

Rainer Zuch (Marburg)

## Die Welt als Fassade. Kosmischer Schrecken als Angriff auf die Wirklichkeit

„The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.“ Mit diesem Satz eröffnet Howard Phillips Lovecraft 1927 seinen berühmten Essay „Supernatural Horror in Literature“.<sup>1</sup> In der Phantastik wird oft die Demontage der Erfahrungswirklichkeit durch die Kontamination mit dem Wunderbaren thematisiert; die bekannte Welt bekommt Risse, durch die das Unbekannte eindringt.

Radikalisiert wird dies in Konzepten, die die gesamte vertraute Welt als Teil oder als bloße Fassade eines umfassenderen, fremdartigen und erschreckenden Universums denunzieren, das dem Menschen weniger feindlich als vollkommen gleichgültig gegenübersteht. Aus der Konstruktion einer solchen *prinzipiellen* Verunsicherung von Welterfahrung und Weltwahrnehmung, die praktisch immer mit der Verletzung oder gar Negierung der bekannten Naturgesetze einhergeht, schöpft ein phantastisches Subgenre seine Ideen, das als „kosmischer Horror“ oder „eldritch horror“ („eldritch“ bedeutet soviel wie „fremdartig, unirdisch, übernatürlich, unheimlich, seltsam“) bezeichnet wird und in Lovecraft seinen führenden Vertreter hat.<sup>2</sup> Der Schrecken wird weniger durch physisches Leiden oder Wesenheiten wie Monster oder Geister erzeugt, sondern durch deren oft geradezu metaphysisch anmutende Kontextualisierung in einem Weltbild, welches die Menschheit in Konfrontation mit kosmischen Kräften oder Wesen zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Weil auf diese Weise ein „happy end“ im Sinne des Überwindens der Gefahr negiert wird, das Heil hingegen eher in fehlendem Wissen um derlei Zusammenhänge liegt, hat eine kosmische Horrorgeschichte zwangsläufig einen pessimistischen, nihilistischen oder antievolutionären Zug.

Es geht also um die Integration der eigenen Welt in eine fremde, was auch die Transformation der eigenen Welt bedeutet. Die zentrale Figur hierfür ist die der

---

1 Siehe Howard Phillips Lovecraft: „Supernatural Horror in Literature“. In: S. T. Joshi (Hg.): *H. P. Lovecraft – Collected Essays. Vol. 2: Literary Criticism*. New York: Hippocampus Press 2004, S. 82–135, hier S. 82.

2 Auch Roger Caillois nimmt dieses Motiv auf, rechnet es aber fälschlicherweise nur der Science Fiction zu (Roger Caillois: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen zur Science Fiction“. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main: Insel, 1974, S. 44–83, hier S. 74).

*Schwelle, der Grenzüberschreitung, des Übergangs.* Sie markiert den Ort, an dem das Universum zur Kippfigur wird: eine geordnete, stabile und verständliche Welt verwandelt sich schlagartig in einen Raum des Unbekannten, Unheimlichen und Unmenschlichen. Hier wird die kopernikanische Kränkung, die den Menschen aus dem Mittelpunkt des Weltalls verstieß, zu dessen vollständiger Marginalisierung radikalisiert. Gleichzeitig ist die Schwelle der semantische Ort, an dem die Erzählungen erst einen eindeutig phantastischen Kurs einschlagen, wo das Realitätssystem der Erfahrungswelt in das phantastische oder wunderbare Realitätssystem überwechselt.

Die Schwelle erscheint zum einen als Verortung des Vorgangs des Überquerens im topographischen Sinne. Zum anderen und wichtiger bedeutet sie aber eine psychisch-subjektive Überschreitung, die mit einer physischen Bewegung des Erzählers einhergehen kann, aber nicht muss – und gern in Form eines Schocks erfolgt, der Erkenntnis, die bekannte Welt verlassen zu haben, denn, wie es in Thomas Ligottis „The Last Feast of the Harlequin“ heißt: „[...] mit der Szene, deren Zeuge ich jetzt wurde, überschritt meine Erfahrung die Grenze zu einem Reich, aus dem ich nie wieder zurückkehren werde“.<sup>3</sup> Psychischer und topographischer, seelischer und kosmischer Raum fallen in eins.<sup>4</sup> Oft lassen sich mehrere abgestufte Schwellen ausmachen, die den Übergang in das wunderbare System vorbereiten oder intensivieren.

Um die Position und Rolle der Schwelle näher zu beleuchten, werden einige weitere Faktoren in den Blick genommen:

1. das topographische und psychologische Verhältnis der Erfahrungswelt des oder der Protagonisten zu der fremden Welt, d.h. gewissermaßen deren Beziehung im realen und im psychischen Raum,
2. die Bedeutung der subjektiven Sicht- und Wahrnehmungsweise des oder der Protagonisten,
3. die Bedeutung religiös-kultischer Elemente.

Ich werde zunächst diese drei Punkte näher erläutern, um anschließend Textbeispiele von Algernon Blackwood, Lovecraft, Laird Barron, T.E.D. Klein und Mark Danielewski zu analysieren.

1. Das Verhältnis der Erfahrungswelt bzw. Lebenswirklichkeit der Protagonisten zu der fremden Welt bestimmt sich zunächst durch deren kontrapunktischen Charakter im räumlichen Sinne und im Sinne der Erfahrung des Eigenen und des „ganz Anderen“. Die topographische Spannbreite der Kontaktzonen reicht von irdischen,

---

3 Thomas Ligotti: „The Last Feast of Harlequin“ (1990). Dt.: „Harlekins letzte Feier“. In: Ders.: *Die Sekte des Idioten. Unheimliche Erzählungen*. Köln: Dumont, 1992, S. 132–188, S. 182.

4 Vgl. zu diesem Gedanken Marco Frenschkowski: „H. P. Lovecraft: ein kosmischer Regional-schriftsteller“. In: Franz Rottensteiner (Hg.): *H. P. Lovecrafts kosmisches Grauen*. Frankfurt/Main: suhrkamp, 1997, S. 60–104, S. 89.

aber entlegenen Landschaften bis zum eigenen Haus. Die meisten Modelle variieren ein Schema, das Marco Frenschkowski als ein spezifisch Lovecraftsches Talent ausgemacht hat: Sie machen das Nahe und Vertraute zum Träger des Fernen und Fremden, das vollkommen Fremde wohnt gewissermaßen in der Region.<sup>5</sup> Damit ist die Frage der Schwelle als der Übergangszone vom einen ins andere unmittelbar berührt. Gleichzeitig wird durch die Konfrontation mit der fremden Welt immer auch die eigene Welt in ihrer Bedeutung und Sinnhaftigkeit relativiert. Dies hat in erster Linie eine psychologische Relevanz.

2. Die Schwellensituation tritt immer als eine Situation der persönlichen Erfahrung, Wahrnehmung und Empfindung auf. Üblicherweise werden die Ereignisse aus der Sicht *eines* Protagonisten vermittelt, der zudem oft als Ich-Erzähler auftritt. Dieser ist mit seinen Erfahrungen fast immer isoliert, und auch, wenn er seine Erlebnisse mit anderen teilt, ist der entscheidende Schritt – die Erkenntnis der Existenz des „Ganz Anderen“ – ihm allein vorbehalten. Das bedeutet auch, dass sowohl das „realistische“ wie das phantastische System mit Erfahrungswelten besetzt wird: Nur beruht das erste auf intersubjektiv geteilter Erfahrung, das zweite hingegen auf subjektiver im Sinne vereinzelter und vereinzelter Erfahrung. Die Erzählerinstanz erscheint dabei oft zumindest zeitweise destabilisiert, er traut seinen Sinnen und seinem Verstand nicht, ihm wird der vertraute Grund entzogen und er stürzt ins Bodenlose. Oft ist er als Sonderling für seine Entdeckungen in irgendeiner Weise prädisponiert. Wenn er nicht schon von Anfang an allein ist, so isoliert ihn der Kontakt mit dem Anderen oft vollständig und bringt ihn nicht selten um. Die Entwicklung des „Helden“ verläuft regressiv. Konsequenterweise sind die Geschichten fast durchweg aus einer einzigen, subjektiven Perspektive erzählt, multifokales Erzählen unter Einbeziehung mehrerer Figuren ist die Ausnahme.

3. Die Kontaktzone der verschiedenen Welten ist in der Mehrzahl der Geschichten in irgendeiner Form religiös-kultisch markiert. Oft spielen sektenartige Kultgemeinschaften oder Zeugnisse kultischer Handlungen eine Rolle, und falls nicht, ist da immer noch das Moment des erhabenen Schreckens oder, um mit Rudolf Otto zu sprechen, des Numinosen vorhanden, denn es geht um Topographien und Wesenheiten, die das menschliche Fassungsvermögen derart übersteigen, dass sie geradezu zwangsläufig im Sinne der Anwesenheit eines Göttlichen interpretiert werden. Interessanterweise scheint dabei oftmals eine enge Verflechtung mit naturwissenschaftlichen Theorien vom Aufbau des Universums oder der Rolle des Lebens auf.

---

5 Vgl. Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 83 u. 95. Vgl. zu Fragen der topographischen Grenze bei Lovecraft auch den Artikel des Autors: „...a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity. Warum H. P. Lovecrafts Helden besser zuhause geblieben wären, es aber doch nicht tun“. In: Bartholomäus Figatowski u. Jasmin Grande (Hg.): Tagungsband *Grenzen und Grenzgänger*. Erscheint vorauss. Herbst 2014.

Algernon Blackwoods atmosphärische Erzählung „The Willows“ von 1907 kann als eine der ersten gelten, in der alle aufgeführten Kriterien greifbar sind.<sup>6</sup> Der Kontaktort mit dem Unbekannten ist eine durchaus irdische, dabei aber recht fremdartige Landschaft. Zwei befreundete Kanufahrer geraten während einer Tour auf der Donau in ein Labyrinth aus mit Weiden bewachsenen Schwemmlandinseln und werden dort von unsichtbaren Mächten aus anderen Dimensionen bedroht, denen sie nur mit knapper Not entkommen. Die erste Schwelle wird schon auf der ersten Seite überschritten und kombiniert eine räumliche Bewegung mit den Empfindungen des Ich-Erzählers: Als die Kanus in das Insellabyrinth eindringen, fühlt er sich in ein fremdartiges, zauberisches Reich versetzt, das ihm immer stärker wie eine außerweltliche Tabuzone erscheint.<sup>7</sup> Diese Erfahrung ist die zweite Schwelle der Erzählung, in der der Erzähler seinen Sinnen nicht traut und schließlich einen Umsturz seiner Wirklichkeitsvorstellungen hinnehmen muss. Zudem erscheint das Erlebnis als eine Konfrontation mit etwas Numinosem, Ungreifbarem, die im Erzähler ein Gefühl der Ehrfurcht und den Drang nach Anbetung auslösen.<sup>8</sup> Mehrmals wird von der Gefahr einer Opferung gesprochen.<sup>9</sup>

Der Begleiter des Ich-Erzählers versucht eine Erklärung, die einen für das Genre geradezu programmatischen Charakter beanspruchen kann. Er sei sich schon immer

auf merkwürdig eindringliche Weise der Existenz einer andern Region bewußt [...], gar nicht weit von der unsern in gewissem Sinn, aber völlig anders geartet –, wo unaufhörlich gewaltige Dinge im Gange sind, und unermessliche, fürchterliche Wesen schattengleich vorüberhuschen, in aller Intensität auf unfaßliche Dinge bedacht, gegen die unser irdisches Streben [...] nichts [ist] als ein Staubkorn [... und ...] welche einzig die Seele betreffen, mitten in sie hineinzielen [...]<sup>10</sup>

Bei Howard Phillips Lovecraft ist die Einstufung des Menschen als eines unbedeutenden Staubkorns in einem grenzenlosen Universum zur Grundlage einer Weltanschauung geworden und in zahlreichen Erzählungen präsent.<sup>11</sup> Die Bedrohung des

---

6 Algernon Blackwood: „The Willows“ (1907). Dt.: „Die Weiden“. In: Ders.: *Das leere Haus. Phantastische Geschichten*. Frankfurt/Main: suhrkamp (Phantastische Bibliothek Band 12), S. 169–241. Lovecraft zählte sie in „Supernatural Horror in Literature“ (S. 120) und einer Bemerkung in seiner Autobiographie „Some Notes on a Nonentity“ (in: S. T. Joshi (Hg.): *H. P. Lovecraft – Collected Essays. Vol. 5: Philosophy, Autobiography & Miscellany*. New York: Hippocampus Press, 2006, S. 207–211, S. 211) zu dessen besten Werken. Vgl. zu „The Willows“ auch Robert M. Wolf: „Arkham und der Weg dorthin. Annäherung an einen unheimlichen Ort“. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon 5. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main: suhrkamp, 1982, S. 8–29, S. 9–15.

7 Blackwood: *Die Weiden*, S. 169–171.

8 Ebd., S. 194f.

9 Ebd., S. 205, 217, 238f. Und auf S. 203 heißt es: „Wenn irgendwo auf Erden Götter sind, dann hier auf dieser Insel.“

10 Ebd., S. 225f.

11 Schon 1918 formuliert Lovecraft in seinem kurzen Essay „Time and Space“: „Nothing more deeply disturbs our settled egotism and self-importance than the realisation of man’s utter in-

Menschen wird allumfassend und total.<sup>12</sup> Als strenger antireligiöser Materialist be-  
ruft er sich dafür oft und gern auf zeitgenössische naturwissenschaftliche Erkenntnis-  
se, die er überwiegend aus der Astronomie – die Entdeckung der Grenzenlosigkeit  
und Leere des Weltraums, der Möglichkeit der Existenz unzähliger unentdeckter  
Welten und dem damit einhergehenden Bedeutungsschwund der Menschheit – und  
der Evolutionsbiologie bezieht – hier sind zeitgenössische, verbreitete sozialdarwinis-  
tische Theorien und biologische Degenerationsängste bestimmend.<sup>13</sup> Lovecrafts An-  
gaben sind oft ausgesprochen genau, seine Ortsangaben wissenschaftlich exakt.<sup>14</sup>  
Jedoch unterstreicht dies nur der Demonstration menschlicher Hilflosigkeit vor ei-  
nem kosmischen Grauen, das sich nur verorten und beschreiben, aber niemals ver-  
stehen, geschweige denn psychisch verarbeiten lässt. Beides kulminiert in der Aufhe-  
bung scheinbar unumstößlicher Naturgesetze.<sup>15</sup> Das kommt vor allem in Erzählun-  
gen zum Tragen, die dem etwas irreführend so bezeichneten „Cthulhu-Mythos“  
zugerechnet werden.<sup>16</sup>

---

significance which comes with knowledge of his position in time and space“. H. P. Lovecraft:  
„Time and Space“, 1918. Zit. nach: Joshi 2006, S. 30. Vgl. auch einen Brief vom 30.10.1930,  
zit. bei: Dirk W. Mosig: „H. P. Lovecraft – Mythenschöpfer“. In: Rottensteiner: *Kosmisches  
Grauen*, S. 162–173, S. 163.

- 12 Marek Wydmuch spricht von einer „Totalität der Bedrohung“ (ders.: „Der erschrockene Erzäh-  
ler“. In: Rottensteiner: *Kosmisches Grauen*, S. 136–161, S. 142.
- 13 Ein Zusammenhang, den bereits Fritz Leiber in seinem Essay „A Literary Copernicus“ aufgreift  
(in: S. T. Joshi (Hg.): *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*. Athens/Ohio: Ohio Universi-  
ty Press, 1980, S. 50–62, S. 53 u. 61). – Auch Blackwood nahm zeitgenössische physikalische  
und astronomische Theorien auf, um den Raum zu entgrenzen, jedoch eher in einer theosophi-  
schen und okkultistischen Variante in Gestalt der Theorie einer „Vierten Dimension“, so in „A  
Victim of Higher Space“ (dt.: „Ein Opfer der Vierten Dimension“. In: Algernon Blackwood:  
*Der Tanz in den Tod*. Frankfurt/Main: suhrkamp, 1998, S. 199–221) von 1917. Zur Idee der  
biologischen Degeneration bei Lovecraft s. auch Jakob Schmidt: „Zurück zur Natur in Inns-  
mouth. Lovecrafts kosmisches Grauen und die Degenerationsängste der Moderne“. Walter De-  
labar u. Frauke Schlieckau (Hg.): *Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen  
des Phantastischen und Utopischen* (= JUNI. Magazin für Literatur und Politik, Heft 43/44).  
Bielefeld: Aisthesis, 2010, S. 53–68.
- 14 Lovecrafts legte in mehreren Erzählungen großen Wert auf die Präzision wissenschaftlicher An-  
gaben und von Verortungen. Besonders auffällig ist dies in Erzählungen, die Expeditionen und  
andere weite Reisen thematisieren, wie in „The Call of Cthulhu“ (1926), „At the Mountains of  
Madness“ (1931) und „The Shadow out of Time“ (1934). Vgl. dazu Frenschkowski: Regional-  
schriftsteller, S. 76 u. 86.
- 15 „The 'punch' of a truly weird tale is simply some violation or transcending of fixed cosmic law –  
an imaginative escape from palling reality... „ (Lovecraft: Nonentity, S. 211).
- 16 Dirk W. Mosig verwirft den Begriff „Cthulhu-Mythos“, weil er nicht von Lovecraft, sondern  
von August Derleth stamme und Ausdruck von dessen – Lovecraft zuwiderlaufender – Idee sei,  
eine konsistente und damit Sinn stiftende Mythologie zu konstruieren. Vgl. Mosig: Mythen-  
schöpfer, S. 164, 168, 170f.

„The Call of Cthulhu“ von 1926<sup>17</sup> wird eröffnet von dem bekannten manifestartigen Absatz über die große Gnade der Unfähigkeit des Menschen, sein bruchstückhaftes Wissen über den Kosmos zu einem schlüssigen Gesamtbild zusammenzusetzen, andernfalls er dem Wahnsinn verfallen würde.<sup>18</sup> Der Ich-Erzähler setzt nun verschiedene Texte wie Forschungsberichte, Zeitungsartikel und Tagebücher zu einem solchen Gesamtbild zusammen. Eine direkte Konfrontation findet aber gar nicht statt, alle Hinweise erfolgen nur indirekt über Texte. Mit jeder neuen Quelle weitet sich der geographische Rahmen des Schreckens aus und gewinnt zudem an handfester Realität. Wir haben es hier mit einer sukzessiven Steigerung der Fremdheit und zugleich der Annäherung an sie zu tun. Es fängt an mit einer geerbten Kasette im Haus des Großonkels des Erzählers in Boston, in der er erste Hinweise auf den sog. „Cthulhu Cult“ findet. Dabei stehen Protokolle von Alpträumen und Visionen eines Bostoner Künstlers im Mittelpunkt.<sup>19</sup> Der folgende Teil spielt in New Orleans und dreht sich um polizeiliche Ermittlungen gegen eine mörderische archaische Kultgemeinschaft, die die „Great Old Ones“ verehren. Im letzten Teil liest der Erzähler das Tagebuch eines norwegischen Seemanns, der auf die Wohnstatt der „Great Old Ones“, die versunkene Zyklopenstadt R'lyeh stößt und dem großen Cthulhu „leibhaftig“ begegnet. Die Architektur der Stadt wird durch ihre schiere Größe und ihre Durchdrungenheit von einer nicht-euklidischen, multidimensionalen Geometrie als ein vollkommen fremdartiger Ort beschrieben, der nicht von dieser Welt sei.<sup>20</sup>

Lovecraft treibt den Erzähler durch die Lektüre des Tatsachenberichts des Seemanns über die Schwelle, der die tatsächliche Existenz außerweltlicher Schrecken auf der Erde beglaubigt. Zwar ist er für seine Nachforschungen um die halbe Welt gereist, die Schwelle aber, die ihn unwiderruflich in ein kaltes und lebensfeindliches Universum stürzt, liegt in seinem Innern, denn als er alle ihm zur Verfügung stehenden Informationen zusammensetzt, muss er feststellen, dass er keineswegs nur einer alten Religion auf der Spur war, sondern diese lediglich die kultisch-religiöse Maskierung einer dahinter liegenden, realen Gefahr für die gesamte Menschheit, ja für den Zusammenhalt des Kosmos überhaupt darstellt: „I have looked upon all that the universe has to hold of horror, and even the skies of spring and the flowers of summer must ever afterward be poison to me.“<sup>21</sup>

Lovecraft setzt in vielen Erzählungen religiöse Kulte ein, die den Zugang zu kosmischen Wesen wie den „Great Old Ones“ eröffnen; neben „The Call of Cthulhu“ etwa in „The Hound“ (1922), „The Whisperer in Darkness“ (1930), „The Shadow

---

17 Howard Phillips Lovecraft: „The Call of Cthulhu“. In: Ders.: *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*. London: Penguin, 1999, S. 139–169 u. 392–398. Vgl. auch S. T. Joshi u. David E. Schulz: *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. New York: Hippocampus Press 2001, S. 27–30.

18 Lovecraft: Call, S. 139.

19 Vgl. auch Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 69.

20 Lovecraft: Call, S. 165f.

21 Ebd., S. 169.

over Innsmouth“ (1931), „The Thing at the Doorstep“ (1933) oder „The Haunter of the Dark“ (1935). Und es ist zweifellos auch seinem Atheismus geschuldet, dass Religion bei ihm nahezu ausschließlich in archaisch-degenerierten Formen vorkommt. Hochreligionen werden von ihm schlicht nicht thematisiert: Sie sind ihm „lediglich eine kindische und verwässerte Pseudobefriedigung“, die die sinnlose Leere des Universums vertusche.<sup>22</sup>

In „The Shadow over Innsmouth“ von 1930<sup>23</sup> liegt die Kontaktzone in einer abgelegenen Ecke der vertrauten Region. Auch hier stößt ein Ich-Erzähler scheinbar zufällig auf Aliens. In dem verrufenen Küstenort Innsmouth in Massachusetts begegnet er einem eigenartigen, degenerierten Kult, dem „Esoteric Order of Dagon“, und muss erfahren, dass sich hier Menschen mit amphibischen Wesen aus dem Meer vermischt haben. Innsmouth ist zwar ein erfundener Ort, der aber, wie andere fiktive Ortschaften Lovecrafts (Arkham, Dunwich oder Kingsport) in die reale Topographie der Ostküste eingebettet wird.<sup>24</sup> Der Besuch des verrufenen Ortes ist scheinbar nur der Neugier des Protagonisten geschuldet, bereitet aber dessen Erkenntnis vor, dass er verwandtschaftliche Beziehungen nach Innsmouth hat und damit selbst zu den Ungeheuern gehört, woraufhin bald sein amphibisches Erbe durchbricht. Er trägt also selbst das verabscheute Fremde in sich, ergibt sich in sein Schicksal und bereitet seine Rückkehr ins Meer vor.<sup>25</sup>

„The Shadow over Innsmouth“ weist zwei bedeutsame Schwellen auf. Die erste verbindet eine Bewegung im Raum mit den Empfindungen des Erzählers. Während der Fahrt nach Innsmouth überquert der Bus eine Anhöhe, was im Erzähler das Gefühl auslöst, über den Rand der bekannten Welt hinaus in einen unbekanntem und geheimnisvollen Himmel hineinzugleiten:

Our narrow course began to climb steeply, and I felt a singular sense of disquiet in looking at the lonely crest ahead where the rutted roadway met the sky. It was as if the Bus were about to keep on in its ascent, leaving the sane earth altogether and merging with the unknown arcana of upper air and cryptical sky.<sup>26</sup>

„Genau an dieser Stelle“, so Marco Frenschkowski, „verläßt der Leser die 'reale' Landkarte und tritt in den Schatten von Innsmouth“.<sup>27</sup> Die eigentliche Klippe, über die der Erzähler getrieben wird, besteht aber in dem Anblick eines riesigen Zuges

---

22 Brief Lovecrafts an Frank Belknap Long vom 27.2.1931. Zit. nach der Übersetzung von Mosig: Mythenschöpfer, S. 165.

23 Howard Phillips Lovecraft: „The Shadow over Innsmouth“ (1930). In: Ders.: *Cthulhu*, S. 268–335 u. 410–416. Vgl. auch Joshi/Schultz: *Encyclopedia*, S. 237–240 u. Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 90f.

24 Vgl. dazu auch Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 72–74.

25 Lovecraft: *Shadow*, S. 330–335.

26 Ebd., S. 280. Vgl. dazu Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 73f.

27 Frenschkowski: Regionalschriftsteller, S. 74.

humanoid-amphibischer Mischwesen, deren Existenz ihm den Seelenfrieden und jeden Glauben an die Integrität der Natur, der Evolution und des menschlichen Verstandes raubt – eine Erkenntnis, die nicht mehr annullierbar ist:

It was the end, for whatever remains to me of life on the surface of this earth, of every vestige of mental peace and confidence in the integrity of Nature and the human mind. Nothing that I could have imagined [...] would be in any way comparable to the daemonic, blasphemous reality I saw – or believe I saw.<sup>28</sup>

In „At the Mountains of Madness“ von 1931 sind die geographischen Zusammenhänge anders organisiert.<sup>29</sup> Thema der Erzählung ist eine Antarktisexpedition, ein Ort, der zu Lovecrafts Lebzeiten noch überwiegend *terra incognita* war, ein „weißer Fleck auf der Landkarte“, somit – wie schon der Pazifik in „The Call of Cthulhu“ – unmarkiert und als Projektionsfläche für topographische Verfremdungsphantasien besonders geeignet. Bei dieser Expedition stößt man auf fremdartige Wesen und eine gigantische, archaische Stadt mit einem Alter von mehreren 100 Millionen Jahren. Lovecraft verpasst auf diese Weise der gesamten Erdgeschichte eine Wendung ins Fremdartige, zumal er mythische Anspielungen einwirft, nach denen das irdische Leben ein zufälliges oder spielerisches Ergebnis von Experimenten vorzeitlicher Wesen gewesen sein könnte.<sup>30</sup>

In „At the Mountains of Madness“ lassen sich sogar drei Schwellen ausmachen, in denen geographische und psychische Veränderungen zusammengehen. Der Ich-Erzähler selbst benennt im Rückblick seinen Flug vom Basislager zu dem von den „Old Ones“ zerstörten Vorposten als Wendemarke, nach der er seinen Glauben an die Natur und ihre Gesetze verloren habe: „It marked my loss [...] of all that peace and balance which the normal mind possesses through its accustomed conception of external Nature and Nature’s laws.“<sup>31</sup> Die zweite Schwelle, das Entdecken der Stadt der „Old Ones“, verbindet geographisch das Überfliegen eines Gebirgskamms mit dem Schock, der die Protagonisten beim Anblick der Stadt jenseits des Gebirges ergreift.<sup>32</sup> Die dritte Schwelle schließlich bezieht sich auf die Erkenntnis, dass es in der Stadt doch noch Leben gibt, und zwar wiederum eines, das allen Naturgesetzen Hohn spricht: ein Schoggothe, eine amorphe rasende Walze aus Protoplasma, die Ursache des Untergangs der Erbauer der Stadt und das ultimative „thing that should not be“.<sup>33</sup>

---

28 Lovecraft: *Shadow*, S. 327.

29 Howard Phillips Lovecraft: „At the Mountains of Madness“ (1931). In: Ders.: *The Thing on the Doorstep and other Weird Stories*. London: Penguin, 2001, S. 246–340 u. 420–437. Vgl. auch Joshi/Schultz: *Encyclopedia*, S. 9–13 u. Frenschkowski: *Regionalschriftsteller*, S. 85f.

30 Lovecraft: *Mountains*, S. 263 u. 266.

31 Ebd., S. 269.

32 Ebd., S. 283.

33 Ebd., S. 331–335, v.a. S. 335.

Der zeitgenössische amerikanische Autor Laird Barron steht in mehrfacher Hinsicht in der Tradition Lovecrafts. Auch er siedelt das Fremdartige meist an verborgenen Orten in der Nachbarschaft an: abgelegene Scheunen, versteckte Siedlungen, verfallende Orte, die einem behördlichen oder anderweitig kontrollierenden Zugriff entgehen. Barrons Erzählungen nutzen oft das Konzept antievolutionärer Naturkreisläufe, einer Degeneration in kosmischem Ausmaß. In „Bulldozer“ (2004)<sup>34</sup> jagt ein Pinkerton-Detektiv einen Serien- und Ritualmörder, der sich durch die Infektion mit einem intelligenten, möglicherweise außerirdischen organischen Geflecht in ein Ungeheuer mit übernatürlichen Fähigkeiten verwandelt hat und seinen Verfolger schlussendlich umbringt. Die verfallene ehemalige Industriestadt, wo der Detektiv sein Ziel schließlich aufstöbert, wird als eine Stätte der Resignation und Verzweiflung, das Ende der Welt und aller Hoffnungen bezeichnet.<sup>35</sup> In „Bulldozer“ geht es vordergründig um die Verehrung einer „Belphegor“ genannten Gottheit<sup>36</sup>, jedoch ist der archaische Kult nur eine Verkleidung der schieren Ehrfurcht vor einer unerbittlichen Natur und überlegenen, monströsen Intelligenzen.<sup>37</sup>

Die Schwelle, die der Ich-Erzähler überschreitet, wird auf der Textebene in besonderer Weise sichtbar gemacht. Der Detektiv sucht eine Höhle auf, in der der monströse Mörder der außerirdischen Intelligenz begegnet sein soll, fällt beim Eintritt gewissermaßen aus Zeit und Raum und hat kosmische Visionen. Diese Zeit- und Raumlosigkeit wird auch auf der Ebene der Textgestaltung sichtbar gemacht. Die ganze Erzählung ist in 26 durchnummerierte Abschnitte unterteilt, die in sich geschlossene Teile der Erzählung beinhalten, meist verbunden mit einem Ortswechsel. Die Visionen, die insgesamt neun Abschnitte einnehmen, unterbrechen dies. Der unmittelbar vorangehende Abschnitt bricht mitten im Satz ab, und die nachfolgenden enthalten bis auf einen nur noch einzelne Worte und Satzfragmente, die über keinerlei Erdung durch einen sinnstiftenden Satzzusammenhang verfügen,

---

34 Laird Barron: „Bulldozer“. In: ders.: *The Imago Sequence and other Stories*. San Francisco: Night Shade Books, 2007, S. 77–100.

35 Ebd., S. 78.

36 Ebd., S. 82 u. 100.

37 Wie der Erzähler von einem heruntergekommenen Anthropologen erfährt (ebd., S. 94): „I didn't suggest we are alone in the cosmos. Certain monstrous examples of cryptogenetics serve the function as godhead well enough. That *scholars* invent fanciful titles and paint even more fanciful pictures does not diminish the essential reality of these organisms, only obscures it.“ Vgl. auch Barron: „The Imago Sequence“. In: ders.: *Imago Sequence*, S. 199–239, S. 231: „Do you supplicate Plutonium? Do you sing hymns to uranium? We bask in the corona of an insensate Majesty. In its sway we seek to lay the foundation blocks of a new city, a new civilization. We're pioneers. Our frontier is the grand wasteland between Alpha and Omega.“ Vgl. auch ders.: „Hallucigenia“, in: ders.: *Imago Sequence*, S. 119–168, 145–148, 157f. u. 163; „The Imago Sequence“, in: ebd., S. 230–232.

sondern wie am Bewusstsein vorbeischiebende kosmische Traumgedanken wirken.<sup>38</sup>

In T. E. D. Kleins Erzählung „Nadelman’s God“ von 1985<sup>39</sup> wird hingegen außerordentlich viel reflektiert, ohne dass dies den Ablauf der Ereignisse aber aufhalten würde. Im Gegenteil kann der Protagonist auch hier nur hilflos zusehen, wie ihm sein Leben entgleitet. Bewegungen im Raum spielen eine eher untergeordnete Rolle, der Schrecken spielt sich nahezu ausschließlich in der Wahrnehmung und im Geist ab. Zentral geht es um die Frage, inwieweit jemand mit Worten ein Wesen erschaffen kann und damit eine unvorhersehbare persönliche Verantwortung für seine Gedanken und Handlungen übernehmen muss.<sup>40</sup> Der Durchschnittsbürger Nadelman hat in einer okkultistischen Phase seiner Vergangenheit ein Gedicht veröffentlicht, in dem er einen Gott aus Abfall beschwor. Überraschend wird er Jahre später mit einem Psychopathen konfrontiert, der den Text ernst und wörtlich nimmt. Im Verlauf der Erzählung häufen sich die Andeutungen, dass er mit seinen magischen Praktiken Erfolg gehabt haben könnte. Klein, ein Meister subtiler Andeutungen, hält die Frage nach der Realität des Müllwesens – und damit nach der Schöpferkraft der Worte des Autors – lange in der Schweben. Bis kurz vor dem Ende der Erzählung kann Nadelman seine Überlegungen als zwar beunruhigend, aber doch theoretisch abtun. Der Schock, die Schwelle, ist die – jedoch nur angedeutete – direkte Konfrontation mit seiner Schöpfung, was ihn in vergeblicher Hoffnung auf Erlösung in einer orthodoxen Synagoge Zuflucht suchen lässt.<sup>41</sup> S. T. Joshi legt in seiner Besprechung des Textes nahe, dass es zuvor noch eine andere Schwelle gibt, die die Geschichte von einer Erzählung reiner Paranoia in eine übernatürliche Horrorgeschichte verwandelt.<sup>42</sup> Der Psychopath kennt dem niemals veröffentlichten Namen „The Hungerer“, den Nadelman seinem Gott ursprünglich gegeben hat.<sup>43</sup> Für Nadelman als Protagonisten ergibt sich daraus aber noch keine Schlussfolgerung bezüglich einer übernatürlichen Ursache; er steht vor einem Rätsel, leitet aber noch nichts daraus ab.

Mark Z. Danielewski schlägt in *House of Leaves* einen besonders eigenwilligen Weg ein.<sup>44</sup> Aufgrund der Kürze der Zeit kann ich hier leider nicht auf den komplexen narrativen Aufbau des Buches eingehen. Der Dokumentarfilmer Will Navidson und seine Familie entdecken, dass ihr Haus plötzlich mehr Räume bekommen hat. Der

---

38 Barron: *Bulldozer*, S. 96f.

39 T. E. D. Klein: „Nadelman’s God“. In: Ders.: *Dark Gods*. Toronto et al.: Bantam, 1986, S. 177–261. Vgl. dazu S. T. Joshi: *Moderne Horrorautoren. Essays. Bd. 1*. Almersbach: Festa, 2001, S. 193–195 u. 209f.

40 Klein: *Nadelman’s God*, S. 244.

41 Ebd., S. 260f.

42 Joshi: *Horrorauren*, S. 209.

43 Klein: *Nadelman’s God*, S. 217f., 221f. u. 241.

44 Mark Z. Danielewski: *House of Leaves*. New York: Pantheon, 2000. Dt.: *Das Haus*. München: btb/Random House, 2009.

Schrecken ist ein rein architektonischer und räumlicher, keine Ungeheuer suchen die Protagonisten heim. Das ist auch gar nicht nötig: „Das Zuhause der Navidsons war während ihrer Abwesenheit zu etwas anderem geworden, und wenn die Veränderung auch nicht unbedingt unheilvoll oder gar bedrohlich war, so hatte sie dennoch jedes Gefühl von Sicherheit und Wohlbehagen zerstört.“<sup>45</sup>

Dieses Zitat ist in zweierlei Hinsicht instruktiv. Zum einen ist mir kein Text bekannt, der das Grauen derart konsequent auf die Architektur reduziert wie dieser, einzig „At the Mountains of Madness“ kommt dem in Teilen nahe.<sup>46</sup> Die schier unendliche Abfolge labyrinthischer schwarzer Korridore, Räume, Hallen und Treppen, die im Verlauf des Romans auf mehreren Exkursionen erkundet werden, wird vor allem durch die Abwesenheit aller konkreten Objekte definiert. Die Bedrohung bleibt nahezu völlig abstrakt. In seitenlangen Anmerkungen wird aufgeführt, was alles *nicht* da ist: Außer Boden, Wand und Decke existiert nichts.<sup>47</sup> Die Architektur wird zu einem eigenständigen Akteur, was sich vor allem in ihren unkalkulierbaren Bewegungen zeigt. Die räumlichen Konstellationen und damit die Wege durch das Labyrinth können sich jederzeit und ohne Vorwarnung verändern, was die Erforschung ganz ohne Ungeheuer zu einem lebensbedrohlichen Unterfangen macht. So kommen auch mehrere der Forscher darin um. Einer von ihnen wird explizit deswegen verrückt, weil er nichts findet, was sich fokussieren und als greifbare Gefahr jagen und zur Strecke bringen ließe.<sup>48</sup>

Zum anderen verweist das Zitat auf den ungeheuren interpretatorischen Aufwand, der in dem Text betrieben wird und ihm über weite Strecken die Gestalt einer Dokumentation bzw. einer wissenschaftlichen Analyse gibt. Noch viel stärker als in den angeführten Lovecraft-Texten wird der Schrecken nach allen Regeln der Kunst beschrieben, verortet, datiert, analysiert, seziert und interpretiert, wozu praktisch alle zur Verfügung stehenden natur- und kulturwissenschaftlichen Methoden und ein ausufernder Anmerkungsapparat zum Zuge kommen; aber dies alles dient nur der Demonstration der Hilflosigkeit vor seinem Untersuchungsgegenstand, der sich jeder Zuordnung entzieht und eben deshalb die Vorstellung eines erfassbaren und geordneten Universums negiert.

Eine weitere, ganz eigene Wendung bekommt *House of Leaves* dadurch, dass eine Korrelation der Aktionen und der Gestalt der Architektur mit der Psyche ihrer Erforscher, und hier in erster Linie Will Navidson angedeutet wird. Dies kommt vor allem in der letzten Exkursion zum Tragen, die Navidson alleine unternimmt und in der er das Haus buchstäblich bis zu dessen gänzlicher Auflösung in reinen Raum und völlige Finsternis durchmisst – wonach es im Wortsinne verschwindet. Tiefen-

---

45 Danielewski: *Haus*, S. 36.

46 Wohl deshalb gibt es auch Anspielungen darauf, s. ebd., S. 453.

47 V. a. ebd., Anm. 144–148, S. 157–186. Zugleich scheint die Architektur aktiv die Spuren der Anwesenheit von Lebewesen zu vernichten, s. v.a. S. 166f., 208, 228, 320.

48 Holloway Roberts. Siehe ebd., S. 125, 156, 161–165.

psychologisch gesprochen, unternimmt er eine Nachtmeerfahrt zu seinen eigenen psychischen Grenzen, stellt sich in dem Haus sich selbst – und überlebt befreit. Die Architektur, die als der Schrecken einer äußeren Welt antrat, korreliert offenbar zugleich mit der Innenwelt, ohne dass dies aber das phantastische Phänomen in irgendeiner Weise erklären könnte.

Ich komme zum Schluss. Das den Erzählungen kosmischen Horrors zugrundeliegende Konzept ist das einer „Horrorisierung der Welt“.<sup>49</sup> Es ist das, was Jorge Luis Borges meint, wenn er zwischen grässlichen Orten und Orten, an denen lediglich grässliche Dinge geschehen, unterscheidet<sup>50</sup>, und was S. T. Joshi anspricht mit der Bemerkung: „[...] das Schreckliche [ist] nicht das, was der Horror tut, sondern die Tatsache, dass er überhaupt existiert.“<sup>51</sup> In beiden Äußerungen scheint die Verbindung von äußerem topographischem und dem innerem psychischem Raum des Erzählers auf, die beide gemeinsam einer Revolution ins Unheimliche unterworfen werden. Das Überschreiten der Schwelle in eine neue, dunkle Welt, „wo der Mensch nicht zuhause ist, wo er aus Versehen gelandet ist und dessen Anordnungen und Triebkräfte er deshalb auch nie verstehen oder überblicken wird“<sup>52</sup> ist unwiderruflich und bedeutet zugleich den Umsturz einer „Welt-Anschauung“. Insofern hat das Konzept kosmischen Horrors immer auch eine ideologische Komponente, die über das rein Literarische hinausgeht.

---

49 So nennt es Marek Wydmuch (in: Erzähler, S. 142).

50 Jorge Luis Borges: „Über den Vathek von William Beckford“. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Band 7: Inquisitionen. Essays 1941-1952*. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt/Main: Fischer, 1992, S. 145–149, S. 148.

51 Joshi: *Horrorautoren*, S. 199.

52 Lars Gustafsson: „Über das Phantastische in der Literatur“. In: Ders.: *Utopien. Essays*. München: Hanser, 1970, S. 9–25, S. 24.