht sogar einige der Themen darstellen, die sich durch die meisten guten Horror-Stories zu ziehen scheinen. Es *sollte* mir gelingen, wenn ich meine Arbeit gut mache, denn es sind nicht so viele thematische Spuren, denen man folgen muß. Ungeachtet des mythischen Griiffs, in dem es uns hat, ist das Horror-Genre innerhalb der ausgedehnteren Fläche der allgemeinen Literatur klein und abgegrenzt. Wir dürfen uns darauf verlassen, daß der Vampir wieder auftaucht und unser pelziger Freund (der seinen Pelz manchmal innen trägt), der Werwolf, und das Ding ohne Namen. Aber es wird auch Zeit, den vierten Archetyp ins Spiel zu bringen: das Gespenst.

Wir werden auch feststellen, daß wir wieder zu der Spannung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zurückkehren, da diese Spannung in jeglicher Horror-Literatur existiert, der schlechten wie der guten, und zu der endlos faszinierenden Frage zurückführt, wer okay ist und wer nicht. Das ist wirklich die Wurzel des Übels, nicht? Und wir werden

auch feststellen, daß der Hauptunterschied zwischen alter und neuer Horror-Literatur der Narzißmus ist; daß die Monster nicht mehr nur auf der Maple Street erscheinen, sondern ganz plötzlich in unserem eigenen Spiegel auftauchen können-jederzeit.

2

Ghost Story (dt: *Geisterstunde*) von Peter Straub ist wahrscheinlich der beste übernatürliche Roman, der im Kielwasser der drei Bücher veröffentlicht wurde, die den neuen Horror-»Boom« in den siebziger Jahren ausgelöst haben - diese drei sind natürlich *Rosemary's Baby* (dt: *Rosemaries Baby*), *The Exorcist* (dt: *Der Exorzist*) und *The Other* (dt: *Das andere Gesicht*). Die Tatsache, daß diese drei Bücher, die innerhalb eines Zeitraumes von fünf Jahren veröffentlicht wurden, sich einer so großen Popularität erfreuten, trug mit dazu bei, die Verlage davon zu überzeugen (oder wieder zu überzeugen), daß Horror-Literatur ein größeres kommerzielles Potential hatte als die Leserschaft von eingestellten Zeitschriften wie *Weird Tales* und *Unknown* oder der Taschenbuchnachdrucke der Bücher von Arkham House.*

Das daraus resultierende Bemühen, den nächsten »großen« Angst-und-Zitter-Roman zu bekommen, führte zur Veröffentlichung von ein paar wirklich furchtbaren Büchern. Hinzu kam, daß die Woge Mitte der siebziger Jahre abzu-

* Ein Wort über Arkham House. Es gibt wahrscheinlich keinen wahren Fantasy-Fan in Amerika, der nicht mindestens eines dieser herausragenden, schwarz eingebundenen Bücher in seinem oder ihrem Regal stehen hat ... und wahrscheinlich in höchsten Ehren hält. August Derleth, der Gründer des kleinen Verlags in Wisconsin, war ein uninspirierter Schriftsteller der Sinclair-Lewis-Schule, aber als Herausgeber ein Genie: Arkham House verlegte als erster H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Ramsey Campbell und Robert Bloch in Buchform ..., und das waren nur einige aus Derleths Legion. Er veröffentlichte seine Bücher in limitierten Auflagen von fünfhundert bis zu viertausend Exemplaren, und einige davon - Lovecrafts *Beyond the Wall of Sleep* und Bradburys *Dark Carnival* zum Beispiel - sind heute gesuchte Sammlerstücke.

flauen begann und traditionellere Bestseller auf der Bildfläche erschienen: Geschichten über Sex, Big Business, Sex, Spione, Schwulensex, Ärzte in Schwierigkeiten, abartigen Sex, historische Liebesromane, sexy Berühmtheiten, Kriegsgeschichten und Sex. Das soll nicht heißen, daß Verleger nicht mehr nach Horror- und Okkult-Romanen suchten oder aufhörten, sie zu verlegen; die Mühlen der Verlagsindustrie mahlen langsam, aber gründlich (was ein Grund dafür ist, daß so ein erstaunlicher Strom Grausamkeiten in jedem Herbst und Frühling aus den New Yorker Verlagen kommt), und der sogenannte »Mainstream-Horror-Roman« wird wahrscheinlich noch eine Weile bei uns sein. Aber der erste hitzige Ansturm ist vorbei, und die Lektoren in New York greifen nicht mehr automatisch nach dem Vordruck des Standardvertrages und tragen eine satte Vorschußsumme ein, sobald etwas in der Geschichte aus dem Wald kommt ...Angehende Schriftsteller, bitte merken Sie sich das.

Vor diesem Hintergrund veröffentlichten Coward, McCann and Geoghegan 1975 Peter Straubs Roman *Julia* (dt: *Julia*). Es war nicht sein erster Roman; zwei Jahre vorher hatte er einen nichtphantastischen Roman mit dem Titel *Mariages* (dt: *Die fremde Frau*) veröffentlicht - eine Art »So-leben-wir-heute«-Geschichte. Wenngleich Straub Amerikaner ist, lebten er und seine Frau zehn Jahre in England und Irland, und *Julia* ist in Absicht und Ausführung eine englische Gespenstergeschichte. Schauplatz der Handlung ist England, die meisten Personen sind Engländer, am wichtigsten aber, die Diktion des Romans ist englisch - kühl, rational, beinahe losgelöst von jeglicher emotionaler Basis. Das Buch enthält keinen Hauch des Grand Guignol, wenngleich die entscheidendste Situation des Buches sicherlich darauf hindeutet: Kate, die Tochter von Julia und Magnus, erstickt an einem Stück Fleisch, und Julia tötet ihre Tochter, während sie versucht, mit einem Küchenmesser einen Luftröhrenschnitt durchzuführen. Das Mädchen, so scheint es, kehrt dann als rachesuchender Geist zurück.

Den Luftröhrenschnitt bekommen wir nicht in Einzelheiten präsentiert - das Blut, das die Wände und die Hand der Mutter bespritzt, das Entsetzen und die Schreie. Das ist Ver-

gangenheit; wir sehen es in reflektiertem Licht. Viel später sieht Julia das Mädchen, das Kates Geist sein könnte, oder auch nicht, etwas im Sand begraben. Als das Mädchen gegangen ist, gräbt Julia das Loch auf und findet zuerst ein Messer und dann den verstümmelten Kadaver einer Schildkröte. Diese Reflektion des schiefgegangenen Luftröhrenschnittes ist elegant, aber sie hat wenig Hitze.

Zwei Jahre später veröffentlichte Straub seinen zweiten übernatürlichen Roman, *If You Could See Me Now* (dt: *Wenn du wüßtest...*). Wie *Julia* ist auch *If You Could See Me Now* ein Roman, der sich mit der Vorstellung des Rächers beschäftigt, eines rachesuchenden Geistes aus der untoten Vergangenheit. Straubs sämtliche übernatürliche Romane funktionieren effektiv, wenn sie sich mit diesen alten Geistern beschäftigen; es sind Geschichten von der Vergangenheit, die auf unheilvolle Weise auf die Gegenwart einwirkt. Man hat schon gesagt, daß ROSS McDonald eher gotische Schauerromane als Detektivromane schreibt; man könnte sagen, Peter Straub schreibt eher gotische Schauerromane als Horror-Romane. Was seine Leistungen in *Julia*, *If You Could See Me Now* und besonders in *Ghost Story* so herausragend macht, ist seine Weigerung, die gotischen Konventionen als statisch zu betrachten. Alle drei Bücher haben vieles mit den klassischen gotischen Schauerromanen des Genres gemeinsam - *The Castle of Otranto* (dt: *Die Burg von Otranto* bzw. *Schloß Otranto*), *The Monk* (dt: *Der Mönch*), *Melmoth the Wanderer* (dt: *Melmoth der Wanderer*), sogar *Frankenstein* (auch wenn *Frankenstein*, was die Erzählweise anbelangt, weniger gotisch und mehr ein moderner Horror-Roman als *Ghost-Story* ist) -, sie alle sind Bücher, in denen die Vergangenheit schließlich wichtiger als die Gegenwart wird.

Man sollte meinen, für Leute, die historische Studien als nützlich betrachten, sollte das ein hinreichend vernünftiger Kurs sein, dem der Roman folgen sollte, aber der gotische Schauerroman wurde stets als Kuriosität betrachtet, ein unbedeutendes Rädchen in der großen Maschine der englischsprachigen Literatur. Straubs erste zwei Romane scheinen mir unbewußte Versuche zu sein, etwas mit diesem Rädchen anzufangen; was *Ghost Story* davon unterscheidet und zu

einem so enormen Erfolg macht, ist die Tatsache, daß Straub bei diesem Buch begriffen zu haben scheint - bewußt begriffen -, worum es in der Schauerromantik geht und wie sie mit dem Rest der Literatur zusammenhängt. Anders ausgedrückt, er hat herausgefunden, was dieses Rädchen machen soll, und *Ghost Story* ist eine außerordentlich unterhaltende Bedienungsanleitung.

»[*Ghost Story*] entstand als Folge der Tatsache, daß ich sämtliche amerikanische Literatur des Übernatürlichen gelesen hatte, die ich finden konnte«, sagt Straub. »Ich las Hawthorne und James, dann besorgte ich mir alle Bücher von Lovecraft und der anderen aus seinem >Kreis< - ich wollte herausfinden, in welcher Tradition ich schrieb, weil ich da schon ziemlich tief im Genre steckte -, dann las ich Bierce, Edith Whartons Geistergeschichten, viele der Europäer ... Als erstes dachte ich mir, daß ich eine Gruppe alter Männer haben wollte, die einander Geschichten erzählten - dann hoffte ich, daß ich ein Mittel finden würde, diese Geschichten alle miteinander zu verbinden. Ich mag es sehr, in Romanen Geschichten zu erzählen - ich habe einen Großteil meines Lebens älteren Leuten zugehört, die mir Geschichten über ihre Jugend, ihre Familien und so weiter erzählt haben. Es schien mir auch eine formale Herausforderung zu sein. Danach dachte ich daran, einige der alten klassischen Geschichten zu plündern und sie der Altherrengesellschaft zuzuschreiben. Dieser Einfall reizte mich. Er schien sehr verwegen, und ich fand ihn sehr gut. Also machte ich mich, nachdem ich diese Stelle im Buch erreicht hatte, einfach daran und schrieb verfremdete Versionen von >My Kinsman, Major Molyneux< und *The Turn of the Screw*, dann machte ich mich an >The Fall of the House of Usher< [dt: >Der Untergang des Hauses Usher<]. Inzwischen schienen aber die Einschübe zum ganzen Buch zu werden, daher ließ ich die Poe-Geschichte weg (die Hawthorne-Geschichte verschwand, als ich die erste Fassung korrektur las). Damals glaubte ich, die Altherrengesellschaft würde danach mit ihren eigenen Geschichten kommen - Lewis' Monolog über den Tod seiner Frau; Sears und Ricky, die sich einen Monolog teilen (in gewisser Weise also hochstapeln), der vom Tod von Eva Galli handelt.«

Als erstes fällt bei *Ghost Story* auf, wie sehr es *Julia* ähnelt. Dieses Buch beginnt mit einer Frau, die ihr Kind verloren hat; *Ghost Story* fängt mit einem Mann an, der eines gefunden hat. Auch diese beiden Kinder sind sich unheimlich ähnlich, beide haben eine Aura des Bösen um sich.

Aus *Julia*:

Sie sah das blonde Mädchen sofort wieder. Das Kind saß in einiger Entfernung von einer Gruppe anderer Kinder auf dem Boden: Jungen und Mädchen blickten es argwöhnisch an. (...) Das blonde Mädchen arbeitete verbissen mit den Händen an etwas, auf das sie sich uneingeschränkt konzentrierte. Ihr Gesicht war auf süße Weise ernst. (...) Das ließ den Eindruck eines Schauspiels entstehen. (...) Das Mädchen saß mit ausgestreckten Beinen am Rand eines Sandkastens. (...) Sie sprach nun leise zu ihrem Publikum, das in Dreier- und Vierergruppen vor ihr auf dem sandübersäten Gras saß. (...) Sie waren unnatürlich still und völlig von der Theatralik des kleinen Mädchens gefesselt.*

Ist dieses kleine Mädchen, das sein Publikum im Bann hält, indem es eine Schildkröte vor seinen Augen aufschneidet, dasselbe kleine Mädchen, das DonWanderley auf seiner seltsamen Reise von Milburn, New York, in den Süden, nach Panama City, Florida, begleitet? Dies ist das kleine Mädchen, wie Don sie erstmals sieht. Entscheiden Sie selbst.

Und so fand er sie. Eines Nachmittags sah er ein Mädchen auf dem Spielplatz auftauchen. Sie war nicht schön, nicht einmal anziehend - sie war dunkel, hatte ein empfindsames Gesicht, und ihre Kleider wirkten nie ganz sauber. Die anderen Kinder mieden sie. (...) Aber vielleicht waren Kinder rascher im Erfassen wahrer Andersartigkeit. (...) Don hatte nur einen einzigen Anhaltspunkt für seine Annahme, daß sie kein gewöhnliches Kind war - und daran klam-

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Julia*, München 1986, entnommen. (Anm.d.Übers.)

inerte er sich mit der Verzweiflung des Fanatikers. Als er sie zum ersten Mal gesehen hatte, war es ihm kalt über den Rücken gelaufen.*

Julia spricht in dem Buch dieses Titels mit einem kleinen schwarzen Mädchen über das unbekannte Mädchen, das die Schildkröte verstümmelt hat. Das schwarze Mädchen kommt zu Julia und beginnt die Unterhaltung mit der Frage:

»Wie heißt du?«

»Julia.«

Das Mädchen machte den Mund noch etwas weiter auf.

»Dschulia?«

»Julia legte dem Mädchen einen Augenblick die Hand auf den drahtigen Haarschopf. »Wie heißt denn du?«

»Mona.«

»Kennst du das kleine Mädchen, das gerade hier gespielt hat? Das Mädchen, das geredet und etwas gemacht hat?«
Mona nickte.

»Kennst du ihren Namen?«

Wieder nickte Mona. »Dschulia.«

»Julia?«

»Mona. Nimm mich mit dir.«

»Mona, was hat das Mädchen gemacht? Hat sie eine Geschichte erzählt?«

»Sie macht Dinge.« Das Mädchen blinzelte.

In *Ghost Story* spricht Don Wanderley ähnlich mit einem anderen Kind über das Kind, das ihn beunruhigt:

»Wie heißt das Mädchen da drüben?« fragte er und deutete mit dem Finger.

Der Bub trat von einem Fuß auf den anderen, blinzelte und sagte: »Angie.«

»Angie was?«

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Geisterstunde*, Wien/München/Zürich/NewYork 1980, entnommen.
(Anm.d.Übers.)

»Weiß nicht.«

»Warum spielt niemand mit ihr?«

Der Junge sah ihn argwöhnisch an und legte den Kopf schief. Dann entschloß er sich offensichtlich, Don vertrauenswürdig zu finden, beugte sich vor und flüsterte hinter vorgehaltener Hand, als handle es sich um ein finsternes Geheimnis: »Weil sie *ekelhaft* ist.«

Ein anderes Thema, das sich durch beide Romane zieht - ein sehr an Henry James erinnerndes Thema -, ist die Vorstellung, daß Gespenster letztendlich die Motivationen und möglicherweise sogar die Seelen derer annehmen, die sie erblicken. Wenn sie böse sind, dann kommt ihre Bösartigkeit von uns. Straubs Figuren erkennen selbst in ihrem Entsetzen diese Verwandtschaft. Seine Gespenster sind in ihrer Erscheinung, wie die Gespenster, die James, Wharton und M. R. James heraufbeschworen, Freudianischer Natur. Erst bei ihrem endgültigen Exorzismus werden Straubs Gespenster wirklich unmenschlich - Sendboten der Welt des »äußeren Bösen«. Als Julia Mona nach dem Namen des Mädchens fragt, das die Schildkröte getötet hat, nennt Mona ihr ihren eigenen Namen (»Dschulia«, sagt sie). Und als DonWanderley in *Ghost Story* herauszufinden versucht, wer das unheimliche kleine Mädchen ist, schließt sich folgende beunruhigende Unterhaltung an:

»Okay, versuchen wir es noch einmal«, sagte er. »Wer bist du?«

Seit dem Augenblick, da er sie in den Wagen genommen hatte, lächelte sie zum ersten Mal richtig. Es ging eine Verwandlung mit ihr vor, die aber nicht von der Art war, daß es ihm leichter ums Herz wurde; sie sah um nichts weniger erwachsen aus. »Du weißt es«, sagte sie.

Er blieb hartnäckig. »Was bist du?«

Sie lächelte, während sie ihm die erstaunliche Antwort gab:

»Ich bin du.«

»Nein. Ich bin ich. Du bist du.«

»Ich bin du.«

Auf den ersten Blick ist *Ghost Story* eine extravagante Mischung aus sämtlichen Horror- und Schauerroman-Konventionen, die jemals in den B-Filmen zu sehen waren, über die wir vor kurzem gesprochen haben. Es gibt Verstümmelung von Tieren. Es gibt dämonische Besessenheit (Gregory Bate, ein Schurke von zweitrangiger Bedeutung, fällt über seine jüngere Schwester her, die entkommt, und seinen jüngeren Bruder ..., dem das nicht gelingt). Es gibt Vampirismus, ghulisches Verhalten (im wahrsten Sinne des Wortes; Gregory labt sich an seinen Opfern, nachdem sie tot sind) und Werwölfigkeit der einmaligsten und furchteinflößendsten Art. Doch alle diese angsteinflößenden Legenden sind lediglich die äußere Schale des wahren Herzens des Romans, wo eine Frau steht, die Eva Galli sein könnte ... oder Alma Mobley ... oder Anna Mostyn ... oder möglicherweise ein kleines Mädchen in einem schmutzigen rosa Kleid, dessen Name angeblich Angie Maule ist. Was bist du? fragt Don. Ich bin du, antwortet sie. Und dort scheint der Herzschlag dieses außergewöhnlichen Buches am stärksten zu sein. Was ist denn schon ein Gespenst, das uns so Angst macht, anderes als unser eigenes Gesicht? Wenn wir es ansehen, dann ergeht es uns wie Narziß, der so von der Schönheit seines eigenen Spiegelbildes betroffen war, daß er das Leben verlor. Wir fürchten das Gespenst aus denselben Gründen wie den Werwolf: es ist jener tief in uns verborgene Teil von uns, der nicht von weltlichen, apollinischen Einschränkungen gehindert wird. Er kann durch Wände gehen, verschwinden, mit den Stimmen von Fremden sprechen. Es ist der dionysische Teil von uns ..., aber es ist dennoch wir.

Straub scheint sich bewußt zu sein, daß er einen Korb trägt, der übertoll mit Horror ist, und diese Tatsache macht er sich auf großartige Weise zunutze. Die Personen selbst haben den Eindruck, als wären sie in eine Horror-Story hineingeraten; der Protagonist, Don Wanderley, ist ein Verfasser von Horror-Stories, und in der Stadt Milburn, New York, die zur Welt des Romans wird, haben wir die kleinere Welt von Clark Mulligans Rialto-Kino, in dem im Verlauf des Buches ein Horror-Film-Festival stattfindet: ein Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos. In einer Schlüsselszene des Buches wirft Gregory

Bate einen der »Guten« des Buches, den jungen Peter Barnes, durch die Leinwand, während *Night of the Living Dead* in dem leeren Kino läuft. Die Stadt Milburn ist eingeschneit und von den lebenden Toten überrannt worden, und an diesem Punkt wird Barnes buchstäblich in den Film hineingeworfen. Es sollte nicht funktionieren; es sollte übertrieben und niedlich wirken. Aber Straubs kontrollierter Stil *bringt* es zum Funktionieren. Es bewahrt Straubs Spiegelkabinett-Vorgehen (drei der Epigramme des Buches sind Straubs eigene Versionen der Sage von Narziß), das uns immerzu daran erinnert, daß das Gesicht, das aus all den Spiegeln sieht, auch das ist, das hineinschaut; das Buch läßt anklingen, daß wir Gespenstergeschichten brauchen, weil wir selbst die Gespenster sind.* Ist das wirklich so eine schwierige und paradoxe Vorstellung, wenn man bedenkt, wie kurz unser Leben im größeren Schema des Lebens ist, wo Rotholzbäume zweitausend Jahre alt werden und die großen Seeschildkröten von Galapagos bis zu tausend Jahren alt werden können?

Die Wirkung von *Ghost Story* rührt größtenteils daher, daß das Gespenst der mächtigste der vier Archetypen ist, die wir behandelt haben. Das Konzept des Gespenstes ist für den guten übernatürlichen Roman das, was das Konzept des Mississippi für Twains *Huckleberry Finn* ist - mehr als Symbol oder Archetyp, vielmehr ein bedeutender Teil des Mythenreservoirs, in dem wir alle baden müssen. »Möchten Sie nichts über die Manifestationen der verschiedenen Geister in ihr hören?« fragt der jüngere Priester den älteren, bevor sie vor der letzten Konfrontation in *The Exorcist* zu Regan McNeil hinaufgehen. Er beginnt sie aufzuzählen, und Pater Merrin unterbricht ihn freundlich: »Es gibt nur einen.«

Wenngleich es in *Ghost Story* nur so von Vampirismus, Wer-

* Einmal spricht Don vor einer Klasse Untergraduierter lange und weit-schweifig über das Thema Stephen Crane. Im Verlauf dieses Vortrags bezeichnet er *The Red Badge of Courage* als große Gespenstergeschichte, in der das Gespenst niemals auftaucht. Wenn man die stimmungsvolle Abhandlung des Buches über die Themen Feigheit und Tapferkeit betrachtet, dann ist das eine seltsam zutreffende Beschreibung dieses Romans.

wölfen und fleischfressenden Ghulen wimmelt, gibt es eigentlich nur Alma/Anna/Ann-Veronica ... und die kleine Angie Maule. Sie wird von Don Wanderley als Gestaltveränderer bezeichnet (was die Indianer einen Manitou nannten), aber selbst das ist eher ein Zweig als eine Wurzel; diese Manifestationen sind allesamt wie die aufgedeckten Karten bei einem Spiel Stud-Poker. Wenn wir die verdeckte Karte umdrehen, die das Spiel entscheidet, finden wir die zentrale Karte unseres Tarotblatts: das Gespenst.

Wir wissen, daß Gespenster nicht von Natur aus böse sind - tatsächlich haben die meisten von uns schon von einem Fall oder Fällen gehört oder gelesen, bei denen Gespenster recht hilfreich waren; der Schemen, der Tante Clarissa sagte, sie solle das Flugzeug nicht nehmen, oder der Großpapa Vic warnte, möglichst schnell nach Hause zu gehen, weil das Haus in Flammen stand. Meine Mutter hat mir gesagt, daß ein Freund von ihr nach einem beinahe tödlichen Herzanfall im Krankenzimmer Besuch von Jesus Christus bekam. Jesus machte nur die Tür von Emils Zimmer in der Intensivstation auf und fragte ihn, wie es ihm ging. Emil sagte, wie sehr er Angst hatte, es wäre aus mit ihm, und ob Jesus gekommen sei, ihn mitzunehmen. »Noch nicht«, sagte Jesus und lehnte sich beiläufig an die Tür. »Du hast noch sechs Jahre vor dir. Entspanne dich.« Dann ging er. Emil erholte sich. Das war 1953; ich hörte die Geschichte von meiner Mutter um 1957. Emil starb 1959 - sechs Jahre nach seinem Herzanfall.

Ich hatte sogar in meinem eigenen Werk schon Probleme mit »guten Geistern«; am Ende von *The Stand* kehrt Nick Andros, eine Person, die früher bei einer Explosion getötet wurde, wieder zurück, um dem zurückgebliebenen, aber gütigen Tom Cullen zu sagen, wie er Stu Redman, den Helden des Romans, versorgen muß, nachdem dieser ernsthaft an Lungenentzündung erkrankt ist. Aber für den Horror-Roman muß das Gespenst böse sein, und als Folge dessen finden wir uns an einer vertrauten Stelle wieder: Wir untersuchen den Konflikt zwischen Apollinischem und Dionysischem und halten nach dem Mutanten Ausschau.

In *Ghost Story* wird Don Wanderley von vier alten Männern gerufen, die sich selbst die Altherrengesellschaft nen-

nen. Dons Onkel, das fünfte Mitglied, starb im Jahr zuvor während einer Party für die geheimnisvolle Schauspielerin Ann-Veronica Moore scheinbar an einem Herzanfall. Wie bei allen guten Schauerromanen, wäre eine Zusammenfassung der Handlung über diese Ausgangssituation hinaus ungerecht - nicht weil der Veteran unter den Lesern dieses Stoffes viel Neues finden würde (es wäre überraschend, wenn er, sie oder wir es tun würden, wenn man sich Straubs Ansicht vor Augen hält, möglichst viele klassische Elemente der Gespenstergeschichte unter einen Hut zu bringen), sondern weil eine bloße Zusammenfassung eines jeden Schauerromans das Buch absurd komplex und weitschweifig erscheinen lassen würde. Die meisten gotischen Schauerromane sind mit zuviel Handlung vollgepackte Romane, deren Erfolg davon abhängt, ob es dem Autor gelingt, dem Leser die Personen glaubwürdig zu schildern und ihn an der Stimmung teilhaben zu lassen. Dabei ist Straub mehr als erfolgreich, und die Maschinerie des Romans läuft wie geschmiert (auch wenn es eine außerordentlich laute Maschinerie ist; wie ich bereits dargelegt habe, ist auch das eine der großen Attraktionen des gotischen Schauerromans - er ist VERDAMMT LAUT!). Der Stil selbst jedoch ist wunderbar stimmig und ausgeglichen.

Die Grundsituation reicht aus, um den Konflikt in *Ghost Story* abzuleiten: Auf ihre Weise ist die Geschichte ebenso deutlich ein Konflikt zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen wie Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, und ihr moralischer Standpunkt ist, wie der des Großteils der Horror-Literatur, erzreaktionär. Ihre Politik ist die Politik der vier alten Männer, die die Altherrenengesellschaft bilden - Sears James und John Jaffrey sind gestandene Republikaner, Lewis Benedikt ist der Besitzer eines mittelalterlich anmutenden Lehnsguts im Wald, und wir erfahren zwar, daß Ricky Hawthorne einmal Sozialist gewesen ist, aber er dürfte der einzige in der Geschichte der sozialistischen Bewegung sein, der, wie wir erfahren, so fasziniert von neuen Krawatten ist, daß er den Drang verspürt, sie sogar noch im Bett anzuziehen. Diese Männer - ebenso wie Don Wanderley und der junge Peter Barnes - werden von Straub als Menschen mit Mut und Liebe und Großzügigkeit gezeichnet (und Straub

selbst hat in einem Brief an mich darauf hingewiesen, daß keine dieser Tugenden der reaktionären Vorstellung zuwiderläuft; es könnte sogar gut sein, daß sie sie definieren). Im Gegensatz dazu ist der weibliche Rächer (Straubs Gespenster sind alle weiblich) kalt und destruktiv und lebt nur für die Rache. Als Don mit dieser Kreatur in ihrer Inkarnation als Alma Mobley schläft, berührt er sie in der Nacht und empfindet »einen Schock konzentrierter Gefühle, einen Schock des Ekels - als hätte ich eine Made angefaßt«. Während eines Wochenendes, das er mit ihr verbringt, wacht Don auf und sieht Alma am Fenster stehen und mit leerem Blick in den Nebel hinausstarren. Er fragt sie, ob etwas nicht stimmt, und sie antwortet. Anfangs redet er sich selbst ein, daß ihre Antwort »Ich sah ein Gespenst« gewesen ist. Später zwingt die Wahrheit ihn zu dem Eingeständnis, daß sie »Ich bin ein Gespenst« gesagt haben könnte. Eine letzte Anstrengung der Erinnerung überzeugt ihn davon, daß sie etwas ungleich Vielsagen-deres gesagt hat: »Du bist ein Gespenst.«

Der Kampf um Milburn - und um das Leben der letzten drei Mitglieder der Altherengesellschaft - geht weiter. Trotz des komplexen Charakters der Handlung und der wechselnden Erzählperspektiven des Buches sind die Linien einfach und deutlich gezogen. Wir haben drei alte Männer, einen jungen Mann und einen Teenagerknaben, die alle nach dem Mutanten Ausschau halten. Der Mutant kommt. Am Ende bleibt ein Sieger übrig. Standard-Material. Was es von anderem unterscheidet - was es »aufwertet« -, ist Straubs Spiegeleffekt. Welche Alma ist die richtige Alma? Welches Böse ist das wirkliche Böse? Wie ich früher bemerkt habe, ist es normalerweise leicht, Horror-Romane auf eine andere Weise zu unterscheiden - diejenigen, die sich mit dem »inneren Bösen« beschäftigen (wie *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), und diejenigen, die sich mit dem »äußeren« oder vorherbestimmten Bösen beschäftigen (wie *Dracula*). Aber ab und zu kommt ein Buch daher, wo es unmöglich ist, genau diese Grenzlinie zu bestimmen. *The Haunting of Hill House* ist so ein Buch; *GhostStory* ist ein anderes. Viele Verfasser von Horror-Geschichten haben klar erkannt, daß es genau diese Unkenntlichmachung ist, woher das Böse kommt, die das Gute oder lediglich Wir-

kungsvolle vom wahrhaft Großartigen unterscheidet, aber Erkenntnis und Anwendung sind zwei Paar Stiefel, und beim Versuch, dieses Paradoxon zu erreichen, produzieren die meisten lediglich Durcheinander ... *Lovers Living, Lovers Dead* von Richard Lutz ist ein Beispiel dafür. Dies ist ein Fall, wo man das Ziel entweder mit einem Volltreffer erwischt oder einen Fehlschuß landet. Straub ist ein Volltreffer gelungen.

»Ich wollte wirklich umfangreicher arbeiten als jemals zuvor«, sagte Straub. »Ich wollte auf einer großen Leinwand malen. *Salem's Lot* hat mir gezeigt, wie man das macht, ohne sich in einer Vielzahl von Nebenpersonen zu verlieren. Außer der großen Leinwand wollte ich auch einen gewissen Effekt von Größe ... Ich hatte mich der Meinung hingegeben, daß Horror-Geschichten am besten sind, wenn sie doppeldeutig und verhalten und zurückhaltend sind. Nachdem ich *Salem's Lot* gelesen hatte, wurde mir klar, daß diese Vorstellung eine Selbsttäuschung war. Horror-Stories sind am besten, wenn sie laut und schreiend sind, wenn die ihnen innewohnende operative Eigenschaft ungebunden toben kann. Ein Teil der Ausdehnung war daher eine Ausdehnung der Effekte - ich wollte große Höhepunkte schaffen, mehr Spannung erzeugen, als ich jemals hatte, wollte große Angstszenen darin haben. Das alles soll heißen, daß meine Ambitionen sehr angestachelt wurden. Ich hatte deutlich die Absicht, etwas zu schaffen, das *sehr* literarisch ist und gleichzeitig jede erdenkliche Gespenstersituation enthalten sollte, die ich mir nur vorstellen konnte. Außerdem wollte ich mit der Wirklichkeit herumspielen, meine Personen verwirren, was real ist und was nicht. Also: Ich baute Situationen ein, in denen sie der Meinung sind, daß sie 1. Rollen in einem Buch spielen; 2. einen Film sehen; 3. Halluzinationen haben; 4. träumen; 5. in eine private Phantasiewelt versetzt wurden.* So etwas, finde ich, kann unsere Art von Buch sehr gut, es ist von Natur aus dazu berufen, das zu tun. Das Material ist absurd und unglaublich, daher paßt eine Erzählung dazu, in der die Personen

* Die beste Stelle ist die, als Lewis Benedikt in den Tod geht. Er sieht beim Jagen im Wald eine Schlafzimmertür aus verflochtenen Kiefernädeln. Er geht durch diese Tür in ein tödliches Land der Phantasie.

durch eine ganze Reihe von Situationen geschleudert werden, von denen sie einige vernunftgemäß als falsch erkennen können. Und mir schien es mehr als passend, daß sich diese Art von Handlung aus vier Männern entwickelt, die einander Geschichten erzählen - das war eine Selbstreferenz, was mich in einem Roman immer sehr befriedigt. Wenn die Struktur eine Beziehung zu den Geschehnissen hat, dann hat das Buch mehr Resonanz.«

Er erzählt eine letzte Anekdote über das Schreiben des Buches: »Es gab da einen sehr glücklichen Zufall ... Als ich gerade den zweiten Teil anfangen wollte, standen zwei Zeugen Jehovas vor meiner Tür, und ich kaufte ihnen zwei oder drei Zeitschriften ab. Eine ... enthielt eine Schlagzeile über Dr. Rabbitfoot - eine Geschichte von einem Posaunisten namens Trummy Young, der einmal mit Louis Armstrong gespielt hatte. Dr. Rabbitfoot war ein Posaunist, den er als Kind gesehen hatte. Ich stürzte mich sofort auf diesen Namen und fing das zweite Buch mit ihm an.«

Im Verlauf des Romans wird der junge Peter Barnes, als er per Anhalter fährt, entweder von Alma Mobley oder einem anderen der sogenannten »Nachtwächter« mitgenommen. In dieser Gestalt ist das übernatürliche Wesen ein kleiner, dicklicher Mann mit einem blauen Auto - ein Zeuge Jehovas. Er gibt Peter ein Exemplar von *Der Wachturm*, das der Leser im explosiven Verlauf der Ereignisse auf den folgenden vierzig Seiten vergißt. Aber Straub hat es nicht vergessen. Später kann Peter die Zeitschrift vorzeigen, nachdem er Don Wanderley seine Geschichte erzählt hat. Die Schlagzeile lautet:

DR. RABBITFOOT VERLEITETE MICH ZUR SÜNDE.

Man fragt sich, ob das die wirkliche Schlagzeile des *Wachturm* war, den der Zeuge Jehovas Straub in dessen Londoner Haus verkauft hat, als er an der ersten Abschrift von *Ghost Story* arbeitete.

3

Wenden wir uns jetzt vom Gespenst ab und seiner natürlichen (oder unnatürlichen, wenn Sie so wollen) Behausung zu: dem Spukhaus. Es gibt Spukhaus-Geschichten ohne Zahl, die

meisten davon sind nicht besonders gut (*The Cellar* von Richard Laymon ist ein Beispiel für die wenig erfolgreiche Abart). Aber dieses kleine Subgenre hat auch eine Reihe exzellenter Bücher hervorgebracht.

Ich werde das Haus nicht als echte Tarotkarte im Blatt der übernatürlichen Mythen auflisten, aber ich plädiere dafür, daß wir unser Feld der Betrachtung ein wenig erweitern, und wir werden feststellen, daß wir eine weitere Quelle entdeckt haben, die das Mythenreservoir speist. In Ermangelung eines besseren Namens können wir diesen speziellen Archetyp den Ort des Bösen nennen, ein Ausdruck, der wesentlich mehr einschließt als das verfallene Haus am Ende der Maple Street mit dem unkrautüberwucherten Rasen, den eingeschlagenen Scheiben und dem verwitterten zu VERKAUFEN-Schild.

Es ist weder mein Ziel noch meine Aufgabe, hier meine eigenen Werke zu behandeln, aber Leser, die damit vertraut sind, werden wissen, daß ich den Archetyp des Ortes des Bösen selbst zweimal verwendet habe, einmal nebenbei (in *'Salem's Lot*) und einmal direkt (in *The Shining*). Mein Interesse an dem Thema begann, als ein Freund und ich es uns in den Kopf gesetzt hatten, das lokale »Spukhaus« zu erforschen - ein verfallenes Herrenhaus in der Deep Cut Road in meiner Heimatstadt Durham, Maine. Dieses Haus wurde, wie bei verlassenen Wohnstätten nicht unüblich, nach dem Namen des letzten Bewohners genannt. In der Stadt hieß es nur das Marsten-Haus.

Das auffällige Anwesen stand auf einem Hügel, der so hoch war, daß er einen Großteil unseres Stadtteils überblickte - ein Stadtteil, der als Methodist Corners bekannt war. Es war voll von faszinierendem Plunder-Arzneiflaschen ohne Etikett, die immer noch seltsame und übelriechende Flüssigkeiten enthielten, Stapel schimmlicher Zeitschriften (JAPSEN KOMMEN IN IWO AUS IHREN RATTENLÖCHERN! verkündete die Schlagzeile einer vergilbten Ausgabe von *Argosy*), ein Klavier mit mindestens fünfundzwanzig toten Tasten, Gemälde mit Porträts längst verstorbener Leute, deren Augen einem zu folgen schienen, rostiges Tafelsilber, ein paar Möbelstücke.

Die Tür war verschlossen, und ein BETRETEN VERBOTEN-

Schild war daran genagelt worden (so alt und verblichen, daß man es kaum noch lesen konnte), aber das hielt uns nicht auf; solche Sachen halten von sich überzeugte Zehnjährige selten auf. Wir gingen einfach durch ein unverschlossenes Fenster hinein.

Nachdem wir das Erdgeschoß gründlich erforscht (und uns vergewissert hatten, daß die altmodischen Schwefelhölzer, die wir in der Küche gefunden hatten, nicht mehr brannten, sondern nur noch einen üblen Geruch erzeugten), gingen wir nach oben. Wir wußten nicht, daß mein Bruder und mein Cousin, zwei und vier Jahre älter als mein Freund und ich, uns nachgeschlichen waren. Als wir beide das obere Schlafzimmer durchsuchten, spielten sie gräßlich mißtönende Akkorde auf dem Klavier unten im Wohnzimmer.

Mein Freund und ich schrien und hielten uns gegenseitig fest - einen Augenblick lang war unser Entsetzen vollkommen. Dann hörten wir die beiden Dummköpfe unten lachen und grinsten uns beschämt an. Es gab nichts weiter zu fürchten, nur ein paar ältere Jungs, die ein paar jüngere erschreckt hatten, wie der alte irische »Gottseieiuns«. Nein, nichts zu fürchten, aber ich kann mich nicht erinnern, daß wir jemals wieder hingegangen sind. Sicher nicht nach Einbruch der Dunkelheit. Es hätten ... Dinge dort sein können. Und das war eigentlich nicht einmal ein richtiger Ort des Bösen.

Jahre später las ich einen spekulativen Artikel, der die These aufstellte, daß die sogenannten »Spukhäuser« in Wahrheit psychische Batterien sein könnten, welche die Emotionen absorbierten, die dort abgegeben worden waren, sie so absorbierten, wie eine Autobatterie eine elektrische Ladung absorbieren kann. Der Artikel führte weiter aus, daß die Erscheinungen, die wir »Spuk« nennen, in Wirklichkeit eine Art paranormaler Filmvorführung sein könnten - die Ausstrahlung alter Stimmen und Bilder, welche Teil vergangener Ereignisse sein könnten. Und die Tatsache, daß viele Spukhäuser gemieden werden und den Ruf haben, Orte des Bösen zu sein, könnte darauf zurückzuführen sein, daß die stärksten Emotionen die primitiven sind - Wut und Haß und Angst.

Ich akzeptiere die Theorie dieses Artikels nicht als Evangelium der Wahrheit - ich bin der Überzeugung, daß ein

Schriftsteller, der sich in seiner Literatur mit übersinnlichen Phänomenen beschäftigt, die Aufgabe hat, diese respektvoll, aber nicht mit blindem Glauben zu behandeln -, aber ich fand die Vorstellung interessant, einmal wegen der Vorstellung als solcher, zum anderen, weil sie eine vage, aber faszinierende Referenz zu meiner eigenen Überzeugung bildete: daß die Vergangenheit *tatsächlich* ein Gespenst ist, das unser derzeitiges Leben ununterbrochen heimsucht. Und infolge meiner streng methodistischen Erziehung fing ich an mich zu fragen, ob man das Spukhaus nicht als ein Symbol für unge-sühnte Sünden betrachten konnte ..., ein Einfall, der sich in dem Roman *The Shining* entscheidend auswirkte.

Ich denke, ich mochte die Vorstellung selbst - losgelöst von irgendwelcher Symbolik oder moralischen Referenzen -, weil es mir immer schwergefallen ist, einzusehen, weshalb die Toten das Bedürfnis haben sollten, in alten und verlassenen Häusern herumzuhängen, um dort mit Ketten zu rasseln oder geisterhaft zu stöhnen, um Passanten zu erschrecken ..., wenn sie anderswohin gehen konnten. Für mich ist das an den Haaren herbeigezogen. Die Theorie führt aus, daß die Bewohner tatsächlich weitergezogen sein mochten und lediglich eine Art psychischen Niederschlag hinterlassen hatten. Doch selbst wenn (wie Kenneth Patchen sagt), so schloß das nicht die Vorstellung aus, daß dieser Niederschlag außerordentlich schädlich sein könnte, so wie Farbe mit Bleikomponenten schädlich für Kinder sein kann, die Jahre nach dem Anstrich davon abblätternde Flocken essen.

Mein Erlebnis mit dem Freund im Marsten-Haus kreuzte sich mit diesem Artikel und einem dritten Element - meiner Vorlesung über Stokers *Dracula* - und schuf so das fiktive Marsten-Haus, das auf seinem eigenen Hügel steht und nicht weit vom Harmony-Hill-Friedhof die Stadt Jerusalem's Lot überblickt. Aber *'Salem's Lot* ist ein Buch über Vampire, nicht über Spukhäuser; das Marsten-Haus ist lediglich eine Beigabe, das gotische Äquivalent eines Blinddarms. Es war da, aber es tat nichts anderes als Atmosphäre schaffen (in Tobe Hoopers Fernsehfilmfassung gewinnt es eine etwas größere Bedeutung, aber seine Hauptfunktion scheint auch dort darin zu bestehen, auf dem Hügel zu stehen und düster auszu-

sehen). Ich kehrte also wieder zur Theorie des Hauses als psychische Batterie zurück und versuchte, eine Geschichte zu schreiben, in der dieses Konzept zentrale Bedeutung gewinnen würde. *The Shining* spielt im Inbegriff des Ortes des Bösen: nicht in einem Spukhaus, sondern in einem Spukhotel, und in fast jedem seiner Gästezimmer und Suiten spielt ein anderer »echter« Horror-Film.

Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, daß die Liste der Orte des Bösen nicht mit Spukhäusern anfängt und nicht mit Spukhotels aufhört; es wurden Horror-Geschichten über Spukbahnhöfe, Automobile, Wiesen und Bürogebäude geschrieben. Die Liste ist endlos, und alles läßt sich wahrscheinlich darauf zurückführen, daß einmal ein Höhlenmensch aus seinem Loch im Fels ausziehen mußte, weil er so etwas wie Stimmen im Schatten darin gehört hat. Ob es echte Stimmen waren oder die Stimme des Windes, das ist eine Frage, die wir uns in dunklen Nächten immer noch stellen.

Ich möchte hier über zwei Bücher sprechen, die vom Archetyp des Ortes des Bösen handeln, eine ist gut und eine ist großartig. Wie es der Zufall will, handeln beide von Spukhäusern. Ich finde das auch durchaus recht so; Autos und Bahnhöfe, in denen es spukt, sind schön und gut, aber das Haus soll doch der Ort sein, wo man seine Rüstung aufknöpfen und das Schild beiseite legen können soll. Unsere Häuser sind die Orte, wo wir uns die äußerste Verwundbarkeit leisten: Es sind die Orte, wo wir unsere Kleidung ausziehen und uns ohne eine Wache schlafen legen (abgesehen vielleicht von den immer populärerem Drohen der modernen Gesellschaft, dem Rauchdetektor und dem Einbrecheralarm). Robert Frost sagte, Zu Hause ist der Ort, wo sie einen aufnehmen müssen, wenn man hinkommt. Ein altes Sprichwort sagt, zu Hause ist, wo das Herz ist, oder daß es nichts gibt, was dem Zuhause gleichkommt, oder daß viel Liebe ein Haus zu einem Zuhause macht. Wir schwören, das Herdfeuer zu Hause niemals ausgehen zu lassen, und wenn Kampfpiloten ihre Unternehmen beendet haben, dann funken sie, daß sie »nach Hause« kommen. Und selbst wenn Sie ein Fremder in einem fremden Land sind, können Sie in aller Regel ein Restaurant finden, das Ihr Heimweh ebenso wie Ihren Hunger

vortübergehend mit einem großen Teller hausgemachter Speisen stillt.

Es schadet nichts, noch einmal daraufhinzuweisen, daß die Horror-Literatur eine kalte Berührung inmitten des Vertrauten ist, und gute Horror-Literatur wendet diese Berührung mit einem plötzlichen, unerwarteten Druck an. Wenn wir zu Hause sind und den Riegel vorgeschoben haben, dann denken wir gerne, daß wir die Sorgen ausgesperrt haben. Die gute Horror-Story über den Ort des Bösen flüstert uns zu, daß wir nicht die Welt aussperren; wir sperren uns selbst ein ..., mit *ihnen*.

Beide Geschichten halten sich sehr streng an die konventionelle Schablone des Spukhauses; wir werden Zeuge einer Reihe von Spukerscheinungen, die zusammengenommen das Konzept des Hauses als Ort des Bösen bestätigen. Man könnte sogar sagen, die zutreffendste Definition des Spukhauses wäre »ein Haus mit unrühmlicher Vergangenheit«. Der Autor muß mehr tun, als nur eine einfallslose Parade von Gespenstern präsentieren, die mit Ketten rasseln und mitten in der Nacht Türen aufreißen und zuschlagen oder seltsame Geräusche auf dem Dachboden oder Keller machen (der Dachboden ist ein besonders guter Ort für ein wenig unterschwelliges, pulsierendes Entsetzen - wann haben Sie Ihren zum letzten Mal besucht, während eines Stromausfalls und mit einer Kerze in der Hand, während draußen ein heftiger Herbstwind wehte?); die Geschichte vom Spukhaus erfordert einen historischen Kontext.

Sowohl *The House Next Door* von Anne Rivers Siddons (1978) und *The Haunting of Hill House* von Shirley Jackson (1969) liefern diesen historischen Kontext. Jackson etabliert ihn sofort, im ersten Abschnitt ihres Romans, wo sie ihre Geschichte mit einer herrlichen, traumähnlichen Prosa beginnt:

Kein lebender Organismus kann unter dem Zustand absoluter Realität lange bei geistiger Gesundheit existieren; einige vermuten sogar, daß Lerchen und Heuschrecken träumen. Hill House, nicht bei geistiger Gesundheit, stand für sich alleine auf einem Hügel und hielt Dunkelheit in sich; so stand es seit achtzig Jahren und mochte weitere

achtzig stehen. Drinnen blieben die Wände aufrecht, fügten die Backsteine sich fein säuberlich zusammen, waren die Böden fest und die Türen vernünftigerweise verschlossen; Stille lag ungestört über dem Holz und Stein von Hill House, und was immer dort wandelte, wandelte allein.

Ich finde, es gibt wenige beschreibende Absätze in der englischsprachigen Literatur, die besser sind als das, wenn überhaupt; es ist die Art stiller Epiphanie, auf die jeder Schriftsteller hofft: Worte, die irgendwie Worte transzendieren, Worte, die ein größeres Ganzes bilden als die Summe der Teile. Eine Analyse eines solchen Absatzes ist ein übler und fieser Trick und sollte fast immer College- und Universitätsprofessoren überlassen bleiben, jenen Schmetterlingsjägern der Literatur, die, wenn sie einen schönen Schmetterling sehen, der Meinung sind, sie sollten sofort mit einem Netz auf die Wiese laufen, ihn fangen, mit einem Tropfen Chloroform töten, ihn auf eine weiße Unterlage montieren und unter Glas ausstellen, wo er immer schön sein wird ... und so tot wie Pferdescheiße.

Nachdem ich das gesagt habe, wollen wir den Absatz ein wenig analysieren. Ich verspreche jedoch, ihn nicht zu töten und aufzuspießen; dazu habe ich weder die Fähigkeiten noch die Absicht (aber zeigen Sie mir irgendeine Abschlußarbeit auf dem Gebiet der englischen und amerikanischen Literatur, und ich werde Ihnen eine Sammlung toter Schmetterlinge zeigen, von denen die meisten unsachgemäß getötet und laienhaft aufgespießt worden sind). Wir wollen ihn nur einen oder zwei Augenblicke lang betäuben und dann weiterfliegen lassen.

Ich möchte eigentlich nur darauf hinweisen, wie *viel* dieser einzelne Abschnitt erreicht. Er fängt damit an, daß er andeutet, Hill House sei ein lebender Organismus; sagt uns, daß dieser lebende Organismus nicht im Zustand absoluter Realität existiert; daß es (wenngleich ich gestehen muß, daß ich hier eine Schlußfolgerung ziehe, die Ms. Jackson nicht beachtet hatte) nicht bei geistiger Gesundheit ist, weil es nicht träumt. Der Abschnitt erzählt uns, wie lang seine Geschichte gewesen ist und stellt damit sofort den historischen Kontext her, der für die Spukhaus-Geschichte so wichtig ist, und er

sagt uns, daß *etwas* in den Zimmern und Fluren von Hill House wandelt. Und das alles mit zwei Sätzen.

Durch Andeutung bringt Jackson zwei noch beunruhigendere Dinge ins Spiel. Sie deutet an, daß Hill House äußerlich normal *aussieht*. Es ist nicht das unheimliche alte Marsten-Haus aus 'Salem's Lot mit seinen zugenagelten Fenstern, dem windschiefen Dach und den abblätternden Wänden. Es ist kein halbverfallenes düsteres Gemäuer am Ende all jener Einbahnstraßen, wo Kinder bei Tage Steine hinwerfen und das sie bei Nacht fürchten. Hill House sieht ziemlich gut aus. Aber Norman Bates sah auch ziemlich gut aus, wenigstens an der Oberfläche. Hill House ist an der Oberfläche nichts anzumerken, aber es existiert (wie diejenigen, die närrisch genug sind, dort hineinzugehen, vermuten wir) nicht im Zustand absoluter Realität; daher träumt es nicht; daher ist es nicht bei geistiger Gesundheit. Und es tötet offenbar.

Präsentiert uns Shirley Jackson eine Geschichte - eine Art übernatürliche Herkunft - als Ausgangspunkt, zeigt uns Anne Rivers Siddons die Herkunft selbst.

The House Next Door ist lediglich, gemäß der Ich-Erzählerin Colquitt Kennedy, die mit ihrem Mann Walter neben einem Spukhaus wohnt, ein Roman. Wir werden Zeuge, wie sich ihr Leben und ihre Denkweise als Folge ihrer Nähe zu dem Haus verändern, und der Roman etabliert sich schließlich, als Colquitt und Walter sich veranlaßt sehen, in die Geschichte »hineinzutreten«. Das geschieht sehr zufriedenstellend auf den letzten fünfzig Seiten des Buches, aber im Großteil des Buches sind Colquitt und Walter Nebenfiguren. Das Buch ist in drei längere Teile unterteilt, jeder ist im Grunde genommen eine Geschichte in sich. Wir erfahren die Geschichten der Harralsons, der Sheehans und der Greenes, und wir sehen das Haus nebenan weitgehend durch ihre Erfahrungen. Mit anderen Worten, während *The Haunting of Hill House* uns seine übernatürliche Herkunft lediglich als Hintergrundmaterial präsentiert - zum Beispiel die Braut, deren Kutsche umkippt und sie, Sekunden bevor sie Hill House zum ersten Mal sehen soll, tötet -, könnte man *The House Next Door* den Untertitel »Die Entstehung eines Spukhauses« geben.

Diese Vorgehensweise gelingt Mrs. Siddons ausgezeichnet, die zwar nicht dem in seiner Einfachheit betörenden Prosastil von Mrs. Jackson schreibt, sich aber dennoch tapfer und mit allen Ehren schlägt. Das Buch ist sorgfältig geplant und weist eine brillante Besetzung auf (»Leute wie wir kommen nicht in die Zeitschrift *People*, lautet der erste Satz des Buches, und dann fährt Colquitt fort, uns zu schildern, wie sie und ihr Mann, zwei zurückgezogene Menschen, nicht nur in der Zeitschrift *People* landeten, sondern von ihren Nachbarn gemieden und von Grundstücksmaklern der Stadt gehaßt wurden, und wie sie letztlich bereit waren, das Haus nebenan niederzubrennen). Es handelt sich nicht um ein gotisches Gemäuer in wallenden Nebelschwaden vom Moor; es gibt keine Zinnen, keine Erker, nicht einmal einen einsamen Weg ... Wer hätte in den Vororten von Atlanta auch je von so etwas gehört? Als die Geschichte anfängt, ist das Spukhaus noch nicht einmal erbaut.

Colquitt und Walter leben in einem der reichen und sicheren Vorortstadtteile von Atlanta. Die Maschinerie des gesellschaftlichen Verkehrs in diesem Vorort - dem Vorort einer neuen Stadt des Südens, wo viele Werte des alten Südens noch Gültigkeit haben, sagt uns Colquitt - läuft geschmiert, lautlos und mit Geld gut geölt. Neben ihrem Haus befindet sich ein Waldstück, das wegen seiner schwierigen Topographie niemals zu Bauland gemacht worden ist. Auftritt Kim Dougherty, ein junger hitzköpfiger Architekt; er baut ein zeitgenössisches Haus auf dem Gelände, das wie ein Handschuh auf den Bauplatz paßt. Tatsächlich sieht es fast ... lebendig aus. Colquitt beschreibt, wie sie die Baupläne des Hauses zum ersten Mal sieht:

Ich sog den Atem ein. Es war grandios. Mir liegt wenig an zeitgenössischer Architektur, aber ... Dieses Haus war anders. Irgendwie befehligte es einen, es beruhigte einen. Es wuchs aus der aufgeworfenen Erde wie ein Elementargeist, der endlose Zeiträume lang sehnsüchtig eingesperrt im Boden gelegen und auf seine Freilassung gewartet hatte.(...) Ich konnte mir die Hände und Maschinen kaum vorstellen, die es erbauen sollten. Ich dachte an etwas, das

mit einem Saatkorn angefangen und tiefe Wurzeln geschlagen hatte, das in Sonne und Regen vieler Jahre hochgewachsen war. Auf den Bauzeichnungen jedenfalls drängte sich der Wald unberührt an es heran, wie ein Gefährte. Der Bach umschlang seine Masse und schien seine Wurzeln zu nähren. Es sah - unvermeidlich aus.

Die Ereignisse nehmen ihren gewohnten Lauf. Dionysische Veränderungen kommen über den apollinischen Vorort, wo bisher ein Platz für alles gewesen ist und alles seinen Platz gehabt hat. Als Colquitt in dieser Nacht eine Eule auf dem Waldgrundstück schreien hört, wo bald das Haus entstehen soll, bindet sie einen Knoten in einen Zipfel ihres Bettlakens, um Unglück abzuwenden, wie ihre Großmutter es getan hat.

Dougherty baut das Haus für ein junges Paar, die Harralsons (aber er hätte es genausogeme für Adolf Hitler und Eva Braun gebaut, verrät er den Kennedys bei einem Drink; das Haus selbst interessiert ihn, nicht die Besitzer). Buddy Harralson ist ein aufstrebender junger Anwalt. Seine Chi-Omega-Junior-Liga-Kindfrau, die böse-komisch Pie genannt wird (wie in Punkin Pie, was der Spitzname ihres Vaters war), verliert zuerst ihr Baby an das Haus, als sie es, im vierten Monat schwanger, besucht und eine Fehlgeburt hat, dann ihren Hund und schließlich, am Einzugsabend, alles andere.

Abgang Harralsons, Auftritt Sheehans. Bück und seine Frau Anita versuchen, über den Verlust ihres einzigen Jungen hinwegzukommen, der bei einem Helikopterabschuß in Vietnam ums Leben kam. Anita, die sich von einem Nervenzusammenbruch als Folge des Verlustes erholt (was ein wenig zu geschickt dazu paßt, daß sie Vater und Bruder vor Jahren bei einem ähnlichen Unfall verloren hat), sieht Bilder vom schrecklichen Tod ihres Sohnes im Fernseher in dem Haus. Eine Nachbarin, die ihr aushilft, sieht den tödlichen Film auch teilweise. Andere Dinge geschehen ..., der Höhepunkt ... Abgang Sheehans. Dann kommen, im Zuge des Grand Guignol nicht zuletzt, die Greenes.

Wenn sich das alles vertraut anhört, so überrascht das eigentlich keinen von uns. *The House Next Door* ist eine Rahmen erzählung, etwas, das, spekuliert man gerne, Chaucer

vielleicht geschrieben hätte, hätte er für *Weird Tales* gearbeitet. Es ist eine Form der Horror-Geschichte, die die Filmindustrie häufiger versucht hat als Verfasser von Romanen oder Kurzgeschichten. Tatsächlich scheinen Filmemacher sehr oft versucht zu haben, ein Diktum in die Tat umzusetzen, das Kritiker des Genres seit Jahren aufgesetzt haben: daß die Horror-Geschichte dann am besten funktioniert, wenn sie kurz ist und ohne Umschweife zur Sache kommt (die meisten Menschen assoziieren dieses Diktum mit Poe, aber Coleridge hat es vor ihm aufgestellt, und Poe selbst erstellte eine Regel für die Verfasser aller Kurzgeschichten, nicht nur für übernatürliche und okkulte). Interessanterweise scheint das Diktum in der Praxis aber zu versagen. Die meisten Horror-Filme, die drei oder vier Kurzgeschichten in eine Rahmenhandlung kleiden, funktionieren uneinheitlich oder überhaupt nicht.*

Funktioniert es bei *The House Next Door*? Ich finde schon. Es funktioniert nicht so gut, wie es funktionieren *könnte*, und der Leser mag mit einem irregeleiteten, zwiespältigen Empfinden bezüglich Walter und Colquitt Kennedy zurückbleiben, aber dennoch funktioniert es.

»[*The House Next Door*] kam zustande, wie ich vermute«, schreibt Ms. Siddons, »weil ich schon immer in das Horror- oder Okkult-Genre vernarrt gewesen bin, oder wie immer man es nennen will. Mir schien, als hätten meine sämtlichen Lieblingsschriftsteller sich ein- oder mehrmals an einer Gespenstergeschichte versucht: Henry James, Edith Wharton, Nathaniel Hawthorne, Dickens, unter anderen, und mir

* Aber natürlich gibt es zu jeder Regel die Ausnahme. Während zwei Adaptionen alter EC-Comics, *Tales from the Crypt* (dt: *Geschichten aus der Gruft*) und *Vault of Horror*, klägliche Nietens sind, hat Robert Bloch zwei »Rahmenerzählungen« für die britische Firma Amicus gemacht, *The House that Dripped Blood* (dt: *Totentanz der Vampire*) und *Asylum*. In beiden Fällen wurden die Episoden von Blochs eigenen Kurzgeschichten adaptiert, und beide sind recht unterhaltsam. Der Champion ist und bleibt natürlich *Dead of Night*, ein britischer Film aus dem Jahre 1946, der mit Michael Redgrave in der Hauptrolle unter der Regie von Robert Hamer, Cavalcanti, Charles Crichton und Basil Dearden entstand.

haben die zeitgenössischen Autoren des Genres ebenso viel Vergnügen bereitet wie die klassischen. Shirley Jacksons *Hill House* ist die perfekte Spukhausgeschichte, die ich je gelesen habe ..., und mein ewiger Favorit ist, glaube ich, M. F. K. Fishers bezauberndes kleines *The Lost, Strayed, Stolen*.

Wesentlich scheint zu sein, was man auch in jedem Vorwort zu jeder Anthologie mit Horror-Geschichten lesen kann, daß die Gespenstergeschichte *zeitlos* ist; sie überwindet alle kulturellen und standesgemäßen Unterschiede und sämtliche Ebenen der Bildung; sie kommuniziert direkt mit dem Ansatz der Wirbelsäule und berührt das kauernde Ding in uns allen, das immer noch voller Entsetzen über das Feuer hinaus ins Dunkel hinter der Höhlentür starrt. So wie im Dunkeln alle Katzen grau sind, kann man auch sagen, daß alle Menschen Angst davor haben.

Das Spukhaus hat mich stets als Emblem speziellen Horrors deutlich und direkt angesprochen. Vielleicht liegt das daran, daß ein Haus für eine Frau viel mehr als nur das ist: Es ist ein Königreich, Verantwortung, Trost, eine vollkommene Welt für sie ..., für die meisten von uns jedenfalls, ob uns das bewußt ist oder nicht. Es ist eine Verlängerung unserer selbst; es erklingt als Antwort auf den allgrundlegendsten Akkord, den die Menschheit jemals hören wird. Mein Schutz. Mein Boden. Meine zweite Haut. Mein. Das ist so tief verwurzelt, daß seine Entweihung durch etwas Fremdes ein eigentümliches und tiefes Gefühl von Entsetzen und Abscheu auslöst. Es ist furchteinflößend und ... vergewaltigend wie ein listiger, schrecklicher Einbrecher. Ein Haus, das nicht in Ordnung ist, ist eines der unrichtigsten Dinge auf der Welt, und es steht für seine Bewohner selbst in absolut keinem Verhältnis ...

Ich kam dazu, über ein neues Haus zu schreiben, das ..., sagen wir einmal, böse ... ist, weil ich schlicht und einfach herausfinden wollte, ob ich eine gute Gespenstergeschichte schreiben konnte ... Ich war müde und ausgelaugt, nachdem ich zwei Jahre lang schwer und ernsthaft >literarisch< geschrieben hatte, dennoch wollte ich arbeiten und dachte, es würde Spaß machen, eine Gespenstergeschichte zu versuchen ..., und während ich noch nach einem guten Aufhänger suchte,

kaufte ein junger Architekt das herrliche bewaldete Grundstück neben unserem Haus und fing an, ein modernes Haus darauf zu bauen. Mein Arbeitszimmer unter dem Dach unseres alten Hauses überblickt diesen Platz genau, und ich saß manchmal verträumt am Fenster und sah zu, wie der wilde Wald und der Hügel verschwanden und das Haus wuchs, und eines Tages erblühte das unweigerliche >Was wäre, wenn ...<, mit dem sämtliches Schreiben anfängt, in meinem Verstand, und los ging es. >Was wäre, wenn<, überlegte ich mir, >es sich statt um einen uralten Landsitz an der Küste von Cornwall oder ein Farnhaus in der Grafschaft Bucks aus der Zeit vor der Revolution mit einem oder zwei Besuchern oder selbst die Ruinen einer Plantage, in der ein Geist mit Reifrock am verlassenen Kamin den alten Zeiten nachtrauert, um einen brandneuen, zeitgenössischen Schauplatz im Vorort einer großen Stadt handeln würde? Bei dem Landsitz oder dem Farnhaus oder der Plantage könnte man erwarten, daß es dort spukt. Aber ein neues Haus? Wäre das nicht eine noch bössere, garstigere kleine Wendung? Die die Wirkung des Horrors durch den Kontrast noch steigern würde? Ich fand schon ...

Ich bin immer noch nicht sicher, wie ich darauf kam, daß das Haus seinen ureigenen Liebreiz dazu verwenden würde, die Leute anzuziehen, um dann deren innerste Schwächen, ihre schwachen Stellen, gegen sie einzusetzen. Mir schien, in unseren pragmatischen und materialistischen Zeiten würde ein konventionelles Gespenst fast lächerlich wirken; in dem Vorort, den ich mir vorstellte, würden die Leute nicht an so etwas glauben; es ist beinahe unangemessen. Ein traditioneller Spuk würde von den Nachbarn ausgelacht werden. Was also *würde* meine gebildeten Vorortbewohner überzeugen? Was würde Beziehungen kaputtmachen und Verteidigungen schwächen und den vorstädtischen Panzer durchbrechen? Es mußte in jedem Fall etwas anderes sein. Jede Person hat ihren eigenen, eingebauten Horror-Knopf. Ich brauchte ein Haus, das diesen herausfinden und drücken konnte, und dann hätte ich wirklich einen Fall vorstädtischen Rappels.

Das Handlungsgerüst fiel mir während einer Sitzung an der Schreibmaschine fast vollständig und mit grenzenlosen Einzelheiten ein, als wäre es die ganze Zeit dagewesen und hätte

nur darauf gewartet, entdeckt zu werden ... Die Handlung von *The House Next Door* wurde praktisch an einem einzigen Tag entworfen. Danach schien alles nur ein großer Spaß zu sein, und ich machte mich leichten Herzens an die Arbeit, weil ich dachte, es würde mir leichtfallen, dieses Buch zu schreiben. In gewissem Sinne war es auch so: Es sind meine Mitmenschen. Ich bin von dieser Welt. Ich kenne sie von Grund auf. In den meisten Fällen waren sie natürlich Karikaturen; die meisten Leute, die ich kenne, sind glücklicherweise wesentlich exzentrischer und nicht so nachdrücklich vorstädtisch wie diese Leute. Aber sie mußten so sein, wie sie sind, damit ich meine Geschichte durchziehen konnte. Und es ging mir wie ein geölter Blitz von der Hand, sie zu entwerfen.

Denn das Wesentliche in dem Buch ist natürlich nicht das Haus und seine schreckliche Macht, sondern die Wirkung, die es auf die Nachbarschaft hat, auf die Beziehungen zwischen Nachbarn und Freunden und zwischen Familien, wenn sie gezwungen sind, mit dem Unglaublichen konfrontiert zu werden und es zu glauben. Für mich ist das immer die Macht des Übernatürlichen gewesen ..., daß es die Beziehungen zwischen Menschen und anderen Menschen, zwischen Menschen und ihrer Welt und in gewisser Weise zwischen Menschen und der ureigenen Essenz ihrer selbst zerbricht. Und dieses Zerschlagen macht sie schutzlos und allein, sie heulen entsetzt vor dem Ding, an das zu glauben sie gezwungen worden sind. Denn Glauben ist alles. Ohne Glauben gibt es kein Entsetzen. Und ich denke, es ist sogar noch schrecklicher, wenn ein moderner Mann und eine moderne Frau, die mit den Privilegien und der Ausbildung und allen Dingen des sogenannten guten Lebens und der Last des klugen, pragmatischen, nach Visionen lechzenden modernen Verstandes ausgerüstet sind, vollkommen fremdem, elementarem Bösen und Entsetzen zu begegnen gezwungen sind. Was weiß er davon, was hat es mit ihm zu tun? Was hat das Unausprechliche und Unglaubliche mit Zweitwohnsitzen und Steuerparadiesen und Privatschulen für die Kinder und einer Pate in jeder Terrine und einem BMW in jeder Garage zu tun? Der primitive Mensch mag vor dem wiederkehrenden Toten heu-

len und auf ihn deuten; sein Nachbar würde ihn sehen und gemeinsam mit ihm heulen ... Der Bewohner von Fox Run Chase, der draußen beim beheizten Pool einen Ghul trifft, würde andentags auf dem Tennisplatz mit seinen Nikes tödlich geschnitten werden, wenn er oder sie darauf beharren würde, darüber zu sprechen. Und damit wäre er allein mit dem Grauen und von den Nachbarn auf beiden Seiten gemieden. Das ist eine doppelte Drehung der Schraube, und ich dachte, das würde eine gute Geschichte ergeben.

Ich glaube immer noch, daß das so ist ..., ich glaube, sie ist recht gut geworden ... Aber ich bin erst jetzt imstande, das Buch mit Gleichmut zu lesen. Nach etwa einem Drittel machte das Schreiben keinen Spaß mehr und wurde ebenso niederdrückend für mich, wie es zur Besessenheit geworden war; mir wurde klar, daß ich etwas Großes und Schreckliches und ganz und gar nicht Komisches vor mir hatte; ich verletzte und vernichtete Menschen oder ließ zu, daß sie verletzt und vernichtet wurden, was auf dasselbe hinausläuft. Ich habe einen Rest puritanischer Ethik in mir oder eine verkniffene calvinistische Moral, die darauf besteht, daß ALLES EINEN SINN HABEN MUß. Ich mag nichts Willkürliches. Dem Bösen darf nicht gestattet werden, daß es ungeschoren davonkommt, obwohl ich weiß, daß das jeden Tag geschieht. Letztendlich ... muß es einen Tag des Gerichts für das Böse geben, und ich weiß immer noch nicht, ob das eine Stärke oder eine Schwäche ist ... Es führt sicherlich nicht zu Spitzfindigkeiten, aber ich betrachte mich auch nicht als >clevere< Schriftstellerin. Und so wurde *The House Next Door* tatsächlich zu etwas sehr Ernstem für mich; ich wußte, daß Colquitt und Walter Kennedy, die ich wirklich sehr mochte, am Ende des Buches vernichtet werden würden, aber für mich war sehr viel wirkliche Ritterlichkeit in der Tatsache, daß sie das selbst wußten und dennoch nicht aufhörten ... Ich war froh, daß sie nicht wegliefen ... Ich hoffe, daß ich die Anmut und den Mut hätte, so wie sie zu handeln, wenn ich mich etwas so überwältigend Riesigem und Schrecklichem gegenübersehen würde und so wenige Möglichkeiten hätte wie sie. Ich spreche von ihnen, als wären sie außerhalb meiner Kontrolle, weil ich der Meinung bin, daß sie das waren, ich empfand den größten Teil des

Buches über so ... Das Ende hat etwas Unvermeidliches ..., das für mich schon auf der ersten Seite des Buches ersichtlich war. Es ist so geschehen, weil es in dieser Zeit und an diesem Ort ebenso mit diesen Leuten geschehen wäre. Das ist für mich ein befriedigendes Gefühl, und das habe ich nicht bei allen meinen Büchern gehabt. In diesem Sinne bin ich jedenfalls der Meinung, daß es ein Erfolg war ...

Ich finde, auf der einfachsten Ebene funktioniert es als ein Stück Horror-Literatur, das von dem Nebeneinander des unglaublich Schrecklichen mit dem unglaublich Normalen lebt ..., dem wunderbaren >Schrecken-bei-Sonnenschein<-Syndrom von Henry James. *Rosemary's Baby* ist das absolute Meisterwerk in dieser Beziehung, und teilweise war es diese Meisterschaft, nach der ich strebte. Außerdem gefällt mir die Tatsache, daß alle vorkommenden Personen, jedenfalls für mich, sehr sympathische Leute sind - auch jetzt noch, so lange nach dem Schreiben und nachdem ich es so oft wieder-gelesen habe. Mir lag sehr viel daran, was ihnen zustößt, während ich sie auf den Seiten offenbarte, und mir liegt immer noch viel an ihnen.

Vielleicht ist es auch als durch und durch zeitgenössische Horror-Geschichte erfolgreich. Vielleicht ist dies die Zukunft. In dieser schönen neuen Welt wird einen nicht das Ding, das nachts im Haus herumgeistert, fertigmachen; das Haus selbst wird es tun. In einer Welt, in der das Mobiliar des Lebens, das Skelett der Existenz selbst schrecklich und fremd wird, können wir uns vielleicht nur auf das bißchen Anstand rückbesinnen, das wir in uns selbst haben. In gewisser Weise ist das, finde ich, nicht unbedingt schlecht.«

In Siddons Analyse ihres eigenen Buches ragt ein Ausdruck heraus - jedenfalls für mich -, und zwar: »... für mich war sehr viel wirkliche Ritterlichkeit«, sagt sie, »in der Tatsache, daß sie das selbst wußten und dennoch nicht aufhörten ...« Wir könnten das als typisch südliche Sentimentalität betrachten, und so damenhaft sie tat, Anne Rivers Siddons ist deutlich in der südlichen Tradition der Verfasser des Unheimlichen verwurzelt.

Sie sagt uns, daß sie an die Ruinen einer Plantage gedacht hat, und das hat sie, aber im weiteren Sinne ist *The House*

Next Door doch sehr deutlich genau die unheimliche, heruntergekommene Plantage, in der scheinbar so unterschiedliche, aber in Wahrheit so ähnliche Autoren wie William Faulkner, Harry Crews und Flannery O'Connor - wahrscheinlich die größte Verfasserin von Kurzgeschichten der Nachkriegszeit - vor ihr gelebt haben. Es ist ein Zuhause, in dem selbst so wirklich grausam schlechte Schriftsteller wie William Bradford Huie von Zeit zu Zeit ein Zimmer gemietet haben.

Wenn die Erfahrungen des Südens als unbeackelter Boden betrachtet werden können, dann müssen wir wohl sagen, daß fast jeder Schriftsteller, wie gut oder schlecht auch immer, der diese Erfahrung des Südens tief empfindet, ein Saatkorn pflanzen und es wachsen lassen konnte - als Beispiel empfehle ich Thomas Cullinans Roman *The Beguiled* (aus dem unter der Regie von Don Siegel ein guter Film mit Clint Eastwood wurde). Es ist ein Roman, den ein Freund von mir als »ziemlich gut geschrieben« bezeichnet hat, was natürlich heißen soll, nichts Besonderes. Kein Saul Bellow, kein Bernard Malamud, aber wenigstens auch nicht auf einer Stufe mit Harold Robbins und Sidney Sheldon, die offenbar den Unterschied zwischen einer ausgeglichenen Prosazeile und einer Scheiße-mit-Sardellen-Pizza nicht kennen. Hätte Cullinan beschlossen, einen konventionelleren Roman zu schreiben, würde sich niemand mehr daran erinnern. Statt dessen kam er mit einer wahnsinnigen gotischen Geschichte über einen Soldaten der Union daher, der zuerst sein Bein und dann sein Leben an die tödlichen Engel der Barmherzigkeit verliert, die sich in einer verfallenen Mädchenschule aufhalten, die Shermans Marsch zum Meer überstanden hat. Das ist Cullinans kleiner Hektar unbebauten Landes; Land, das immer erstaunlich fruchtbar gewesen ist. Man fühlt sich versucht zu glauben, daß eine solche Idee außerhalb des Südens nicht viel mehr als Unkraut hervorbringen würde. Aber in diesem Boden wächst sie zu einem Weinstock von überwältigender, verrückter Schönheit - der Leser ist vor Entsetzen gebannt über das, was in dieser einsamen Mädchenschule vor sich geht.

William Faulkner andererseits hat mehr als nur ein paar Saatkörner ausgestreut; er hat den ganzen verdammten Gar-

ten gepflanzt..., und alles, was er nach 1930 in die Hand genommen hat, als er die gotische Form tatsächlich für sich entdeckt hatte, wuchs und gedieh. Die Essenz der südlichen Schauerromantik ist für mich in *Sanctuary* (dt: *Die Freistadt*), als Popeye auf dem Galgenpodest steht und gehängt werden soll. Er hat sich für diesen Anlaß das Haar ordentlich gekämmt, doch nun hat er den Strick um den Hals und die Hände hinter den Rücken gebunden, und das Haar fällt ihm in die Stirn. Er wirft den Kopf zurück, um die Strähnen wieder an Ort und Stelle zu bringen. »Ich richte es für Sie«, sagt der Henker und läßt die Falltür des Galgens aufklappen. Abgang Popeye mit wirrem Haar im Gesicht. Ich glaube von ganzem Herzen, daß niemand, der nördlich der Mason-Dixon-Grenze großgezogen wurde, sich diese Szene hätte ausdenken oder sie richtig hätte schreiben können, falls sie ihm doch eingefallen wäre. Dasselbe gilt für die lange, unheimliche und quälende Szene im Wartezimmer des Arztes, mit der Flannery OConnors Novelle »Revelation« (dt: »Offenbarung«) beginnt. Außerhalb der Südstaatenphantasie gibt es solche Wartezimmer nicht; heiliger Jesus, was für eine Bande.

Ich will damit nur sagen, daß die Südstaatenphantasie etwas furchteinflößend Üppiges und Fruchtbare hat, was besonders auffällig zu sein scheint, wenn sie sich der gotischen Form zuwendet.

Der Fall der Harralsons, der ersten Familie, die den Ort des Bösen in Siddons Roman bewohnt, zeigt deutlich, wie die Autorin ihre Südstaatenphantasie eingesetzt hat. Pie Harralson, die Chi-Omega-Junior-League-Kindfrau, übt eine ungesunde Anziehungskraft auf ihren Vater aus, einen zähen, cholerischen Mann aus dem »Präriegras-Süden«. Pie scheint sich bewußt zu sein, daß ihr Ehemann Buddy das Dreieck mit ihr auf der Spitze und Daddy in einem der unteren Winkel vervollständigt. Sie spielt die beiden gegeneinander aus. Das Haus selbst ist nur eine weitere Spielfigur in den Liebe-Haß-Liebe-Affären, die sie mit ihrem Vater zu haben scheint. (»Diese unheimliche Sache, die sie mit ihm hat«, sagt eine der Personen geringschätzig.) Gegen Ende ihrer ersten Unterhaltung mit Colquitt und Walter sagt Pie voller Wonne:

»Oh, Daddy wird dieses Haus *hassen*! Oh, er wird reif für die Zwangsjacke sein!«

Derweil ist Buddy unter die Fittiche von Lucas Abbott genommen worden, einem Neuankömmling in der Anwaltskanzlei, wo Buddy arbeitet. Abbott kommt aus dem Norden, und wir hören so nebenbei, daß Abbott New York wegen eines Skandals verlassen hat: »... etwas mit einem Gerichtsdienner.«

Das Haus nebenan, das die tiefsten Schwächen der Menschen gegen sie wendet, wie Siddons sagt, schweißt diese Elemente fein säuberlich und schrecklich zusammen. Gegen Ende des Einweihungsfestes fängt Pie an zu schreien. Die Gäste eilen zu ihr, um zu sehen, was ihr zugestoßen ist. Sie finden Buddy Harralson und Lucas Abbott, die sich in dem Schlafzimmer, wo die Mäntel aufbewahrt werden, nackt in den Armen liegen. Pies Daddy hat sie zuerst gefunden, er windet sich, vom Herzschlag getroffen, auf dem Boden, während seine Punkin Pie schreit ...und schreit ... und schreit ...

Wenn das keine Südstaaten-Gotik ist, was dann?

Die Essenz des Horrors dieser Szene (die mich in gewisser Weise stark an den Augenblick erinnert, da einem fast das Herz stehenbleibt, als die namenlose Erzählerin von *Rebecca* die Party zum Verstummen bringt, als Rebecca in dem Kleid die Treppe herunterkommt, das auch Maxims gräßliche erste Frau getragen hat) liegt in der Tatsache begründet, daß hier nicht nur gesellschaftliche Konventionen gebrochen wurden; sie sind in unsere schockierten Gesichter explodiert. Siddons bewerkstelligt diese Dynamitsprengung mit Meisterhand. Alles geht so schief wie es nur irgend schiefgehen kann; Leben und Laufbahnen sind auf ewig ruiniert, und das innerhalb von Sekunden.

Wir müssen die Psyche des Horror-Schriftstellers nicht analysieren; nichts ist so langweilig oder ärgerlich wie Leute, die Sachen fragen wie: »Warum sind Sie so unheimlich?« oder »Wurde Ihre Mutter von einem zweiköpfigen Hund erschreckt, während Sie noch *in utero* waren?« Ich werde das hier auch nicht tun, aber ich möchte darauf hinweisen, daß viel von dem wuchtigen Effekt von *The House Next Door* daher rührt, daß die Verfasserin ein so feines Gespür für ge-

sellschaftliche Konventionen hat. Jeder Verfasser von Horror-Geschichten hat eine klare - möglicherweise eine morbid überentwickelte - Auffassung davon, wo das Land des gesellschaftlich (oder moralisch oder psychologisch) Akzeptablen aufhört und der große, weiße Raum des Tabus beginnt. Sidons gelingt es besser, die Ränder des gesellschaftlich Akzeptablen vom gesellschaftlich Alpträumen abzugrenzen als den meisten (wenngleich mir Daphne du Maurier wieder einfällt), und ich wette, man hat ihr schon in jungen Jahren beigebracht, daß man nicht mit den Ellbogen auf dem Tisch ißt ..., aber abnormale Liebe im Garderobenraum macht.

Sie kehrt immer wieder zum Bruch gesellschaftlicher Konventionen zurück (zum Beispiel in einem früheren, nicht phantastischen Roman über den Süden, *Heartbreak Hotel*), und auf seiner rationalsten, symbolischsten Ebene kann man *The House Next Door* als komisch-schreckliche soziologische Abhandlung über Moral und Leben der mittelmäßig Reichen aus den Vororten betrachten. Aber darunter schlägt das Herz der Südstaaten-Gotik stark. Colquitt sagt uns, daß sie es nicht wagen würde, ihrer engsten Freundin zu erzählen, was sie an dem Tag gesehen hat, als Anita Sheehan schließlich den Verstand verlor, aber uns kann sie es in allen schockierenden Einzelheiten schildern. Entsetzt oder nicht, Colquitt hat alles gesehen. Sie selbst stellt zu Beginn des Romans einen Vergleich zwischen dem neuen Süden und dem alten Süden an, und der Roman als Ganzes betrachtet ist auch einer. An der Oberfläche sehen wir »den obligatorischen, tabakbraunen Mercedes«, Ferien in Ocho Rios, Bloody Marys mit frischem Dill bei Rinaldi's. Aber der Stoff darunter, der Stoff, welcher das Herz dieses Romans mit einer solch großen, derben Kraft schlagen läßt, ist der alte Süden ..., der Stoff des gotischen Südstaaten-Schauerromans. Unterschwellig ist *The House Next Door* nicht in einem vornehmen Vorort von Atlanta angesiedelt; es ist in jenem grimmigen, höhlenreichen Land des Herzens angesiedelt, das Flannery O'Connor so hervorragend kartographiert hat. Wenn man Colquitt Kennedy tief genug ankratzt, wird man O'Connors Mrs. Turpin finden, die in ihrem Schweinestall steht und auf eine Offenbarung wartet.

Wenn das Buch ein ernstes Problem hat, so ist dies unsere Wahrnehmung von Walter, Colquitt und der dritten Hauptperson, Virginia Guthrie, Unsere Gefühle diesen Personen gegenüber sind nicht besonders wohlwollend, und es ist zwar keine Regel, daß sie das sein sollten, doch mag es dem Leser schwerfallen, zu verstehen, weshalb Siddons sie mag, wie sie selbst sagt. Den größten Teil des Buches hindurch ist Colquitt selbst besonders unattraktiv: eitel, standesbewußt, geldbewußt, sexuell prüde und gleichzeitig vage exhibitionistisch. »Wir mögen es, wenn unser Leben und unser Besitz glatt läuft«, erzählt sie dem Leser gleich zu Beginn mit nervtötender Überheblichkeit. »Chaos, Gewalt, Unordnung, Gedankenlosigkeit, sie alle stören uns. Sie machen uns nicht gerade Angst, weil wir ihrer bewußt sind. Wir sehen die Nachrichten, wir sind in unserem Zweig recht liberaler Politik aktiv. Wir wissen, daß wir eine Schale um uns herum gebaut haben, aber wir haben hart gearbeitet, um das zu können; wir haben es so gewollt. Wir haben doch sicherlich das Recht, das zu tun.«

Bei aller Gerechtigkeit, teilweise zielt das darauf ab, uns auf die Veränderungen vorzubereiten, denen Colquitt und Walter als Folge der übernatürlichen Vorkommnisse unterliegen - das verdamnte Haus macht das, was Bob Dylan »bring it all back home« nannte. Siddons möchte uns zweifellos sagen, daß die Kennedys schließlich eine neue Ebene sozialen Bewußtseins erreichen; nach der Episode mit den Sheehans sagt Colquitt zu ihrem Mann: »Weißt du, Walter, wir haben nie die Köpfe gehoben. Wir haben niemals uns selbst oder etwas, das wir wirklich schätzen, aufs Spiel gesetzt. Wir haben das Beste genommen, was das Leben zu bieten hatte ..., und wir haben niemals wirklich etwas dafür hergegeben.« Wenn das so ist, dann ist Siddons erfolgreich. Die Kennedys bezahlen mit ihrem Leben. Das Problem des Romans mag sein, daß der Leser denken mag, der bezahlte Preis sei angemessen gewesen.

Siddons eigene Meinung darüber, was genau das steigende soziale Bewußtsein der Kennedys bedeutet, ist auch verschwommener als mir lieb ist. Wenn es ein Sieg ist, dann scheint es mir ein rechter Pyrrhus-Sieg zu sein; ihre Welt ist

von ihrer Überzeugung zerstört worden, daß sie die Welt vor dem Haus nebenan warnen müssen, aber ihre Überzeugung scheint ihnen bemerkenswert wenig inneren Frieden als Gegenleistung zu geben - und der Aufhänger des Buches scheint anzudeuten, daß ihr Sieg ganz eindeutig einen hohlen Klang hat.

Colquitt setzt nicht nur den Sonnenhut auf, wenn sie hinaus geht, um im Garten zu arbeiten; sie setzt ihren *mexikanischen* Sonnenhut auf. Sie ist zu Recht stolz auf ihre Arbeit, aber der Leser mag sich angesichts ihres unbekümmerten Selbstvertrauens in ihr gutes Aussehen etwas unbehaglicher fühlen: »Ich habe, was ich brauche, ich brauche die Bewunderung sehr junger Männer nicht, wenn ich auch in aller Bescheidenheit zugeben muß, daß in meiner Agentur einige waren, die sie geboten haben.« Wir wissen, daß sie in engen Jeans gut aussieht; Colquitt selbst weist uns hilfreich darauf hin. Wir haben das Gefühl, wenn das Buch ein oder zwei Jahre später geschrieben worden wäre, dann würde Colquitt daraufhinweisen, daß sie in ihren Calvin-Klein-Jeans gut aussieht. Das alles soll ausdrücken, daß sie keine Person ist, auf die der Leser mühelos hoffen mag, und ob ihre persönlichen Ticks den ständigen Abwärtssog des Buches in Richtung Katastrophe behindern oder ihn fördern, das ist etwas, das der Leser für sich selbst entscheiden muß.

Auch die Dialoge des Buches sind problematisch. An einer Stelle umarmt Colquitt die neu eingetroffene Anita Sheehan und sagt zu ihr: »Noch einmal: Willkommen in der Nachbarschaft, Anita Sheehan. Weil Sie eine völlig neue Lady sind und eine, die ich sehr mag, und ich hoffe, Sie werden hier sehr, sehr glücklich sein.« Ich habe nichts gegen die Sentimentalität; ich frage mich nur, ob Menschen, selbst im Süden, wirklich so sprechen.

Drücken wir es einmal so aus: Das Hauptproblem von *The House Next Door* ist die verschwommene Entwicklung der Personen. Ein geringeres Problem ist die tatsächliche Ausführung - ein Problem, das sich hauptsächlich in den Dialogen stellt, da die Erzählstruktur angemessen und die Sprachbilder häufig von befremdlicher Schönheit sind. Aber als gotischer Schauerroman ist das Buch mehr als gelungen.

Ich möchte abschließend noch hinzufügen, daß Anne Rivers Siddons *The House Next Door*, davon abgesehen, daß es ein Südstaaten-Schauerroman ist, und abgesehen von Unzulänglichkeiten in Charakterisierung oder Ausführung, noch auf weit wichtigerem Boden erfolgreich ist: Es ist ein Musterbeispiel dafür, was Irving Malin »den neuen amerikanischen Schauerroman« nennt - wie Straubs *Ghost Story*, was das anbelangt, wenngleich sich Straub viel deutlicher bewußt zu sein scheint, was für eine Art von Fisch er im Netz hat (deutlichster Beweis dafür ist seine Verwendung des Narziß-Mythos und seine unheimliche Verwendung des tödlichen Spiegels).

John G. Park vereinnahmte Malins Begriff vom neuen amerikanischen Schauerroman in einem Artikel in *Critique: Studies in Modern Fiction*. * Parks Artikel ist über Shirley Jacksons Roman *The Sundial*, aber was er über das Buch sagt, läßt sich mühelos auf eine ganze Riege amerikanischer Gespenster- und Horror-Geschichten anwenden, auch einige meiner eigenen. Nachfolgend Malins »Liste der Zutaten« für einen modernen gotischen Schauerroman, wie ihn Park in seinem Artikel erklärt.

Erstens: Ein Mikrokosmos dient als Arena, in der universelle Kräfte aufeinanderprallen. Im Falle von Siddons Buch ist das Haus nebenan dieser Mikrokosmos.

Zweitens: Das gotische Haus fungiert als Bildnis autoritärer Haltung, Gefangenschaft oder »beengenden Narzißmus«. Mit Narzißmus scheinen Park und Malin eine zunehmende Besessenheit von den eigenen Problemen zu meinen; ein Nach-innen-Kehren anstelle eines Sich-nach-außen-Wendens. Der neue amerikanische Schauerroman präsentiert eine geschlossene Schleife von Personen, und die äußerliche Umgebung ahmt oft, was man als psychologisch-pathetischen Trugschluß bezeichnen könnte, die inneren Wandlungen der Personen selbst nach - wie es in *The Sundial* der Fall ist.**

* Dieser Artikel ist »Waiting for the End: Shirley Jackson's *The Sundial*« von John G. Park, *Critique*, Vol. XIX, No. 3, 1978.

** Und auch in *The Shining*, das deutlich mit *The Sundial* vor Augen geschrieben wurde. In *The Shining* sind die Personen meilenweit von

Das ist eine aufregende, sogar fundamentale Änderung der Absicht des gotischen Schauerromans. Früher einmal wurde der Ort des Bösen von der Kritik als Symbol des Mutterleibs angesehen - ein in erster Linie sexuelles Symbol, das die Schauerromantik möglicherweise zu einer sicheren Methode machte, über sexuelle Ängste zu sprechen. Park und Malin deuten an, daß der neue amerikanische Schauerroman, der weitgehend in den zwanzig Jahren erschaffen wurde, seit Shirley Jackson ihr *The Haunting of Hill House* veröffentlicht hat, den Ort des Bösen nicht dazu benützt, sexuelle Interessen oder sexuelle Ängste zu symbolisieren, sondern Interesse am Selbst und Angst vor dem Selbst ..., und sollte Sie jemals jemand fragen, weshalb sich Horror-Literatur und Horror-Filme in den vergangenen fünf Jahren eines so ungeheuren Popularitätsanstiegs erfreut haben, dann können Sie dem Fragesteller darlegen, daß der Aufstieg des Horror-Films in den siebziger und frühen achtziger Jahren mit dem Aufkommen solcher Sachen wie Rolfing, dem Urschrei und heißer Massagebäder einhergeht und daß viele der erfolgreichsten Vertreter des Horror-Genres, von *The Exorcist* bis zu Cronenbergs *They Came from Within*, gute Beispiele für die neue amerikanische Schauerromantik sind, in der wir statt der symbolischen Gebärmutter den symbolischen Spiegel haben.

Das mag sich verdammt nach akademischer Scheiße anhören, ist es aber eigentlich nicht. Ziel der Horror-Literatur ist es nicht nur, das Land der Tabus zu erforschen, sondern unsere eigenen, guten Gefühle gegenüber dem Status quo zu bestätigen, indem sie uns extravagante Visionen zeigt, wie die Alternativen aussehen könnten. Wie die schrecklichsten Alpträume, macht der gute Angst-Film seine Arbeit häufig,

jeglicher Hilfe entfernt und isoliert in einem alten, eingeschnittenen Hotel. Ihre Welt ist geschrumpft und nach innen gekehrt worden; das O verlock Hotel wird zum Mikrokosmos, in dem universelle Kräfte aufeinanderprallen, und das innere Wetter ahmt das äußere Wetter nach. Kritiker von Stanley Kubricks Filmversion sollten nicht vergessen, daß es genau diese Elemente waren, die Kubrick -bewußt oder unbewußt - stärker herausarbeitete.

indem er den Status quo von innen nach außen kehrt - was uns an Mr. Hyde möglicherweise am meisten Angst macht, ist die Tatsache, daß er die ganze Zeit ein Teil von Dr. Jekyll gewesen ist. Und in einer amerikanischen Gesellschaft, die mehr und mehr in den Bann des Ich-Kultes gerät, sollte es eigentlich nicht überraschen, daß das Horror-Genre mehr und mehr dazu übergeht, uns ein Spiegelbild zu zeigen, das uns nicht gefällt - unser eigenes.

Wenn wir *The House Next Door* betrachten, dann können wir die Tarotkarte des Gespenstes weglegen - in dem Haus, das den Harralsons, den Sheehans und den Greenes gehört, gibt es keine Gespenster *per se*. Die Karte, die besser zu passen scheint, ist die Karte, die immer zum Vorschein kommt, wenn wir es mit Narzißmus zu tun haben: die Karte des Werwolves. Traditionellere Werwolfgeschichten ahmen fast immer - wissentlich oder unwissentlich - die klassische Geschichte von Narziß nach; in der Version mit Lon Chaney jr. sehen wir Chaney, wie er sich selbst in dem stets populären Pool betrachtet, während er sich vom Monster in Larry Talbot zurückverwandelt. Genau dieselbe Szene sehen wir im originalen Fernsehfilm *The Incredible Hulk*, als Hulk in seine David-Banner-Form zurückkehrt. Im von Hammer produzierten *Curse of the Werewolf* (dt: *Der Fluch von Siniestro*) wird die Szene ebenfalls wiederholt, nur ist es diesmal Oliver Reed, der sich selbst betrachtet, während er der Veränderung unterliegt. Das wirkliche *Problem* beim Haus nebenan, wird uns klar, ist die Tatsache, daß es Menschen genau in das verwandelt, was sie am meisten fürchten. Das echte *Geheimnis* des Hauses nebenan ist, daß es ein Umkleideraum für Werwölfe ist.

»Fast alle Personen des neuen amerikanischen Schauromans sind«, faßt Park zusammen, »in der einen oder anderen Form narzißtisch; sie sind Schwächlinge, die versuchen, ihre eigene Voreingenommenheit Wirklichkeit werden zu lassen.« Ich finde, das faßt Colquitt Kennedy zusammen; und es faßt auch Eleanor zusammen, die Protagonistin von Shirley Jacksons *The Haunting of Hill House*; und Eleanor Vance ist mit Sicherheit die beste Person dieser neuen Tradition des amerikanischen gotischen Schauromans.

»Die Inspiration, eine Gespenstergeschichte zu schreiben«, schreibt Lenemaja Friedman in ihrer Studie von Jacksons Werk, »kam Miß Jackson ..., als sie ein Buch über eine Gruppe von Erforschern des Übernatürlichen aus dem neunzehnten Jahrhundert las, die ein Spukhaus mieteten, um es zu studieren und ihre Eindrücke aufzuzeichnen, was sie gesehen und gehört hatten, um der Society for Psychic Research einen Bericht darüber abliefern zu können. Wie sie sich selbst erinnert: >Sie dachten, sie wären schrecklich wissenschaftlich und würden alle möglichen Dinge beweisen, und doch war die Geschichte, die man ihren trockenen Berichten entnehmen konnte, ganz und gar nicht die Geschichte eines Spukhauses, es war die Geschichte von mehreren aufrichtigen, meiner Meinung nach irregeleiteten, aber sicher entschlossenen Männern mit verschiedenen Motivationen und Hintergründen.

Die Geschichte gefiel ihr so sehr, daß sie es kaum erwarten konnte, ihr eigenes Spukhaus und ihre eigenen Personen zu erschaffen, die es erforschten.

Kurz danach, berichtet sie selbst, sah sie während einer Reise nach New York an der Haltestelle 125ste Straße ein groteskes Haus - das so böse aussah, einen so ernsten Eindruck machte, daß sie noch lange danach Alpträume hatte, in denen es vorkam. Um ihre Neugier zu stillen, fand eine Freundin aus New York für sie heraus, daß das Haus, äußerlich unversehrt, lediglich eine Hülle war, da ein Feuer das Bauwerk innen verwüstet hatte ... In der Zwischenzeit durchsuchte sie Zeitungen, Zeitschriften und Bücher nach Bildern von Häusern, die hinreichend aussahen, als würde es darin spuken; schließlich fand sie in einer Zeitschrift ein Bild von einem Haus, das genau richtig zu sein schien. Es sah dem bösen Bauwerk, das sie in New York gesehen hatte, sehr ähnlich: >... es hatte dieselbe Aura von Verfall und Verwesung, und wenn je ein Haus wie ein Kandidat für ein Gespenst ausgesehen hat, dann dieses.< Der Bildunterschrift war zu entnehmen, daß sich das Haus in einer Stadt in Kalifornien befand; daher schrieb sie ihrer Mutter in Kalifornien einen Brief, in der Hoffnung, daß diese ihr weiterhelfen könnte. Wie sich herausstellte, kannte ihre Mutter das Haus nicht nur, sondern lie-

ferte ihr die erstaunliche Information, daß es von Miß Jacksons Urgroßvater erbaut worden war.«*

Heh-heh-heh, wie der Gruftwächter zu sagen pflegte.

Auf der einfachsten Ebene folgt *Hill House* dem Plan jener Erforscher des Übernatürlichen, über die Miß Jackson gelesen hatte: Es ist die Geschichte von vier Geisterjägern, die sich in einem übel beleumundeten Haus treffen. Geschildert werden ihre Abenteuer dort, am Ende kommt es zu einem furchterregenden, rätselhaften Höhepunkt. Die Geisterjäger - Eleanor, Theo und Luke - sind auf Einladung eines Dr. Montague gekommen, eines Anthropologen, dessen Hobby das Erforschen übersinnlicher Phänomene ist. Luke, ein junger Klugscheißer von einem Kerl (in Robert Wises Verfilmung des Buches bemerkenswert verkörpert von Russ Tamblyn), ist als Repräsentant der Besitzerin, seiner Tante, anwesend; er betrachtet die ganze Sache als Spaß ... Jedenfalls am Anfang. Eleanor und Theo wurden aus unterschiedlichen Gründen eingeladen. Montague hat in den Akten verschiedener Gesellschaften zur Erforschung paranormaler Erscheinungen geforscht und eine große Zahl von Personen eingeladen, die schon früher mit »abnormalen« Ereignissen konfrontiert worden sind - die Einladungen besagten natürlich, daß es diesen »speziellen« Leuten gefallen könnte, einen Sommer mit Montague in Hill House zu verleben. Eleanor und Theo sind die beiden einzigen, die darauf reagierten, beide aus unterschiedlichen Gründen. Theo, die hinreichend überzeugende Fähigkeiten mit den Rhine-Karten demonstriert hat, hat mit ihrem momentanen Liebhaber Schluß gemacht (in dem Film wird Theo - gespielt von Claire Bloom - als Lesbierin dargestellt, die ein Auge auf Eleanor geworfen hat, in Jacksons Roman findet sich gerade die leiseste Andeutung, daß Theos sexuelle Vorlieben nicht hundertprozentig hetero sein könnten).

* Aus: Shirley Jackson, von Lenemaja Friedman (Boston: Twayne Publishers, 1975), S. 121. Ms. Friedman zitiert direkt aus Shirley Jacksons Schilderung, wie ihr eigenes Buch zustande kam; Miß Jacksons Schilderung wurde in einem Artikel mit dem Titel »Experience and Fiction« veröffentlicht.

Aber der Roman dreht sich im Grunde genommen fast nur um Eleanor, auf deren Haus Steine herabregneten, als sie ein kleines Mädchen war, und die Figur Eleanors, und wie Shirley Jackson sie zeichnet, hebt *The Haunting of Hill House* in die Ränge der großen unheimlichen Romane - ich selbst finde sogar, daß dieses Buch und James' *The Turn of the Screw* die beiden einzigen wirklich großen, unheimlichen Romane der vergangenen hundert Jahre sind (wenngleich wir zwei Kurzromane hinzufügen könnten: Machens »The Great God Pan« [dt: »Der große Gott Pan«] und Lovecrafts »At the Mountains of Madness« [dt: »Berge des Wahnsinns«]).

»Fast alle Personen des neuen amerikanischen Schauerromans sind in der einen oder anderen Form narzißtisch; sie sind Schwächlinge, die versuchen, ihre eigene Voreingenommenheit Wirklichkeit werden zu lassen.«

Versuchen wir diesen Schuh bei Eleanor, und wir werden feststellen, daß er perfekt paßt. Sie ist auf besondere Weise mit sich selbst beschäftigt, und in Hill House findet sie einen riesigen und monströsen Spiegel, der ihr eigenes verzerrtes Gesicht reflektiert. Sie ist eine Frau, die durch ihr Familienleben und ihre Erziehung auf profunde Weise verkümmert war. Wenn wir im Inneren ihres Verstandes sind (und das ist fast immer, mit Ausnahme des ersten und des letzten Kapitels), denken wir vielleicht an den alten orientalischen Brauch des Füßeabbindens - nur sind nicht Eleanors Füße abgebunden worden, sondern der Teil ihres Verstandes, wo die Fähigkeit, ein unabhängiges Leben zu führen, ihren Sitz hat.

»Es stimmt, daß die Charakterisierung von Eleanor eine der besten in Miß Jacksons Werk ist«, schreibt Lenemaja Friedman. »Sie wird lediglich von jener von Merricat in dem späteren Roman *We Have Always Lived in the Castle* übertroffen. Eleanors Persönlichkeit hat viele Facetten; sie kann fröhlich, charmant und geistreich sein, wenn sie spürt, daß sie gewollt wird; sie ist großzügig und bereit, sich selbst zu geben. Gleichzeitig verabscheut sie Theos Egoismus und klagt Theo des Betrugs an, als sie das Zeichen an der Wand entdecken. Eleanor ist viele Jahre lang von Frustration und Haß erfüllt: Sie hat erst ihre Mutter hassen gelernt und dann ihre Schwester und ihren Schwager, weil diese sich ihre unterwürfige und

passive Natur zunutze gemacht haben. Sie bemüht sich, die Schuldgefühle zu überwinden, die sie wegen des Todes ihrer Mutter empfindet.

Wenngleich man sie ganz gut kennenlernt, bleibt sie geheimnisvoll. Das Geheimnis ist eine Folge von Eleanors Unsicherheit und ihren geistigen und emotionalen Umschwüngen, die nur schwer auszuloten sind. Sie ist unsicher, und von daher instabil in ihrer Beziehung zu anderen und ihrer Beziehung zu dem Haus. Sie spürt die unwiderstehliche Kraft der Gespenster und sehnt sich schließlich danach, sich ihnen zu unterwerfen. Als sie beschließt, Hill House nicht zu verlassen, muß man annehmen, daß sie dem Wahnsinn verfallen ist.«*

Hill House ist also der Mikrokosmos, in dem universelle Kräfte aufeinanderprallen, und in seinem Artikel über *The Sundial* (der 1958 veröffentlicht wurde, ein Jahr vor *The Haunting of Hill House*) spricht John G. Park von »der Reise ... dem Versuch zu fliehen ... ein Fluchtversuch ..."widerwärtige Autorität...«.

Dies ist genau die Stelle, wo Eleanors eigene Reise beginnt, und auch das Motiv für diese Reise. Sie ist schüchtern, zurückgezogen und unterwürfig. Die Mutter ist gestorben, und Eleanor hat sich selbst der Mißachtung - möglicherweise des Mordes - angeklagt und für schuldig befunden. Nach dem Tod ihrer Mutter ist sie fest unter der Fuchtel ihrer verheirateten Schwester geblieben, und es kommt schon früh zu einem erbitterten Streit darüber, ob es Eleanor überhaupt gestattet werden soll, nach Hill House zu gehen. Eleanor, die zweiunddreißig ist, behauptet gewohnheitsmäßig, sie sei zwei Jahre älter.

Es gelingt ihr zu entkommen, wobei sie praktisch das Auto stiehlt, das teilweise mit ihrem Geld angeschafft worden ist. Dieser Ausbruch aus dem Gefängnis ist Eleanors Versuch, dem zu entfliehen, was Park »widerwärtige Autorität« nennt. Die Reise führt sie nach Hill House, und, wie Eleanor selbst denkt - mit zunehmender, fiebriger Intensität, während sich

*Friedman: *Shirley Jackson*, S. 133

die Geschichte entwickelt -, »Reisen enden damit, daß Liebende sich treffen«.

Ihr Narzißmus wird vielleicht am deutlichsten durch eine Phantasie etabliert, der sie sich noch auf dem Weg nach Hill House hingibt. Sie bringt das Auto zum Stillstand und betrachtet »voll Unglauben und Verwunderung« den Anblick eines von zwei verfallenen Steinsäulen flankierten Tores inmitten einer langen Reihe Oleander. Eleanor erinnert sich, daß Oleander giftig ist ..., und dann:

Werde ich, dachte sie, werde ich aus dem Auto aussteigen und durch das verfallene Tor gehen, und dann, wenn ich in dem verzauberten Oleanderbeet stehe, feststellen, daß ich in ein Märchenland gewandert bin, welches durch Gift vor den Blicken vorübergehender Menschen verborgen ist? Wenn ich zwischen den verzauberten Torpfosten hindurch gewandert bin, werde ich mich jenseits der schützenden Barriere befinden, der Bann gebrochen? Ich werde in einen liebebreitenden Garten gehen, mit Springbrunnen und flachen Bänken und an Gittern emporgezogenen Rosen, und ich werde einen Pfad finden - möglicherweise juwelenbesetzt, mit Rubinen und Smaragden, so weich, daß eine Königstochter mit Sandalen an den kleinen Füßchen darauf gehen kann -, und er wird mich direkt zum Palast führen, der unter einem Zauber liegt. Ich werde flache Steinstufen emporgehen, vorbei an Wache haltenden, steinernen Löwen, und in einen Innenhof, wo ein Springbrunnen spielt und die Königin weinend daraufwartet, daß die Prinzessin zurückkehrt ..., und wir werden glücklich leben bis ans Ende unserer Tage.

Die Tiefe dieses plötzlichen Phantasiegespinnstes soll uns verblüffen, und das tut sie. Sie deutet auf eine Persönlichkeit hin, für die das Ersinnen von Phantasien zum Lebensstil geworden ist ..., und was Eleanor in Hill House zustößt, kommt der Erfüllung dieser seltsamen Phantasie-Träume unbehaglich nahe. Möglicherweise sogar dem »Glücklich-bis-ans-Ende-unserer-Tage«-Teil, doch ich vermute, Shirley Jackson würde das bezweifeln.

Der Abschnitt illustriert jedoch mehr als alles andere die beängstigende, möglicherweise wahnsinnige Tiefe von Eleanors Narzißmus - unheimliche Filme spielen unablässig in ihrem Kopf, Filme, deren Star und einzige treibende Kraft sie ist - Filme, die das exakte Gegenteil ihres wirklichen Lebens sind. Ihre Phantasie ist rastlos, fruchtbar ... und möglicherweise gefährlich. Die steinernen Löwen, die sie sich in dem zitierten Abschnitt ausgedacht hat, tauchen später als Buchstützen in der völlig fiktiven Wohnung wieder auf, die sie sich für Theo ausgedacht hat.

In Eleanors Leben ist dieses Nach-innen-Kehren, von dem Park und Malin in Zusammenhang mit dem neuen amerikanischen Schauerroman sprechen, etwas Konstantes. Kurz nach ihrer Phantasie von dem verzauberten Schloß macht Eleanor Rast, um etwas zu essen, und hört, wie eine Mutter der Kellnerin erklärt, weshalb ihre kleine Tochter ihre Milch nicht trinken mag. »Sie möchte ihre Stementasse«, sagt die Mutter. »Sie hat Sterne auf dem Boden, und zu Hause trinkt sie ihre Milch immer daraus. Sie nennt sie ihre Stementasse, weil sie die Sterne darin sehen kann, wenn sie die Milch trinkt.«

Eleanor verinnerlicht das sofort: »Ja, wahrhaftig, dachte Eleanor; wahrhaftig, so wie ich; natürlich, eine Sternentasse.« Wie Narziß selbst, ist auch sie außerstande, die äußere Welt als etwas anderes als die Reflektion ihrer inneren zu sehen. Das Wetter ist an beiden Orten stets dasselbe.

Aber verlassen wir Eleanor auf ihrem Weg nach Hill House, »das stets am Ende des Tages wartet«, für kurze Zeit. Wir werden sie dort wiedersehen, wenn Sie gestatten.

Ich habe gesagt, daß *The House Next Door* in seiner Gesamtheit eine Herkunftsgeschichte bildet; die Herkunft von Hill House wird nach klassischer Manier der Gespenstergeschichte von Dr. Montague auf nur elf Seiten geschildert. Die Geschichte wird (natürlich!) mit Drinks in den Händen am Kaminfeuer erzählt. Die wesentlichen Punkte: Hill House wurde von einem strenggläubigen Puritaner namens Hugh Crain erbaut. Seine junge Frau starb, wenige Augenblicke bevor sie Hill House zum ersten Mal gesehen hätte. Seine zweite Frau starb an einem Blutsturz - Ursache unbekannt. Seine beiden Töchter blieben bis zum Tod von Crains dritter

Frau (nichts - sie starb in Europa) in Hill House und wurden dann zu einer Cousine geschickt. Den Rest ihres Lebens verbrachten sie damit, wegen Besitzansprüchen an dem Haus zu streiten. Später kehrt die ältere Schwester in Begleitung eines jungen Mädchens aus dem Dorf nach Hill House zurück.

Diese Begleiterin gewinnt zentrale Bedeutung, denn durch sie scheint Hill House Eleanors eigenes Leben am spektakulärsten zu reflektieren. Während der langen Krankheit ihrer Mutter war auch Eleanor eine Begleiterin. Nach dem Tod der alten Miß Crain werden Vorwürfe der Vernachlässigung laut; »der Arzt soll zu spät geholt worden sein«, sagt Montague, »die alte Dame lag vernachlässigt oben, während die jüngere Frau im Garten mit einem Dorfbengel herum-poussierte ...«

Nach dem Tod von Miß Crain folgen weitere bittere Gefühle. Es kommt zu einem Gerichtsverfahren über die Besitzrechte zwischen der Begleiterin und der jungen Miß Crain. Die Begleiterin siegt schließlich ... und begeht kurz darauf Selbstmord, indem sie sich im Türrahmen erhängt. Spätere Bewohner haben sich ..., nun, unbehaglich in Hill House gefühlt. Wir haben Hinweise, daß einige sich mehr als unbehaglich gefühlt haben; daß einige sogar regelrecht vor Entsetzen schreiend aus Hill House geflohen sind.

»Das Böse«, sagt Montague, »ist essentiell im Haus selbst, glaube ich. Es hat seine Bewohner und deren Leben gekettet und vernichtet, es ist ein Ort innewohnender Böswilligkeit.« Die zentrale Frage, die *The Haunting of Hill House* dem Leser stellt, ist die, ob Montague recht hat oder nicht. Er leitet seine Geschichte mit mehreren klassischen Grundlagen dessen ein, was wir den Ort des Bösen genannt haben - das hebräische Wort für »haunted«, wie in »haunted house« - »Spukhaus«, *tsaraas*, bedeutet »leprös«; Homers Ausdruck dafür, *aidao domos*, bedeutet ein Haus des Hades. »Ich muß Sie nicht daran erinnern«, sagt Montague, »... daß das Konzept verschiedener Häuser als unrein oder verboten - möglicherweise geheiligt - so alt ist wie das menschliche Denken.«

Wie bei *The House Next Door* können wir nur in einem sicher sein, nämlich daß es keine echten Gespenster in Hill House gibt. Keiner der vier Bewohner sieht den Schemen der

Begleiterin in der Diele baumeln, mit einem flammenden Seil um den ekto-plasmatischen Hals. Das ist jedoch einerlei - Montague selbst sagt, man könne in keiner Aufzeichnung übersinnlicher Erscheinungen finden, daß ein Gespenst einer Person tatsächlich körperlichen Schaden zugefügt hat. Wenn sie böse sind, führt er aus, dann wirken sie auf den Verstand ein.

Was wir über Hill House wissen, ist die Tatsache, daß es *vollkommen falsch* ist. Nichts einzelnes, das wir herausdeuten können; es ist alles. Wenn man Hill House betritt, ist das, als würde man den Verstand eines Wahnsinnigen betreten; es dauert nicht lange, und man wird selbst unheimlich.

Kein menschliches Auge kann den unglücklichen Zufall von Linien und Plätzen isolieren, die das Böse im Antlitz eines Hauses andeuten, und doch verwandelten ein irres Nebeneinander, ein verzerrter Winkel, ein zufälliges Aufeinandertreffen von Himmel und Dach Hill House in einen Ort der Verzweiflung ... Das Antlitz von Hill House schien wach zu sein, etwas Lauerndes in den leeren Fenstern und ein Hauch Boshaftigkeit in der Augenbraue eines Simses.

Und noch furchteinflößender, noch prägnanter:

Eleanor schüttelte sich und drehte sich, um das Zimmer vollständig zu betrachten. Es war von einer unglaublich fehlerhaften Bauweise, die es in allen seinen Dimensionen grauerregend falsch aussehen ließ, so daß die Wände in einer Richtung stets einen Bruchteil länger zu sein schienen, als das Auge ertragen konnte, und in der anderen Richtung einen Bruchteil kürzer als die eben noch erduld-bare Länge; sie wollen, daß ich hier *schlafe*, dachte Eleanor ungläubig, welche Alp träume lauern im Schatten dieser hohen Ecken, welcher Atem gedankenloser Furcht wird meinen Mund streifen ..., und schüttelte sich erneut. *Also wirklich*, sagte sie zu sich selbst, *wirklich*, Eleanor.

Wir sehen hier, wie sich eine Horror-Story entwickelt, die Lovecraft enthusiastisch begrüßt haben würde, hätte er lange genug gelebt, sie zu lesen. Sie hätte dem Alten Spukgespenst

aus Providence vielleicht sogar noch ein oder zwei Dinge beibringen können. H. P. L. war vom Horror verzerrter Geometrie fasziniert; er schrieb häufig von nicht-euklidischen Winkeln, die das Auge quälten und dem Verstand schadeten, die andere Dimensionen andeuteten, in denen die Winkelsumme eines Dreiecks mehr oder weniger als einhundertachtzig Grad sein mochte. Allein über solche Sachen nachzudenken, deutete er an, könnte ausreichen, einen Menschen in den Wahnsinn zu treiben. Und er war gar nicht so weit von der Wahrheit entfernt; wir wissen aus verschiedenen psychologischen Experimenten, daß man mit dem Angelpunkt des menschlichen Verstandes spielt, wenn man mit der Perspektive eines Mannes oder einer Frau auf ihre physische Welt herumspielt.

Auch andere Schriftsteller haben sich mit der faszinierenden Vorstellung einer aus den Fugen geratenen Perspektive beschäftigt; meine Lieblingsgeschichte ist Joseph Payne Brennans Kurzgeschichte »Canavan's Back Yard«, in der ein Antiquariatsbuchhändler entdeckt, daß sein unkrautüberwucherter, gewöhnlicher Garten viel länger ist, als es den Anschein hat - tatsächlich erstreckt er sich bis zu den Pforten der Hölle. In Charles L. Grants *The Hour of the Oxrun Dead* stellt eine der Hauptpersonen fest, daß er den Rand der Stadt nicht mehr finden kann, in der er sein ganzes Leben lang gelebt hat. Wir sehen ihn am Rand eines Highways entlangkriechen und einen Weg suchen, um wieder hinein zu gelangen. Beunruhigende Sachen.

Aber ich finde, Jackson handhabte das Konzept besser als jeder andere - sicherlich besser als Lovecraft, der es zwar begriff, aber offenbar nicht zeigen konnte. Theo betritt das Schlafzimmer, das sie gemeinsam mit Eleanor bewohnen soll, und betrachtet das Buntglasfenster, eine dekorative Ume und das Muster des Teppichs fassungslos. Jedes für sich betrachtet, ist mit diesen Dingen alles in Ordnung; erst wenn wir das wahrnehmungsmäßige Äquivalent ihrer Winkel zusammenzählen, erhalten wir ein Dreieck, dessen Winkelsumme ein klein wenig mehr (oder weniger) als einhundertachtzig Grad ist.

Wie Anne Rivers Siddons betont, ist alles in Hill House

etwas schief. Es gibt nichts, das vollkommen gerade oder vollkommen eben ist - was der Grund dafür sein mag, daß ständig Türen auf- oder zuschwingen. Diese Vorstellung des Schiefen ist für Jacksons Konzept des Ortes des Bösen von größter Bedeutung, denn es verstärkt den Eindruck veränderter Wahrnehmung. In Hill House zu sein ist, als hätte man eine schwache Dosis LSD eingeworfen, so daß alles seltsam aussieht und man den Eindruck hat, als würde man jeden Augenblick zu halluzinieren anfangen. Aber so weit kommt es nie. Man betrachtet lediglich voller Unglauben ein Buntglasfenster ... oder eine dekorative Urne ... oder das Muster des Teppichs. In Hill House zu sein ist, als befände man sich in einem dieser Trick-Zimmer, in denen die Leute an einem Ende groß und am anderen klein aussehen. In Hill House zu sein ist, als würde man nachts auf einem Bett liegen, nachdem man drei Drinks mehr zu sich genommen hat, als man verträgt ..., und den Eindruck haben, als würde das Bett anfangen, sich langsam im Kreis zu drehen ...

Jackson deutet das alles an (stets mit ihrer leisen, eindringlichen Stimme - hier und durch *The Turn of the Screw* mag Peter Straub seine Vorstellung erhalten haben, daß Horror am besten funktioniert, wenn er »doppeldeutig und verhalten und zurückhaltend« ist), und dabei ist sie still und vernünftig; niemals wird sie grell. Es ist nur so, sagt sie, in Hill House zu sein macht etwas Fundamentales und Unangenehmes mit dem Schirm der Wahrnehmung. So, deutet sie an, könnte der telepathische Kontakt mit einem Wahnsinnigen sein.

Hill House ist böse; wir alle akzeptieren Montagues Postulat. Aber inwieweit ist Hill House für die anschließenden Phänomene verantwortlich? Klopfen in der Nacht ertönt - besser gesagt, lautes Donnerhallen -, das Eleanor und Theo gleichermaßen erschreckt. Luke und Professor Montague versuchen, einen bellenden Hund aufzuspüren, und verirren sich einen Steinwurf von dem Haus entfernt - Schatten von Canavan dem Buchhändler (Brennans Story entstand vor *The Haunting of Hill House*) und Charles Grants seltsamer kleiner Stadt Oxrun, Connecticut. Theos Kleider sind mit einer übelriechenden roten Flüssigkeit besudelt (»rote Farbe«, sagt

Eleanor ..., aber ihr Entsetzen deutet auf eine bedrohlichere Substanz hin), die später wieder verschwindet.

Mit derselben roten Substanz werden folgende Worte geschrieben, zuerst auf dem Flur, dann auf dem Schrank, in dem die verdorbenen Kleider aufgehängt worden sind: KOMM

NACH HAUSE, ELEANOR ... HILFE ELEANOR, KOMM NACH HAUSE, ELEANOR.

Hier, in dieser Schrift, vermengen sich Eleanors Leben und das des bösen Hauses, des Ortes des Bösen, auf untrennbare Weise. Das Haus hat sie bestimmt. Das Haus hat sie auserwählt ..., oder ist es umgekehrt? Wie dem auch sei, Eleanors Vorstellung, daß »am Ende von Reisen Liebende sich treffen«, wird noch geheimnisvoller.

Theo, die über telepathische Fähigkeiten verfügt, vermutet immer mehr, daß Eleanor selbst für den größten Teil der Erscheinungen verantwortlich ist. Zwischen den beiden Frauen hat sich eine unterschwellige Spannung gebildet, äußerlich wegen Luke, da Eleanor angefangen hat, sich in ihn zu verlieben, aber wahrscheinlich fußt sie tiefer, in Theos Ahnung, daß nicht alles, was in Hill House geschieht, von Hill House ausgeht.

Wir wissen, daß es in Eleanors Vergangenheit ein Auftreten von Telekinese gegeben hat; im Alter von zwölf Jahren fielen Steine herab und »prasselten wie von Sinnen auf das Dach«. Sie leugnet - leugnet hysterisch -, daß sie etwas mit dem Vorfall zu tun hatte, statt dessen konzentriert sie sich auf die Verlegenheit, in die er sie gebracht hat, auf die ungewollte (jedenfalls behauptet sie, daß sie ungewollt war) Aufmerksamkeit, die ihr zuteil wurde. Ihr Leugnen hat auf den Leser eine seltsame Wirkung, die im Licht der Tatsache zunehmendes Gewicht erhält, daß alle Phänomene, welche die vier in Hill House erleben, entweder auf Poltergeister oder telekinetische Fähigkeiten zurückgeführt werden könnten.

»Sie haben mir noch nicht einmal gesagt, was vor sich ging«, sagt Eleanor drängend, nachdem sich die Unterhaltung schon längst vom Thema des Steinregens entfernt hat - niemand schenkt ihr die geringste Aufmerksamkeit, aber im geschlossenen Kreis ihrer eigenen narzißtischen Welt muß sie den Eindruck haben, daß sie an nichts anderes denken kön-

nen als an dieses merkwürdige, längst vergangene Phänomen (da sie selbst an nichts anderes denken kann - das äußere Wetter reflektiert das innere Wetter). »Meine Mutter sagte, es waren die Nachbarn, sie waren immer gegen uns, weil sie sich nicht mit ihnen einlassen wollte. Meine Mutter ...«

Luke unterbricht sie und sagt: »Ich glaube, wir wollen hier nichts weiter als die Fakten.« Aber Eleanor kann sich nur mit den Fakten ihres eigenen Lebens beschäftigen.

Inwieweit ist Eleanor für die Tragödie verantwortlich, die sich anbahnt? Betrachten wir noch einmal die seltsamen Worte, welche die Geisterjäger im Flur geschrieben sehen:

HILFE ELEANOR, KOMM NACH HAUSE, ELEANOR. *The Haunting Of Hill House*, so sehr es in der doppelten Zweideutigkeit von Eleanors Persönlichkeit und der von Hill House versinkt, wird zu einem Roman, den man auf viele unterschiedliche Weisen lesen kann, einen Roman, der fast endlose Wege und ein breites Spektrum von Schlußfolgerungen andeutet. HILFE ELEANOR, zum Beispiel. Wenn Eleanor selbst für die Schrift verantwortlich ist, bittet sie dann um Hilfe? Wenn das Haus verantwortlich ist, bittet es sie um Hilfe? Erschuf Eleanor das Gespenst ihrer eigenen Mutter? Ist es die Mutter, die um Hilfe ruft? Oder hat Hill House in Eleanors Verstand gesucht und etwas gefunden, das mit ihren nagenden Schuldgefühlen spielt? Die längst vergangene Begleiterin, der Eleanor so ähnlich ist, hat sich erhängt, nachdem das Haus in ihren Besitz übergegangen war, und ihr Motiv könnte durchaus Schuld gewesen sein. Versucht das Haus, Eleanor dasselbe anzutun? In *The House Next Door* ist das genau die Art und Weise, wie das von Kim Dougherty erbaute Haus auf das Denken seiner Bewohner einwirkt - es sucht nach Schwachstellen und spielt damit. Hill House könnte das allein tun ..., es könnte es mit Eleanors Hilfe tun ..., oder Eleanor könnte es allein tun.

Das Buch ist sehr subtil, und es bleibt größtenteils dem Leser oder der Leserin überlassen, diese Fragen zu seiner oder ihrer eigenen Zufriedenheit zu beantworten.

Und was ist mit dem Rest des Satzes - KOMM NACH HAUSE, ELEANOR? Wieder können wir die Stimme von Eleanors toter Mutter in dieser Bitte hören, oder die Stimme ihres eigenen,

zentralen Selbst, das gegen diese neue Unabhängigkeit aufbegehrt, diesen Versuch, Parks »widerwärtiger Autorität« zu entfliehen und in den aufregenden, aber existentiell furchteinflößenden Zustand persönlicher Freiheit zu flüchten. Dies sehe ich als die logischste Möglichkeit an. Wie Mericat uns in Jacksons letztem Roman mitteilt, »wir haben immer im Schloß gelebt«, so hat Eleanor Vance immer in ihrer eigenen, engen und erstickenden Welt gelebt. Nicht Hill House macht ihr Angst, das spüren wir; Hill House ist auch eine enge und erstickende Welt, von Mauern und Bergen umgeben und sicher hinter verschlossenen Türen, wenn sich das Dunkel der Nacht herabgesenkt hat. Die wahre Bedrohung, die sie zu spüren scheint, geht von Montague aus, noch mehr von Luke, am meisten aber von Theo. »Du hast Dummheit und Börsartigkeit durcheinandergebracht«, sagt Theo zu Eleanor, nachdem Eleanor ihrem Unbehagen darüber Ausdruck verliehen hat, sich die Zehennägel rot zu färben, so wie Theo. Sie geht gar nicht auf die Bemerkung ein, aber die Vorstellung rührt sehr tief an Eleanors innigste Lebensvorstellungen. Diese Menschen stellen für Eleanor die Möglichkeit eines anderen Lebensstils dar, der weitgehend antiautoritär und antinarzißtisch ist. Eleanor ist von dieser Möglichkeit angezogen und abgestoßen zugleich - immerhin ist sie eine Frau, die noch mit zweiunddreißig Wagemut empfindet, wenn sie ein Paar Hosen kauft.

Und es ist nicht besonders wagemutig von mir, darauf hinzuweisen, daß KOMM NACH HAUSE, ELEANOR ein Befehl ist, den Eleanor sich selbst gegeben hat; sie ist Narziß, der den Teich nicht verlassen kann.

Es bietet sich hier jedoch noch eine dritte Möglichkeit an, die für mich so gräßlich ist, daß ich fast nicht darüber nachdenken mag, aber sie ist von zentraler Bedeutung für meine Ansicht, daß es sich um eines der besten Bücher handelt, die das Genre jemals hervorgebracht hat. Einfach ausgedrückt, KOMM NACH HAUSE, ELEANOR könnte die Aufforderung von Hill House an Eleanor sein, sich dazuzugesellen. Reisen enden damit, daß Liebende sich treffen, ist Eleanors Ausdruck dafür, und als ihr Ende näherrückt, fällt ihr folgender alte Kinderreim ein:

*Geh zum Fenster hinein und hinaus,
Geh zum Fenster hinein und hinaus,
Geh zum Fenster hinein und hinaus,
Wie wir es einst getan.*

*Geh fort zu deinem Liebsten,
Geh fort zu deinem Liebsten,
Geh fort zu deinem Liebsten,
Wie wir es einst getan.*

Wie auch immer - Hill House oder Eleanor als zentrale Ursache des Spuks -, die Vorstellungen, die Park und Malin geäußert haben, halten stand. Entweder ist es Eleanor mittels ihrer telekinetischen Begabung gelungen, Hill House in einen gigantischen Spiegel zu verwandeln, der ihr eigenes Unterbewußtsein reflektiert, oder Hill House ist ein Chamäleon, das imstande ist, sie davon zu überzeugen, daß sie in diesen düsteren Hügeln endlich ihren Platz gefunden hat, ihre eigene Stementasse.

Ich habe den Eindruck, Shirley Jackson hätte gerne, daß wir ihren Roman mit der endgültigen Überzeugung aus der Hand legen, daß es die ganze Zeit über Hill House gewesen ist. Der erste Abschnitt deutet sehr stark auf »äußeres Böses« hin - eine primitive Kraft wie die, die in Anne Rivers Siddons Haus nebenan wohnt, eine Kraft, die von der Menschheit getrennt ist. Angesichts von Eleanors Ende können wir den Eindruck haben, daß hier drei verschiedene Schichten der »Wahrheit« existieren: Eleanors Überzeugung, daß es in dem Haus spukt; Eleanors Überzeugung, daß das Haus ihr Ort ist, daß es nur auf jemanden wie sie gewartet hat; Eleanors letzte Erkenntnis, daß sie von einem monströsen Organismus mißbraucht worden ist - daß sie tatsächlich auf unterbewußter Ebene zu dem Glauben manipuliert worden ist, sie hätte die Fäden gezogen. Aber es wurde alles mit Spiegeln gemacht, wie die Zauberkünstler sagen, und die arme Eleanor wird davon umgebracht, daß ihr eigenes Spiegelbild im Backstein und Glas von Hill House falsch ist:

Ich mache es wirklich, dachte sie und drehte das Lenkrad, so daß das Auto direkt auf den Baum an der Kurve der Ein-

fahrt zuraste. Ich mache es wirklich, ich mache es jetzt ganz alleine, endlich: Dies bin ich. Ich mache es wirklich, wirklich, wirklich ganz alleine.

In der unendlichen, berstenden Sekunde, bevor das Auto gegen den Baum prallte, dachte sie deutlich: *Warum* mache ich das? Warum mache ich das? Warum halten sie mich nicht auf?

»Ich mache es jetzt ganz alleine, endlich: Dies bin ich«, denkt Eleanor - aber natürlich ist es ihr im Kontext des neuen amerikanischen Schauerromans unmöglich, etwas anderes zu glauben. Ihr letzter Gedanke vor ihrem Tod gilt nicht Hill House, sondern ihr selbst.

Der Roman schließt mit einer Wiederholung des ersten Abschnitts, womit die Schlinge vollendet und der Kreis geschlossen wird ..., und wir bleiben mit einer unerfreulichen Aussicht zurück: Wenn es in Hill House vorher nicht gespuht hat, dann wird es das ganz sicher jetzt tun. Jackson endet damit, daß sie uns sagt, was immer in Hill House wandelt, wandelt allein.

Für Eleanor Vance ist das ganz und gar nichts Neues.

4

Ein Roman, der eine schöne Brücke weg vom Ort des Bösen schlägt (und vielleicht wird es Zeit, die Spukhäuser endlich hinter uns zu lassen, bevor wir uns einen chronischen Fall des Schauderns holen), ist Ira Levins *Rosemary's Baby* (1967). Als Roman Polanskis Filmversion herauskam, habe ich den Leuten geme erzählt, daß dies einer der seltenen Fälle ist, wo man den Film nicht sehen mußte, wenn man das Buch gelesen hatte, und wo man das Buch nicht mehr lesen mußte, wenn man den Film gesehen hatte.

Das ist natürlich nicht ganz die Wahrheit (wie immer), aber Polanskis Filmversion hält sich bemerkenswert eng an Levins Roman, und beiden scheint ein ironischer Humor eigen zu sein. Ich glaube nicht, daß ein anderer Levins bemerkenswerten kleinen Roman so gut hätte verfilmen können ..., und übrigens, es ist zwar bemerkenswert, daß sich Hollywood so eng

an eine Romanvorlage hält (man hat manchmal den Eindruck, die großen Filmgesellschaften zahlen nur deshalb Riesensummen für Bücher, damit sie den Autoren sagen können, was alles nicht gut ist - sicher die teuersten Ego-Trips in der Geschichte der amerikanischen Künste), aber im Falle Levins ist es gar nicht bemerkenswert. Jeder Roman, den er jemals geschrieben hat*, ist ein Wunder an Handlungs konstruktion. Er ist der Schweizer Uhrmacher des Spannungsromans; was Handlungs konstruktion anbelangt, läßt er uns andere im Vergleich wie die billigen Uhren für fünf Dollar aussehen, die man in Supermärkten kaufen kann. Diese Tatsache allein hat Levin fast unverwundbar für die Mißbilligung der Geschichtenumschreiber gemacht, jenen Gewalttätern, denen mehr an visuellen Effekten als an einer zusammenhängenden Handlung gelegen zu sein scheint. Levins Bücher sind so sorgfältig wie elegante Kartenhäuser konstruiert; zieht man nur eine Wendung der Handlung heraus, stürzt alles in sich zusammen. Als Folge dessen waren Filmemacher gezwungen, uns immerhin ziemlich genau das zu zeigen, was Levin konstruiert hatte.

Levin selbst sagt über den Film: »Ich war stets der Meinung, daß *Rosemary's Baby* die einzige werkgetreue Verfilmung eines Romans geworden ist, die Hollywood jemals produziert hat. Sie enthält nicht nur weite Strecken der Dialoge aus dem Buch, sie hält sich sogar an die Farben der Kleidung (wo ich sie erwähnt habe) und den Grundriß der Wohnung. Am wichtigsten ist aber wahrscheinlich, daß Polanskis Regie die Kamera nicht gaffend auf den Horror richtet, sondern ihn den Zuschauer selbst beiläufig am Rand der Leinwand erken-

* Falls Sie zu den fünf oder sechs Lesern von Unterhaltungsliteratur in Amerika gehören, die sie nicht kennen, es handelt sich um: *A Kiss Before Dying* (dt: *Ein Kuß vor dem Tode*), *Rosemary's Baby* (dt: *Rosemaries Baby*), *This Perfect Day* (dt: *Die sanften Ungeheuer*), *The Stepford Wives* (dt: *Die Roboterfrauen*) und *The Boys from Brazil* (dt: *Die Boys aus Brasilien*). Er hat zwei Broadway-Stücke geschrieben, *Veronica's Room* und das außerordentlich erfolgreiche *Deathtrap*. Weniger bekannt ist ein bescheidener, aber beängstigend packender Fernsehfilm mit dem Titel *Dr. Cooks Garden* mit Bing Crosby in einer wunderbar schlagfertigen Rolle.

nen läßt. Ich finde, das paßt ausgezeichnet zu meinem Schreibstil.«

Ich glaube, diese Werktreue hat einen Grund ... Sein Drehbuch war die erste Adaption des Stoffes eines anderen, die er geschrieben hat; seine früheren Filme waren allesamt nach Originaldrehbüchern entstanden. Ich glaube, er wußte nicht, daß es gestattet - nee, fast obligatorisch! - war, Veränderungen vorzunehmen. Ich erinnere mich, er rief mich sogar aus Hollywood an und fragte mich, in welcher Ausgabe des *New Yorker* Guy die Anzeige für das Hemd gesehen hatte. Zu meiner Verlegenheit mußte ich gestehen, daß ich das getürkt hatte; ich hatte angenommen, daß in jeder Ausgabe des *New Yorker* eine Anzeige für ein schickes Hemd sein würde. Aber in der für die Zeit angemessenen Ausgabe war keine enthalten.«

Levin hat zwei Horror-Romane geschrieben - *Rosemary's Baby* und *The Stepford Wives* -, und beide glänzen zwar durch die exquisite Handlungskonstruktion, die Levins Markenzeichen ist, aber wahrscheinlich ist keines von beiden so effektiv wie sein erstes Buch, das heutzutage leider nicht mehr so häufig gelesen wird. *A Kiss Before Dying* ist eine packende und spannende Geschichte, die mit großem Elan erzählt wird - selten genug, aber noch seltener ist, daß das Buch (das geschrieben wurde, als Levin Anfang Zwanzig war) Überraschungen enthält, die wirklich überraschen ..., und es ist vergleichsweise unzugänglich für den schrecklichen Troll von einem Leser, DER DIE LETZTEN ZWEI ODER DREI SEITEN LIEST,

UM HERAUSZUFINDEN, WIE ES AUSGEHT.

Machen Sie auch diesen garstigen, unschönen Trick? Ja, Sie! Wenden Sie sich nicht ab und grinsen Sie in Ihre Hand! Stehen Sie aufrecht! Standen Sie jemals in einer Buchhandlung, haben sich verstohlen umgesehen und dann das Ende eines Buches von Agatha Christie aufgeschlagen, um zu sehen, wer es getan hat und wie? Haben Sie jemals das Ende eines Horror-Romans aufgeschlagen, um festzustellen, ob der Held es aus der Dunkelheit ins Licht schafft? Wenn Sie das jemals getan haben, dann habe ich drei schlichte Worte, die ich Ihnen einfach sagen muß: SCHÄMEN SIE SICH! Es ist schlimm, die Stelle in einem Buch zu markieren, wo man zu

lesen aufhört, indem man die obere Ecke dieser Seite knickt;
DIE LETZTEN ZWEI ODER DREI SEITEN ZU LESEN,
UM HERAUSZUFINDEN, WIE ES AUSGEHT, ist noch
schlimmer. Wenn Sie diese Gewohnheit haben, dann
beschwöre ich Sie, hören Sie auf damit ..., hören Sie sofort
auf!*

Nun, genug von dieser Abschweifung. Ich möchte über A
Kiss Before Dying nur sagen, daß die größte Überraschung
des Buches - die echte, heulende Granate - fein säuberlich
nach etwa hundert Seiten verpackt ist. Sollten Sie diese Szene
finden, während Sie das Buch beiläufig durchblättern, wird
sie Ihnen überhaupt nichts sagen. Wenn Sie getreulich alles
bis zu dieser Stelle gelesen haben, dann bedeutet sie ... alles.
Der einzige andere Schriftsteller, der mir einfällt, der diese
wunderbare Begabung hatte, den Leser völlig aus der Fas-
sung zu bringen, ist der verstorbene Cornell Woolrich (der
auch unter dem Namen William Irish veröffentlichte), aber
Woolrich besaß nicht Levins trockene Scharfzüngigkeit.
Levin spricht lobend von Woolrich als Einfluß auf sein eige-
nes Werk und nennt besonders *Phantom Lady* und *The Bride
Ware Black* (dt: *Die Braut trug Schwarz*) als seine Lieblings-
bücher.

Wahrscheinlich ist Levins Scharfzüngigkeit ein besserer
Aufhänger, mit *Rosemary's Baby* anzufangen als seine Fähig-
keit, das Handlungsgerüst einer Story zu entwerfen. Sein
Ausstoß an Romanen ist vergleichsweise gering - durch-
schnittlich einer alle fünf Jahre oder so -, aber es ist interes-
sant anzumerken, daß einer der fünf, *The Stepford Wives*, als
regelrechte Satire am besten funktioniert (William Goldman,
der Romancier-Drehbuchautor, der dieses Buch für die Lein-
wand adaptierte, wußte das; Sie werden sich erinnern, daß
wir an anderer Stelle »Oh Frank, du bist der Beste, du bist der

Ich wollte schon immer einen Roman veröffentlichen, bei dem die letz-
ten dreißig Seiten einfach fehlen. Der Verlag würde dem Leser diese
dreißig Seiten mit der Post zuschicken, wenn dieser eine befriedigende
Zusammenfassung von allem geschickt hatte, was bis dahin passiert
ist. Das würde den Leuten, DIE DAS ENDE LESEN, UM FESTZUSTELLEN,
WIE ES AUSGEHT, aber einen dicken Strich durch die Rechnung machen.

Champion« erwähnt haben), beinahe als Farce, und *Rosemary's Baby* ist eine Art sozioreligiöse Satire. Wir können auch *The Boys from Brazil* erwähnen, Levins jüngsten Roman, wenn wir von Scharfzüngigkeit sprechen. Der Titel selbst ist ein Scherz, und obwohl sich das Buch (wenn auch nur am Rande) mit Themen wie den deutschen Konzentrationslagern und den sogenannten »wissenschaftlichen Experimenten« beschäftigt, die dort durchgeführt worden sind (zu diesen »wissenschaftlichen Experimenten« gehörten, wie wir uns erinnern werden, die Versuche, Frauen mit dem Sperma von Hunden zu schwängern und eineiigen Zwillingen gleiche Dosen Gift zu verabreichen, um herauszufinden, ob sie beide nach derselben Zeitspanne sterben würden), vibriert es mit seiner eigenen nervösen Scharfzüngigkeit und scheint die »Martin - Bormann - lebt - und - läßt - es - sich - in - Paraguay - gutgehen«-Bücher zu parodieren, die offenbar bis ans Ende der Welt veröffentlicht zu werden scheinen.

Ich möchte damit nicht sagen, daß Ira Levin entweder Jackie Vernon oder George Orwell ist, der sich mit einer grusligen Perücke verkleidet hat - nichts so Einfaches oder Vereinfachendes. Ich will sagen, daß die Bücher, die er geschrieben hat, spannend sind, ohne zu humorlosen, bleischweren Traktaten zu werden (zwei Romane der humorlosen »Bleischwere Traktate«-Schule des Horrors sind *Dämon* von C.Terry Cline und *The Exorcist* von William Peter Blatty - Cline ist seither als Schriftsteller deutlich besser geworden, und Blatty ist verstummt ..., für immer, wenn wir Glück haben).

Levin gehört zu den wenigen Schriftstellern, die mehr als einmal zum Horror-Genre zurückgekehrt sind und sich nicht vor der Tatsache zu fürchten scheinen, daß vieles von dem Material, mit dem sich das Genre beschäftigt, vollkommen dummes Zeug ist - und diesbezüglich ist er besser als viele Kritiker, die das Genre so besuchen, wie reiche weiße Damen einst die Kinder von Fabrikarbeitersklaven in Neu-England am Erntedankfest besuchten - mit Lebensmittelkörben - oder an Ostern - mit Schokoladeneiern und Hasen. Diese die Slums besuchenden Kritiker, die sich ihrer eigenen, zur Weißglut treibenden elitären Haltung und ihrem völligen Unwissen darüber, was Unterhaltungsliteratur bewirkt und was sie

will, gar nicht bewußt sind, können die Dummheit sehen, die als Nebenprodukt der blubbernden Elixiere, der spitzen schwarzen Hüte und des ganzen anderen lämmenden Kuddelmuddels der übernatürlichen Geschichte daherkommt, aber sie sind außerstande, die starken universellen Archetypen zu sehen, die den besten Vertretern dieser Literatur zugrunde liegen - oder sie wollen sie nicht sehen.

Gut, die Dummheit ist vorhanden; hier ist Rosemary, wie sie das Kind, das sie zur Welt gebracht hat, zum ersten Mal sieht:

Seine Augen waren goldgelb, ganz goldgelb, ohne Weiß noch Iris. Ganz goldgelb mit einem senkrechten Pupillenschlitz.

Sie sah ihn an.

Er sah sie an, mit goldgelben Augen, und dann hinauf zu dem baumelnden, umgekehrten Kruzifix.

Sie sah die anderen an, die sie beobachteten, und schrie sie mit dem Messer in der Hand an: »*Was habt ihr mit seinen Augen gemacht?*«

Sie fuhren auf und blickten nach Roman.

»Er hat seines Vaters Augen«, sagte er.*

Bis zu diesem Punkt haben wir zweihundertundneun Seiten mit Rosemarie Woodhouse gelebt und gelitten, und Roman Casteveys Antwort auf ihre Frage scheint beinahe die Schlußzeile einer langen, teilnahmsvollen Pointen-Geschichte, einer von der Art, die mit etwas endet wie: »My, that's a long way to tip a Rari«, oder »Rudolph the Red knows rain, dear.« Abgesehen von gelben Augen hat Rosemaries Baby, wie sich herausstellt, Klauen (»Sie sind sehr hübsch«, sagt Roman zu Rosemarie, »... ganz klein, wie Perlen. Die Handschuhchen hat er nur an, damit er sich nicht kratzt ...«) und einen Schwanz und Knospen von Hörnern. Als ich an der University of Maine im Verlauf meiner Vorlesung mit dem Titel »The-

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Rosemaries Baby*, Hamburg 1968, entnommen. (Anm.d.Übers.)

men des Horrors und des Übernatürlichen« vor einer Untergraduierten-Klasse über das Buch sprach, überlegte einer meiner Schüler, daß Rosemaries Baby zehn Jahre später das einzige Kind der Little-League-Mannschaft sein würde, das eine maßgeschneiderte Baseballmütze brauchen würde.

Im Grunde genommen hat Rosemarie die Comic-Version des Satans zur Welt gebracht, den Diabolino, den wir alle aus unserer Kindheit kennen, wie er manchmal in Trickfilmen auftaucht und mit dem guten Engelchen über den Kopf des Helden hinweg zankte. Levin macht die Satire noch breiter, indem er uns eine Gemeinde von Satanisten präsentiert, die fast ausschließlich alte Leute sind; sie streiten sich mit ihren brüchigen Stimmen unaufhörlich darüber, wie das Baby behandelt werden sollte. Die Tatsache, daß Laura-Louise und Minnie Castevet viel zu alt sind, um für ein Baby zu sorgen, gibt dem Ganzen die letzte makabre Note, und Rosemaries erstes Band zu dem Baby wird geknüpft, als sie Laura-Louise sagt, daß sie »Andy« viel zu schnell schaukelt und daß die Räder seines Kinderwagens geölt werden müssen.

Levins Verdienst ist es, daß diese Satire den Horror seiner Geschichte nicht zunichte macht, sondern noch steigert. *Rosemary's Baby* ist eine großartige Bestätigung der Tatsache, daß Humor und Horror dicht nebeneinander liegen, und wenn man eines leugnet, leugnet man auch das andere. Das ist eine Tatsache, die sich Joseph Heller in *Catch-22* (dt. *Der Iks-Haken* bzw. *Catch 22*) vortrefflich zunutze macht und die auch Stanley Elkin in *The Living End* (das man mit dem Untertitel »Hiobs Leben nach dem Tod« versehen könnte) anwendet.

Außer Satire würzt Levin seinen Roman auch mit Ironie (»Ist gut für dein Blut, Liebstes«, pflegte die alte Hexe in den E.-C.-Comics zu sagen). Ziemlich am Anfang laden die Castevets Guy und Rosemarie zum Essen ein; Rosemarie akzeptiert unter der Bedingung, daß es nicht zuviel Umstände macht.

»Kindchen, wenn es mir Umstände machte, würde ich Sie nicht einladen«, sagte Mrs. Castevet. »Glauben Sie mir, ich bin so egoistisch, wie der Tag lang ist.«

Rosemarie lächelte: »Das hat mir Terry nicht gesagt.«
 »Na«, lächelte Mrs. Castevet geschmeichelt, »Terry wußte nicht, wovon sie sprach.«

Die Ironie ist, daß alles, was Minnie Castevet hier sagt, die Wahrheit ist; sie ist wirklich so egoistisch wie der Tag lang ist, und Terry - die entweder ermordet wird oder Selbstmord begeht, als sie herausfindet, daß sie als Mutter vom Kind des Satans mißbraucht wurde oder werden soll - wußte wirklich nicht, wovon sie sprach. Aber sie fand es heraus. Oh ja. Heh-heh-heh.

Meine Frau, die katholisch erzogen worden ist, behauptet außerdem, daß das Buch auch eine religiöse Komödie mit ihrer eigenen Pointen-Zeile ist. *Rosemary's Baby*, behauptet sie, beweist nur das, was die katholische Kirche schon immer über Mischehen gesagt hat - sie gehen einfach nicht gut. Diese spezielle Art von Komödie wird möglicherweise noch treffender, wenn wir Levins eigene, jüdische Glaubenszugehörigkeit gegen die von den Satanisten verwendeten christlichen Bräuche aufaddieren. In diesem Licht gesehen, wird das Buch zu einer Art von »Man-muß-kein-Jude-sein-um-Levy-zu-lieben«-Ansicht über den Kampf zwischen Gut und Böse.

Bevor wir von der Religion ablassen und uns ein wenig über das Gefühl von Paranoia unterhalten, welches für das ganze Buch von zentraler Bedeutung zu sein scheint, möchte ich darauf hinweisen, daß Levin zwar oft mit einem hintergründigen Humor schreibt, aber wir dürfen deshalb nicht annehmen, daß er immer da ist. *Rosemary's Baby* wurde geschrieben, als der »Gott-ist-tot«-Sturm durch das Wasserglas der sechziger Jahre tobte, und das Buch behandelt Glaubensfragen auf eine unpräzise, aber einsichtige und fesselnde Weise.

Wir könnten sagen, daß eines der Hauptthemen von *Rosemary's Baby* das der urbanen Paranoia ist (im Gegensatz zur ländlichen oder kleinstädtischen Paranoia, wie wir sie in Jack Finneys *The Body Snatchers* finden werden), daß man aber ein untergeordnetes Thema folgendermaßen darlegen könnte: Das Schwächen religiöser Überzeugungen ist eine Türklinke für den Satan, und zwar sowohl im Makrokosmos

(Fragen des Glaubens der Welt) wie auch im Mikrokosmos (der Zyklus von Rosemaries Glauben, während sie sich vom Glauben als Rosemarie Reilly zum Unglauben als Rosemarie Woodhouse und wieder zum Glauben als Mutter des Teufelskindes bewegt). Ich will damit nicht sagen, daß Ira Levin diese puritanische These glaubt - wenngleich es möglich wäre, soweit ich weiß. Ich will jedoch sagen, daß es einen schönen Angelpunkt abgibt, auf dem man die Handlung drehen kann, und er spielt gerecht mit dieser Vorstellung und erforscht die meisten ihrer Implikationen. In der religiösen Pilgerfahrt, die Rosemarie durchmacht, liefert Levin uns eine komisch-ernste Allegorie des Glaubens.

Rosemarie und Guy beginnen als typische Jungverheiratete; Rosemarie praktiziert trotz ihrer strengen katholischen Erziehung Geburtenkontrolle, beide sind sich darin einig, daß sie Kinder haben möchten, wenn sie - nicht Gott - zu der Überzeugung kommen, daß sie bereit sind. Nach Terrys Selbstmord (oder war es Mord?) hat Rosemarie einen Traum, in dem sie von der alten Gemeindeschwester Agnes gescholten wird, weil man ihretwegen alle Fenster hat zumauern müssen, so daß die Schule nun aus einem Wettbewerb um die schönste Schule ausscheiden mußte. Aber in diesem Traum mischen sich echte Stimmen aus der Wohnung der Castevets nebenan, und wir hören in Wirklichkeit Minnie Castevet, die durch die Stimme von Schwester Agnes in Rosemaries Traum spricht:

»Irgend jemand! Irgend jemand!« sagte Schwester Agnes.
»Sie muß nur jung, gesund und keine Jungfrau mehr sein. Sie muß keine süchtige Hure aus der Gosse sein, die zu nichts taugt. Hab' ich dir das nicht von Anfang an gesagt? Irgend jemand! Sie muß nur jung, gesund und keine Jungfrau mehr sein.«

Diese Traumszene erfüllt mehrere nützliche Aufgaben. Sie amüsiert uns auf eine nervöse, unbehagliche Art und Weise; sie weiht uns in die Tatsache ein, daß die Castevets irgend etwas mit dem Tod von Terry zu tun haben; sie zeigt uns, daß für Rosemarie stürmische Gewässer in der Zukunft liegen.

Das ist möglicherweise etwas, das nur einen anderen Schriftsteller interessiert - es ist mehr, als würden zwei Mechaniker sich einen astreinen Vergaser ansehen, nicht wie eine klassische Analyse -, aber Levin macht das so unauffällig, daß es schon angehen mag, wenn ich den Zeigestock nehme und sage: »Hier! Hier fängt er an, Ihnen zuzusetzen; dies ist der Eintrittspunkt, und nun wird er sich nach innen, zu Ihrem Herzen, vorarbeiten.«

Das Bedeutendste an dieser Szene ist jedoch, daß Rosemarie einen katholisch gefärbten Traum um die Worte gewoben hat, die ihr Verstand im Halbschlaf mithört. Sie weist Minnie Castevet die Rolle einer Nonne zu, und das ist sie auch, wenn auch eine Nonne von schwärzerer Überzeugung als die längst verblichene Schwester Agnes. Meine Frau sagt weiter, eine der Grundforderungen der katholischen Kirche, mit denen sie aufgewachsen ist, lautete: »Gebt uns eure Kinder, und sie werden für immer unser sein.« Hier paßt der Schuh, und Rosemarie trägt ihn. Und es ist durchaus ironisch, daß es die oberflächliche Schwächung ihres Glaubens ist, die dem Teufel eine Tür in ihr Leben öffnet ..., aber es ist das unverrückbare Muttergestein eben dieses Glaubens, das ihr letztlich gestattet, »Andy« samt Hörnern und allem zu akzeptieren.

So behandelt Levin religiöse Ansichten im Mikrokosmos - an der Oberfläche ist Rosemarie eine typische moderne, junge Frau, die direkt aus Wallace Stevens' Gedicht »Sunday Morning« herausgetreten sein könnte: Die Kirchenglocken bedeuten ihr nichts, während sie ihre Orange schält. Aber darunter ist das Gemeindeschulmädchen Rosemarie Reilly noch sehr stark vorhanden.

Den Makrokosmos behandelt er ganz ähnlich - nur größer.

Bei dem Essen, das die Castevets für die Woodhouses geben, kommt man auf den bevorstehenden Besuch des Papstes in New York zu sprechen. »Ich habe versucht, das Buch trotz der Unglaubwürdigkeiten glaubwürdig zu halten«, bemerkt Levin, »indem ich verschiedene >tatsächliche Ereignisse < in die Handlung eingebaut habe. Ich hob Stapel von Zeitungen auf, und zwei Monate nach den Ereignissen darüber zu schreiben, funktionierte ausgezeichnet im Falle des Transitstreiks und Lindsays Wahl zum Bürgermeister. Als ich

aus offensichtlichen Gründen zu dem Ergebnis gekommen war, daß das Kind am 25. Juni geboren werden sollte, sah ich nach, was in der Nacht, in der Rosemarie empfangen haben mußte, geschehen ist, und wissen Sie, was ich gefunden habe: den Besuch des Papstes und die Messe im Fernsehen. Das nenne ich einen glücklichen Zufall! Von diesem Punkt an war mir, als *sollte* das Buch geschrieben werden.«

Die Unterhaltung zwischen Guy Woodhouse und den Castevets scheint vorhersehbar, fast banal, aber sie drückt eben die Denkweise aus, die nach Levins behutsamer Andeutung für die ganze Sache verantwortlich ist:

»Ich hörte im Fernsehen, daß er seinen Besuch auf später verlegen und warten will, bis der Zeitungsstreik vorbei ist«, sagte Mrs. Castevet.

Guy lächelte. »Na ja«, sagte er, »das ist auch nur eine Art Schaugeschäft.«

Mr. und Mrs. Castevet lachten und Guy mit ihnen, Rosemarie lächelte und schnitt ihr Steak. (...)

Noch immer lachend, sagte Mr. Castevet: »Das ist es. Sie wissen Bescheid. Das ist es genau! Schaugeschäft.«

»Das dürfen Sie noch einmal sagen«, meinte Guy.

»Die Trachten, die Riten«, sagte Mr. Castevet, »alle Religionen, nicht nur der Katholizismus, sind Festspiele für die Unwissenden.«

Mrs. Castevet sagte: »Ich fürchte, wir kränken Rosemarie.«

»Nein, nein, keineswegs«, widersprach Rosemarie.

»Sie sind nicht religiös, meine Liebe, nicht wahr?« fragte Mrs. Castevet.

»Ich wurde religiös erzogen«, sagte Rosemarie, »aber jetzt bin ich Freidenker. Ich war nicht beleidigt, wirklich nicht, in keiner Weise.«

Wir zweifeln nicht an der Wahrheit von Rosemarie Woodhouses Worten, aber unter dieser Oberfläche ist ein kleines Gemeindeschulmädchen namens Rosemarie Reilly, das *sehr* gekränkt ist und solche Worte wahrscheinlich als Blasphemie betrachtet.

Die Castevets führen hier eine bizarre Form von Einstellungsgespräch durch und testen Rosemarie und Guy nach Tiefe und Richtung ihrer Überzeugungen und Ansichten; sie offenbaren ihre eigene Verachtung für die Kirche und heilige Dinge; aber Levin deutet an, daß sie außerdem Ansichten äußern, die für die Allgemeinheit gelten ..., nicht nur für Satanisten.

Doch darunter muß Glauben existieren, deutet er an; die Schwächung der Oberfläche erlaubt dem Teufel Zutritt, aber darunter haben selbst die Castevets ein lebenswichtiges Bedürfnis nach dem Christentum, denn ohne das Heilige kann es nichts Profanes geben. Die Castevets scheinen zu spüren, daß Rosemarie Reilly unter Rosemarie Woodhouse existiert, und es ist ihr Mann Guy, ein authentischer Heide, den sie als Vermittler suchen. Und Guy zeigt sich bewundenswert gefügig-

Uns wird kein Zweifel daran gestattet, daß es Rosemaries Schwächung des Glaubens ist, die dem Teufel die Tür in ihr Leben öffnet. Ihre Schwester Margaret, eine gute Katholikin, ruft Rosemarie per Ferngespräch nicht lange nach Anlaufen des Plans der Castevets an. »Ich hab' den ganzen Tag über so ein dummes Gefühl gehabt, Rosemarie, daß dir etwas passiert wäre, ein Unfall oder so.«

Eine solche Vorahnung wird Rosemarie nicht vergönnt (nur der Traum von Schwester Agnes, die mit Minnie Castevets Stimme spricht), weil sie ihrer nicht wert ist. Gute Katholiken, sagt Levin - und wir merken vielleicht gar nicht, wie sich hier sein Humor wieder einschleicht - bekommen die guten Vorahnungen.

Das religiöse Motiv zieht sich durch das ganze Buch, und Levin stellt ein paar schlaue Sachen damit an, aber vielleicht können wir unsere Betrachtung mit einigen Gedanken über Rosemaries bemerkenswerten »Empfängnis-Traum« abschließen. Zunächst einmal ist es wichtig, daß der Teufel als Zeitpunkt, Rosemarie zu schwängern, den Besuch des Papstes ausgesucht hat. Rosemaries Dessert ist mit Drogen versetzt, aber sie ißt nur wenig davon. Als Folge dessen hat sie eine traumhafte Erinnerung an ihr sexuelles Beisammensein mit dem Teufel, das ihr Unterbewußtsein in symbolische Be-

griffe ummünzt. Die Wirklichkeit flackert, als Guy sie auf ihre Konfrontation mit dem Satan vorbereitet.

In ihrem Traum befindet sich Rosemarie zusammen mit dem ermordeten Präsidenten Kennedy auf einer Yacht. Jackie Kennedy, Pat Lawford und Sarah Churchill sind ebenfalls da. Rosemarie fragt JFK, ob ihr guter Freund Hutch (der Rosemaries Beschützer wird, bis ihn die Satanisten aus dem Weg räumen; er ist auch derjenige, der Rosemarie und Guy gleich von vorneherein warnt, daß Bramford ein Ort des Bösen ist) auch kommt; Kennedy lächelt und sagt ihr, daß die Kreuzfahrt »nur für Katholiken« ist. Das ist eine Eigenschaft, die Minnie vorher nicht erwähnt hat, aber es trägt dazu bei, die Ahnung zu bestätigen, daß Rosemarie Reilly diejenige ist, für die sich die Satanisten wirklich interessieren. Wieder scheint ihr Hauptinteresse der Blasphemie zu gelten; die spirituelle Herkunft Christi muß pervertiert werden, damit sie eine erfolgreiche Geburt bewerkstelligen können.

Guy nimmt Rosemarie den Ehering ab und beendet damit symbolisch ihre Ehe, aber er wird dazu auch zu einer Art umgekehrtem Brautführer; Rosemaries Freund Hutch kommt mit Wetterwarnungen (und was ist ein »hutch«* schon anderes als ein sicherer Ort für Kaninchen?). Beim Geschlechtsverkehr wird Guy tatsächlich zum Teufel, und wenn wir den Traum weglassen, sehen wir Terry wieder, diesmal nicht als gescheiterte Braut des Satans, sondern als opfermäßige Wegbereiterin. In weniger meisterhaften Händen hätte diese Traumszene ermüdend und didaktisch werden können, aber Levin zieht sie geschwind und leichtfüßig durch und zwingt die ganzen Geschehnisse in nur fünf Seiten.

Aber die stärkste Triebkraft von *Rosemary's Baby* ist nicht das religiöse Subthema, sondern die Verwendung urbaner Paranoia. Der Konflikt zwischen Rosemarie Reilly und Rosemarie Woodhouse bereichert die Story, aber wenn das Buch Horror erreicht - was es meiner Meinung nach tut -, dann deshalb, weil Levin so geschickt mit diesen angeborenen Gefühlen von Paranoia spielt.

* Deutsch: »Stall, Käfig, Verschlag.« (Anm.d.Übers.)

Horror ist eine Suche nach Druckpunkten, und wo sind wir verwundbarer als in unseren Gefühlen von Paranoia? *Rosemary's Baby* ist in vieler Hinsicht wie ein bedrohlicher Film von Woody Allen, und auch hier ist die Reilly/Woodhouse-Zweigespaltenheit nützlich. Abgesehen davon, daß sie unter ihrem freidenkerischen Gebaren für immer Katholikin bleiben wird, ist Rosemarie unter ihrem sorgfältig gehegten kosmopolitischen Anschein ein Kleinstadtmädchen ..., und man kann das Mädchen zwar aus dem Lande nehmen, aber usw. usw.

Es gibt einen Ausspruch - und wenn ich wüßte, von wem er ist, würde ich es gerne sagen -, wonach perfekte Paranoia perfektes Bewußtsein ist. Auf eine verrückte Art und Weise handelt Rosemaries Geschichte davon, wie sie zu diesem Bewußtsein kommt. Wir werden vor ihr paranoid (Minnie zum Beispiel ist absichtlich langsam mit dem Geschirrspülen, damit Roman im Nebenzimmer mit Guy sprechen - oder ihm einen Vorschlag machen - kann), aber nach ihrer traumartigen Begegnung mit dem Teufel und der anschließenden Schwangerschaft zieht ihre eigene Paranoia gleich. Als sie am nächsten Morgen erwacht, findet sie Kratzer - wie von Krallen - am ganzen Körper. »Schrei nicht«, sagt Guy und zeigt ihr seine Fingernägel. »Ich habe sie mir schon abgefeilt.«

Es dauert nicht lange, da haben Minnie und Roman einen Feldzug angefangen, um Rosemarie dazu zu bringen, zu ihrem Arzt zu gehen - dem berühmten Abe Sapirstein -, statt zu dem eigenen jungen Burschen, den sie bislang hatte. *Tu das nicht, Rosemarie*, wollen wir zu ihr sagen, *er ist einer von ihnen*.

Die moderne Psychiatrie sagt uns, daß es keinen Unterschied zwischen uns und den Paranoid-Schizophrenen in Bedlam gibt, davon abgesehen, daß es uns irgendwie gelingt, unseren verrückten Argwohn unter Kontrolle zu halten, während ihrer außer Kontrolle geraten ist; eine Geschichte wie *Rosemary's Baby* oder Finneys *The Body Snatchers* scheint diese Vorstellung zu bestätigen. Wir haben die Horror-Story als Geschichte behandelt, welche ihre Wirkung aus unserer Angst vor Dingen bezieht, die von der Norm abweichen; wir haben sie als Tabu-Land betrachtet, das wir ängstlich und zit-

temd betreten, und auch als dionysische Kraft, die ohne Vorwarnung in unseren behaglichen apollinischen Status quo einbrechen kann. Vielleicht handeln alle Horror-Stories in Wirklichkeit von Unordnung und der Angst vor Veränderungen, und in *Rosemary's Baby* haben wir das Gefühl, daß alles gleichzeitig aus den Fugen zu geraten beginnt - wir können nicht alle Veränderungen sehen, aber wir spüren sie. Unsere Angst um Rosemarie wurzelt in der Tatsache, daß sie die einzige normale Person in einer ganzen Stadt voller gefährlicher Verrückter zu sein scheint.

Bevor wir die Mitte von Levins Geschichte erreicht haben, verdächtigen wir *jeden* - und in neun von zehn Fällen haben wir es mit Recht getan. Wir dürfen unserer Paranoia bezüglich Rosemarie ungehindert nachgeben, und unsere sämtlichen Alpträume werden wahr. Als ich das Buch zum ersten Mal gelesen habe, erinnere ich mich, habe ich sogar Dr. Hill verdächtigt, den netten jungen Frauenarzt, den Rosemarie zugunsten von Dr. Sapirstein aufgegeben hat. Natürlich ist Hill kein Satanist „...“, er gibt ihnen Rosemarie nur zurück, als sie zu ihm kommt und um Hilfe bittet.

Wenn Horror-Romane als Katharsis für weltliche Ängste fungieren, dann scheint *Rosemary's Baby* zurückzuspiegeln und das sehr reale Gefühl urbaner Paranoia der Stadtbewohner wirkungsvoll einzusetzen. In diesem Buch gibt es überhaupt keine netten Leute von nebenan, und das Schlimmste, das man je über die tatterige alte Dame drüben in 9-B gedacht hat, erweist sich als Wahrheit. Der wahre Sieg des Buches besteht darin, daß es uns eine Zeitlang erlaubt, verrückt zu sein.

5

Von urbaner Paranoia zu kleinstädtischer Paranoia: Jack Finneys *The Body Snatchers*. * Finney selbst hat folgendes über

* Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, siedelt das Remake von Finneys Geschichte die Handlung in San Francisco an und entscheidet sich damit für die urbane Paranoia, was zu einigen Szenen führt, die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Polanskis Auftakt von *Rosemary's Baby*

sein Buch zu sagen, das erstmals 1955 als Del-Taschenbuch-Erstaussage veröffentlicht wurde:

»Das Buch ... wurde in den frühen fünfziger Jahren geschrieben, und ich kann mich wirklich nicht mehr besonders gut daran erinnern. Ich weiß noch, daß ich einfach in die Stimmung kam, etwas über eine Reihe seltsamer Ereignisse in einer Kleinstadt zu schreiben; etwas Unerklärbares. Und mein erster Gedanke war, daß ein Hund verletzt oder von einem Auto angefahren werden und man anschließend herausfinden würde, daß ein Teil des Skeletts des Tieres aus Edelstahl besteht; das heißt, Knochen und Stahl vermischt, der Stahl verläuft in den Knochen und der Knochen in den Stahl, so daß klar wird, die beiden sind zusammen gewachsen. Aber in meinem Denken führte dieser Einfall zu nichts ... Ich erinnere mich, daß ich das erste Kapitel schrieb - ziemlich genau so, wie es erschienen ist, wenn ich mich recht erinnere -, in dem Leute sich beschwerten, daß jemand, der ihnen nahestand, eigentlich ein Eindringling war. Aber ich wußte auch nicht, wohin das führen sollte. Doch während ich noch darüber nachdachte, las ich eine einstgenommene wissenschaftliche Theorie, wonach Gegenstände vom Druck des Lichts durch das All geschoben werden konnten und daß schlafendes Leben möglicherweise durch das Weltall treiben konnte ..., und das ergab schließlich das Buch.

Ich war nie ganz zufrieden mit meiner eigenen Erklärung, wie es kam, daß diese trockenen, blattähnlichen Gegenstände den Leuten ähnlich sahen, die sie nachahmten; sie schien und scheint schwach, aber etwas Besseres ist mir nicht eingefallen.

Ich habe Erklärungen über die >Bedeutung< dieser Geschichte gelesen, die mich amüsierten, weil sie überhaupt keine Bedeutung hat; es ist nur eine Geschichte, die unterhalten sollte, ohne tiefere Bedeutung. Die erste Filmversion des Buches folgte dem Buch sehr getreulich, abgesehen von dem

haben. Aber ich finde, Philip Kaufman hat mehr verloren, als er gewonnen hat, indem er Finneys Geschichte aus ihrer natürlichen »Kleinstadt-mit-Musikpavillon-im-Park«-Umgebung herausgeholt hat.

albernen Schluß; und mich haben immer die Aussagen von Leuten amüsiert, die an dem Film beteiligt waren, sie hätten eine Botschaft zu vermitteln gehabt. Wenn ja, ist das wesentlich mehr, als ich je wollte, und da sie meiner Geschichte sehr eng gefolgt sind, ist schwer vorstellbar, wo sich die Aussage eingeschlichen haben soll. Und als die Botschaft verdeutlicht wurde, erschien sie mir immer ein wenig einfältig. Die Vorstellung, daß man ein ganzes Buch schreibt, nur um zu sagen, daß es schlecht ist, wenn wir alle gleich sind, und daß Individualität eine gute Sache ist, reizt mich zum Lachen.«

Nichtsdestotrotz hat Jack Finney eine ganze Menge Bücher über die Aussage geschrieben, daß Individualität eine gute Sache ist und Konformität ziemlich beängstigend werden kann, wenn sie einen gewissen Punkt überschritten hat.

Seine Bemerkungen (die er in einem Brief an mich mit dem Datum 24. Dezember 1979 niederschrieb) brachten mich aber auch zum Grinsen. Wie Pauline Kael, Penelope Gilliatt und all die hieremsten Filmkritiker so oft beweisen, ist niemand so humorlos wie ein angesehener Filmkritiker, oder so darauf aus, tiefe Bedeutungen in einfache Sachen hineinzuninterpretieren (»In *The Fury*«, intonierte Pauline Kael offenbar allen Ernstes, »hat Brian De Palma das Schrott-Herz Amerikas gefunden.«) - es ist, als müßten diese Kritiker ihren eigenen literarischen Charakter immer und immer wieder neu beweisen; sie sind wie Teenagerknaben, die ihre Macho-Art immer wieder demonstrieren müssen ..., sich selbst wahrscheinlich am meisten. Das mag daran liegen, daß sie am Rand eines Genres arbeiten, das lediglich mit Bildern und dem gesprochenen Wort arbeitet; sie müssen sich doch sicher darüber im klaren sein, daß es mindestens eine High-School-Ausbildung erfordert, alle Facetten eines so zugänglichen Buches wie *The Body Snatchers* zu verstehen und zu schätzen, daß aber jeder Analphabet mit vier Dollar in der Tasche in einen Film gehen und das Schrott-Herz Amerikas finden kann. Filme sind lediglich sprechende Bilderbücher, und das scheint in vielen Filmkritikern ein Gefühl der Unterlegenheit geweckt zu haben. Filmemacher selbst sind häufig mehr als glücklich, bei diesem grotesken, kritischen Rundumschlag mitzumachen, und ich zolle Sam Peckinpah von ganzem Her-

zen Beifall, der einem Kritiker, der ihn fragte, warum er *wirklich* einen so brutalen Film wie *The Wild Bunch* gedreht hatte, lakonisch antwortete: »Ich mag es, wenn sie abgeknallt werden.« Das soll er gesagt haben, und wenn es nicht wahr ist, Leute, dann sollte es wahr sein.

Don Siegels Version von *The Body Snatchers* ist ein amüsanter Fall, wo Filmkritiker versucht haben, es auf beide Weisen zu haben. Sie fingen damit an zu sagen, daß Finneys Roman und Siegels Film beide Allegorien über die Hexenjagd-Atmosphäre der McCarthy-Anhörungen seien. Dann meldete sich Siegel selbst zu Wort und sagte, sein Film sei eigentlich über die rote Gefahr. Er ging nicht so weit zu sagen, daß unter jedem amerikanischen Bett ein Kommie lag, aber es kann kein Zweifel daran bestehen, daß wenigstens Siegel selbst glaubte, er hätte einen Film über eine schleichende Fünfte Kolonne gemacht. Es ist das äußerste Beispiel von Paranoia, könnten wir sagen: Sie sind da draußen, *und sie sehen aus wie wir!*

Am Ende ist Finney derjenige, der am zutreffendsten klingt; *The Body Snatchers* ist einfach eine gute Geschichte, die man ihrer eigenen speziellen Befriedigung wegen lesen und genießen kann. In dem Vierteljahrhundert seit seiner Erstveröffentlichung als bescheidenes Taschenbuch (eine kürzere Version erschien in *Collier's*, einer jener guten alten Zeitschriften, die abtreten mußten, um an den Zeitschriftenkiosken Amerikas Platz für so intellektuelle Publikationen wie *Hustler*, *Screw* und *Big Butts* zu machen) war das Buch immer lieferbar. Seinen Tiefpunkt erreichte es als Foto-Roman im Kielwasser von Philip Kaufmans Remake; wenn es ein niederes, schleimigeres Anti-Buch-Konzept als den Foto-Roman gibt, so kann ich mir nicht erklären, was das sein soll. Ich möchte sagen, ich sehe meine Kinder lieber einen Stapel Bee-line Books lesen als diese Foto-Comics.

Seinen Zenit erreichte es 1976 als gebundene Ausgabe bei Gregg Press. Gregg Press ist ein Kleinverlag, der Neuauflagen von etwa fünfzig bis sechzig Science-Fiction- und Fantasy-Büchern herausgebracht hat - Romanen, Storysammlungen und Anthologien -, die ursprünglich nur als Taschenbücher veröffentlicht worden waren. Die Herausgeber der

Serie (David Hartwell und L. W. Currey) haben eine kluge Wahl getroffen, und man kann in der Bibliothek eines jeden, dem aufrichtig etwas an Science Fiction liegt - und an Büchern als schöne Ausgaben -, einen oder mehrere dieser auffälligen grünen Bände mit der rot-goldenen Rückenprägung finden.

Mein Gott, wir sind schon wieder abgeschweift. Nun, das macht nichts; ich glaube, ich wollte eigentlich schlicht und einfach sagen, Finneys Behauptung, *The Body Snatchers* sei lediglich eine Geschichte, ist richtig und falsch zugleich. Meine eigene Überzeugung, was Literatur anbelangt, die ich schon lange und aufrichtig hege, ist die, daß die Geschichte vor allem anderen kommen muß; die Geschichte *definiert Literatur*, und alle anderen Betrachtungen-Thema, Stimmung, Ton, Symbolik, Stil, sogar Charakterisierung - sind entbehrlich. Es gibt Kritiker, die heftig gegen diese Betrachtungsweise der Literatur eingestellt sind, und ich glaube wirklich, daß es Kritiker sind, die sich wohler fühlen würden, wenn *Moby Dick* eine Doktorarbeit über Walfischforschung wäre und nicht ein Bericht über die letzte Fahrt der *Pequod*. Eine Million Examensarbeiten haben diese Geschichte zu einer Doktorarbeit erniedrigt, aber die Geschichte bleibt dennoch bestehen. - »Dies ist Ishmael widerfahren.« Und eine Geschichte bleibt auch in *Macbeth*, *The Faerie Queen*, *Pride and Prejudice*, *Jude the Obscure*, *The Great Gatsby* ... und Jack Finneys *The Body Snatchers*. Und eine Geschichte bleibt, Gott sei Dank, nach einem bestimmten Punkt unreduzierbar, geheimnisvoll und entzieht sich jeder Analyse. Sie werden in keiner Bibliothek eine Examensarbeit in Englisch mit dem Titel »Story-Elemente in Melvilles *Moby Dick*« finden. Und sollten Sie doch eine finden, dann schicken Sie sie mir. Ich esse sie. Mit A-1-Steaksauce.

Alles schön. Doch glaube ich nicht, Finney würde der These widersprechen, daß die Ecksteine einer Geschichte von dem Verstand bestimmt werden, der sie filtert, und daß der Verstand eines jeden Schriftstellers Produkt seiner äußeren Welt und seines inneren Temperaments ist. Es ist einzig die Tatsache dieses Filters, welche den Tisch für alle angehenden Doktoren englischer Sprache gedeckt hat, und ich

möchte nicht, daß Sie den Eindruck gewinnen, ich würde ihnen ihre Titel neiden - weiß Gott mit Englisch als Hauptfach habe ich soviel Scheiße geschrieben, daß man das ganze östliche Texas damit düngen könnte -, aber eine große Zahl dieser Leute, die am langen und ächzenden Tisch des Englischunterrichts sitzen, schneidet jede Menge unsichtbare Steaks und Rostbraten ..., ganz zu schweigen davon, daß sie des Kaisers neue Kleider fröhlich beim größten akademischen Flohmarkt, den die Welt je gesehen hat, hin und her verkauft.

Nun, wir haben hier einen Roman von Jack Finney, und wir können einige Dinge darüber sagen, eben weil es ein Roman von Jack Finney ist. Zunächst einmal können wir sagen, daß alles auf einer absoluten Wirklichkeit basiert - einer nüchternen Wirklichkeit, die anfangs fast langweilig ist. Als wir den Helden des Buches zum ersten Mal sehen (ich glaube, Finney würde an dieser Stelle Einspruch erheben, wenn ich das formellere Wort *Protagonist* benützen würde ..., also werde ich es nicht tun), begleitet er - Dr. Miles Brendell - seinen letzten Patienten des Tages hinaus; einen verstauchten Daumen. Becky Driscoll kommt herein - na, ist das kein perfekter, durch und durch amerikanischer Name? - und bringt den ersten Mißton: Ihre Cousine Wilma hat irgendwie die Vorstellung entwickelt, daß ihr Onkel Ira gar nicht mehr ihr Onkel ist. Aber dieser Ton ist leise und unter den simplen Melodien des Kleinstadtlebens, die Finney in den Anfangskapiteln des Buches so gekonnt spielt, kaum hörbar ..., und Finneys Behandlung des Kleinstadt-Archetyps in diesem Buch dürfte die beste der fünfziger Jahre überhaupt sein.

Die Schlüsselnote, die Finney in diesen ersten Kapiteln anschlägt, ist so leise und angenehm, daß sie in weniger sicheren Händen geistlos werden würde: nett. Immer wieder kehrt Finney zu diesem Wort zurück; in Santa Mira, sagt er uns, sind die Dinge nicht großartig, nicht wild und ausgelassen, nicht schrecklich und nicht langweilig. In Santa Mira sind die Dinge nett. Niemand hier leidet unter dem alten chinesischen Fluch: »Mögest du in interessanten Zeiten leben.«

»Ich sah ihr Gesicht zum ersten Mal wieder richtig. Es war dasselbe nette Gesicht ...« Das stammt von Seite neun. Ein paar Seiten später: »Es war nett draußen, die Temperatur lag

um achtzehn Grad, und das Licht war gut; (...) immer noch reichlich Sonne.«

Cousine Wilma ist also nett, wenn auch schlicht. Miles ist der Meinung, sie hätte eine gute Ehefrau und Mutter abgegeben, aber sie hat einfach nie geheiratet. »So geht das eben«, philosophiert Miles, der unschuldig seiner Banalität gar nicht gewahr wird. Er sagt uns, er hätte nie geglaubt, daß so eine Frau geistige Probleme haben könnte, »aber man kann eben nie wissen«.

Das sollte nicht wirken, aber es wirkt dennoch irgendwie; wir spüren, daß Miles die Konvention der ersten Person irgendwie überwunden hat und direkt zu uns spricht, so wie es in Twains Roman den Anschein hat, als würde Tom Sawyer direkt zu uns sprechen ..., und Santa Mira, Kalifornien, wie Finney es uns präsentiert, ist genau die Art von Stadt, wo man beinahe erwarten würde, Tom seinen Zaun weißsein zu sehen (aber natürlich würde kein Huck da sein, der in einer Hundehütte schläft; nicht in Santa Mira).

The Body Snatchers ist das einzige Buch Finneys, das man zutreffend einen Horror-Roman nennen könnte, aber Santa Mira - ein typischer »netter« Finney-Ort - ist die perfekte Örtlichkeit für so eine Geschichte. Vielleicht mußte Finney gar nicht mehr schreiben als einen einzigen Horror-Roman; er reichte sicherlich aus, die Schablone für das, was wir heute den »modernen Horror-Roman« nennen, zu entwerfen. Wenn es so etwas überhaupt gibt, dann kann kein Zweifel bestehen, daß Finney bei seiner Erschaffung eine bedeutende Rolle spielte. Ich habe vorhin den Ausdruck »Mißton« gebraucht, und das ist Finneys eigentliche Methode in *The Body Snatchers*, wie ich meine; ein Mißton, dann zwei, dann eine Kadenz, dann eine ganze Tonfolge. Schließlich übertönt die schräge, falsche Musik des Horrors die Melodie völlig. Aber Finney begreift, daß es keinen Horror ohne Schönheit gibt; keinen Mißklang ohne ein vorhergehendes Gespür für Melodie; nichts Schlimmes ohne etwas Nettes.

Hier haben wir keine Ebenen von Leng; keine zyklischen Ruinen unter der Erde; keine schlurfenden Monster in den U-Bahnschächten unter New York. Etwa zur selben Zeit, als Jack Finney *The Body Snatchers* schrieb, schrieb Richard

Matheson seine klassische Kurzgeschichte »Bom of Man and Woman« (dt. u. a. »Menschenkind«), die mit den Zeilen anfängt: »Heute an diesem hellen Tag hat Mutter mich Scheusal genannt. Du Scheusal, sagte sie.«* Die beiden bewerkstelligen im Alleingang die Loslösung von der Lovecraftschen Fantasy, die zwei Jahrzehnte lang oder mehr ihren Einfluß auf ernsthafte Verfasser von Horror-Literatur in Amerika hatte. Mathesons Kurzgeschichte wurde vor der Einstellung von *Weird Tales* veröffentlicht, Finneys Roman erschien ein Jahr danach bei Dell. Matheson veröffentlichte zwei frühe Kurzgeschichten in *Weird Tales*, aber keiner der beiden Schriftsteller wird mit dieser Ikone unter den amerikanischen Zeitschriften unheimlicher Literatur in Verbindung gebracht; sie repräsentieren die Geburt einer fast völlig neuen Schule amerikanischer Schriftsteller des Phantastischen, so wie in den Jahren 1977—80 die Debüts von Ramsey Campbell und Robert Aickmann in England eine neue bedeutsame Drehung des Rades repräsentieren könnten.**

Ich habe darauf hingewiesen, daß Finneys Kurzgeschichte »TheThird Level« vor Rod Serlings *The TwilightZone* kam; in genau derselben Weise kommt Finneys Kleinstadt Santa Mira vor Straubs fiktivem Ort Milbrun und weist den Weg dorthin - ebenso zu Thomas Tryons Cornwall Combe, Connecticut, und meiner eigenen Kleinstadt 'Salem's Lot, Maine. Es ist sogar möglich, Finneys Einfluß in Blattys *The Exorcist* zu erkennen, wo üble Machenschaften vor dem Hintergrund von

* Dieses Zitat wurde der deutschen Übersetzung in: *Die fünfziger Jahre I*, H. J. Alpers und W. Fuchs (Hrsg.), Köln-Löwenich 1981, entnommen. (Anm.d.Übers.)

** Zur selben Zeit, als Matheson und Finney anfangen, der amerikanischen Phantasie ihre eigene spezielle Schockbehandlung zuteil werden zu lassen, wurde man in der Fantasy-Gemeinde auf Ray Bradbury aufmerksam, und Bradburys Name wurde in den fünfziger und sechziger Jahren zu dem, der in den Augen der allgemeinen Öffentlichkeit am ehesten mit dem Genre assoziiert wurde. Aber für mich lebt und arbeitet Bradbury allein in seinem eigenen Land, und sein bemerkenswert ikonoklastischer Stil wurde nie wirklich erfolgreich imitiert. Vulgär ausgedrückt, als Gott Ray Bradbury erschaffen hat, hat er die Gußform zerbrochen.

Georgetown, einem Vorort, der ruhig, wohlhabend und ... nett ist, noch übler werden.

Finney konzentriert sich darauf, eine Naht zwischen der prosaischen Realität seiner kleinen »Du-kannst-sie-vor-deinen-Augen-sehen«-Stadt und der regelrechten Fantasy seiner Sporen, die folgen wird, zu nähen. Diese Naht näht er mit so feinen Stichen, daß wir die Veränderung kaum bemerken, als wir die Grenze von der Welt, wie sie wirklich existiert, in die Welt des rein Erfundenen überschreiten. Das ist eine große Errungenschaft, und sie sieht so einfach aus, daß man glauben könnte, jeder könnte sie bewerkstelligen - wie bei einem Zauberkünstler, der die Karten mühelos über seine Finger gleiten lassen kann. Man sieht den Trick, aber nicht die langen Übungsstunden, die erforderlich waren, ihn zu beherrschen.

Bei *Rosemary's Baby* haben wir kurz von Paranoia gesprochen; in *The Body Snatchers* wird die Paranoia voll, abgerundet und vollständig. Wenn wir allesamt latente Paranoide sind - wenn wir rasch an uns hinuntersehen, wenn bei einer Cocktailparty Gelächter laut wird, um uns zu vergewissern, daß unser Reißverschluß zu ist und sie nicht über *uns* lachen -, dann möchte ich sagen, daß Finney diese latente Paranoia ganz vorsätzlich benützt, um unsere Emotionen zugunsten von Miles, Becky und Miles' Freunden, den Belicecs, zu manipulieren.

Wilma zum Beispiel kann keinen Beweis erbringen, daß ihr Onkel Ira nicht mehr ihr Onkel Ira ist, aber sie beeindruckt uns mit ihrer felsenfesten Überzeugung und mit einer tiefen, freischwebenden Angst, die so durchdringend wie Migränekopfschmerzen ist. Hier haben wir eine Art paranoiden Traum, der so überzeugend ist wie alles aus einem Roman von Paul Bowles oder einer unheimlichen Geschichte von Joyce Carol Oates:

Wilma sah mich durchdringend an. »Ich habe bis heute gewartet«, flüsterte sie. »Gewartet, bis er sich die Haare schneiden lassen würde, und das hat er endlich getan.« Sie beugte sich wieder zu mir, ihre Augen waren groß, ihre Stimme ein zischelndes Flüstern. »Ira hat eine kleine

Narbe im Nacken; er hatte einmal eine Platzwunde, und dein Vater hat sie genäht. Man kann die Narbe nicht sehen«, flüsterte sie, »wenn er die Haare schneiden lassen muß. Aber wenn sein Nacken ausrasiert ist, sieht man sie. Nun, heute - ich habe darauf gewartet -, heute hat er sich die Haare schneiden lassen ...«

Ich lehnte mich plötzlich aufgeregt nach vorne. »Und die Narbe ist *verschwunden*? Du meinst ...«

»Nein!« sagte sie fast indigniert mit blitzenden Augen. »Sie ist *da* - die Narbe - genau wie die von Onkel Ira!«

Finney tut hiernit kund, daß wir uns in einer Welt völliger Subjektivität befinden ... und völliger Paranoia. Wir glauben Wilma natürlich sofort, auch wenn wir keinen echten Beweis haben; einzig und allein aus dem Grund, weil wir vom Titel des Buches wissen, daß die Körperfresser irgendwo dort draußen sind.

Indem er uns von Anfang an auf die Seite von Wilma schlägt, hat Finney uns in Äquivalente von Johannes dem Täufer verwandelt, der in der Wüste weinte. Es ist leicht zu verstehen, weshalb das Buch so begierig von denen aufgegriffen wurde, die in den frühen fünfziger Jahren der Überzeugung waren, daß entweder eine kommunistische Verschwörung im Gange war oder möglicherweise eine faschistische Verschwörung, die im Namen des Antikommunismus handelte. Denn ob dieses oder jenes, es handelt sich um ein Buch über eine Verschwörung mit starken paranoiden Obertönen ..., mit anderen Worten, genau die Art von Geschichte, die von politischen Iren jeglicher *Couleur* als politische Allegorie vereinnahmt werden kann.

Ich habe vorhin erwähnt, daß die Vorstellung perfekter Paranoia die des perfekten Bewußtseins ist. Dazu könnten wir noch hinzufügen, daß Paranoia der letzte Verteidigungsmechanismus des überlasteten Verstandes sein könnte. Ein Großteil der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, von so unterschiedlichen Autoren wie Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Thomas Hardy, sogar F. Scott Fitzgerald, hat angedeutet, daß wir in einer existentialistischen Welt leben, einem planlosen Irenhaus, in dem die Dinge eben ein-

fach passieren. IST GOTT TOT? fragt das Titelblatt der Zeitschrift *Time* im Wartezimmer von Rosemarie Woodhouses satanischem Frauenarzt. In einer solchen Welt ist es vollkommen glaubwürdig, daß ein Geisteskranker mit einem T-Shirt Marke Hanes im obersten Stockwerk eines wenig frequentierten Gebäudes sitzt, Grillhähnchen futtert und mit seiner gebrauchten, per Versandhaus gekauften Flinte darauf wartet, einem US-Präsidenten das Hirn wegzupusten; vollkommen glaubwürdig, daß ein anderer Geisteskranker ein paar Jahre später in einer Hotelküche herumstehen und darauf warten kann, mit dem Bruder des ermordeten Präsidenten genau dasselbe zu machen; vollkommen verständlich, daß nette amerikanische Jungs aus Iowa und Kalifornien und Delaware während ihrer Zeit in Vietnam Ohren gesammelt haben, viele davon bemerkenswert klein; daß die Menschheit aufgrund der Predigten eines achtzigjährigen heiligen Mannes der Moslems, der sich bei Sonnenuntergang wahrscheinlich nicht mehr daran erinnern kann, was er zum Frühstück hatte, wieder einmal an den Rand eines apokalyptischen Krieges gelangen kann.

Diese Dinge sind auf geistiger Ebene allesamt akzeptabel, wenn wir die Vorstellung akzeptieren, daß Gott lange in Urlaub gefahren oder tatsächlich verschieden ist. Sie sind auf geistiger Ebene akzeptabel, aber unsere Emotionen, unsere Seelen und am meisten unsere Leidenschaft für die Ordnung - diese übermächtigen Elemente der menschlichen Natur - rebellieren alle miteinander. Wenn wir sagen, daß es im Zweiten Weltkrieg keinen Grund für den Tod von sechs Millionen Juden in den Konzentrationslagern gegeben hat, dafür, daß Dichter zusammengeschlagen, alte Frauen vergewaltigt und Kinder zu Seife gemacht wurden, daß das alles einfach eben geschehen ist und niemand wirklich dafür verantwortlich war - hier geriet einfach alles ein wenig außer Kontrolle, ha-ha, tut uns so schrecklich leid -, dann fängt der Verstand an zu wanken.

In den sechziger Jahren sah ich das alles aus erster Hand geschehen, auf der Höhe des Generationenkonfliktes, der mit unserem Eingreifen in Vietnam begann und dann auf alles übergriff, von den Schüleratssitzungen im College bis zum Wahl-

recht mit achtzehn und der Verantwortung großer Firmen für die Umweltverschmutzung.

Ich war zu der Zeit im College an der University of Maine, und ich begann meine Zeit am College mit politischen Ansichten, die so weit rechts waren, daß ich mich nicht radikalisieren ließ, aber 1968 hatte ich meine Einstellung hinsichtlich einer Reihe fundamentaler Fragen gründlich geändert. Der Held von Jack Finneys späterem Roman *Time and Agaln* sagt das besser, als ich es könnte:

»Ich war (...) ein ganz normaler Mensch, der sich lange nach dem Erwachsenwerden noch den kindlichen Glauben erhalten hatte, daß die Menschen, die wesentlich über unser Leben bestimmen, irgendwie besser informiert sind und ein besseres Urteilsvermögen besitzen als wir anderen; daß sie intelligenter sind. Erst bei Vietnam ging mir endlich auf, daß einige der wichtigsten Entscheidungen aller Zeiten in den Händen von Männern liegen, die eigentlich nicht mehr wissen und nicht intelligenter sind als wir anderen.«*

Für mich war das eine beinahe überwältigende Entdeckung - eine, die möglicherweise wirklich erst an jenem Tag im Stratford Theater begann, als ich und meine Zeitgenossen von einem Kinobesitzer, der aussah, als wäre er aus kürzester Entfernung angeschossen worden, die Ansage hörten, daß man in Rußland einen Weltraumsatelliten in die Erdumlaufbahn geschossen hatte.

Dennoch war es mir unmöglich, die Paranoia, die in den letzten vier Jahren der sechziger wie ein Pilz aus dem Boden schoß, völlig zu umarmen. 1968, während meines Junioren-Jahres am College, kamen drei Black Panther von Boston in die Schule und sprachen (unter dem Deckmantel einer Reihe öffentlicher Vorlesungen) darüber, wie das amerikanische Firmenestablishment größtenteils unter der Führung der Rockefeller und von AT&T für den neofaschistischen Zustand in

* Dieses Zitat wurde der deutschen Ausgabe *Das andere Ufer der Zeit*, München 1981, entnommen. (Anm.d.Übers.)

Amerika verantwortlich war und den Krieg in Vietnam förderte, weil er gut fürs Geschäft war, und wie es darüber hinaus ein noch bössartigeres Klima von Rassismus, Staatswillkür und Sexismus förderte. Johnson war seine Marionette; Humphrey und Nixon waren seine Marionetten; es war »meet the new boss, same as the old boss«, wie die Who ein oder zwei Jahre später singen sollten; und die einzige Lösung war, es auf der Straße auszutragen. Sie schlossen mit dem Panther-Slogan »Alle Macht kommt aus dem Lauf eines Gewehres« und baten uns, uns an Fred Hampton zu erinnern.

Ich glaubte und glaube nicht, daß die Hände der Rockefeller während dieser Zeit vollkommen sauber gewesen sind, und die von AT&T auch nicht; ich war und bin der Meinung, daß Firmen wie Sikorsky und Douglas Aircraft und Dow Chemical und sogar die Bank of America mehr oder weniger der Überzeugung waren, daß der Krieg ein gutes Geschäft ist (aber niemals die eigenen Söhne investieren, solange man die richtigen Leute einziehen kann; wenn möglich, muß man die Spics und Nigger und den armen alten Abschaum aus den Appalachen an die Kriegsmaschinerie verfüttern, aber nicht unsere Jungs, oh nein, niemals *unsere* Jungs!); ich war und bin der Überzeugung, daß der Tod von Fred Hampton mindestens Totschlag seitens der Polizei war. Aber diese Black Panther sprachen von einem riesigen Regenschirm einer Verschwörung, und das war vollkommen lächerlich ..., aber das Publikum lachte nicht. Während der Frage-und-Antwort-Zeit stellten sie ernste Fragen darüber, wie genau die Verschwörung funktioniert, wer das Sagen hatte, wie sie ihre Befehle übermittelten usw.

Schließlich stand ich auf und sagte so etwas wie: »Wollen Sie wirklich sagen, daß es einen echten Rat der faschistischen Verschwörung in diesem Land gibt? Daß die Verschwörer - die Präsidenten von GM und Esso plus Nelson und David Rockefeller - sich möglicherweise in einem riesigen unterirdischen Raum unter der Bonneville -Salztonebene treffen und Memoranden dabei haben, wie noch mehr Farbige eingezogen werden können und wie man den Krieg in Südostasien verlängern kann?« Ich schloß mit der Mutmaßung, daß diese Geschäftsführer möglicherweise mit fliegenden Untertassen

zu ihren unterirdischen Festungen reisten - womit sich die Zunahme von UFO-Sichtungen ebenso sauber erklären ließ wie die Eskalation in Vietnam -, als das Publikum wütend anfing zu brüllen und mich aufforderte, mich zu setzen. Was ich hastig tat und dabei heftig errötete, und mir wurde klar, wie sich die Exzentriker fühlen müssen, die an Sonntagnachmittagen im Hyde Park auf ihre Seifenkisten klettern. Es war ein Gefühl, das mir ganz und gar nicht gefiel.

Der Panther, der das Wort ergriff, antwortete nicht auf meine Frage (die, um ganz ehrlich zu sein, auch gar keine Frage war); er sagte lediglich ganz leise: »Du hast deine Überraschung bekommen, Mann, was?« Das wurde mit donnerndem Applaus seitens des Publikums begrüßt.

Ich *hatte* meine Überraschung bekommen - und eine verdammt unangenehme obendrein. Aber einiges Nachdenken hat mich zu der Überzeugung gebracht, daß es für diejenigen meiner Generation, die unbesonnen, mit zurückwehenden Haaren und mit einer Mischung aus Entzücken und Entsetzen durch die sechziger Jahre geweht wurden, von den Kingsmen, die »Louie, Louie« sangen, bis zu den donnernden Fuzztones der Jefferson Airplane, unmöglich war, von Punkt A nach Punkt Z zu gelangen, ohne zu glauben, daß irgend jemand - und sei es Nelson Rockefeller - an den Fäden zog.

Ich habe an verschiedenen Stellen in diesem Buch zu erklären versucht, daß die Horror-Geschichte tatsächlich in vieler Hinsicht eine optimistische, aufmunternde Erfahrung ist; daß es oft die Methode des zähen Verstandes ist, mit Problemen fertig zu werden, die ganz und gar nicht übernatürlich, sondern vollkommen real sind. Paranoia mag die letzte und stärkste Bastion dieses optimistischen Weltbildes sein - der Verstand schreit auf: -»*Etwas Rationales und Begreifliches geht hier vor! Diese Dinge passieren nicht einfach!*«

Also betrachten wir einen Schatten und sagen, da war ein Mann auf der grasbewachsenen Bergkuppe in Dallas; wir sagen, daß James Earl Ray in den Diensten eines riesigen Firmenkonglomerats aus dem Süden stand oder möglicherweise in denen des CIA; wir lassen dabei die Tatsache außer acht, daß amerikanische Filmkonglomerate innerhalb komplexer Kreise der Macht existieren, die sich manchmal entgegenge-

setzt zueinander drehen, und wir behaupten, daß unser dummes und größtenteils gutgemeintes Eingreifen in Vietnam eine Verschwörung des Militärs und der Rüstungsindustrie war; oder daß Ayatollah Khomeini, wie kürzlich einige schlecht gedruckte Plakate mit Druckfehlern behaupteten, eine Marionette von - Sie haben's erraten - David Rockefeller ist. Mit unserem endlosen Einfallsreichtum behaupten wir, daß Captain Mantell 1947 nicht an Sauerstoffverknappung gestorben ist, während er die seltsame Tageslichtspiegelung der Venus verfolgte, die Experten »sundog« nennen; nein, er verfolgte ein Schiff von einer anderen Welt, das seine Maschine mit einem Todesstrahl zur Explosion brachte, als er ihm zu nahe kam.

Es wäre nun aber nicht richtig von mir, Sie mit dem Eindruck ziehen zu lassen, daß wir beide herzlich über diese Dinge lachen können; das will ich nicht. Diese Gedanken sind nicht die Überzeugungen von Wahnsinnigen, sondern von geistig gesunden Männern und Frauen, die verzweifelt versuchen, nicht den Status quo zu erhalten, sondern das verdamnte Ding erst einmal zu finden. Und wenn Becky Driscolls Cousine Wilma sagt, daß ihr Onkel Ira nicht ihr Onkel Ira ist, dann glauben wir ihr instinktiv und auf der Stelle. Wenn wir ihr nicht glauben, haben wir lediglich eine alte Jungfer, die in einem kleinen Ort in Kalifornien langsam tatterig wird. Diese Vorstellung kann uns nicht reizen; in einer geistig gesunden Welt schnappen nette Damen in mittleren Jahren, so wie Wilma, nicht einfach über. Das ist nicht richtig. Das enthält ein Flüstern des Chaos, welches irgendwie furchteinflößender als der Gedanke ist, sie könnte recht haben, was Onkel Ira anbelangt. Wir glauben es, weil dieser Glaube die geistige Gesundheit der Dame bestätigt. Wir glauben ihr, weil ..., weil ..., *weil etwas vor sich geht!* Diese paranoiden Hirngespinnste sind eigentlich gar keine Hirngespinnste. Wir - und Cousine Wilma - haben recht; die Welt hat durchgedreht. Die Vorstellung, daß die ganze Welt durchgedreht hat, ist ziemlich schlimm, aber so wie wir mit Bill Nolans fünfzehn Meter großem Käfer zurechtkommen können, wenn wir gesehen haben, was er ist, so können wir mit einer durchgedrehten Welt zurechtkommen, wenn wir nur unseren eigenen

Standpunkt kennen. Bob Dylan spricht zu dem Existentialisten in uns, wenn er sagt: »Something is going on here/But you don't know what it is/Do you, Mr. Jones?« Finney nimmt uns - in der Verkleidung von Miles Bennell - fest am Arm und sagt uns, daß er ganz genau weiß, was hier vor sich geht: Es sind diese verdammten Samenkapseln aus dem Weltall! Sie sind verantwortlich!

Es macht Spaß, den klassischen Fäden der Paranoia zu folgen, die Finney in seine Geschichte hineinwebt. Als Miles und Becky im Kino sind, bittet Miles' Freund, der Schriftsteller Jack Belicec, Miles, zu ihm zu kommen und sich etwas anzusehen, das er im Keller gefunden hat. Dieses Etwas erweist sich als Körper eines nackten Mannes auf einem Billardtisch, ein Körper, der für Miles, Becky, Jack und Jacks Frau Theodora irgendwie unfertig aussieht - noch nicht ganz ausgeformt. Es ist natürlich eine Samenkapsel, und die Gestalt, die es annimmt, ist die von Jack. Kurz danach haben wir den eindeutigen Beweis, daß etwas auf schreckliche Weise nicht stimmt:

Becky stöhnte sogar, als wir die Fingerabdrücke sahen, und ich glaube, uns allen war übel. Denn es ist eines, über einen Körper zu spekulieren, der niemals am Leben gewesen ist, eine leere Hülle. Aber es ist etwas ganz anderes, das alles Primitive im Gehirn anspricht, wenn diese Spekulation bewiesen wird. Es gab keine Fingerabdrücke; da waren fünf absolut glatte, durchgehend schwarze Kreise.

Die vier - die sich jetzt der Samenkapsel-Verschwörung bewußt sind - beschließen, nicht gleich die Polizei zu rufen, sondern zu sehen, wie sich die Sporen entwickeln. Miles bringt Becky nach Hause und geht dann selbst heim, er läßt die Belicecs zurück, um auf das Ding auf dem Billardtisch aufzupassen. Aber mitten in der Nacht flippt Theodora Belicec aus, die beiden kommen bei Miles vorbei. Miles ruft einen befreundeten Psychiater, Mannie Kaufman (ein Seelenklempner? Wir sind auf der Stelle argwöhnisch; wir brauchen keinen Seelenklempner hier, möchten wir Miles zurufen; hol die Armee!), damit dieser kommt und bei den Belicecs sitzt, während er zu

Becky geht..., die schon vorher dem Gefühl Ausdruck verliehen hat, daß ihr Vater nicht mehr ihr Vater ist.

Im untersten Fach eines Regals im Keller der Driscolls findet Miles eine leere Hülle, die sich gerade zu einer Pseudo-Becky entwickelt. Finney beschreibt brillant, wie dieses Werden vonstatten geht. Er vergleicht es damit, Medaillons zu gravieren; eine Fotografie zu entwickeln; später mit diesen unheimlich lebenssechten südamerikanischen Puppen. Aber was uns in unserem nervösen Zustand wirklich beeindruckt, ist die Tatsache, wie das Ding versteckt ist, wie es in einem staubigen Keller hinter einer verschlossenen Tür verborgen ist und seine Zeit abwartet.

Becky ist von ihrem »Vater« betäubt worden, und wir sehen Miles in einer mit Romantik förmlich überladenen Szene, wie er sie aus dem Haus bringt und auf den Armen durch die schlafenden Straßen von Santa Mira trägt; es ist keine Kunst, sich den Gazestoff ihres Nachthemdes vorzustellen, wie er im Mondenschein leuchtet.

Und wohin führt das alles? Als Mannie Kaufman eintrifft, gehen die Männer zum Haus der Belicecs zurück, um den Keller zu untersuchen:

Auf dem Tisch lag kein Körper. Der leuchtend grüne Filz lag unter dem schattenlosen Schein der Glühbirne oben, und auf diesem Filz lag, abgesehen von den Ecken und entlang der Kanten, eine Art grauer Flaum, der aussah, schätzte ich, als wäre er von den offenen Dachsparren heruntergefallen oder losgerissen worden. Einen Augenblick glotzte Jack den Tisch mit offenem Mund an. Dann drehte er sich zu Mannie um und sagte mit protestierender Stimme, die danach flehte, daß man ihm glaubte: »Er lag hier auf dem Tisch! Mannie, er lag *hier*!« Mannie lächelte und nickte hastig. »Ich glaube dir, Jack ...«

Aber wir wissen, das sagen diese Seelenklempner alle ..., bevor sie die Männer mit den weißen Westen rufen. Wir wissen, daß der Flaum nicht von den Dachsparren stammt; das verdammte Ding hat Samen getrieben. Aber niemand sonst weiß es, und Jack muß wenig später auf das letzte Flehen des

hilflosen Paranoiden zurückgreifen: Sie müssen mir glauben, Doc!

Mannie Kaufmans vernünftige Erklärung dafür, daß in Santa Mira immer mehr Menschen nicht mehr glauben, daß ihre Verwandten ihre Verwandten sind, ist die: Santa Mira unterliegt einer verhaltenen Massenhysterie, etwas, das auch die Hexenprozesse von Salem angestachelt haben könnte, die Massenselbstmorde in Guyana, sogar den Veitstanz des Mittelalters. Aber unter dieser vernunftgemäßen Annäherung lauert unangenehm der Existentialismus. Diese Dinge passieren, scheint er anzudeuten, weil sie eben passieren. Früher oder später wird sich alles wieder normalisieren.

Und so ist es. Mrs. Seeley, die der Meinung war, daß ihr Mann nicht mehr ihr Mann ist, kommt zu Miles und sagt ihm, es sei wieder alles in Ordnung. Ebenso das kleine Mädchen, das eine Zeitlang Angst vor seiner Englischlehrerin hatte. Und auch Cousine Wilma, die Miles anruft und ihm sagt, wie peinlich es ihr ist, daß sie so eine Aufregung verursacht hat; *selbstverständlich* ist ihr Onkel Ira noch derselbe. In jedem Fall ist eine Tatsache - ein Name - augenscheinlich: Mannie Kaufman war da und hat allen geholfen. Etwas stimmt überhaupt nicht hier, aber wir wissen genau, was es ist, danke, Mr. Jones. Wir haben bemerkt, wie Kaufmans Name immer wieder auftaucht. Wir sind nicht dumm, richtig? Verdammte, das sind wir nicht! Und es ist ziemlich offensichtlich, daß Mannie Kaufman jetzt für die Besuchermannschaft spielt.

Und noch etwas. Auf Beharren von Jack Belicec beschließt Miles schließlich, einen Freund im Pentagon anzurufen und die ganze unglaubliche Geschichte preiszugeben. Über dieses Ferngespräch nach Washington sagt uns Miles:

Es ist nicht leicht, eine lange und komplizierte Geschichte am Telefon zu erzählen. (...) Und wir hatten Pech mit der Verbindung. Zuerst hörte ich Ben, und er hörte mich, so deutlich, als würden wir nebeneinander stehen. Aber als ich ihm zu erzählen anfangte, was sich hier zugetragen hat, wurde die Verbindung schlechter. Ben bat mich immer wieder, etwas zu wiederholen, und ich mußte fast brüllen, um mich verständlich zu machen. Man kann nicht richtig spre-

eben, man kann nicht einmal richtig denken, wenn man jeden Satz zweimal wiederholen muß, und ich gab dem Fräulein vom Amt ein Zeichen und bat um eine bessere Verbindung. (...) Ich hatte den Faden kaum wieder aufgenommen, als im Hörer an meinem Ohr ein Summen laut wurde, und nun mußte ich versuchen, das zu übertönen ...

»Sie« haben jetzt natürlich die Kontrolle über die Kommunikation aus und nach Santa Mira (»Wir kontrollieren die Übertragung«, pflegte die irgendwie angsteinflößende Stimme zu sagen, die allwöchentlich *The Outer Limits* einleitete; »Wir kontrollieren die Horizontale ..., wir kontrollieren die Vertikale ..., wir können das Bild kippen, es verschwimmen lassen ..., wir können den Brennpunkt verändern ...«). Ein solcher Abschnitt wird auch in jedem alten Kriegsgegner, SDS-Mitglied oder Aktivisten eine Saite zum Erklängen bringen, der jemals der Überzeugung war, daß sein Telefon abgehört wird oder der Mann mit der Nikon am Rand der Demonstration sein Bild für irgendein Dossier aufnimmt. Sie sind überall; sie beobachten; sie hören mit. Es ist kein Wunder, daß Siegel glaubte, Finneys Roman handle von »einem Roten unter jedem Bett«, oder daß andere glaubten, er handle von einer schleichenden, faschistischen Verschwörung. Während wir immer tiefer in den Strudel dieses Alptraums gesogen werden, könnte es sogar möglich werden, daß die Wesen aus den Samenkapseln auf dem grasbewachsenen Hügel in Dallas standen oder daß es dieselben Wesen waren, die gehorsam in Jonestown ihr vergiftetes Kool-Aid schluckten und dann ihren plärrenden Kindern in die Hälse spritzten. Es wäre so erleichternd, das glauben zu können.

Miles Unterhaltung mit seinem Freund von der Armee ist die klarste Schilderung des denkenden paranoiden Verstandes. Selbst wenn man die ganze Geschichte kennt, wird einem nicht gestattet, sie den Behörden mitzuteilen ..., und es fällt schwer, mit diesem Summen im Kopf zu denken!

Damit verbunden ist ein ausgeprägtes Gefühl von Xenophobie, das Finneys Hauptpersonen empfinden. Die Samenkapseln sind tatsächlich »eine Bedrohung für unseren Lebensstil«, wie Joe McCarthy zu sagen pflegte. »Sie müssen

das Kriegerrecht verhängen«, sagt Jack zu Miles, »oder eine Art Belagerung oder sonst etwas - irgend etwas! Und dann tun, was getan werden muß. Dieses Ding ausmerzen, zerschmettern, vernichten, töten.«

Später, im Verlauf ihrer kurzen Flucht aus Santa Mira, entdecken Miles und Jack zwei Samenkapseln im Kofferraum des Autos. Miles beschreibt folgendermaßen, was als nächstes geschieht:

Und da lagen sie im an- und abschwellenden Wogen des flackernden, roten Lichts: zwei gewaltige Samenkapseln, die bereits an der einen oder anderen Stelle aufgeplatzt waren, und ich griff mit beiden Händen hinein und zog sie auf den Boden heraus. Sie waren so leicht wie Luftballons und fühlten sich unter meinen Handballen und Fingerspitzen rau und trocken an. Als ich sie auf der Haut spürte, verlor ich vollkommen den Verstand, und dann trampelte ich auf ihnen herum, zerschmetterte sie unter meinen stampfenden Beinen und Füßen und merkte nicht einmal, daß ich eine Art heiseren, sinnlosen Schrei ausstieß - »Anhh! Anhh! Anhh!« -, der Angst und tierische Abscheu ausdrückte.

Hier haben wir keine freundlichen alten Männer, die Schilder mit der Aufschrift STOP AND BE FRIENDLY hochhalten; hier haben wir Miles und Jack, die weitgehend von Sinnen sind und den Veitstanz über den Invasoren aus dem Weltall machen. Keine Diskussion (wie in *The Thing*), was wir zum Wohle der modernen Wissenschaft von diesen Dingen lernen könnten. Keine weißen Fahnen, keine Verhandlungen; Finneys Außerirdische sind so seltsam und häßlich wie die aufgeblähten Egel, die man manchmal an der Haut haften findet, wenn man in stehenden Tümpeln geschwommen ist. Keine Vernunft, nicht einmal der Versuch, vernünftig zu handeln; nur Miles blinde und primitive Reaktion auf den außerirdischen Fremden.

Das Buch, das dem von Finney am nächsten kommt, ist Robert A. Heinleins *The Puppet Masters* (dt. *Weltraummollusken erobern die Erde*); wie Finneys Roman ist auch dieser no-

minell SF, in Wirklichkeit aber ein Horror-Roman. Darin treffen Invasoren vom größten Saturnmond, Titan, auf der Erde ein, die bereit, willens und imstande sind, zum Geschäft zu kommen. Heinieins Wesen sind keine Samenkapseln, sie sind die tatsächlichen Egel. Es sind madenähnliche Kreaturen, die auf dem Hals ihres Wirtskörpers reiten, wie Sie und ich auf einem Pferd reiten würden. Beide Bücher weisen in vieler Hinsicht bemerkenswerte Ähnlichkeiten auf. Heinieins Erzähler beginnt, laut darüber nachzudenken, ob »sie« wirklich intelligent sind. Er ist am Ende, als die Bedrohung ausgeschaltet wurde. Der Erzähler gehört zu denen, die Raumschiffe zum Titan bauen und bemannen; nachdem der Baum gefällt wurde, möchte man die Wurzel verbrennen. »Tod und Vernichtung!« ruft der Erzähler, und damit endet das Buch. Aber wie genau sieht die Bedrohung aus, welche die Samenkapseln in Finneys Roman bilden? Für Finney scheint die Tatsache, daß sie das Ende der menschlichen Rasse bedeuten könnten, von fast zweitrangiger Bedeutung zu sein (Finneys Samenkapselwesen haben kein Interesse daran, das zu machen, was ein alter Kumpel von mir als »den Trick tun« bezeichnet). Für Finney ist der wahre Horror, daß sie all das »Nette« bedrohen - und ich glaube, damit hatten wir begonnen. Nicht lange nachdem die Invasion der Samenkapseln angefangen hat, beschreibt Miles die Szenerie folgendermaßen:

... das Aussehen der Throckmorton Street deprimierte mich. Sie schien im Licht der Morgensonne abfallübersät und verwahrlost zu sein, ein Abfalleimer der Stadt stand noch vom Vortag überquellend und ungeleert da, das Glas einer Straßenlampe war zerschellt, ein paar Türen zugemalt ..., ein Laden war leer. Die Fenster waren weiß übermalt, ein linkisch geschriebenes Schild zu VERMIETEN lehnte an der Scheibe. Es stand allerdings nicht darauf, wo man sich hinwenden mußte, und ich fürchte, es interessierte auch niemanden, ob der Laden wieder vermietet wurde oder nicht. In der Einfahrt meines Hauses lag eine zertrümmerte Weinflasche, und das in den grauen Stein eingelassene Namensschild aus Messing war stumpf und fleckig.

Nach Jack Finneys äußerst individualistischem Standpunkt ist das Schlimmste an den Körperfressern, daß sie zulassen, wie sich die nette kleine Stadt Santa Mira in etwas verwandelt, das der U-Bahnstation in der 42sten Straße in New York gleicht. Menschen, sagt Finney, haben den natürlichen Trieb, aus Chaos Ordnung zu erschaffen (was hervorragend zu den paranoiden Themen des Buches paßt). Menschen wollen das Universum besser machen. Das sind möglicherweise altmodische Vorstellungen, aber Finney ist Traditionalist, wie Richard Gid Powers in seiner Einleitung der Gregg-Press-Ausgabe des Romans betont. Nach Finneys Standpunkt ist das Furchteinflößendste an den Sporenmenschen, daß Chaos ihnen nichts ausmacht und sie nicht das geringste Gefühl für Ästhetik haben: Es ist keine Invasion von Rosen aus dem Weltall, sondern bestenfalls von Unkraut. Die Sporenmenschen mähen ihre Rasen eine Weile lang, und dann lassen sie es sein. Sie scheren sich einen Scheißdreck um Unkraut. Sie unternehmen keine Ausflüge in den True-Value-Hardware-Laden von Santa Mira, damit sie in bester »Do-it-yourself«-Tradition die alte Rumpelkammer im Keller in einen Hobbyraum umbauen können. Ein Händler, der in die Stadt kommt, beschwert sich über den Zustand der Straßen. Wenn sie nicht bald neu asphaltiert werden, sagt er, wird Santa Mira vom Rest der Welt abgeschnitten sein. Aber glauben Sie, die Sporenmenschen hätten schlaflose Nächte wegen so einer Kleinigkeit? Richard Gid Powers hat in seiner Einleitung folgendes über Finneys Standpunkt zu sagen:

Mit der Erfahrung, die Finneys spätere Bücher liefern, kann man leicht einsehen, was die Kritiker übersehen haben, [als sie] Buch und Film einfach (...) als Produkte der antikommunistischen Hysterie der fünfziger Jahre McCarthys interpretierten, als einen unwissenden Ausbruch gegen »fremde Lebensstile« (...), die den amerikanischen Lebensstil bedrohten. Miles Bennell ist ein Vorläufer aller anderen traditionalistischen Helden von Jack Finneys späteren Büchern, aber in *The Body Snatchers* ist Miles' Städtchen Santa Mira, Marin County, Kalifornien, immer noch die unverdorbene mythische Gemeinschafts-Ge-

meinde, die zu finden spätere Helden in der Zeit zurückreisen mußten. Als Miles zu argwöhnen anfängt, daß die Nachbarn keine menschlichen Wesen mehr sind und keine aufrichtigen menschlichen Gefühle mehr empfinden können, begegnet er der schleichenden Modernisierung und Entmenschlichung, der sich spätere Helden Finneys als gegebene Tatsache stellen müssen.

Miles Bennells Sieg über die Samenkapseln zeigt eine Konsistenz mit späteren Helden Finneys: Sein Widerstand gegen die Entpersonifizierung ist so heftig, daß die Kapseln schließlich ihre Pläne zur Kolonisierung des ganzen Planeten aufgeben und zu einem anderen Planeten weiterziehen, wo das Beharren der Bewohner auf ihre Selbstintegrität nicht so stark ist.

Wenig später hat Powers folgendes über den archetypischen Finney-Helden im allgemeinen und den Zweck dieses Buches im besonderen zu sagen:

Finneys Helden, besonders Miles Bennell, sind allesamt von innen beherrschte Individualisten in einer zunehmend von außen beherrschten Umwelt. Ihre Abenteuer könnte man als Musterbeispiele für die Tocquevillesche Theorie über die Notlage eines freien Individuums in einer Massendemokratie betrachten. (...) *The Body Snatchers* ist eine rohe und direkte Massenversion der Verzweiflung über kulturelle Entmenschlichung, die T. S. Eliots »Wasteland« [dt: »Das wüste Land«] und William Faulkners *The Sound and the Fury* [dt: *Schall und Wahn*] erfüllt. Finney benützt die klassische Science-Fiction-Situation einer Invasion aus dem Weltall geschickt, um die Auslöschung der freien Persönlichkeit in der modernen Gesellschaft symbolisch darzustellen. (...)

Er schuf erfolgreich das einprägsamste aller Popkultur-Bilder dessen, was Jean Sheperd in einer nächtlichen Rundfunksendung einmal »schleichenden Fleischklopsismus« genannt hat: Felder voller Samenkapseln, die zu identischen, seelenlosen, emotional leeren Zombies heranreifen - die verdammt so wie Sie und ich aussehen!

Betrachten wir *The Body Snatchers* schließlich im Licht des Tarotblatts, das wir uns selbst ausgeteilt haben, dann finden wir fast jede verdammte Karte in Finneys Roman. Da ist der Vampir, denn alle, die von den Sporen angegriffen und ihres Lebens beraubt worden sind, wurden zu modernen kulturellen Versionen der Untoten, wie Richard Gid Powers ausführt; da ist der Werwolf, denn diese Menschen sind sicherlich gar keine Menschen mehr und unterlagen einer schrecklichen Veränderung; die Samenkapseln aus dem Weltraum, eine Invasion vollkommen fremder Lebewesen, die keine Raumschiffe brauchen, kann man sicherlich als das Ding ohne Namen betrachten ..., und man könnte sogar behaupten (wenn man eine Definition ausdehnen möchte, und warum, zum Teufel, auch nicht?), daß die Bewohner von Santa Mira heutzutage nicht mehr als Gespenster ihres früheren Selbsts sind.

Nicht schlecht für ein Buch, das »nur eine Geschichte« ist.

6

Ray Bradburys *Something Wicked This Way Comes* (dt: *Das Böse kommt auf leisen Sohlen*) entzieht sich jeder fein säuberlichen Kategorisierung der Analyse ..., und bisher hat es sich auch den Filmemachern entzogen, obwohl zahlreiche Optionen gekauft und Drehbücher geschrieben wurden, eines auch von Bradbury selbst. Der Roman, der 1962 erschien und prompt von Kritikern des Science-Fiction- wie auch des Fantasy-Genres verissen wurde*, erlebte seit seiner Erstveröffentlichung mehr als vierundzwanzig Auflagen. Trotzdem ist

* Was freilich nicht neu ist. Verfasser von Science Fiction und Fantasy beschwerten sich darüber, welche Besprechungen sie von Mainstream-Kritikern bekommen - manchmal zu Recht, manchmal zu Unrecht-, aber es ist eine Tatsache, daß die meisten Kritiker innerhalb des Genres intellektuelle Dummschnäbel sind. Die Genre-Zeitschriften haben eine lange und unrühmliche Geschichte, Romane zu verreißen, die zu groß für das Genre sind, aus dem sie stammen; Robert A. Heinieins *Stranger in a Strange Land* (dt: *Ein Mann in einer fremden Welt*) erfuhr eine ähnliche Behandlung.

es nicht Bradburys erfolgreichstes oder bekanntestes Buch; *The Martian Chronicles* (dt: *Die Mars-Chroniken*), *Fahrenheit 451* und *Dandelion Wine* (dt: *Löwenzahnwein*) haben sich allesamt besser verkauft und sind dem Lesepublikum sicher auch bekannter. Aber ich bin der Meinung, daß *Something Wicked This Way Comes*, eine dunkle, poetische Geschichte, die in der halb mythischen, halb realen Kleinstadt Green Town, Illinois, spielt, wahrscheinlich Bradburys bestes Buch ist - ein schattenhafter Nachfahre der Tradition, die uns Geschichten über Paul Bunyan und seinen blauen Ochsen, Bäbe, Pecos Bill und Davy Crockett brachte. Es ist kein perfektes Buch; manchmal verfällt Bradbury in die schwülstigen Übertreibungen, die zuviel seines Werkes aus den siebziger Jahren kennzeichnen. Einige Absätze sind Eigenplagiate und peinlich überzeichnet. Aber das ist nur ein kleiner Teil des gesamten Werkes; in den meisten Fällen zieht Bradbury seine Story mit Nachdruck und Schönheit und *panache* durch.

Und man sollte sich vielleicht daran erinnern, daß Theodore Dreiser, der Autor von *Sister Carrie* (dt: *Schwester Carrie*) und *An American Tragedy* (dt: *Eine amerikanische Tragödie*), wie Bradbury auch, manchmal selbst sein schlimmster Feind war ..., größtenteils deshalb, weil Dreiser nie wußte, wann er aufhören mußte. »Wenn du den Mund aufmachst, Stevie«, sagte mein Großvater einmal verzweifelt zu mir, »fallen dir alle Eingeweide heraus.« Damals hatte ich darauf keine Antwort parat, aber ich vermute, wenn er heute noch leben würde, würde ich sagen: »Das liegt daran, daß ich Theodore Dreiser sein möchte, wenn ich erwachsen bin.« Nun, Dreiser war ein großer Schriftsteller, und Bradbury scheint die Fantasy-Version von Dreiser zu sein, wenngleich Bradburys Schreibstil besser und seine Handhabung leichter ist. Dennoch haben die beiden sehr vieles gemeinsam.

Auf der Minus-Seite zeigen beide die Tendenz, über ein Thema nicht so sehr zu schreiben, als es vielmehr bulldozergleich in den Boden zu donnern ..., und nachdem sie es solchermaßen in den Boden gedonnert haben, neigen beide dazu, das Thema so totzureden, bis keinerlei Bewegung mehr existiert. Auf der Plus-Seite sind Bradbury wie Dreiser amerikanische Naturalisten von dunkler Überzeugungskraft, und

sie scheinen Sherwood Anderson, den amerikanischen Champion des Naturalismus, auf eine verrückte Art und Weise von beiden Seiten zu stützen. Beide schrieben von amerikanischen Menschen, die im Kernland leben (Dreisers Menschen kommen in die Stadt, während die Bradburys im Kernland bleiben), von Unschuld, die auf herzerreißende Weise zu Erfahrung wird (Dreisers Menschen zerbrechen für gewöhnlich daran, während die Bradburys zwar verändert sind, aber weitgehend ganz bleiben), und beide sprechen mit Stimmen, die einmalig und verblüffend amerikanisch sind. Beide schreiben ein klares Englisch, das locker bleibt, Umgangssprache aber weitgehend vermeidet - wenn Bradbury gelegentlich in Slang verfällt, dann schockiert uns das so sehr, daß er fast vulgär wirkt. Ihre Stimmen sind zweifellos amerikanische Stimmen.

Der offensichtlichste Unterschied, auf den man hinweisen kann, und wahrscheinlich der unwichtigste, ist der, daß Dreiser ein Realist genannt wird, während man Bradbury einen Phantasten nennt. Noch schlimmer, Bradburys Taschenbuchverleger beharrt ermüdend darauf, ihn als »größten lebenden Science-Fiction-Autor der Welt« zu bezeichnen (was sich wie einer der Freaks in den Schaubuden anhört, die er so oft beschreibt), obwohl Bradbury meistens lediglich dem Namen nach Science Fiction geschrieben hat. Selbst in seinen Weltraum-Geschichten interessiert er sich nicht für Negativ-Ionen-Antriebe oder Relativitätskonverter. Es gibt Raketen, sagte er in den zusammenhängenden Geschichten, welche *The Martian Chronicles*, *R Is for Rocket* und *S Is for Space* bilden. Mehr müssen Sie nicht wissen, und mehr werde ich daher auch nicht erzählen.

Dem möchte ich noch hinzufügen, wenn Sie wissen möchten, wie Raketen in einer hypothetischen Zukunft funktionieren, dann müssen Sie Larry Niven oder Robert Heinlein lesen; wenn Sie Literatur möchten - *Geschichten*, um Jack Finneys Wort zu gebrauchen -, die schildert, was die Zukunft bereithalten könnte, dann müssen Sie Ray Bradbury oder Kurt Vonnegut lesen. Was die Raketen antreibt, gehört in *Popular Mechanics*. Die Provinz des Schriftstellers ist, was die Menschen antreibt.

Nachdem das alles gesagt ist, weise ich darauf hin, daß es unmöglich ist, über *Something Wicked This Way Comes*, das ganz eindeutig nicht Science Fiction ist, zu schreiben, ohne Bradburys Lebenswerk in eine Perspektive zu rücken. Von Anfang an waren seine besten Werke die der Fantasy ..., und seine beste Fantasy waren die Horror-Stories. Wie schon früher erwähnt, finden sich die besten frühen Bradbury-Geschichten in dem großartigen Arkham-House-Band *Dark Carnival* gesammelt. Diese Ausgabe, die *Dubliners* der amerikanischen Fantasy, ist nur schwer erhältlich. Viele der Geschichten, die ursprünglich in *Dark Carnival* veröffentlicht wurden, sind auch in der späteren Sammlung *The October Country* (dt: *Familientreffen*) enthalten. Darin finden sich so kurze Klassiker gänsehauterzeugenden Horrors wie »The Jar« (dt: »Das Glas«), »The Crowd« und das unvergeßliche »Small Assassin« (dt: »Baby«). Einige andere Geschichten Bradburys, die in den vierziger Jahren entstanden, sind so gräßlich, daß der Autor sie heute nicht mehr zum Abdruck freigibt (einige wurden adaptiert und mit Genehmigung eines jüngeren Bradbury in den Horror-Comics von E. C. veröffentlicht). Eine handelt von einem Bestattungsunternehmer, der schlimme, aber seltsam moralische Scheußlichkeiten an seinen »Kunden« begeht - als zum Beispiel drei alte Damen, die für ihr Leben gerne bösen Klatsch erzählten, bei einem Unfall ums Leben kommen, hackt ihnen der Bestattungsunternehmer die Köpfe ab und begräbt diese drei Köpfe zusammen, Mund an Ohr, damit sie bis in alle Ewigkeit ihren bösen Kaffeeklatsch haben können.

Welchen Einfluß sein eigenes Leben auf das Verfassen von *Something Wicked This Way Comes* hatte, schildert Bradbury selbst: »*Something Wicked This Way Comes* summiert die Liebe, die ich mein ganzes Leben lang für Lon Chaney und die Magier und Sonderlinge empfand, die er in den Filmen der zwanziger Jahre gespielt hat. 1923, als ich drei Jahre alt war, nahm mich meine Mutter mit in *Hunchback* [dt: *Der Glöckner von Notre Dame*]. Das hat mich für immer beeinflusst. *Phantom [of the Opera]* als ich sechs war. Dasselbe. *West of Zanzibar* als ich ungefähr acht war. Zauberer verwandelt sich vor den Augen schwarzer Eingeborener in ein Ske-

lett! Unglaublich! *The Unholy Three*, dasselbe! Chaney beherrschte mein Leben. Ich war schon lange vor meinem achten Geburtstag ein begeisterter Film-Fan. Nachdem ich Blackstone in Waukegan, meiner Heimatstadt in Illinois, auf der Bühne gesehen hatte, als ich neun war, wurde ich zum berufsmäßigen Zauberer. Als ich zwölf war, kam MR. ELECTRICO und sein reisender elektrischer Stuhl zusammen mit Dill Brothers Sideshows and Carnival. Das war sein >wirklicher< Name. Ich lernte ihn kennen. Wir saßen am Seeufer und unterhielten uns über Philosophien ..., er über seine kleinen, ich über meine grandios übergroßen von Zukunft und Magie. Wir schrieben uns einige Briefe. Er lebte in Cairo, Illinois, und war, sagte er, ein des Amtes enthobener presbyterianischer Pfarrer. Ich wünschte, ich könnte mich an seinen Taufnamen erinnern. Aber seine Briefe gingen im Lauf der Jahre verloren, doch die kleinen Zaubertricks, die er mir beibrachte, kann ich immer noch. Wie dem auch sei, Zauberei und Zauberer und Chaney und Bibliotheken waren mein Leben. Für mich sind Bibliotheken die wahren Geburtsstätten des Universums. Ich war in der Bibliothek meiner Heimatstadt mehr zu Hause als in meinem Elternhaus. Ich liebte sie besonders abends, wenn ich mit meinen fetten Pantherfüßen durch die Reihen ging. Das alles floß in *Something Wicked This Way Comes* ein, das seinen Anfang in einer Kurzgeschichte mit dem Titel >The Black Ferris< [dt: >Das schwarze Riesenrad<] hatte, die im Mai 1948 in *Weird Tales* erschien und einfach *wuchs* wie einTopsy ...«

Bradbury hat während seiner ganzen Laufbahn Fantasy veröffentlicht, und auch wenn *Something Wicked This Way Comes* vom *Christian Science Monitor* als »alpträumhafte Allegorie« bezeichnet wurde, schreibt Bradbury eigentlich nur in seiner Science Fiction Allegorien. In seiner Fantasy beschäftigt er sich mit Thema, Charakter, Symbol ... und dem phantastischen Schub, den der Verfasser von Fantasy erfährt, wenn er den Fuß aufs Gaspedal setzt, sich am Lenkrad festhält und seine alte Kiste direkt in die schwarze Nacht des Unwirklichen fährt.

Bradbury selbst schildert es folgendermaßen: »[>Black Ferris<] wurde 1958 ein Drehbuch, nachdem ich Gene Kellys *In-*

vation to Dance gesehen hatte und so sehr für ihn und mit ihm arbeiten wollte, daß ich nach Hause lief, ein Exposé für *Dark Carnival* (wie ich es damals noch nannte) schrieb und es zu seinem Haus brachte. Kelly flippte aus, sagte, er wollte selbst Regie führen, ging nach Europa, um Geld aufzutreiben, bekam keines, kam entmutigt zurück, gab mir meinen Drehbuchentwurf wieder, etwa achtzig Seiten, und wünschte mir viel Glück. Ich sagte mir, zum Teufel, und schrieb *Something Wicked* mit Unterbrechungen im Verlauf von zwei Jahren fertig. Dabei sagte ich alles und jedes, was ich jemals über mein jüngeres Selbst und darüber hatte sagen wollen, was ich von diesem schrecklichen Ding hielt: dem Leben, und diesem anderen Schrecken: dem Tod; und der Heiterkeit von beiden.

Mehr als das jedoch beging ich eine Tat der Liebe, ohne es selbst zu wissen. Ich schrieb einen Lobgesang auf meinen Vater. Das wurde mir erst eines Nachts 1965 klar, ein paar Jahre, nachdem der Roman veröffentlicht worden war. Ich konnte nicht schlafen, stand auf und ging in meine Bibliothek, nahm den Roman, las bestimmte Teile daraus nochmals und brach in Tränen aus. Mein Vater war für alle Zeiten als >der Vater im Buch< in dem Roman verewigt! Ich wünschte mir, er hätte es noch selbst lesen und stolz auf seine Tapferkeit bezüglich seines liebenden Sohnes sein können.

Während ich dies schreibe, bin ich wieder gerührt und erinnere mich, mit welchem Ausbruch von Freude und Schmerz ich feststellte, daß mein Dad für immer dort war, jedenfalls für mich für immer, auf dem Papier, im Druck, herrlich anzuschauen.

Ich weiß nicht, was ich sonst noch sagen soll. Mir hat jede einzelne Minute des Schreibens daran Spaß gemacht. Zwischen der ersten und der zweiten Fassung habe ich sechs Monate freigenommen. Ich lauge mich nicht aus. Ich lasse einfach mein Unterbewußtsein zu Wort kommen, wenn es etwas zu sagen hat.

Von allen meinen Büchern ist mir dieses das liebste. Ich werde es immer lieben, und die Figuren darin, Dad und Mr. Electrico, und Will und Jim, die beiden äußerst müden und in Versuchung geführten Hälften von mir selbst, bis ans Ende meiner Tage.«

Was uns bei *Something Wicked This Way Comes* vielleicht als erstes auffällt, ist die Tatsache, daß Bradbury die beiden Hälften von sich selbst teilt. Will Halloway ist der »gute« Junge (nun, beide sind gut, aber Wills Freund Jim weicht eine Zeitlang vom Weg ab), er wird am 30. Oktober eine Minute vor Mitternacht geboren. Jim Nightshade kommt zwei Minuten später zur Welt ..., eine Minute nach Mitternacht am Halloweenmorgen. Will ist apollinisch, ein Wesen mit Vernunft und Zielstrebigkeit, er glaubt (größtenteils) an den Status quo und die Norm. Jim Nightshade ist, wie schon sein Name andeutet, die dionysische Hälfte, ein Geschöpf der Emotionen, das etwas von einem Nihilisten hat, immer auf Zerstörung aus und bereit ist, dem Teufel ins Gesicht zu spucken, um zu sehen, ob die Spucke dampft und zischt, während sie die Wange des Dunklen Lords herabrinnt. Als am Anfang von Bradburys wundersamer Geschichte der Blitzableiterverkäufer in die Stadt kommt (»kurz vor dem Gewitter«) und den Jungs erzählt, daß der Blitz in Jims Haus einschlagen wird, muß Will ihn dazu überreden, den Blitzableiter zu installieren. Jims erste Reaktion ist: »Warum soll ich uns den ganzen Spaß verderben?«*

Die Symbolik der Geburtszeiten ist deutlich, grob und offensichtlich; ebenso die Symbolik des Blitzableitervertreters, der als Vorbote schlimmer Zeiten erscheint. Bradbury zieht beides dennoch durch, wahrscheinlich aus reiner Furchtlosigkeit. Er verteilt seine Archetypen groß, wie die Karten beim Bridge.

In Bradburys Geschichte kommt ein uralter Zirkus mit dem erstaunlichen Namen Cooger and Dark's Pandemonium Shadow Show in die Stadt GreenTown und bringt Elend und Schrecken in der Verkleidung von Freude und Wunder. Will Halloway und Jim Nightshade - und später auch Wills Vater Charles - finden heraus, was genau dieser spezielle Jahrmarkt will. Die Geschichte läuft letztendlich auf den Kampf um eine einzige Seele hinaus, nämlich die von Jim Night-

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe *Das Böse kommt auf leisen Sohlen*, Hamburg und Düsseldorf 1969, entnommen.
(Anm.d.Übers.)

shade. Es wäre falsch, sie eine Allegorie zu nennen, aber sie eine moralische Horror-Geschichte zu nennen - in der Art der E.-C.-Horror-Geschichten, die ihr vorausgingen -, wäre vollkommen richtig. Was Jim und Will zustößt, unterscheidet sich wenig von Pinocchios Abenteuer auf der Vergnügungsinsel, wo Jungs, die sich ihren weltlicheren Neigungen hingeben (zum Beispiel Zigarren rauchen und Alkohol trinken), in Esel verwandelt werden. Bradbury schreibt hier von sinnlichen Verführungen - nicht nur sexuellen Verführungen, sondern Sinnlichkeit in ihren breitesten Formen und Erscheinungen -, von der Lust des Fleisches, die ebenso ungezügelt ist wie die tätowierten Illustrationen, die Mr. Darks Körper bedecken.*

Was Bradburys Roman davor bewahrt, einfach nur eine »alpträumhafte Allegorie« oder ein vereinfachendes Märchen zu sein, ist der Einsatz von Handlung und Stil. Bradbu-

* Die einzige Anspielung auf sexuelle Sinnlichkeit findet sich in der Szene mit dem Theater, und Bradbury weigerte sich leider, sich in seinem Brief mit mir darüber zu unterhalten, wenngleich ich ihn gebeten hatte, ob er sie mir freundlicherweise ein wenig genauer erklären könnte. Es ist und bleibt eine der aufreizendsten Szenen des Buches. Jim und Will entdecken das Theater, sagt Bradbury, im obersten Stock eines Hauses, während sie »nach den sauersten Äpfeln in die höchsten Wipfel kletterten«. Bradbury verrät uns, daß der Blick in das Theater alles veränderte, einschließlich des Geschmacks der Früchte. Ich neige nun dazu, wie ein Pferd, das von Alkali vergiftetes Wasser riecht, beim ersten Anzeichen akademischer Analyse zu scheuen, doch die Apfel-und-Eden-Metapher hier ist so stark, daß man sie nicht leugnen kann. Was genau spielt sich in diesem Zimmer im zweiten oder dritten Stock ab, diesem »Theater«, das den Geschmack der Äpfel so sehr verändert hat und das Jim mit dem dunklen Namen und seinen Freund, dessen Taufname so sehr mit unserer angeblichen Fähigkeit (unserer angeblich *christlichen* Fähigkeit) assoziiert wird, in jeder gegebenen Situation bewußt über das Gute zu befehlen, so sehr fasziniert? Bradbury deutet an, daß das Theater ein Zimmer in einem Bordell ist. Die Menschen im Innern sind nackt; »wo die Leute Hemden über die Köpfe zogen, Kleidungsstücke auf den Teppich fallen ließen, und nackt wie Tiere dastanden, die Hände nacheinander ausgestreckt«. Wenn ja, so ist dies der deutlichste Schatten der sexuellen Abweichung von der Norm - die Jim Nightshade an der Schwelle des Erwachsenwerdens so sehr anzieht -, die das Buch zu bieten hat.

rys Stil, der mich als Heranwachsender so sehr gefesselt hat, scheint mir heute ein wenig zu süßlich zu sein. Dennoch übt er eine bemerkenswerte Faszination aus. Hier einer der Abschnitte, die mir zu süßlich erscheinen:

Und Will? Er ist der letzte Pfirsich, hoch droben auf dem sommerlichen Baum. Bei manchen Jungen muß man weinen, wenn sie nur vorübergehen. Ihnen geht's gut, sie sehen gut aus, sie sind brav. Natürlich pinkeln sie auch einmal von einer Brücke oder stehlen einen billigen Bleistiftanspitzer - das ist es nicht. Nur wenn man sie vorbeigehen sieht, da weiß man schon, wie's ihr Leben lang sein wird: Sie stecken die Schläge, Wunden, Schmerzen, Stiche ein und fragen stets nach dem Warum. Warum muß das so sein?

Und nun einer, der in Ordnung ist:

Das Heulen und Klagen eines *ganzen* Lebens lag im Pfiff dieses Zuges, gesammelt aus anderen Nächten, anderen schlummernden Jahren; das Heulen der Hunde in Vollmondnächten, das Brausen kalter Winde, die im Januar vom Fluß her durch das Geländer der Veranda pfeifen, bis das Blut in den Adem stockt ;Tausende jammernde Feuersirenen, schlimmer noch: letzte Atemzüge einer Milliarde Menschen, tot oder sterbend, die leben wollten, ihr Stöhnen, ihr Seufzen - das tönte hier über die Erde!

Mann, das ist eine Zugpfeife! Ich kann Ihnen sagen! *Something Wicked This Way Comes* reflektiert den Unterschied zwischen apollinischem und dionysischem Leben deutlicher als jedes andere Buch, das hier behandelt wurde. Bradburys Jahrmarkt, der über die Stadtgrenze schleicht und um drei Uhr morgens auf einer Wiese seine Zelte aufschlägt (Fitzgeralds dunkle Nacht der Seele, wenn Sie so wollen), ist ein Symbol für alles, das abnormal, mutiert und monströs ist ..., dionysisch! Ich habe mich immer gefragt, ob die Faszination, die der Vampirmythos auf Kinder ausübt, nicht schlicht und einfach in der Tatsache begründet liegt, daß der Vampir den ganzen Tag lang schläft und die ganze Nacht über aufbleibt (Vampire können sich immer den Gruselfilm um Mitternacht

ansehen, weil sie morgens nicht in die Schule gehen müssen). Auf dieselbe Weise, wissen wir, besteht ein Teil der Faszination, die der Jahmarkt auf Jim und Will ausübt (sicher, Will verspürt den Sog auch, nur nicht so stark wie sein Freund Jim; und nicht einmal Wills Vater ist völlig immun gegen seinen tödlichen Sirenengesang), darin, daß es keine Schlafenszeit gibt, keine Vorschriften und Regeln, keinen langweiligen und öden Kleinstadtag nach dem anderen, kein »Iß deinen Brokoli, denk an die hungernden Kinder in China«, keine Schule. Der Jahmarkt ist das Chaos, er ist ein durch Zauberei beweglich gewordenes Land der Tabus, das mit seinen Wagen voller Freaks und prachtvoller Attraktionen von einem Ort zum ändern reist, selbst von einer Zeit zur anderen.

Die Jungs (klar, auch Jim) repräsentieren genau das Gegenteil. Sie sind normal, nicht mutiert, nicht monströs. Sie leben ihr Leben nach den Gesetzen der von der Sonne beschienenen Welt, Will bereitwillig, Jim ungeduldig. Und genau deshalb will der Jahmarkt sie. Die Essenz des Bösen, sagt uns Bradbury, ist die Notwendigkeit, den delikaten Übergang von Unschuld zu Erfahrung, den alle Kinder vollziehen müssen, zu kompromittieren und zu verderben. In der strengen, moralischen Welt von Bradburys Literatur haben die Freaks, die den Jahmarkt bevölkern, die äußerlichen Gestalten ihrer inneren Laster angenommen. Mr. Cooger, der seit tausend Jahren lebt, bezahlt für sein finsternes degeneriertes Leben damit, daß er ein Ding wird, welches noch älter ist, so alt, daß wir es fast nicht mehr begreifen können, und er wird nur durch einen konstanten Strom von Energie am Leben erhalten. Das menschliche Skelett bezahlt für seinen Geiz mit Gefühlen, die dicke Dame für leibliche oder seelische Gier, die Staubhexe für ihre klatschhafte Einmischung in das Leben anderer. Der Jahmarkt hat das mit ihnen gemacht, was der Bestattungsunternehmer der älteren Geschichte von Bradbury mit seinen Opfern gemacht hat, nachdem sie gestorben waren.

Auf der apollinischen Seite bittet uns das Buch, die Fakten und Mythen unserer eigenen Kindheit zurückzurufen und neu zu betrachten, im speziellen die unserer Kindheit in der

amerikanischen Kleinstadt. In seinem halb poetischen Stil, der so sehr zu diesem Thema paßt, untersucht Bradbury diese Belange der Kindheit und kommt zu dem Ergebnis, daß nur Kinder geeignet sind, mit den Mythen und Schrecken und Freuden der Kindheit fertig zu werden. In seiner in der Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Story »The Playground« (dt: »Das Sieb und der Sand«) wird ein Mann, der auf magische Weise in die Kindheit zurückkehrt, in eine Welt wahnsinnigen Horrors katapultiert, die aber eigentlich nur aus dem Spielplatz mit seinen Sandkästen und der schlüpfrigen Schaukel besteht.

In *Something Wicked This Way Comes* verbindet Bradbury dieses Motiv der Kindheit in der amerikanischen Kleinstadt mit den meisten Gegebenheiten des modernen amerikanischen Schauerromans, die wir schon mit einiger Ausführlichkeit behandelt haben. Will und Jim sind eigentlich okay, im Grunde genommen sind sie apollinisch, reisen behaglich in ihrer Kindheit und sind daran gewöhnt, die Welt aus ihrer geringeren Größe zu betrachten. Aber als Miß Foley, ihre Lehrerin, in die Kindheit zurückkehrt - das erste Opfer des Jahrmarks in GreenTown -, betritt sie eine Welt monotonen, endlosen Schreckens, die sich von der, welche der Protagonist in »The Playground« erlebt, nicht sehr unterscheidet. Die Jungs finden Miß Foley - oder was von ihr übrig ist - unter einem Baum.

Dort kauerte ein kleines Mädchen, das Gesicht in ihren Händen, und sie weinte, als sei die Stadt vom Erdboden verschwunden, mitsamt allen Menschen, und als hätte sie sich im furchtbaren Wald verirrt.

Endlich schob sich auch Jim heran, blieb am Rand der Schatten stehen und fragte: »Wer ist es denn?«

»Das weiß ich nicht.« Doch Will spürte, wie ihm Tränen in die Augen schossen. Etwas in ihm ahnte es.

»Das ist doch nicht etwa Jenny Holdridge, wie?«

»Nein.«

»Jane Franklin?«

»Nein.« Seine Zunge war wie betäubt, sie bewegte sich mühsam zwischen gefühllosen Lippen. »Nein ...«

Das kleine Mädchen weinte, fühlte die Nähe der beiden Jungen, blickte aber nicht auf.

»Ich ... ich ... helft mir doch ... keiner ... keiner will mir helfen. Mir ... mir ... ich *mag* das nicht. (...) Jemand muß mir helfen ... jemand muß *ihr* helfen ...«, murmelte sie in einem Ton, als trauere sie um jemanden. »Jemand muß ihr helfen ... aber keiner tut's ... keiner hat ihr geholfen ... ihr wenigstens, wenn schon nicht mir ... schrecklich ...«

Die »Attraktion« des Jahrmarkts, die diesen bösen Trick bewerkstelligt hat, ist eine, die sowohl Narziß wie auch Eleanor Vance kennen: Miß Foley ist im Spiegelkabinett des Jahrmarkts gefangen, von ihrem eigenen Spiegelbild eingesperrt. Vierzig oder fünfzig Jahre wurden ihr unter den Füßen weggezogen, und sie ist in ihre eigene Kindheit zurückgerutscht ..., genau das, was sie sich eigentlich gewünscht hatte. An die Möglichkeit des namenlosen, unter einem Baum weinenden kleinen Mädchens hatte sie nicht gedacht. Jim und Will entgehen diesem Schicksal - mit knapper Not - und können Miß Foley bei ihrem ersten Ausflug ins Spiegelkabinett sogar retten. Man vermutet, daß es nicht das Kabinett selbst war, das die Rückversetzung in der Zeit bewerkstelligt hat; die Spiegel im Kabinett zeigen uns eine Zeit, die man, wie man selbst meint, gerne wiederhaben möchte, und das Karussell selbst führt sie herbei. Das Karussell macht einen mit jeder Vorwärtsdrehung ein Jahr älter und mit jeder Rückwärtsdrehung ein Jahr jünger. Das Karussell ist Bradburys interessante und funktionierende Metapher für alle Reisen des Lebens selbst, und die Tatsache, daß er diese Fahrt, die häufig mit den sonnigsten Freuden verbunden wird, die wir als Kinder kennen, dunkler macht, läßt einen an andere unangenehme Assoziationen denken. Wenn wir das unschuldige Karussell mit seinen springenden Pferden in diesem bösen Licht sehen, dann könnte es uns andeuten, daß die Drehung eines jeden Jahres im Grunde genommen stets dieselbe ist, wenn wir das Verinnen der Zeit mit einer Karussellfahrt vergleichen; vielleicht ruft es uns ins Gedächtnis zurück, wie vergänglich und kurz eine solche Fahrt ist; am meisten jedoch erinnert es uns, daß der Messingring, nach dem wir alle so an-

gestrengt und vergeblich greifen, absichtlich außerhalb unserer Reichweite gehalten wird.

Im Licht des neuen amerikanischen Schauerromans ist uns klar, daß das Spiegelkabinett eine Falle ist, ein Ort, wo zuviel Selbstbetrachtung und morbide Introspektion Miß Foley dazu bewegen, die Grenze zum Abnormalen zu überschreiten. In Bradburys Welt - der Welt von Cooger and Darks Pandemonium Shadow Show - gibt es keine Wahlmöglichkeiten: Ist man erst einmal im Spiegel des Narziß gefangen, so beginnt man eine gefährliche Karussellfahrt rückwärts in eine unerträgliche Vergangenheit oder vorwärts in eine unerträgliche Zukunft. Shirley Jackson benutzte die Konventionen des modernen amerikanischen Schauerromans, um Personen unter extremem psychologischem - oder möglicherweise okkultem - Druck zu studieren; Peter Straub benutzte sie, um die Auswirkungen einer bösen Vergangenheit auf die Zukunft zu studieren; Anne Rivers Siddons benutzte sie, um gesellschaftliche Zwänge und gesellschaftlichen Druck zu untersuchen; Bradbury benutzt dieselben Konventionen, um uns ein moralisches Urteil zu präsentieren. Indem er Miß Foleys Schrecken und ihr Entsetzen beschreibt, als sie die Kindheit wiedererlangt hat, die sie sich so sehr wünschte, vermeidet er die potentielle Flut klebrigsüßer Romantik, die seine Geschichte hätte kaputtmachen können ..., und ich finde, dieses Vermeiden untermauert die moralischen Urteile, zu denen er kommt. Trotz einer Bildersprache, die uns manchmal zäh umfängt, anstatt uns emporzuheben, gelingt es ihm, seinen eigenen klaren Standpunkt zu bewahren.

Das soll nicht heißen, daß Bradbury die Kindheit nicht zu einem romantischen Mythos macht, denn genau das tut er. Für die meisten von uns ist die Kindheit an sich ein Mythos. Wir glauben, daß wir uns daran erinnern, was als Kinder mit uns geschehen ist, aber das tun wir nicht. Der Grund dafür ist einfach: Wir waren damals verrückt. Wenn wir als Erwachsene, die, wenn nicht vollkommen verrückt, so doch wenigstens neurotisch, anstatt durch und durch psychotisch sind, in diesen Brunnen geistiger Gesundheit hinabschauen, dann versuchen wir, den Sinn von Dingen zu erkennen, die keinen Sinn haben, interpretieren Bedeutung in Dinge hinein, die

bedeutungslos waren, und erinnern uns an Motivationen, die einfach nicht existiert haben. Hier fängt der Prozeß des Mythenmachens an.*

Anstatt den Versuch zu unternehmen, gegen diese starke Strömung anzurudem (wie Golding und Hughes es tun), benutzt Bradbury sie in *Something Wicked This Way Comes*; er verschmelzt den Mythos der Kindheit mit dem Mythos des Traum-Vaters, dessen Rolle hier von Wills Dad, Charles Halloway, gespielt wird ... und der, wenn man Ray Bradbury selbst glauben darf, auch von jenem Elektriker aus Illinois gespielt wird, der Bradburys Vater war. Halloway ist Bibliothekar, der sein eigenes Traumleben lebt, der genügend Junge ist, daß er Will und Jim versteht, der aber auch erwachsen genug ist, daß er letztendlich liefern kann, was die Jungs selbst nicht liefern können, jene letzte Zutat in unserer Wahrnehmung von apollinischer Moral, Normalität und Recht-schaffenheit: Verantwortlichkeit.

Die Kindheit ist die Zeit, beharrt Bradbury, in der man noch an Dinge glauben kann, obwohl man weiß, daß sie nicht stimmen können:

»Stimmt ohnehin nicht«, stieß Will hervor. »So spät im Jahr kommt kein Zirkus mehr. Alles dummes Zeug. Wer geht denn da hin?«

»Ich.« Jim stand ganz still im Dunkeln.

Ich auch, dachte Will. Er sah vor sich das Ägyptische Spie-gelkabinett, die blitzende Guillotine und den schwefelgelben Mann, der flüssige Lava schlürfte wie Tee aus Schießpulver.

* Die einzigen Romane, die mir einfallen, die die Kindheit nicht zu einem Mythos oder Märchen machen und dennoch als Geschichten wunderbar erfolgreich sind, sind William Goldings *Lord of the Flies* und *A High Wind in Jamaica* von Richard Hughes. Nun wird mir sicher jemand einen Brief schreiben und darauf hinweisen, daß ich entweder Ian McEwans *The Cement Garden* oder Beryl Bainbridges *Married Said* hinzufügen sollte, aber auf ihre unterschiedliche Art (aber einmalige britische Sehweise) verklären diese beiden kurzen Romane die Kindheit ebenso gründlich, wie Bradbury es jemals getan hat.

Sie glauben einfach; ihre Herzen sind immer noch imstande, den Kopf zu übertönen. Sie sind immer noch sicher, daß sie genügend Kartons mit Postkarten oder Büchsen voll Cloverjane-Balsam verkaufen können, um ein Fahrrad oder eine Stereoanlage zu bekommen, daß das Spielzeug alles machen kann, was man im Fernsehen gesehen hat, und daß man es »innerhalb weniger Minuten mit einfachen Werkzeugen zusammenbauen kann« oder daß der Monster-Film im Kino drinnen so gut und furchterregend sein wird wie die Aushangplakate. Das macht nichts; in Bradburys Welt ist der Mythos letzten Endes stärker als die Wirklichkeit, das Herz stärker als der Kopf. Will und Jim werden enthüllt, aber nicht als die schäbigen, schmutzigen Jungs aus *Lord of the Flies*, sondern als Geschöpfe, die fast vollkommen aus Mythos geschaffen sind, einem Traum von der Kindheit, der in Bradburys Händen glaubwürdiger als die Wirklichkeit wird.

Am Vormittag und Nachmittag hatten sie lämend alle Karussells ausprobiert, schmutzige Milchflaschen umgeworfen, nach Ringen geangelt und sich mit offenen Ohren, Augen und Nasen ihren Weg durch die quirlende Menge gebahnt, die auf Laub und Sägespänen herumtrampelte ...

Wie kamen sie zu den Mitteln für ihren Tag auf dem Jahrmarkt? Die meisten Kinder in einer ähnlichen Situation müssen ihr Geld zählen und dann den schmerzlichen Prozeß des Aussuchens und Wählens durchmachen; Jim und Will können offensichtlich alles machen. Aber auch das ist okay. Sie sind unsere Repräsentanten im vergessenen Land der Kindheit, und ihr scheinbar endloser Vorrat an Kleingeld (und ihre todsichere Zielsicherheit, was die Porzellanteller und Stapel von Milchflaschen anbelangt) wird mit Entzücken und wenig oder gar keinem vernunftmäßigen Zögern akzeptiert. Wir glauben es so, wie wir einst glaubten, daß Pecos Bill den Grand Canyon grub, als er eines Tages müde nach Hause kam und Hacke und Schaufel hinter sich herzog, statt sie wie sonst auf dem Rücken zu tragen. Beide sind erschrocken, aber es ist die einmalige Fähigkeit dieser Mythen-Kinder, an ihrem Schrecken Spaß zu haben. »Sie hörten beide auf, am schnellsten Schlagen ihrer Herzen Spaß zu haben«, sagt Bradbury.

Cooger and Dark werden zu Bradburys Mythos des Bösen, sie bedrohen diese Kinder - nicht wie Gangster oder Entführer oder irgendwelche realistischen Bösewichter; Cooger ist mehr wie der von der *Schatzinsel* heimgekehrte Alte Pew, der seine Blindheit gegen ein böses Abfallen der Jahre eingetauscht hat, als das Karussell durchdrehte. Als er Will und Jim entgegensieht: »Ein kurzes ... trauriges ... Leben ... euch ... beiden ...«, verspüren wir dasselbe behagliche Zittern, das wir empfanden, als der Schwarze Fleck zum ersten Mal im Admiral Benbow überreicht wurde.

Als sie sich vor den Sendboten des Jahrmarkts verstecken, die unter dem Anschein einer freien Parade in die Stadt kommen und nach ihnen suchen, bietet Bradbury seine beste Zusammenfassung dieser Kindheit, der man sich in Mythen erinnert; der Kindheit, die tatsächlich zwischen langen Abschnitten der Langeweile und so unliebsamen Aufgaben wie Holz holen, Geschirr spülen, den Müll hinaustragen oder auf den kleinen Bruder oder die kleine Schwester aufpassen existiert haben mag (wahrscheinlich ist es wichtig für diese Vorstellung vom Traumkind, daß sowohl Jim als auch Will Einzelkinder sind).

Sie waren in alten Garagen untergeschlüpft, in alten Scheunen, sie hatten sich in den höchsten Bäumen versteckt, die sie erklimmen konnten, und als die Langeweile schlimmer wurde als ihre Angst, waren sie wieder heruntergeklettert, zum Polizeichef gegangen und bei einem freundlichen Gespräch zwanzig Minuten lang im Revier sicher gewesen. Dann kam Will auf die Idee, die Kirchen zu besuchen. Sie stiegen in alle Kirchtürme der Stadt, verscheuchten die Tauben von den Sims. (...) Aber auch da packte sie die Langeweile, das Ewiggleiche ermüdete sie. Sie waren schon nahe daran, sich den Zirkusleuten zu stellen, damit sie wenigstens etwas zu tun hatten, da ging glücklicherweise die Sonne unter.

Der einzige effektive Gegenpart von Bradburys Traum-Kindern ist Charles Halloway, der Traum-Vater. In der Gestalt von Charles Halloway finden wir etwas Anziehendes, wie es

uns nur die Fantasy mit ihren ausgeprägten mythenschöpfenden Fähigkeiten geben kann. Ich finde, daß drei Punkte an ihm erwähnenswert sind.

Erstens: Charles Halloway versteht den Mythos der Kindheit, den die beiden Jungs leben; allen unter uns, die wir uns verbittert von unseren Eltern trennten, weil wir spürten, daß sie unsere Jugend nicht verstanden, gibt Bradbury ein Porträt der Art von Eltern, die wir unserer Meinung nach verdient hätten. Seine Reaktionen sind solche, die sich nur wenige echte Eltern leisten können. Seine väterlichen Instinkte sind offenbar auf übernatürliche Weise ausgeprägt. Eingangs hat er die beiden Jungen gesehen, wie sie vom Aufbau des Jahrmarkts nach Hause liefen, und er ruft leise ihre Namen ..., aber mehr nicht. Und er spricht Will auch später nicht darauf an, wenngleich die beiden Jungs bis drei Uhr morgens unterwegs gewesen sind. Er macht sich keine Sorgen, daß sie unterwegs waren, um mit Dope zu handeln, alte Damen zu überfallen oder ihre Freundinnen zu *bürsten*. Er weiß, daß sie in Jungenangelegenheiten unterwegs gewesen sind, wie Jungs es manchmal in der Nacht tun, und dabei läßt er es bewenden.

Zweitens: Charles Halloway lernt auf legitime Weise verstehen; er lebt selbst noch den Mythos. Unser Vater kann nicht sehr erfolgreich unser Kumpel sein, verraten uns psychologische Lehrbücher, aber ich finde, es gibt wenige Väter, die sich nicht danach geseht haben, die Kumpel ihrer Söhne zu sein, und wenige Söhne, die sich ihren Vater nicht als Kumpel gewünscht haben. Als Charles Halloway herausfindet, daß die Jungs Sprossen unter das Efeu an den jeweiligen Hauswänden genagelt haben, damit sie nach dem Schlafengehen ihre Schlafzimmer verlassen und wieder betreten können, da verlangt er nicht, daß diese Sprossen entfernt werden; seine Reaktion ist ein bewunderndes Lachen und die Mahnung, daß die Jungs die Sprossen wirklich nur dann benutzen sollen, wenn es sich gar nicht vermeiden läßt. Als Will leidgeprüft sagt, daß niemand ihnen glauben will, was wirklich in Miß Foleys Haus geschehen ist, wo der böse Neffe Robert (der in Wirklichkeit Mr. Cooger ist, der nach seiner Verjüngung ganz anders aussieht) ihnen einen Diebstahl angehängt hat, antwortet Halloway schlicht: »Ich glaube dir.« Er

glaubt es, weil er auch nur einer von den Jungs ist und der »sense of wonder« nicht in ihm gestorben ist. Später, als er seine Taschen durchsucht, scheint Charles Halloway fast der älteste Tom Sawyer der Welt zu sein:

Wills Vater stand auf, stopfte Tabak in seine Pfeife, suchte in den Taschen nach Streichhölzern und förderte eine verbeulte Mundharmonika, ein Taschenmesser, ein nicht funktionierendes Feuerzeug und einen Notizblock zutage, auf dem er immer große Gedanken notieren wollte, aber nie dazu kam ...

Tatsächlich also fast alles, außer einer toten Ratte und einer Schnur, an der man sie schwingen lassen kann.

Drittens: Charles Halloway ist der Traum-Vater, weil er am Ende verlässlich ist. Er kann binnen eines Augenblicks den Hut wechseln und vom Kind zum Erwachsenen werden. Er beweist seine Verlässlichkeit und seine Verantwortung durch eine einfache symbolische Tat: Als Mr. Dark fragt, nennt Halloway ihm seinen Namen.

»Einen *schönen Tag* wünsche ich Ihnen!«

Nein, Dad, dachte Will.

Der illustrierte Mann kam zurück.

»Ihr Name, Sir?« fragte er ohne Umschweife.

Sag's ihm nicht, dachte Will.

Wills Vater überlegte eine Weile, nahm dann die Zigarre aus dem Mund, klopfte die Asche ab und sagte ruhig: »Halloway. Ich arbeite in der Bibliothek. Kommen Sie doch mal vorbei.«

»Darauf können Sie sich verlassen, Mr. Halloway. Ich werde kommen!« (...)

Aber über sich selbst war Halloway überrascht. Er fand sich mit der Überraschung ab, mit seiner neugefundenen Selbstsicherheit, die zum Teil Verzweiflung war und zum Teil einer gelassenen Heiterkeit entsprang. (...) Keiner soll fragen, warum er seinen richtigen Namen genannt hatte; selbst er konnte diese Frage nicht beantworten, nicht recht sagen, was sie bedeutete ...

Aber ist es nicht am wahrscheinlichsten, daß er seinen richtigen Namen genannt hat, weil die Jungs das nicht können? Er muß sich vor sie stellen - was er bewundenswert tut. Und als Jims dunkle Wünsche ihm das scheinbar unauslöschliche Ende bringen, ist es Halloway, der zur Stelle ist und erst die furchteinflößende Staubhexe und dann Mr. Dark selbst vernichtet und der am Ende den Kampf um Jims Leben und Seele anführt.

Something Wicked This Way Comes ist wahrscheinlich nicht rundweg Bradburys bestes Werk - ich finde, daß er die Romanform immer schwierig zu meistern fand -, aber seine mythischen Themen sind Bradburys traumhaftem, halb poetischem Stil so angemessen, daß es wunderbar wirkt und zu einem der Bücher über die Kindheit wird (wie Hughes' *A High Wind in Jamaica*, Stevensons *Schatzinsel*, Cormiers *The Chocolate War* und Thomas Williams' *Tsuga's Children*, um nur einige zu nennen), die Erwachsene ab und zu in die Hand nehmen sollten ..., nicht nur, um sie ihren Kindern zu geben, sondern um selbst einmal die helleren Perspektiven und dunkleren Träume der Kindheit zu erleben. Bradbury hat seinem Roman eine Zeile von Yeats vorangestellt: »Es liebt der Mensch, er liebt das Vergängliche.« Er fügt noch andere an, aber wir sind uns vielleicht darin einig, daß diese Zeile von Yeats genügt ..., doch Bradbury selbst soll das letzte Wort haben; es geht um etwas, das die beiden Traum-Kinder aus GreenTown fasziniert, über die er geschrieben hat:

»Und als Grabstein? Ich würde gerne die große Barbierstange vor dem Barbierladen ausleihen und sie um Mitternacht drehen lassen, falls jemand an meinem Grab vorbeikommt, um Hallo zu sagen. Und dort würde die alte Barbierstange stehen, erleuchtet, die bunten Bänder geheimnisvoll emporgewunden, sich drehend und in höhere Geheimnisse gewirbelt, für alle Zeiten. Und sollten Sie zu Besuch kommen, dann lassen Sie einen Apfel für die Geister da.«

Einen Apfel ... oder vielleicht eine tote Ratte und eine Schnur, an der man sie schwingen kann.

Richard Mathesons *The Shrinking Man* (1956, dt: *Die unglaubliche Geschichte des Mr. C* bzw. *Die seltsame Geschichte des Mr. C*) ist ebenfalls ein Fantasy-Roman, der in einem rationalistischen Jahrzehnt, in dem selbst Träume in der Wirklichkeit verwurzelt sein mußten, als Science Fiction eingestuft wurde - und diese falsche Einordnung des Buches ist bis heute erhalten geblieben, und zwar aus keinem anderen Grund als dem, daß das in der Verlagsbranche eben so passiert. »Einer der unglaublichsten Science-Fiction-Klassiker aller Zeiten!« dröhnt es vom Umschlag einer soeben erschienenen Neuausgabe bei Berkley, und damit wird die Tatsache außer acht gelassen, daß die Geschichte eines Mannes, der jeden Tag mit der konstanten Geschwindigkeit von einem Siebtel Zoll schrumpft, selbst die weitesten Gefilde der Science Fiction hinter sich gelassen hat.

Wie Bradbury, hat auch Matheson kein Interesse an Hard Science Fiction. Er zaubert eine obligatorische Menge Hokusfokus herbei (mein Lieblingszitat ist, als einer der Ärzte wegen Scott Careys »unglaublichem Katabolismus« in Ausrufe verfällt), dabei beläßt er es dann. Wir wissen, daß der Prozeß, der letztendlich dazu führt, daß Scott Carey in seinem eigenen Keller von einer Schwarzen Witwe verfolgt wird, seinen Anfang nimmt, als er durch eine Wolke radioaktiven Niederschlags geht; diese Radioaktivität reagiert mit einem Insekten Vernichtungsmittel, das er ein paar Tage zuvor in den Körper aufgenommen hat. Dieses Zusammenwirken löst den Schrumpfungsprozeß aus. Es ist das minimalste Nicken in Richtung Vernunft, die Version des zwanzigsten Jahrhunderts von Pentagrammen, mystischen Beschwörungen und bösen Zaubersprüchen. Zum Glück für uns interessiert sich Matheson, so wie Bradbury, mehr für Scott Careys Herz und Verstand als für seinen unglaublichen Katabolismus.

Man sollte bemerken, daß *The Shrinking Man* wieder den alten Radioaktivitäts-Blues spielt und mit der Vorstellung daherkommt, daß Horror-Literatur uns hilft, in symbolischer Form extem darzustellen, was uns wirklich beunruhigt. Es ist unmöglich, *The Shrinking Man* losgelöst von seinem Hinter-

grund von Atombombenversuchen, ICBMs, der »strategischen Unterlegenheit« und Strontium-90 in der Milch zu sehen. Wenn wir ihn auf diese Weise betrachten, ist Mathesons Roman (laut John Brosnan und John Clute, die den Matheson-Eintrag in *The Science Fiction Encyclopedia* geschrieben haben, ist es sein zweites veröffentlichtes Buch, und Mathesons *I Am Legend* wird als sein erstes betrachtet; ich glaube, sie haben zwei andere Romane Mathesons übersehen, *Someone Is Bleeding* und *Fury On Sunday*) ebenso wenig Science Fiction wie solche Insekten-Filme wie *The Deadly Mantis* oder *Beginning of the End*. Aber Matheson gelingt in *The Shrinking Man* mehr als die Darstellung radioaktiver Alpträume; allein der Titel* von Mathesons Roman deutet auf Alpträume von mehr freudianischer Natur hin. Wir erinnern uns, bei *The Body Snatchers* hat Richard Gid Powers festgestellt, daß Miles Bennells Sieg über die Sporen eine direkte Folge von Miles' Widerstand gegen Entmenslichung ist, von seinem heftigen Individualismus und seiner Verteidigung traditioneller amerikanischer Werte. Dasselbe läßt sich auch über Mathesons Roman sagen**, mit einem wichtigen Unterschied. Ich finde, daß Powers recht hat, wenn er behauptet, daß *The Body Snatchers* weitgehend von Entmenslichung handelt, sogar von der Vernichtung der freien Persönlichkeit in unserer Gesellschaft, aber *The Shrinking Man* ist eine Geschichte vom Verlust der Macht der freien Persönlichkeit und ihrer wachsenden Ohnmacht in

* Wörtlich übersetzt: »Der schrumpfende Mann«. (Anm.d.Übers.)

** Es ist auch nicht das einzige Mal, daß diese beiden Schriftsteller sich desselben Themas angenommen haben. Beide haben Zeitreisegeschichten über Männer geschrieben, die einer schrecklicheren Gegenwart entfliehen und in eine freundlichere Vergangenheit gelangen: Finneys *Time And Again* (1970), in dem der Held zur Ostküste Amerikas um die Jahrhundertwende zurückkehrt, und Mathesons *Bid Time Return* (1975), in dem der Held zur Westküste Amerikas um die Jahrhundertwende zurückkehrt. Der Wunsch, der von Powers so genannten »kulturellen Entmenslichung« zu entkommen, ist in beiden Fällen ein Faktor, aber unterschiedlichere Abhandlungen der Einfälle - und unterschiedlichere Enden - kann man sich kaum vorstellen.

einer zunehmend von Maschinen, Magnetband und einem Gleichgewicht des Schreckens beherrschten Welt, in der künftige Kriege stets mit einem Seitenblick auf eine »akzeptable Sterberate« hin geplant werden. In Scott Carey sehen wir eines der inspiriertesten und originellsten Symbole dieser modernen Entwertung der menschlichen Währung, die jemals geschaffen worden sind. Einmal überlegt Carey, daß er überhaupt nicht schrumpft, sondern die Welt statt dessen größer wird. Wie auch immer man das sehen mag - Entwertung des Individuums oder Inflation der Umwelt -, das Ergebnis ist dasselbe: Während Scott schrumpft, behält er im Grunde genommen seine Individualität, verliert aber dennoch mehr und mehr die Kontrolle über seine Welt. Matheson betrachtet sein Buch, wie Finney, auch »nur als eine Geschichte«, und obendrein eine, mit der er sich nicht mehr besonders verbunden fühlt. Er bemerkt:

»Ich habe 1955 angefangen, an dem Buch zu arbeiten. Es war das einzige Buch, das ich im Osten geschrieben habe - wenn man einen Roman ausnimmt, den ich schrieb, als ich sechzehn war und in Brooklyn lebte. Die Dinge liefen hier draußen [in Kalifornien] nicht so gut, und ich dachte, um meiner Karriere willen könnte es gut sein, wieder im Osten, näher bei den Verlagen, zu sein; ich hatte die Hoffnung aufgegeben, in die Filmbranche einsteigen zu können. Tatsächlich hatte der Umzug nichts Vernünftiges. Ich hatte es an der Küste einfach satt und überzeugte mich selbst, wieder nach Osten zu ziehen. Dort lebte meine Familie. Mein Bruder hatte eine Firma dort, und ich wußte, ich konnte Arbeit bekommen, um unseren Lebensunterhalt zu verdienen, falls es mir nicht gelingen sollte, etwas zu verkaufen, das ich geschrieben hatte.* Also zogen wir um. Wir mieteten ein Haus

* In *The Shrinking Man* wird Scott Careys Leben zu einem immer lauterem, immer disharmonischeren Gemisch von Ängsten; eine der größten ist der schwindende Geldvorrat und sein Unvermögen, die Familie zu versorgen, wie er es immer getan hat. Ich möchte nicht sagen, daß Matheson etwas so Einfaches getan hat, wie seine eigenen Empfindungen zu der Zeit auf seine Figur zu übertragen, aber ich möchte doch sagen, daß Mathesons eigene Frustrationen zu der Zeit es ihm ermöglichten, Carey um so überzeugender zu gestalten.

in Sound Beach auf Long Island, als ich das Buch schrieb. Ich hatte den Einfall schon ein paar Jahre vorher gehabt, als ich in Redondo Beach ein Kino besucht hatte. Es war eine albane Komödie mit Ray Milland und Jane Wyman und Aldo Ray, speziell eine Szene, in der Ray Milland Janes Appartement überstürzt verläßt und dabei versehentlich Aldos Hut aufsetzt, der ihm bis über die Ohren sank. Etwas in mir fragte: >Was wäre, wenn ein Mann seinen eigenen Hut aufsetzt und genau dasselbe passiert?< So kam mir der Einfall.

Der gesamte Roman wurde im Keller des gemieteten Hauses auf Long Island geschrieben. Dabei habe ich etwas Listiges gemacht. Ich habe den Keller überhaupt nicht verändert. Da unten stand ein Schaukelstuhl, und ich ging jeden Morgen mit meinem Bleistift und dem Notizblock hinunter und stellte mir vor, was mein Held an diesem Tag tun würde.* Ich mußte mir den Ort der Handlung nicht einprägen oder mir Notizen machen. Alles lag erstarrt vor mir. Als ich bei den Dreharbeiten des Films anwesend war, war das faszinierend, denn die Kulisse des Kellers erinnerte mich stark an den Keller in Sound Beach, und ich verspürte ein vorübergehendes, angenehmes Gefühl von *deja vu*.

Ich brauchte etwa zweieinhalb Monate, den Roman zu schreiben. Ursprünglich verwendete ich dieselbe Struktur wie der Film, ich fing mit dem Beginn des Schrumpfungsprozesses an. Das funktionierte nicht, weil es zu lange dauerte, zu den >guten Szenen< zu gelangen. Daher änderte ich den Handlungsablauf und versetzte den Leser augenblicklich in den Keller. Als es kürzlich so aussah, als wollten sie ein Remake des Films machen, an dem ich beteiligt sein sollte, beschloß ich, zur ursprünglichen Struktur zurückzukehren, denn in dem Film wie in meiner ursprünglichen Version dau-

Mathesons Held, Scott Carey, geht auch jeden Tag mit Block und Bleistift in den Keller; auch er schreibt ein Buch (macht das heutzutage nicht jeder?). Scotts Buch handelt von seinen Erlebnissen als der einzige schrumpfende Mann der Welt, und damit versorgt er seine Familie hinreichend ..., wie Mathesons eigenes Buch und die anschließende Verfilmung auch Mathesons eigene Familie versorgten, möchte man vermuten.

ert es ein Weilchen, bis die >guten Szenen< anfangen. Aber es stellte sich heraus, daß sie eine Komödie mit LilyTomlin daraus machten, und ich schrieb das Drehbuch nicht. Damals sollte John Landis noch Regie führen, und er wollte, daß alle Science-Fantasy-Leute dort in der Gegend eine Rolle bekommen. Ich sollte einen Apotheker spielen, der (...) LilyTomlin kein Rezept gibt, die zu der Zeit schon so klein ist, daß sie auf der Schulter eines intelligenten Gorillas sitzt (das zeigt, wie sehr sie vom ursprünglichen Einfall abweichen). Ich lehnte ab. Der Beginn des Drehbuchs ist bis hin zu den Dialogen fast wie mein ursprüngliches. Später weicht es stark davon ab ...

Ich glaube nicht, daß mir das Buch heute noch etwas bedeutet. Keines meiner Werke aus dieser fernen Vergangenheit bedeutet mir noch etwas. Wenn ich wählen müßte, würde ich mich wahrscheinlich für *I Am Legend* entscheiden, aber sie sind mir beide schon zu fern, als daß sie eine Bedeutung hätten. (...) Ich würde an *The Shrinking Man* nichts verändern wollen. Es ist ein Teil meiner Geschichte. Ich habe keinen Grund, es zu verändern, ich kann es nur betrachten und mich über das Aufhebens freuen, das es erzeugt hat. Ich habe erst gestern meine allererste Geschichte, die ich verkauft habe, wieder gelesen, >Born of Man and Woman<, [und] ich kann wenig dazu sagen. Ich kann mich erinnern, daß ich bestimmte Sätze geschrieben habe, aber es war jemand anderes, der sie geschrieben hat. Ich bin sicher, Sie denken ebenso über Ihre eigenen früheren Sachen.*

The Shrinking Man erlebte erst kürzlich eine gebundene Neuauflage. Jetzt wird es auch vom Science-Fiction-Buchclub gedruckt. Bisher lag es ausschließlich als Taschenbuch vor. Tatsächlich ist *I Am Legend* wesentlich mehr Science Fic-

* Das stimmt tatsächlich. Mein erster Roman, *Carrie*, wurde unter schwierigen persönlichen Umständen geschrieben, und das Buch handelte von Personen, die so unangenehm und für meine Weltsicht so fremd sind, daß sie beinahe wie Marsianer wirken. Wenn ich das Buch jetzt in die Hand nehme - was selten vorkommt -, scheint es nicht, als hätte es jemand anderes geschrieben, aber es vermittelt mir ein merkwürdiges Gefühl ..., als hätte ich es geschrieben, während ich an einer bösen geistigen und emotionalen Grippe litt.

tion als *The Shrinking Man*. Es basiert auf handfesten Recherchen. Die Wissenschaft in *The Shrinking Man* ist reiner Hokusfokus. Nun, ich habe mich *ein wenig* umgehört und nachgeforscht; aber eine schlüssige Erklärung für Scott Careys Schrumpfen habe ich nicht. Und ich beklage täglich, daß ich ihn jeden Tag um ein Siebtel Zoll habe schrumpfen lassen, und nicht geometrisch, und daß ich ihn sich darum sorgen ließ, er könnte aus großer Höhe herabfallen obwohl ihm das gar nichts getan hätte. Nun, zum Teufel damit. Ich hätte >Born of Man and Woman< ein paar Jahre später nicht mehr geschrieben, weil es unlogisch ist. Was ändert das schon?

Wie ich schon sagte, es hat mir Spaß gemacht, das Buch zu schreiben ..., denn ich war wie Scott Careys Boswell, ich habe ihn jeden Tag beobachtet, während er sich seinen Weg durch den Keller bahnte. In den ersten paar Tagen des Schreibens aß ich immer ein Stück Kuchen zu meinem Kaffee, das ich auf den Sims legte, und es wurde bald zu einem Bestandteil der Geschichte. Ich finde, einige der Schilderungen während des Schrumpfprozesses sind ziemlich gut - der Mann, der ihn mitnimmt, als er per Anhalter fährt, der Liliputaner, die Jungs, die ihn jagen, der Verfall seiner ehelichen Beziehung.«

Eine Zusammenfassung von *The Shrinking Man* ist nicht schwer, wenn wir uns an die lineare Erzählweise halten, von der Matheson spricht. Nachdem er die funkelnde, radioaktive Wolke durchdrungen hat, verliert Carey ein Siebtel Zoll täglich, etwa dreißig Zentimeter pro Jahreszeit. Wie Matheson andeutet, was spielt es schon für eine Rolle, so lange uns klar ist, daß es sich nicht um Hard Science Fiction handelt und keine Ähnlichkeit mit Romanen und Geschichten von Autoren wie Arthur C. Clarke, Isaac Asimov oder Larry Niven beabsichtigt wurde? Es ist auch nicht besonders einleuchtend, daß die Kinder in der Geschichte von C. S. Lewis eine andere Welt erreichen, indem sie durch die Tür des Schlafzimmerschranks gehen, aber genau das geschieht in den »Narnia«-Büchern. Wir interessieren uns nicht für die technische Seite des Schrumpfens, und die Zoll-pro-Woche-Rate des Schrumpfens ermöglicht es uns immerhin, unseren eigenen geistigen Maßstab an Scott Carey anzulegen.

Wir bekommen Scotts Abenteuer während seines Schrumpfungsprozesses in Rückblenden präsentiert; der größte Teil der Handlung spielt sich in der Woche ab, die Scott für die letzte seines Lebens hält, während er von einem Zoll zum Nichts schrumpft. Er wurde in seinem Keller gefangen, während er versuchte, seiner Katze und einem Sperling zu entkommen. Scotts verzweifelter Duell mit Pussy hat etwas besonders Grauerregendes an sich; hat irgend jemand den leisesten Zweifel daran, was passieren würde, sollten wir jemals durch einen bösen Zauber zu einer Größe von zwanzig Zentimetern schrumpfen und unsere Katze, die am Kamin schläft, würde aufwachen und uns über den Fußboden hasten sehen? Katzen, diese amoraliſchen Revolvermänner der Tierwelt, sind wahrscheinlich die furchteinflößendsten Säugetiere. Ich möchte in einer solchen Situation nicht gegen eine antreten müssen.

Mehr als alles andere aber gelingt Matheson die Schilderung eines einsamen Mannes im verzweifelter Kampf gegen eine Kraft oder Kräfte, die größer sind als er. Hier erleben wir das Ende von Scotts Kampf mit dem Vogel, der ihn in sein Gefängnis im Keller bringt:

Hastig stand er auf und bewarf den Sperling mit Schnee, der von dem dunklen, geöffneten Schnabel abprallte ... Der Vogel flatterte hoch. Scott kämpfte sich ein paar Schritte weiter, da war der Sperling bereits wieder bei ihm, und die nassen Flügel schlugen auf seinen Kopf. Wild hieb er danach und spürte, wie seine Hände die harten Seiten des Schnabels trafen. Er flog wieder weg. (...) Kalt und naß blieb er schließlich mit dem Rücken zum Kellerfenster stehen und bewarf den Sperling verzweifelt mit Schnee, in der Hoffnung, der Vogel würde endlich aufgeben, damit er nicht in den Keller zu springen brauchte, in dem er dann gefangen wäre.

Aber der Vogel tauchte immer wieder herunter und flatterte vor ihm. Seine Flügelschläge klangen wie windgepeitschte Bettücher auf der Wäscheleine. Plötzlich hämmerte der Schnabel auf seinen Kopf, riß die Haut auf und stieß ihn rückwärts gegen das Haus. (...) Er hob Schnee

auf, warf ihn, doch er traf nicht. Die Flügel schlugen gegen sein Gesicht, und der Schnabel riß ein zweites Mal die Kopfhaut auf.

Mit einem schrillen Schrei wirbelte Scott herum und sprang zum zerbrochenen Kellerfenster. Schwindelerfüllt kroch er über den Sims. Da stürzte der Vogel sich auf ihn, und er fiel hinunter.*

Als der Vogel Scott in den Keller stößt, ist der Mann zwanzig Zentimeter groß. Matheson hat deutlich gemacht, daß der Roman größtenteils ein simpler Vergleich zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos ist, und die sieben Wochen, die sein Held in dieser Unterwelt verbringt, sind eine winzige Kapsel voller Erfahrungen, die er bereits in der größeren Welt gemacht hat. Als er in den Keller fällt, ist er der König, er kann seine menschliche Überlegenheit mühelos gegenüber der Umwelt durchsetzen. Doch je weiter er schrumpft, desto stärker gerät seine Macht wieder ins Wanken ... und die Nemesis erscheint.

Auf ihren seltsam wackligen Stelzenbeinen stürzte die Spinne über den schattigen Sand auf ihn zu. Ihr Leib war ein riesiges glänzenschwarzes Ei, das bei ihrem Ansturm über die windstillen Hügel schwankte. Hinter sich ließ sie Dutzende von Rillen zurück, in die Sandkörnchen hineinsickerten. (...) daß die Spinne immer näher kam. Ihr pulsierender Ei-Körper kauerte auf den eilenden Beinen - ein Ei, dessen Dotter in tödlichem Gift schwamm. Weiter hastete er, atemlos, Angst in den Knochen.

Nach Mathesons Meinung sind *Makrokosmos* und *Mikrokosmos* Ausdrücke, die letztendlich austauschbar sind, und Scotts sämtliche Probleme während des Schrumpfungsprozesses werden in der Schwarzen Witwe symbolisiert, die ebenfalls in Scotts Kellerwelt haust. Als Scott das einzige in sei-

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Neuauflage *Die seltsame Geschichte des Mr. C*, München 1983, entnommen.
(Anm.d. Übers.)

nem Leben entdeckt, das nicht geschrumpft ist, seine Fähigkeit zu denken und zu planen, entdeckt er auch eine Quelle der Energie, die unveränderlich ist, einerlei, in welchem -kosmos er sich befindet. Es folgt sein Entkommen aus dem Keller, das Matheson so seltsam und furchteinflößend schildert wie jede fremde Welt..., und seine letzte herzerreißende Entdeckung: »Für die Natur jedoch gab es keine Null.« Es gibt einen Ort, wo der Makrokosmos und der Mikrokosmos sich schließlich treffen.

Man kann *The Shrinking Man* schlicht und einfach als gute Abenteuergeschichte lesen - es ist ganz sicher eine der wenigen handverlesenen, die ich Leuten geschenkt und sie um das Erlebnis des erstmaligen Lesens beneidet habe (andere wären Robert Blochs *The Scarf*, Tolkiens *The Hobbit* [dt: *Der kleine Hobbit*] und Berton Rouche's *Feral*). Aber in Mathesons Roman ist mehr enthalten als nur ein Erlebnis, eine Art surrealistisches Abenteuerprogramm für kleine Menschen. Auf einer nachdenklicheren Ebene ist es ein Kurzroman, der sich in nachdenklich stimmender Weise mit Konzepten der Macht beschäftigt - verlorener und gewonnener Macht.

Ich möchte mich kurz von Mathesons Buch zurückziehen - aber ich werde zurückkommen, wie Douglas MacArthur - und folgende verwegene Aussage machen: Die gesamte Fantasy handelt letztlich vom Konzept der Macht; große Fantasy handelt für gewöhnlich von Menschen, die sie mit großen Kosten erlangen oder auf tragische Weise verlieren; mittelmäßige Fantasy handelt von Leuten, die sie niemals verlieren, sondern nur ausüben. Mittelmäßige Fantasy spricht für gewöhnlich Menschen an, die in ihrem eigenen Leben einen eindeutigen Mangel an Macht verspüren und einen kräftigen Schuß davon bekommen, wenn sie Geschichten von muskelbepackten Barbaren lesen, deren erlesene Kunstfertigkeit beim Schwertschwingen nur noch von ihrer erlesenen Kunstfertigkeit beim Ficken übertroffen wird; in diesen Geschichten können wir durchaus den einen Meter neunzig großen Helden finden, der sich mit dem Schwert in einer Hand die Alabasterstufen einer Tempelruine emporkämpft, während er eine spärlich bekleidete Schöne im freien Arm hält.

Diese Art von Literatur, die von ihren Fans gemeinhin

»Schwert und Magie« genannt wird, ist nicht die unterste Stufe der Fantasy, aber sie hat dennoch etwas ungeheim Vulgäres an sich; meistens geht es um die »harten Jungs«, die in Tierfelle gekleidet sind, alles mit der Einstufung »R« versehen (und wahrscheinlich mit einem Umschlagbild von Jeff Jones). »Schwert und Magie«-Romane und -Geschichten sind Geschichten von Macht für die Machtlosen. Der Mann, der Angst hat, von den jungen Punks an der Bushaltestelle verprügelt zu werden, kann nach Hause gehen und sich abends vorstellen, wie er ein Schwert schwingt, wie sein Bauch auf wundersame Weise verschwunden ist und wie seine schlaffen Muskeln in die eisernen Pakete verwandelt wurden, welche die Pulps der letzten fünfzig Jahre besungen und beschrieben haben.

Der einzige Autor, der mit solchen Geschichten wirklich durchkam, war Robert E. Howard, ein eigentümliches Genie, das im ländlichen Texas lebte und starb (Howard beging Selbstmord, als seine Mutter unheilbar krank im Koma lag, da er sich ein Leben ohne sie offenbar nicht vorstellen konnte). Howard überwand die Grenzen seines unreifen Materials durch die Wucht und die Wut seines Schreibstils und durch seine Phantasie, die mächtiger war als die wildesten Machtphantasien seines Helden Conan. In seinen besten Werken ist Howards Schreiben so geladen, daß es beinahe Funken zu sprühen scheint. Geschichten wie »The People of the Black Circle« (dt: »Der schwarze Kreis«) glühen mit dem grellen Elmsfeuer seiner fiebrigen Intensität. In seinen besten Arbeiten war Howard der Thomas Wolfe der Fantasy, und die meisten seiner Conan-Geschichten scheinen beinahe über sich selbst zu purzeln, so groß ist ihr Bedürfnis, hinaus zu gelangen. Doch seine anderen Werke waren entweder wenig bemerkenswert oder bodenlos ..., das Wort wird die Legionen seiner Fans erzürnen und verletzen, aber mir fällt kein anderes passendes ein. Robert Bloch, einer von Howards Zeitgenossen, deutete in seinem ersten Brief an *Weird Tales* an, daß nicht einmal Conan so umwerfend war. Blochs Vorschlag war, man sollte Conan in die Finsternis verbannen, wo er sein Schwert dazu benützen konnte, Papierpuppen auszuschneiden. Unnötig zu sagen, daß dieser Vor-

schlag von den marschierenden Heerscharen der Conan-Fans nicht mit Begeisterung aufgenommen wurde, sie hätten den armen Bob Bloch wahrscheinlich auf der Stelle gelyncht, hätten sie ihn damals in Milwaukee erwischt.

Sogar noch unter den »Schwert und Magie«-Geschichten sind die Superhelden, welche die Comics der beiden verbliebenen Giganten der Branche bevölkern - wenngleich »Giganten« fast ein zu starkes Wort ist; laut einer Umfrage, die 1978 in einer Ausgabe von Warrens Magazin *Creepy* veröffentlicht wurde, schwindet die Comicleserschaft stets und unumkehrbar. Diese Figuren (die von den Fließbandkünstlern, welche sie zeichnen, traditionell »Helden in langer Unterwäsche« genannt werden) sind unverwundbar. Aus ihren magischen Körpern fließt niemals Blut; sie sind irgendwie imstande, so farbenprächtige Bösewichter wie Lex Luthor und den Sandmann der Gerechtigkeit zu übergeben, ohne jemals einmal ihre Masken abnehmen und vor einem Gericht gegen sie aussagen zu müssen; sie sind manchmal unten, aber niemals geschlagen.*

Am anderen Ende des Spektrums haben wir Figuren der Fantasy, die entweder ohnmächtig sind und Macht in sich selbst entdecken (wie Thomas Covenant in Stephen Donald-

* Einer der Gründe für den Erfolg, den Marvels *Spider Man* hatte, als er Anfang der sechziger Jahre in die Szene hineinplatzte, mag seine Verwundbarkeit gewesen sein; er war und ist eine liebsame Abwechslung von den Comic-Stereotypen. Seine Verwundbarkeit als Peter Parker hat etwas Einnehmendes an sich, und seine zeitweise Ungeschicklichkeit als Spider Man ebenso. Nachdem er am Anfang von der radioaktiven Spinne gebissen wurde, verspürte Peter keinen heiligen Wunsch, das Verbrechen zu bekämpfen; statt dessen versuchte er sich im Showgeschäft. Es dauert jedoch nicht lange, bis er eine Wahrheit herausfand, die für ihn bitter und für den Leser belustigend ist: Einerlei, wie toll man in der Sullivan Show ausgesehen hat, die Marine Midland Bank löst deshalb noch lange keinen Scheck ein, der auf »The Amazing Spider Man« ausgeschrieben ist. Diese Einschübe von mit Wehmut durchsetztem Realismus kann man zu Stan Lee zurückverfolgen, dem Schöpfer von Spider Man, der auch der Mann ist, dem wir es zu verdanken haben, daß die Comics nicht dasselbe Schicksal erlitten wie die Pulp und die Groschenromane der sechziger und siebziger Jahre.

sons bemerkenswerter Trilogie *Thomas Covenant der Zweifler* oder wie Frodo sie in Tolkiens epischer Geschichte von den Ringen entdeckt), oder Figuren, die Macht verlieren und sie dann wiederfinden, wie Scott Carey in *The Shrinking Man*.

Horror-Literatur ist, wie wir zuvor schon gesagt haben, ein kleines Gebiet im weiteren Feld der Fantasy, und was ist Fantasy schon anderes als Geschichten von Magie? Und was sind Geschichten von Magie schon anderes als Geschichten von Macht? Ein Wort definiert das andere beinahe. Macht ist Magie; Macht ist Potenz. Das Gegenteil von Potenz ist Impotenz, und Impotenz ist der Verlust von Magie. In den Geschichten des »Schwert und Magie«-Genres gibt es keine Impotenz, und auch in denen von Batman und Superman und Captain Marvel nicht, die wir als Kinder gelesen und dann hoffentlich - aufgegeben haben, als wir uns anspruchsvoller Literatur und besseren Einblicken in das zuwandten, was die Erfahrung des Lebens wirklich ist. Das große Thema der Fantasy ist nicht, wie man die Magie hält und schwingt (wäre das so, so wäre Sauron und nicht Frodo der Held von Tolkiens Trilogie); es ist - finde ich jedenfalls -, wie man die Magie findet und entdeckt, wie sie funktioniert.

Und um wieder auf Mathesons Buch zurückzukommen, das Schrumpfen selbst ist ein seltsam beengendes Konzept, nicht? Es fällt einem sofort tonnenweise Symbolik ein, die sich meistens um Potenz und Impotenz dreht ..., sexuell und anders. In Mathesons Buch ist das Schrumpfen von zentraler Bedeutung, denn Scott Carey fängt an, Größe als Macht zu betrachten, Größe als Potenz ..., Größe als Magie. Als er zu schrumpfen anfängt, verliert er alle drei -jedenfalls glaubt er das, bis sich seine Ansichten ändern. Seine Reaktion auf den Verlust von Macht, Potenz und Magie ist verständlicherweise eine blinde, tobende Wut:

»Was bilden die sich eigentlich ein?« fuhr er auf. »Daß ich weiter mit mir *spielen* lasse? Oh, du warst ja nicht dort. Du hast sie nicht *gesehen*. Sie waren wie Kinder mit einem neuen Spielzeug! Ein schrumpfender Mensch! Wie schön, ein schrumpfender Mann! Wie ihre Augen leuchteten ...«

Wie Thomas Conventions unablässiger Aufschrei »Zur Hölle!« in Donaldsons Trilogie, verbirgt auch Scotts Wut seine Ohnmacht nicht, sondern betont sie noch, und es ist Scotts Wut, die ihn zu einer so interessanten, glaubwürdigen Figur macht. Er ist nicht Conan oder Superman (Scott blutet häufig, bevor er sein Kellergefängnis verlassen kann, und wenn wir ihn bei seinen immer unbeherrschteren Versuchen zu entkommen beobachten, vermuten wir mehr als einmal, daß er fast verrückt geworden ist) oder Doc Savage. Scott weiß nicht immer, was er tun soll. Er verspielt den Ball mehr als einmal, und wenn er das getan hat, reagiert er so, wie die meisten von uns unter diesen Umständen reagieren würden: Er hat das erwachsene Äquivalent eines Wutanfalls.

Tatsächlich betrachten wir Scotts Schrumpfen als Symbol für jede unheilbare Krankheit (und der Verlauf jeder unheilbaren Krankheit bringt eine Art Machtverlust mit sich, der mit dem Schrumpfen vergleichbar ist), wir sehen ein Muster, das Psychologen ziemlich exakt so zeichnen würden, wie Matheson es entworfen hat ..., nur kam dieses Zeichnen erst Jahre später. Scott folgt diesem Verlauf von Unglauben über Wut zu Depressionen zum letztendlichen Akzeptieren fast exakt. Wie bei Krebspatienten, scheint der letzte Trick der zu sein, das Unvermeidliche zu akzeptieren, vielleicht neue Wege der Macht zu finden, die zur Magie zurückführen. In Scotts Fall ist das äußere Zeichen dafür, wie bei vielen todkranken Patienten, das Eingeständnis des Unausweichlichen, gefolgt von einer Art von Euphorie.

Wir verstehen Mathesons Vorgehen, Rückblenden zu verwenden, um gleich von Anfang an zu den »guten Szenen« zu kommen, aber man fragt sich doch, was geschehen wäre, hätte er uns die Geschichte linear erzählt. Wir sehen Scotts Verlust der Macht in mehreren, weit auseinanderliegenden Episoden: Einmal wird er von Teenagern verfolgt - sie denken, warum auch nicht, daß er nur ein kleiner Junge ist -, ein andermal fährt er bei einem Mann mit, der sich als Homosexueller entpuppt. Er spürt zunehmende Respektlosigkeit seitens seiner Tochter Beth, was teilweise an der »Macht gleich Recht«-Beziehung liegt, die selbst in den erleuchteten Eltern-Kind-Beziehungen unauffällig am Wirken ist (oder, wie

man sagen könnte, Macht gleich Stärke ... oder Macht gleich Magie), aber vielleicht größtenteils deshalb, weil sein ständiges Schrumpfen Beth dazu zwingt, ihre Gefühle gegenüber ihrem Vater ständig neu zu orientieren, der schließlich vor seinem Sturz in den Keller in einem Puppenhaus lebt. In schwarzen Augenblicken können wir uns sogar vorstellen, daß Beth, die eigentlich nicht begreift, was vor sich geht, ihre Freundinnen an verregneten Tagen zu sich einlädt, um mit Daddy zu spielen.

Aber seine schmerzlichsten Probleme hat Scott mit Lou, seiner Frau. Sie sind sowohl persönlicher wie sexueller Natur, und ich glaube, die meisten Männer neigen auch heute noch dazu, die Magie am ehesten mit sexueller Potenz gleichzusetzen. Eine Frau mag nicht wollen, aber sie kann; ein Mann mag wollen und feststellen, daß er nicht kann. Schlechte Nachrichten. Und als Scott einsfünfundzwanzig groß ist, kommt er vom medizinischen Zentrum, wo er Tests unterzogen wurde, nach Hause und in eine Situation hinein, wo der Verlust der sexuellen Magie auf schmerzliche Weise deutlich wird:

Lou schaute lächelnd hoch. »Du siehst so strahlend sauber aus«, sagte sie.

Es waren weder ihre Worte noch ihr Gesichtsausdruck, aber plötzlich war er sich auf niederdrückende Weise seiner Kleinheit bewußt. Er verzog die Lippen zu etwas, das ein Lächeln sein sollte, ging hinüber zur Couch und setzte sich neben sie. Doch kaum saß er, bereute er es bereits.

Sie schnupperte. »Hmm, du riechst aber gut!« sagte sie. (...)

»Und du *siehst* gut aus«, sagte er. »Du bist schön.«

»Schön!« wehte sie ab. »Ich doch nicht.«

Er beugte sich vor und küßte ihre warme Halsgrube. Sie hob die linke Hand und strich sanft über seine Wange.

»So hübsch und glatt«, mumelte sie.

Er schluckte. (...) Redete sie tatsächlich zu ihm, als wäre er ein Junge?

Und ein paar Minuten später:

Ganz langsam atmete er durch die Nase.

»Ich glaube, es - es würde sowieso ziemlich grotesk wirken.

(...) So wie ich aussehe, wäre es ...«

»Liebling, bitte!« Sie ließ ihn nicht zu Ende sprechen. »Du machst es schlimmer, als es ist.«

»Schau mich doch an!« forderte er sie auf. »Wieviel schlimmer kann es denn noch werden?«

Später sehen wir Scott in einer anderen Rückblende als Voyeur, der der Babysitterin nachspioniert, die Lou eingestellt hat, damit sie für Beth sorgt. In einer Reihe komisch-schrecklicher Szenen macht Scott aus dem pickligen, übergewichtigen Mädchen eine Art masturbatorische Traumgöttin. In seiner Rückkehr zur ohnmächtigen frühen Jugend zeigt uns Matheson, wieviel der sexuellen Magie Scott tatsächlich verloren hat.

Aber einige Wochen später - Scott ist zu dem Zeitpunkt sechshundvierzig Zentimeter groß - lernt er auf einem Jahrmarkt Clarice kennen, eine Liliputanerin der Show. Und in seiner Begegnung mit Clarice zeigt uns Matheson am deutlichsten seine Überzeugung, daß die verlorene Magie wieder erlangt werden kann; daß die Magie auf vielen Ebenen existiert und daher zur vereinenden Kraft wird, die Mikrokosmos und Makrokosmos zu ein und demselben macht. Als Scott Clarice erstmals trifft, ist er ein klein wenig größer als sie, und in ihrem Wohnwagen findet er eine Welt, in der die Perspektiven wieder stimmen. Es ist eine Umwelt, in der er seine eigene Macht wiedererlangen kann:

Der Atem stockte ihm. Das war seine Welt, seine ureigene Welt: Stühle und eine Couch, auf denen er sitzen konnte, ohne sich verloren zu fühlen, Tische, neben denen er stehen und über sie hinwegreichen konnte, statt unter ihnen hindurchmarschieren zu müssen, Lampen, die er ein- und ausschalten konnte und die keine unerreichbaren Bäume für ihn darstellten.

Und er findet auch - es ist fast unnötig, es zu sagen - die sexuelle Magie bei Clarice wieder, und zwar in einer Episode, die

pathetisch und rührend zugleich ist. Wir verstehen, daß er auch diese Magie wieder verlieren wird, daß er gegenüber Clarice schrumpfen wird, bis auch sie ihm wie eine Riesin erscheint, und diese Episoden werden durch die Rückblenden-Technik etwas abgeschwächt, aber dennoch wird die Meinung deutlich vertreten: Was einmal wiedergefunden wurde, kann nochmals wiedergefunden werden, und das Zwischenspiel mit Clarice rechtfertigt den seltsamen, aber dennoch sehr wirkungsvollen Schluß des Romans: »... Dann dachte er: Wenn die Natur auf unendlich vielen Ebenen existiert, dann vielleicht auch die Intelligenz. (...) Scott rannte hinaus in seine neue Welt, um sie zu erforschen.«

Nicht, hoffen wir eindringlich, um von der ersten Gartenmade oder Amöbe aufgeessen zu werden, die ihm über den Weg läuft.

In der Filmversion, die Matheson auch geschrieben hat, ist Scotts letzter Satz ein Triumph: »Ich existiere immer noch!«, begleitet von Aufnahmen von Spiralnebeln und explodierenden Galaxien. Ich fragte ihn, ob hier ein religiöser Zusammenhang besteht oder sich vielleicht ein frühes Interesse am Leben nach dem Tod ausdrückt (ein Thema, das im Spätwerk Mathesons immer mehr Bedeutung gewinnt, man vergleiche *Hell House* [dt: *Das Höllenhaus*] und *What Dreams May Come*). Matheson antwortete: »Ich glaube, Scott Careys >Ich existiere noch!< deutete lediglich auf ein Kontinuum zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos hin, nicht zwischen Leben und Leben nach dem Tod. Interessanterweise hätte ich kürzlich fast ein Remake von *The Fantastic Voyage* [dt: *Die phantastische Reise*] gemacht, das Columbia neu verfilmen möchte. Ich entschied mich dann doch dagegen, weil es so technisch war und ich mich heutzutage mehr für Personen interessiere, aber es war wie eine kleine Fortsetzung nach dem Ende von *The Shrinking Man* - mit Stab und Gewehr in den Mikrokosmos.«

Alles in allem können wir sagen, daß *The Shrinking Man* eine klassische Überlebensgeschichte ist; wir haben es im Grunde genommen nur mit einer Person zu tun, und die Probleme sind grundlegender Natur: Essen, Unterschlupf, Überleben, Vernichtung der Nemesis (der dionysischen Kraft in

Scotts fast rein apollinischer Kellerwelt). Es ist keineswegs ein besonders sexy Buch, aber es setzt sich immerhin auf eine sorgfältigere Weise mit dem Sex auseinander als die »Rein-raus, danke, Maus«-Ebene von Shell Scott, die typisch für Taschenbuckerstausgaben in den fünfziger Jahren war. Matheson war ein wichtiger Pionier für das Recht der Science-Fiction- und Fantasy-Autoren, sich in realistischer und einfühlsamer Weise mit sexuellen Problemen zu beschäftigen; andere, die denselben Kampf kämpften (und es *war* ein Kampf), sind Philip Jose Farmer und Harlan Ellison, am wichtigsten aber wohl Theodore Sturgeon. Man kann sich heute kaum noch vorstellen, welchen Aufruhr die letzten Seiten von Sturgeons *Some of Your Blood* (dt: *Blutige Küsse*) auslösten, als enthüllt wird, wie genau der Vampir an seine Nahrung kam (»Es ist Vollmond«, schreibt er sehnsüchtig im letzten Abschnitt des Buches, »ich wünschte, ich hätte etwas von deinem Blut.«), aber es kam zu diesem Aufruhr. Wir mögen uns wünschen, Matheson wäre mit der sexuellen Frage etwas weniger ernst umgegangen, aber im Licht der Zeit müssen wir wohl der Tatsache unsere Hochachtung zollen, daß er sich ihrer überhaupt angenommen hat.

Und als Märchen über das Verlieren und Wiederfinden von Macht ist *The Shrinking Man* eine der besten Fantasy-Geschichten der Zeit, die wir hier behandeln. Ich möchte Sie aber nicht mit dem Eindruck entlassen, daß ich hier nur von sexueller Macht und sexueller Potenz spreche. Es gibt langweilige Kritiker - hauptsächlich die unausgegorenen Freudianer -, die die gesamte Fantasy- und Horror-Literatur auf Sex zurückführen wollen; eine Erklärung für das Ende von *The Shrinking Man*, die ich im Herbst 1978 während einer Party gehört habe - ich werde den Namen der Frau, deren Theorie es war, hier nicht nennen, aber wenn Sie Science Fiction lesen, dann kennen Sie ihren Namen -, ist es vielleicht wert, wiederholt zu werden, wo wir schon dabei sind. Auf symbolische Weise, sagte diese Frau, repräsentieren Spinnen die Vagina. Scott tötet seine Nemesis, die Schwarze Witwe (die vaginalste aller Spinnen), schließlich, indem er sie mit einer Stecknadel aufspießt (dem Phallussymbol, kapiert, kapiert?). Daher, fuhr die Kritikerin fort, tötet Scott nach dem

sexuellen Versagen bei seiner Frau und einem ersten Erfolg mit der Liliputanerin des Jahmarkts symbolisch seinen eigenen Geschlechtstrieb, indem er die Spinne pfählt. Dies ist sein letzter Geschlechtsakt, bevor er aus dem Keller entkommt und größere Freiheit erlangt.

Das alles war wohlmeinender Mist, aber Mist bleibt eben Mist und kann niemals mit McDonalds Geheimsauce verwechselt werden. Ich habe es nur erwähnt, um daraufhinzuweisen, daß die meisten Fantasy- und Horror-Autoren unter dieser Art von Mist zu leiden haben ..., der häufig von Leuten verbreitet wird, die offen oder im geheimen der Meinung sind, daß der Horror-Schreiber mehr oder weniger wahnsinnig sein muß. Diese Leute sind dann weiterhin der Meinung, daß die Bücher des Autors Rorschach-Tintenkleckse sind, die letztlich die oralen, analen und genitalen Fixierungen des Autors offenbaren. Als er über die weitgehend ablehnenden Reaktionen schrieb, die Leslie Fiedlers *Love and Death in the American Novel* bei seinem Erscheinen 1960 erhielt, fügt Wilfried Sheed hinzu: »Freudianische Interpretationen [werden] stets mit Staunen aufgenommen.«

Das sind keine besonders schlechten Nachrichten, wenn man bedenkt, daß selbst die gestandenen Romanciers von ihren Nachbarn als ein wenig eigenwillig betrachtet werden ..., aber ich denke, der Horror-Autor sieht sich immer dem gegenüber, was ich als die Couch-Frage bezeichnen möchte. Dabei sind die meisten von uns vollkommen normal. Heh-heh-heh.

Abgesehen von freudianischem Hokusfokus kann man *The Shrinking Man* auch als eine verdammt gute Geschichte ansehen, die sich mit der Innenpolitik der Macht beschäftigt ... oder, wenn Sie wollen (und ich will) mit der Innenpolitik der Magie. Und als Scott die Spinne tötet, soll uns das zeigen, daß Magie nicht von der Größe abhängt, sondern vom Verstand und vom Herzen. Wenn es um einiges größer ist als andere Bücher des Genres (der schale Witz ist durchaus beabsichtigt) und weit größer als andere Bücher, in denen winzige Menschen riesige Insekten und Gottesanbeterinnen und dergleichen bekämpfen (Lindsay Gutteridges *Cold War in a Country Garden* fällt einem ein), liegt das daran, daß Mathe-

son seine Geschichte in so intime und verwurzelte Begriffe kleidet - und daß er letztendlich so überaus überzeugend ist. *

8

Es wäre nicht richtig, selbst eine so kurze Diskussion über den modernen Horror-Roman wie diese zu beenden, ohne zwei junge britische Schriftsteller zu erwähnen, Ramsey Campbell und James Herbert. Sie gehören einer völlig neuen Generation britischer Fantasy-Schriftsteller an, die das Genre durch Mischkreuzung beleben, so wie britische Dichter Anfang der sechziger Jahre mithalfen, die amerikanische Dichtung neu zu beleben. Außer Campbell und Herbert, die hierzulande wohl am bekanntesten sind, gibt es noch Robert Aickman (den man kaum einen jungen Spund nennen kann - aber seit Bücher wie *Cold Hand in Mine* ihn bei einem breiten amerikanischen Publikum bekanntgemacht haben, dürfte es richtig sein, ihn als Bestandteil der britischen New Wave zu betrachten), Nick Shuman, Thomas Tessier, einen in London lebenden Amerikaner, der kürzlich einen Roman mit dem Titel *The Night Walker* veröffentlicht hat, was wahrscheinlich die beste Werwolf-Geschichte der letzten zwanzig Jahre ist, und eine ganze Reihe andere.

Wie Paul Theroux - ebenfalls ein ausgewanderter Amerikaner, der in London lebt - dargelegt hat, hat die Horror-Geschichte etwas einzigartig Britisches an sich (speziell diejenige, die sich mit dem Archetyp des Gespenstes beschäftigt).

* Die Betrachtung des Lebens im Mikrokosmos verliert ihre Faszination auf Schriftsteller nicht; Anfang dieses Jahres veröffentlichte Macmillan *Small World* von Tabitha King (dt: *Das Puppenhaus*), eine böse Komödie um ein legendäres Präsidenten-Puppenhaus, eine nymphomane Präsidententochter und einen übergewichtigen, verrückten Wissenschaftler, der ebenso mitteilend wie furchteinflößend ist. Das 1981 veröffentlichte Buch liegt außerhalb der zeitlichen Begrenzung dieser Studie, was wahrscheinlich auch ziemlich gut ist; die Dame ist meine Frau, und mein Standpunkt wäre wahrscheinlich voreingenommen. Ich möchte daher nur meiner voreingenommenen Meinung Ausdruck verleihen, daß *Small World* eine herrliche Ergänzung dieses Sub-Genres ist.

Theroux, der eine eigene subtile Horror-Geschichte geschrieben hat, *The Black House*, bevorzugt die manierten, aber grimmigen Geschichten von M. R. James, und sie scheinen alles zu summieren, was an der klassischen britischen Horror-Story gut ist. Ramsey Campbell und James Herbert sind beide Modernisten, und diese Familie ist zwar so klein, daß sich eine gewisse Ähnlichkeit selbst bei Cousins zweiten Grades kaum vermeiden läßt, aber ich möchte dennoch sagen, daß diese beiden Männer, die Welten trennen, was Stil, Standpunkt und Ausdruck anbelangt, Sachen schreiben, die aufregend und der Erwähnung wert sind.

Campbell, aus Liverpool (»Sie sprechen wie einer der Beatles«, staunt eine Frau in Campbells neuem Roman *The Parasite*, als sie einen Schriftsteller reden hört), schreibt eine kühle, fast eisige Prosa, und seine Perspektive seiner Heimat Liverpool ist stets ein wenig schief, ein wenig beunruhigend. In einem Roman oder einer Kurzgeschichte von Campbell scheint man die Welt stets durch den ständigen, dünnen und veränderlichen Dunst eines LSD-Trips zu betrachten, der gerade zu Ende ist ... oder anfängt. Die Geschliffenheit seines Stils und seine manierten Wendungen von Satzbau und Bildsprache machen ihn zu einer Art Joyce Carol Gates des Genres (und wie Gates, ist auch er fleißig und veröffentlicht gute Kurzgeschichten, Romane und Essays mit erstaunlicher Geschwindigkeit), und die Art, wie seine Figuren die Welt sehen, hat auch etwas Oatesches an sich - wie bei einem Trip auf mildem LSD, ist auch etwas Grusliges und leicht Schizophrenes an der Tatsache, wie seine Figuren die Welt sehen ... und was sie sehen. Nachfolgendes ist Roses Wahrnehmung in *The Parasite*, als sie in einem Liverpools Kaufhaus einkauft:

Eine Gruppe alter Leute, deren Augen in die Höhlen gemalt waren, betrachtete sie im Vorübergehen. Im Erdgeschloß griffen rote und rosa und gelbe Hände auf Podesten von der Handschuhtheke nach ihr. Blinde malvefarbene Gesichter beugten sich auf Hälsen, die so lang wie Unterarme waren; Perücken nisteten auf ihren Köpfen. (...) Der kahle Mann sah sie immer noch an. Sein Kopf, der aussah, als wäre er auf ein Bücherregal gequetscht, schimmerte

unter den Neonlichtern wie Plastik. Seine Augen waren hell, leer, ausdruckslos wie Glas; sie dachte an den seiner Perücke beraubten Kopf einer Schaufensterpuppe. Als sich eine dicke, rosa Zunge zwischen den Lippen hervorpreßte, war es, als wäre ein Plastikkopf zum Leben erwacht.

Guter Stoff. Aber seltsam; so einmalig Campbell, daß es ein Markenzeichen sein könnte. Gute Horror-Romane sind nicht im Dutzend billiger - keineswegs -, aber es scheint auch nie Mangel daran zu bestehen. Damit meine ich, man kann davon ausgehen, daß jedes Jahr ein guter Roman des Horrors oder des Übernatürlichen (oder zumindest ein interessanter) veröffentlicht wird - und dasselbe könnte man auch über Horror-Filme sagen. In einem durchschnittlichen Jahr können gut drei zwischen dem Taschenbuch-Dreck über haßerfüllte übersinnliche Kinder, Präsidentschaftskandidaten aus der Hölle und den allzu vielen Nieten gebundener Ausgaben wie etwa *Virgin* von James Peterson erscheinen. Aber gute *Horror-Autoren* sind paradoxerweise, oder auch nicht, selten zu finden ... und Campbell ist mehr als nur gut.

Das ist einer der Gründe dafür, daß Fans des Genres *The Parasite* mit solcher Freude und Erleichterung begrüßen werden; es ist noch besser als sein erster Roman, den ich hier kurz behandeln möchte. Campbell veröffentlicht nun schon seit mehreren Jahren seine eigene patentierte Art von Kurzgeschichten (wie Bradbury und Robert Bloch, veröffentlichte auch Ramsey Campbell sein erstes Buch, *The Inhabitant of the Lake*, das ein Lovecraft-Klon war, bei Arkham House). Mehrere Bände mit Kurzgeschichten von ihm sind erschienen, der beste ist wahrscheinlich *The Height of the Scream*. Eine Geschichte, die Sie in diesem Buch unglücklicherweise nicht finden werden, ist »The Companion« (dt: »Der Begleiter«), in der ein einsamer Mann in den Ferien Rummelplätze besucht und während einer Fahrt mit der Geisterbahn ein unbeschreibliches Grauen erlebt. »The Companion« dürfte die beste Horror-Geschichte sein, die in den vergangenen dreißig Jahren in englischer Sprache geschrieben worden ist; sie gehört sicherlich zu dem halben Dutzend,

das auch in hundert Jahren noch lieferbar sein und gelesen werden wird. Campbell ist ein Literat in einem Genre, das zu viele Comic-Intellektuelle angezogen hat, er ist kühl in einem Genre, in dem zu viele Autoren zum keuchenden Melodram neigen, er ist flüssig in einem Genre, in dem zu viele der besten Mitwirkenden häufig in dumme »Regeln« der Komposition phantastischer Literatur verfallen.

Aber nicht alle guten Kurzgeschichtenautoren im Genre sind imstande, den Sprung zum Roman zu bewerkstelligen (Poe versuchte es mit *The Narrative of Arthur Gordon Pym* [dt: u. a. *Die Abenteuer Gordon Pym*] und erledigte die Aufgabe hinreichend erfolgreich; Lovecraft scheiterte zweimal an seinen Ambitionen, mit *The Strange Case of Charles Dexter Ward* [dt: *Der Fall Charles Dexter Ward*] und dem interessanteren *At the Mountains of Madness*, dessen Handlung bemerkenswert Pym-ähnlich ist). Campbell bewerkstelligte den Sprung fast mühelos, und sein erster Roman ist so gut, wie der Titel beängstigend ist: *The Doll Who Ate His Mother* (dt: *Die Puppen in der Erde*). Das Buch wurde 1977 ohne Fanfarenstoß in der gebundenen Ausgabe veröffentlicht, und ein Jahr später, mit noch weniger Fanfaren, als Taschenbuch ..., einer der Fälle, bei denen man sich fragt, ob Verleger nicht ihre eigene Art von Voodoo praktizieren und bestimmte Bücher auswählen, damit sie rituell auf dem Markt geschlachtet werden.

Nun, vergessen Sie das. Was den Sprung von der Kurzgeschichte zum Roman anbelangt, so ist letzteres fast wie ein Langstreckenlauf, und man kann manchmal beinahe spüren, wie manche Möchtegern-Romanciers müde werden. Auf Seite hundert spürt man, daß sie anfangen, ein wenig schwer zu atmen, auf Seite zweihundert keuchen und stöhnen sie und wanken schließlich über die Ziellinie, ohne daß man sie für mehr loben könnte als der Sache eben ein Ende bereitet zu haben. Aber Campbell ist ein guter Läufer.

Persönlich ist er ein freundlicher, sogar lustiger Mann (beim World-Fantasy-Konvent 1979 überreichte er Stephen R- Donaldson den British Fantasy Award, eine moderne kleine Statue, für seine Thomas-Convenant-Trilogie; Campbell bezeichnete sie in seinem wunderbar breiten und ruhigen

Liverpooler Akzent als »den Skelett-Dildo«. Das Publikum tobte, und jemand an meinem Tisch staunte: »Er hört sich genau wie einer der Beatles an.«). Wie bei Robert Bloch würde man auch bei ihm zuletzt vermuten, daß er ein Verfasser von Horror-Literatur ist, speziell der grimmigen Art, die er schreibt. Er hat folgendes über *The Doll Who Ate His Mother* zu sagen - einiges bezieht sich direkt auf das größere Maß an Durchhaltevermögen, das es erfordert, einen Roman zu schreiben: »Ich wollte mit *The Doll* ein neues Monster erfinden, falls das möglich ist, aber das Wesentliche war wahrscheinlich, einen Roman zu schreiben, nachdem ich bislang nur Kurzgeschichten geschrieben hatte. 1961 oder '62 machte ich mir Notizen über einen schwarzen Magier, der an seiner Stadt oder seinem Ort Rache nehmen wollte, weil sie ihm ein echtes oder eingebildetes Unrecht zugefügt hatte. Das sollte er tun, indem er Voodoo-Puppen einsetzte, um die Kinder zu deformieren - man hätte die Standardszene aus den Pulpis, in der der leichenblasser Doktor aus dem Kreißsaal kommt und sagt: >Mein Gott, es ist nicht menschlich ...!< Der Knüller sollte sein, daß der schwarze Magier die deformierten Kinder nach ihrem Tod mittels der Voodoo-Puppen wieder zum Leben erwecken sollte. Ein erstaunlich geschmackloser Einfall. Etwa gleichzeitig geschah die Thalidomid-Tragödie, was den Einfall ein wenig zu geschmacklos für mich machte, daher ließ ich ihn sein.

Ich denke, er kehrte in *The Doll Who Ate His Mother* wieder zurück, die sich den Weg aus dem Mutterleib herausfrißt.

Wie unterscheidet sich das Schreiben von Romanen vom Schreiben von Kurzgeschichten? Ich finde, ein Roman gewinnt seinen eigenen Schwung. Ich muß mich unvorbereitet daran machen, muß bei mir denken: >Vielleicht fange ich ihn nächste Woche an, vielleicht fange ich ihn nächsten Monat an.< Eines Tages setzte ich mich dann hin, fing an zu schreiben, sah nachmittags auf und dachte: >Mein Gott, ich habe einen Roman angefangen! Ich kann es nicht glauben!<

Kirby [McCauley] sagte mir, daß etwa siebzigtausend Worte genügen würden, als ich ihn fragte, wie lang der Roman sein sollte, und ich habe ihn buchstäblich beim Wort genommen. Als ich bei etwa dreiundsechzigtausend Worten

angelangt war, dachte ich mir: >Nur noch siebentausend Worte - es wird Zeit, zum Ende zu kommen.< Daher wirken einige der letzten Kapitel etwas gehetzt.«

Campbells Roman fängt damit an, daß Cläre Frayns Bruder Rob bei einem Autounfall in Liverpool den Arm und das Leben verliert. Der Arm, der bei dem Unfall abgerissen wird, ist wichtig, weil sich jemand mit ihm davonmacht ... und ihn ißt. Wir werden zu der Überzeugung gebracht, daß dieser Ammampfer ein junger Mann namens Chris Kelly ist. Cläre - die vieles von dem verkörpert, was bereits als »neuer amerikanischer Schauerroman« bezeichnet worden ist (sicher, Campbell ist Brite, aber viele seiner Einflüsse - literarisch wie filmisch - sind amerikanisch) - trifft einen Kriminalreporter namens Edmund Hall, der der Überzeugung ist, der Mann, welcher Rob Frayns Tod verursacht hat, sei die erwachsene Version eines Jungen, den er in der Schule kannte, ein Junge, der von Tod und Kannibalismus fasziniert war. Bei der Abhandlung der Archetypen habe ich nicht gesagt, daß wir eine Tarotkarte für den Ghul ausgeben, eines der grimmigeren Geschöpfe unter den Monstern, weil ich der Meinung bin, totes Fleisch zu essen und Blut zu trinken sind beides Teile desselben Archetyps.* Gibt es wirklich so etwas wie ein

* Geschichten über Ghule und Kannibalismus betreten echtes Tabu-Land - denken Sie an die heftigen öffentlichen Reaktionen auf George A. Romeros *Night of the Living Dead* und *Dawn of the Dead*. Hier läuft etwas Ernsteres ab als eine harmlose Achterbahnfahrt; hier haben wir die Möglichkeit, die Leute wirklich am Würgereflex zu packen und zu schütteln. Ich habe vor vier Jahren eine Geschichte mit dem Titel »Survivor Type« geschrieben, die ich immer noch nicht verkaufen konnte (und die Leute haben mir gesagt, wenn ich sie verkaufen kann, könnte ich meinen Einkaufszettel verkaufen!). Sie handelt von einem Chirurgen, der an einer unbewohnten Insel angespült wird - die nicht mehr als ein Korallenriff im Pazifik ist - und anfängt, sich Stück für Stück selbst aufzuessen, um am Leben zu bleiben. »Ich habe alles gemäß Hoyle gemacht«, schreibt er nach der Fußamputation in sein Tagebuch. »Ich wusch ihn gründlich, bevor ich ihn aß.« Nicht einmal die Herrenzeitschriften nahmen die Geschichte, und sie liegt bis zum heutigen Tage in meiner Schublade und wartet auf ein schönes Zuhause. (Die Geschichte erschien inzwischen in der Sammlung *Skeleton Crew*, deutsch als »Der Überlebens-typ« in: *Der Fornit*, München 1987.

»neues Monster«? Betrachtet man die Starrheit des Genres, so finde ich das nicht, und Campbell muß sich statt dessen mit einer frischen Perspektive begnügen ..., was an sich auch nicht übel ist. In Chris Kelly sehen wir, finde ich, das Gesicht unseres alten Freundes, des Vampirs ..., wie wir es in einem Film sehen, der wiederum Campbells Roman ähnelt, *They Came from Within*, von dem brillanten kanadischen Regisseur David Cronenbers.

Clare, Edmund Hall und George Pugh, ein Kinobesitzer, dessen ältliche Mutter ebenfalls Opfer Kellys geworden ist, schließen sich zu einer seltsamen und widerwilligen Partnerschaft zusammen, um den übernatürlichen Kannibalen aufzuspüren. Auch hier finden wir wieder Echos der klassischen Vampirgeschichte, Stokers *Dracula*. Und wir spüren die Veränderungen der achtzig Jahre, die zwischen der Veröffentlichung dieser beiden Bücher liegen, vielleicht nirgends so deutlich wie im Unterschied zwischen der Sechsergruppe, die sich bildet, um Graf Dracula zu jagen, und der Dreiergruppe, die sich zusammenschließt, um »Chris Kelly« zu jagen. Clare, Edmund und George haben kein Gefühl der Rechtschaffenheit - es sind wahrhaft kleine Leute, die Angst haben und verwirrt und häufig deprimiert sind; sie wenden sich nach innen, in sich selbst, und nicht nach außen, zueinander, und wir spüren ihre Angst zwar sehr deutlich, aber im ganzen Buch haben wir nicht das Gefühl, daß Clare, Edmund und George siegreich sein müssen, weil ihre Sache gerecht ist. Sie symbolisieren den düsteren und schäbigen Ort, zu dem England in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts geworden ist, und wir fühlen, wenn einer von ihnen oder alle zusammen durchkommen, dann ist das mehr aufgrund von unpersönlichem Glück als durch ihre eigenen Taten.

Die drei spüren Kelly auf ..., nach einer Weile. Der Höhepunkt des Romans findet in dem verfallenen Keller eines abbruchreifen Hauses statt, und hier hat Campbell eine der traumhaftesten und wirkungsvollsten Szenen der modernen Horror-Literatur geschaffen. Es ist eine surrealistische und alptraumhafte Beschwörung des uralten Bösen, und in den Andeutungen »absoluter Macht«, die sie uns gibt, haben wir endlich eine Stimme des späten zwanzigsten Jahrhunderts,

die wirksam mit der Sprache spricht, die Lovecraft, wie man sagen kann, erfunden hat. Wir haben es hier mit nichts so Farblosem und Nachahmendem wie einer Lovecraft-Pastiche zu tun, sondern einer eigenwilligen, glaubwürdigen Version der Großen Alten Lovecrafts, die Dunwich, Arkham, Providence und Central Falls so heimsuchten ..., und die Seiten der Zeitschrift *Weird Tales*.

Mit seinen Figuren ist Campbell gut, wenn auch wenig mitfühlend (sein Mangel an Emotionen hat die Eigenschaft, seine Prosa noch mehr abzukühlen, und einige Leser werden vom Tonfall seines Romans befremdet sein; sie könnten denken, daß Campbell keinen Roman geschrieben, sondern ihn in einer Petrieschale gezüchtet hat): Cläre Frayn mit ihren unförmigen Beinen und ihrem Traum von Anmut, Edmund mit seinen verderblichen Träumen bevorstehenden Ruhms und am besten George Pugh, weil Campbell hier aufrichtige Gefühle von Emotionen und Freundlichkeit zu empfinden scheint, Pugh, der das letzte seiner Kinos betreibt und zwei Teenager-Mädchen schimpft, weil sie die Vorstellung vor Ende der Nationalhymne verlassen haben.

Die wichtigste Gestalt aber ist wahrscheinlich Liverpool selbst, mit seinen orangefarbenen Natriumdampflampen, den Slums und Docks, den in EINE HALBE MEILE MÖBEL umgewandelten Kinos. Campbells Kurzgeschichten leben und atmen Liverpool mit ebenso viel Faszination wie Ekel, und dieses Empfinden gegenüber dem Ort gehört auch zu den bemerkenswertesten Eigenschaften von *The Doll*. Der Ort der Handlung wird so farbig geschildert wie Raymond Chandlers Los Angeles der vierziger und fünfziger Jahre oder Larry McMurttrys Houston der sechziger. »Kinder spielten gegen die Kirchenmauer Ball«, schreibt Campbell. »Christus hielt die Arme auf, um zu fangen.« Das ist eine knappe Zeile, die nebenbei einfließt und fast weggeworfen wird (wie die unheimlichen, greifenden Handschuhe in *The Parasite*), aber so etwas hat einen kumulativen Effekt und deutet letztlich auf Campbells Überzeugung hin, daß Horror ebenso sehr in Standpunkten wie in Einfällen existiert.

The Doll Who Ate His Mother ist nicht der beste der hier behandelten Romane - ich denke, das müßten entweder *The*

Hunting of Hill House oder Straubs *Ghost Story* sein -, und es ist nicht so gut wie Campbells *The Parasite ...*, aber es ist bemerkenswert gut. Campbell behält sein potentiell sensationslüsternes Material fest im Griff und macht sich manchmal sogar darüber lustig (ein langweiliger und fast diabolisch gefühlloser Lehrer sitzt im Lehrerzimmer seiner Schule und liest eine Zeitung, deren schreiende Schlagzeile verkündet:

ER SCHLITZTE JUNGE JUNGFRAUEN AUF UND LACHTE - die schwarzhumorige zweite Titelzeile informiert uns: *Er hatte seine Potenz, weil er keinen Orgasmus hatte*). Er führt uns durch Ebenen abnormaler Psychologie zu etwas, das viel, viel schlimmer ist.

Campbell ist sich seiner literarischen Wurzeln voll bewußt - er erwähnt Lovecraft (und fügt das »natürlich« fast unbewußt hinzu), Robert Bloch (er vergleicht das Ende von *The Doll* im Keller mit dem Höhepunkt von *Psycho*, als Lila Crane Norman Bates' »Mutter« in einem ähnlichen Keller ertragen muß) und Fritz Leibers Geschichten urbanen Horrors (etwa »The Smoke Ghost« [dt: »Das Rußgespenst«]) und noch bemerkenswerter Leibers unheimlichen, in San Francisco spielenden Roman *Our Lady of Darkness* (dt: *Herrin der Dunkelheit*), der beim World-Fantasy-Konvent 1978 einen Preis als bester Roman erhielt. In *Our Lady of Darkness* entwickelt Leiber die These, daß eine Stadt ein Eigenleben entwickeln könnte, wenn sie komplex genug wird, das sich vom Leben der Menschen, die dort wohnen und arbeiten, unterscheidet - ein böses Bewußtsein, das auf eine unerklärte Weise mit Lovecrafts Großen Alten verbunden ist sowie, was für Leibers Roman wichtiger ist, mit Clark Ashton Smith. Amüsanterweise deutet eine der Personen in *Our Lady of Darkness* an, San Francisco sei erst wirklich intelligent geworden, als die Transamerica Pyramid fertiggestellt und bewohnt war.

Campbells Liverpool verfügt nicht über diese Art bösen Lebens, doch das Bild, das er zeichnet, erweckt im Leser den Eindruck, daß er ein schlummendes, halbintelligentes Monster vor sich hat, das jeden Augenblick erwachen *könnte*. Die Beziehung zu Leiber scheint hier wesentlich deutlicher als die zu Lovecraft. Wie auch immer, es ist Ramsey Campbell gelun-

gen, mit *The Doll Who Ate His Mother* etwas Einzigartiges zu schaffen.

Dagegen entstammt James Herbert einer älteren Tradition, derselben Art Pulp-Horror-Literatur, die wir mit Autoren wie Robert E. Howard, Seabury Quinn, dem frühen Sturgeon, dem frühen Henry Kuttner und, auf der britischen Seite des Atlantiks, Guy N. Smith verbinden. Smith, Verfasser zahlloser Taschenbücher, hat einen Roman geschrieben, dessen Titel meine Nominierung für den ewigen Pulp-Klassiker ist: *The Sucking Pit*.

Das mag sich so anhören, als wäre ich bereit, Herbert den Todesstoß zu versetzen, aber dem ist nicht so. Es stimmt, er wird von Schriftstellern beiderseits des Atlantiks bemerkenswert niedrig eingestuft; wenn ich früher seinen Namen nannte, wurden automatisch Nasen gerümpft (das ist ein bißchen so, als würde man eine Glocke läuten, um konditionierte Hunde sabbern zu sehen), aber wenn man nachhakt, dann stellt man fest, daß sehr wenige Leute im Genre Herbert tatsächlich gelesen haben - dabei ist es eine Tatsache, daß James Herbert der wahrscheinlich beste Verfasser von Pulp-Horror seit Robert E. Howard ist, und ich glaube, daß der Schöpfer von Conan mit Enthusiasmus auf Herberts Werk reagiert haben würde, auch wenn beide in vielerlei Hinsicht das genaue Gegenteil voneinander sind. Howard war groß und breitschultrig; das Gesicht auf den wenigen erhaltenen Bildern ist ausdruckslos, mit einer Spur von entweder Schüchternheit oder Argwohn, könnten wir vermuten. James Herbert ist mittelgroß, schlank, runzelt schnell die Stirn oder lächelt, ist offen und frei heraus. Der größte Unterschied könnte natürlich der sein, daß Howard tot ist und Herbert nicht, ha-ha.

Howards beste Geschichten - die um Conan den Barbaren - sind im mythischen Land Cimmerien angesiedelt, das weit in einer ebenso mythischen Vergangenheit liegt, die von Monstern und wunderschönen sexy Damen, die gerettet werden müssen, bevölkert ist. Conan ist stets gerne bereit, diese Rettung durchzuführen ..., wenn der Preis stimmt. Herberts Werk ist fest im gegenwärtigen England angesiedelt, meist vor dem Hintergrund Londons oder der umliegenden südli-

chen Grafschaften. Howard wuchs in ländlicher Umgebung auf (er lebte und starb in einem kleinen Kaff namens Cross Plains, Texas); Herbert wurde als Sohn eines Straßenhändlers im Londoner East End geboren, und sein Werk reflektiert eine bunte Karriere als Rock'n'Roll-Sänger, Künstler und Werbefachmann.

Im schwer faßbaren Bereich des Stils - ein verwirrendes Wort, das man am zutreffendsten mit »Plan oder Art des Angehens« definieren könnte - ähnelt Herbert dem damaligen Howard am meisten. In seinen Horror-Romanen - *The Rats* (dt: *Die Killer-Ratten* bzw. *Die Ratten*), *The Fog*, *The Survivor*, *The Spear*, *The Lair* (dt: *Die Bruf*) und *The Dark* - schreibt Herbert nicht nur; er zieht, wie Robert E. Howard das getan hat, seine Kampf Stiefel an und überfällt den Leser mit Horror.

Ich möchte mir auch die Zeit nehmen und auf eine Gemeinsamkeit hinweisen, die James Herbert und Ramsey Campbell eigen ist, und zwar einzig aufgrund der Tatsache, daß sie beide Engländer sind: Sie beide schreiben die klare, grammatikalisch durchsichtige Prosa, die nur Schriftsteller in England zustande zu bringen scheinen. Man sollte meinen, daß die Fähigkeit, durchsichtige Prosa zu schreiben, die Grundlage für jeden veröffentlichten Romancier sein sollte, aber das ist nicht so. Wenn Sie mir nicht glauben, dann gehen Sie in Ihrem Buchladen die Regale der Taschenbuchaustausgaben durch. Ich verspreche Ihnen einen solchen Jahrmarkt baumelnder Partizipien, falscher Umlautung und sogar fehlender Übereinstimmung zwischen Verb und Subjekt, daß Ihre Haare weiß werden. Man sollte meinen, daß Korrektoren und Lektoren solche Sachen entfernen, auch wenn die Verfasser eines so peinlichen Englisch es nicht tun, aber viele scheinen ebenso große Analphabeten zu sein wie die Autoren, die sie verbessern sollen.

Was schlimmer ist als mechanische Fehler, viele Schriftsteller scheinen außerstande zu sein, simple Vorgänge oder Taten so einfach zu beschreiben, daß der Leser sie vor seinem geistigen Auge sehen kann. Teilweise ist das auf das Unvermögen eines Autors zurückzuführen, sich selbst etwas gut und vollständig vorzustellen; sein geistiges Auge scheint halb ver-

klebt zu sein. Teilweise, häufiger, liegt es auch am schlichten Fehlen des grundlegendsten Werkzeugs des Autors, dem Wortschatz. Wenn Sie eine Spukhausgeschichte schreiben und den Unterschied zwischen einem Giebel- und einem Walmdach, einer Kuppel und einem Tümpchen oder zwischen paneelwerk und Wandtäfelung nicht kennen, dann, meine Dame, mein Herr, haben Sie Schwierigkeiten.

Verstehen Sie mich jetzt nicht falsch, ich fand Edwin Newmans Buch über den Verfall der englischen Sprache unterhaltsam, aber häufig auch ermüdend und erstaunlich geziert, das Buch eines Mannes, der die Sprache gern in ein hermetisch verschlossenes Glas sperren würde (wie einen sorgfältig einbalsamierten Leichnam in einen Glassarg), anstatt sie hinaus auf die Straße zu schicken, damit sie mit den Leuten tanzen kann. Aber die Sprache hat ihren eigenen Sinn und Daseinszweck. Parapsychologen können etwas von außersinnlicher Wahrnehmung erzählen; Psychologen und Neurologen mögen behaupten, daß es so etwas nicht gibt; aber diejenigen, die Bücher und die Sprache lieben, die werden wissen, daß das gedruckte Wort tatsächlich eine Art Telepathie ist. In den meisten Fällen erledigt der Schriftsteller seine Arbeit still, er kleidet Gedanken in Symbole, die aus in Gruppen angeordneten Buchstaben bestehen, welche durch einen Leer-raum getrennt sind, und auch der Leser macht seine Arbeit meistens still, indem er die Symbole liest und wieder in Gedanken und Bilder zurückverwandelt. Louis Zukofsky, der Dichter (der unter anderem das Buch A veröffentlicht hat), hat behauptet, daß selbst das Aussehen der Worte auf der Seite - die Einrückung, die Interpunktion, die Stelle der Zeile, wo der Absatz endet - seine eigene Geschichte zu erzählen hat. »Prosa«, sagte Zukofsky, »ist Poesie.«

Wahrscheinlich stimmt es, daß die Gedanken des Autors und die des Lesers niemals ganz genau übereinstimmen, daß Autor und Leser niemals hundertprozentig das gleiche sehen. Schließlich sind wir keine Engel, sondern ein wenig unter den Engeln, und unsere Sprache ist auf eine Weise begrenzt, die einen in den Wahnsinn treiben kann, was jeder Dichter oder Romancier bestätigen wird. Ich glaube, es gibt keinen kreativen Schriftsteller, der nicht einmal das An-die-

Wand-Prallen erlebt hat, das die Grenzen der Sprache mit sich bringt, der nicht das Wort verflucht hat, das einfach nicht existiert. Gefühle wie Trauer und romantische Liebe sind besonders schwer zu behandeln, aber selbst so einfache Operationen wie das Anlassen eines Autos mit Schaltung, und dann damit den Block entlang zu fahren, können einen vor schier unlösbare Probleme stellen, wenn man versucht, den Vorgang zu beschreiben, anstatt ihn einfach zu tun. Und wenn Sie nicht glauben, daß das so ist, dann schreiben Sie eine solche Anweisung auf und geben Sie sie einem Freund, der nicht Auto fährt ..., aber überprüfen Sie vorher Ihre KFZ-Versicherung.

Verschiedene Sprachen scheinen für verschiedene Zwecke unterschiedlich geeignet zu sein; die Franzosen mögen den Ruf erlangt haben, großartige Liebhaber zu sein, weil das Französische besonders gut geeignet ist, Gefühle auszudrücken (es gibt keine schönere Weise, es zu sagen, als *Je t'aime ...* und keine bessere Sprache sich anzuhören, als wäre man tatsächlich jemandem verfallen). Deutsch ist die Sprache von Erklärungen und Klarstellungen (aber es ist auch eine kalte Sprache; wenn viele Menschen Deutsch sprechen, dann hört sich das an, als würden in einer großen Fabrik Maschinen laufen). Im Englischen kann man recht gut Gedanken und mitelprächtig gut Bilder ausdrücken, aber es hat nichts Liebliches an sich (wenn es auch, wie jemand dargelegt hat, seine seltsam perversen Augenblicke aufzuweisen hat; man denke nur an den Klang der schönen und wohlklingenden Worte »proctological examination« - »Analuntersuchung«). Aber mir schien die Sprache zum Ausdrücken von Gefühlen immer schlecht geeignet zu sein. Weder »Warum gehen wir nicht zusammen ins Bett«, noch das fröhliche, aber zweifelsohne derbe »Baby, laß uns ficken« kommen »*Voulez-vous coucher avec moi ce soir?*« gleich. Aber wir müssen aus dem, was wir haben, das Beste machen ..., und die Leser von Shakespeare und Faulkner werden bestätigen können, daß das Beste oft bemerkenswert gut ist.

Amerikanische Schriftsteller neigen eher dazu, die Sprache zu zerstückeln, als unsere britischen Vettern (doch ich werde mit jedem darüber streiten, daß das englische Englisch

wesentlich blutärmer als das amerikanische Englisch ist - viele englische Schriftsteller haben den unglücklichen Hang zu schwafeln; sie schwafeln in einem grammatikalisch einwandfreien Englisch, aber Schwafeln bleibt Schwafeln), was häufig daran liegt, daß sie als Kinder mit unzulänglichen oder schlechten Methoden unterrichtet worden sind, aber die besten amerikanischen Werke sind auf diese Weise packend, wie es britische Prosa und Dichtung längst nicht mehr sind: Man vergleiche zum Beispiel so unterschiedliche Schriftsteller wie James Dickey, Harry Crews, Joan Didion, ROSS MacDonald, John Irving, Herbert und Campbell schreiben beide in dieser makellosen englischen Sprache; ihre Geschichten gehen mit zugeknöpften Hosen, hochgezogenen Reißverschlüssen und Hosenträgern an Ort und Stelle in die Welt hinaus - aber mit welch unterschiedlicher letztendlicher Wirkung!

James Herbert kommt mit erhobenen Händen auf uns zu, es genügt ihm nicht, einfach unsere Aufmerksamkeit zu erregen; er packt uns am Kragen und fängt an, uns ins Gesicht zu schreien. Das ist keine besonders künstlerische Vorgehensweise, und sicher wird ihn niemand jemals mit Doris Lessing oder V. S. Naipaul vergleichen ..., aber es funktioniert.

The Fog (kein Zusammenhang mit John Carpenters Film desselben Titels) ist eine aus vielen Blickwinkeln erzählte Geschichte darüber, was geschieht, wenn eine unterirdische Explosion einen Metallkanister aufbricht, der vom britischen Verteidigungsministerium dort vergraben wurde. Der Kanister enthält einen lebenden Organismus, der *Mycoplasma* genannt wird (ein geheimnisvolles Protoplasma, das Leser an einen obskuren japanischen Horror-Film aus den fünfziger Jahren mit dem Titel *The H-Man* erinnern dürfte) und einem smogähnlichen, gelbgrünen Nebel gleicht. Dieser greift, wie die Tollwut, die Gehirne von Menschen und Tieren an und verwandelt diese in tobende Wahnsinnige. Einige der Zwischenfälle in Zusammenhang mit Tieren sind besonders grausam; ein Farmer wird auf einer nebelverhangenen Wiese von seinen eigenen Kühen totgetrampelt, und einem betrunkenen Ladenbesitzer, der abgesehen von seinen Brieftauben (besonders einer Taube, einem abgekämpften alten Kämpfer namens Claude) alles zu verabscheuen scheint, werden von sei-

nen Tauben, die durch den Nebel zu ihrem Schlag in London zurückgefliegen sind, die Augen ausgepickt. Der Ladenbesitzer, der die Hände auf das preßt, was von seinem Gesicht übriggeblieben ist, stürzt von dem Dach, wo die Vögel untergebracht sind, in den Tod.

Herbert greift selten zu Finessen und vermeidet nie das Zermalmen; statt dessen scheint er begierig und zielstrebig auf jeden neuen Horror zuzurasen. In einer Szene kastriert ein wahnsinniger Busfahrer den Lehrer, der seine Nemesis war, mit einer Gartenschere; in einer anderen rächt sich ein Wilderer, der vom Landbesitzer erwischt und angezeigt wurde, unter Einwirkung des Nebels an eben diesem Landbesitzer, indem er ihn an seinem eigenen Eßzimmertisch festnagelt, bevor er ihm mit einer Axt den Garaus macht. Ein hochnäsiger Bankmanager wird in seinem eigenen Tresor eingeschlossen, ein Sportlehrer wird von seinen Schülern totgeschlagen, und in einer der wirkungsvollsten Szenen des Buches marschieren fast hundertfünftausend Einwohner und Touristen aus Bournemouth in einem gewaltigen, lemming-ähnlichen Massenselbstmord ins Meer.

The Fog wurde 1975 veröffentlicht, drei Jahre vor den grausamen Geschehnissen in Jonestown, Guyana, und in zahlreichen Episoden des Buches - besonders der in Bournemouth - scheint Herbert sie vorherzusehen. Wir sehen das Ereignis durch die Augen von einer jungen Frau namens Mavis Evers. Ihre lesbische Liebhaberin hat sie gerade verlassen, nachdem sie die Freuden des Heterosex entdeckt hat, und Mavis ist nach Bournemouth gekommen, um Selbstmord zu begehen ..., eine kleine Ironie, die der E.-C.-Comics in ihren besten Zeiten würdig gewesen wäre. Sie wagt bis zur Brust ins Wasser, bekommt es mit der Angst zu tun und beschließt, daß sie noch eine Weile leben möchte. Der Sog erwischt sie fast, doch nach einem kurzen, heftigen Kampf gelingt es ihr wieder, ins flache Wasser zu kommen. Als sie sich dem Ufer zu dreht, sieht sich Mavis folgendem Alptraum gegenüber:

Da waren Hunderte - es konnten Tausende sein - Menschen, die die Stufen zum Strand herunterkamen und in ihre Richtung schritten, zum Meer!

Träumte sie? ... Die Leute aus der Stadt marschierten wie eine solide Wand zum Meer, sie gaben keinen Laut von sich und sahen zum Horizont, als würde sie dort etwas locken. Ihre Gesichter waren weiß, wie in Trance, kaum noch menschlich. Und auch Kinder waren unter ihnen; einige gingen für sich und schienen zu niemandem zu gehören; diejenigen, die nicht selbst gehen konnten, wurden getragen. Die meisten Menschen hatten Schlafanzüge an, einige waren nackt und von ihren Betten aufgestanden, als würden sie einem Ruf folgen, den Mavis weder hören noch sehen konnte ...

Vergessen Sie nicht, dies wurde vor der Tragödie von Jonestown geschrieben.

Danach bemerkte ein Nachrichtensprecher mit dunkler, ernster und volltönender Stimme: »Es war ein Ereignis, das nicht einmal die schwärzeste Phantasie hätte vorhersehen können.« Mir fiel die Bournemouth-Szene aus *The Fog* ein, und ich dachte: »Du irrst dich. James Herbert hat es vorhergesehen.«

... immer noch kamen sie, achteten nicht auf ihre Schreie, sahen nicht. Sie erkannte die Gefahr und lief in dem vergeblichen Bemühen durchzubrechen auf sie zu, aber sie drängten sie zurück und mißachteten ihr Flehen, während sie sich gegen sie abmühte. Es gelang ihr, eine kurze Schneise durch sie zu schlagen, doch die Vielzahl vor ihr war nicht zu erobern und schob sie zurück, zurück ins wartende Meer ...

Nun, Sie haben wahrscheinlich erraten, daß die arme Mavis ihren Selbstmord bekommt, ob sie will oder nicht. Es ist eine Tatsache, daß Szenen expliziten Horrors und expliziter Brutalität Herbert in seinem Heimatland England zum Brennpunkt herber Kritik gemacht haben. Er sagte mir einmal, daß er die Frage »Schreiben Sie Gewalt um der Gewalt willen?« schließlich so satt hatte, daß er einen Reporter anbrüllte. »Ganz recht«, sagte er. »Ich schreibe Gewalt um der Gewalt willen, so wie Harold Robbins von Sex um des Sex willen schreibt und Robert Heinlein Science Fiction um der Science

Fiction wollen und Margaret Drabble Literatur um der Literatur willen, nur ihnen stellt nie jemand diese Frage, oder?»

Auf die Frage, wie Herbert dazu kam, *The Fog* zu schreiben, antwortet er: »Es ist unmöglich, sich zu erinnern, woher irgendwelche Einfälle kommen - ich meine, ein einzelner Einfall kann aus vielen Quellen stammen. Aber soweit ich mich erinnern kann, fiel mir der Grundgedanke während einer geschäftlichen Besprechung ein. Ich arbeitete damals für eine Werbeagentur und saß im Büro meines Vorgesetzten, der ein ziemlich langweiliger Mensch war. Und plötzlich fiel mir ein: >Was würde passieren, wenn dieser Mann jetzt einfach aufstehen, zum Fenster gehen und hinauspringen würde?<«

Herbert dachte einige Zeit über den Einfall nach und setzte sich schließlich hin, um den Roman zu schreiben, wozu etwa acht Monate Arbeit an Wochenenden und bis spät in die Nacht nötig war. »Was mir am besten daran gefiel«, schreibt er, »war die Tatsache, daß der Roman keine Grenzen hatte, was Struktur oder Schauplätze anbelangt. Ich konnte einfach schreiben und schreiben, bis sich alles aufgelöst hatte. Es machte mir Spaß, mit meinen Hauptpersonen zu arbeiten, aber ich hatte auch an den Vignetten Spaß, denn wenn ich es satt hatte, was meine Helden taten, konnte ich einfach entlang jedweder Tangente abhauen, die mir gefiel. Beim Schreiben hatte ich immer nur ein Gefühl: >Ich werde einfach meinen Spaß haben. Ich werde versuchen, die Grenze zu überschreiten, um festzustellen, mit wieviel ich durchkommen kann.<«

In seinem Aufbau zeigt *The Fog* die Wirkung der apokalyptischen Insekten-Filme der fünfziger und frühen sechziger Jahre. Alle Zutaten sind vorhanden: Wir haben einen verrückten Wissenschaftler, der mit etwas herumspielte, das er nicht verstand, und der von dem Mycoplasma getötet wurde, das er erfand; das Militär, das Geheimwaffen testete und den Horror freisetzte; den Helden, einen »jungen Wissenschaftler«, John Holman, den wir erstmals sehen, wie er tapfer ein kleines Mädchen aus der Erdverwerfung rettet, aus der der Nebel auf die ahnungslose Menschheit losgelassen wurde; die schöne Freundin, Casey; die obligatorische Versammlung

von Wissenschaftlern, die von der »F100-Methode zur Auflösung von Nebel« schwatzen und die Tatsache bedauern, daß sie kein Kohlendioxid einsetzen können, weil »der Organismus davon gedeiht«, und die uns darüber informieren, daß der Nebel in Wirklichkeit ein »pleuro-pneumonieartiger Organismus« ist.

Diese obligatorischen Zutaten der Science Fiction kennen wir aus Filmen wie *Tarantula*, *The Deadly Mantis*, *Them!* und einem Dutzend anderen; doch wir erkennen auch, daß sie nicht mehr als Beiwerk sind und daß das Herz von Herberts Roman nicht im Ursprung des Nebels oder seiner Zusammensetzung liegt, sondern in seiner eindeutig dionysischen Wirkung - Mord, Selbstmord, sexuelle Abartigkeiten und alle Arten unziemlichen Verhaltens. Holman, der Held, ist unser Abgesandter aus einer vernünftigeren, apollinischen Welt, und um Herbert Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, es gelingt ihm, Holman wesentlich interessanter zu gestalten als die Null-Helden, die in zahllosen Insekten-Filmen von William Hopper, Craig Stevens oder Peter Graves gespielt wurden ..., oder denken Sie, wenn Sie wollen, an den armen Hugh Marlowe in *Earth vs. the Flying Saucers*, dessen einzige Dialogzeilen im letzten Drittel des Films »Feuert auf die Untertassen!« und »Feuert auf die Untertassen, bis sie vernichtet sind!« zu sein scheinen.

Doch unser Interesse an Holmans Abenteuern und der Frage, ob seine Freundin Casey sich von den Nebenwirkungen ihrer eigenen Begegnung mit dem Nebel erholen wird oder nicht (und wie wird ihre Reaktion auf die Information aussehen, daß sie ihrem Vater eine Schere in den Unterleib gerammt hat, als sie unter dem Einfluß des Nebels stand?), ist gering, wenn man es mit unserem morbiden »Langsam-ander-Unfallstelle-vorbeifahren«-Interesse an der alten Dame vergleicht, die bei lebendigem Leib von ihren Katzen aufgefressen wird, oder dem vernickten Piloten, der seinen voll besetzten Jumbo-Jet in das Londoner Hochhaus hineinsteuert, wo der Liebhaber seiner Frau arbeitet.

Ich glaube, die Unterhaltungsliteratur unterteilt sich ganz natürlich in zwei Hälften: in die, die wir »Mainstream-Literatur« nennen, und in die, die ich »Pulp-Literatur« nennen

möchte. Zu den Pulps gehören die sogenannten »shudder pulps«, deren bester Exponent *Weird Tales* war; sie sind schon lange von der Bildfläche verschwunden, aber sie leben im Roman weiter und sorgen überall in Taschenbuchständen für gute Geschäfte. Viele dieser modernen Pulps wären in den Pulp-Zeitschriften, die ungefähr von 1910 bis 1950 existierten, als Serien abgedruckt worden, wären sie damals entstanden. Aber ich möchte das Wort »pulp« nicht nur auf Arbeiten im Genre Horror, Fantasy, Science Fiction, Detektivroman und Western beschränken; Arthur Hailey zum Beispiel ist für mich ein Verfasser moderner Pulps. Sämtliche Zutaten sind vorhanden, von der unvermeidlichen Gewalt bis zur unvermeidlichen hilfbedürftigen Dame. Die Kritiker, die Hailey regelmäßig über dem offenen Feuer rösten, sind dieselben Kritiker, die - was erzürnend genug ist - den Roman als in zwei Sparten unterteilbar ansehen: »Literatur«, die mit ihren Werten entweder erfolgreich ist oder scheitert, und »Unterhaltungsliteratur«, die immerzu scheitert, wie gut sie auch sein mag (ab und zu kommt es vor, daß ein Schriftsteller wie John D. MacDonald im Denken des Kritikers vom Verfasser von »Unterhaltungsliteratur« zum Verfasser von »Literatur« erhoben wird, dann kann man sein Gesamtwerk wohlbehalten neu bewerten).

Meine eigene Meinung ist, daß Literatur automatisch in drei Sparten zerfällt - Literatur, Mainstream-Literatur und Pulp-Literatur - und daß das Kategorisieren die Arbeit des Kritikers nicht beendet, sondern ihm lediglich einen Platz gibt, wo er Stellung beziehen kann. Einen Roman mit dem Etikett »Pulp« zu versehen heißt nicht, ihn einen schlechten Roman zu nennen oder zu sagen, daß er dem Leser kein Vergnügen bereitet. Natürlich werden wir bereitwillig zugeben, daß ein Großteil der Pulp-Literatur tatsächlich schlecht ist; wir können nicht viel Positives über so alte Pappkameraden aus der Pulp-Ära wie William Sheltons »Seven Heads of Bushongo« oder »Satan's Virgin« von Ray Cummings sagen.*

* Und es gibt da noch eine köstliche Geschichte über Erle Stanley Gardner aus der Zeit, die Frank Gruber den »Pulp-Dschungel« genannt

Andererseits hat Dashiell Hammett viel in den Pulps veröffentlicht (am meisten in der hochgeschätzten Zeitschrift *Black Mask*, in der auch Zeitgenossen wie Raymond Chandler, James M. Cain und Cornell Woolrich veröffentlichten); Tennessee Williams' erste Veröffentlichung, eine vage lovecraftsche Geschichte mit dem Titel »The Vengeance of Nitocris«, erschien in einer frühen Ausgabe von *Weird Tales*; Brabury fing auf demselben Markt an; und auch MacKinlay Kantor, der später *Andersonville* geschrieben hat.

Pulp-Werke von vorneherein zu verdammen ist so, als würde man ein Mädchen nur deshalb als lose verdammen, weil sie aus unangenehmen familiären Verhältnissen stammt. Die Tatsache, daß angeblich renommierte Kritiker innerhalb wie außerhalb des Genres es immer noch tun, macht mich traurig und wütend zugleich. James Herbert ist kein in der Entwicklung begriffener Tennessee Williams, der nur auf den rechten Zeitpunkt wartet, einen Kokon zu spinnen und als große Gestalt der modernen Literatur zu erscheinen; er ist das, was er ist, und mehr ist er nicht, wie Popeye sagen würde. Ich möchte sagen, daß das, was er ist, schlicht und einfach gut genug ist. Vor ein paar Jahren hat John Jakes eine Bemerkung über seine zweihundert Jahre umspannende Saga der Familie Kent gemacht, die mir sehr gut gefallen hat. Er sagte, Gore Vidal sei der Rolls-Royce des historischen Romans; er selbst sei mehr in der Chevrolet-Vega-Klasse. Was Jakes so bescheiden ungesagt ließ, war die Tatsache, daß einen beide Fahrzeuge ganz gut ans Ziel bringen können; wie man über den Stil denkt, ist jedermanns eigene Sache.

hat. Damals war die Depression in vollem Gange, und Gardener schrieb Western für einen Penny pro Wort, die er an Publikationen wie *Western Round-Up*, *West Weekly* und *Western Tales* (dessen Wahlspruch lautete: »Fünfzehn Stories, fünfzehn Cents«) verkaufte. Gardener gestand, daß er es sich zur Angewohnheit gemacht hatte, die letzte Schießerei so lange wie möglich hinauszuzögern. Natürlich biß der Bösewicht schließlich ins Gras, und der gute Held schlenderte mit klirrenden Sporen und rauchendem .44er in den Saloon, wo er einen kalten Sarsaparilla trank, bevor er weiterzog, doch zuvor verdiente Gardener jedesmal, wenn er »Peng!« schrieb, einen Penny mehr ..., und damals konnte man sich für zwei Pengs noch eine Tageszeitung kaufen.

James Herbert ist der einzige in diesem Buch abgehandelte Schriftsteller, der deutlich der Pulp-Tradition verhaftet ist. Er hat sich auf gewaltsamen Tod, blutige Konfrontationen, expliziten und in manchen Fällen abartigen Sex und kräftige junge Helden mit wunderschönen Freundinnen spezialisiert. Das Problem, das gelöst werden muß, ist in den meisten Fällen deutlich, und die Geschichte dreht sich stets direkt darum, dieses Problem zu lösen. Aber Herbert arbeitet in dem von ihm gewählten Genre effektiv. Er hat sich von Anfang an strikt geweigert, mit Personen zu arbeiten, die nichts weiter sind als Pappschablonen, die er auf dem Spielfeld seiner Romane hin und her schiebt; in den meisten Fällen bekommen wir Motivationen, mit denen wir uns identifizieren und an die wir glauben können, wie im Fall der armen, von Selbstmordgedanken geplagten Mavis. Mavis überlegt mit einer Art bemitleidenswertem, trostlosem Trotz: »Sie sollten wissen, daß sie sich selbst das Leben genommen hatte; ihr Tod sollte, anders als ihr Leben, eine Bedeutung haben. Auch wenn es nur Ronnie war, die den Grund dafür völlig verstehen konnte.« Das sind kaum verblüffende charakterliche Einsichten, aber sie reichen für Herberts Zwecke vollkommen aus, und wenn das ironische Ende dem ironischen Ende der Horror-Comics von B.C. ähnlich ist, dann sehen wir mehr und glauben daher mehr, und das ist ein Sieg für Herbert, an dem der Leser teilhaben kann. Zudem ist Herbert immer besser geworden. *The Fog* ist sein zweiter Roman; die nachfolgenden zeigen eine deutliche Entwicklung des Schriftstellers, die ihren Höhepunkt möglicherweise in *The Spear* findet, das uns einen Autor zeigt, der die Pulp-Arena völlig verlassen und das weitere Feld des Mainstream-Romans betreten hat.

Das bringt uns zu Harlan Ellison ... und allen möglichen Problemen. Denn hier ist es unmöglich, den Menschen von seiner Arbeit zu trennen. Ich habe mich entschlossen, diese kurze Abhandlung über einige Elemente der modernen Horror-Literatur mit der Diskussion von Ellisons Werk zu beenden, denn er selbst lehnt zwar die Bezeichnung »Horror-«;

Autor« ab, dennoch verkörpert er für mich einige der besten Elemente dieses Ausdrucks. Es ist vielleicht zwingend, mit ihm zu schließen, denn in seinen Kurzgeschichten von Fantasy und Horror kommt er all den Dingen am nächsten, die uns in unserem gegenwärtigen Leben entsetzen und belustigen (manchmal beides gleichzeitig). Ellison steht unter dem Einfluß der Ermordung von Kitty Genovese - einem Mord, der in seinem »The Whimper of Whipped Dogs« (dt: »Das Winseln geprügelter Hunde«) und in einigen seiner Essays zur Sprache kommt - und des Massenselbstmordes in Jonestown, und er ist der Überzeugung, daß Irans Ayatollah Khomeini einen senilen Traum der Macht erschaffen hat, in dem wir jetzt alle leben (wie Männer und Frauen in einer Fantasy-Geschichte, die letztlich erkennen, daß sie allesamt in den Halluzinationen eines Psychopathen leben). Ellisons Werk scheint mir aber auch deshalb als Schlußpunkt so geeignet, weil er niemals zurückblickt; er ist mittlerweile seit fünfzehn Jahren der Punktemacher des Genres, und wenn es einen Fantasy-Schreiber der achtziger Jahre gibt (immer vorausgesetzt, daß es die achtziger Jahre gibt, ha-ha), dann ist das mit ziemlicher Sicherheit Harlan Ellison. Er hat ganz absichtlich einen kontroversen Sturm wegen seiner Werke ausgelöst - ein Autor des Genres, den ich kenne, betrachtet ihn als moderne Inkarnation von Jonathan Swift, ein anderer bezeichnet ihn ständig als »unbegabten Hurensohn«. Das ist ein Sturm, in dem Ellison ganz zufrieden lebt.

»Sie sind überhaupt kein Schriftsteller«, hat einmal ein Interviewpartner mit leicht gekränktem Tonfall zu mir gesagt. »Sie sind eine gottverdamnte Industrie. Wie können Sie jemals erwarten, daß ernsthafte Leute Sie ernst nehmen, wenn Sie jedes Jahr ein Buch veröffentlichen?« Nun, Tatsache ist, ich bin keine »gottverdamnte Industrie« (bestenfalls eine kleine Firma); ich arbeite regelmäßig, das ist alles. Ein Schriftsteller, der nur alle sieben Jahre ein Buch veröffentlicht, denkt keine tiefschürfenden Gedanken; selbst ein sehr langes Buch auszudenken und zu schreiben dauert bestenfalls drei Jahre. Nein, ein Schriftsteller, der nur alle sieben Jahre ein Buch veröffentlicht, ist einfach faul. Aber meine eigene Fruchtbarkeit - wie fruchtbar sie auch immer sein mag - ver-

blaßt gegenüber der von Ellison, der mit atemberaubender Geschwindigkeit schreibt; mittlerweile hat er über tausend Kurzgeschichten veröffentlicht. Zusätzlich zu den unter seinem Namen veröffentlichten Geschichten hat Ellison als Nalrah Nosille, Sley Harson, Landen Ellis, Derry Tiger, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby und Wallace Edmondson geschrieben - und als Cordwainer Bird.*

Der Name Cordwainer Bird ist ein gutes Beispiel für Ellisons rastlosen, geistreichen Charakter und die Wut, die er gegenüber Arbeiten empfindet, welche er als wertlosen Dreck betrachtet. Er hat seit den frühen sechziger Jahren zahlreiche Fernsehdrehbücher geschrieben, darunter verfilmte Skripts für *Alfred Hitchcock Presents*, *The Man from U.N.C.L.E.* (dt: *Solo für O.N.K.E.L.*), *The Young Lawyers*, *The Outer Limits* und die nach Meinung vieler Fans beste *Star Trek*-Folge aller Zeiten, »The City on the Edge of Forever«. Während er diese Fernsehdrehbücher schrieb - und dabei beispielsweise drei Preise der ScreenWriters Guild of America für das beste Fernsehdrehbuch gewann -, war Ellison in einen bitteren Kampf, eine Art Guerillakrieg, mit anderen Fernsehproduzenten verwickelt; es ging um einen seiner Meinung nach absichtlichen Versuch, seine Arbeit und das Medium

* Sie alle sind im Ellison-Eintrag von John Oute und Peter Nicholls in *The Science Fiction Encyclopedia* aufgeführt. Um auf das Offensichtliche hinzuweisen, »Nalrah Nosille« ist Harlan Ellison rückwärts geschrieben. Andere Pseudonyme, die Ellison benützte - E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen und Clyde Mitchell - waren sogenannte Hauspseudonyme. Im Pulp-Bereich ist ein sogenanntes »Hauspseudonym« der Name eines völlig fiktiven Autors, der dennoch sehr fleißig war ..., meistens weil mehrere - manchmal Dutzende - Schriftsteller unter diesem Namen veröffentlichten, wenn sie mehr als eine Story in derselben Zeitschrift hatten. Daher schrieb »Ivar Jorgensen« Fantasy im Stile Ellisons, wenn er Ellison war, und sexy Pulp-Horror, wie im Jorgensen-Roman *Rest in Agony*, wenn er jemand anders war (in diesem Fall Paul Faiman). Dem sollte man hinzufügen, daß Ellison inzwischen sämtliche Pseudonyme gelüftet hat und seit 1965 nur noch unter seinem eigenen Namen veröffentlicht. Er sagt, er hat einen »lemminghaften Trieb, immer in vorderster Front zu sein«.

** Dies wird die längste Fußnote in der Geschichte geben, aber ich muß wirklich eine Pause machen und noch zwei Harlan-Ellison-Geschichten erzählen, eine ist apokryph, die andere ist Harlans eigene Version desselben Vorfalls.

Die apokryphe, die ich erstmals in einem Science-Fiction-Buchladen gehört habe, und später bei mehreren Science Fiction- und Fantasy-Konventen: Man sagt, daß Paramount Pictures vor Beginn der Dreharbeiten von *Star Trek: The Movie* (dt: *Star Trek - Der Film*) eine Konferenz von Größen aus dem Bereich Science Fiction einberief. Zweck dieser Konferenz sollte es sein, eine Mission auszudenken, die groß genug sein würde, das Raumschiff Enterprise von der Kathodenröhre zur Leinwand fliegen zu lassen ..., GROSS war das Wort, das der Angestellte, der die Konferenz leitete, immer wieder betonte. Ein Schriftsteller schlug vor, die *Enterprise* sollte in ein schwarzes Loch gesogen werden (diesen Einfall haben die Leute von Disney drei Monate später verspottet). Dem Angestellten von Paramount war das nicht groß genug. Ein anderer schlug vor, daß Kirk, Spock und Konsorten einen Pulsar entdecken könnten, der in Wirklichkeit ein lebender Organismus war. Immer noch nicht groß genug, wurde der Schriftsteller zu rechtgewiesen; die Autoren wurden nochmals daran erinnert, daß sie GROSS denken sollten. Der Geschichte zufolge saß Ellison stumm dabei und brannte auf Sparflamme ..., aber bei Harlan dauert so eine Sparflamme höchstens fünf Sekunden. Schließlich meldete er sich zu Wort: »Die *Enterprise*«, sagte er, »fliegt durch eine interstellare Schleife, den Urgrößvater aller interstellaren Schleifen. Sie wird innerhalb von Sekunden unvorstellbare Lichtjahre weit versetzt und gelangt zu einer gewaltigen, grauen Wand. Diese Wand ist der Rand des gesamten Universums. Scotty baut die stärksten Ionenblaster, und damit schießen sie ein Loch in die Wand, damit sie sehen können, was auf der anderen Seite ist. Das Gesicht von Gott selbst, in ein unglaubliches weißes Licht getaucht, sieht sie durch die Lücke an.« Darauf folgte ein kurzer Augenblick des Schweigens. Dann sagte der Angestellte: »Das ist nicht groß genug. Habe ich Ihnen nicht gesagt, daß ich etwas wirklich GROSSES haben will?«

Als Antwort darauf soll Ellison dem Mann den Vogel (»bird«) gezeigt haben (den *Cordwainer Bird*, vermutet man) und hinausgegangen sein. Und nun Harlans Schilderung der wahren Tatsachen: »Paramount hatten schon eine Zeitlang versucht, einen *Star Trek*-Film zu machen. Rodenberry war entschlossen, daß sein Name irgendwie als Mitautor auftauchen mußte ..., das Problem ist, er kann nicht für saure Eulenkacke schreiben. Seine einzige Idee, die in der Serie sechs- bis siebenmal, und dann auch im Film auftauchte, ist die, daß die Mannschaft der *Enterprise* in den Weltraum vorstößt und Gott findet, und Gott entpuppt sich als Wahnsinniger oder als Kind oder

beides. Ich war vor 1975 zweimal hinzugezogen worden, um an der Story mitzuarbeiten. Paramount konnten sich nicht entscheiden, was sie wollten, und andere Schriftsteller waren auch schon gemolken worden. Sie hatten Gene sogar schon mehrmals von dem Projekt ge-
feuert, bis er mit seinen Anwälten anrückte. Dann wurde bei Paramount die Palastwache erneut gewechselt, und Diller und Eisner kamen von ABC und brachten einen Kader ihrer ... Kumpels mit. Einer von ihnen war ein ehemaliger Kulissenentwerfer namens ... MarkTrabulus.

Rodenberry schlug mich als Drehbuchautor für den Film vor, zusammen mit diesem Trabulus als ... einem der letzten dummen Nichtskö-
nner, die Paramount auf dieses Projekt angesetzt hatte. Ich redete mit Gene ... über das Handlungsgerüst. Er sagte mir, sie wollten immer größere Stories, und was auch vorgeschlagen wurde, es war nichts groß genug. Ich entwarf ein Handlungsgerüst, das Gene gefiel, und wir beraumten ein Treffen mit Trabulus für den 11. Dezember (1975) an. Dieses Treffen wurde abgesagt ..., aber am 15. Dezember fanden wir schließlich zusammen. Es waren nur Gene Rodenberry, Trabulus und ich in Genes Büro bei den Paramount-Studios. Ich schilderte ihnen die Geschichte. Sie beinhaltet eine Reise ans Ende des bekannten Universums, um in der Zeit zurückzureisen ins Pleistozän, als der Mensch erstmalig auf der Bildfläche erschien. Ich postulierte eine parallele Entwicklung des Reptilienlebens, das zur vorherrschenden Gattung auf der Erde werden können, wären die Säugetiere nicht bevorzugt gewesen. Ich postulierte eine außerirdische Intelligenz aus einer fernen Galaxis, wo die Schlangen *wirklich* zur vorherrschenden Lebensform geworden waren und ein Schlangenwesen, das in der *Star Trefe*-Zukunft zur Erde gekommen war, gesehen hatte, daß seine Vorfahren ausgelöscht worden waren und daher in die ferne Vergangenheit der Erde zurückgekehrt war, um Störungen im Zeitstrom anzustellen, damit die Reptilien die Menschen schlagen konnten. Die *Enterprise* kehrt zurück, um die Zeit zu korrigieren, findet das Schlangenwesen und steht vor dem moralischen Dilemma, ob man das Recht hat, eine ganze Lebensform auszulöschen, nur um in unserer Gegenwart und Zukunft eigene territoriale Besitzansprüche durchzusetzen. Kurz gesagt, die Handlung umspannte den gesamten Raum und die gesamte Zeit und stellte ein moralisches und ethisches Problem. Trabulus hörte sich das alles an und saß dann ein paar Minuten stumm da. Dann sagte er: >Wissen Sie, ich habe ein Buch von einem Mann namens von Däniken gelesen, und er hat bewiesen, daß der Kalender der Mayas genau wie unser Kalender war, demnach muß er von Außerirdischen gekommen sein. Könnten Sie ein paar Mayas einfügen?< Ich sah Gene an; Gene sah mich an; er sagte nichts. Ich sah Trabulus

selbst zu degradieren («Cuisinart daraus machen« ist Ellisons eigener Ausdruck dafür). In den Fällen, in denen er den Eindruck hatte, seine eigene Leistung wäre so sehr verwässert worden, daß er seinen Namen nicht mehr im Vorspann genannt haben wollte, griff er zu dem Namen Cordwainer Bird, ein Name, der in »The New York Review of Bird« in *Strange Wine* wieder auftaucht, einer verrückten, amüsanten Geschichte, der man auch den Untertitel »Die Chicago Seven besuchen Brentano's« geben könnte.

Cordwainer ist ein archaisches, englisches Wort für »Schuhmacher«; die tatsächliche Bedeutung von Ellisons Pseudonym für Drehbücher, die seiner Meinung nach bis zu einem Punkt jenseits jeglichen nützlichen Lebens pervertiert worden sind, ist also »einer, der Schuhe für die Vögel macht«.

Ich finde, das ist eine gute Erklärung für die Arbeit, die das Fernsehen macht, und deutet ausgezeichnet an, wie sinnvoll es ist.

Es ist nicht Zweck dieses Buches, über Leute *per se* zu sprechen, und es ist auch nicht Aufgabe dieses Kapitels über Horror-Literatur, die Funktion einer »persönlichen Betrachtung des Schriftstellers« zu erfüllen; das ist die Aufgabe der Klatschseiten in *People* (das mein jüngster Sohn mit unwissentlicher kritischer Akkuratheit beharrlich *Pimple* - »Pikkel« - nennt). Aber im Falle von Harlan Ellison sind der Mensch und das Werk so sehr eins geworden, daß es unmöglich ist, sie völlig voneinander zu trennen.

Das Buch, über das ich hier sprechen möchte, ist Ellisons

an und sagte: »Am Anbeginn der Zeit waren nicht besonders viele Mayas anwesende Und er sagte: »Nun, wer merkt denn das schon?« Und ich sagte: »Ich merke das. Das ist ein dummer Vorschlag.« Darauf wurde Träbustus ziemlich verkniffen und sagte, er würde die Mayas sehr mögen und weshalb ich keine einfügen wollte, wenn ich Interesse hätte, diesen Film zu schreiben. Also sagte ich: »Ich bin Schriftsteller. Ich weiß nicht, was, zum Teufel, Sie sind!« Und ich stand auf und ging hinaus. Und das war das Ende meiner Beteiligung an dem *Star Trek-Film*.« Und uns Normalsterblichen, denen nie das rechte Wort zur rechten Zeit einfällt, bleibt nichts anderes übrig als zu sagen: »Recht so, Harlan!«

Kurzgeschichtensammlung *Strange Wine* (1978). Jede Sammlung von Ellison scheint auf den vorangegangenen Sammelbänden aufzubauen - jede scheint Ellisons Meldung an die Außenwelt zu sein: »Hier ist Harlan jetzt.« Und daher wird es notwendig sein, dieses Buch auf eine persönlichere Weise abzuhandeln. Er verlangt es von sich selbst, und das allein mag noch nicht den Ausschlag geben, aber sein Werk verlangt es auch ..., und das zählt.

Ellisons Literatur war und ist immer ein nervöses Bündel von Widersprüchen. Er sagt, er sei kein Romancier, dennoch hat er wenigstens zwei Romane geschrieben, und einer davon, *Rockabilly* (später unter dem Titel *Spider Kiss* neu veröffentlicht), ist einer der zwei besten Romane, die jemals über die kannibalistische Welt des Rock'n'Roll veröffentlicht worden sind. Er sagt, er sei kein Autor des Phantastischen, dennoch sind fast alle seine Geschichten phantastisch. In *Strange Wine* begegnen wir zum Beispiel einem Schriftsteller, dessen Arbeit von Kobolden für ihn erledigt wird, nachdem er selbst ausgetrocknet ist; außerdem begegnen wir einem netten jüdischen Jungen, der von seiner Mutter heimgesucht wird, nachdem sie gestorben ist. (»Mom, warum läßt du mich nicht in Ruhe?« fragt Lance, der nette jüdische Junge, einmal das Gespenst verzweifelt. »Ich habe gesehen, wie du gestern nacht selbst an dir herumgespielt hast«, antwortet der Sche-men von Mom traurig.)

In der Einführung zur furchteinflößendsten Geschichte des Buches, »Croatoan«, sagt Ellison, daß er für die freie Entscheidung ist, wenn es um Abtreibung geht, so wie er in seinen Geschichten und seinen Essays der vergangenen zwanzig Jahre gesagt hat, daß er ein überzeugter Liberaler und Freigeist ist*, aber »Croatoan« - und die meisten anderen Ge-

* Ellison-Anekdote Nr. 2: Meine Frau und ich besuchten einmal einen Vortrag, den Harlan im Herbst 1974 an der University of Colorado hielt. Damals hatte er »Croatoan«, den Schocker, der *Strange Wine* eröffnet, gerade geschrieben, und er hatte zwei Tage vorher eine Samenstrangexstirpation gehabt. »Ich blute immer noch«, sagte er dem Publikum, »und mein Mädchen kann bestätigen, daß ich die Wahrheit sage.« Das Mädchen bestätigte es, und ein älteres Ehepaar, das ein

schichten von Ellison - sind so streng moralisch wie die Worte eines Propheten aus dem Alten Testament. In vielen der reinen Horror-Geschichten finden wir mehr als eine Andeutung der alten *Tales from the Vault / Vault of Horror-Schocker*, zu deren Höhepunkt so häufig gehört, daß die Verbrechen des Bösen an ihm selbst wiederholt werden ..., nur in die zehnte Potenz erhoben. Aber in Ellisons Werken schneidet die Ironie mit einer schärferen Klinge, und wir haben weniger das Gefühl, daß Unrecht wiedergutmacht und das Gleichgewicht wiederhergestellt wurde.

In Ellisons Geschichten haben wir kaum Gewinner oder Verlierer. Manchmal haben wir Überlebende. Manchmal haben wir keine Überlebenden.

»Croatoan« verwendet den Mythos von Alligatoren unter den Straßen von New York als Ausgangspunkt - man vergleiche auch Thomas Pynchons V. und einen komisch-schrecklichen Roman mit dem Titel *Death Tour* von David J. Michael; dies ist ein seltsam eindringlicher, urbaner Alptraum. Aber Ellisons Story handelt in Wirklichkeit von der Abtreibung. Er mag nicht gegen die Abtreibung sein (aber er sagt auch in der Einleitung der Geschichte nicht, daß er *für* die Abtreibung ist), aber die Geschichte ist ganz sicher schärfer geschliffen und beunruhigender als jener vergilbte Zeitungsausschnitt, den jeder »Recht-auf-Leben«-Anhänger offenbar in der Tasche hat, um ihn bei der leisesten Andeutung einer Meinungsäußerung herauszuziehen und einem unter der Nase zu schwenken - er gibt vor, von einem Baby *in utero* erzählt zu werden. »Ich kann es kaum erwarten, die Sonne und die Blumen zu sehen«, flüstert der Fötus. »Ich kann es kaum erwarten, das Gesicht meiner Mutter zu sehen, das auf mich herablächelt ...« Er endet natürlich damit, daß der Fötus sagt: »Gestern nacht hat mich meine Mutter umgebracht.«

»Croatoan« fängt damit an, daß der Protagonist den abgetriebenen Fötus das Klo hinunterspült. Die Damen, die der Freundin des Protagonisten den Gefallen getan haben, haben

wenig schockiert aussah, verließ das Auditorium. Harlan winkte ihnen vom Podium fröhlich zum Abschied zu. »Gute Nacht, Leute«, rief er. »Tut mir leid, daß das nicht das war, was Sie hören wollten.«

ihre Werkzeuge zusammengepackt und sind gegangen. Carol, die Frau, die die Abtreibung gehabt hat, flippt aus und verlangt, daß der Protagonist geht und den Fötus findet. Im Versuch, sie zu beruhigen, geht er mit einem Stemmeisen auf die Straße, hebt einen Kanaldeckel ... und steigt in eine andere Welt hinab.

Diese Alligator-Geschichte fing natürlich mit dem Wahn der fünfziger Jahre an, den Kindern einen Babyalligator zu schenken, weil sie doch so süße und niedliche kleine Geschöpfe sind. Das Kind, das den Alligator bekam, behielt ihn ein paar Wochen, und plötzlich war der Alligator gar nicht mehr so klein und niedlich. Er biß, möglicherweise floß Blut, und dann wurde er die Toilette runtergespült. Es ist nicht so weit hergeholt zu glauben, daß sie alle da unten in der schwarzen Unterwelt unserer Gesellschaft sein könnten, sich ernähren, wachsen und nur daraufwarten, den ersten unachtsamen Kanalarbeiter zu verschlingen, der in seinen Stulpenstiefeln dahergewatet kommt. Wie David Michael in seinem *Death Tour* darlegt, ist das Problem, daß die Abwasserkanäle viel zu kalt sind, um einen ausgewachsenen Alligator am Leben erhalten zu können, geschweige denn diejenigen, die noch so klein sind, daß man sie hinunterspülen kann.

Doch eine so nüchterne Tatsache kann kaum ausreichen, ein so wirkungsvolles Bild zu vernichten ..., und soweit ich weiß, wird gerade ein Film gedreht, der dieses Bild als Text verwendet.

Ellison ist immer eine Art soziologischer Schriftsteller gewesen, und wir können beinahe spüren, wie er die symbolischen Möglichkeiten dieser Vorstellung aufgreift, und als der Protagonist tief genug in diese Fegefeuerunterwelt eingedrungen ist, findet er ein Geheimnis kryptischer, lovecraftscher Proportionen:

Am Eingang zum Reich der Kinder hat jemand vor langer Zeit einen Wegweiser errichtet - nicht die Kinder selbst, sie konnten es nicht gewesen sein. Es ist ein halbvermoderter Klotz, auf dem, aus hartem Kirschholz geschnitzt, ein Buch und eine Hand sich befinden. Das Buch ist aufgeschlagen, und die Hand ruht auf dem Buch; ein Finger

weist auf das einzige Wort, das in die leeren Seiten geritzt ist. Das Wort heißt CROATOAN.*

Weiter hinten wird das Geheimnis offenbart. Wie die Alligatoren des Mythos, sind auch die Föten nicht gestorben. Die Sünde wird man nicht so leicht los. Die Föten, die es gewöhnt sind, im Fruchtwasser zu schwimmen, und die auf ihre Weise ebenso primitiv und reptilienhaft sind wie die Alligatoren selbst, haben das Hinabspülen überlebt und leben hier unten im Dunkeln, sie existieren symbolisch im Dreck und in der Scheiße, die von der Gesellschaft unserer Welt oben auf sie hinabgegossen werden. Sie sind die Verkörperung der Maximen aus dem Alten Testament wie »Die Sünde stirbt niemals« und »Sei gewiß, daß deine Sünden dich einholen werden«.

Hier unten, in diesem Reich unter der Stadt, leben die Kinder. Sie leben ungezwungen und auf wundersame Art. Ich lerne Schritt für Schritt ihre unvorstellbare Existenz kennen. Wie sie essen, was sie essen, wie sie es fertigbringen zu überleben, seit Jahrhunderten, das alles sind Dinge, die ich nach und nach mit unglaublichem Staunen erfahre.

Ich bin der einzige Erwachsene hier.

Sie haben auf mich gewartet.

Sie nennen mich Vater.

Auf der einfachsten Ebene ist »Croatoan« eine Geschichte von gerechter Rache. Der Protagonist ist ein Dreckskerl, der sorglos eine ganze Reihe von Frauen geschwängert hat; die Abtreibung bei Carol ist nicht die einzige, die seine Freundinnen Denise und Joanna für diesen verantwortungslosen Don Jüan ausgeführt haben (auch wenn sie schwören, daß es die letzte war). Die gerechte Rache ist, daß er feststellen muß, die Verantwortung, der er sich entzogen hat, hat die ganze Zeit auf ihn gewartet - so geduldig wie der verwesene Leich-

* Dieses und die nachfolgenden Zitate wurden der deutschen Ausgabe »Croatoan«, in: Manfred Kluge (Hrsg.): *Das Geschenk des Fakirs*, München 1976, entnommen. (Anm.d.Übers.)

nam, der manchmal in der archetypischen *Haunt of Fear*-Geschichte (zum Beispiel dem Klassiker »Horror We? How's Bayou?« von Graham Ingles) von den Toten wiederkehrt, um seinen Mörder zu jagen.

Aber Ellisons Prosastil ist packend, er begreift das Mythenbild der verlorenen Alligatoren vollständig und umfassend, und seine Beschwörung dieser ungeahnten Unterwelt ist großartig. Am meisten jedoch spüren wir Wut und Zorn - wir spüren persönliches Engagement, wie in allen guten Geschichten Ellisons, und wir haben das Gefühl, daß Ellison hier nicht so sehr eine Geschichte erzählt, sondern sie wütend aus ihrem Versteck hervorzerzt. Es ist das Gefühl, als würden wir mit dünnen Schuhen über Glassplitter gehen oder an der Seite eines Verückten über ein Minenfeld laufen. Diese Gefühle werden von dem Empfinden begleitet, daß Ellison zu uns predigt ..., nicht auf eine scheinheilige, moralisierende Weise, sondern mit einer lauten, donnernden Stimme, angesichts derer wir vielleicht an Jonathan Edwards' »Sinners in the Hand of an Angry God« denken müssen. Seine besten Stories sind so stark, daß sie eine Moral und ein Thema enthalten, und das Überraschendste und Bewundernswerteste ist, daß er mit seinem Moralisieren davonkommt; wir sind der Meinung, daß er selten sein Erstgeburtsrecht für einen Topf Botschaft verkauft. Es sollte nicht so sein, doch in seinem Zorn kann Ellison alles tragen, nicht im Gehen, sondern im Sprinten.

In »Hitler Painted Roses« haben wir Margaret Thrushwood, mit deren Leiden verglichen Hiob wie ein schlimmer Fall von Bänderzerung aussieht. In dieser Fantasy geht Ellison davon aus - so wie Stanley Elkin das in *The Living End* tut -, daß die Wirklichkeit, die wir im Leben nach dem Tod erfahren, von Politik abhängt: namentlich davon, was die Leute von uns halten. Darüber hinaus postuliert sie einen Gott (hier einen vielzähligen Gott, der immer als »sie« bezeichnet wird), ein aufsein Image bedachter Poseur, der sich eigentlich gar nicht für Recht oder Unrecht interessiert.

Margarets Liebhaber, ein Mr.-Milquetoast-Tierarzt namens Doc Thomas, ermordet 1935 die ganze Familie Ramsdell, als er herausfindet, daß der scheinheilige Ramsdell

(»Ich dulde keine Huren in meinem Haus«, sagt Ramsdell, als er Margaret mit Doc in der Falle erwischt) sich selbst ab und zu bei Margaret bedient hat; Ramsdells Definition einer »Hure« fängt offensichtlich da an, wo Margarets Sexpartner nicht mehr er selbst ist.

Nur Margaret überlebt Docs Berserkerwut, und als sie lebend von der Stadtbevölkerung entdeckt wird, wird sie sofort für schuldig befunden, nackt zum Brunnen der Ramsdells getragen und hineingeworfen. Margaret wird für das Verbrechen, das sie angeblich begangen hat, in die Hölle geschickt, während Doc Thomas, der sechsundzwanzig Jahre später friedlich im Bett stirbt, in den Himmel kommt. Ellisons Vision vom Himmel ähnelt auch der von Stanley Elkin in *The Living End*. »Das Paradies«, sagt Elkin uns, »gleichet einem kleinen Themen-Park.« Ellison sieht ihn als einen Ort, wo bescheidene Schönheit gerade so bescheidenen Vulgarität ausgleicht. Und es gibt noch andere Ähnlichkeiten: In beiden Fällen werden gute - nee, *heilige!* - Menschen aufgrund klerikaler Fehler in die Hölle geschickt, und in dieser verzweifelter Sicht des modernen Daseins sind selbst die Götter existentialistisch. Der einzige Schrecken, der uns erspart wird, ist eine Vision des Allmächtigen in Adidas-Schuhen, mit einem Tennisschläger über den Schultern und einem goldenen Kokslöffel um den Hals. Aber zweifellos kommt das alles nächste Jahr.

Bevor wir den Vergleich seinlassen, möchte ich noch darauf hinweisen, daß Elkins Roman oft und weitgehend positiv besprochen wurde, wogegen Ellisons Story, die ursprünglich in *Penthouse* veröffentlicht wurde (einer Zeitschrift, die von denen, die literarische Brillanz suchen, wohl kaum regelmäßig gekauft werden dürfte), beinahe unbekannt ist. Tatsächlich ist *Strange Wine* selbst fast unbekannt. Die meisten Kritiker ignorieren die Fantasy, weil sie nicht wissen, was sie damit anfangen sollen, es sei denn, es handelt sich durch und durch um eine Allegorie. »Ich bespreche keine Fantasy«, hat einmal ein Kritiker keines geringeren Organs als des *New York Times Book Review* zu mir gesagt. »Ich habe kein Interesse an den Halluzinationen von Wahnsinnigen.« Es ist immer gut, Kontakt mit einem so offenen Geist zu haben. Das bildet.

Margaret Trushwood entkommt durch einen Schwindel aus der Hölle, und in seiner heroisch übertriebenen Schilderung der Augurien, welche diesem übernatürlichen Rülpsen vorangehen, schreibt Ellison auf amüsante Weise den ersten Akt von *Julius Cäsar* um. Humor und Horror sind wie Chang und Eng, die siamesischen Zwillinge, der Literatur, und Ellison weiß das. Wir lachen ..., aber ein Rest Unbehagen ist vorhanden.

Während die schwelende Sonne den himmlischen Äquator von Norden nach Süden überquerte, offenbarten sich zahllose Zeichen: In Dorset, nahe der kleinen Stadt Blandford, wurde ein Kalb mit zwei Köpfen geboren; Schiffswracks stiegen aus der Tiefe des Marianengraben empor; überall wurden Kinder alt und sehr weise; über dem indischen Staat Maharashtra nahmen die Wolken die Form sich bekriegender Heere an; auf der Südseite keltischer Megalithen wuchs rasch lepröses Moos und verwelkte binnen Minuten wieder; in Griechenland fingen die hübschen, kleinen Gartennelken an zu bluten, und die Erde um sie herum verströmte Fäulnisgeruch; alle sechs der geheimnisvollen *dirae*, die Julius Cäsar im ersten Jahrhundert nach Christus designiert hatte, darunter das Verschütten von Salz und Wein, Stolpern, Niesen und das Ächzen von Stühlen, machten sich bemerkbar; den Maroi erschien die Aurora australis; Basken sahen ein gehörmtes Pferd, welches durch die Straßen von Vizcaya galoppierte. Zahllose andere Augurien.

Und das Tor der Hölle tat sich auf.

Wir können spüren, wie Ellison abhebt, wie er zufrieden ist mit der Wirkung und Balance der Sprache und der geschilderten Besonderheiten, wie er es an die Grenze treibt und seinen Spaß hat, und das dürfte das Beste an dem oben zitierten Absatz sein. Zu denen, die während der kurzen Zeit, da das Tor der Hölle offensteht, entkommen können, gehören Jack the Ripper, Caligula, Charlotte Corday, Edward Teach (»der Bart war immer noch dicht, aber weiß, die hineingeflochtenen Bänder verkohlt und farblos ...«, und er lachte böseartig«), Burke und Hare, sowie George Armstrong Custer.

Alle sind plötzlich wieder da, abgesehen von Ellisons Lizzie-Borden-Version, MargaretThrushwood. Sie begibt sich in den Himmel, stellt Doc ... und wird zu Gott geschickt, als ihre Erkenntnis der Scheinheiligkeit, die hier am Wirken ist, das Gefüge des Himmels an den Rändern bersten und platzen läßt. Der See, in dem Doc seine Füße kühlt, als Margaret ihren verkohlten, schwarzen Körper zu ihm schleppt, füllt sich langsam mit Lava.

Margaret kehrt in die Hölle zurück, weil ihr klar wird, daß sie damit fertig werden kann, während Doc, den sie irgendwie immer noch liebt, es nicht könnte. »Es gibt Menschen, denen sollte man einfach nicht gestatten, mit der Liebe herumzuspielen«, sagt sie in der besten Zeile der Geschichte zu Gott. Derweil malt Hitler dicht hinter dem Tor der Hölle immer noch seine Rosen (er war zu sehr damit beschäftigt, an Flucht zu denken, als das Tor offenstand). Gott sieht sich einmal um, sagt Ellison uns, »und konnte es gar nicht erwarten, Michelangelo zu finden, um ihm von der Pracht zu berichten, die sie dort, an den unwahrscheinlichsten Orten, erhalten hatten«.

Die Pracht, die Ellison uns zeigen möchte, sind natürlich nicht Hitlers Rosen, sondern Margarets Fähigkeit, in einer Welt zu lieben und weiter zu glauben (wenn auch nur in sich selbst), in der die Unschuldigen bestraft und die Schuldigen belohnt werden. Wie in vielen Geschichten von Ellison, drehte sich der Horror um ein zum Himmel stinkendes Unrecht; das Gegenmittel liegt häufig in der Fähigkeit seiner menschlichen Protagonisten begründet, die ungerechte Situation zu überwinden oder, sollte das nicht möglich sein, wenigstens einen *Modus vivendi* mit ihr zu finden.

Die meisten dieser Geschichten sind Gleichnisse - ein unbehagliches Wort in einer Zeit der Literatur, da das Konzept der Literatur als ein vereinfachendes angesehen wird -, und Ellison verwendet dieses Wort unverblümt in mehreren individuellen Einleitungen zu seinen Geschichten. In einem Brief an mich mit dem Datum 28. Dezember 1979 schildert er die Verwendung von Gleichnissen in Fantasy, die bewußt vor dem Hintergrund der modernen Welt angelegt wird:

»*Strange Wine* setzt - wie ich in der Retrospektive sehe -

meinen Eindruck fort, daß in unserer derzeitigen Gesellschaft Fantasy und Wirklichkeit die Rollen getauscht haben. Wenn es ein durch alle Geschichten durchlaufendes Thema gibt, dann ist es dieses. Als Fortsetzung der Arbeit, die ich in den beiden vorangegangenen Büchern, *Approaching Oblivion* (1974) und *Deathbird Starts* (1975) begonnen habe, versucht es, eine Art übergelagertes Präkontinuum zu schaffen, durch dessen Benutzung und Verstehen der Leser/die Leserin, der/die auch nur eine leicht examinierte Existenz führt, den Halt über sein/ ihr Leben erlangen und sein/ihr Schicksal transzendieren kann, so er/sie es versteht.

Das klingt alles ziemlich hochtrabend; was ich, einfach ausgedrückt, damit sagen will, ist, daß die alltäglichen Ereignisse, die unsere Aufmerksamkeit kommandieren, so groß, so phantastisch, so unwahrscheinlich sind, daß niemand, der nicht den Pfad des Wahnsinns beschreitet, mit dem fertig werden kann, was herunterkommt.*

Die Geiseln in Teheran, die Entführung von Patty Hearst, die getürkte Biographie von Howard Hughes und sein anschließender Tod, das Drama von Entebbe, die Ermordung von Kitty Genovese, das Massaker von Jonestown, der H-Bomben-Alarm vor einigen Jahren in Los Angeles, Watergate, der Hillside-Würger, die Manson Family, die Ölverschwörung: sie alle sind melodramatisch und übertrieben, und sie zu beschreiben, ohne lächerlich zu wirken, liegt au-

* Das erinnert mich an etwas, das sich während des World-Fantasy-Konvents 1979 zugetragen hat. Ein Reporter von UPI stellte mir die ewige Frage: »Warum lesen die Leute diese Horror-Geschichten?« Meine Antwort war im Grunde genommen die von Harlan: Man versucht, den Wahnsinn in einem Marmeladenglas einzufangen, damit man ein wenig besser damit zurechtkommen kann. Die Leute, die Horror lesen, sagte ich zu dem Reporter, sind verdreht, aber wenn man nicht ein wenig verdreht ist, wird man mit dem Leben im späten zwanzigsten Jahrhundert überhaupt nicht zurechtkommen. Die Schlagzeile, die UPI den Zeitungen des ganzen Landes zukommen ließ, war vorhersehbar und genau das, was ich verdiente, weil ich so metaphorisch zu einem Zeitungsreporter gesprochen hatte: KING SAGT, SEINE FANS SIND VERDREHT. Mund aufmachen, Fuß hineintreten, Mund zumachen.

ßerhalb der Möglichkeit von Verfassern nachahmender Literatur. Und doch ist das alles geschehen. Wenn Sie oder ich versuchen würden, einen Roman über so etwas zu schreiben, würden wir selbst vom dümmsten Kritiker ausgelacht werden.

Ich will nicht das alte Sprichwort zitieren, daß die Wahrheit stärker als die Literatur ist, denn ich sehe nicht, daß eines dieser Ereignisse die >Wahrheit< oder die >Wirklichkeit< widerspiegelt. Vor zwanzig Jahren wäre schon die *Vorstellung* von internationalem Terrorismus unvorstellbar gewesen. Heute ist er eine Tatsache. So normal, daß wir Khomeinis Frechheit entmannt und hilflos gegenüberstehen. Dieser Mann ist im Handumdrehen zur bedeutendsten öffentlichen Gestalt unseres Jahrhunderts geworden. Kurz gesagt, er hat die Realität einfach dadurch manipuliert, daß er kühn war. Er ist zu einem präzisen Inbegriff für die Hilflosigkeit unserer Zeit geworden. In diesem Wahnsinnigen haben wir ein Beispiel von einem, der - wenn auch subkutan - begreift, daß die Wirklichkeit unendlich manipulierbar ist. Er hat geträumt und den Rest der Welt gezwungen, in diesem Traum zu leben. Daß es für den Rest der Welt ein Alptraum ist, interessiert dabei nicht. Was dem einen sein Utopia ...

Aber ich denke, sein Beispiel ist im kathexischen Rahmen endlos wiederholbar. Was er getan hat, das versuche ich in meinen Stories zu tun. Jedermanns Existenz in der Literatur zu verändern ... Und durch das Verändern, durch Einfügen eines paradigmatischen Fantasy-Elements dem Leser/der Leserin zu gestatten, das, was er/sie in der umgebenden Richtschnur als gegeben ansieht, auf eine leicht veränderte Weise zu sehen. Ich hege die Hoffnung, daß *die frisson*, der winzige Schock einer neuen Sehweise, der kleine Funke, das Akzeptierte aus einem ungewohnten Blickwinkel zu betrachten, sie davon überzeugen kann, daß es Raum genug und Zeit genug gibt, die eigene Existenz zu verändern, wenn man nur den Mut aufbringt.

Meine Botschaft ist stets dieselbe: Wir sind die besten, einfallsreichsten, potentiell die gottgleichsten Geschöpfe, die das Universum jemals hervorgebracht hat. Und jeder Mann und jede Frau besitzen die Fähigkeit, das wahrgenommene

Universum nach seinen oder ihren Vorstellungen zu verändern. Meine Geschichten sprechen alle von Mut und Ethik und Freundschaft und Zähigkeit. Manchmal tun sie das mit Liebe, manchmal mit Gewalt, manchmal mit Schmerzen oder Kummer oder Freude. Aber sie alle präsentieren dieselbe Botschaft: Je mehr man weiß, desto mehr kann man tun. Oder wie Pasteur es ausgedrückt hat: >Der Zufall bevorzugt den Verstand, der bereit ist.<

Ich bin Anti-Entropie. Mein Werk ist unerschütterlich für das Chaos. Ich führe mein Leben persönlich und mache meine Arbeit professionell; ich halte die Suppe am Kochen. Wenn man nicht mehr gefährlich ist, nennen sie einen >lästige Fliege<; ich ziehe Aufrührer, Tunichtgut, Desperado vor. Ich sehe mich selbst als eine Mischung aus Zorro und Jiminy Grille. Meine Stories gehen von hier aus und machen die Hölle los. Von Zeit zu Zeit sagt ein Verunglimpf er oder Kritiker, der Anstoß genommen hat, über meine Arbeit: >Das hat er nur geschrieben, um zu schockieren.<

Dann lächle ich und nicke. Genau.«

Wir stellen also fest, daß Ellisons Bemühen, die Welt durch die Brille der Fantasy zu »sehen«, sich nicht sehr von dem Bemühen KurtVonneguts unterscheidet, sie durch die Brille von Satire, Semi-Science-Fiction oder eine Art existentialistischer Schaltheit zu »sehen«. (»Hi-ho ..., so ist das nun mal ..., wie wäre es damit«); oder Hellers Bemühen, sie als endlose Tragikomödie vor einem offenen Irrenhaus zu »sehen«; oder Pynchons Bemühen, sie als das längste absurde Theaterstück der Geschichte zu »sehen« (das Motto, das den dritten Teil; von *Gravity's Rainbow* [dt: *Die Enden der Parabel*] einleitet, stammt aus *The Wizard of Oz* ([dt: *Der Zauberer Oz*] - »Toto, mir schwant, wir sind nicht mehr in Kansas ...«; und ich glaube, Harlan Ellison würde zustimmen, daß dies das Leben in Amerika nach dem Krieg besser als alles andere zusammenfaßt). Was diese Schriftsteller essentiell gemeinsam haben, ist, daß sie *alle* Gleichnisse schreiben. Trotz unterschiedlicher Stile und Standpunkte, wesentlich in allen Fällen ist, daß es sich um Geschichten mit einer Moral handelt.

Ende der fünfziger Jahre schrieb Richard Matheson ein: angsteinflößendes und überzeugendes Gam über einen mo-

dernen Sukkubus (einen weiblichen Sex-Vampir). Was Schock und Wirkung anbelangt, ist es eine der besten Geschichten, die ich jemals gelesen habe. Auch in *Strange Wine* gibt es eine Geschichte über einen Sukkubus, aber in »Lonely Women Are the Vessels of Time« ist der Sukkubus mehr als ein Sex-Vampir; sie ist die Vertreterin moralischer Kräfte, die gekommen ist, um die Dinge wieder ins rechte Lot zu rücken, indem sie das Selbstbewußtsein eines niederträchtigen Mannes zerstört, der in Single-Bars einsame Frauen anmacht, weil sie leicht zu vögeln sind. Sie tauscht ihre eigene Einsamkeit gegen Mitchs Potenz, und als der Geschlechtsakt vorbei ist, sagt sie zu ihm: »Steh auf und zieh dich an und verschwinde von hier.« Man kann die Geschichte nicht einmal als soziologisch bezeichnen, wenngleich sie einen soziologischen Anstrich hat; es ist schlicht und einfach eine Geschichte mit einer Moral.

In »Emissary from Hamelin« kehrt ein kindlicher Flötenspieler zur Siebenhundertjahrfeier der Entführung der Kinder aus dieser mittelalterlichen Stadt zurück und bläst den Schlußpfeiff für die ganze Menschheit. Hier scheint Ellisons zentrales Anliegen, daß der Fortschritt auf unmenschliche Weise voranschreitet, ein wenig schrill und ermüdend zu sein, eine überraschungslose Paarung des moralischen Standpunkts von *Twilight Zone* mit dem der Woodstock-Nation (wir können es fast über die Lautsprecheranlage plärren hören: »Und vergessen Sie nicht, den Müll mitzunehmen!«). Die Erklärung des Kindes für seine Rückkehr ist einfach und direkt: »Wir möchten, daß alle aufhören, aus dieser Welt einen bösen Ort zu machen, sonst werden wir euch diesen Ort wegnehmen.« Aber die Worte, die Ellison seinem Erzähler, dem Reporter, in den Mund legt, um den Gedanken zu verstärken, schmecken mir ein wenig zu sehr nach Woodsy Owl: »Hört auf, das grüne Land mit Plastik zuzudecken, hört auf zu kämpfen; hört auf, Freundschaft zu töten, habt Mut, lügt nicht, hört auf, euch gegenseitig Gewalt anzutun ...« Das sind Ellisons eigene Gedanken, und es sind gute Gedanken, aber ich mag meine Stories ohne Propaganda.

Ich glaube, dieser Fehltritt - eine Geschichte mit einem Werbespot in der Mitte - ist ein Risiko, das jede Literatur als

»Gleichnis« eingeht. Und der Kurzgeschichtenautor läuft vielleicht mehr Risiko, in diese Fallgrube zu stürzen, als der Romancier (doch wenn ein Roman in diese Grube fällt, ist das Ergebnis meistens noch schrecklicher; gehen Sie einmal in Ihre Stadtbibliothek, füllen Sie einen Stapel Leihzettel aus und lesen Sie die Romane des Reporters Tom Wicker aus den fünfziger und sechziger Jahren - Sie werden graue Haare bekommen). In den meisten Fällen vermeidet Ellison diese Grube, springt darüber hinweg ... oder springt absichtlich mitten hinein und vermeidet Verletzungen entweder durch seine Begabung, Gottes Gnade oder eine Mischung aus beidem.

Einige der Kurzgeschichten in *Strange Wine* passen nicht so angenehm in die Rubrik »Gleichnis«, und Ellison ist vielleicht am besten, wenn er einfach mit der Sprache herumspielt und keine ganzen Songs produziert, sondern lediglich Melodienläufe und Gefühle. »From A to Z in the Chocolate Alphabet« ist so eine Geschichte (davon abgesehen, daß es eigentlich gar keine Geschichte ist, sondern eine Reihe von Fragmenten, einige mit erzählendem Charakter, andere nicht, die sich mehr wie Beat-Lyrik lesen). Sie wurde im Schaufenster der Buchhandlung Change of Hobbit in Los Angeles unter Umständen geschrieben, welche so verwirrend waren, daß nicht einmal Ellisons Einleitung zu dem Stück ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt. Die individuellen Teile erzeugen individuelle Wellen der Empfindungen, wie es gute Kurzgedichte tun, und offenbaren eine inspirierte Verspieltheit mit der Sprache, die ebenso gut geeignet ist, diese Abhandlung zu beenden wie alles andere, finde ich.

Sprache ist für die meisten Schriftsteller ein Spiel. Stories sind ein Spaß, das Äquivalent eines »Schieb-mich-zieh-mich«-Autos für Kinder, die so bezaubernde Geräusche von sich geben, wenn man sie über den Boden rollt. Zum Abschluß also aus »From A to Z in the Chocolate Alphabet« Harlan Ellisons Version vom Klatschen mit einer Hand ..., ein Geräusch, das nur die beste Fantasy- und Horror-Literatur erzeugen kann. Und dagegen gestellt eine Kleinigkeit aus dem Werk von Clark Ashton Smith, einem Zeitgenossen Lovecrafts und ein größerer Dichter, als Lovecraft jemals zu sein

hoffen konnte; wenngleich Lovecraft verzweifelt ein Dichter sein wollte, können wir über seine Gedichte wohl bestenfalls sagen, daß er ein hinreichend kompetenter Verseschmied war und keiner seine stimmungsvollen Reime jemals mit dem Werk von Rod McKuen verwechseln würde. George F. Haas, Smiths Biograph, deutet an, daß Smiths bestes Werk *Ebony and Crystal* gewesen sein könnte, und dieser allgemeine Leser ist geneigt, dem zuzustimmen, wenngleich wenige Leser moderner Dichtung in Smiths konventioneller Abhandlung des unkonventionellen Themas etwas finden dürften, was ihnen gefällt. Ich vermute jedoch, daß Clark Ashton Smith gefallen haben würde, was Ellison in »From A to Z in the Chocolate Alphabet« macht. Ich habe den beiden Beispielen aus Ellisons Stück einen Eintrag aus Smiths Ideen-Notizbuch vorangestellt, das Arkham House vor zwei Jahren als *The Black Book of Clark Ashton Smith* veröffentlicht hat:

Das Gesicht aus der Unendlichkeit

Ein Mann fürchtet aus unerfindlichen Gründen den Himmel und versucht, so wenig wie möglich ins Freie zu gehen. Als er schließlich in einem Zimmer mit kleinen Fenstern, deren Vorhänge zugezogen sind, stirbt, erwacht er plötzlich auf einer weiten, kahlen Ebene unter ... einem leeren Himmel. In diesem Himmel wird ganz langsam ein gräßliches, unendliches Gesicht sichtbar, vor dem er keinen Schutz finden kann, da seine ganzen Sinne offenbar im Sinn des Sehens verschmolzen sind. Für ihn ist der Tod der ewige Augenblick, in dem er mit dem Gesicht konfrontiert wird und weiß, weshalb er den Himmel gefürchtet hat.

Und nun die geheimnisvolle Heiterkeit von Harlan Ellison:

WIE FAHRSTUHLMENSCHEN

Sie sprechen nie, und sie können einem nicht in die Augen sehen. Es gibt fünfhundert Gebäude in den Vereinigten Staaten, deren Fahrstühle tiefer gehen als bis in den Keller. Wenn Sie den Knopf fürs Kellergeschoß gedrückt haben und dort angekommen sind, müssen Sie denselben Knopf noch zweimal hintereinander drücken. Die Fahrstuhl Türen werden sich schließen, und Sie werden die Geräusche spe-

zieller Relais hören, und der Fahrstuhl wird weiter nach unten fahren. In die Höhlen. Das Schicksal hat es mit den gelegentlichen Reisenden in diesen fünfhundert Kabinen nicht gut gemeint. Sie haben zu oft den falschen Knopf gedrückt. Sie wurden von denen gepackt, die durch die Höhlen schlurften, und sie wurden ... behandelt. Jetzt fahren sie in den Aufzügen. Sie sprechen nie, und sie können einem nicht in die Augen sehen. Sie betrachten die Zahlen, die aufleuchten und wieder erlöschen, und sie fahren auch nach Einbruch der Nacht noch hinauf und hinunter. Ihre Kleidung ist sauber. Es gibt einen speziellen Trockenreiniger, der das macht. Einmal haben Sie eine gesehen, und ihre Augen waren voller Schreie. London ist eine Stadt mit schmalen, sicheren Treppen.

Und zum Schluß:

D WIE DRYADE

Im Oxford English Dictionary stehen drei Definitionen von Dryade. Die erste: Eine Waldnymphe, die auf ihrem Baum lebt und stirbt. Die zweite: eine giftige Schlange in Indien. Die dritte Definition ist unwahrscheinlich. Keine von ihnen erwähnt die mythische Herkunft des Wortes. Der Baum, auf dem die Schlange lebte, war eine Dryade. Eva war vergiftet. Der Baum, aus dem das Kreuz gefertigt war, war die Dryade. Jesus ist nicht auferstanden, er ist nie gestorben. Die Arche bestand aus Balken, die aus der Dryade geschnitzt waren. Auf dem Gipfel des Berges Ararat werden Sie keine Spur der Arche finden. Sie ist gesunken. Man sollte Zahnstocher in chinesischen Restaurants um jeden Preis meiden.

Und jetzt ... sagen Sie mir. Haben Sie es gehört: Das Geräusch einer Hand, die in der dünnen Luft klatscht?

10

Ich begann dieses Kapitel - vor einhundertvierundzwanzig Manuskriptseiten und zwei Monaten - indem ich sagte, daß es unmöglich ist, einen Überblick über die gesamte Horror-

Literatur der letzten dreißig Jahre zu geben, ohne ein ganzes Buch über das Thema zu schreiben, und das stimmt jetzt noch genauso, wie es vor zwei Monaten und den ganzen Seiten gestimmt hat. Ich konnte hier nur ein paar Bücher des Genres erwähnen, die mir gefallen und hoffentlich kurze Pfeile in die Richtungen zeichnen, in die diese Romane und Kurzgeschichten zeigen. Ich habe *I Am Legend* nicht besprochen, aber wenn Sie durch das, was ich hier gesagt habe, angeregt worden sind, *The Shrinking Man* zu lesen, dann werden Sie es vielleicht auch lesen und auch dort Mathesons unmißverständliche Markenzeichen finden: sein Interesse, seine Figuren auf eine einzige Person unter Streß zu beschränken, so daß deren Charakter sorgfältig unter die Lupe genommen werden kann, seine Betonung von Mut im Unglück, seine meisterliche Erzeugung von Entsetzen vor einem scheinbar normalen, alltäglichen Hintergrund. Ich habe weder das Werk von Roald Dahl oder John Collier noch das von Jorge Louis Borges abgehandelt, aber wenn Sie Harlan Ellisons derzeitige Sammlung ungewöhnlicher Fantasy lesen, werden Sie auch zu denen finden, und bei ihnen werden Sie viele von Ellisons Interessen wiederfinden, besonders sein Interesse am Menschen in seinem schlimmsten, korruptesten Zustand ... und seinem besten, mutigsten und aufrichtigsten. Wenn Sie Anne Rivers Siddons Roman des Spukhauses lesen, dann gelangen Sie vielleicht zu meinem eigenen Roman über das gleiche Thema, *The Shining*, oder zu Robert Marascos brilliantem *Burnt Offerings*.

Aber ich konnte nicht mehr zeichnen als ein paar kurze Pfeile. Die Welt der Horror-Literatur zu betreten heißt, so klein wie ein Hobbit über bestimmte Gebirgspässe zu wandern (wo die einzigen Bäume, die wachsen, zweifellos Dryaden sind), ins Äquivalent des Landes Mordor hinein. Es ist das rauchende, vulkanische Land des dunklen Herrschers, und auch wenn es wenige Kritiker aus erster Hand gesehen haben, so gibt es noch weniger Kartographen. Dieses Land besteht größtenteils aus weißen Flecken auf der Landkarte ..., und so soll es auch sein; ich will das Zeichnen genauerer Karten den graduierten Studenten und Englischlehrern überlassen, die der Meinung sind, daß jede Gans, die

goldene Eier legt, seziiert werden muß, damit man alle ihre gewöhnlichen Eingeweide kennzeichnen kann; den bildlichen Ingenieuren der Phantasie, die erst dann mit der behaglich zugewachsenen (und möglicherweise gefährlichen) literarischen Wildnis zufrieden sind, wenn sie eine aus Doktorarbeiten bestehende Autobahn durch sie hindurch gebaut haben - und hört mir zu, ihr Leute: Jeder Englischlehrer, der jemals ein Lehrbuch oder eine Doktorarbeit geschrieben hat, sollte aus seinem Hörsaal gezerzt, ertränkt und gevierteilt und dann in winzige Streifen geschnitten werden, und diese Streifen sollte man dann in der Sonne trocknen und in Universitätsbuchhandlungen als Buchzeichen verkaufen. Die längeren Pfeile möchte ich den Apothekern der Kreativität überlassen, die erst dann wirklich zufrieden sind, wenn jede einzelne Geschichte, die den Leser jemals in ihrem Bann gehalten hat, wie jeder von uns einmal von der Geschichte von Hansel und Gretel, Rotkäppchen oder dem Haken gebannt war, fein säuberlich dehydriert und in eine Gelkapsel gefüllt wurde, daß man sie mühelos schlucken kann. Das ist ihre Aufgabe - die Aufgabe von Sezierern, Ingenieuren und Apothekern -, und ich überlasse es ihnen, zusammen mit dem nachdrücklichen Wunsch, daß Shelob sie erwischen und auffressen möge, wenn sie das Land des dunklen Herrschers betreten, oder daß die Gesichter im Sumpf der Toten sie erst hypnotisieren und dann in den Wahnsinn treiben, indem sie mit lehmverklebten Stimmen bis in alle Ewigkeit Cleanth Brooks zitieren, oder daß sie der dunkle Herrscher persönlich für immer mit in seinen Turm nimmt, oder sie in die Kluft des Untergangs wirft, wo Krokodile aus lebendem Obsidian daraufwarten, ihre Leiber zu zermalmen und ihre quakenden, drohenden Stimmen für immer zum Schweigen zu bringen.

Und wenn sie das alles vermeiden, dann hoffe ich, daß sie vom Giftbaum essen.

Ich glaube, meine Arbeit ist getan. Mein Großvater hat einmal zu mir gesagt, die beste Karte ist diejenige, die die Richtung Norden anzeigt und darüber informiert, wieviel Wasser auf dem Weg liegt. So eine Karte habe ich hier anfertigen wollen. Literaturkritik und Rhetorik sind Techniken, mit denen ich nicht vertraut bin, aber ich kann ..., nun, zwei Monate

lang über Bücher sprechen, wie es aussieht. Irgendwo in der Mitte von »Alice's Restaurant« sagt Arlo Guthrie zu seinem Publikum: »I could play all night. I'm not proud ... or tired ...« - »Ich könnte die ganze Nacht lang spielen. Ich bin nicht stolz ... noch bin ich müde ...« Ich könnte genau dasselbe sagen. Ich habe nicht über Charles Grants Oxrun-Station-Bücher gesprochen oder über Manly Wade Wellmans Barden John aus den Appalachen mit der Gitarre mit den silbernen Saiten. Ich konnte Fritz Leibers *Our Lady of Darkness* nur ganz kurz erwähnen (aber, sanftmütiger Leser, in diesem Buch findet sich ein blaßblaues Ding, das in Ihren Träumen spuken wird). Es gibt Dutzende andere. Nein, das nehme ich zurück. Es gibt *Hunderte*.

Wenn Sie einen etwas längeren Pfeil brauchen - oder wenn Sie es immer noch nicht satt haben, über Bücher zu sprechen -, dann schlagen Sie den Anhang auf, wo ich eine Liste von ungefähr hundert Büchern aufgestellt habe, die in den hier behandelten dreißig Jahren erschienen sind, alle sind Horror und alle sind auf die eine oder andere Weise herausragend. Wenn Sie ein Neuling im Genre sind, dann werden Sie genügend Stoff finden, daß Sie die nächsten eineinhalb Jahre in Ihren Stiefeln zittern werden. Sind Sie keiner, dann werden Sie feststellen, daß Sie viele davon schon gelesen haben ..., und sie werden Ihnen immerhin meine eigene verschwommene Vorstellung davon vermittelt haben, wo Norden liegt.

X

DER LETZTE WALZER - HORROR UND MORAL, HORROR UND MAGIE

1

Ja, aber wie rechtfertigen Sie es, Ihren Lebensunterhalt damit zu verdienen, daß Sie die schlimmsten Ängste der Leute ansprechen?«

2

Die Polizei wurde von einem Nachbarn geholt, der einen Aufruhr gehört hatte. Sie fanden ein Blutbad - und etwas noch Schlimmeres. Der junge Mann gesteht gelassen, daß er seine Großmutter mit einem Rohr erschlagen und ihr dann die Kehle durchgeschnitten hat.

»Ich brauchte ihr Blut«, sagt der junge Mann der Polizei ruhig. »Ich bin ein Vampir. Ohne ihr Blut wäre ich gestorben.«

In seinem Zimmer fand die Polizei Zeitschriftenartikel über Vampire, Vampircomics, -geschichten und -romane.

3

Wir hatten ein wirklich schönes Essen, dieser Reporter von der *Washington Post* und ich, und dafür bin ich sehr dankbar. Ich hatte am Vortag gerade in New York eine Tour durch zwölf Städte angefangen, um meinen Roman *The Dead Zone* (dt: *Dead Zone - Das Attentat*) zu präsentieren; und Viking hatte eine Party im Tavern on the Green gegeben, einem riesigen Rokospeserrestaurant am Rand des Central Park. Ich hatte mir vorgenommen, bei der Party aufzupassen, aber irgendwie hatte ich doch acht Bier weggesteckt, und sechs weitere während der anschließenden kleineren und entspannteren Party mit einigen Freunden aus Maine. Dennoch stand

ich andentags morgens um Viertel vor fünf auf, um das Flugzeug nach Washington um sechs Uhr zu erwischen, damit ich wiederum um sieben Uhr einen Fernsehauftritt absolvieren konnte, um für meinen Roman zu werben. Willkommen bei der Toumee, Freunde und Nachbarn.

Ich erreichte die Maschine rechtzeitig und betete unsichtbare Rosenkränze, als sie während eines tobenden Gewitters startete (ich saß neben einem übergewichtigen Geschäftsmann, der den ganzen Flug über das *Wall Street Journal* las und absichtlich und genüßlich Verdauungstabletten in sich hineinstopfte, eine nach der anderen, als würden sie ihm wirklich schmecken), und kam mindestens zehn Minuten vor der Zeit bei A. M. *Washington* an. Die Fernschecheinwerfer betonten den gelinden Kater, mit dem ich aufgestanden war, und ich war dankbar für das recht entspannte Essen mit dem Reporter der *Post*, dessen Fragen interessant und vergleichsweise wenig bedrohlich gewesen waren. Dann kam aus dem Nichts sein angeschnittener Ball über die schlimmsten Ängste der Leute. Der Reporter, ein junger, schlacksiger Bursche, sah mich über sein Sandwich hinweg mit strahlenden Augen an.

Es ist das Jahr 1960, und ein einsamer Jugendlicher aus Ohio hat das Kino verlassen, in dem er gerade zum fünften Mal Psycho gesehen hat. Dieser junge Mann geht nach Hause und ersticht seine Großmutter. Der Gerichtsmediziner zählte später über vierzig Stichwunden.

Warum? fragt die Polizei.

Stimmen, antwortet der junge Mann. Stimmen haben mir gesagt, daß ich es tun soll.

»Sehen Sie«, sagte ich und legte mein eigenes Sandwich weg.
»Nehmen Sie einen Psychiater in einer Großstadt. Er hat ein wunderschönes Haus im Vorort, ein Haus, das mindestens hunderttausend Dollar wert ist. Er fährt entweder einen ta-

bakbraunen oder silbergrauen Mercedes. Seine Frau hat einen Country-Squire-Wagen. Seine Kinder gehen während des Schuljahres in eine Privatschule und jeden Sommer nach Neu-England oder in den Nordwesten ins Ferienlager. Sonny kann nach Harvard, wenn er die Zensuren bringt - Geld ist sicher kein Problem -, und seine Tochter kann eine feine Mädchenschule besuchen, wo das Motto der Verbindung lautet: >We don't conjugate, we decline*.< Und wie macht er das Geld, das all diese Wunder bringt? Er hört Frauen zu, die wegen ihrer Frigidität weinen; er hört Männern zu, die Selbstmordimpulse verspüren; er hat es mit ausgeprägter und weniger ausgeprägter Paranoia zu tun, mitunter hat er vielleicht einen wirklich Schizophrenen. Er hat mit Leuten zu tun, die irgendwie eine Scheißangst davor haben, ihr Leben könnte außer Kontrolle geraten sein und alles auseinanderfallen ..., und wenn das nicht heißt, von den Ängsten der Leute zu leben, dann weiß ich nicht, was sonst.«

Ich griff wieder nach meinem Sandwich und biß hinein; ich war der Überzeugung, daß ich den angeschnittenen Ball, den er mir zugespielt hatte, wenn nicht zurückgeschlagen, so doch immerhin wieder in seine Spielhälfte gefoult hatte, so daß ich im Spiel bleiben konnte. Als ich von meinem Reuben aufsaß, war das winzige Lächeln vom Gesicht des Reporters verschwunden.

»Ich«, sagte er leise, »bin zufällig in psychiatrischer Behandlung.«

Januar 1980. Die Frau und ihre Mutter haben eine besorgte Unterhaltung über das drei Monate alte Baby der Frau. Das Baby hört nicht auf zu weinen. Es weint immerzu. Sie sind sich einig, was die Ursache des Übels anbetrifft: Das Baby ist von einem Dämon besessen, wie das kleine Mädchen in The Exorcist. Sie schütten Benzin über das Baby, das weinend in seiner

* Unübersetzbares Wortspiel mit folgender Doppelbedeutung: Zum einen: »Wir konjugieren nicht, wir deklinieren.« Und zum anderen: »Wir paaren uns nicht, wir weigern uns.« (Anm.d.Übers.)

Krippe liegt, und dann zünden sie das Kind an, um den Dämon auszutreiben. Das Baby liegt drei Tage mit Verbrennungen auf der Intensivstation. Dann stirbt es.

7

Trotz alledem war der Artikel des Reporters sauber und fair; er war unfreundlich, was mein Aussehen anbelangt, und ich denke, dazu hatte er allen Grund - ich war im Sommer des Jahres 1979 in der schlechtesten Form seit zehn Jahren -, aber davon abgesehen fühlte ich mich ziemlich gut behandelt. Aber selbst in dem Artikel, den er schrieb, kann man feststellen, wo sich sein Weg und meiner trennten; man vernimmt das laute Klappen von Vorstellungen, die sich plötzlich in zwei vollkommen unterschiedliche Richtungen bewegen.

»Man hat den Eindruck, daß King diese Art von Übungsboxen gefällt«, schrieb er.

8

Boston 1977. Eine junge Frau wird von einem Mann getötet, der den Mord mit einer ganzen Reihe von Küchengeräten begeht. Die Polizei vermutet, er könnte den Einfall dazu aus einem Film haben - Brian De Palmas Carrie nach dem Roman von Stephen King. Im Film tötet Carrie ihre Mutter, indem sie alle möglichen Küchengeräte - darunter einen Korkenzieher und einen Kartoffelschäler - durch das Zimmer fliegen und die Frau buchstäblich an die Wand nageln läßt.

9

Das Fernsehen überlebte den Ruf von Einflußgruppen, die exzessive, unverblünte Darstellung von Gewalt in der Glotze zu beenden, über zehn Jahre lang, ebenso fast zahllose Komitees des Repräsentantenhauses und des Senats, die gebildet wurden, um das Thema zu diskutieren. Auch nach der Ermordung von John F. Kennedy, Robert F. Kennedy und Martin Luther King erschossen Privatdetektive die Bösen und bekamen eins auf den Schädel geschlagen; man

konnte an jedem Tag der Woche, einschließlich Sonntag, seine Dosis Gewalt bekommen, indem man einfach den Kanal wechselte. Der unerklärte Krieg in Vietnam heizte sich ziemlich gut an, herzlichen Dank; die Gefallenenzahlen schnellten in die Stratosphäre. Kinderpsychologen sagten aus, daß Kinder der Testgruppe zu deutlicher Aggressivität beim Spielen neigten, nachdem sie zwei Stunden lang brutale Sendungen im Fernsehen gesehen hatten - sie schlugen ihr Spielzeugauto zum Beispiel auf den Boden, anstatt es hin und her zu rollen.

10

Los Angeles 1969. Janis Joplin, die später an einer Überdosis Drogen sterben wird, kreischt »Ball and Chain« hinaus. Jim Morrison, der in der Badewanne an Herzversagen sterben wird, singt am Ende eines Songs mit dem Titel »The End« laut »Kill, kill, kill, kill« - Francis Ford Coppola wird den Song zehn Jahre später benutzen, um den Prolog von Apocalypse Now einzublenden. Newsweek veröffentlicht das Bild eines schüchtern lächelnden amerikanischen Soldaten, der ein abgeschnittenes Menschenohr hochhält. Und in einem Vorort von Los Angeles sticht ein Junge seinem kleinen Bruder mit dem Finger ein Auge aus. Er wollte, sagte er, nur das alte Boinng! mit zwei Fingern der Three Stooges nachahmen. Wenn sie es im Fernsehen machen, erklärte das weinende Kind, wird keinem weh getan.

11

Die gestellte Gewalt des Fernsehens rollte dennoch weiter, vorbei an Charles Whitman oben auf seinem Texas Tower (»There was a rumor/about a tumor«, sangen Kinky Friedman and the Texas Jewboys voller Wonne, »nested at the base of his braiyyyn ...«), und was sie schließlich tötete und die Komödien der siebziger Jahre auslöste, war, verglichen mit dem Tod eines Präsidenten, eines Senators und eines Bürgerrechtlers, ein vergleichsweise unbedeutendes Ereignis. Die Fernsehbosse waren schließlich gezwungen, ihre Position neu

zu überdenken, weil einem jungen Mädchen in Roxbury das Benzin ausging.

Unglücklicherweise hatte sie einen Benzinkanister im Kofferraum. Sie ließ ihn sich an der Tankstelle füllen, und als sie zum Auto zurücklief, traf sie auf eine Bande schwarzer Jugendlicher, die ihr den Kanister wegnahmen, sie mit dem Benzin überschütteten und sie dann anzündeten - wie die Mutter, die versuchte, den Dämon aus ihrem Baby auszutreiben. Sie starb Tage später. Die Jugendlichen wurden geschnappt, und schließlich stellte ihnen jemand die Vierundsechzigtausend-Dollar-Frage: Woher hattet ihr diesen gräßlichen Einfall?

Aus dem Fernsehen, lautete die Antwort. Aus dem *ABC Movie of the Week*.

Ende der sechziger Jahre schrieb Ed McBain (in Wirklichkeit der Romancier Evan Hunter) einen seiner besten »87. Revier«-Romane über diese Polizeitruppe. Er trug den Titel *Fuzz* und handelte teilweise von einer Bande Teenager, die herumzogen und Penner mit Benzin übergössen und sie anzündeten. In der Filmversion, die Steven Scheuer in seinem unschätzbar wertvollen Fernsehlexikon *Movies on TV* als »wirre Komödie« beschreibt, spielen Burt Reynolds und Raquel Welch die Hauptrollen. Der größte Lacher des Films ist der, als ein paar Polizisten im Einsatz sich als Nonnen verkleiden und einen Verdächtigen verfolgen, wobei sie die Röcke hochhalten und große, derbe Stiefel entblößen. Verdammt komisch, was, Leute? Ein echter Heuler.

McBains Roman ist kein Heuler. Er ist grimmig und beinahe wunderschön. Es ist ihm sicher niemals besser gelungen zu beschreiben, wie der Polizeieinsatz tatsächlich ist, als in der Szene, als Steve Carella, der sich als Penner verkleidet hat, selbst angezündet wird. Die Produzenten des Films sahen offenbar etwas zwischen *M*A*S*H* und *Naked City* darin, und das erbärmliche Resultat kann man getrost vergessen, so wie einen Fastball von Tracy Stallard ..., nur einer von Stallards Fastballs flog aus dem Fenway Park hinaus und wurde zu Roger Maris rekordebrechendem einundsechzigstem Home-Run. Und *Fuzz*, eine armselig produzierte Komödie, machte der Gewalt im Fernsehen effektiv ein Ende.

Die Botschaft? Ihr seid verantwortlich. Und die Fernsehsender akzeptierten diese Botschaft.

12

»Wie rechtfertigen Sie die Gewalt der Duschszene in Psycho?« fragte einmal ein Kritiker Sir Alfred Hitchcock.

»Wie rechtfertigen Sie die Eröffnungsszene in Hiroshima, Mon Amour?« soll Hitchcock darauf geantwortet haben. In dieser Eröffnungsszene, die 1959 nach amerikanischen Maßstäben sicherlich skandalös war, sehen wir Emmanuele Riva und Eliji Okada nackt einander umarmen.

»Die Eröffnungsszene war notwendig für die Integrität des Films«, antwortete der Kritiker.

»Die Duschszene in Psycho auch«, sagte Hitchcock.

13

Welche Bürde trägt der Autor - besonders der Verfasser von Horror-Literatur - bei alledem? Es hat sicherlich nie einen Schriftsteller im Genre gegeben (ausgenommen vielleicht Shirley Jackson), der nicht mit mehr als einem kleinen Maß kritischem Argwohn betrachtet worden ist. Die Ethik der Horror-Literatur wird seit mehr als einhundert Jahren in Frage gestellt. Einer der bluttriefenden Vorläufer von *Dracula*, *Varney the Vampire*, wurde als »penny dreadful« - als »Groschenroman« - bezeichnet. Später verwandelte die Inflation die »penny dreadfuls« in »dime dreadfuls«. In den späten dreißiger Jahren wurden Rufe laut, daß Pulp wie *Weird Tales* oder *Spicy Stories* (das regelmäßig zungenschnalzende S & M-Titelblätter präsentierte, auf denen reizende Damen, stets in Unterwäsche, gefesselt waren und von einer monstermäßigen - aber eindeutig männlichen - Kreatur der Nacht bedroht wurden) die Moral der Jugend Amerikas verdarben. Ganz ähnlich würgte die Comic-Industrie in den fünfziger Jahren solche gesetzesbrecherischen Gewächse wie E. C.s *Tales from the Crypt* ab und führte den »Comics Code« ein, als deutlich wurde, daß der Kongreß ihnen den Laden säubern würde, wenn sie das nicht selbst machten. Es gab keine

Geschichten über Verstümmelung, von den Toten zurückkehrende Leichen und Begräbnisse bei lebendigem Leib mehr - jedenfalls nicht in den nächsten zehn Jahren. Die Rückkehr signalisierte die unpräntöse Geburt von *Creepy*, einer Zeitschrift der Warren Group, die eine totale Rückbesinnung auf die Zeiten von Bill Gaines' E.-C.-Horror-Comics war. Uncle Creepy und sein Kumpel, Cousin Eerie, die etwa zwei Jahre später kamen, waren im Grunde genommen dasselbe wie die alte Hexe und der Gruftwächter. Sogar einige der alten Künstler waren wieder zur Stelle - Joe Orlando, der sein Debüt als Zeichner bei E. C. gegeben hatte, veröffentlichte auch in der ersten Ausgabe von *Creepy*, wenn ich mich recht erinnere.

Ich würde sagen, daß es speziell bei so populären Darbietungen wie Filmen, Fernsehen und Mainstream-Literatur eine starke Tendenz gegeben hat, den Botschafter wegen seiner Botschaft zu töten. Ich habe nicht bezweifelt und bezweifle nicht, daß die Jugendlichen, die die Frau in Roxbury verbrannt haben, den Einfall nach der Ausstrahlung von *Fuzz* durch ABC am Sonntagabend bekommen haben; wäre das nicht gezeigt worden, dann hätten Dummheit und mangelnde Phantasie sie vielleicht dazu gebracht, sie auf weniger spektakuläre Weise umzubringen. Dasselbe gilt für viele der anderen hier erwähnten Fälle.

Der Danse Macabre ist ein Walzer mit dem Tod. Das ist eine Tatsache, und wir können es uns nicht leisten, vor dieser Tatsache zurückzuschrecken. Die Horror-Geschichte bietet die Möglichkeit, etwas zu betrachten, was sich hinter Türen abspielt, die wir normalerweise verschlossen halten, so wie die Jahrmarktsfahrten, die einen gewaltsamen Tod nachahmen. Doch die menschliche Phantasie gibt sich nicht mit verschlossenen Türen zufrieden. Irgendwo gibt es eine andere Tanzpartnerin, flüstert die Phantasie in die Nacht hinein - eine Tanzpartnerin in einem verfaulten Ballkleid, eine Partnerin mit leeren Augenhöhlen, grünem Schimmel auf den ellbogenlangen Handschuhen, Maden, die im verbliebenen schütterten Haar wuseln. Ein solches Geschöpf in den Armen halten? Wer, fragen Sie mich, würde so verrückt sein? Nun ...?

»Diese Tür wirst du nicht öffnen«, sagt Blaubart in der

gräßlichsten aller Horror-Geschichten zu seiner Frau, »weil dein Mann es dir verboten hat.« Aber das macht sie natürlich nur um so neugieriger ..., und schließlich wird ihre Neugier befriedigt. »Sie dürfen sich im Schloß frei bewegen«, sagt Graf Dracula zu Jonathan Harker. »Nur nicht hinter verschlossene Türen, aber dorthin werden Sie auch gar nicht gehen wollen.« Aber Harker geht schon bald dorthin.

Und so machen wir es alle. Vielleicht gehen wir freiwillig zu der verschlossenen Tür, weil uns klar ist, daß eine Zeit kommt, da wir gehen müssen, ob wir wollen oder nicht ..., und nicht nur um hineinzusehen, sondern um hindurchgestoßen zu werden. Unwiederbringlich.

14

Baltimore 1980. Die Frau liest ein Buch und wartet darauf, daß ihr Bus kommt. Der ausgediente Soldat, der sich ihr nähert, ist ein Vietnam-Veteran und manchmal drogenabhängig. Er hat eine Krankengeschichte geistiger Probleme, die auf seinen Wehrdienst zurückzuführen zu sein scheinen. Die Frau hat ihn schon früher im Bus bemerkt, manchmal winkt er, manchmal taumelt er, manchmal ruft er laut und wild nach Leuten, die gar nicht da sind. »Ganz recht, Captain!« hat sie ihn sagen hören. »Ganz recht, ganz recht!«

Er greift die Frau an, die auf den Bus wartet; die Polizei vermutet später, daß er hinter Geld für Drogen her war. Wie auch immer. Er ist tot, was immer er auch gewollt haben mag. Es ist eine gefährliche Gegend. Die Frau hatte ein verstecktes Messer bei sich. Sie holt es während des Kampfes heraus. Als der Bus kommt, liegt der ehemalige Soldat sterbend im Straßengraben.

Was haben Sie gelesen ? fragt ein Reporter sie später; sie zeigt ihm The Stand von Stephen King.

15

Entfernt man die Verkleidung der Semantik behutsam und legt sie beiseite, so scheinen diejenigen, die die Horror-Geschichten kritisieren (oder die sich einfach unbehaglich fühlen, weil sie sie mögen), folgendes zu sagen: Sie verkaufen;

fod und Verstümmelung und Monstrositäten; sie machen ein Geschäft mit Haß und Gewalt, Morbidität und Abscheu; sie sind nichts weiter als Repräsentanten der Kräfte des Chaos, die heutzutage die Welt so sehr bedrohen.

Sie sind, kurz gesagt, unmoralisch.

Nachdem *Dawn of the Dead* in die Kinos gelangt war, fragte ein Kritiker George Romero, ob er der Meinung wäre, ein solcher Film, mit seinen Szenen voll Blut, Kannibalismus und fröhlicher Pop-Brutalität, sei ein Zeichen für eine gesunde Gesellschaft. Seine Antwort war der zuvor zitierten klassischen Antwort von Hitchcock ebenbürtig, er fragte den Kritiker, ob er der Meinung sei, die fehlerhafte Konstruktion der DC-10-Motoren sei ein Zeichen für eine gesunde Gesellschaft. Seine Antwort wurde als Ausflucht abgetan (»Man hat den Eindruck, daß Romero diese Art von Übungsboxen gefällt«, kann ich den Kritiker beinahe denken hören).

Nun, sehen wir nach, ob die Ausflucht tatsächlich eine Ausflucht ist - und gehen wir eine Schicht tiefer, als wir bisher gegangen sind. Es ist spät geworden, der letzte Walzer wird gespielt, und wenn wir jetzt nicht bestimmte Dinge sagen, werden wir sie wohl niemals sagen.

Ich habe durch dieses ganze Buch hindurch zu sagen versucht, daß die Horror-Story unter den Fangzähnen und der grusligen Perücke in Wirklichkeit so konservativ wie ein Republikaner aus Illinois im dreiteiligen Nadelstreifenanzug ist; daß ihr Hauptanliegen ist, uns den Wert der Norm deutlich zu machen, indem sie uns zeigt, was für gräßliche Dinge geschehen können, wenn Menschen ins Land der Tabus wandern. Im Rahmen der meisten Horror-Geschichten finden wir eine so ausgeprägte Moral, daß ein Puritaner seine helle Freude daran haben würde. In den alten E.-C.-Comics führte Ehebruch unweigerlich zu einem schlimmen Ende, und Mörder erlitten ein Schicksal, gegen das die Streckbank und der glühende Eisenschuh wie Kinderfahrten auf dem Rummelplatz aussehen würden.* Moderne Horror-Geschichten unter-

* Mein ewiger Favorit (sagte er vernarrt): Ein wahnsinniger Ehemann schiebt seiner mageren Frau einen Druckluftschlauch in den Hals und bläst sie auf wie einen Ballon, bis sie platzt. »Endlich dick«, sagt er Au-

scheiden sich nicht so sehr von den moralischen Stücken des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wenn wir ihnen auf den Zahn fühlen. Die Horror-Story ist für gewöhnlich nicht nur ein Bollwerk der Zehn Gebote, sie bläst sie auf die Größe der Boulevardpresse auf. Wenn im Kino das Licht ausgeht oder wir ein Buch aufschlagen, dann können wir uns dem angenehmen Gefühl hingeben, daß die Bösewichter fast sicher bestraft werden und Gleiches mit Gleichem vergolten wird.

Darüber hinaus habe ich eine pompöse akademische Metapher benutzt und darauf hingewiesen, daß die Horror-Geschichte im allgemeinen den Ausbruch eines dionysischen Wahnsinns in einer apollinischen Existenz schildert und daß der Horror anhält, bis die dionysischen Kräfte ausgetrieben wurden und die apollinische Norm wiederhergestellt worden ist. Wenn man den wirkungsvollen, wenn auch rätselhaften Prolog im Irak wegläßt, beginnt William Friedkins Film *The Exorcist* tatsächlich in Georgetown, einem apollinischen Vorort, wenn es je einen gegeben hat. In der ersten Einstellung wird Ellen Burstyn von einem berstenden, brüllenden Geräusch auf dem Dachboden geweckt - es klingt, als hätte jemand dort oben einen Löwen freigelassen. Das ist der erste Riß in der apollinischen Welt; wenig später wird alles andere wie eine alptraumhafte Sturzflut hindurchbrechen. Aber am Ende des Films wird der beunruhigende Riß zwischen unserer normalen Welt und einem Chaos, wo Dämonen über unschuldige Kinder herfallen dürfen, wieder geschlossen. Als Burstyn die blasse, aber offensichtlich wieder gesunde Linda Blair in der letzten Einstellung des Films zum Auto führt, ist uns klar, daß der Alptraum vorbei ist. Der Urzustand ist wie-

genblicke vor dem Knall glücklich zu ihr. Aber wenig später gerät der Ehemann, der ungefähr die Größe von Jackie Gleason hat, in eine Falle, die sie ihm gestellt hat, und wird plattgedrückt, als ein riesiger Tresor auf ihn herunterfällt. Diese geniale Aufarbeitung der alten Geschichte von Jack Sprat und seiner Frau ist nicht nur grausam komisch: Sie bietet ein ausgezeichnetes Beispiel für die Auge-um-Auge-Theorie des Alten Testaments. Oder, wie die Spanier sagen, Rache ist ein Gericht, das man am besten kalt genießt.

derhergestellt. Wir haben nach dem Mutanten Ausschau gehalten und ihn vertrieben. Das Gleichgewicht war noch nie so schön.

Das sind einige Dinge, über die wir in dem Buch gesprochen haben ..., aber angenommen, das alles ist nur Vortäuschung und eine falsche Front? Ich sage nicht, daß es so ist, aber vielleicht sollten wir (da dies der letzte Tanz ist) wenigstens über die Möglichkeit nachdenken.

In unserer Diskussion über die Archetypen hatten wir Gelegenheit, über den Werwolf zu sprechen, den Burschen, der manchmal haarig und manchmal täuschend glatt ist. Angenommen, es gibt einen doppelten Werwolf. Angenommen, der Schöpfer einer Horror-Geschichte wäre unter der grusligen Perücke und den Plastikfangzähnen wirklich ein Republikaner im dreiteiligen Nadelstreifenanzug, wie wir gesagt haben ..., ah, aber angenommen, *darunter* wiederum lauert ein *echtes* Monster mit echten Haaren und sich windenden Medusenschlangen als Haar? Angenommen, es ist alles eine zweckdienliche Lüge und wir finden nicht einen Vertreter der Norm, wenn der Horror-Autor schließlich bis zu seinem wahren Kern entkleidet wurde, sondern einen Freund - einen kapirolenmachenden, garstigen Vertreter des Chaos mit rotglühenden Augen?

Was ist mit *dieser* Möglichkeit, Freunde und Nachbarn?

16

Vor etwa fünf Jahren beendete ich *The Shining*, nahm mir einen Monat frei und machte mich dann daran, einen neuen Roman zu schreiben, dessen Arbeitstitel *The House of Value Street* lautete. Es sollte ein *roman* über die Entführung von Patty Hearst, ihre Gehirnwäsche (oder ihr soziopolitisches Erwachen, das kommt ganz auf den Standpunkt an, schätze ich), den Banküberfall, die Schießerei im SLA-Versteck in Los Angeles - in meinem Buch befand sich das Versteck natürlich in der Value Street -, die Flucht quer durch das ganze Land und das alles werden. Mir schien das ein äußerst starkes Thema zu sein, und mir war klar, daß jede Menge Sachbücher über das Thema geschrieben werden würden,

doch fand ich, daß nur ein Roman wirklich erfolgreich sämtliche Widersprüche würde erklären können. Schließlich ist der Romancier Gottes Lügner, und wenn er seine Arbeit gut macht, wenn er den Kopf und den Mut nicht verliert, kann er manchmal die Wahrheit finden, die im Zentrum der Lüge lebt.

Nun, ich habe dieses Buch nie geschrieben. Ich legte mir mein recherchiertes Hintergrundmaterial zurecht (Patty war damals immer noch auf freiem Fuß, und auch das faszinierte mich so sehr an dem Einfall; ich konnte mir mein eigenes Ende ausdenken), und dann machte ich mich an den Roman, Ich machte mich von einer Seite daran, und nichts geschah. Ich versuchte es von der anderen Seite und dachte, daß es ziemlich gut ging, bis mir auffiel, daß meine sämtlichen Personen sich anhörten, als wären sie gerade vollständig und schwitzend aus dem Tanz-Marathon in Horace McCoy's *They Shoot Horses, Don't They?* herausgetreten. Ich versuchte es *in medias res*. Ich versuchte, es mir als Bühnenstück vorzustellen, ein Trick, der manchmal bei mir funktioniert, wenn ich feststecke. Dieses Mal funktionierte er nicht.

In seinem großartigen Roman *The Hair of Harald Roux* sagt uns Thomas Williams, daß das Schreiben eines langen literarischen Werkes so ist, als würde man Personen auf einer großen, schwarzen Fläche versammeln. Sie stehen um das kleine Feuer der Erfindungsgabe des Schriftstellers herum, wärmen sich die Hände an den Flammen und hoffen, das Feuer wird zu einem Flammenmeer hochlodern, das nicht nur Wärme, sondern auch Licht spendet. Aber häufig geht es aus, das Licht erlischt, und die Personen ersticken in der Schwärze. Das ist eine wunderschöne Metapher für den Prozeß der Entstehung von Literatur, aber sie ist nicht von mir ..., sie ist wahrscheinlich zu sanft, um von mir zu sein. Ich habe den Roman stets als großes, schwarzes Schloß gesehen, das man angreifen muß, eine Bastion, die man mit Gewalt oder mit List einnehmen muß. Das Besondere an diesem Schloß ist, es scheint offen zu sein. Es sieht überhaupt nicht aus, als sei es für eine Belagerung zugeknöpft. Die Zugbrücke ist heruntergelassen. Das Tor steht offen. Keine Bogenschützen auf den Zinnen. Das Problem ist, es gibt wirk-

lieh nur einen sicheren Weg hinein; jeder andere Versuch einzutreten resultiert in plötzlicher Vernichtung aus einer unbekannten Quelle.

Bei meinem Buch über Patty Hearst fand ich nie den richtigen Weg hinein ..., und während der ganzen sechs Wochen nagte etwas anderes ganz leise in meinem Hinterkopf. Es war eine neue Geschichte; ich hatte gelesen, daß in Utah versehentlich chemische und biologische Kampfstoffe ausgetreten waren. Die bösen, garstigen Käfer entkamen aus ihren Kanistern und töteten eine Schafherde. Aber in dem Zeitungsartikel stand, wenn der Wind in die andere Richtung geweht hätte, dann hätten die Bewohner von Salt Lake City eine unangenehme Überraschung erleben können. Dieser Artikel rief Erinnerungen an einen Roman von George R. Stewart mit dem Titel *Earth Abides* (dt: *Leben ohne Ende*) in mir wach. In Stewarts Buch löscht eine Seuche den größten Teil der Menschheit aus, und der Protagonist, der durch einen perfekt abgepaßten Schlangenbiß immun wurde, wird Zeuge der ökologischen Veränderungen, die das Verschwinden der Menschheit mit sich bringt. Die erste Hälfte von Stewarts langem Buch ist fesselnd; die zweite Hälfte dagegen eher schleppend - zuviel Ökologie, nicht genügend Story.

Damals lebten wir in Boulder, Colorado, und ich hörte mir den Bibel-Sender an, der ziemlich regelmäßig aus Arvada sendete. Einmal hörte ich einen Prediger den Bibeltext erläutern. »Einmal in jeder Generation wird eine Plage über sie kommen.« Dieser Satz - der wie ein Zitat aus der Bibel klingt, aber keines ist - gefiel mir so gut, daß ich ihn aufschrieb und über meine Schreibmaschine tackerete: *Einmal in jeder Generation wird eine Plage über sie kommen.*

Dieser Satz und die Meldung über den Kampfstoff-Unfall in Utah und die Erinnerung an Stewarts gutes Buch vermengten sich allesamt mit meinen Gedanken über Patty Hearst und die SLA, und als ich eines Tages an der Schreibmaschine saß und mein Blick zwischen der unheimlichen Predigt an der Wand und dem weißen Schreibmaschinpapier, das mich fast wahnsinnig machte, hin und her glitt, schrieb ich - nur um überhaupt etwas zu schreiben: *Die Welt wird vernichtet, aber alle in der SLA sind irgendwie immun. Eine Schlange hat*

sie gebissen. Das betrachtete ich eine Weile, dann schrieb ich: *Keine Benzinknappheit mehr*. Das war auf eine gräßliche Weise fröhlich. Keine Menschen mehr, keine Pipelines. Unter *Keine Benzinknappheit mehr* schrieb ich immer schneller: *Kein kalter Krieg mehr. Keine Umweltverschmutzung mehr. Keine Krokodillederhandtaschen mehr. Keine Verbrechen mehr. Ein Zeitalter des Friedens*. Das letzte gefiel mir besonders gut. Es hörte sich wie etwas an, das aufgeschrieben werden mußte. Ich unterstrich es. Ich saß etwa eine Viertelstunde da, hörte mir über meinen kleinen Cassettenrecorder die Eagles an, und dann schrieb ich: *Donald DeFreeze ist der dunkle Mann*. Ich meinte nicht, daß DeFreeze ein Schwarzer war; mir war nur plötzlich aufgefallen, daß man DeFreezes Gesicht auf den Fotos von dem Banküberfall, an dem Party Hearst teilgenommen hatte, kaum sehen konnte. Er hatte einen Hut mit breiter Krempe auf, und man konnte bestenfalls vermuten, wie er aussah. Ich schrieb: *Ein dunkler Mann ohne Gesicht*, und dann sah ich auf und sah den grimmigen Leitspruch wieder: *Einmal in jeder Generation wird eine Plage über sie kommen*. Und das war es dann. Die nächsten zwei Jahre verbrachte ich damit, ein scheinbar endloses Buch mit dem Titel *The Stand* zu schreiben. Es kam so weit, daß ich gegenüber Freunden anfang, es als mein eigenes kleines Vietnam zu beschreiben, denn ich sagte mir immerzu, daß ich nach weiteren hundert Seiten anfangen würde, das Licht am Ende desTunnels zu sehen. Das fertige Manuskript war mehr als zwölfhundert Seiten lang und wog zwölf Pfund, so viel wie die Bowlingkugeln, mit denen ich bevorzugt spiele. An einem warmen Abend im Juli trug ich es dreißig Blocks vom U. N. Plaza Hotel zum Büro meines Lektors. Aus nur ihr erfindlichen Gründen hatte meine Frau den ganzen Klotz Papier in Cellophanpapier eingepackt, und als ich ihn zum dritten oder vierten Mal von einem Arm auf den anderen wechselte, hatte ich eine plötzliche Vorahnung: Ich würde hier auf derThird Avenue sterben. Der Krankenwagen würde mich flach im Straßengraben finden, wo ich an einem Herzschlag gestorben sein würde, und mein triumphierend in Cellophanpapier eingewickeltes Monstermanuskript, das neben meiner ausgestreckten Hand lag, würde der Sieger sein.

Es gab Zeiten, da haßte ich *The Stand* regelrecht, aber es kam niemals der Zeitpunkt, da ich mich nicht gezwungen gesehen hätte, damit weiterzumachen. Aber als es mit meinen Jungs in Boulder nicht zum besten stand, hatte das Buch etwas Fröhliches, Verrücktes an sich. Ich konnte es kaum erwarten, jeden Morgen an der Schreibmaschine zu sitzen und in die Welt zurückzukehren, in der Randy Flagg manchmal eine Krähe und manchmal ein Wolf werden konnte und wo die große Schlacht nicht um Benzingutscheine ging, sondern um menschliche Seelen. Ich hatte das Gefühl - ich muß es zugeben -, als würde ich einen schnellen, glücklichen Tanz auf dem Grab der ganzen Welt machen. Ich schrieb das Buch während einer schlimmen Zeit für die Welt und besonders für Amerika; wir litten unter der ersten Benzinknappheit in der Geschichte, wir waren gerade Zeugen des traurigen Endes der Regierung Nixon und des ersten Rücktritts eines Präsidenten überhaupt geworden, wir waren in Südostasien vernichtend geschlagen worden, und wir kämpften mit einer ganzen Reihe interner Probleme, von der beunruhigenden Frage von Abtreibung auf Verlangen bis hin zu einer Inflationsrate, die in beängstigender Weise in die Höhe schnellte.

Ich? Ich litt an einem wirklich guten Fall von Karriere-Zeitverschiebung. Vier Jahre vorher hatte ich für einen Dollar sechzig pro Stunde Laken in einer Großwäscherei zusammengelegt und *Carrie* im Heizraum eines Wohnwagens geschrieben. Meine Tochter, die da fast ein Jahr alt war, trug meistens geschnommte Kleider. Im Jahr zuvor hatte ich meine Frau Tabitha in einem geliehenen Anzug geheiratet, der zu groß für mich war. Ich kehrte der Wäscherei den Rücken, als in einer nahegelegenen Schule, der Hampden Academy, eine Stelle als Lehrer frei wurde, und meine Frau Tabby und ich stellten fest, daß mein Jahresgehalt von sechstausendvierhundert Dollar uns nicht weiter brachte als mein Gehalt in der Wäscherei - und ich sah zu, daß ich im nächsten Sommer den Job in der Wäscherei zurückbekam.

Dann verkaufte ich *Carrie* an Doubleday, und Doubleday verkaufte die Taschenbuchrechte für eine erstaunliche Summe, die damals noch beinahe einen Rekord brach. Das Leben entwickelte sich mit der Geschwindigkeit einer Con-

corde. Die Filmrechte für *Carrie* wurden gekauft; 'Salem's Lot wurde für eine große Summe gekauft, dann wurden ebenfalls Filmrechte erworben; ebenso mit *The Shining*. Plötzlich dachten alle meine Freunde, daß ich reich war. Das war schlimm genug, furchteinflößend genug; schlimmer war die Tatsache, daß es wahrscheinlich so war. Leute fingen an, mich auf Investitionen anzusprechen, auf ein Steuerparadies, auf einen Umzug nach Kalifornien. Das alles waren genügend Veränderungen, mit denen man fertig werden mußte, aber dazu kam, daß das Amerika, in dem ich aufgewachsen war, unter meinen Füßen abzubröckeln schien ..., es sah immer mehr wie eine komplizierte Sandburg aus, die unglücklicherweise unterhalb der Flutlinie erbaut worden war. Die erste Welle, die diese Burg erreicht hatte (die erste, die ich wahrnahm), war die lange vergessene Ankündigung gewesen, daß die Russen uns auf dem Weg ins Weltall geschlagen hatten ..., aber nun rollte die wahrhaftige Flutwelle heran.

Und hier, finde ich, wird das Antlitz des doppelten Werwolfs endlich enthüllt. An der Oberfläche hält sich *The Stand* ziemlich an die Konventionen, von denen wir bereits gesprochen haben: Eine apollinische Gesellschaft wird von einer dionysischen Kraft (in diesem Fall der tödlichen Supergrippe, die fast alle umbringt) gestört. Zudem stellen die Überlebenden dieser Seuche fest, daß sie sich in zwei unterschiedliche Lager spalten: Eines, in Boulder, Colorado, gelegen, ahmt die gerade vernichtete apollinische Gesellschaft nach (mit einigen bedeutsamen Unterschieden); das andere in Las Vegas, Nevada, ist brutal und dionysisch.

Das erste dionysische Aufflackern in *The Exorcist* findet statt, als Chris MacNeil (Ellen Burstyn) das löwenähnliche Brüllen auf dem Dachboden hört. In *The Stand* kündigt sich Dionysos damit an, daß ein alter Chevy in eine abgelegene Tankstelle in Texas fährt. In *The Exorcist* ist der apollinische Urzustand wieder herbeigeführt, als wir die blasse Regan MacNeil sehen, die zum Mercedes-Benz ihrer Mutter geführt wird; in *The Stand* ist dieser Augenblick meiner Meinung nach der, als die beiden Hauptpersonen des Buches, Stu Redman und Frannie Goldsmith, Frannies offensichtlich normales Baby durch eine Glasscheibe im Krankenhaus von Boul-

der betrachten. Wie bei *The Exorcist* war die Wiederherstellung des Gleichgewichts nie so schön.

Aber unter alledem kann man vage das Gesicht des wahren Verwolfs sehen, wie es von den moralischen Konventionen der Horror-Geschichte verborgen wird (aber möglicherweise doch nicht ganz so sehr verborgen). Vieles von dem Zwang, den ich verspürte, während ich *The Stand* schrieb, rührte offensichtlich daher, daß ich einen vollständigen, festgefahrenen gesellschaftlichen Prozeß mit einem einzigen Schlag vernichten konnte. Ich kam mir ein wenig wie Alexander der Große vor, der das Schwert über dem Gordischen Knoten erhob und dabei knurte: »Scheiß drauf, ihn zu entwirren; ich habe eine bessere Methode.« Und ich fühlte mich ein wenig so, wie Johnny Rotten sich am Anfang des klassischen und elektrisierenden Songs »Anarchy for the U. K.« der Sex Pistols anhört. Er gibt ein tiefes, kehliges Kichern von sich, das auch aus Flaggs Kehle gekommen sein könnte, und dann intoniert er: »Right ... NOW!« Wir hören diese Stimme, und unsere Reaktion ist grenzenlose Erleichterung. Jetzt wissen wir das Schlimmste; wir befinden uns in der Gewalt eines echten Wahnsinnigen.

In diesem gedanklichen Rahmen wurde die Vernichtung der WELT WIE WIR SIE KENNEN zu einer tatsächlichen Erleichterung. Kein Ronald McDonald mehr! Keine *Gong Show* oder *Soap* mehr im Fernsehen - nur beruhigendes weißes Rauschen! Keine Terroristen mehr! Keine verdamnte Scheiße mehr! Nur der Gordische Knoten, der sich dort im Staub entwirrt. Ich möchte damit sagen, daß unter dem Verfasser moralischer Horror-Geschichten (dessen Füße, wie die von Henry Jekyll, »stets auf dem Aufwärtspfad gehen«) ein völlig anderes Wesen lauert. Er lebt, sagen wir einmal, in Jack Finneys drittem Untergeschoß, und er ist ein kapiolenmachender Nihilist, der sich, um den Vergleich mit Jekyll/Hyde beizubehalten, nicht damit zufriedengibt, über die zarten Knochen eines schreienden kleinen Mädchens zu trampeln, sondern der es in diesem Fall als notwendig ansieht, auf der ganzen Welt zu tanzen. Ja, Leute, in *The Stand* hatte ich die Möglichkeit, die gesamte menschliche Rasse auszulöschen, und das *hat Spaß gemacht!*

Und wo bleibt jetzt die Moral?

Nun, ich will Ihnen meine Ansicht mitteilen. Ich glaube, die Moral ruht dort, wo sie immer geruht hat: in den Herzen von Männern und Frauen, die guten Willens sind. Im Falle des Schriftstellers mag das bedeuten, mit einer nihilistischen Prämisse anzufangen und allmählich die alten Lektionen von menschlichen Werten und menschlichem Verhalten neu zu lernen. Im Falle von *The Stand* bedeutete es, mit der düsteren Prämisse anzufangen, daß die menschliche Rasse eine Art Krankheitserreger in sich trägt - diesen Krankheitserreger sah ich zuerst symbolisch in der SLA und schließlich bildlich im Erreger der Supergrippe -, der immer bösartiger wird, je weiter die Macht der Technologie wächst. Die Supergrippe wird von einem einzigen technologischen Fehltritt ausgelöst (und auch das ist keine so sehr an den Haaren herbeigezogene Mutmaßung, wenn man sich vergegenwärtigt, was letztes Jahr auf Three Miles Island geschehen ist, oder an die Tatsache denkt, daß in meinem eigenen Bundesstaat Loring AFB Bomber und Truppen in Bereitschaft versetzt hat, um über den Pol nach Rußland zu starten, weil es zu einem kleinen Fehler im Computer gekommen war, der den Eindruck erweckte, die Russen hätten ihre Raketen abgefeuert und der Große Heiße hätte angefangen). Indem ich mir einfach zugestand, daß einige Menschen überlebten - keine Überlebenden, keine Geschichte, habe ich recht? -, konnte ich die Vision einer Welt entwerfen, in der alle Kernwaffen einfach verrostet würden und eine Art normalen moralischen, politischen und ökologischen Gleichgewichts in das verrückte Universum zurückkehren würde, das wir unsere Heimat nennen.

Aber ich glaube, daß niemand weiß, was er wirklich denkt - oder auch nur wirklich weiß -, bis er es niedergeschrieben hat, und in mir wuchs die Erkenntnis, daß die Überlebenden sehr wahrscheinlich erst die alten Streitigkeiten wieder aufnehmen würden und dann die alten Waffen. Noch schlimmer, diese ganzen tödlichen Spielzeuge würden ihnen zur freien Verfügung stehen, und alles könnte letztendlich zu einem Wettlauf werden, welcher Gruppe von Irren es als erster gelingt, sie abzuschießen. Meine eigene Lektion beim Schreiben von *The Stand* war, daß das Zerschlagen des Gordischen

Knotens das Rätsel nicht löst, sondern es vernichtet, und die letzte Zeile des Buches ist ein Eingeständnis, daß das Rätsel immer noch existiert.

Das Buch versucht außerdem, die strahlenderen Aspekte unseres Lebens zu feiern: schlichtweg menschlichen Mut, Freundschaft und Liebe in einer Welt, die so häufig weitgehend lieblos wirkt. Trotz seines apokalyptischen Themas ist *The Stand* größtenteils ein hoffnungsvolles Buch, das Albert Camus' Bemerkung widerspiegelt, wonach »auch Glück unvermeidlich ist«.

Prosaischer ausgedrückt, meine Mutter hat meinem Bruder David und mir immer gesagt: »Hofft auf das Beste und rechnet mit dem Schlimmsten«, und das drückt das Buch, an dessen Niederschrift ich mich hier erinnert habe, besser als alles andere aus.

Kurz gesagt, wir hoffen also auf eine vierte Ebene (einen dreifachen Werwolf?), die den Kreis wieder schließt und uns zum Horror-Autor nicht nur als Schriftsteller, sondern als menschliches Wesen bringt, als sterblichen Mann oder sterbliche Frau, als weiteren Passagier im Boot, als Pilger auf dem Weg zu jedweden Ziel, das es auch immer geben mag. Und wir hoffen, daß er darüber schreibt, wenn er einen anderen Pilger fallen gesehen hat - aber erst nachdem er dem Gefallenen wieder auf die Beine geholfen, ihm die Kleidung abgestaubt und sich vergewissert hat, ob es ihm so gut geht, daß er weitergehen kann. Wenn es ein solches Verhalten gibt, dann kann es nicht die Folge eines intellektuellen Standpunkts sein; sondern ist darauf zurückzuführen, daß es so etwas wie Liebe gibt, eine praktische Tatsache, eine praktische Kraft in menschlichen Angelegenheiten.

Moral ist letztendlich ein Kodieren der Dinge, die das Herz als Wahrheit begreift, sowie der Dinge, die das Herz als Anforderungen eines Lebens unter anderen versteht ..., mit einem Wort, Zivilisation. Und wenn wir das Etikett »Horror-Story« oder »Fantasy-Genre« oder was auch immer entfernen und einfach durch »Literatur« oder einfacher, durch »Dichtung« ersetzen, dann wird uns deutlicher, daß man so verallgemeinernde Vorwürfe der Unmoral nicht machen kann. Wenn wir sagen, daß Moral einfach von einem guten

Herzen ausgeht - was wenig mit lächerlichen Posen oder Glücklich-bis-ans-Ende-aller-Tage zu tun hat - und daß Unmoral aus einem Mangel an Fürsorge entsteht, aus kitschiger Darstellung oder der Prostitution von Drama oder Melodram, um sich persönlich zu bereichern, finanziell oder sonstwie, dann werden wir feststellen, daß wir einen kritischen Standpunkt erreicht haben, der einerseits funktioniert und andererseits human ist. Dichtung ist Wahrheit innerhalb der Lüge, und in der Horror-Geschichte gilt, wie bei allen anderen Geschichten auch, heute noch dieselbe Grundregel wie damals, als Aristophanes seine Horror-Geschichte von den Fröschen erzählte: Moral ist, die Wahrheit so zu sagen, wie das Herz sie kennt. Als er gefragt wurde, ob er sich nicht wegen der Roheit und Schabigkeit seines Jahrhundertwende-Romans *McTeague* schämte, antwortete Frank Norris: »Weshalb sollte ich? Ich habe nicht gelogen. Ich bin nicht zu Kreuze gekrochen. Ich habe ihnen die Wahrheit gesagt.«

Wenn man sie in diesem Licht betrachtet, dann kann man die Horror-Geschichte meiner Meinung nach häufiger frei als schuldig sprechen.

17

Sehen Sie sich das an ..., ich glaube, die Sonne geht auf. Wir haben die ganze Nacht hindurch getanzt, wie Liebende in einem alten Musical von MGM. Aber jetzt hat die Kapelle ihre Instrumente in die Koffer gepackt und die Bühne verlassen. Die Tänzer sind gegangen, außer Ihnen und mir, und ich glaube, wir müssen jetzt auch gehen. Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr mir der Abend gefallen hat, und wenn Sie manchmal spürten, daß ich ein linkischer Tänzer bin (oder wenn ich Ihnen gelegentlich auf die Zehen getreten bin), so entschuldige ich mich dafür. Ich fühle mich so, wie sich wahrscheinlich alle Liebenden fühlen, wenn der Tanz zu Ende gegangen ist, müde ..., aber immer noch fröhlich.

Darf ich Ihnen noch eines sagen, während wir zur Tür gehen? Wir stehen hier in der Garderobe, während sie den Teppich wieder ausrollen und das Licht löschen. Lassen Sie sich von mir in den Mantel helfen, es wird nicht lange dauern.

Fragen nach der Moral bei der Verfolgung von Horror-Literatur übersehen vielleicht die eigentliche Frage. Die Russen haben einen Ausdruck, »der Schrei der Waldschnepfe«. Der Ausdruck ist spöttisch, denn die Waldschnepfe ist der Bauchredner der Natur, und wenn Sie Ihre Schrotflinte auf die Stelle abfeuern, wo der Ruf herkam, werden Sie hungrig nach Hause gehen. Erschießt die Waldschnepfe, nicht den Schrei, sagen die Russen.

Wir wollen sehen, ob wir eine Waldschnepfe - nur eine einzige - in diesem schreienden Dickicht finden können. Sie mag sich in folgendem kleinen Stück verstecken, das mehr Wahrheit als Dichtung ist; es stammt aus dem *Book of Lists*, dem Dachboden des Wallace- und Wallechinsky-Klans, der voll von faszinierendem Krimskrams und nützlichem Plunder ist. Während Sie sich fertig machen zu gehen, denken Sie über das nach ..., oder brüten Sie darüber:

DAS GEHEIMNIS DER KLEINEN MISS NOBODY

Am 6. Juli 1944 gab der Zirkus Ringling Brothers und Barnum & Bailey eine Vorstellung in Hartford, Connecticut, vor siebentausend zahlenden Zuschauern. Ein Feuer brach aus; 168 Personen kamen in den Flammen um, weitere 487 wurden verletzt. Eine Tote, ein kleines Mädchen, dessen Alter auf sechs Jahre geschätzt wurde, konnte nicht identifiziert werden. Da niemand sich nach ihr erkundigte und ihr Gesicht unverehrt war, wurde ein Foto von ihr gemacht und zuerst lokal, später dann in den ganzen Vereinigten Staaten verbreitet. Tage verstrichen, Wochen und Monate verstrichen, aber kein Verwandter, kein Spielkamerad, niemand im ganzen Land kam, um sie zu identifizieren. Sie blieb bis auf den heutigen Tag unbekannt.

Meine Vorstellung vom Erwachsenwerden läuft darauf hinaus, daß man dabei eine Art von geistiger Tunnelsehweise entwickelt, und eine Verknöcherung der Fähigkeit der Phantasie (was ist mit der kleinen Miß Nobody, werden Sie mich fragen - nun, bleiben Sie dran; darauf kommen wir noch). Kinder sehen alles, ziehen alles in Betracht; der typische Ausdruck eines Babys, das satt, trocken und wach ist, ist der, daß es

alles mit großen Augen bestaunt. Hallo, schön dich zu sehen, wahnsinnig toll, hier zu sein. Ein Kind hat noch nicht die an Besessenheit grenzenden Verhaltensmuster entwickelt, die wir billigend »gute Arbeitsgewohnheiten« nennen. Es hat noch nicht die Tatsache verinnerlicht, daß eine Gerade die kürzeste Entfernung zwischen zwei Punkten ist.

Das kommt alles später. Kinder glauben an den Weihnachtsmann. Nichts Besonderes; nur eine gespeicherte Information; ebenso glauben sie an den Schwarzen Mann, Trix Rabbit, McDonaldland (wo Hamburger auf Bäumen wachsen und bescheidener Diebstahl gebilligtes Verhalten ist - man denke an den netten Hamburglar), die Zahnfee, die Elfenbein mitnimmt und Hartgeld daläßt ..., das alles nehmen sie als Gegebenheiten. Das sind einige der populären Mythen; es gibt einige, die zwar spezieller sind, aber genauso *outré* wirken. Großpapa wohnt jetzt bei den Engeln. Die Substanz mitten im Golfball ist das schlimmste Gift der Welt. Wenn du auf einen Riß trittst, bricht deine Mutter sich den Rücken. Wenn man durch einen Holunderbusch geht, kann der Schatten an den scharfen Blättern hängenbleiben und nicht mehr herauskommen.

Die Veränderungen kommen allmählich, wenn Logik und Vernunft sich breitmachen. Das Kind fängt an sich zu fragen, wie denn der Weihnachtsmann gleichzeitig im Value House mit läutender Glocke neben einer Sammelbüchse der Heilsarmee stehen und oben am Nordpol sein kann, wo er seine Helfer, die Elfen, befehligt. Das Kind wird feststellen, daß es auf jede Menge Risse getreten ist und der Rücken seiner Mutter trotzdem nicht gebrochen ist. Das Kindergesicht wird vom Alter gezeichnet. »Sei kein Baby!« bekommt es ungeduldig gesagt. »Immer hast du den Kopf in den Wolken!« Und natürlich das Größte: »Wirst du denn nie erwachsen werden?«

Nach einer Weile, verrät uns das Lied, hörte Puff der Zauberdrache auf, die Cherry Lane entlangzugehen, um seinen alten Kumpel Jackie Paper zu sehen. Wendy und ihre Brüder überließen Peter Pan und seine wilden Jungs schließlich ihrem Schicksal. Kein Zauberpuder mehr, und nur noch gelegentlich ein glücklicher Gedanke ..., aber Peter Pan hatte stets etwas Gefährliches an sich, nicht? Etwas, das ein klein

wenig zu ausgelassen und wild war? Etwas in seinen Augen, das ..., nun, regelrecht dionysisch war.

Oh, die Götter der Kindheit sind unsterblich; die großen Jünger opfern sie nicht wirklich; sie geben sie einfach an ihre rotnäsigen kleinen Brüder oder Schwestern weiter. Es ist die Kindheit selbst, die sterblich ist; es liebt der Mensch, er liebt das Vergängliche. Und nicht nur Puff und Tink und Peter Pan bleiben beim Wettlauf zum Führerschein, der High School und dem Collegeabschlußzeugnis auf der Strecke, dem eiligen Training, »gute Arbeitsgewohnheiten« zu entwickeln.

Wir haben jeder die Zahnfee verbannt (oder vielleicht verbannt sie auch uns, wenn wir ihr nicht mehr das geben können, was sie möchte), wir haben den Weihnachtsmann ermordet (um den Leichnam für unsere eigenen Kinder wieder zum Leben zu erwecken), wir haben den Riesen getötet, der Jack die Bohnenranke herunter verfolgte. Und den armen alten schwarzen Mann! Er wurde wieder und immer wieder zu Tode gelacht, wie Mr. Dark am Ende von *Something Wicked This Way Comes*.

Hören Sie mir jetzt gut zu: Mit achtzehn oder zwanzig oder einundzwanzig, ab wann es auch immer in Ihrem Bundesstaat gesetzlich erlaubt sein mag, Alkohol zu trinken, ist es peinlich, wenn Sie nach einem »Altersnachweis« gefragt werden. Sie müssen nach Ihrem Führerschein oder Ihrer State Liquor Card oder vielleicht einer Fotokopie Ihrer Geburtsurkunde suchen, damit Sie ein schlichtes verdammtes Glas Bier trinken können. Aber lassen wir einmal zehn Jahre herumgehen, so daß Sie der großen Drei-Null direkt ins Antlitz sehen, und plötzlich hat es etwas absurd Schmeichelndes, wenn ein Altersnachweis verlangt wird. Es bedeutet, daß Sie noch nicht alt genug aussehen, sich an der Bar einen Drink zu kaufen. Sie sehen immer noch nicht ganz trocken hinter den Ohren aus. Sie sehen immer noch *jung* aus.

Das dachte ich vor einigen Jahren, als ich in einer Bar in Bangor war, die Benjamin's hieß, und mir angenehm einen antrank. Ich fing an, die Gesichter der Leute zu studieren, die eintraten. Der Typ, der unauffällig an der Tür stand, ließ diesen eintreten ... und jenen ... und den nächsten. Und plötzlich, peng! Er hielt einen Burschen im Jackett der University

of Maine an und verlangte, seinen Altersnachweis zu sehen; Und der Teufel soll mich holen, wenn dieser Bursche nicht eiligst wieder verschwand. Damals lag die Altersgrenze für das Alkoholtrinken in Maine noch bei achtzehn (seither haben Unfälle auf den Straßen unter Alkoholeinwirkung die Verantwortlichen davon überzeugt, das Alter auf zwanzig hochzusetzen), und für mich hatten alle, die hereingekommen waren, wie achtzehn ausgesehen. Also stand ich auf und fragte den Rausschmeißer, wie er gesehen hatte, daß dieser letzte Bursche unter achtzehn war. Er zuckte die Achseln. »Das weiß man einfach«, sagte er. »Man sieht es meist in ihren Augen.«

Ich sah mir noch Wochen später die Gesichter von Erwachsenen an und versuchte herauszufinden, was genau sie zu »erwachsenen Gesichtern« machte. Das Gesicht eines Dreißigjährigen ist gesund, frei von Falten und nicht größer als das eines Siebzehnjährigen. Und dennoch weiß man, daß er kein Kind mehr ist, man *weiß* es. Es scheint einige vorherrschende Charakteristika zu geben, die das ausmachen, was wir alle als erwachsenes Gesicht betrachten. Es sind nicht nur die Kleidung oder das Gehabe, es ist nicht die Tatsache, daß der Dreißigjährige einen Aktenkoffer und der Siebzehnjährige einen Rucksack trägt; wenn man die Köpfe von beiden in diese Jahrmarktsbilder einfügt, die den Körper eines hüpfenden Seemanns oder eines Preisboxers zeigen, dann könnte man den Erwachsenen immer noch bei zehn Versuchen zehnmal herausdeuten.

Ich kam zu der Überzeugung, daß der Rausschmeißer recht hatte. Es ist in den Augen.

Nicht etwas, das da ist; sondern vielmehr etwas, das nicht mehr da ist.

Kinder sind gekümmert. Sie denken um Ecken herum. Aber etwa mit acht Jahren, wenn die zweite große Ära der Kindheit beginnt, werden die Kinder eines nach dem anderen gerade. Die Grenzen von Gedanken und Sehweise verengen sich zu einem Tunnel, während wir uns darauf vorbereiten, voranzukommen. Und wenn wir schließlich nicht mehr imstande sind, mit einem gewissen Nutzen mit dem Niemals-Niemals-Land zurechtzukommen, bleibt uns nur die kleinere

Version in *der* lokalen Disco ... oder im Februar oder März eine Reise nach Disney World.

Die Phantasie ist ein Auge, ein wunderbares drittes Auge, das frei schwebt. Bei Kindern sieht dieses Auge mit einem Sehvermögen von 20/20. Wenn wir älter werden, wird sein Sehvermögen schwächer ..., und eines Tages läßt einen der Typ an der Bar eintreten, ohne daß er einen Altersnachweis sehen will, und dann ist es aus für Sie, Freundchen; der Würfel ist gefallen. Es ist in Ihren Augen. Etwas in Ihren Augen. Sehen Sie in den Spiegel und sagen Sie mir, ob ich mich irre.

Aufgabe des Fantasy- oder Horror-Autors ist es, die Mauern dieser Tunnelsehweise kurze Zeit aufzubrechen; ein einmaliges, heftiges Schauspiel für das dritte Auge zu bieten. Aufgabe des Fantasy- und Horror-Autors ist es, Sie eine Zeitlang wieder zum Kind zu machen.

Und der Horror-Autor selbst? Jemand anders würde sich die Geschichte der kleinen Miß Nobody (ich hab' Ihnen ja gesagt, wir würden wieder auf sie zu sprechen kommen, und hier ist sie wieder, immer noch unidentifiziert und so geheimnisvoll wie der Wolfsjunge aus Paris) durchlesen und sagen: »Ja, nun, man kann eben nie wissen, oder?« und würde sich etwas anderem zuwenden. Aber der Phantast fängt an damit zu spielen, wie es ein Kind tun würde, er würde über Kinder aus anderen Dimensionen spekulieren, über Doppelgänger, über Gott weiß was alles. Es ist ein Kinderspielzeug, etwas Glänzendes und Leuchtendes und Seltsames. Drücken wir einen Schalter und finden wir heraus, was es macht, schieben wir es über den Boden und stellen wir fest, ob es *Rum-rum-rum* oder *Wacka-wacka-wacka* macht. Drehen wir es herum und sehen wir, ob es sich auf magische Weise wieder aufrichtet. Kurz gesagt, haben wir unseren Fortianischen Fröscheregen und unsere Menschen, die auf geheimnisvolle Weise verbrannt sind, während sie zu Hause auf ihren Schaukelstühlen saßen; haben wir unsere Vampire und unsere Werwölfe. Haben wir unsere kleine Miß Nobody, die vielleicht seitwärts durch einen Riß in der Wirklichkeit geschlüpft kam, um dann in der Panik eines brennenden Zirkuszelts zu Tode getrampelt zu werden.

Etwas von alledem findet sich in den Augen all derer, die

Horror-Geschichten schreiben. Ray Bradbury hat die verträumten Augen eines Kindes. Und Jack Finney hinter seinen dicken Brillengläsern auch. Derselbe Ausdruck ist in Lovecrafts Augen - sie verblüffen mit ihrer schlichten schwarzen Direktheit, besonders in diesem schmalen, verkniffenen und irgendwie ewigen Neu-England-Gesicht. Harlan Ellison hat diese Augen, trotz seiner schnellen Jive-sprechenden, aus der Hüfte geschossenen nervösen Art der Unterhaltung (mit Harlan zu reden kann manchmal sein, als würde man mit einem apokalyptischen Saladmaster-Vertreter sprechen, der gerade drei große Bennies eingeworfen hat). Ab und zu macht er eine Pause, schaut weg, sieht etwas anderes an, und dann weiß man, daß es stimmt: Harlan ist gekrümmt, und er hat gerade um eine Ecke herum gedacht. Peter Straub, der sich makellos kleidet und stets von der Aura eines erfolgreichen Geschäftsmannes umgeben ist, hat auch diesen Ausdruck in den Augen. Es ist ein undefinierbarer Ausdruck, aber er ist da.

»Es ist die beste elektrische Eisenbahn, die ein Junge jemals haben kann«, hat Orson Welles einmal über das Filmmachen gesagt; dasselbe kann man über das Schreiben von Büchern und Kurzgeschichten sagen. Hier bietet sich die Möglichkeit, diese Tunnelsehweise wet aufzubrechen, so daß Backsteine in alle Richtungen davonfliegen und man wenigstens einen kurzen Augenblick eine Traumlandschaft der Wunder und der Schrecken sehen kann, die so deutlich und mit allem Zauber des ersten Riesenrads hervorsticht, das Sie jemals als Kind gesehen haben, wie es sich vor dem Himmel drehte. Der tote Sohn von irgend jemandem ist im Spätfilm. Irgendwo schleicht ein böser Mann - der schwarze Mann! - mit leuchtend gelben Augen durch den Schnee. Auf ihrem Nachhauseweg laufen Jungs morgens um vier durch Herbstlaub an der Bibliothek vorbei, und irgendwo, in einer anderen Welt, kämpfen sich Fredo und Sam, während ich dies hier schreibe, einen Weg nach Mordor, wo die Schatten drohen. Ich bin ganz sicher.

Fertig zu gehen? Prima. Ich werde nur noch meinen eigenen Mantel holen.

Es ist überhaupt kein Totentanz. Auch hier haben wir ein drittes Stockwerk, eine dritte Ebene. Es ist schlichtweg ein

Traumtanz. Es ist eine Methode, das Kind im Inneren zu wecken, das niemals stirbt, sondern nur immer tiefer schläft. Wenn die Horror-Story unsere Probe für den Tod ist, dann inacht ihre strenge Moral sie auch zu einer Bestätigung des Lebens und des guten Willens und schlichter Phantasie - eine weitere Pipeline ins Unendliche.

In seinem epischen Gedicht über eine Stewardess, die von hoch über den Feldern von Kansas in den Tod stürzt, erstellt James Dickey eine Metapher für das Leben des vernunftbegabten Wesens, das mit der Tatsache seiner eigenen Sterblichkeit, so gut es eben kann, fertig werden muß. Wir fallen aus der Gebärmutter ins Grab, von einer Schwärze in die nächste, erinnern uns kaum an die eine und wissen nichts von der anderen ..., es sei denn durch den Glauben. Daß wir angesichts dieser schlichten und dennoch blendenden Tatsachen unsere geistige Gesundheit behalten, ist beinahe göttlich. Daß wir die mächtige Intuition unserer Phantasie auf sie richten und sie durch diesen Spiegel der Träume betrachten können - daß wir, wie zaghaft auch immer, unsere Hände in das Loch stecken können, das sich im Zentrum der Säule der Wahrheit auftut - das ist ...

... nun, das ist Magie, nicht?

Ja. Ich glaube, damit möchte ich Sie in Ermangelung eines Gutenachtkusses verlassen, mit diesem Wort, das Kinder instinktiv respektieren, dem Wort, dessen Wahrheit wir als Erwachsene nur in unseren Geschichten wiederentdecken ... und in unseren Träumen:

Magie.

NACHWORT

Im Juli 1977 veranstalteten meine Frau und ich ein Treffen für die ganze Familie meiner Frau - eine gigantische Versammlung von Schwestern, Brüdern, Tanten, Onkeln und Millionen von Kindern. Meine Frau verbrachte den Großteil dieser Woche mit Kochen, und was bei Familientreffen immer passiert, passierte natürlich auch bei diesem: Jeder brachte eine Kasserolle mit. An jenem sonnigen Sommertag wurde am Ufer des Long Lake jede Menge gegessen; viele Bierdosens wurden getrunken. Und als die Bande von Spruces und Atwoods und LaBrees und Graveses und alle anderen wieder abgezogen war, hatten wir noch genügend Essen übrig, um ein ganzes Armeeregiment zu verpflegen.

Also aßen wir Reste.

Tagein, tagaus aßen wir Reste. Und als Tabby die Reste des Truthahns zum fünften oder sechsten Mal auftischte (wir hatten Truthahnsuppe, Überraschungstruthahn und Truthahn mit Nudeln gegessen; an diesem Tag war es etwas Einfacheres, schöne, nahrhafte Truthahnsandwiches), sah mein Sohn Joe, der damals fünf war, sie an und schrie: »Müssen wir diesen Mist schon wieder essen?«

Ich wußte nicht, ob ich lachen oder ihm einen Klaps geben sollte. Soweit ich mich erinnern kann, habe ich beides getan.

Ich habe Ihnen diese Geschichte erzählt, weil den Leuten, die einen Großteil meines Werkes lesen, klar sein wird, daß sie hier ein paar Reste essen mußten. Ich habe Material aus meinem Vorwort von *Night Shift* verwendet, aus meiner Einleitung zum Sammelband mit *Dracula*, *Frankenstein* und *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von New American Library; aus einem Artikel mit dem Titel »The Fright Report«, der ursprünglich im Magazin *Oui* veröffentlicht wurde, aus einem Artikel mit dem Titel »The Third Eye« in *The Writer*; das meiste über Ramsey Campbell erschien ursprünglich in Stuart Schiffs Magazin *Whispers*.

Bevor Sie mir jetzt einen Klaps geben oder mich anschreien: »Müssen wir diesen Mist schon wieder essen?«,

möchte ich Ihnen erzählen, was meine Frau meinem Sohn am Tag der Truthahnsandwiches gesagt hat: Es gibt Hunderte verschiedene Rezepte für Truthahn, aber sie *schmecken* alle wie Truthahn. Und außerdem, sagte sie, ist es eine Schande, gute Dinge wegzwerfen.

Das soll nun nicht heißen, daß mein Artikel in *Oui* so atemberaubend großartig war oder meine Gedanken über Ramsey Campbell so unsterblich, daß sie es verdienen, in einem Buch verewigt zu werden; ich möchte nur zum Ausdruck bringen, daß meine Gedanken über das Genre, in dem ich fast mein ganzes Leben lang gearbeitet habe, sich zwar ein wenig entwickelt oder in der Perspektive verändert haben, aber im Grunde genommen haben sie sich nicht verändert. Diese Veränderung könnte kommen, aber da erst vier Jahre vergangen sind, seit ich viele meiner Gedanken über Horror und Terror im Vorwort von *Night Shift* ausgedrückt habe, wäre es überraschend - sogar verdächtig -, wenn ich plötzlich alles leugnen würde, was ich vor diesem Buch gesagt habe.

Zu meiner Verteidigung möchte ich sagen, daß mir *Danse Macabre* die Möglichkeit bot, einige meiner Vorstellungen detaillierter zu entwickeln, als ich es jemals vorher konnte, und dafür muß ich Bill Thompson und Everest House danken. Ich habe an keiner Stelle lediglich etwas aufgewärmt, was ich vorher schon geschrieben hatte; ich habe mich, so sehr ich konnte, bemüht, jede einzelne Theorie soweit als möglich zu entwickeln, ohne sie in den Boden zu stampfen. In manchen Fällen mag ich jedoch genau das getan haben, und in diesen Fällen kann ich nicht mehr tun als an Ihr Verständnis appellieren.

Ich glaube, das ist nun tatsächlich das Ende. Haben Sie nochmals vielen Dank, daß Sie mich begleitet haben, und schlafen Sie gut. Aber da ich nun einmal bin, wer ich bin und was ich bin, kann ich es in meinem Herzen nicht über mich bringen, Ihnen angenehme Träume zu wünschen ...

ANHANG

DIE FILME

Nachfolgend eine Liste von ungefähr einhundert Fantasy- und Horror-Filmen, die durch ihre Entstehungszeit und ihre Brillanz verbunden sind. Sie kamen alle im Zeitraum von 1950 bis 1980 in die Kinos, und sie alle scheinen mir auf die eine oder andere Art interessant zu sein; und wenn ich so sagen darf, ohne mich anzuhören, als würde ich einen Oscar überreichen, sie alle haben dem Genre etwas Wertvolles gegeben. Meine persönlichen Lieblingsfilme habe ich mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet. Mein besonderer Dank gebührt Kirby McCauley, der mir beim Erstellen der Liste eine unschätzbare Hilfe war.*

Titel	Deutscher Verleihtitel	Regisseur	Jahr
<i>The Abominable Dr. Phibes</i>	<i>Das Schreckenskabinett des Dr. Phibes</i>	Robert Fuest	1971
* <i>Alien</i>	<i>Alien</i>	Ridley Scott	1979
<i>Asylum</i>	<i>Asylum</i>	Roy Ward Baker	1972
<i>The Bad Seed</i>	<i>Die böse Saat</i>	Mervyn LeRoy	1956
<i>The Birds</i>	<i>Die Vögel</i>	Alfred Hitchcock	1963
<i>The Bird With the Crystal Plumage</i>	<i>Das Geheimnis der schwarzen Handschuhe</i>	Dario Argento	1969
* <i>Black Sunday</i>	<i>Die Stunde, wenn Dracula kommt</i>	Mario Bava	1961
* <i>The Brood</i>	<i>Die Brut</i>	David Cronenberg	1979
<i>Burnt Offerings</i>	<i>Landhaus der toten Seelen</i>	Dan Curtis	1976
<i>Burn Witch Burn</i>	-	Sidney Hayers	1962
* <i>Carrie</i>	<i>Carrie - des Satans jüngste Tochter</i>	Brian De Palma	1976
<i>The Conqueror Worm</i>	<i>Der Hexenjäger</i>	Michael Reeves	1968
* <i>Creature from the Black Lagoon</i>	<i>Der Schrecken vom Amazonas</i>	Jack Arnold	1954
* <i>The Creeping Unknown</i>	<i>Schock</i>	Val Guest	1955
* <i>Curse of the Demon</i>	-	Jacques Toumeur	1957
<i>The Day of the Triffids</i>	<i>Blumen des Schreckens</i>	Steve Sekely	1963
* <i>Dawn of the Dead</i>	<i>Zombie</i>	George A. Romero	1979

Die nachfolgende Liste folgt der alphabetischen Listung nach englischen Titeln (auch bei europäischen Produktionen), so wie Stephen King sie zusammengestellt hat. Die deutschen Verleihtitel sind, sofern der Film hierzulande gezeigt wurde, in einer zweiten Spalte genannt. (Anm.d. Übers.)

Titel	Deutscher Verleihtitel	Regisseur	Jahr
<i>The Deadly Bees</i>	<i>Die tödlichen Bienen</i>	Freddy Francis	1967
<i>Deep Red</i>	-	DarioArgento	1976
* <i>Deliverance</i>	<i>Beim Sterben ist jeder der erste</i>	John Boorman	1972
* <i>Dementia-13</i>	<i>Dementia-13</i>	Francis Coppola	1963
<i>Diabolique</i>	<i>DieTeuflischen</i>	Henry Georges Clouzot	1955
<i>Doctor Terror's House of Horrors</i>	<i>Die Todeskarten des Dr. Schreck</i>	Freddie Francis	1965
<i>Don't Look Now</i>	<i>Wenn die Gondeln Trauer tragen</i>	NicholasRoeg	1973
* <i>Duel</i>	<i>Duell</i>	Steven Spielberg	1971
* <i>Enemyfrom Space</i>	<i>Feinde aus dem Nichts</i>	Val Guest	1957
<i>Eraserhead</i>	<i>Eraserhead</i>	David Lynch	1976
* <i>TheExorcist</i>	<i>Der Exorzist</i>	William	1973
<i>The ExterminatingAngel</i>	<i>DerWiirgeengel</i>	Luis Bunuel	1963
<i>EyeoftheCat</i>	<i>Grüne Augen in der Nacht</i>	David Lowell	1969
<i>TheFly</i>	<i>Die Fliege</i>	Kurt Neumann	1958
* <i>Frenzy</i>	<i>Frenzy</i>	Alfred Hitchcock	1972
<i>TheFury</i>	<i>Teufelskreis Alpha</i>	BrianDePalma	1978
<i>Gorgo</i>	<i>Gorgo</i>	Eugene Lourie	1961
* <i>Halloween</i>	<i>Halloween</i>	John Carpenter	1978
<i>'TheHaunting</i>	<i>Bis das Blut gefriert</i>	RobertWise	1963
<i>TheH-Man</i>	<i>Das Grauen schleicht durch Tokyo</i>	Inoshiro Honda	1958
<i>Horrors ofthe Black Museum</i>	<i>Das schwarze Museum</i>	Arthur Crabtree	1959
<i>Hour of theWolf</i>	<i>Die Stunde des Wolfs</i>	IngmarBergman	1967
<i>The House that Dripped Blood</i>	<i>Totentanz der Vampire</i>	Peter Duffell	1970
<i>Hush ...Hush, Sweet Charlotte</i>	<i>Wiegenlied für eine Leiche</i>	Peter Aldrich	1965
* <i>I Bury the Living</i>	-	Albert Band	1958
<i>The Incredible Shrinking Man</i>	<i>Die unglaubliche Geschichte des Mr. C</i>	JackArnold	1957
<i>Invasion ofthe Body Snatchers</i>	<i>Die Dämonischen</i>	Don Siegel	1956
<i>Invasion ofthe Body Snatchers</i>	<i>Die Körperfresser kommen</i>	Philip Kaufman	1978
<i>ISawWhatYouDid</i>	<i>?</i>	William Castle	1965
* <i>It Came from Outer Space</i>	<i>Gefahr aus dem Weltall</i>	JackArnold	1953
<i>It! The Terror from Beyond Space</i>	-	Edward L. Cahn	1958
* <i>Jaws</i>	<i>Der weiße Hai</i>	Steven Spielberg	1975
<i>The Killer Shrews</i>	<i>?</i>	KenCurtis	1959
* <i>Lady in a Cage</i>	-	Walter Graumann	1963
<i>Last Summer</i>	<i>?</i>	Frank Perry	1969
* <i>Let's Scare Jessica to Death</i>	<i>?</i>	John Hancock	1971
<i>Macabre</i>	<i>Macabre</i>	William Castle	1958
* <i>Martin</i>	<i>Martin</i>	GeorgeA. Romero	1977 ?
<i>The Masque ofthe Red Death</i>	<i>Satanas - Das Schloß der blutigen Bestie</i>	RogerComan	1964

Titel	Deutscher Verleihtitel	Regisseur	Jahr
NightMustFall	Der Griff aus dem Dunkel	Karel Reisz	1964
"The Night of the Hunter	Die Nacht des Jägers	Charles Laughton	1955
"Night of the Living Dead	Die Nacht der lebenden	George A. Romero	1968
Not of this Earth	Gesandter des Grauens	Roger Corman	1956
No Way to Treat a Lady	Bizarre Morde	Jack Smight	1968
Panic in the Year Zero	-	Ray Mailand	1962
"Picnic at Hanging Rock	Picknick am Valentinstag	Peter Weir	1978
The Pit and the Pendulum	Das Pendel des Todes	Roger Corman	1961
*Psycho	Psycho	Alfred Hitchcock	1960
"Rabid	Rabid — der brüllende Tod	David Cronenberg	1977
Race With the Devil	Vier im rasenden Sarg	Jack Starren	1975
*Repulsion	Ekel	Roman Polanski	1965
*Rituals	-	?	1978
"Rosemary's Baby	Rosemaries Baby	Roman Polanski	1968
'Salem's Lot	Salems Lot	Tope Hooper	1979
Seance on a Wet Afternoon	?	Bryan Forbes	1964
Seizure	?	Oliver Stone	1975
*The Seventh Seal	Das siebte Siegel	Ingmar Bergman	1956
"Sisters	Schwestern des Bösen	Brian De Palma	1973
"The Shining	Shining	Stanley Kubrick	1980
The Shout	?	Jerzy Skolimowski	1979
Someone's Watching Me	Das unsichtbare Auge	John Carpenter	1978
The Stepford Wives	Die Frauen von Stepford	Bryan Forbes	1975
Strait-Jacket	Die Zwangsjacke	William Castle	1964
Suddenly Last Summer	?	Joseph L. Mankiewicz	1960
*Suspiria	Suspiria	Dario Argento	1977
*The Texas Chainsaw Massacre	Blutgericht in Texas	Tobe Hooper	1974
*Them!	Formicula	Gordon Douglas	1954
They Came from Within	Parasiten-Mörder	David Cronenberg	1975
*The Thing	Das Ding aus einer anderen Welt	Christian Nyby	1951
The Tomb of Ligeia	Das Grab der Ligeia	Roger Corman	1965
Trilogy of Terror	-	Dan Curtis	1975
Village of the Damned	Das Dorf der Verdammten	Wolf Rilla	1960
*Wait Until Dark	Warte bis es dunkel wird	Terence Young	1967
*What Ever Happened to Baby Jane?	Was geschah wirklich mit Baby Jane?	Robert Aldrich	1961
When Michael Calls	-	Philip Leacock	1971
The Wicker Man	-	Robin Hardy	1973
Willard	Willard	Daniel Mann	1971
*X - The Man With the X-Ray Eyes	Der Mann mit den Röntgen- augen	Roger Corman	1963
X the Unknown	XX Unbekannt	Leslie Norman	1956

DIE BÜCHER

Nachfolgend eine Liste von ungefähr hundert Büchern - Romane und Kurzgeschichtensammlungen - aus dem Zeitraum, den wir behandelt haben. Sie sind alphabetisch nach Autoren aufgelistet. Wie bei meiner Filmliste auch, sind vielleicht nicht alle nach Ihrem Geschmack, aber alle scheinen -jedenfalls für mich - für das Genre, über das wir uns unterhalten haben, wichtig zu sein. Wieder gilt mein Dank Kirby McCauley, der mir bei der Liste geholfen hat, und ein ganz besonderes Nicken in Richtung von »Fast Eddie« Melder, der ein Pub in North Lovell besitzt und unser heftiges Gespräch auch dann noch mit anhörte, als er schon längst geschlossen hatte.

Wieder habe ich die Bücher mit einem Sternchen (*) versehen, die meiner Meinung nach besonders wichtig waren.*

Richard Adams: *The Plague Dogs* (Die Hunde des schwarzen Todes)

*Watership Down** (Unten am Fluß)

Robert Aickman: *Cold Hand in Mine*

Painted Devils

Marcel Aymé: *The Walker through Walls* (Der Mann, der durch die Wand gehen konnte)

Beryl Bainbridge: *Harnet Said*

J. G. Ballard: *The Concrete Island** (Die Betoninsel)

High-Rise (Der Block)

Charles Beaumont: *Hunger**

The Magie Man

Robert Bloch: *Pleasant Dreams**

*Psycho** (Kennwort Psycho bzw. Psycho)

Ray Bradbury: *Dandelion Wine* (Löwenzahnwein)

*Something Wicked This Way Comes** (Das Böse kommt auf leisen Sohlen)

The October Country (Familientreffen)

Joseph Payne Brennan: *The Shapes of Midnight**

Frederic Brown: *Nightmares and Geezenstacks** (Alpträume)

Edward Bryant: *Among the Dead*

Janet Caird: *The Loch*

Ramsey Campbell: *Demons By Daylight*

*The Doll Who Ate His Mother** (Die Puppen in der Erde)

*The Parasite**

Auch hier folge ich der Liste von Stephen King und gebe die Titel eventueller deutscher Ausgaben in Klammern an. (Anm.d.Übers.)

- Suzy McKee Charnas: *The Vampire Tapestry* (*Der Vampir-Baldachin*)
Julio Cortazar: *The End of the Game and Other Stories* (Auswahl: *Das besetzte Haus*)
Harry Crews: *A Feast of Shakes*
Roald Dahl: *Kiss, Kiss** (*Küßchen, Küßchen*)
*Someone Like You** (*Noch ein Küßchen*)
Les Daniels: *The Black Castle*
Stephen R. Donaldson: *The Thomas Covenant Trilogy* (*Lord Foul's Fluch; Die Macht des Steins; Die letzte Wallstatt*)
Daphne du Maurier: *Don't Look Now* (*Spätestens in Venedig*)
Harlan Ellison: *Deathbird Stories**
*Strange Wine**
John Farris: *All Heads Turn When the Hunt Goes By*
Charles G. Finney: *The Ghosts of Manuele*
Jack Finney: *The Body Snatchers* (*Unsichtbare Parasiten bzw. Die Körperfresser kommen*)
I Love Galesburg in the Springtime
*The Third Level**
*Time And Again** (*Das andere Ufer der Zeit*)
William Golding: *Lord of the Flies* (*Der Herr der Fliegen*)
Edward Gorey: *Amphigorey*
Amphigorey Too
Charles L. Grant: *The Hour of the Oxrun Dead*
*The Sound of Midnight**
Davis Grubb: *Twelve Tales of Horror**
William H. Hallahan: *The Keeper of the Children*
The Search for Joseph Tully
James Herbert: *The Fog*
*The Spear**
The Survivor
William Hjortsberg: *Falling Angel* (*Angel Heart*)
Shirley Jackson: *The Haunting of Hill House**
*The Lottery and Others**
The Sundial
Gerald Kersh: *Men Without Bones**
Rüssel Kirk: *The Princess of All Lands*
Nigel Kneale: *Tomato Caine*
William Kotzwinkle: *Dr. Rat** (*Dr. Ratte*)
Jerry Kozinski: *The Painted Bird** (*Der bunte Vogel*)
Fritz Leiber: *Our Lady of Darkness** (*Herrin der Dunkelheit*)
Ursula K. LeGuin: *The Lathe of Heaven** (*Die Geißel des Himmels*)
Orsinian Tales (*Geschichten aus Orsinien*)
Ira Levin: *Rosemary's Baby**
(Rosemaries Baby), The Stepford Wives (*Die Roboterfrauen*)

- John D. MacDonald: *The Girl, the GoldWatch and Everything* (Flucht in die rote Welt)
- Bernard Malamud: *The Magie Barrel**
The Natural
- Robert Marasco: *Burnt Offerings**
- Gabriel Garcia Marquez: *One Hundred Years of Solitude* (Hundert Jahre Einsamkeit)
- Richard Matheson: *Hell House* (Das Höllenhaus)
*I Am Legend** (Ich, der letzte Mensch bzw. Ich bin Legende)
Shockll
The Shrinking Man (Die unglaubliche Geschichte des Mr. Cbzw. Die seltsame Geschichte des Mr. C)
A Stir of Echoes
- Michael McDowell: *The Amulet**
*Cold Moon Over Babylon**
- Ian McEwan: *The Cement Garden* (Der Zementgarten)
- John Metcalf: *The Feasting Dead*
- Iris Murdoch: *The Unicorn* (Das Einhorn)
- Joyce Carol Gates: *Nightside**
- Flannery O'Connor: *A Good Man Is Hard to Find** (Ein guter Mensch ist schwer zu finden)
- Mervyn Peake: *The Gormenghast Trilogy* (Titus Groan; Im Schloß; Der letzte Lord Groan)
- Thomas Pynchon: *V.** (V.)
- Edogawa Rampo: *Tales of Mystery and Imagination*
- Jean Ray: *Ghouls in My Grave* (Auswahl: Die Gasse der Finstern; Das Storchenhaus)
- Anne Rice: *Interview With the Vampire* (Die Schule der Vampire)
- Philip Roth: *The Breast* (Die Brust)
- Ray Rüssel: *Sardonicus** (Sardonicus)
- Joan Samson: *The Auctioneer**
- William Sansom: *The Collected Stories of William Sansom*
- Sarban: *Ringstones*
*The Sound of His Hörn**
- Anne Rivers Siddons: *The House Next Door**
- Isaac Bashevis Singer: *The Seance and Other Stories**
- Martin Cruz Smith: *Nightwing* (Schwingen der Nacht)
- Peter Straub: *Ghost Story** (Geisterstunde)
If You Could See Me Now (Wenn du wüßtest...)
Julia (Julia)
*Shadowland** (Schattenland)
- Theodore Sturgeon: *Caviar* (Der Gott des Mikrokosmos)
The Dreaming Jewels (Die lebenden Steine)
*Some of Your Blood** (Blutige Küsse)

Thomas Tessier: *The Nightwalker*

Paul Theroux: *The Black House*

Thomas Tryon: *The Other** (*Das andere Gesicht*)

Les Whitten: *Progeny of the Adder**

Thomas Williams: *Tsuga's Children**

Gahan Wilson: *Paint What I See*

T. M. Wright: *Strange Seed**

John Wyndham: *The Chrysalids* (*Wem gehört die Erde bzw. Wiedergeburt*), *The Day of the Triffids** (*Die Triffids*)

SACHREGISTER

A

Abbott and Costello Meet Frankenstein (Frankenstein Junior) 53,107
 Die Abenteuer Gordon Pym
 (The Narrative of Arthur
 Gordon Pym) 455
 The Abominable Dr. Phibes (Film)
 (Das Schreckenskabinett des
 Dr. Phibes) 183
 The Adventurers (Playboys und
 Abenteuer) 279
 The Adventures of Chickenman
 (Rundfunkserie) 152
 Die Affenfote (The Monkey's Paw)
 43
 Alias Smith and Jones (Alias Smith
 und Jones) 286
 Alice in Wonderland (Alice im
 Wunderland) 223
 Alien (Alien) 36f, 42,45, 51, 64,101,
 200, 218, 241f, 248, 255, 275, 280
 The Aliens Are Coming
 Am Wendepunkt (The Turning Point)
 227
 The Amazing Colossal Man (Der
 Koloß) 272
 American Graffiti 227, 229
 The Amityville Horror (Amityville
 Horror) 189-198, 227,264
 An American Tragedy (Eine amerika-
 nische Tragödie) 416
 Das andere Gesicht (The Other) 326
 Das andere Ufer der Zeit (Roman)
 (Time and Again) 318,403
 The Andromeda Strain (Film)
 (Andromeda - Tödlicher Staub aus
 dem Weltraum) 216f
 Angriff der Riesenspinne (The Giant
 Spider Invasion) 251f, 271, 292, 307
 Angriffsziel Moskau (Fail Safe) 198
 Annie Hall (Der Stadtneurotiker) 85
 Anschlag bei Nacht (Film) (Assault
 on Precinct 13) 276
 Apocalypse Now (Film) 249, 282, 500
 Armadale (Buch) (Der rote Schal) 78
 Assault on a Queen (Film) 311, 319

Assault on Precinct 13 (Anschlag bei
 Nacht bzw. Das Ende) 276
 Atemlos vor Angst (Sorcerer) 267
 Attack of the Crab Monsters 253
 The Attack of the Fifty Foot Woman
 (Film) 272
 Auf der Flucht (The Fugitive)
 316,323
 Auf der Suche nach Mr. Goodbar
 (Film) (Looking for Mr. Goodbar)
 241, 248
 Die Augen des Satans (The Brain
 from Planet Arous) 265

B

Bad (Film) 236
 The Bad Seed (Die böse Saat) 241
 Barry Lyndon 162
 Battlestar Galactica (Kampfstern
 Galaktika)266,313
 Beach Blanket Bingo 55
 The Beast of Hollow Mountain 321
 Befehl aus dem Dunkel (Ghidrah,
 The Three-Headed Monster) 269
 The Beginning of the End (Film) 94,
 212,216
 Das Begräbnis (Kurzgeschichte) (The
 Burial) 92
 The Beguiled (Roman) 355
 Behind the Green Door 276
 Beim Sterben ist jeder der erste (Film)
 (Deliverance) 242, 250
 Die Betoninsel (Concrete Island) 209
 Beware the Blob 273
 Beyond the Wall of Sleep 53
 The Big Company Look 189
 Billy the Kid Meets Dracula 272
 The Birds (Film) (Die Vögel) 241,249
 Birth of a Nation (Die Geburt einer
 Nation) 85
 Bis das Blut gefriert (Film)
 (The Haunting) 47, 195, 241
 The Black Book of Clark Ashton
 Smith (Buch) 491
 The Black Room (Das schwarze
 Zimmer) 250

Black Sabbath (Die drei Gesichter der Furcht) 250
 The Black Scorpion 270, 321
 The Black Sleep 250
 Black Sunday (Die Stunde, wenn Dracula kommt) 250
 Blackenstein 79
 The Blob (Film) (Blob - Schrecken ohne Namen) 200, 266, 275
 Der Block (High-Rise) 209
 Bloodline (Blutspur) 279
 Bloody Mama 55
 The Bloody Mutilators 180, 253
 Blut für Dracula (Prince of Darkness) 250
 Blutgericht in Texas (Film) (The Texas Chainsaw Massacre) 69, 144f, ISOff, 289
 Blutige Küsse (Some of Your Blood) 450
 Bluttausch (Baten Alive) 181
 Blutspur (Bloodline) 279
 The Body Snatchers (Buch) (Der Leichendieb) 182, 184, 385, 391f, 394ff, 398, 400, 413ff, 435
 Bonnie and Clyde (Film) 87, 252, 291
 Born Innocent 227
 Das Böse kommt auf leisen Sohlen (Buch) (Something Wicked This Way Comes) 415f, 418f, 421, 423, 425, 428, 433
 Die böse Saat (The Bad Seed) 241
 Boston Phoenix (Zeitschrift) 252
 The Boys from Brazil (Buch) 382
 The Brain from Planet Arous (Die Augen des Satans) 265
 Brain Wave (Die Macht des Geistes bzw. Der Nebel weicht) 193
 Die Braut trug Schwarz (The Bride Wore Black) 381
 Die Brautprinzessin (The Princess Bride) 223
 Breaking Away (Vier irre Typen) 241, 280
 The Bride Wore Black (Die Braut trug Schwarz) 381
 Bring Me the Head of Alfredo Garcia (Bringt mir den Kopf von Alfredo Garcia) 252
 Bringt mir den Kopf von Alfredo Garcia (Bring Me the Head of Alfredo Garcia) 252

The Brood (Film) (Die Brat) 144, 181
 Die Brut (Roman) (The Lair) 462
 Die Burg von Otranto (Roman) (The Castle of Otranto) 328
 The Burial (Das Begräbnis) (Kurzgeschichte) 92
 C
 Caltiki, the Immortal Monster (Caltiki - Rätsel des Grauens) 271
 Capricorn One (Unternehmen Capricorn) 281
 The Car (Film) (Der Teufel auf Rädern) 220
 Carrie (Roman; Film) 228f, 231, 280, 438, 499, 511f
 The Cassandra Crossing (Cassandra Crossing) 281
 Casting the Runes (Drei Monate Frist) 39
 The Castle of Frankenstein (Zeitschrift) 194, 265, 272
 The Castle of Otranto (Die Burg von Otranto bzw. Schloß Otranto (Roman) 328
 Cat People (Film) (Katzenmenschen) 159ff, 172, 200
 Cat's Cradle (Katzenwiege) 209
 Catch-22 (Der Iks-Haken bzw. Catch 22) 284
 The Cellar 340
 Chain's Hundred 293
 The Changeling (Film) 146, 155, 198
 Chicago 1930 (Fernsehserie) (The Untouchables) 173, 175, 293
 The Children of Cain (Film) 272
 Children of the Kingdom (Kinder des Königreichs) 325
 The China Syndrome (Film) (Das China-Syndrom) 211, 217
 Chinatown 300
 The Chrysalids (Buch) (Wem gehört die Erde? bzw. Wiedergeburt) 66
 A Clockwork Orange (Film) (Uhrwerk Orange) 208
 Close Encounters of the Third Kind (Film) (Unheimliche Begegnung der dritten Art) 37, 205
 Cold Hand in Mine (Buch) 452

- Colossus (Roman) 208
 Colossus: The Forbin Project (Film) (Colossus) 208f
 The Colour out of Space (Die Farbe aus dem All) 39,95
 Coma(Film) (Koma) 241,250
 The Comeback(Film) (Zeuge des Wahnsinns) 264
 The Comedian (Drehbuch) 310
 Concrete Island (Die Betoninsel) 209
 The Conqueror Worm (Film) (Der Hexenjäger) 258
 Cool Air (Kühle Luft bzw. Ein kühler Hauch) 77
 Costigan's Needle (Costigans Nadel) (Roman) 300
 Cousin, Cousine 86
 Crash (Crash) 209
 Crashof'79The(Crash81) 189
 The Crawling Eye 254
 Creature from the Black Lagoon (Film) (Der Schrecken vom Amazonas) 137, 147ff
 The Creeping Unknown (Film) (Schock) 159, 217ff
 Cross of Iron (Das eiserne Kreuz) 252
 Cruising 267
 Curse of the Demon (Film) 159
 Curse of the Werewolf (Film) (Der Fluch von Siniestro) 363
- D**
- Dämon (Film) 382
 Die Dämonischen (Invasion of the Body Snatchers) 23f, 181,198
 Dandelion Wine (Löwenzahnwein) (Buch) 416
 Dark Caraval (Buch) 53
 The Dark Eyes of London (Der Würger) 250
 Dark Shadows (Fernsehserie) 302ff
 The Dark (Roman) 250,462
 Die Daumenschraube (The Turn of the Screw) 78f, 117, 329, 366, 373
 Dawn of the Dead (Film) (Zombie) 42,86,113,182,186,236,269
 The Day Mars Invaded the Earth 189
 The Day of the Dolphin (Der Tag der Delphine) 180
 The Day the Earth Stood Still (Film) (Der Tag, an dem die Erde stillstand) 19
 Dead of Night (Traum ohne Ende) 159,250
 Dead Zone - Das Attentat (The Dead Zone) 496
 The Deadbeat (Buch) (Die Saat des Bösen) 111
 The Deadly Mantis 469
 Death Race 2000 (Frankensteins Todesrennen) 221
 Deliverance (Film) (Beim Sterben ist jeder der erste) 242, 250
 Dementia-13 (Film) (Dementia 13) 113,241,283
 Demon Seed (Des Teufels Saat) 216
 Demons by Daylight (Kurzgeschichtensammlung) 244
 Denn sie wissen nicht, was sie tun (Rebel Without A Cause) 68
 The Detectives 312
 Die, Monster, Die! (Film) (Das Grauen auf Schloß Whitley) 233
 Dimension X (Rundfunkserie) 164
 Das Ding aus einer anderen Welt (Film) (The Thing) 113,199-206, 217,411
 Dirty Harry (Film) 85
 Dog Soldiers (Buch) (Unter Teufeln) 110
 The Doll Who Ate His Mother (Buch) (Die Puppen in der Erde) 455f, 459ff
 Don't Look in the Basement 282
 Donovans's Brain (Buch) (Der Zauberlehrling) 37
 Doodles Weaver 310
 Doorway to Danger 310
 Dornröschen und der Prinz (Film) (Sleeping Beauty) 143
 Double Indemnity 112
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Buch) (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 77, 103f, 106, 108f, 115, 117, 212, 324, 336f
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde - The Mansters? 272
 Dr. Stangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Film) (Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben) 207

Dracula (Buch) 48f, 52, 77, 91ff, 95f, 99f, 103, 114f, 146, 250, 321, 324, 337, 342, 458
 Dracula (Remake) 187
 Die drei Gesichter der Furcht (Black Sabbath) 250
 Drei Monate Frist (Casting the Runes) 39
 Die dritte Expedition (Kurzgeschichte) (Mars Is Heaven!) 164
 The Driver (Driver) 221
 Drop Dead! An Exercise in Horror (Rundfunksendung) 178
 Duel (Duell) (Kurzgeschichte; Fernsehfilm) 221, 292
 The Dunwich Horror (Das Grauen von Dunwich) 95

E

Earth vs. the Flying Saucers (Film) (Fliegende Untertassen greifen an) 19f, 26, 33, 198, 204, 217, 270, 469
 Easy Rider (Film) 67, 215
 Baten Alive (Bluttausch) 181
 Edge of Running Water 53
 Eight Miles High 226
 Ein ausgekochtes Schlitzohr (Smokey and the Bandit) 86
 Ein kühler Hauch (Cool Air) 77
 Ein Mann in einer fremden Welt (Stranger in a Strange Land) 415
 Eine amerikanische Tragödie (An American Tragedy) 416
 Eine ganz krumme Tour (Kurzgeschichte) (Foul Play) 45, 47, 221
 Eine von den Vermissten (One of the Missing) 321
 Das eiserne Kreuz (Cross of Iron) 252
 Ekel (Film) (Repulsion) 113, 195
 Das Ende (Film) (Assault on Precinct 13) 276
 Die Enden der Parabel (Gravity's Rainbow) 488
 Erdbeerfrühling (Kurzgeschichte) (Strawberry Spring) 297
 Es geschah in einer Nacht (It Happened One Night) 174
 The Exorcist (Buch; Film) (Der Exorzist) 22, 51, 67, 179, 181f, 195f, 225-228, 326, 334, 362, 382, 400, 489, 512f

Exorcist H (Exorzist II: Der Ketzer) 284
 Eye of the Cat (Film) (Grüne Augen in der Nacht) 256, 299

F

Fahrenheit 451 195, 416
 Fail Safe (Fail Safe - Feuer wird vom Himmel fallen bzw. Angriffsziel Moskau) 198
 The Fall of the House of Usher (Der Untergang des Hauses Usher) 329
 Familiengrab (Film) (Family Plot) 279
 Familientreffen (Buch) (The October Country) 418
 Family Feud 288
 Family Plot (Film) (Familiengrab) 279
 Fantasia (Film) 143
 The Fantastic Voyage (Die phantastische Reise) 449
 Die Farbe aus dem All (The Colour out of Space) 39, 95
 The Female Butcher 180
 A Fistful of Dollars (Für eine Handvoll Dollar) 86
 Five (Film) (Die letzten Fünf) 172
 The Flesh Eaters 282
 Fliegende Untertassen greifen an (Earth vs. the Flying Saucers) 19f, 26, 33, 198, 204, 217, 270, 469
 Der Fluch des Dämons (Night of the Demon) 250
 Der Fluch von Sinistro (Curse of the Werewolf) 363
 The Fog (Nebel des Grauens) 42, 276
 The Fog (Roman) 264, 462, 465^68, 472
 For a Few Dollars More (Für ein paar Dollar mehr) 86
 The Forbin Project (Film) (Die Software, die die Welt eroberte) 216
 Formicula (Film) (Them!) 113, 193, 208, 210, 215f
 Foul Play (Kurzgeschichte) (Eine ganz krumme Tour) 45, 47, 221
 Four-D Man (Der 4-D-Mann) 216
 Frankenstein (Buch) 52, 77, 79, 87ff, 91, 114f, 174, 296, 324, 328
 Frankenstein Junior (Abbott and Costello Meet Frankenstein) 53, 107
 Frankenstein Meets the Wolf-Man 79

Frankenstein 1970 (Die Hexenküche des Dr. Rambow) 79
 Frankenstein: The True Story 322
 Frankenstein's Bride (Film) (Frankensteins Braut) 79f, 89, 100
 Frankensteins Kampf gegen die Teufelsmonster (Godzilla vs. the Smog-Monster) 269
 Frankensteins Rache (The Revenge of Frankenstein) 79
 Frankensteins Todesrennen (Death Race 2000) 221
 Die Frauen von Stepford (Buch; Film) (The Stepford Wives) 57, 222f, 229, 380f
 Freaks (Film) 59f, 237
 Die Freistadt (Buch) (Sanctuary) 356
 Die fremde Frau (Mariages) 327
 Friday the 13th 237, 258
 The Fugitive (Auf der Flucht) 316, 323
 The Funeral: Vestige or Value? (Roman) 184
 Für ein paar Dollar mehr (For a Few Dollars More) 86
 Für eine Handvoll Dollar (A Fistful of Dollars) 86
 The Fury (Film) (Teufelskreis Alpha) 144, 258

G

Gangbusters 177
 Gargoyles 322
 Die Geburt einer Nation (Birth of a Nation) 85
 Gefahr aus dem Weltall (It Came from Outer Space) 270
 Geisterstunde (Ghost Story) 48, 75, 276, 326, 328-337, 339, 361, 460
 Der gelbe Tod (The King in Yellow) 324
 Geschichten aus der Gruft (Tales from the Crypt) 349
 The Ghastley Ones 180f
 Ghidrah, The Three-Headed Monster (Befehl aus dem Dunkel) 269
 Ghost Story (Geisterstunde) 48, 75, 276, 326, 328-337, 339, 361, 460
 The Giant Spider Invasion (Film) (Angriff der Riesenspinne) 25 lf, 271, 292, 307

Gib Gas - und laß dich nicht erwischen (Grand Theft Auto) 221
 Gillette Cavalcade of Sports 312
 Der Glöckner von Notre Dame (Hunchback) 418
 Die glorreichen Sieben (The Magnificent Seven) 280
 The Godfather (Der Pate) 67, 227, 281
 Godzilla vs. the Smog-Monster (Frankensteins Kampf gegen die Teufelsmonster) 269
 Gog (Film) 209f
 Gone With the Wind (Vom Winde verweht) 227
 Grand Theft Auto (Gib Gas - und laß dich nicht erwischen) 221
 Das Grauen auf Schloß Whitley (Film) (Die, Monster, Die!) 233
 Das Grauen kommt um zehn (When a Stranger Calls) 234
 Das Grauen schleicht durch Tokio (The H-Man) 216, 465
 Das Grauen von Dunwich (The Dunwich Horror) 95
 Gravity's Rainbow (Die Enden der Parabel) 488
 Der Griff aus dem Dunkel (Night Must Fall) 250
 Grüne Augen in der Nacht (Film) (Eye of the Cat) 256, 299

H

Halloween (Film) (Halloween) 42, 241, 276
 The H-Man (Das Grauen schleicht durch Tokio) 216, 465
 Hand of Mystery 310
 Harvest Home (Der Kult) 322
 The Haunt of Fear (Comic) 43
 The Haunting of Hill House (Roman) 157f, 337, 344, 346, 350, 362, 365ff, 370, 373, 375, 460
 The Haunting (Film) (Bis das Blut gefriert) 47, 195, 241
 Das Haus auf dem Geisterhügel (The House of Haunted Hill) 246
 Heartbreak Hotel (Roman) 358
 Heaven's Gate 282
 Die Helden der Nation (Buch) (The Right Stuff) 28
 Hell House (Das Höllenhaus) 449

- Der Herr der Fliegen (Lord of the Flies) 325,429
Herrin der Dunkelheit (Roman) (Our Lady of Darkness) 460
Der Hexenjäger (Film) (The Conqueror Worm) 258
Die Hexenküche des Dr. Rambow (Frankenstein 1970) 79
High School Confidential (Mit siebzehn am Abgrund) 228
The Hobbit (Der kleine Hobbit) 442
Das Höllenhaus (Hell House) 449
Das höllische System (Player Piano) 209
Hoppla, Lucy! (I Love Lucy) 299
The Horror of Party Beach (Film) 21 If, 282f
Horrors of the Black Museum (Film) (Das schwarze Museum) 183
Hospital 311
The Hour of the Oxrun Dead 372
The House Next Door (Buch) 323, 344, 346,348f, 352\$ 357f, 360ff, 369f,375
The House of Haunted Hill (Das Haus auf dem Geisterhügel) 246
The House that Dripped Blood (Totentanz der Vampire) 349
Hunchback (Der Glöckner von Notre Dame) 418
Hypno (Night of the Eagle) 250
- I
- I Am Legend (Roman) (Ich, der letzte Mensch bzw. Ich bin Legende) 207
I Bury the Living (Film) 241
Ich bin Legende (Roman) (I Am Legend) 207
Ich, der letzte Mensch (Roman) (I Am Legend) 207
If You Could See Me Now (Roman) (Wenn du wüßtest...) 276,328
If You Don't Stop It, You'll Go Blind (Wenn du nicht damit aufhörst, wirst du blind) 227
Der Iks-Haken bzw. Catch 22 (Catch-22) 284
I Led Three Lives 26
I Love Lucy (Hoppla, Lucy!) 299
I Married a Monster from Outer Space (Film) 275,277
- The Incredible Hulk (Fernsehserie) 87, 363
The Incredible Shrinking Man (Film) (Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.) 23,216
The Inhabitant of the Lake 454
Inner Sanctum (Fernsehserie) 175, 177
The Invaders (Fernsehserie) 323
Invasion der Bestien (Squirm) 251
Invasion of the Body Snatchers (Film) (Die Dämonischen) 23f, 181,198
Invasion of the Saucer-Men (Film) 266,274
Invasion of the Star Creatures (Film) 274,282
It Came from Outer Space (Gefahr aus dem Weltall) 270
It Happened One Night (Es geschah in einer Nacht) 174
It! The Terror from Beyond Space 218
I Was a Teenage Frankenstein (Film) 71f, 75, 90
I Was a Teenage Werewolf (Film) (Der Tod hat schwarze Krallen) 68, 71f, 75,107
- J
- Jack the Ripper (Film) (M - Eine Stadt sucht einen Mörder) 245,247
Jaws (Film) (Der weiße Hai) 51,67, 141, 227, 275, 281
The Jazz Singer 174
The Jewel of the Seven Stars (Buch) (Die sieben Finger des Todes) 116
Journey to the Center of the Earth (Die Reise zum Mittelpunkt der Erde) 275
Journey to the Unknown (Fernsehserie) 322
Julia 227, 241, 252,327, 328, 330
Julia 227,241,252
Jumbee, The Opener of the Way 53
- K
- Kampf der Welten (Film) (The War of the Worlds) 206
Kampfstern Galaktika (Battlestar Galactica) 266, 313
Katzenmenschen (Film) (Cat People) 159ff, 172, 200

Katzenwiege (Cat's Cradle) 209
 Die Killer-Ratten (Roman) (The Rats)
 23, 264, 462
 Kinder des Königreichs (Children of the Kingdom) 325
 The King in Yellow (Der gelbe Tod) 324
 Kingdom of the Spiders (Film) (Mörderspinnen) 23
 King Kong (Film) 91
 A Kiss Before Dying (Buch) (Ein KUSS vor dem Tode) 380f
 Der kleine Hobbit (The Hobbit) 442
 Kleiner Laden voller Schrecken (The Little Shop of Horrors) 253
 The Kolchak Tapes (Horror-Roman) 302
 Kolchak: The Night Stalker 306, 308, 321
 Kolchaks Monster of the Week 308
 Der Koloß (The Amazing Colossal Man) 272
 Koma (Film) (Coma) 241, 250
 Die Körperfresser kommen (Remake von Invasion of the Body Snatchers) 24f
 Krieg der Sterne (Film) (Star Wars) 36, 227
 Kühle Luft (Cool Air) 77
 Der Kult (Harvest Home) 322
 Ein Kuß vor dem Tode (Buch) A Kiss Before Dying 380f

L

The Lair of the White Worin (Buch) (Das Schloß der Schlange) 116
 The Lair (Die Brut (Roman)) 462
 Land of the Giants 322
 Last House on the Left (Das letzte Haus links) 237
 The Last Man on Earth (Film) 207
 Der Leichendieb (The Body Snatchers) 182, 184, 385, 391f, 394ff, 398, 400, 413ff, 435
 Das letzte Haus links (Last House on the Left) 237
 Die letzten Fünf (Film) 172
 Life after Life 193
 Lights Out (Rundfunkserie) 170
 The Little Shop of Horrors (Kleiner Laden voller Schrecken) 253

The Living End (Buch) 384
 The Lone Ranger 304
 Looking for Mr. Goodbar (Auf der Suche nach Mr. Goodbar) 241, 248
 Lord of the Flies (Der Herr der Fliegen) 325, 429
 The Lost, Strayed, Stolen 350
 The Love Boat 304
 Lovers Living, Lovers Dead 338
 Löwenzahnwein (Buch) (Dandelion Wine) 416

M

Macabre (Film) (Macabre) 241, 246
 Die Macht des Geistes (Brain Wave) 193
 MadMax 221
 The Magnetic Monster! 300
 The Magnificent Seven (Die glorreichen Sieben) 280
 Manhattan (Film) 241
 Maniac (Film) 251, 258
 Der Mann mit den Röntgenaugen (Film) (X-The Man with the X-Ray Eyes) 242, 253ff
 Mariages (Die fremde Frau) (Roman) 327
 Mars Is Heaven! (Kurzgeschichte) (Die dritte Expedition) 164
 Die Mars-Chroniken (Buch) (The Martian Chronicles) 416f
 The Martian Chronicles (Die Mars-Chroniken (Buch)) 416f
 Masque of the Red Death (Satanas - Das Schloß der blutigen Bestie) 253
 Massacre at Central High 253
 McCalls's (Zeitschrift) 252
 McTeague (Roman) 189
 M - Eine Stadt sucht einen Mörder (Jack the Ripper) 245f
 Melmoth der Wanderer (Roman) (Melmoth the Wanderer) 328
 Melmoth the Wanderer (Melmoth der Wanderer) (Roman) 328
 Metaluna 4 antwortet nicht (Film) (This Island Earth) 102
 Midnight Express (Film) (Midnight Express - Zwölf Uhr nachts) 241
 Mit siebzehn am Abgrund (High School Confidential) 228
 Moby Dick (Moby Dick) 24, 396

Der Mönch (Roman) (The Monk) 114,
78, 328
The Money Wolves 189
The Monk (Der Mönch) (Roman) 78,
114, 328
The Monkey's Paw (Die Affenpfote) 43
The Monsters from Green Hell 276
Mörderspinnen (Film) (Kingdom of
the Spiders) 23
Mr. Arsenic 310
Mr. Tambourine Man 226
The Munsters (Fernsehserie) 85, 322
My Little Margie 299
Myra Breckinridge (Myra Breckin-
ridge - Mann oder Frau?) 279, 281
The Mysterians (Weltraumbestien) 217
Mystery Playhouse Starring Boris
Karloff (Fernsehserie) 294

N

Die Nacht der lebenden Toten (Film)
(Night of the Living Dead) 57, 86,
113, 185f, 213, 217, 241, 244, 249,
282ff, 334
Die Nacht des Jägers (Film) (The
Night of the Hunter) 241, 248
Nachtschicht
(Geschichtensammlung)
(Night Shift) 297
The Narrative of Arthur Gordon Pym
(u. a.: Die Abenteuer Gordon
Pym's) (Roman) 455
The Navy vs. the Night Monsters 179
Nebel des Grauens (The Fog) 42, 276
Der Nebel weicht (Brain Wave) 193
Network 311
1984 (Film) 207
The New Breed 323
Night Gallery (Fernsehserie) 311, 315f
Night Must Fall (Der Griff aus dem
Dunkel) 250
Night of Terror 250
Night of the Demon (Der Fluch des
Dämons) 250
Night of the Eagle (Hypno) 250
The Night of the Hunter (Film) (Die
Nacht des Jägers) 241, 248
Night of the Lepus (Film) (Rabbits)
216, 250
Night of the Living Dead (Die Nacht
der lebenden Toten)
57, 86, 113, 185f,
213, 217, 241, 244, 249, 282ff, 334

Night Shift (Geschichtensammlung)
(Nachtschicht) 297
The Night Stalker (Fernsehserie) 302,
304, 307f
The Night Strangler (Fernsehserie)
306
The Night Walker (Buch) 452
Nightmare (Film) (Der Satan mit den
langen Wimpern) 113
Nightwing (Schwingen der Angst) 42,
250, 281
Nosferatu (Film) 99

O

The October Country (Familien-
treffen) (Buch) 418
The Omega Man (Film) (Der Omega-
Mann) 207
The Omen (Film) (Das Omen) 242,
250, 252, 258
Once Upon a Time in the West
(Film)
(Spiel mir das Lied vom Tod) 86
One Hundred and One Dalmatians
(Film) (Pongo und Perdita) 143
One of the Missing (Eine von den
Vermißten) 321
The Onion Field 190
The Other (Das andere Gesicht) 326
Our Gal Sal 177
Our Lady of Darkness (Herrin der
Dunkelheit) (Roman) 460
Our Town (Unsere kleine Stadt) 162
Outer Limits (Fernsehserie) 113
The Outer Limits 290, 298-302, 314
The Outsider 53

P

Panic in the Year Zero 198
The Parasite (Buch) 453f, 460
Parasiten-Mörder (Film) (They Came
from Within) 181, 185, 276, 362
Der Pate (The Godfather) 67, 227, 281
Patterns (Drehbuch) 310
Das Pendel des Todes (Film) (The Pit
and the Pendulum) 187
Pequod 396
Peter Gunn (Fernsehserie) 175, 293
Phantasm 42
Die phantastische Reise (The Fanta-
stic Voyage) 449

Phantom Lady 381
 Phantom of the Opera 418
 Phase IV (Film) 193ff
 The Pit and the Pendulum (Film)
 (Das Pendel des Todes) 187
 Place in the Sun (Platz an der Sonne)
 280
 Planet of the Apes (Planet der Affen)
 311
 Planet of the Vampires (Planet der
 Vampire) 276
 Platz an der Sonne (Place in the Sun)
 280
 Playboys und Abenteuer (The
 Adven-
 turers) 279
 Player Piano (Das höllische System)
 209
 Players (Spiel der Liebe) 281
 Playhouse903 10
 Pleasant Dreams 53
 Pongo und Perdita (Film) (One Hun-
 dred and One Dalmatians) 143
 The Postman Always Rings Twice
 (Film) (Wenn der Postmann zwei-
 mal klingelt) 111,117
 Prince of Darkness (Blut für Dracula)
 250
 The Princess Bride (Die
 Brautprinz-
 sin) 223
 Prophecy (Film) (Die Prophezeiung)
 22, 42, 209f, 217,264, 266, 269-272
 Psycho (Film) (Psycho) 73, 111ff, 186,
 241, 249, 291, 299,460, 502
 Pulp-Literatur 30,52,54,470ff
 Die Puppen in der Erde (The Doll
 Who Ate His Mother) 455f, 459ff
 The Puppet Masters (Weltraum-
 mollusken erobern die Erde) 411

R

Rabbits (Film) (Night of the Lepus)
 216, 250
 Der Rabe (Film) (The Raven) 100
 Rabid (Film) (Rabid - der brüllende
 Tod)276
 The Rats In the Walls (Die Ratten im
 Gemäuer) 95
 The Rats (Die Killer-Ratten bzw. Die
 Ratten) (Roman) 264,462
 Die Ratten (The Rats) 23, 264,462
 Die Ratten im Gemäuer (The Rats In
 the Walls)95

Raumschiff Enterprise (Fernsehserie)
 (Star Trek) 290
 The Raven (Der Rabe) 100
 R3 überfällig (Film) (Riders to the
 Stars) 27
 Rebel Without A Cause (Denn sie
 wissen nicht, was sie tun) 68
 Red Badge of Courage (Die rote
 Tapferkeitsmedaille) 117
 Reefer Madness 308
 Die Reise zum Mittelpunkt der Erde
 (Journey to the Center of the
 Earth)
 275
 Repulsion (Film) (Ekel) 113, 195
 Requiem for an Heavyweight (Dreh-
 buch) 310, 315f
 The Revenge of Frankenstein
 (Frankensteins Rache) 79
 Riders to the Stars (Film) (R3 über-
 fällig) 27
 The Right Stoff (Buch) (Die Helden
 der Nation) 28
 R Is for Rocket 417
 Ritual (Film) 276, 278, 284
 Robot Monster (Film) 265f, 281
 Rockabilly (Roman) 478
 Rocky 67
 The Rocky Horror Picture Show 283
 Roller Boogie 227
 Rollerball 222
 Rosemary's Baby (Buch; Film) (Rose-
 maries Baby) 326, 354, 378-382,
 384f, 390-393, 400
 Der rote Schal (Buch) (Armada) 78
 Die rote Tapferkeitsmedaille (Red
 Badge of Courage) 117
 Ruby (Film) 272

S

Die Saat des Bösen (Buch) (The
 Deadbeat) 111
 Salem's Lot (Fernsehfilm) (Salem's
 Lot) 48, 50f, 99f, 120f, 257, 267, 280,
 296, 322, 338, 340, 342, 346, 512
 Sanctuary (Buch) (Die Freistadt) 356
 Der Satan mit den langen Wimpern
 (Film) (Nightmare) 113
 Satanas - Das Schloß der blutigen
 Bestie (Masque of the Red Death)
 253
 Saturn City (Saturn 3) 216

- The Scarf (Buch) (Der seidene Schal) 111,442
- Schall und Wahn (The Sound and The Fury) 414
- Das Schloß der Schlange (Buch) (The Lair of the White Wonn) 116
- Schloß Otranto (Roman) (The Castle ofOt;anto)328
- Schneewittchen (Snow White) 143
- Schock (Film) (The Creeping Unknown) 159,217ff
- Das Schreckenskabinett des Dr. Phibes (Film) (The Abominable Dr. Phibes) 183
- Der Schrecken vom Amazonas (Creature from the Black Lagoon) 137,147ff
- Schrei, wenn der Tingler kommt (Film) (The Tingler) 246f
- Das schwarze Museum (Film) (Horrors of the Black Museum) 183
- Das schwarze Zimmer (The Black Room) 250
- Schwester Carrie (Sister Carrie) 416
- Schwestern des Bösen (Sisters) 284
- Schwangen der Angst (Nightwing) 42, 250,281
- The Search for Bridey Murphey (Buch) 193
- Der seidene Schal (Buch) (The Scarf) 111,442
- Die seltsame Geschichte des Mr. C (The Shrinking Man) 434,435,436, 438,439,442,445,449,450,451
- Seven Days in May (Sieben Tage im Mai) 311
- The Shadow 175
- The Shining (Film) (Shining) 120, 145,161,163,280f, 340,342f, 361, 493,507,512
- Shoot117
- Shrinking Man (Roman) (Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.) 53
- The Shrinking Man (Die unglaubliche Geschichte des Mr. C bzw. Die seltsame Geschichte des Mr. C) 23, 434ff, 438f, 442,445,449ff, 493
- Die sieben Finger des Todes (The Jewel of the Seven Stars) 116
- Sieben Tage im Mai (Seven Days in May) 311
- S Is for Space 417
- Sister Carrie (Schwester Carrie) 416
- Sisters (Schwestern des Bösen) 284
- Sleeping Beauty (Film) (Dornröschen und der Prinz) 143
- Smokey and the Bandit (Ein ausgekochtes Schlitzohr) 86
- The Snake People 296
- Snow White (Schneewittchen) 143
- Snow White and the Seven Dwarfs (Film) 149
- Die Software, die die Welt eroberte (The Forbin Project) 216
- Some of Your Blood (Blutige Küsse) 450
- Someone Is Watching Me (Das unsichtbare Auge) 292
- Something Wicked This Way Comes (Das Böse kommt auf leisen Sohlen) 415f, 418f, 421,423,425,428,433
- SonoftheBlob273
- Sorcerer (Atemlos vor Angst) 267
- The Sound and The Fury (Schall und Wahn) 414
- The Spear (Roman) 462,472
- Spider Kiss (Roman) 478
- Spiel der Liebe (Players) 281
- Spiel mir das Lied vom Tod (Film) (Once Upon a Time in the West) 86
- Squirm (Invasion der Bestien) 251
- Der Stadtneurotiker (Annie Hall) 85
- The Stand 120,335,504,510-515
- Star Trek (Fernsehserie) (Raumschiff Enterprise) 290
- Star Wars (Film) (Krieg der Sterne) 36,227
- Starring Boris Karloff (Fernsehserie) 294
- The Stepford Wives (Buch; Film) (Die Frauen^on Stepford) 57,222f, 229,380f
- Straitjacket (Die Zwangsjacke) 113
- Strange Wine (Kurzgeschichten-sammlung) 286,478,483,485,489f
- Stranger in a Strange Land (Ein Mann in einer fremden Welt) 415
- Straw Dogs (Wer Gewalt sät) 85
- Strawberry Spring (Erdbeerfrühling) 297
- Struck By Lightning 322
- Studio One 310
- Die Stunde, wenn Dracula kommt (Black Sunday) 250

Der Sturm (The Tempest) 176
 The Sucking Pit (Roman) 461
 The Sundial (Roman) 361
 The Survivor (Roman) 264, 462
 Suspiria (Film) 251
 The Swarm (Film) (Der tödliche Schwärm) 272

T

Der Tag der Delphine (The Day of the Dolphin) 180
 Der Tag, an dem die Erde stillstand (Film) (The Day the Earth Stood Still) 19
 Das Tal der Puppen (Valley of the Dolls) 279
 Tales from the Crypt (Geschichten aus der Gruft (Comic) 43,349
 Tales of the Unexpected (Fernsehserie) 323
 Tarantula (Film) (Tarantula) 23,469
 Teenage Monster (Film) 272,281
 The Teil-Tale Heart (Kurzgeschichte) (Das verräterische Herz) 44
 The Tempest (Der Sturm) 176
 The Terror - Schloß des Schreckens (The Terror) 253
 Der Teufel auf Rädern (The Car) 220
 Des Teufels Saat (Demon Seed) 216
 Teufelskreis Alpha (Film) (The Fury) 144, 258
 The Texas Chainsaw Massacre (Film) (Blutgericht in Texas) 69,144f, 180ff, 289
 That's Incredible! 310
 Them! (Film) (Formicula) 113, 193, 208,210,215f
 They Came from Within (Film) (Para-siten-Mörder) 181,185,276,362
 The Thing (Das Ding aus einer anderen Welt) 113,199-206,217, 411
 The Third Level (Buch) 319
 This Island Earth (Film) (Metaluna 4 antwortet nicht) 102
 Thriller (Horror-Serie) 175,293f, 296ff, 301f,314
 Time and Again (Das andere Ufer der Zeit (Roman) 318,403
 The Tinger (Film) (Schrei, wenn der Tinger kommt) 246f

Der Tod hat schwarze Krallen (Film) (I Was a Teenage Werewolf) 68,71, 72, 75,107
 Der tödliche Schwärm (Film) (The Swarm) 272
 Totentanz der Vampire (The House that Dripped Blood) 349
 Tourist Trap 277f, 284
 Traum ohne Ende (Dead of Night) 159,250
 Trilogy of Terror 304
 The Trip 55,255
 The Turn of the Screw (Die Daumenschraube) 78f, 117, 329,366,373
 The Turning Point (Am Wendepunkt) 227
 The Twilight Zone (Fernsehserie) 63, 298f, 301,309-321,323,399,489

U

Uhrwerk Orange (Film) (A Clockwork Orange) 208
 Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.) (The Shrinking Man) 23,434ff, 438f, 442,445,449ff, 493
 Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.) (Shrinking Man) (Roman) 53
 Unheimliche Begegnung der dritten Art (Film) (Close Encounters of the Third Kind) 37,205
 The Unholy Three 419
 Unsere kleine Stadt (Our Town) 162
 Das unsichtbare Auge (Someone Is Watching Me) 292
 Unter Teufeln (Dog Soldiers) 110
 Der Untergang des Hauses Usher (The Fall of the House of Usher) 329
 Unternehmen Capricorn (Capricorn One) 281
 Unternehmen Feuergürtel (Voyage to the Bottom of the Sea) 308
 The Untouchables (Fernsehserie) (Chicago 1930) 173,175,293

V

Valley of the Dolls (Das Tal der Puppen) 279
 Vampyre The (Kurzgeschichte) (Der Vampyr) 92f, 114

Varney the Vampyre (Varaey der Vampir) 95, 115
 The Vault of Horror (Comic) 43
 Das verräterische Herz (Kurzgeschichte) (The Teil-Tale Heart) 44
 Vertigo (Vertigo - Aus dem Reich der Toten) 256
 Der4-D-Mann (Four-D Man) 216
 Vier irre Typen (Breaking Away) 241, 280
 Die Vögel (Film) (The Birds) 241, 249
 Vom Winde verweht (Buch; Film) (Gone With the Wind) 227
 Voyage to the Bottom of the Sea (Unternehmen Feurgürtel) 308

W

Wait Until Dark (Film) (Warte, bis es dunkel wird) 241, 245f
 The Waltons (Die Waltons) 313
 Wanted: Dead or Alive 317
 The War of the Worlds (Film) (Kampf der Welten) 206
 The War of the Worlds (Hörspiel) 163f, 169
 Warte, bis es dunkel wird (Film) (Wait Until Dark) 241, 245f
 Was geschah wirklich mit Baby Jane? (Film) (What Ever Happened to Baby Jane?) 113, 241
 We Have Always Lived in the Castle (Roman) 366
 Weird Tales (Zeitschrift) 54, 296, 308, 349, 470
 Der weiße Hai (Film) (Jaws) 51, 67, 141, 227, 275, 281
 Weltraumbestien (The Mysterians) 217
 Weltraummollusken erobern die Erde (Buch) (The Puppet Masters) 411
 Wem gehört die Erde? (Buch) (The Chrysalids) 66
 Wenn du nicht damit aufhörst, wirst du blind (If You Don't Stop It, You'll Go Blind) 227
 Wer Gewalt sät (Straw Dogs) 85
 Werewolf in a Girl's Dormitory 283
 What Ever Happened to Baby Jane? (Film) (Was geschah wirklich mit Baby Jane?) 113, 241
 When a Stranger Calls (Film) (Das Grauen kommt um zehn) 234

The Whimper of Whipped Dogs (Das Winseln geprügelter Hunde) 473
 The Wild Angels (Film) (Die wilden Engel) 255
 The Wild Bunch (Wild Bunch - Sie kannten kein Gesetz) 252, 258, 291, 395
 Wild in the Streets (Wild in den Straßen) 222
 The Wild One (Film) (Der Wilde) 69
 Der Wilde (Film) (The Wild One) 69
 Die wilden Engel (Film) (The Wild Angels) 255
 Winseln geprügelter Hunde Das (The Whimper of Whipped Dogs) 473
 The Wizard of OZ (Der Zauberer von Oz) 488
 The Wolf Man 160
 The Wonderful World of Walt Disney 302
 Der Würger (The Dark Eyes of London) 250

X

X Marks the Pedwalk (Zebrastreifen) 222
 X-The Man with the X-Ray Eyes (Film) (Der Mann mit den Röntgenaugen) 242, 253ff

Y

Young Frankenstein (Frankenstein Junior) 53
 The Young Lawyers 290

Z

Der Zauberer von Oz (The Wizard of OZ) 488
 Der Zauberlehrling (Donovans's Brain/Donovans Gehirn (Roman) 37
 Zebrastreifen (X Marks the Pedwalk) 222
 Zeuge des Wahnsinns (The Comeback) 264
 Zombie (Film) (Dawn of the Dead) 42, 86, 113, 182, 186, 236, 269
 Die Zwangsjacke (Film) (Straitjacket) 113
 2001: A Space Odyssey (Film) (2001 -Odyssee im Weltraum) 208