

Howard Phillips Lovecraft



Unheimlicher Horror

Das übernatürliche
Grauen in der Literatur

Ein Essay

populäre  Kultur

ZUM BUCH:

Was eigentlich macht den Schrecken in der Literatur aus? In seinem 1927 geschriebenen, kenntnisreichen Essay untersucht Howard Phillips Lovecraft die Struktur der Horrorerzählung und zeichnet die Entwicklungslinien des Genres seit seinen Anfängen im 18. Jahrhundert nach: dabei kommt der Verfasser zu ebenso pointierten und verblüffenden Einsichten in die Kunst, schreibend Angst und Panik zu verbreiten, wie zu eigenwilligen Urteilen über einige seiner Autorenkollegen. Lovecrafts vielzitatierter Essay liegt hier erstmals in deutscher Sprache vor.

DER AUTOR:

Howard Phillips Lovecraft. 1890 im amerikanischen Providence geboren und 1937 dort gestorben, gehört zu den bekanntesten und zugleich umstrittensten Gestalten der phantastischen Literatur. Zu Lebzeiten konnte der eigenbrötlerische und versponnene Autor nur wenige seiner von Poe, Arthur Machen, Lord Dunsanny und Ambrose Bierce beeinflussten Erzählungen in Pulp-Magazinen veröffentlichen. Seine zwischen schwarzromantischem Schauer und moderner Science-Fiction angesiedelten Horrorgeschichten, etwa *The Rats in the Wall*, *The Call of Cthulhu* oder *The Shadow Over Innsmouth*, aber haben ihn zu einer Kultfigur und zu einem der einflussreichsten Schriftsteller des Genres in diesem Jahrhundert werden lassen.

Howard Phillips Lovecraft

Unheimlicher Horror

Das übernatürliche Grauen in der Literatur Ein Essay
Mit vier Illustrationen von Artur Laskus

Populäre Kultur
Lektorat: Hans-Joachim Neumann
Ullstein Buch Nr. 36544
im Verlag Ullstein GmbH.
Frankfurt/M - Berlin
Titel der amerikanischen
Originalausgabe:
Supernatural Horror in Literature
Übersetzung:
Bernd Samland
Deutsche Erstausgabe
Umschlagentwurf:
Hansbernd Lindemann
Titellillustration: John Rush/UTOPROP
Alle Rechte vorbehalten
© der Originalausgabe by
Arkham House
© der deutschen Übersetzung by
Verlag Ullstein GmbH.
Frankfurt/M - Berlin
Printed in Germany 1987
Gesamtherstellung:
Ebner Ulm
Juni 1987
CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Lovecraft, Howard P.:
Unheimlicher Horror: d. übernatürl.
Grauen in d. Literatur; Essay / Howard
Phillips Lovecraft. Mit 4111. von Artur
Laskus. [Übers.: Bernd Samland].- Dt. Erstausg.-
Frankfurt/M: Berlin: Ullstein. 1987.
(Ullstein-Buch; Nr. 36544: Populäre Kultur)
Einheitssacht.: Supernatural horror in literature <dt.>
ISBN 3-548-36544-2 NE:GT

INHALT

1. Einleitung	6
2. Die Morgenröte der Horrorezählung	11
3. Der frühe Schauerroman	16
4. Der Gipfel des Schauerromans	22
5. Die Nachwirkungen der Schauerliteratur	27
6. Phantastische Literatur auf dem Kontinent	35
7. Edgar Allan Poe	41
8. Die Tradition des Unheimlichen in Amerika	48
9. Die Tradition des Unheimlichen auf den Britischen Inseln	62
10. Die modernen Meister Literaturhinweise	72
Literaturhinweise	90

1. EINLEITUNG

Die älteste und stärkste Gemütsbewegung, die die Menschheit kennt, ist die Angst; und die älteste und stärkste Art von Angst ist die Angst vor dem Unbekannten. Diese Tatsachen werden nur wenige Psychologen bestreiten, und ihre erwiesene Wahrheit muss für alle Zeit Eigenständigkeit und Rang der unheimlichen Schauergeschichte als eine literarische Form begründen. Gegen sie richten sich sämtliche Geschosse eines ausgepichteten Materialismus, der sich an häufig empfundene Gefühle und äußerliche Ereignisse klammert, und eines naiv faden Idealismus, der das ästhetische Motiv missbilligt und eine belehrende Literatur fordert, die den Leser zu einem geziemenden Grad von einfältigem Optimismus »erheben« soll. Doch all diesem Widerstand zum Trotz lebt die unheimliche Literatur weiter, und im Lauf ihrer Entwicklung hat sie bemerkenswerte Gipfel der Vollendung erreicht; sie basiert nämlich auf einem profunden und elementaren Prinzip, dessen Reiz zwar nicht immer von universeller Wirkung ist, so doch eine durchdringende und anhaltende Anziehungskraft auf jene Gemüter ausübt, die über die erforderliche Sensibilität verfügen.

Die Anziehungskraft des Gespenstisch-Grusligen erreicht im allgemeinen nur einen kleinen Kreis, denn sie verlangt vom Leser ein gewisses Maß an Einbildungskraft und ein Vermögen, sich vom Alltagsleben zu distanzieren. Verhältnismäßig wenige sind frei genug vom Bann der täglichen Routine, um auf die Rufe von draußen zu reagieren, und Geschichten von gewöhnlichen Gefühlen und Ereignissen oder von allgemeinen sentimentalen Verzerrungen solcher Gefühle und Ereignisse werden immer den ersten Platz im Geschmack der Mehrheit behaupten; und das mit Recht vielleicht, da diese Dinge selbstverständlich den größten Teil der menschlichen Erfahrung ausmachen. Doch die Empfindsamen sind immer unter uns, und bisweilen überfällt eine seltsame Anwendung von Phantasie einen dunklen Winkel selbst des allerdicksten Schädels, so dass kein Aufwand an rationaler Erklärung, an Reform oder freudscher Analyse den lockenden Reiz des Kamingeflüsters oder der Waldeseinsamkeit ganz aus der Welt schaffen kann. Denn es dreht sich hierbei um eine psychologische Gesetzmäßigkeit oder Tradition, die ebenso tief im geistigen Erleben der Menschheit verwurzelt ist wie alle übrigen Gesetzmäßigkeiten oder Traditionen; ist sie doch zeitlich gleichen Ursprungs wie das religiöse Gefühl und mit vielen seiner Aspekte eng verknüpft, sowie viel zu sehr

Bestandteil unseres innersten biologischen Erbes, als dass sie an zwingender Macht verlieren könnte über eine sehr bedeutende, wenn auch zahlenmäßig nicht sehr ins Gewicht fallende Minderheit unserer Gattung.

Des Menschen erste Instinkte und Gefühle formten seine Reaktion auf die Umwelt, in der er sich befand. Klar umrissene Empfindungen, die sich auf Lust und Schmerz gründeten, umrankten jene Erscheinungen, deren Ursachen und Wirkungen er verstand; um jene aber, die er nicht verstand - und das Universum wimmelte in frühen Zeiten von solchen -, wurden natürlich solche Verkörperungen, solche wundersamen Deutungen und Wahrnehmungen von Furcht und Zittern gewoben, auf die eine Rasse, die über nur wenige und einfache Vorstellungen und beschränkte Erfahrungen verfügte, stoßen mochte. Das Unbekannte, das gleichermaßen das Unvorhersagbare war, wurde für unsere primitiven Vorväter zu einer schrecklichen und allmächtigen Quelle von Wohltaten und Unheil, die über die Menschheit aus kryptischen und völlig außerirdischen Gründen hereinbrachen; und somit gehörte es eindeutig Existenzsphären an, von denen wir nichts wissen und an denen wir keinen Anteil haben. Das Phänomen des Träumens half gleichermaßen dabei, die Vorstellung von einer unwirklichen und geistigen Welt entstehen zu lassen; und überhaupt verführten alle Lebensbedingungen in der wilden Morgenröte der Menschheit so sehr zu einem Gefühl des Übernatürlichen, dass wir uns nicht zu wundern brauchen, wie gründlich das erbliche Wesen des Menschen mit Religion und Aberglaube sich sättigte. Diese Sättigung, eine simple wissenschaftliche Tatsache, muss praktisch als permanent betrachtet werden, was das Unbewusste und die inneren Instinkte des Menschen angeht; denn obwohl der Bereich des Unbekannten seit Tausenden von Jahren ständig schrumpft, bleibt doch der größte Teil des äußeren Kosmos in ein unendliches Reservoir des Geheimnisvollen getaucht, während ein unermesslicher Restbestand von starken ererbten Assoziationen an allen Dingen und Prozessen klebt, die einst geheimnisvoll waren - ganz egal, wie gut man sie nun auch erklärt haben mag. Und mehr noch: in unseren Nervenzellen sind in der Tat die alten Instinkte physiologisch verankert, so dass sie doch insgeheim weiterwirkten, selbst wenn dem Bewusstsein jeglicher Anlass zum Staunen ausgetrieben würde.

Weil wir uns der Schmerzen und der Bedrohung durch den Tod lebhafter erinnern als der Lust und weil unsere Gefühle gegenüber den wohlthätigen Aspekten des Unbekannten von Anbeginn an von konventionellen religiösen Ritualen mit Beschlag belegt wurden und

in ihnen Form annahmen, fiel es der dunkleren und bössartigeren Seite des kosmischen Mysteriums anheim, hauptsächlich in unserer populären Folklore des Übernatürlichen in Erscheinung zu treten. Diese Tendenz verstärkt sich natürlich noch durch die Tatsache, dass Ungewissheit und Gefahr immer eng verbunden sind, womit jegliche Art von unbekannter Welt zu einer Welt der Gefahren wird, in der das Böse als Möglichkeit lauert. Wenn dann zu diesem Angstgefühl noch die unweigerliche Faszination des Staunens und der Neugier sich gesellt, so entsteht ein aus heftiger Gemütsbewegung und herausgeforderter Einbildungskraft zusammengewachsenes Ganzes, dessen Vitalität notgedrungen ebenso lange bestehen muss wie die menschliche Rasse selber. Kinder werden sich immer vor dem Dunkel fürchten, und Menschen,

deren Sinn empfänglich ist für den erblichen Trieb, werden immer erzittern bei dem Gedanken an verborgene und unermessliche Welten eines fremden Lebens, das in den Tiefen des Raums jenseits der Sterne pulsieren oder gräulich auf unserem Globus lasten mag; in ruchlosen Dimensionen, die nur die Toten und die Mondsüchtigen erhaschen können.

Angesichts dieser Grundlage braucht sich niemand über die Existenz einer Literatur kosmischer Angst zu wundern. Sie hat immer existiert, und sie wird immer existieren; und es lässt sich kein besserer Beweis für ihre anhaltende Kraft anführen als die Tatsache, dass Autoren, die im übrigen völlig entgegengesetzte Interessen verfolgten, sich ab und an getrieben fühlten, mit vereinzelt Werken ihr Talent in diesem Genre zu erproben - als ob sie ihren Kopf von gewissen gespenstischen Gestalten befreien wollten, die sie sonst verfolgen würden. So schrieb Dickens mehrere unheimliche Geschichten, Browning schrieb das schaurige Gedicht CHILDE ROLAND, Henry James schrieb THE TURN OF THE SCREW, Dr. (Oliver Wendell) Holmes den subtilen Roman ELSIE VENNER, F. Marion Crawford schrieb neben einer Anzahl weiterer Beispiele THE UPPER BERTH; von der Sozialreformerin Charlotte Perkins Gilman gibt es THE YELLOW WALL PAPER, während der Humorist W.W. Jacobs das gelungene kleine melodramatische Werk THE MONKEY'S PAW verfasst hat.

Diese Art von Angst-Literatur darf nicht verwechselt werden mit einer Art, die ihr äußerlich zwar ähnelt, psychologisch jedoch von ihr sich ziemlich unterscheidet, und das ist die Literatur der bloß körperlichen Furcht und des auf Erden angesiedelten Grauens. Derartiges Schreiben hat natürlich seinen Platz in der Literatur, und das gilt auch für die konventionelle oder gar schrullige oder humoristische

Geistergeschichte, in der die formale Gestaltung oder der augenzwinkernd wissende Hinweis des Autors das wahre Gefühl des morbid Unnatürlichen aus dem Wege räumt; doch diese Dinge gehören nicht zur Literatur kosmischer Angst in ihrem reinsten Sinne. Die wahrhaft unheimliche (WEIRD) Erzählung bietet mehr als heimlichen Mord, blutige Gerippe oder eine weißverhüllte Gestalt, die - den Regeln gehorchend - mit Ketten rasselt. Eine gewisse Atmosphäre atemberaubender und unerklärlicher Furcht vor äußeren, unbekannten Mächten muss schon vorhanden sein; und ausgedrückt werden muss auch mit dräuendem Ernst, der dem Gegenstand angemessen ist, eine Ahnung von der schrecklichsten Vorstellung, auf die das Menschenhirn kommen kann - und das ist die unheilvolle und begrenzte Aufhebung oder gar Ausschaltung jener ehernen Naturgesetze, die unser einziger Schutz und Schirm vor den Anschlägen des Chaos und der Dämonen des unausgeloteten Weltalls sind.

Natürlich dürfen wir nicht erwarten, dass alle unheimlichen Erzählungen irgendwelchem theoretischen Modell absolut entsprechen. Die schöpferischen Geister sind ungleichartig, und selbst die besten Gewebe haben ihre fadenscheinigen Stellen. Darüber hinaus sind viele der erlesensten Unheimlichkeiten in der Literatur unbewusster Art, und sie tauchen auf als denkwürdige Fragmente verstreut in Werken, deren Gesamtwirkung von ganz anderer Prägung sein mag. Atmosphäre ist die Hauptsache, denn das letztendliche Kriterium der Authentizität ist nicht das Knüpfen eines Handlungsfadens, sondern die Schaffung einer bestimmten Empfindung. So können wir ganz allgemein sagen, dass eine unheimliche Geschichte, deren Absicht es ist, zu belehren oder eine soziale Wirkung hervorzurufen, oder eine, in der das Grauen schließlich auf natürliche Weise wegerklärt wird, keine genuine Erzählung von kosmischer Angst ist; doch bleibt die Tatsache bestehen, dass solche Geschichten in einzelnen Abschnitten oft atmosphärische Züge aufweisen, die jede Bedingung einer wahren Literatur des Übernatürlichen erfüllen. Deshalb dürfen wir eine unheimliche Erzählung nicht nach den Intentionen des Autors oder der Mechanik der Handlung beurteilen, sondern müssen uns vielmehr an den Grad intensiven Gefühls halten, den sie an ihrem unirdischsten Punkt erreicht. Wenn die richtigen Empfindungen geweckt werden, muss man einen solchen »Höhepunkt« seinen eigenen Qualitäten entsprechend als unheimliche Literatur gelten lassen, ganz egal, in welche prosaische Tiefen er später hinabgezogen wird. Es gibt nur einen einzigen Prüfstein für das

wahrhaft Unheimliche: ob im Leser ein tiefes Gefühl der Furcht geweckt wird, ein Gefühl der Berührung mit unbekannten Sphären und Mächten, eine subtile Haltung schauernden Lauschens, wie wenn man auf das Flattern schwarzer Flügel oder auf das Kratzen von Gestalten und Wesen von außen, vom äußersten Rand des unbekannten Universums horchte. Und selbstverständlich: je vollkommener und geschlossener eine Geschichte diese Atmosphäre vermittelt, desto besser ist sie als Kunstwerk in dem gegebenen Genre.

2. DIE MORGENRÖTE DER HORRORERZÄHLUNG

Wie natürlich erwartet werden darf von einer Form, die so eng verbunden ist mit Urgefühlen, ist die Horrorerzählung so alt wie das menschliche Denken und Sprechen.

Kosmischer Terror erscheint als Bestandteil der frühesten Folklore aller Rassen, und in den archaischsten Balladen, Chroniken und heiligen Schriften hat er sich herauskristallisiert. Er gehörte in der Tat zu den wesentlichen Merkmalen der großartigen magischen Zeremonien mit ihren Riten zum Heraufbeschwören von Dämonen und Geistererscheinungen, wie sie seit prähistorischen Zeiten gang und gäbe waren und ihre höchste Entwicklung in Ägypten und bei den semitischen Völkern fanden. Apokryphe Fragmente wie das Buch Enoch und die Claviculae des Salomon illustrieren sehr gut die Macht, die das Unheimliche über den Geist des alten Orients ausübte; und auf derartige Dinge gründeten sich dauerhafte Systeme und Traditionen, deren Echos verstohlen gar bis in die Gegenwart widerhallen. Züge dieser transzendenten Angst lassen sich in der klassischen Literatur erkennen, doch noch stärkeren Niederschlag haben sie in der Balladenliteratur gefunden, die parallel lief zum Strom der Klassik, dann aber verschwand, da es an der Form schriftlicher Aufzeichnung fehlte. Das Mittelalter, in phantastische Dunkelheit getaucht, gab dem Ausdruck dieser Angst ungeheuren Auftrieb, und Ost und West waren gleichermaßen eifrig bei der Arbeit, das dunkle Erbe zu wahren und zu mehren, das ihnen in der unsystematischen Form der Folklore wie auch als akademisch ausformulierte Magie und Kabbalismus überliefert worden war. Hexe, Werwolf, Vampir und Ghul, der leichenfressende Dämon, heckten sich unheil-schwanger auf den Lippen des Barden und der Ahnin und bedurften nur geringer Ermutigung, um den letzten Schritt über jene Grenzlinie zu machen, die den epischen Gesang oder das Lied von der eigentlichen literarischen Komposition trennt. Im Orient neigte die unheimliche Erzählung dazu, ein prunkvolles Kolorit und eine prächtige Frische anzunehmen, die sie fast in reine Phantasie verwandelten. Im Abendland, wo der mystische Teutone aus seinen schwarzen borealen Wäldern hervorgekommen war und der Kelte sich seltsamer Opfer in druidischen Höhlen erinnerte, nahm sie eine schreckliche Intensität und eine überzeugende Ernsthaftigkeit der Atmosphäre an, die die Stärke ihres halbausgesprochenen, halbangedeuteten Grauens noch verdoppelte.

Das abendländische Wissen um das Grauen verdankte zweifellos viel von seiner Macht der verborgenen, doch oft geahnten Existenz eines abscheulichen Kultes nächtlicher Anbetung; die absonderlichen Sitten der Anbeter - überliefert aus prä-archaischen und prä-agrarischen Zeiten, als eine gedrungene Rasse von Mongoloiden mit ihren Herden und Horden Europa überflutete - wurzelte in den widerlichsten Fruchtbarkeitsriten des unvordenklichen Altertums. Diese Geheimreligion, seit Tausenden von Jahren unter der Landbevölkerung überliefert, trotzdem in den betreffenden Gebieten rein äußerlich die druidischen, griechisch-römischen und christlichen Religionen herrschten, war gekennzeichnet von wilden »Hexensabbaten« in abgelegenen Wäldern und auf den Gipfeln ferner Berge in der Walpurgisnacht oder am Vorabend von Allerheiligen, den herkömmlichen Paarungszeiten der Ziegen, der Schafe und des Viehs; sie wurde nicht nur zur Quelle eines reichen Schatzes an Hexerei-Legenden, sondern verursachte auch die ausgedehnten Hexen Verfolgungen, von denen das wichtigste amerikanische Beispiel die Ereignisse von Salem sind. Wesensverwandt oder vielleicht auch in Wirklichkeit damit verbunden war jenes entsetzliche Geheimsystem einer umgekehrten Theologie oder Satansanbetung, das solche Grauen wie die berühmte »Schwarze Messe« hervorbrachte. Und da sie in dieselbe Richtung wirkten, können wir auch die Aktivitäten jener nennen, deren Ziele in gewisser Weise wissenschaftlicher oder philosophischer waren - Astrologen, Kabbalisten und Alchemisten vom Typus eines Albertus Magnus oder Raimundus Lullus, die es in solchen rohen Zeitaltern unweigerlich zuhauf gibt. Die tiefe und weitreichende Durchdringung Europas mit dem mittelalterlichen Geist des Grauens, verstärkt noch durch die düstere Verzweiflung, die von den Wogen der Pestilenz herrührte, lässt sich ziemlich gut ablesen an den grotesken Plastiken, die vielen der schönsten gotischen Kirchenbauten beigegeben wurden; die dämonischen Wasserspeier von Notre-Dame und Mont St. Michel gehören zu ihren berühmtesten Beispielen. Und es darf nicht vergessen werden, dass die gesamte Ära hindurch unter Gebildeten wie Ungebildeten ein bedingungsloser Glaube an das Übernatürliche in jeglicher Form herrschte: von den sanftesten Lehren des Christentums bis hin zu den morbiden Ungeheuerlichkeiten der Hexerei und der schwarzen Magie. Es war kein leerer Hintergrund, aus dem die Magier und Alchemisten der Renaissance - Nostradamus, Trithemius, Dr. John Dee, Robert Fludd und ihresgleichen - hervortraten.

Auf diesem fruchtbaren Boden gediehen Typen und Gestalten düsterer Mythen und Legenden, die in der unheimlichen Literatur bis zum heutigen Tag - durch moderne Techniken mehr oder minder verschleiert oder verwandelt - weiterleben. Viele von ihnen sind den frühesten mündlichen Quellen entnommen und zum Bestandteil des bleibenden Erbes der Menschheit geworden. Der Schatten, der erscheint und die Bestattung seines Gerippes verlangt, der Dämon-Liebhaber, der auftaucht, um seine noch lebende Braut davonzutragen, der teuflische Todesgeist oder Psychopompos, der den Nachtwind reitet, der Wolfsmensch, die versiegelte Kammer, der unsterbliche Hexenmeister - sie alle finden sich in jenem seltsamen Korpus mittelalterlicher Kunde, den Baring-Gould so eindrucksvoll in Buchform versammelt hat. Überall dort, wo das mystische Blut des Nordens am stärksten war, wurde die Atmosphäre der populären Sagen am intensivsten, denn den romanischen Rassen eignet ein Zug grundlegender Rationalität, der selbst ihren absonderlichsten Aberglauben jene zauberischen Untertöne versagt, die so charakteristisch sind für unser waldgeborenes und eisgenährtes Geflüster.

Ebenso wie das Erdachte seine extensive Darstellung zuerst in der Poesie fand, so begegnen wir dem Unheimlichen auch in der Poesie zuerst: hier tritt es auf, um dann seinen bleibenden Platz in der normalen Literatur einzunehmen. Die meisten antiken Beispiele allerdings finden sich, sonderbarerweise genug, in der Prosaliteratur; so etwa die Werwolf-Episode bei Petronius, die schauerlichen Passagen bei Apuleius, der kurze, doch berühmte Brief von Plinius dem Jüngeren an Sura, und die seltsame Sammlung ÜBER MERKWÜRDIGE ERSCHEINUNGEN, die der Grieche Phlegon, ein Freigelassener Kaiser Hadrians, zusammengestellt hat. Bei Phlegon finden wir zum ersten Mal die grausige Geschichte der Leichenbraut, »Philinnion und Machates«, die später dann von Proklos berichtet wurde und in neuerer Zeit die Inspiration zu Goethes »Braut von Korinth« und Washington Irvings »Adventure of the German Student« lieferte. Doch um die Zeit, als die alten nordischen Mythen literarische Form annahmen, und in jener späteren Zeit, als das Unheimliche als bleibendes Element in der Literatur des Tages in Erscheinung tritt, finden wir es hauptsächlich in metrischer Form, was selbstverständlich auch für den größten Teil der Schönen Literatur des Mittelalters und der Renaissance überhaupt gilt. Die skandinavischen Eddalieder und Sagas hallen wider vom Donner kosmischen Grauens, und in ihnen bebt die nackte Angst vor Ymir und seiner ungestalten Brut, während unser angelsächsischer

BEOWULF und die späteren kontinentalen Nibelungensagen voll sind von gespenstischer Unheimlichkeit. Dante ist ein Pionier in der klassischen Gestaltung grauenhafter Atomsphäre, und in Spensers stolzen Strophen erblickt man mehr als nur wenige Tupfer phantastischen Schreckens in Landschaft, Handlung und Charakter. Die Prosaliteratur gibt uns den MORTE D'ARTHUR von Malory, darin viele grässliche Situationen dargestellt werden, die frühen Balladen-Quellen entnommen sind - so der Diebstahl in der Gefährvollen Kapelle, bei dem Sir Galahad dem Leichnam Schwert und Seide entwendet; weitere und zweifellos gröbere Beispiele wurden sicherlich in den billigen und sensationellen »Chap-books«, den Volksbüchern geschildert, die auf volkstümliche Weise von Haus zu Haus bei den Ungebildeten verschert wurden, die sie dann verschlangen. Im elisabethanischen Theater mit seinem DR. FAUSTUS, den Hexen in MACBETH, dem Geist im HAMLET und dem schauerhaften Grauen in Websters Stücken können wir leicht erkennen, wie stark die Vorstellungswelt der Öffentlichkeit unter dem Bann des Dämonischen stand; und dieser Bann verstärkte sich noch durch die sehr reale Angst vor lebendiger Hexerei, deren Schrecken zunächst auf dem Kontinent am wildesten rasten, doch dann, als die öffentlichen Hexenjagden unter James I. immer weiter um sich griffen, auch in englischen Ohren lauten Widerhall erzeugten. Zu der Jahrhunderte lang schlummernden mystischen Prosa gesellte sich eine lange Reihe von Abhandlungen über Hexenkunst und Dämonologie, die dabei mitwirkten, die Einbildungskraft der lesenden Welt zu erregen.

Das ganze 17. Jahrhundert hindurch bis hinein ins 18. Jahrhundert bietet sich uns eine wachsende Menge wandernder Legenden und Balladen düsterer Färbung; doch sie wirkten immer noch nur unterschwellig, denn die feine und akzeptierte Literatur verwehrte es ihnen, an die Oberfläche zu dringen. Die Volksbücher erschrecklichen und unheimlichen Inhalts nahmen immer weiter an Verbreitung zu, und das heftige Interesse der Menschen daran lässt sich an Splintern wie Defoes »Apparition of Mrs. Veal« ablesen; das ist eine schlichte Geschichte, die von einer toten Frau berichtet, die entfernten Bekannten als Geist erscheint, und geschrieben wurde sie, um auf Schleichwegen für ein theologisches Traktat über den Tod zu werben, das sich schlecht verkaufte. Die oberen Ränge der Gesellschaft verloren nun langsam den Glauben an das Übernatürliche und schwelgten in einer Periode des klassischen Rationalismus. Dann aber, beginnend mit den Übersetzungen orientalischer Erzählungen während der Regierungszeit der Königin

Anna, kommt es zu einer Wiederbelebung des romantischen Gefühls, das um die Mitte des Jahrhunderts schließlich definitive Form annimmt - es ist die Ära einer neuen Lust an der Natur, und sie erfreut sich an der Ausstrahlung vergangener Zeiten, befremdlicher Szenen, kühner Taten und unglaublicher Wunderdinge. Wir spüren es zuerst bei den Dichtern, deren poetische Äußerungen neue Töne des Sonderbaren, des Wunderbaren und des Schauders annehmen. Und nach dem schüchternen Auftauchen einiger nicht geheurer Szenen in den Romanen des Tages - etwa in Smollets ADVENTURES OF FERDINAND, COUNT FATHOM - entlädt sich schließlich der befreiende Instinkt in der Geburt einer neuen literarischen Schule: Es entsteht, in den Kurz- und Großformen der Epik, die »gotische« Prosaliteratur des Phantastischen und Schrecklichen, deren literarische Nachfahren so zahlreich und in vielen Fällen künstlerisch von so glänzendem Rang werden sollten. Es ist, wenn man es recht bedenkt, wahrlich bemerkenswert, dass die Schauergeschichten als festumrissene und akademisch anerkannte literarische Form erst so spät geboren werden sollte. Der Impuls dazu und ihre Atmosphäre sind so alt wie die Menschheit, doch die typische Schauergeschichte als Bestandteil der Standardliteratur ist ein Kind des 18. Jahrhundert.

3. DER FRÜHE SCHAUERROMAN

Die von Schatten heimgesuchten Landschaften Ossians, die chaotischen Visionen William Blakes, die grotesken Hexentänze in TOM O' SHAONTER von Robert Burns, der sinistre Dämonismus in Coleridges »Christabel« und »Ancient Mariner«, der gespenstische Zauber von James Hoggs »Kilmeny« und die eher zurückhaltende Annäherung an das kosmische Grauen in »Lamia« und vielen anderen Gedichten von John Keats - all das sind typische britische Beispiele dafür, dass das Unheimliche seinen Platz in der formgebundenen Literatur eingenommen hatte. Unsere teutonischen Vettern auf dem Kontinent waren gleichermaßen empfänglich für die steigende Flut, und »Der wilde Jäger« von Bürger und seine gar noch berühmtere »Lenore«, die Ballade vom Dämonen-Bräutigam - beide im Englischen nachgeahmt von Scott, der immer großen Respekt vor dem Übernatürlichen hatte - bieten lediglich eine Probe des grausigen Reichtums, den das deutsche Lied zu bieten begonnen hatte. Thomas Moore adaptierte aus derartigen Quellen die Legende von der dämonischen Brautstatue (die später von Prosper Merimee in DIE VENUS VON ILLE benutzt wurde und sich in die klassische Antike zurückverfolgen lässt), die so schaurig widerhallt in seiner Ballade »The Ring«, während Goethes unsterbliches Meisterwerk FAUST, das von rein balladesker Poesie übergeht in die klassische, kosmische Tragödie aller Zeitalter, für den höchsten Gipfel gehalten werden kann, zu dem dieser deutsche poetische Impuls sich emporgeschwungen hat.

Doch einem munteren und weltzugewandten Engländer, keinem anderen als Horace Walpole persönlich, blieb es vorbehalten, dem wachsenden Impuls endgültige Form zu verleihen und damit zum tatsächlichen Begründer der literarischen Horror-Story als bleibender Form zu werden. Walpole, der als Dilettant sein Vergnügen fand an den Ritterromanzen und Mysterien des Mittelalters, und dem Strawberry Hill, ein wundersam imitiertes gotisches Schloss, als Behausung diente, veröffentlichte 1764 THE CASTLE OF OTRANTO; und diese Geschichte übernatürlicher Ereignisse, an und für sich völlig unüberzeugend und medioker, sollte einen nahezu einzigartigen Einfluss auf die Literatur des Unheimlichen ausüben. Nachdem er das Werk zunächst als die »Übersetzung« eines »William Marshai, Gent.« aus dem Italienischen eines mythischen »Onuphrio Muralto« vorgelegt hatte, bekannte sich der Autor später zu seinem Buch und freute sich über seine sofortige und weitverbreitete Popularität - eine

Popularität, die sich in vielen Ausgaben und Auflagen, frühzeitiger Dramatisierung und massenhaften Nachahmungen in England wie in Deutschland niederschlug.

Die Geschichte ist nicht nur ermüdend, künstlich und melodramatisch, sondern leidet auch noch unter einem flotten und prosaischen Stil, dessen urbane Springlebendigkeit nirgendwo die Entstehung einer wahrhaft unheimlichen Atmosphäre erlaubt. Erzählt wird von Manfred, einem skrupellosen Fürsten und Usurpator, der entschlossen ist, ein Geschlecht zu begründen, und der nach dem jähen, geheimnisvollen Tode seines einzigen Sohnes Conrad am Morgen dessen Hochzeitstages versucht, die eigene Gattin Hippolita aus dem Weg zu schaffen, um die Frau zu heiraten, die für den unglücklichen jungen Mann bestimmt war - dieser wurde übrigens zermalmt von einem riesigen Helm, der aus unerklärlichen Gründen in den Schlosshof stürzte. Isabella, die verwitwete Braut, flieht vor diesem Plan; und in den unterirdischen Krypten des Schlosses trifft sie auf einen edlen, jungen Beschützer, Theodore, der zwar Bauer zu sein scheint, doch auf seltsame Weise dem alten Alfonso ähnelt, der vor Manfreds Zeit Herr war über das Land. Kurz darauf bestürmen übernatürliche Phänomene verschiedenster Art das Schloss; hier und dort findet man Bruchstücke einer gigantischen Rüstung; ein Bildnis tritt aus seinem Rahmen heraus; ein Donnerschlag zerstört das Gebäude, und aus den Ruinen steigt die gewaltige, gewappnete Erscheinung Alfonsos auf, um durch aufreißende Wolken aufzufahren in den Schoß des heiligen Nicholas. Theodore, der um Manfreds Tochter Matilda geworben hatte und sie durch den Tod verlor denn ihr Vater erschlug sie aufgrund einer Verwechslung -, ist, wie sich herausstellt, der Sohn Alfonsos und rechtmäßiger Erbe des Besitzes. Er führt die Geschichte zu ihrem Ende, indem er Isabella heiratet und alle Vorkehrungen trifft, um ein glückliches Leben zu führen; Manfred aber, dessen Usurpation den übernatürlichen Tod seines Sohnes herbeigeführt und ihm selbst die übernatürlichen Plagen eingetragen hat, zieht sich zur Buße in ein Kloster zurück, während seine betrübte Frau Zuflucht sucht bei Nonnen in der Nähe.

Derart ist die Geschichte; platt, gestelzt und völlig ohne das wahre kosmische Grauen, das erst die Literatur des Unheimlichen ausmacht. Doch düsterte die Zeit derart nach den Tönen des Sonderbaren und des gespenstischen Altertums, die das Buch spiegelt, dass es von den verständigsten Lesern ernsthaft aufgenommen und seiner ihm eigenen Unzulänglichkeit zum Trotz in der Literaturgeschichte auf das Piedestal überragender Bedeutung

gehoben wurde. Seine Leistung bestand vor allem darin, eine neue Art von Schauplatz, Marionettengestaltung und Handlungsfäden zu schaffen; dies alles, besser genutzt von Schriftstellern, die von Natur aus zur Schaffung des Unheimlichen geeigneter waren, stimulierte die Entwicklung einer imitativen »gotischen« Schule, die wiederum die wahren Urheber kosmischen Schreckens inspirierte - jene Linie wirklicher Künstler, die mit Poe beginnt. Zu diesen neuen, dramatischen Elementen gehörte zuallererst das gotische Schloss furchterheischenden Alters mit seinen weiten Wegen und weitläufigen Räumlichkeiten, verlassenen oder verfallenen Flügeln, feuchten Korridoren, ungesunden verborgenen Katakomben und einer ganzen Schar von Geistern und entsetzlichen Legenden: das bildete den Kern der Spannung und der dämonischen

Furcht. Zusätzlich gehörten dazu: der tyrannische und böse-gesonnene Edelmann als Schurke; die fromme, langverfolgte und gewöhnlich fade Heroine, die die wesentlichen Schrecken durchsteht und auf die sich das Mitgefühl des Lesers konzentriert, der sich mit ihr identifiziert; der tapfere Held ohne Makel, stets von hoher Geburt, doch oft in niedriger Verkleidung; die Gewohnheit, den Figuren hochgestochen klingende fremde Namen - zumeist italienische - zu geben; und schließlich das unerschöpfliche Arsenal an Requisiten, das seltsame Lichter, dumpfe Falltüren, verlöschende Lampen, verborgene moderne Handschriften, quietschende Türangeln, bebende Gobelins und dergleichen umfasst. Alle diese Elemente tauchen in der gesamten Geschichte des Schauerromans immer wieder mit belustigender Gleichförmigkeit, manchmal jedoch auch mit ungeheurer Wirkung auf; und sie sind sogar heute noch nicht ausgestorben, wenn sie auch durch raffiniertere Technik gezwungen sind, weniger naive und offensichtliche Form anzunehmen. Ein neues harmonisches Milieu für eine neue Schule war gefunden, und die schreibende Welt brauchte nicht lange, um die Gelegenheit zu ergreifen.

Die deutsche Prosaromanze reagierte sofort auf den Einfluss Walpoles und wurde bald zum Inbegriff des Unheimlichen und Grausigen. In England gehörte zu den ersten Nachahmern die gefeierte Mrs. Barbauld, die, noch als Miss Aikin, 1773 ein unvollendetes Fragment unter dem Titel SIR BERTRAND veröffentlichte, in dem die Saiten des echten Schreckens wahrlich mit einer nicht ungeschickten Hand angeschlagen wurden. Ein Edelmann auf einem dunklen und einsamen Moor, angezogen vom Läuten einer Glocke und einem fernen Licht, betritt ein sonderbares altes, mit Türmen versehenes Schloss, dessen Tore sich öffnen und

schließen, und dessen bläuliche Irrlichter geheimnisvolle Treppen hinaufgeleiten zu toten Händen und belebten schwarzen Statuen. Schließlich endet der Weg an einem Sarg, darin eine tote Frau liegt; Sir Bertrand küsst sie, und nach dem Kuss verflüchtigt sich die Szenerie, um einer prächtigen Wohnung Platz zu machen, wo die Frau, zum Leben erweckt, ein Bankett zu Ehren ihres Retters gibt. Walpole bewunderte diese Erzählung; weniger Achtung bekundete er jedoch einem noch berühmteren Abkömmling seines OTRAN-TO: dem 1777 veröffentlichten Roman THE OLD ENGLISH BARON von Clara Reeve. Es stimmt durchaus: dieser Geschichte fehlen die wahren Schwingungen, die vom Grundton des äußerst Dunklen und Mysteriösen ausgehen und die Mrs. Barbaulds Fragment auszeichnen; und wenn auch weniger plump als Walpoles Roman und künstlerisch sparsamer im Umgang mit dem Grauen, da nur eine einzige gespenstische Figur auftritt, ist das Werk doch entschieden zu abgeschmackt, um Größe zu erreichen. Hier haben wir wieder den tugendhaften, als Bauer verkleideten Erben eines Schlosses, der vom Geist seines Vaters wieder in sein Erbe eingesetzt wird; und hier haben wir wieder den Fall weiter Popularität, die zu vielen Auflagen und Ausgaben, zur Dramatisierung und letztendlich zur Übersetzung ins Französische führt. Miss Reeve schrieb einen weiteren unheimlichen Roman, der leider unveröffentlicht blieb und verschollen ist.

Der Schauerroman hatte sich nun als literarische Form etabliert, und während sich das 18. Jahrhundert seinem Ende nähert, mehren sich die Beispiele dieser Gattung verwirrend. THE RECESS, geschrieben 1785 von Mrs. Sophia Lee, besitzt das historische Element, wobei es um die Zwillingstöchter der schottischen Königin Maria Stuart geht; und obwohl es dem Roman am Übernatürlichen gebricht, werden Szenerie und Maschinerie à la Walpole mit großem Geschick eingesetzt. Fünf Jahre später, und ein Stern neuer Ordnung geht auf, der alle übrigen Gestirne am Himmel der Schauerliteratur verblassen lässt: Mrs. Ann Radcliffe (1764-1823), deren berühmte Romane Schrecken und Spannung zur Mode machten, und die neue und höhere Maßstäbe auf dem Gebiet grauenhafter und furchteinflößender Atmosphäre setzte, trotz der ärgerlichen Angewohnheit, am Ende ihre eigenen Phantomgebilde durch forcierte mechanische Erklärungen zu vernichten. Dem vertrauten »gotischen« Zierat ihrer Vorläufer fügte Mrs. Radcliffe in Schauplatz und Handlung ein echtes Gefühl des Unirdischen hinzu, das der Genialität sehr nahe kam, da jeder Punkt der Szenerie und Handlung künstlerisch zu jenem Eindruck schrankenloser Schrecklichkeit

beitrug, den sie zu vermitteln trachtete. Einige wenige finstere Einzelheiten wie die Blutspur auf der Schlosstreppe, ein Stöhnen aus einer fernen Gruft oder ein unheimliches Lied im nächtlichen Wald können bei ihr die gewaltigsten Bilder drohenden Unheils heraufbeschwören, und sie übertreffen bei weitem die überspannten und mühseligen Ausführungen anderer Autoren. Ebenso wenig verlieren diese Bilder für sich genommen deshalb an Kraft, weil sie vor Ende des Romans wegeklärt werden. Ann Radcliffe besaß eine sehr starke visuelle Vorstellungskraft, und in ihren entzückenden Landschaftsbildern - stets in großen, glänzenden malerischen Konturen, doch nie in feinen Einzelheiten ausgeführt - tritt sie ebenso in Erscheinung wie in ihren unheimlichen Phantasien. Abgesehen von der Angewohnheit der prosaischen Desillusionierung, bestehen ihre stärksten Schwächen in der Neigung zu geographischen und historischen Fehlern und in der fatalen Vorliebe, ihre Romane mit faden, kleinen Gedichten anzureichern, die sie der einen oder anderen Gestalt in den Mund legt.

Ann Radcliffe hat sechs Romane geschrieben: *THE CASTLES OF ATHLIN AND DUNBAYNE* (1789), *A SICILIAN ROMANCE* (1790), *THE ROMANCE OF THE FOREST* (1792), *THE MYSTERIES OF UDOLPHO* (1794), *THE ITALIAN* (1797) und *GASTON DE BLONDEVILLE*, verfasst 1802, doch erst postum im Jahre 1826 veröffentlicht. Von diesen ist *UDOLPHO* bei weitem der berühmteste Roman, und er darf als bester Vertreter der frühen »gotischen« Schauererzählung gelten. Der Roman ist die Chronik der jungen Französin Emily, die nach dem Tod ihrer Eltern und da ihre Tante den Schlossherrn heiratet, in ein altes und unheilträuendes Schloss in den Apenninen verpflanzt und ihrem Onkel, dem ränkeschmiedenden Edelmann Montoni, anvertraut wird. Geheimnisvolle Töne, geöffnete Türen, entsetzliche Legenden und ein namenloses Grauen in einer Nische hinter einem schwarzen Vorhang wirken in schneller Folge, um die Heldin und ihre getreue Dienerin Annette zu zermürben; doch schließlich, nach dem Tod ihrer Tante, flüchtet sie mit der Hilfe eines Mitgefangenen, den sie entdeckt hat. Auf der Heimreise macht sie Station in einem Chateau, das neues Grauen birgt; da ist der verlassene Flügel des Schlosses, in dem der verblichene Kastellan gelebt hat, und da ist das Totenbett mit dem schwarzen Leichentuch; letzten Endes aber wird sie gerettet, gerät in Sicherheit und findet mit ihrem Geliebten Valancourt das Glück, nachdem das Geheimnis, das ihre Geburt eine Zeitlang zu umgeben schien, aufgeklärt ist. Es ist ganz klar, hier handelt es sich um einen bekannten Stoff in neuer Bearbeitung, doch ist diese neue Bearbeitung so gut gelungen, dass *UDOLPHO*

immer ein Klassiker sein wird. Ann Radcliffes Figuren sind Marionetten, doch sie sind es weniger deutlich als jene ihrer Vorläufer. Und was die atmosphärische Gestaltung angeht, steht sie an erster Stelle unter ihren Zeitgenossen.

Von Ann Radcliffes zahllosen Nachahmern kommt der amerikanische Romancier Charles Brockden Brown ihr im Geist und in der Methode am nächsten. Wie sie schadet er seinen Erfindungen mit natürlichen Erklärungen; doch ebenso wie sie besaß auch er eine unheimliche Kraft des Atmosphärischen, die seinen Schrecken eine fürchterliche Vitalität verleiht, solange sie unerklärt bleiben. Im Unterschied zu ihr verzichtet er voll Verachtung auf den äußerlichen »gotischen« *Zierat* mit seinen Requisiten und wählte für seine mysteriösen Geschichten zeitgenössische amerikanische Schauplätze; doch seine Ablehnung erstreckte sich nicht auf den Geist und die typischen Episoden des Schauerromans. Browns Romane enthalten manche grauenhafte Szenen, die im Gedächtnis haften bleiben, und in der Beschreibung von Geistesverwirrungen übertreffen sie selbst die Romane von Ann Radcliffes. EDGAR HUNTLEY beginnt mit einem Schlafwandler, der ein Grab schaufelt; nur wirkt sich in dem Roman später ein lehrhafter Ton aus der Tradition William Godwins nachteilig aus. In ORMOND geht es um ein Mitglied einer sinistren Geheimbruderschaft. Dieser Roman beschreibt, wie auch ARTHUR MERVYN, die Gelbfieberseuche, deren Zeuge der Autor in Philadelphia und New York gewesen war. Doch Browns berühmtestes Werk ist WIELAND; OR, THE TRANSFORMATION (1798), und es erzählt von einem Pennsylvania-Deutschen, der, versunken in einer Flut von religiösem Fanatismus, »Stimmen« vernimmt und seine Frau und seine Kinder opfert, indem er sie erschlägt. Seine Schwester Clara, die Ich-Erzählerin der Geschichte, kommt nur knapp mit dem Leben davon. Der Schauplatz der Handlung, die auf dem waldigen Anwesen Mettingen an den fernen Gestaden des Flusses Schuylkill spielt, ist mit äußerster Lebendigkeit geschildert, und die Schrecken Claras, die in dem einsamen Haus von geisterhaften Klängen, dem Geräusch fremder Schritte heimgesucht und von wachsenden Ängsten befallen wird, sind mit wahrhaft künstlerischer Kraft gestaltet. Am Ende wird als lahme Erklärung ein Bauchredner aufgeboten, doch die Atmosphäre ist echt, solange sie währt. Carwin, der unheilvolle Bauchredner, ist der typische Schurke vom Typus eines Manfred oder Montoni.

4. DER GIPFEL DES SCHAUERROMANS

Das Grauen in der Literatur erreicht eine neue Verruchtheit im Werk von Matthew Gregory Lewis (1773-1818), dessen Roman *THE MONK* (1796) eine unwahrscheinliche Popularität erlangte und dem Verfasser den Spitznamen »Monk« (Mönch) Lewis einbrachte. Dieser junge Autor, in Deutschland erzogen und vollgesogen mit den wilden teutonischen Sagen, die Ann Radcliffe nicht kannte, wandte sich dem Schrecken in Formen zu, die weitaus ungestümer waren, als seine zartbesaitete Vorläuferin sie sich jemals vorzustellen gewagt hätte, und schuf in der Folge ein Meisterwerk wirkender Alpträume, dessen allgemeines »gotisches« Gepräge noch zuzügliche Würze erhielt durch Beigaben des Dämonisch-Abscheulichen. Es ist die Geschichte des spanischen Mönches Ambrosio, der aus einem Zustand überstolzer Tugend von einem höllischen Geist in der Maske der jungfräulichen Matilda bis in den Nadir des Bösen gelockt wird, und der schließlich, während er den Tod durch die Hand der Inquisition erwartet, dazu verführt wird, sich die Flucht um den Preis seiner Seele vom Teufel zu erkaufen, da er Leib und Seele sowieso schon verloren glaubt. Unverzüglich trägt ihn der Teufel, des Hohnes voll, an einen einsamen Ort, verrät ihm, dass er seine Seele umsonst verkauft habe, da nämlich Begnadigung und die Gelegenheit zur Erlösung ihm im Augenblick seines schrecklichen Handels nahe gewesen seien, und er vollendet den hämischen Betrug damit, dass er dem Mönch dessen widernatürliche Verbrechen zum Vorwurf macht und ihn lebendigen Leibes in den Abgrund stürzt, während Ambrosios Seele auf ewig verloren ist. Der Roman enthält einige widerwärtige Beschreibungen, etwa die Beschwörungen in den Gewölben unterhalb des klösterlichen

Friedhofs, den Brand des Nonnenklosters und schließlich das Ende des elenden Abtes. In der Nebenhandlung, wo der Marquis de las Cisternas dem Geist seiner umherirrenden Vorfahrin, der Blutenden Nonne, begegnet, gibt es viele äußerst wirkungsvolle Szenen: da ist vor allem der Besuch des belebten Leichnams am Bett des Marquis sowie das kabbalistische Ritual, mit dem der Ewige Jude ihm hilft, seinen toten Quälgeist zu ergründen und den Spuk zu bannen. Und trotzdem schleppt sich *THE MONK* leider sehr dahin, wenn man ihn als Ganzes liest. Der Roman ist zu lang und zu weitschweifig, und seine Kraft wird ziemlich beeinträchtigt durch den leichtfertigen Ton und die exzessive Reaktion gegen die Regeln der Schicklichkeit, die Lewis zuerst als prüde verachtete. Eine Großtat muss man dem

Autor allerdings zugestehen: nie hat er seine geisterhaften Visionen durch natürliche Erklärungen zerstört. Es gelang ihm, die Radcliffe-Tradition aufzubrechen und das Feld des Schauerromans zu erweitern. Lewis hat noch sehr viel mehr geschrieben als THE MONK. Sein Drama THE CASTLE SPECTRE wurde 1798 auf die Bühne gebracht, und später fand er Zeit, Erzählungen in Balladenform zu schreiben - TALES OF TERROR (1799) und TALES OF WONDER (1801) - und eine Reihe von Übersetzungen aus dem Deutschen zu verfassen.

Englische und deutsche Schauerromane erschienen nun, in minderer Qualität, in Hülle und Fülle. Die meisten waren, im Licht eines reifen Geschmacks betrachtet, lediglich lächerlich, und Jane Austens berühmte Satire NORTHANGER ABBEY war keinesfalls ein unverdienter Tadel für eine literarische Richtung, die tief ins Absurde abgesunken war. So erschöpfte sich diese so eigene literarische Richtung mit der Zeit; doch bevor sie endgültig eine völlig untergeordnete Bedeutung annahm, erstand ihr in der Person von Charles Robert Maturin (1782 bis 1824), eines düsteren und exzentrischen irischen Geistlichen, ihre letzte und größte Gestalt. Aus einem reichhaltigen und vielfältigen schriftstellerischen Schaffen heraus, in dem es auch eine konfuse Radcliffe-Imitation mit dem Titel THE FATAL REVENGE; OR, THE FAMILY OF MONTORIO (1807) gibt, entfaltete Maturin schließlich das lebensvolle Horror-Meisterwerk MELMOTH, THE WANDERER (1820), in dem die »gotische« Schauerliteratur Höhen rein spirituellen Entsetzens erklomm, die sie nie zuvor gekannt hatte.

MELMOTH erzählt die Geschichte eines irischen Gentlemans, der sich im 17. Jahrhundert mit seiner Seele vom Teufel ein unnatürlich verlängertes Leben erkaufte. Wenn er einen anderen Menschen dazu überreden kann, ihm den Pakt abzukaufen und den Zustand anzunehmen, in dem er sich befindet, so kann er erlöst werden; doch dies gelingt ihm niemals, egal wie geschickt und eifrig er jene verfolgt, die Verzweiflung zu Verwegenheit und Raserei treibt. Die Geschichte ist ziemlich unbeholfen konstruiert; sie steckt voll von ermüdenden Längen, abschweifenden Episoden, Schachtelerzählungen, angestrengten Verknüpfungen und gewollten Übereinstimmungen; doch an verschiedenen Punkten in dem endlosen Schweifen spürt man einen kräftigen Puls schlagen, wie er in keinem früheren Werk dieser Art zu finden ist: eine Verwandtschaft mit der wesentlichen Wahrheit der menschlichen Natur, ein Wissen um die tiefsten Quellen der wirklichen kosmischen Angst, ein glühendes, leidenschaftliches Mitgefühl auf Seiten des

Autors - dies alles macht das Buch zu einem wahren Dokument des ästhetischen Selbstausdrucks, nicht aber zu einem clever verfertigten Potpourri. Kein unvoreingenommener Leser kann bezweifeln, dass MELMOTH einen ungeheuren Schritt vorwärts in der Weiterentwicklung der Horrorliteratur darstellt. Die Angst wird aus dem Bereich des Alltäglichen hinausgehoben und zu einer grässlichen Wolke gesteigert, die über dem Schicksal der Menschheit schwebt. Maturins Schauder, das Werk eines Autors, der selbst zu schauern fähig war, sind von der Art, die überzeugt. Mrs. Radcliffe und Lewis bieten den Parodisten leichtes Spiel, doch dürfte es schwierig sein, einen falschen Ton in der fieberhaft überhöhten Handlung und der hohen atmosphärischen Spannung des Iren zu finden, den weniger raffinierte Gefühle und sein Charakterzug des keltischen Mystizismus von Natur aus auf die allerfeinste Weise für seine Aufgabe ausgestattet haben. Ohne Zweifel ist Maturin ein Mann von authentischem Genius, und als solchen hat ihn auch Balzac anerkannt, der Melmoth zusammen mit Molières Don Juan, Goethes Faust und Byrons Manfred den gleichen überragenden Rang als allegorische Figuren der modernen europäischen Literatur zusprach und selbst eine absonderliche Erzählung mit dem Titel »Melmoth reconcilie« verfasst hat; in dieser Geschichte gelingt es dem Wanderer, seinen infernalischen Pakt an einen Pariser Bankbetrüger weiterzugeben, der ihn wiederum weiterreicht an eine ganze Kette von Opfern, bis ein prassender Spieler mit dem Pakt in seinem Besitz stirbt; und mit seiner Verdammung endet der Fluch. Scott, Rossetti, Thackeray und Baudelaire sind weitere Titanen, die Maturin ihre uneingeschränkte Bewunderung schenkten, und es hat schon etwas zu bedeuten, dass Oscar Wilde nach seiner Entehrung im Exil seiner letzten Tage in Paris ausgerechnet den Namen »Sebastian Melmoth« annahm.

MELMOTH enthält Szenen, die auch bis heute nichts von ihrer Kraft, Grauen zu erwecken, verloren haben. Am Anfang steht ein Totenbett: ein alter Geizhals liegt im Sterben, und es ist die schiere Angst vor etwas, das er gesehen hat, in Verbindung mit einer Handschrift, die er gelesen hat, und einem Familienporträt, das in einem dunklen Winkel seines jahrhundertealten Hauses in Wicklow County hängt, die ihn in den Tod treibt. Er schickt nach seinem Neffen John, der das Trinity College in Dublin besucht; und dieser nimmt bei seinem Eintreffen mehrere unheimliche Dinge wahr. Die Augen in dem Porträt glühen schrecklich, und zweimal erscheint für einen kurzen Moment in der Tür eine Gestalt, die auf sonderbare Weise dem Porträt gleicht. Grauen hängt über dem Haus der

Melmoths, und das Porträt stellt einen der Ahnen dieser Familie dar: »J. Melmoth, 1646.« Der sterbende Geizhals erklärt, dass eben dieser Mann - die Zeit ist kurz vor 1800 - noch am Leben sei. Der Geizhals stirbt endlich, und dem Neffen wird testamentarisch aufgetragen, sowohl das Manuskript, das sich in einer bestimmten Lade befindet, wie auch das Porträt zu vernichten. Aus der Lektüre des Manuskriptes, das im späten 17. Jahrhundert von einem Engländer namens Stanton verfasst wurde, erfährt der junge John von einem schrecklichen Ereignis, das sich 1677 in Spanien zutrug, als der Verfasser einem schauderhaften Landsmann begegnete und erzählt bekam, wie dieser mit seinem starren Blick einen Priester getötet habe, der drohte, ihn als vom grässlichen Bösen durchdrungen bloßzustellen. Später, nachdem er dem Mann in London erneut begegnet, wird Stanton ins Irrenhaus gesperrt, wo der Fremde ihn besucht; sein Kommen wird von geisterhafter Musik angekündigt, und seine Augen besitzen einen mehr als tödlichen Glanz. Melmoth der Wanderer, denn kein anderer ist der unheilvolle Besucher, bietet dem Gefangenen die Freiheit, falls der gewillt sei, seinen Teufelspakt zu übernehmen; doch wie alle anderen, an die Melmoth herangetreten ist, bleibt Stanton gegen die Versuchung gefeit. Melmoths Schilderung der Schrecken eines Lebens im Irrenhaus, mit der er Stanton in Versuchung führen will, ist eine der stärksten Passagen des Buches. Stanton kommt schließlich frei und verbringt den Rest seines Lebens damit, Melmoth aufzuspüren, dessen Familie und Ahnensitz er ausfindig gemacht hat. Er hinterlässt der Familie das Manuskript, das zur Zeit des jungen John bereits nur noch bruchstückhaft und zerfallen erhalten ist. John zerstört Porträt und Manuskript, doch im Schlaf wird er heimgesucht von seinem schrecklichen Ahnen, der auf seinem Handgelenk ein Wundmal zurücklässt. Der junge John empfängt bald darauf als Besucher einen schiffbrüchigen Spanier, Alonzo de Moncada, der einer Zwangseinweisung ins Kloster und den Bedrohungen durch die Inquisition entronnen ist. Er hat schrecklich gelitten, und die Beschreibungen seiner qualvollen Erlebnisse bei der Folter und in den Gewölben, durch die er entflieht, sind klassisch; aber er besaß die Kraft, Melmoth dem Wanderer zu widerstehen, als dieser ihn in seiner dunkelsten Stunde im Kerker aufsuchte. Im Hause eines Juden, der ihm nach seiner Flucht Obdach gewährte, entdeckt er einen Schatz von Manuskripten, die von weiteren Taten Melmoths berichten, darunter von seinem Werben um die indische Inseljungfrau Immalee, die später ihrer Familie in Spanien wiedergegeben wird und in Wirklichkeit Donna Isidora heißt, und von

seiner ungeheuerlichen Eheschließung mit ihr, vollzogen von einem Leichnam, einem toten Anachoreten, um Mitternacht in der verfallenen Kapelle eines gemiedenen und verabscheuten Mönchsklosters. Was Moncada dem jungen John erzählt, nimmt den größten Raum in Maturins vierbändigem Buch ein, und dies Missverhältnis gilt als einer der Hauptmängel in der Komposition des Romans.

Endlich werden die Gespräche zwischen John und Moncada unterbrochen durch das Eintreffen Melmoths des Wanderers persönlich; seine stechenden Augen sind nun am Verlöschen, und Hinfälligkeit nimmt rasch von ihm Besitz. Sein Pakt ist fast abgelaufen, und so ist er nach anderthalb Jahrhunderten heimgekehrt, auf dass sein Schicksal sich erfülle. Er befiehlt allen, sein Zimmer zu verlassen, das sie nicht betreten dürfen, ganz gleich, was für Geräusche sie in der Nacht hören mögen, und so erwartet er das Ende allein. Der junge John und Mongada vernehmen furchterregendes Heulen und Wehklagen, doch sie dringen nicht ein, bis es gegen Morgen still wird. Dann aber finden sie das Zimmer leer. Lehmige Fußstapfen führen aus der Hintertür hinaus zu einer Klippe hoch über dem Meer, und am Rande des Abgrunds zeigt eine Spur, dass ein schwerer Körper mit Gewalt fortgeschleppt wurde. Auf einem Felsvorsprung etwas tiefer wird das Halstuch des Wanderers gefunden, doch von ihm selbst hat man niemals mehr etwas gehört oder gesehen.

Das ist die Geschichte, und keinem kann der Unterschied entgehen zwischen diesem abgestimmten, suggestiven und künstlerisch geformten Grauen und - um die Worte von Professor George Saintsbury zu zitieren - »dem kunstvollen, doch ziemlich geistlosen Rationalismus von Mrs. Radcliffe und der zu oft pubertären Überspanntheit, dem schlechten Geschmack und dem manchmal schlampigen Stil von Lewis«. Maturins Stil als solcher verdient besonderes Lob, denn seine zwingende Direktheit und Vitalität heben ihn weit über die bombastischen Künstlichkeiten hinaus, deren seine Vorgänger schuldig sind. Professor Edith Birkhead bemerkt in ihrer Geschichte des »gotischen« Schauerromans mit Recht, dass »Maturin bei all seinen Fehlern sowohl der größte wie auch der letzte der Gotiker war«. MELMOTH wurde viel gelesen und schließlich auch dramatisiert, doch sein spätes Erscheinen in der Entwicklung des »gotischen« Schauerromans beraubte ihn der stürmischen Popularität von UDOLPHO und THE MONK.

5. DIE NACHWIRKUNGEN DER SCHAUERLITERATUR

Unterdessen waren auch andere Hände nicht müßig gewesen, so dass aus der trostlosen Fülle von Schund - wie die HORRID MYSTERIES des Marquis von Grosse (1796), CHILDREN OF THE ABBEY (1798) der Mrs. Röche, ZOFLOYA; OR THE MOOR (1806) der Mrs. Dacre und die schülerhaften Ergüsse des Dichters Shelley, ZASTROZZI (1810) und ST. IRVINE (1811), beides Imitationen von ZOFLOYA - viele denkwürdige Werke unheimlicher Literatur sowohl in englischer wie auch in deutscher Sprache herausragten. Von klassischem Rang ist ein Werk, das sich von den übrigen Zeitgenossen deutlich unterscheidet, weil es sich nach dem Vorbild orientalischer Erzählungen richtet und nicht nach dem von Walpole geprägten »gotischen« Schauerroman; gemeint ist die berühmte HISTORY OF THE CALIPH VATHEK des reichen Dilettanten William Beckford, die zwar in französischer Sprache verfasst, doch vor dem Erscheinen des Originals in englischer Übersetzung veröffentlicht wurde. Morgenländische Geschichten, zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch Gallands französische Übersetzung der unerschöpflich opulenten ERZÄHLUNGEN AUS 1001 NACHT in die europäische Literatur eingeführt, waren zur herrschenden Mode geworden, die nicht nur dem Vergnügen diente; vielmehr bediente man sich dieser Form auch in allegorischer Absicht. Der durchtriebene Humor, den allein der orientalische Geist mit dem Unheimlichen zu mischen weiß, hatte eine Generation exquisiten Geschmacks derart verzaubert, bis Bagdad und Damaskus Namen waren, die ebenso freizügig durch die populäre Literatur geisterten wie die feschen italienischen und spanischen Namen bald darauf. Beckford, wohlbelesen in orientalischen Romanzen, fing die Atmosphäre mit außergewöhnlicher Empfänglichkeit ein und spiegelte in seinem phantastischen Werk bezwingend den hochmütigen Luxus, die verschlagene Illusionslosigkeit, die gefällige Grausamkeit, die geschliffene Niedertracht und das schattenhafte gespenstische Grauen des sarazenischen Geistes wider. Die Prise des Lächerlichen, mit der Beckford würzt, verdirbt nur selten die Kraft seines finsternen Themas, und die Erzählung stürmt mit einem phantasmagorischen Gepränge voran, in dem das Gelächter jenes von Skeletten ist, die unter arabischen Kuppeln schweben. VATHEK erzählt die Geschichte des gleichnamigen Kalifen, eines Enkels des Kalifen Harunal-Raschid, der sich, von jener Begierde nach überirdi-

scher Macht, Lust und Gelehrsamkeit gequält, die auch den durchschnittlichen »gotischen« Schurken oder Byronschen Helden (im wesentlichen artverwandte Typen) treibt, von einem bösen Geist verlocken lässt, den unterirdischen Thron der mächtigen und legendären prä-adamitischen Sultane in den feurigen Hallen des mohammedanischen Teufels Eblis zu suchen. Die Beschreibungen der Paläste und Zerstreuungen Vatheks, seiner ränkeschmiedenden Mutter, der Zauberin Carathis, und ihres Hexenturms mit den fünfzig einäugigen Negerinnen, seiner Pilgerreise zu den spukumwobenen Ruinen von Istakhar (Persepolis), seiner schelmischen Braut Nouronihar, die er auf niederträchtige Weise unterwegs gewinnt, der urzeitlichen Türme und Terrassen Istakhars im brennenden Mondlicht der Wüste und der zyklopischen Hallen des Teufels Eblis, wo, von leuchtenden Versprechungen verführt, jedes Opfer gezwungen ist, in Qualen auf ewig mit der rechten Hand auf seinem flammend entzündeten und ewiglich brennenden Herzen umherzuirren, sind Triumphe der Gestaltung des Unheimlichen, die dem Buch einen bleibenden Platz in der englischen Literatur sichern. Nicht weniger bemerkenswert sind die drei »Episoden Vatheks«, die dem Roman hätten eingefügt werden sollen als Erzählungen weiterer Opfer in Eblis' infernalischen Hallen, doch zu Lebzeiten des Autors unveröffentlicht blieben und erst 1909 gefunden wurden von dem Wissenschaftler Lewis Melville, während er Material sammelte für seine Studie *LIFE AND LETTERS OF WILLIAM BECKFORD*. Allerdings fehlte es Beckford an jenem wesentlichen Mystizismus, der das Unheimliche in seiner entschiedensten Form auszeichnet, so dass seine Erzählungen eine gewisse aufgeklärte lateinische Klarheit und Strenge besitzen, die die reine panische Angst ausschließen.

Doch Beckford blieb allein mit seiner Hingabe an den Orient. Andere Autoren, die der »gotischen« Tradition und dem europäischen Leben im allgemeinen näherstanden, waren es zufrieden, getreuer dem Vorbild Walpole zu folgen. Unter den zahllosen Produzenten von Terror-Literatur in dieser Zeit mag der utopische Wirtschaftstheoretiker William Godwin erwähnt werden, der seinem berühmten, doch nicht übernatürlichen *CALEB WILLIAMS* (1794) den absichtsvoll unheimlichen *ST. LEON* (1799) folgen ließ; darin wird das Thema des Lebenselixiers, wie es von der imaginären Geheimbruderschaft der »Rosenkreuzer« entwickelt wurde, mit Erfindungsreichtum, wenn auch nicht mit atmosphärischer Überzeugungskraft behandelt. Dies Element des Rosenkreuzertums, das von einer Welle populären Interesses für Magie genährt wurde, ausgedrückt etwa in der Vogue des Scharlatans Cagliostro und in

der Veröffentlichung der seltsamen und kompendienhaften Abhandlung über okkulte Prinzipien und Zeremonien THE MAGUS (1801) von Francis Barrett - das Buch wurde sogar noch 1896 nachgedruckt-, spielt eine Rolle bei Bulwer-Lytton und in vielen späteren Romanen. Versprengte Nachzügler verirrt sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, wie etwa FAUST AND THE DEMON und WAGNER THE WERWOLF von George W. M. Reynolds. CALEB WILLIAMS nun ist zwar frei von übernatürlichen Vorkommnissen, doch es finden sich darin viele authentische Töne des Terrors. Der Roman erzählt die Geschichte eines Dieners, der von seinem Herrn, den er des Mordes überführt hat, drangsaliert wird; dabei zeigt das Buch einen Erfindungsreichtum und ein Können, die es auf eine Weise bis heute lebendig erhalten hat. Der Roman wurde unter dem Titel THE IRON CHEST dramatisiert und fand auch in dieser Form fast ebensoviel Beifall. Godwin war jedoch seiner Art nach zu sehr der bewusste Lehrer und der prosaische Mann des Denkens, um ein Meisterwerk des wahren Unheimlichen zu schaffen.

Seine Tochter, die Frau Shelleys, hatte da weitaus mehr Erfolg, und ihr unnachahmlicher FRANKENSTEIN; OR, THE MODERN PROMETHEUS (1817) ist einer der Horrorklassiker aller Zeiten. Hervorgegangen aus einem Wettbewerb, in welchem sie mit ihrem Mann, Lord Byron und Dr. John William Polidori um den Vorrang in der Erzeugung von Grauen wetteiferte, war Mary Shelleys FRANKENSTEIN das einzige Werk der rivalisierenden Geschichten, das in allen Einzelheiten vollendet wurde, und der Literaturkritik ist niemals der Nachweis gelungen, dass die besten Teile dem Dichter Shelley und nicht seiner Frau zuzuschreiben sind. Der Roman, den ein moralisch-belehrender Ton zwar ein wenig färbt, ihm jedoch kaum schadet, erzählt von dem künstlichen Menschen, den Victor Frankenstein, ein junger Schweizer Medizinstudent, aus menschlichen Knochen, die aus Beinhäusern stammen, formt. Geschaffen von seinem Schöpfer »im verrückten Stolz des Verstandes«, ist das Monster zwar durchaus intelligent, verfügt jedoch über eine abscheuliche Gestalt. Von den Menschen verabscheut, beginnt es in seiner Verbitterung damit, schließlich jene Menschen umzubringen, die Frankenstein am meisten liebt, seine Freunde und seine Familienangehörigen. Es fordert nun, dass Frankenstein ihm eine Frau erschaffe, und als der Student sich endlich voll Entsetzen weigert, damit die Welt nicht von solchen Ungeheuern bevölkert werde, verlässt das Monster ihn mit der grässlichen Drohung, »in seiner Hochzeitsnacht bei ihm zu sein«. Nach jener Nacht wird Frankensteins Frau erwürgt, und von jenem Zeitpunkt an jagt Frankenstein das Monster, selbst bis in die

Eiswüsten der Arktis. Am Ende, als er Schutz sucht auf dem Schiff des Mannes, der die Geschichte erzählt, wird Frankenstein von dem abstoßenden Gegenstand seiner Suche, dem Geschöpf seines anmaßenden Stolzes getötet. Einige Szenen in FRANKENSTEIN sind unvergesslich, so etwa, wenn das eben erst belebte Monster das Zimmer seines Schöpfers betritt, den Vorhang seines Bettes öffnet und ihn im gelben Mondlicht mit Tränen in den Augen - »falls sie Augen genannt werden können« - anblickt. Mary Shelley hat noch weitere Romane verfasst, darunter den ziemlich beachtenswerten LAST MAN, wiederholte aber nie mehr den Erfolg ihres ersten Werks. Es besitzt den wahren Ton kosmischer Angst, ganz gleich wie sehr der Fortgang der Erzählung manchmal ins Stocken geraten mag. Dr. Polidori gestaltete seine Wettbewerbsidee zu einer langen Kurzgeschichte, THE VAMPYRE, in der wir dem kultivierten Schurken ganz in der Art des »gotischen« oder Byronschen Helden begegnen und einige exzellente Passagen reinen Entsetzens finden, darunter ein schreckliches nächtliches Erlebnis in einem gemiedenen griechischen Wald.

Im selben Zeitraum beschäftigte sich auch Sir Walter Scott häufig mit dem Unheimlichen, das er in viele seiner Romane und Gedichte einflocht, und manchmal daraus auch solche eigenständigen Erzählungen wie »The Tapestry Chamber« und »Wandering Willie's Tale« im Roman REDGAUNTLET schuf, wobei in der letztgenannten Geschichte die Kraft des Gespenstischen und Diabolischen noch verstärkt wird durch eine groteske Behaglichkeit von Sprache und Atmosphäre. 1830 veröffentlichte Scott seine LETTERS ON DEMONOLOGY AND WITCHCRAFT, noch heute eines unserer besten Kompendien europäischer Hexenkunde. Washington Irving ist eine weitere berühmte Gestalt, die nicht unberührt ist vom Unheimlichen; denn wenn auch die meisten seiner Geister zu schrullig und humoristisch sind, um zur wahrhaft echten Gespensterliteratur zu taugen, lässt sich doch in vielen seiner Produkte eine eindeutige Neigung in diese Richtung feststellen. »Adventure of the German Student« in der Sammlung TALES OF A TRAVELLER (1824) ist eine listig knappe und wirkungsvolle Gestaltung der alten Legende von der toten Braut, während in das kosmische Gewebe von »The Money Diggers« desselben Bandes mehr als nur ein Hinweis eingeflochten ist auf Piratenercheinungen in den Bereichen, wo einst Captain Kidd umherstreifte. Auch Thomas Moore schloss sich dem Stand der Künstler des Makabren an, und zwar mit dem Gedicht »Alciphron«, das er später zu dem Roman THE EPICUREAN (1827) ausarbeitete. Wenn er auch nur die Abenteuer

eines jungen Atheners berichtet, der von den Machenschaften gerissener ägyptischer Priester hinters Licht geführt wird, gelingt es Moore doch, sehr viel echtes Grauen in diesen Bericht von unterirdischen Ängsten und Wundern unter den urzeitlichen Tempeln von Memphis einfließen zu lassen. De Quincey ergeht sich mehr als einmal in grotesken Schrecken, allerdings mit einer Ziellosigkeit und gelehrtem Pomp, die ihm den Rang eines Sachverständigen versagen.

Diese Ära sah ebenfalls den Aufstieg von William Harrison Ainsworth, dessen romantische Romane von Schauerlichem und Grausigem nur so strotzen. Captain Marryat schrieb nicht nur solche Kurzerzählungen wie *THE WEREWOLF*, sondern lieferte auch einen denkwürdigen Beitrag mit *THE PHANTOM SHIP* (1839); darin bediente er sich der Sage vom Fliegenden Holländer, dessen verdammtes Gespensterschiff auf ewig am Kap der Guten Hoffnung kreuzt. Dickens tritt nun gelegentlich mit kleinen unheimlichen Geschichten wie »The Signalman« hervor, der Erzählung einer grässlich-drohenden Warnung, die einem sehr gewöhnlichen Schema entspricht und Züge lebensnaher Wahrscheinlichkeit aufweist, was sie mit der aufkommenden psychologischen Schule ebenso verbindet wie mit der aussterbenden »gotischen« Schule der Schauerromantik. Zu dieser Zeit stand- ganz wie heute - eine Welle des Interesses an spiritistischer Scharlatanerie, spiritistischen Medien, Hindu-Theosophie und dergleichen im Schwange, so dass die Anzahl unheimlicher Geschichten auf »übersinnlicher« oder pseudowissenschaftlicher Basis sehr beträchtlich wurde. Für eine Anzahl dieser Werke war der produktive und populäre Edward Bulwer-Lytton verantwortlich, und trotz der großen Dosen an schwülstiger Rhetorik und leerer Romantik in seinen Produkten, lässt sich doch nicht abstreiten, dass es ihm gelang, einen gewissen wunderlichen Zauber in seinen Werken zu spinnen.

»The House and the Brain«, mit Anspielungen auf das Rosenkreuzertum und eine unheilvolle, unsterbliche Gestalt, die vielleicht angeregt wurde durch den mysteriösen Höfling Ludwigs XV., St. Germain, bleibt jedoch eine der besten Kurzerzählungen über ein Spukhaus, die je geschrieben wurde. Der Roman *ZANONI* (1842) enthält ähnliche Elemente in ausführlicher Gestaltung und stellt uns eine weite, unbekannte Seinssphäre vor, die auf unserer Welt lastet und bewacht wird von einem schrecklichen »Bewohner der Schwelle«, der jene heimsucht, die in diese Sphäre eindringen wollen und es nicht schaffen. Hier haben wir eine gütige Bruderschaft, die alle Zeitalter hindurch am Leben erhalten wurde,

bis sie schließlich auf ein einziges Mitglied zusammengeschrumpft ist; und als Held begegnet uns ein alter chaldäischer Zauberer, der in der unverdorbenen Blüte seiner Jugend fortlebt, nur um unter der Guillotine der französischen Revolution sterben zu müssen. Steckt in dem Buch auch überall der überkommene Geist sentimentaler Romanzen, schadet ihm auch ein schwerfälliges Netz symbolischer und belehrender Bedeutungen, wirkt es auch nicht ganz überzeugend, da es ihm an einer vollkommenen atmosphärischen Gestaltung jener Situation gebricht, die sich um die Geisterwelt drehen, so ist ZANONI doch wirklich eine exzellente Leistung als romantischer Roman, der von jedem Leser nicht allzu hochgezüchteten Geschmacks mit echtem Interesse gelesen werden kann. Es ist ergötzlich zu bemerken, dass der Autor bei der Beschreibung eines Versuchs, in die Bruderschaft aufgenommen zu werden, nicht der Versuchung entgehen kann, sich des typischen gotischen Schlosses aus dem Walpole-Stammbaum zu bedienen. Im A STRANGE STORY (1862) zeigt Bulwer-Lytton deutliche Fortschritte in der Schaffung unheimlicher Bilder und Stimmungen. Der Roman ist, trotz enormer Länge, trotz einem äußerst künstlichen Plot, der noch aufgebauscht wird durch günstig zusammentreffende Zufälle, und trotz einer Atmosphäre von homiletischer Pseudowissenschaft, die dem tatsächengläubigen und zweckbestimmten viktorianischen Leser gefallen soll, in seinem erzählerischen Schwung äußerst gelungen; er weckt ein spontanes und nicht nachlassendes Interesse und bietet viele - wenn auch ziemlich melodramatische - Tableaus und Höhepunkte. Wiederum haben wir es hier mit dem Lebenselixier zu tun, das ein mysteriöser und seelenloser Magier namens Margrave verwendet, dessen finstere Taten mit dramatischer Lebendigkeit sich abheben von dem modernen Hintergrund, den eine stille, englische Stadt und der australische Busch liefern; und wiederum haben wir es hier zu tun mit schattenhaften Andeutungen einer weiten, geisterhaften Welt direkt in der Luft über uns - nur diesmal mit viel größerer Kraft und Vitalität gestaltet als in ZANONI. Eine der beiden großen Beschwörungsszenen, in welcher der Held von einem leuchtenden, bösen Geist getrieben wird, nachts im Schlaf sich zu erheben, einen seltsamen ägyptischen Zauberstaub zu ergreifen und in dem spukvollen Pavillon eines berühmten Renaissance-Alchemisten gegenüber einem Mausoleum namenlose Wesen heraufzubeschwören, gehört wahrlich zu den großen Schreckensszenen der Literatur. Gerade genug wird angedeutet, und gerade wenig genug wird erzählt. Zweimal werden dem

Schlafwandler unbekannte Worte diktiert, und während er sie nachspricht, bebt die Erde, und alle Hunde auf dem Lande beginnen, halbgesehene amorphe Schatten anzubellen, die durch den Mondschein marschieren. Als ihm zum dritten Mal eine Gruppe unbekannter Worte eingeflüstert wird, lehnt sich der Geist des Schlafwandlers auf und weigert sich, sie auszusprechen, als ob die Seele fähig wäre, das letzte, abgrundtiefe Grauen zu ergründen, das dem wachen Verstand verborgen bleibt; und endlich bricht die Erscheinung der abwesenden Geliebten und des guten Engels den bösen Bann. Diese Episode zeigt gut, wie sehr Lord Lytton fähig war, seinen gewöhnlichen Schwulst und seine Klischee-Romantik weit hinter sich zu lassen und jene kristalline Essenz künstlerisch gestalteter Angst zu erreichen, die dem Bereich des Dichterischen angehört. Bei der Beschreibung gewisser Details der Beschwörungsformeln stand Lytton zutiefst in der Schuld seiner ergötzlich ernsthaften Studien des Okkulten, in deren Verlauf er Kontakt aufnahm zu jenem seltsamen französischen Gelehrten und Kabbalisten Alphonse Louis Constant (»Eliphas Levy«), der behauptete, die Geheimnisse antiker Magie zu besitzen und einst den Geist des alten griechischen Zauberers Apollonius von Tyana heraufbeschworen zu haben, der zu Neros Zeiten lebte.

Die romantische, halb-gotische, quasi-moralische Tradition, die hier dargestellt ist, wurde weit bis ins 19. Jahrhundert weitergeführt von Autoren wie Joseph Sheridan LeFanu, Wilkie Collins, Sir H. Rider Haggard (dessen Roman SHE bemerkenswert gut ist), Sir A. Conan Doyle, H.G. Wells und Robert Louis Stevenson - und gerade dieser hat, trotz seiner schrecklichen Neigung zu eitlen Manierismen, mit »Markheim«, »The Body Snatcher« und DR. JEKYLL AND MR. HYDE bleibende Klassiker geschaffen. In der Tat können wir sagen, dass diese Richtung fortlebt, denn ihr gehören ganz deutlich jene unserer zeitgenössischen Horrorerzählungen an, die sich eher auf Ereignisse konzentrieren als auf atmosphärische Details, eher auf den Verstand zielen als auf unheilvolle Gespanntheit oder psychologische Wahrscheinlichkeit, und die sich entschieden auf die Seite der Menschheit und deren Wohlergehen stellen. Diese Richtung hat ihre unbestreitbare Stärke, und aufgrund ihres »menschlichen Elements« verfügt sie über ein breiteres Publikum als der rein künstlerisch gestaltete Alp träum. Wenn sie nicht ganz so potent ist wie letzterer, so liegt das daran, dass ein verwässertes Produkt niemals die Intensität einer konzentrierten Essenz erlangen kann.

Ganz für sich allein, als Roman und auch als Teil der Literatur des Schreckens, steht das berühmte Werk WUTHERING HEIGHTS (1847)

von Emily Bronte, das uns wahnsinnige Ausblicke gewährt auf die rauen, windgepeitschten Moore von Yorkshire und die zerstörerischen, entstellten Menschenleben, die dort gedeihen. Wird auch vor allem vom Leben und den menschlichen Leidenschaften in Qual und Widerstreit erzählt, so bietet der episch-kosmische Schauplatz des Romans doch Raum für ein zutiefst geistig-seelisches Grauen. Heathcliff, eine Abwandlung des Byronschen Schurken-Helden, ist ein fremder, dunkler Findling, der, als kleiner Junge von der Straße aufgelesen, nur seltsames Kauderwelsch spricht, bis er von der Familie adoptiert wird, die er letzten Endes zerstört. Dass er in Wahrheit eher ein diabolischer Geist ist als ein menschliches Wesen, wird mehr als einmal angedeutet; und die Sphäre des Unwirklichen rückt uns noch näher in dem Erlebnis eines Besuchers, der an einem von Zweigen berührten oberen Fenster dem klagenden Geist eines Kindes begegnet. Zwischen Heathcliff und Catherine Earnshaw besteht eine Bindung, die tiefer reicht und schrecklicher ist als menschliche Liebe. Nach ihrem Tod stört er zweimal ihre Grabesruhe, und er wird von einem ungreifbaren Wesen heimgesucht, das nichts anderes sein kann als ihr Geist. Dieser Geist dringt immer mehr in sein Leben ein, bis Heathcliff schließlich zu der Überzeugung gelangt, dass er eine mystische Wiedervereinigung mit Catherine erwarten dürfe. Er sagt er fühle wie eine seltsame Veränderung sich nähere, und nimmt keine Nahrung mehr zu sich. Nachts geht er entweder im Freien spazieren oder öffnet das Fenster neben seinem Bett. Als er stirbt, steht das Fenster noch offen und bewegt sich im prasselnden Regen, und ein seltsames Lächeln zieht über sein erstarrtes Antlitz. Man beerdigt ihn in einem Grab neben der Gruft, die er achtzehn Jahre lang immer wieder besucht hat, und Hirtenknaben erzählen, dass er immer noch mit seiner Catherine auf dem Friedhof und auf dem Moor spazieren geht, wenn es regnet. Auch sind ihre Gesichter manchmal in Regennächten hinter jenem oberen Fensterflügel des Hauses Wuthering Heights zu sehen. Miss Brontes grausiger Schrecken ist kein bloßes Echo der »gotischen« Schauerromantik, sondern gibt vielmehr der schauernden Reaktion des Menschen auf das Unbekannte spannungsreichen Ausdruck. In dieser Hinsicht wird WUTHERING HEIGHTS zum Symbol des literarischen Übergangs und bezeichnet das Entstehen einer neuen und triftigeren literarischen Bewegung.

6. PHANTASTISCHE LITERATUR AUF DEM KONTINENT

Gut erging es der Literatur des Grauens auf dem europäischen Kontinent. Die berühmten Erzählungen und Romane von Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) sind der Inbegriff für fein abgestimmten Hintergrund und formale Reife, obwohl sie zu Leichtfertigkeit und Extravaganz neigen und es ihnen an jenen exaltierten Augenblicken des reinen, atemlosen Schreckens mangelt, die einem weniger raffinierten Autor womöglich gelungen wären. Im allgemeinen drückt sich in ihnen eher das Groteske statt des Schrecklichen aus. Die künstlerischste von allen unheimlichen Geschichten des europäischen Kontinents ist der deutsche Klassiker *UNDINE* (1811) von Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte Fouque. Diese Geschichte eines weiblichen Wassergeistes, der einen Sterblichen heiratete und eine menschliche Seele erhielt, wird mit einer empfindlichen Feinheit handwerklichen Könnens erzählt, die sie zu einem bemerkenswerten Werk in jeder literarischen Schublade macht, und ihre mühelose Natürlichkeit rückt sie in die Nähe echter Volksmythen. Die Idee stammt auch in der Tat aus einer Geschichte, die Paracelsus, Arzt und Alchemist der Renaissance, in seiner Abhandlung über Elementargeister erzählt.

Undine, Tochter eines mächtigen Wasserfürsten, ward von ihrem Vater mit der Tochter von Fischersleuten vertauscht, damit sie eine Seele erhalte, und zwar durch die Heirat mit einem Menschen. Sie lernt den edlen jungen Ritter Huldbrand in der Hütte ihrer Stiefeltern kennen, die sich am Meer und am Rande eines verwunschenen Waldes befindet, heiratet ihn bald und begleitet ihn auf das elterliche Schloss Ringstetten. Huldbrand jedoch wird der übernatürlichen Verbindung seiner Frau bald überdrüssig, besonders der Erscheinungen ihres Onkels, des mutwilligen Wald- und Wassergeistes Kühleborn, und dieser Überdruß steigert sich noch durch seine wachsende Zuneigung zu Bertalda, die, wie sich herausstellt, die Fischerstochter ist, mit der Undine vertauscht wurde. Schließlich lässt er sich auf einer Donaufahrt von einer unschuldigen Handlung seiner ergebene Frau dazu verleiten, die zornigen Worte auszusprechen, die Undine wieder in ihr übernatürliches Element verbannen; aus diesem kann sie, dem Gesetz ihrer Art gemäß, nur noch einmal zurückkehren, und zwar - ob sie will oder nicht - um ihn zu töten, falls er jemals ihrem Andenken untreu werden sollte. Als Huldbrand sich Bertalda

vermählen will, kehrt Undine zurück, um ihre traurige Pflicht zu erfüllen, und unter Tränen nimmt sie ihm das Leben. Als er bei seinen Vorfahren auf dem Dorffriedhof bestattet wird, erscheint unter den Trauernden eine schneeweiße weibliche Gestalt, doch nach dem Gebet wird sie nicht mehr gesehen. An ihrer Stelle sieht man nun einen kleinen Silberquell entspringen, der murmelnd fast das ganze Grab umspielt und sich dann in einen angrenzenden See ergießt. Die Dorfbewohner zeigen diesen Quell bis zum heutigen Tag und erzählen, dass Undine und ihr Huldbrand damit im Tode vereint seien. Viele Passagen und atmosphärische Züge dieser Erzählung weisen Fouque als vollendeten Künstler auf dem Gebiet des Grusligen aus, was besonders für die Schilderung des verwunschenen Waldes mit seinem riesigen schneeweißen Mann und die verschiedenen namenlosen Schrecken gilt, die zu Beginn der Geschichte vorkommen.

Nicht so bekannt wie UNDINE, doch bemerkenswert im Hinblick auf den überzeugenden Realismus und das Fehlen der »gotischen« Schauerklischees, ist DIE BERNSTEINHEXE von Wilhelm Meinhold, ein weiteres Produkt, das der deutsche Genius des Phantastischen zu Beginn des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Geschichte, angesiedelt in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, gibt sich als Handschrift eines Pfarrers aus, die in der alten Kirche von Coserow gefunden wurde, und in ihrem Mittelpunkt steht die Tochter des Pfarrers, Maria Schweidler, die fälschlich der Hexerei angeklagt wird. Sie hat einen Bernsteinfund gemacht, den sie aus verschiedenen Gründen verheimlicht, und der unerklärte Reichtum, den sie dadurch erwirbt, gibt der Anklage Nahrung; einer Anklage, die der adlige Wolfsjäger Wittich Appelmann aus boshafem Groll betrieben hat, weil Maria sich seinen niederen Absichten widersetzte. Die Untaten einer wirklichen Hexe, die später im Gefängnis ein grässliches, übernatürliches Ende findet, werden leichtfertig der unglückseligen Maria zugeschrieben; und nach einem typischen Hexenprozess mit unter Folter erzwungenen Geständnissen soll sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden, als gerade noch rechtzeitig ihr Geliebter, ein junger Junker, sie rettet. Meinholds große Stärke liegt in seiner unangestregten und realistischen Echtheit, die beim Leser die Spannung erhöht und das Gefühl des Unsichtbaren verstärkt, indem er uns halb davon überzeugt, dass die bedrohlichen Ereignisse entweder auf irgendeine Weise der Wahrheit entsprechen, oder doch der Wahrheit sehr nahe kommen müssen. Sein Realismus ist in der Tat so vollkommen, dass eine Zeitschrift einst die wesentlichen Punkte der BERNSTEINHEXE als Tatsachenbericht

aus dem 17. Jahrhundert veröffentlicht hat.

In der heutigen Generation wird die deutsche Horrorliteratur am ansehnlichsten durch Hanns Heinz Ewers vertreten, der in seine düsteren Schöpfungen das Wissen der modernen Psychologie wirksam einfließen lässt. Romane wie DER ZAUBERLEHRLING und ALRAUNE und Kurzgeschichten wie »Die Spinne« kennzeichnet eine Qualität, die sie auf klassisches Niveau erhebt.

Doch auch Frankreich ist ebenso wie Deutschland auf dem Gebiet des Unheimlichen aktiv gewesen. Victor Hugo in Erzählungen wie »Hans von Island« und Balzac in DAS CHAGRINLEDER, »Seraphita« und »Louis Lambert« - sie beide verwenden Elemente des Übernatürlichen in mehr oder minder großem Ausmaß, wenn auch im allgemeinen nur als Mittel zu einem menschlicheren Zweck und ohne die aufrichtige und dämonische Intensität, die den geborenen Schöpfer der Schatten charakterisiert. Es ist Theophile Gautier, bei dem wir zum ersten Mal ein authentisches französisches Gefühl der unwirklichen Welt zu finden meinen; und hier nun erscheint ein gespenstisches Geheimnis, das nun zwar nicht fortwährend ins Spiel gebracht wird, das aber doch sofort erkennbar wird als eines, das gleichermaßen echt und tief ist. Kurze Erzählungen wie »Avatar«, »Der Fuß der Mumie« und »Clarimonde« zeigen Bilder verbotener Anblicke, die verzaubern, quälen und manchmal Angst und Schrecken erwecken, während die ägyptischen Visionen, die in »Eine Nacht der Kleopatra« heraufbeschworen werden, von größter und expressivster Kraft zeugen. Gautier hat die innerste Seele eines von Äonen beschwerten Ägyptens mit seinem unterirdischen Leben und seiner zyklischen Architektur eingefangen, und endgültigen Ausdruck hat er dem ewigen Grauen gegeben, das in Ägyptens Unterwelt der Katakomben herrscht, wo bis zum Ende aller Zeiten Millionen von starren, einbalsamierten Leichnamen mit glasigen Augen ins Schwarze aufstieren werden und einen furchteinflößenden und unaussprechlichen Ruf erwarten. Gustave Flaubert führte die Tradition Gautiers in Orgien poetischer Phantasie wie der VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS vortrefflich fort, und wäre da nicht seine starke realistische Ader gewesen, so hätte er womöglich zum Meisterschöpfer des ausgeschmückten Schreckens werden können.

Später dann sehen wir, wie der Strom sich teilt: auf der einen Seite bringt er sonderbare Dichter und Phantasten der symbolischen und dekadenten Richtung hervor, deren düstre Interessen sich in Wirklichkeit auf die Abnormitäten des menschlichen Denkens und Fühlens konzentrieren und nicht auf das eigentlich Übernatürliche;

und auf der anderen Seite subtile Erzähler, deren Reize ganz direkt von den nachtschwarzen Quellen kosmischer Unwirklichkeit stammen. In der erstgenannten Klasse jener »Künstler in Sünde« stellt der berühmte Dichter Baudelaire, stark von Poe beeinflusst, den überragenden Vertreter dar, während der psychologische Romancier Joris-Karl Huysmans, ein echtes Kind der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, Summe und Finale in einem ist. Die andere Klasse, die rein erzählerisch tätig war, wird fortgeführt von Prosper Mérimée, dessen *VENUS VON ILLE* in knapper und überzeugender Prosa dasselbe alte Thema der Statuen-Braut gestaltet, das schon Thomas Moore in »The Ring« in Balladenform gegossen hatte.

Die Horrorerzählungen, die der kraftvolle und zynische Guy de Maupassant schrieb, als ihn der Wahnsinn endgültig übermannen wollte, bilden eine Klasse ganz eigenständiger Art; es sind eher die morbiden Ergießungen eines realistischen Geistes in pathologischem Zustand, als dass sie gesunde literarische Produkte einer Vision sind, die von Natur aus der Phantasie gegenüber offen und für die normalen Illusionen des Unsichtbaren empfänglich ist. Trotzdem sind sie in ihrer Trefflichkeit von brennendstem Interesse, deuten sie doch mit wunderbarer Kraft die drohende Gefahr namenlosen Schreckens an und schildern, wie ein unglückseliges Individuum unbarmherzig gehetzt wird von grässlichen und bedrohlichen Vertretern der schwarzen Mächte des Alls. Von diesen Erzählungen gilt *DER HORLA* gemeinhin als das Meisterwerk. Berichtet wird darin von der Ankunft eines unsichtbaren Wesens in Frankreich, das sich von Milch und Wasser nährt, in den Köpfen der Menschen einnistet und die Speerspitze einer Horde außerirdischer Organismen zu sein scheint, die auf die Erde gekommen sind, um sich die Menschheit Untertan zu machen; diese spannende Geschichte ist in ihrer Gattung vielleicht ohnegleichen, wenn sie auch in Einzelheiten der Beschreibung dessen, was die Anwesenheit des unsichtbaren Ungeheuers sich bemerkbar macht, sehr viel einer Erzählung des amerikanischen Autors Fitz-James O'Brien verdankt. Weitere Werke düsterer Kraft aus der Feder Maupassants sind »Wer weiß«, »Das Gespenst«, »Er«, »Tagebuch eines Wahnsinnigen«, »Der weiße Wolf«, *AUF DEM WASSER* und die grusligen Verse mit dem Titel »Horror«.

Das Autorengespann Erckmann-Chatrian bereicherte die französische Literatur um viele gespenstische Phantasien, darunter etwa »Der Wolfsmann«; hier erfüllt sich ein vererbter Fluch in der Szenerie eines traditionellen gotischen Schlosses. Ihr Vermögen,

eine schauernde Mitternachtsatmosphäre zu erschaffen, war ungeheuer, trotz ihrer Neigung zu natürlichen Erklärungen und wissenschaftlichen Wundern. Nur wenige Geschichten enthalten größeres Grauen als »Das unsichtbare Auge«: ein böses, altes, hexenhaftes Weib wirkt des nachts an hypnotischen Zauberformeln, die einen Bann über die Bewohner eines gewissen Gasthauszimmers ausüben, so dass sie sich der Reihe nach am Fensterkreuz aufhängen. »Das Ohr der Eule« und »Die Wasser des Todes« sind voll von umschlingenden Dunkelheiten und Mysterien; die letzte gestaltet das bekannte Thema von der übergroßen Spinne, wie es so häufig von Verfassern unheimlicher Literatur ins Spiel gebracht wird.

Villiers de l'Isle-Adam folgte ebenfalls der Schule des Makabren; »Die Marter der Hoffnung« erzählt von einem Gefangenen, der zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt ist, den man aber fliehen lässt, nur damit er die Qualen erneuter Gefangennahme spüre. Manche halten dies für quälendste Kurzgeschichte der Literatur. Diese Form ist aber weniger ein Teil der Tradition des Unheimlichen; vielmehr stellt sie eine eigene Gattung dar - die sogenannte CONTE CRUEL, in der dramatisches Auf-die-Folter-Spannen, das Zunichte machen von Erwartungen und grausame physische Schrecken die Emotionen quälen sollen. Ganz und gar auf diese Form eingeschworen ist der Autor Maurice Level, dessen sehr kurze Episoden sich sehr gut für Dramatisierungen geeignet haben: als »Thriller« im Grand Guignol. Der französische Genius eignet sich in Wahrheit von Natur aus besser für diesen dunklen Realismus als zur Andeutung des Unsichtbaren, denn dieser letzte Prozess erfordert zu seiner besten und einfühlsamsten Entwicklung im großen Maßstab jenen Mystizismus, der dem Geist des Nordens innewohnt.

Ein sehr blühender, wenn auch bis vor kurzem ziemlich verborgener Zweig der unheimlichen Literatur ist die Literatur der Juden, die im Dunkel lebendig bewahrt und gespeist wurde durch das schwermütige Erbe der frühorientalischen Magie, der apokalyptischen Schriften und des Kabbalismus. Der semitische Geist scheint, wie der keltische und teutonische, deutliche mystische Neigungen zu besitzen, und der Reichtum an geheimem Wissen um das Grauen, das in Ghettos und Synagogen fortlebt, muss beträchtlich größer sein als gemeinhin angenommen. Der Kabbalismus an sich, von so überragender Bedeutung im Mittelalter, ist ein Philosophiesystem, das das Universum als Emanationen des einen Gottes erklärt und die Existenz fremder, geistiger Bereiche und

Wesen lehrt, die, da von der sichtbaren Welt geschieden, sich nur in kurzen, dunklen Blicken erhaschen lassen, wozu es aber bestimmter Geheimbeschwörungen bedarf. Das kabbalistische Ritual ist verknüpft mit mystischen Interpretationen des Alten Testaments und schreibt jedem Buchstaben des hebräischen Alphabets eine esoterische Bedeutung zu - ein Umstand, der den hebräischen Buchstaben in der populären Literatur der Magie eine Art von geisterhafter Macht und Zauberkraft gegeben hat. Die jüdische Folklore hat viel von den Schrecken und Mysterien der Vergangenheit bewahrt, und sie wird, wenn sie noch gründlicher studiert würde, wahrscheinlich einen beträchtlichen Einfluss auf die Literatur des Unheimlichen ausüben.

Die besten Beispiele ihrer literarischen Verwendung sind bis jetzt der deutsche Roman *DER GOLEM* von Gustav Meyrink und das jiddische Drama *DER DIBBUK* des jüdischen Schriftstellers, der unter dem Pseudonym An-Ski schreibt. Der Roman spielt in Prag, und mit seinen schattenhaften Andeutungen von Wundern und Schrecken, die nicht zu greifen sind, beschreibt er mit einzigartiger Meisterschaft das alte Ghetto jener Stadt mit seinen gespenstischen, spitzen Giebeln. Der Name stammt von einem sagenhaften künstlichen Riesen, den angeblich Rabbis im Mittelalter gebaut haben, und dem sie mittels einer bestimmten kryptischen Formel Leben eingehaucht haben. *DER DIBBUK*, 1925 in Amerika übersetzt und auf die Bühne gebracht, kürzlich übrigens auch als Oper inszeniert, schildert mit einzigartiger Kraft, wie die böse Seele eines Toten Besitz ergreift von einem Lebenden und ihn zum Besessenen macht. Golems und Dibbuks sind feststehende Typen, die in der späteren jüdischen Tradition häufig auftreten.

7. EDGAR ALLAN POE

In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts brach eine literarische Morgenröte an, die nicht nur die Geschichte der unheimlichen Erzählung, sondern die der erzählerischen Kurzform insgesamt beeinflussen sollte - und damit indirekt auch die Wege und Geschehnisse einer großen ästhetischen Bewegung in Europa gestaltete. Es ist unser Glück als Amerikaner, diese Morgenröte als unsere eigene beanspruchen zu können, denn sie nahm Gestalt an in der Person unseres berühmtesten und unglücklichsten Landsmannes Edgar Allan Poe. Poes Ruhm war immer Schwankungen unterworfen, und es ist jetzt Mode bei der »avancierten Intelligenzija«, seine Bedeutung als Künstler und die seines Einflusses zu schmälern; doch es dürfte jedem reifen und nachdenklichen Kritiker schwer fallen, den ungeheuren Wert seines Werkes und die überzeugende Kraft seines Geistes bei der Eröffnung künstlerischer Horizonte abzustreiten. Es stimmt, seine Anschauungsweise mag mancher vorweggenommen haben; doch Poe war es, der als erster ihre Möglichkeiten erkannt und ihr höchste Form und systematischen Ausdruck gegeben hat. Es stimmt auch, dass spätere Schriftsteller wohl einzelne Erzählungen hervorgebracht haben mögen, die großartiger sind als seine; doch wiederum müssen wir begreifen, dass allein Poe es war, der diese Autoren durch Beispiel und Vorschrift erst die Kunst gelehrt hat, die sie, nachdem ihnen der Weg gebahnt worden und ihnen ein erklärter Führer zur Verfügung stand, vielleicht weiter voranzutreiben fähig waren. Was immer auch seine Beschränkungen sein mögen: Poe tat das, was kein anderer jemals tat oder getan haben könnte. Und ihm verdanken wir die moderne Horrorstory in ihrer endgültigen und vollendeten Form.

Vor Poe hatte die Masse der Verfasser unheimlicher Geschichten weitgehend im Dunkel gearbeitet; sie verstanden nichts von der psychologischen Grundlage der Anziehungskraft des Grauens; ihre Arbeit war dadurch gehemmt, dass sie sich, mehr oder weniger bestimmten leeren literarischen Konventionen anpassten - Happy-End, belohnte Tugend - und ganz allgemein einer hohlen moralischen Lehrhaftigkeit entsprachen, dass sie populäre Maßstäbe und Werte akzeptierten, dass sie als Autor bestrebt waren, eigene Gefühle in die Geschichte einfließen zu lassen und sich auf die Seite jener zu schlagen, die die erkünstelten Ideen der Mehrheit verteidigten. Poe andererseits erkannte das im wesentlichen

Unpersönliche des wahren Künstlers, und er wusste, dass es die Funktion schöpferischer Literatur sei, Ereignisse und Empfindungen lediglich so auszudrücken und zu deuten, wie sie sind, ohne Rücksicht darauf, in welche Richtung sie zielen oder was sie beweisen - gut oder böse, anziehend oder abstoßend, anregend oder bedrückend, wobei der Autor immer als lebhafter und distanzierter Chronist handelt, nicht aber als Lehrer, Sympathisant oder Meinungshändler. Er sah deutlich, dass alle Phasen des Lebens und Denkens für den Künstler als Gegenstände gleichermaßen in Frage kommen, und da er von seinem Temperament her zu Absonderlichkeit und Schwermut neigte, entschloss er sich, zum Deuter jener machtvollen Gefühle und häufigen Geschehnisse zu werden, die eher den Schmerz begleiten als die Lust, eher den Verfall als das Entstehen, eher den Schrecken als die Gelassenheit; und das sind auch jene Gefühle und Geschehnisse, die dem Geschmack und den überkommenen äußerlichen Regungen der Menschheit, der körperlichen wie geistigen Gesundheit und dem normalen umfassenden Wohlergehen der ganzen Gattung von Grund aus entweder zuwiderlaufen oder alledem gleichgültig gegenüberstehen.

Poes Phantome nahmen daher eine überzeugende Bösartigkeit an, wie sie keine ihrer Vorgänger besaßen, und setzten einen neuen Maßstab des Realismus in den Annalen des literarischen Grauens. Der unpersönlichen und künstlerischen Absicht kam darüber hinaus noch eine wissenschaftliche Einstellung zur Hilfe, wie sie vorher nicht oft zu finden war; mit dieser studierte Poe mehr den menschlichen Geist als die Gepflogenheiten der Schauerliteratur, und er arbeitete mit einem analytischen Wesen über die Quellen des Schreckens, was die Kraft seiner Erzählungen verdoppelte und ihn von allen Absurditäten befreite, die der lediglich konventionelle Erzeugung von Schauer innewohnen. Als dies Beispiel erst einmal gesetzt war, sahen sich spätere Autoren natürlich gezwungen, sich ihm anzugleichen, um überhaupt noch mithalten zu können, so dass auf diese Weise ein definitiver Wandel auf den Hauptstrom literarischen Grusels sich auszuwirken begann. Poe war auch tonangebend im Hinblick auf vollendete Kunstfertigkeit; und obwohl heute manches in seinem Werk etwas melodramatisch und naiv erscheint, können wir doch ständig seinen Einfluss in mancherlei Dingen aufspüren: wie etwa in einer Erzählung eine einzige Stimmung durchgängig aufrechterhalten und ein einziger Eindruck gezielt erreicht wird, und wie die Handlung rigoros auf solche Vorfälle zurechtgestutzt wird, die eine direkte Auswirkung auf den

Ablauf haben und dann auf dem Höhepunkt eine wichtige Rolle spielen werden. Es lässt sich wahrhaft sagen, dass Poe die Kurzgeschichte in ihrer jetzigen Form erfunden hat. Dass er Krankheit, Perversität und Verfall zu Themen erhob, die künstlerisch ausgedrückt werden konnten, war ebenfalls von weitreichender Wirkung; denn gierig aufgegriffen, gefördert und intensiviert von seinem eminenten französischen Bewunderer Charles Pierre Baudelaire, wurde diese thematische Erweiterung zum Kern der wesentlichen ästhetischen Bewegungen in Frankreich, was Poe in einem gewissen Sinn zum Vater der Dekadenz-Dichter und der Symbolisten macht.

Als Dichter und Kritiker von Natur aus und durch deren höchste Entfaltung, als Logiker und Philosoph aus Neigung und durch deren gepflegte Eigenart, war Poe keinesfalls frei von Schwächen und Affektiertheiten. Der Anschein tiefer und obskurer Gelehrtheit, den er sich gab, der gestelzte und schwerfällige Pseudo-Humor, an dem er sich stümpernd versuchte, und seine oft vitriolischen Ausbrüche kritischen Vorurteils: das alles gilt es zu erkennen und - zu vergeben. Und es schrumpft zur Bedeutungslosigkeit, denn hinter allem und über allem stand die Vision eines Meisters: vom Terror, der um uns und in uns lauert, und vom Wurm, der im grässlich nahen Abgrund sich windet und geifert. Diese Vision durchdrang jedes schwärende Grauen in dem bunt bemalten Blendwerk, das sich Existenz nennt, und in der feierlichen Maskerade, die sich menschliches Denken und Fühlen nennt, und besaß somit die Kraft, sich in schwarz-magischen Kristallisationen und Transmutationen niederzuschlagen, bis dann im unfruchtbaren Amerika der dreißiger und vierziger Jahre solch ein mondenährter Garten prächtiger Giftpilze erblühte, dass womöglich nicht einmal die tiefen Senken des Saturn mit einem ähnlichen prahlen konnten. Gedichte und Erzählungen tragen gleichermaßen die Bürde kosmischer Panik. Der Rabe, dessen ekler Schnabel ins Herz hackt, die Dämonen, die Eisenglocken läuten in pestilenzialischen Türmen, die Gruft von Ulalume in der schwarzen Oktobernacht, die herzerschreckenden Türme und Kuppeln unter dem Meer, das »wild, weird clime that lieth, sublime, out of Space - out of Time«: diese und viele Dinge mehr blicken uns tückisch an inmitten rasenden Gerassels im brodelnden Alptraum der Poesie. Und in der Prosa klafft vor uns der wahre Rachen des Abgrunds - unvorstellbare Abnormitäten werden verstohlen angedeutet, bis sie zur halben Gewissheit werden, und zwar durch Worte, deren Unschuld wir kaum bezweifeln, bis die zersprungene Spannung der hohlen Stimme des Sprechers uns gebietet, deren namenlose

Folgen zu fürchten; dämonische Schemen und Wesen schlummern verderblich, bis sie für einen phobischen Augenblick zu einer gellenden Offenbarung geweckt werden, die sich selbst in jähem Wahnsinn hineinschnattert oder in denkwürdigen und kataklysmischen Echos explodiert. Ein Hexensabbat des Grauens, der alle schmückenden Gewänder abwirft, blitzt vor uns auf - und der Anblick ist um so ungeheuerlicher, da jede Einzelheit mit wissenschaftlicher Fertigkeit arrangiert ist und in eine mühelose, einleuchtende Beziehung zur bekannten Grausigkeit des realen Lebens gesetzt wird.

Poes Erzählungen fallen selbstverständlich in verschiedene Klassen, von denen manche das geistige Grauen in reinerer Essenz enthalten als andere. Die Erzählungen der Logik und der vernünftigen Schlussfolgerungen, Vorläufer der modernen Detektivgeschichten, dürfen überhaupt nicht der unheimlichen Literatur zugerechnet werden, während andere, vermutlich beträchtlich von Hoffmann beeinflusst, eine Extravaganz besitzen, die sie ins Grenzgebiet des Grotesken verweist. Eine dritte Gruppe handelt von abnormer Psychologie und Monomanie auf eine solche Weise, dass sich in diesen Erzählungen zwar Entsetzen, doch nichts Unheimliches ausdrückt. Ein wesentlicher Rest jedoch stellt die Literatur des übernatürlichen Grauens in ihrer entschiedensten Form dar und gibt dem Autor seine bleibende und unangreifbare Stellung: als Gott und Ursprung aller modernen diabolischen Literatur. Wer kann das schrecklich geschwollene Schiff auf dem Wogenkamm am Rande der Kluft aus »MS. Found in a Bottle« vergessen - die dunklen Ahnungen über sein heilloses Alter und seine ungeheure Größe, seine finstre Mannschaft von Graubärten, die nicht sehen können, sein entsetzendes Drängen nach Süden unter vollen Segeln durch das Eis der antarktischen Nacht, weiter im Sog einer unwiderstehlichen Teufelsströmung und hineingezogen in einen Strudel von gespenstischem Leuchten, eine Fahrt, die in Zerstörung enden muss?

Dann ist da der unaussprechliche »M. Valdemar«, der nach seinem Tode sieben Monate lang durch Hypnose körperlich zusammengehalten wird und wilde Töne von sich gibt, kurz bevor der gebrochene Bann ihn als »eine nahezu flüssige Masse von ekelhafter, ja abscheulicher Fäulnis« zurückschleudert. In der NARRATIVE OF A. GORDON PYM erreichen die Reisenden zunächst ein seltsames Land am Südpol, von mörderischen Wilden bevölkert, wo nichts weiß ist und wo weite, felsige Schluchten die Form titanischer ägyptischer Buchstaben haben, die von schrecklichen Urgeheimnissen der Erde

erzählen; danach kommen sie in noch geheimnisvollere Gefilde, wo alles weiß ist und weißverhüllte Giganten und schneegefederte Vögel den kryptischen Katarakt einer Nebelwand bewachen, der sich aus unermesslichen himmlischen Höhen in ein kochendes milchiges Meer ergießt. »Metzengerstein« schreckt mit unheilverheißenden Andeutungen einer monströsen Metempsychose - der wahnsinnige Edelmann, der die Stallungen seines Erbeindes in Brand steckt; das riesige unbekannte Pferd, das aus dem brennenden Gebäude hervorkommt, nachdem der Besitzer darin umgekommen ist; das verschwindende Stück eines alten Wandteppichs, auf dem das gigantische Pferd eines Vorfahren des Opfers in den Kreuzzügen dargestellt war; die wilden und anhaltenden Ausritte des Wahnsinnigen auf dem großen Pferd und seine Angst vor dem Ross, das er hasst; die bedeutungslosen Prophezeiungen, die düster über den sich befehlenden Familien dräuen; bis schließlich der Palast des Wahnsinnigen abbrennt und sein Besitzer darin zu Tode kommt, da nämlich das Tier, das er so seltsam geritten, ihn wehrlos im Sattel die große Treppe hinauf- und hineinträgt. Danach nimmt der Rauch, der aus den Ruinen aufsteigt, die Gestalt eines gigantischen Pferdes an. »The Man of the Crowd« erzählt von einem Mann, der Tag und Nacht die Straßen durchstreift, um in den Menschenstrom einzutauchen, als fürchte er sich davor, allein zu sein; die leiseren Wirkungen dieser Geschichte nehmen ihr jedoch nichts von der kosmischen Angst, die in ihr umgeht. Poes Sinn war nie weit entfernt von Terror und Verfall, und in jeder Erzählung, jedem Gedicht und in jedem philosophischen Dialog sehen wir ein gespanntes Verlangen am Werk, die unergründeten Brunnen der Nacht auszuloten, den Schleier des Todes zu durchstoßen und in der Phantasie als Gebieter über die entsetzlichen Mysterien von Zeit und Raum zu herrschen.

Gewissen Erzählungen Poes eignet eine künstlerische Form von nahezu absoluter Vollendung, was sie zu veritablen Leuchtfeuern auf dem Gebiet der Kurzgeschichte macht. Poe konnte, wenn er wollte, seiner Prosa eine satte poetische Prägung geben und sich jenes archaischen und orienfalisierten Stils von funkelnden Wendungen, gleichsam biblischen Wiederholungen und refrainartigem Grundton zu bedienen, wie ihn spätere Autoren wie Oscar Wilde und Lord Dunsany so wirkungsvoll einzusetzen wussten; und in den Fällen, wo er das getan hat, entstand eine Wirkung lyrischer Phantasie, die ihrem Wesen nach nahezu narkotisierend ist - ein Opiunigepränge des Traumes in der Sprache des Traumes, darin jede unnatürliche Farbe und jedes groteske Bild in einer Symphonie korre-

spondierender Klänge Gestalt annimmt. »The Masijue of the Red Death«, »Silence, a Fable« und »Shadow, a Parable« sind gewiß Gedichte in jeder Bedeutung des Wortes, außer im metrischen Sinne, und sie verdanken ihre Kraft den lautlichen Kadenzen ebenso sehr wie der malerischen Bildlichkeit. Doch es sind zwei der weniger unverhohlenen poetischen Erzählungen, nämlich »Ligeia« und vor allem »The Fall of the House of Usher«, in denen man den Gipfel künstlerischer Vollendung erreicht findet, und mit denen Poe seinen Platz an der Spitze der Meister erzählerischer Kurzformen einnimmt. Einfach und direkt im Handlungsablauf, verdanken diese beiden Erzählungen ihren überragenden Zauber der virtuoson Entfaltung, die in der Auswahl und Anordnung noch des kleinsten Vorfalles sich zeigt. »Ligeia« erzählt die Geschichte einer Frau von stolzer und mysteriöser Herkunft, die nach ihrem Tode durch übernatürliche Willenskräfte zurückkehrt, um vom Körper der zweiten Gemahlin ihres Mannes Besitz zu ergreifen, wobei sie im letzten Augenblick dem zeitweilig wiederbelebten Leichnam ihres Opfers sogar ihre eigene körperliche Erscheinung aufzwingt. Trotz einer Spur von Weitschweifigkeit und Kopflastigkeit strebt diese Erzählung mit unablässiger Kraft ihrem schrecklichen Höhepunkt zu. »Usher«, ersichtlich von überragendem Rang in Detail und harmonischer Komposition, deutet schauernd ein verborgenes Leben in anorganischen Dingen an und enthüllt eine Dreieinigkeit von abnorm miteinander verbundenen Wesen am Ende einer langen und abgeschiedenen Familiengeschichte - ein Bruder, seine Zwillingsschwester und ihr unglaublich altes Haus werden zusammen belebt von einer einzigen Seele, und in ein und demselben Augenblick ereilt alle drei die gemeinsame Vernichtung. Diese bizarre Vorstellungen, so unbeholfen in linkischen Händen, werden unter Poes Zauberwort zu lebendigen und überzeugenden Schrecken, die durch unsere Nächte spuken, denn der Autor verstand so vollkommen die genauen Mechanismen und die Physiologie der Angst und der Fremdheit: Er verstand es, die wesentlichen Details zu betonen, er wusste die präzisen Ungereimtheiten und zeichenhaften Übertreibungen als Vorbereitungen oder Begleitumstände des Grauens auszuwählen, die treffenden Vorfälle und Anspielungen ganz unschuldig im voraus als Symbole oder Präfigurationen auszustreuen vor jedem entscheidenden Schritt in Richtung der grässlichen Auflösung am Ende; er verstand es, die sich steigernde Kraft und die untrügliche Exaktheit bei der Verknüpfung der Elemente fein abzustimmen, dass sie durchgehend für makellose Einheit und im klimatischen

Augenblick für donnernde Wirksamkeit sorgen, und er wusste die delikaten Nuancen der Valeurs von Landschaft und Schauplatz bei der Schaffung und Erhaltung der gewünschten Stimmung und der Belebung der gewünschten Illusion auszuwählen - er kannte die Prinzipien dieser Art und Dutzende von geheimen Grundsätzen, die viel zu unfassbar sind, um von irgendeinem gewöhnlichen Kommentator beschrieben oder gar völlig verstanden zu werden. Nun mag es zwar Melodrama und Biederkeit in Poes Erzählungen geben - so wird uns von einem verwöhnten Franzosen berichtet, der es nur ertragen konnte, Poe in Baudelaires mondäner und gallisch modulierter Übersetzung zu lesen: doch sämtliche Spuren solcher Dinge werden völlig überschattet von einem potenten und inhärenten Sinn für das Gespenstische, das Morbide und das Grauenhafte, der aus jeder Zelle der schöpferischen Mentalität des Künstlers hervorsprudelte und seinem makabren Werk den unauslöschlichen Stempel des höchsten Genies aufprägte. Poes unheimliche Erzählungen sind auf eine Weise LEBENDIG, wie es nur wenige andere jemals erhoffen können.

Wie die meisten Phantasten glänzt Poe eher in der Schilderung des Geschehens und den großen erzählerischen Wirkungen als in der Charakterzeichnung. Sein typischer Protagonist ist im allgemeinen ein dunkler, gutaussehender, stolzer, melancholischer intellektueller, zutiefst empfindsamer, launischer, in sich gekehrter, abgeschiedener und manchmal etwas verrückter Gentleman aus einem alten Geschlecht, der in opulenten Umständen lebt, gewöhnlich zutiefst bewandert in seltsamem Wissen ist und dunkle Ambitionen hegt, in verbotene Geheimnisse des Universums einzudringen. Abgesehen von dem hochtönenden Namen hat dieser Charakter offensichtlich wenig aus dem frühen »gotischen« Schauerroman übernommen, denn er ist deutlich weder der hölzerne Held noch der diabolische Schurke der romantisierenden Radcliffe-Lewis-Tradition. Indirekt steht er mit dieser jedoch in genealogischer Verbindung, denn seine düstren, ehrgeizigen und gesellschaftsfeindlichen Eigenschaften erinnern stark an den typischen Byronschen Helden, der wiederum entschieden ein Abkömmling der »gotischen« Manfreds, Montonis und Ambrosios ist. Eigentümlichere Eigenschaften scheinen aus Poes eigener Psychologie zu stammen, denn der Autor besaß gewiss viel von der Niedergeschlagenheit, der Empfindsamkeit, dem wahnsinnigen Ehrgeiz, der Einsamkeit und der überspannten Absonderlichkeit, die er seinen hochmütigen und einsamen Opfern des Fatums zuschreibt.

8. DIE TRADITION DES UNHEIMLICHEN IN AMERIKA

Das Publikum, für das Poe schrieb, war zwar schändlich unempfänglich für seine Kunst, doch keinesfalls unvertraut mit dem Grauen, das er gestaltete. Amerika hatte ja nicht nur die landläufige düstere Folklore Europas geerbt, sondern besaß zusätzlich noch einen Schatz an unheimlichen Assoziationen, aus dem es schöpfen konnte, so dass gespenstische Legenden längst als fruchtbarer Gegenstand der Literatur anerkannt waren. Charles Brockden Brown hatte mit seinen Romanzen à la Radcliffe phänomenalen Ruhm erlangt, und Washington Irving war mit seiner leichteren Behandlung grausiger Themen schnell klassisch geworden. Dieser zusätzliche Schatz, wie Paul Eimer Moore gezeigt hat, speiste sich aus den brennenden spirituellen und theologischen Interessen der ersten Kolonisten und noch dazu aus der fremdartigen und abschreckenden Natur der Umgebung, in die sie gestürzt wurden. Die weiten und düstren Urwälder, in deren dauerndem Zwielficht alle möglichen Schrecken lauern mochten; die Horden kupferroter Indianer, deren seltsame, saturnische Gesichter und gewalttätige Sitten stark auf Spuren infernalischer Herkunft schließen ließen; die freie Hand, die unter dem Einfluss der puritanischen Theokratie Vorstellungen aller Art gegeben wurde, wenn sie nur die Beziehung des Menschen zu dem strengen und rachsüchtigen Gott der Calvinisten respektierten und zu dem schwefligen Gegenspieler jenes Gottes, über den an jedem Sonntag soviel in den Kanzeln gewettert wurde; dann die morbide Selbstbeobachtung, die einem isolierten hinterwäldlerischen Leben entsprang, dem es an normalen Vergnügungen und einer entspannenden Stimmung überhaupt gebrach und das unter den Qualen der Gebote zu theologischer Selbstprüfung litt, somit ein Leben war, an das sich die unnatürliche Unterdrückung der Gefühle knüpfte und das sich vor allem als ein bloßer, grimmiger Kampf ums Überleben darstellte - all diese Dinge trafen zusammen, um eine Umwelt zu schaffen, in der das schwarze Flüstern düstrer Greisinnen weit über die Kaminecke hinaus zu hören war und wo Erzählungen von Hexerei und unglaublichen geheimen Ungeheuerlichkeiten noch lange nach den grausigen Tagen des Alptraums von Salem lebendig blieben.

Poe repräsentiert die neuere jener Schulen des Unheimlichen, die diesem gewogenen Umfeld entsprangen: ernüchterter und technisch formvollendeter. Eine andere Richtung, die Tradition moralischer

Werte, zarter Zurückhaltung und milder, gemächlicher Phantasie, die mehr oder weniger vom Verschrobenen gefärbt war, fand ihren Vertreter in einer weiteren berühmten, missverstandenen Gestalt der amerikanischen Literatur: in dem schüchternen und empfindsamen Nathaniel Hawthorne, Spross des alten Salem und Urenkel eines der blutigsten Richter der damaligen Hexenprozesse. Bei Hawthorne finden wir nichts von der Gewalttätigkeit, der Kühnheit, den starken Farben, dem intensiven Sinn fürs Dramatische, der Verruchtheit und der ungeteilten und unpersönlichen Künstlerschaft Poes. Hier ist statt dessen eine zarte Seele, die von Puritanismus des frühen Neu-England erstickt wird; sie ist umschattet und voller Wehmut und voll Kummer, weil ein unmoralisches Universum überall die althergebrachten Normen überschreitet, in denen unsere Vorväter das göttliche und unveränderliche Gesetz verkörpert glaubten. Das Böse, für Hawthorne durchaus eine wirklich existierende Macht, erscheint allorten als der lauende und siegreiche Widersacher, und die sichtbare Welt wird in seiner Phantasie zum Theater unendlicher Tragik und Pein, in dem und über dem unsichtbare, halbexistente Einflüsse ihr Wesen treiben, um die Vorherrschaft kämpfen und die Schicksale der unseligen Sterblichen schmieden, die es in Eitelkeit und Selbstverblendung bevölkern. Das amerikanische Erbe des Unheimlichen war in überaus starkem Maße Hawthornes eigenes, und hinter den gewöhnlichen Erscheinungen des Lebens sah er ein elendes Gedränge nebelhafter Gespenster; doch er war nicht interesselos genug, um Eindrücke, Empfindungen und erzählerische Schönheit um ihrer selbst willen zu schätzen. Er musste unbedingt eine Phantasie in ein gedämpft melancholisches Gewebe didaktischer oder allegorischer Prägung einflechten, in dem sein sanft resignativer Zynismus mit naivem, moralischem Urteil die Niedertracht eines Menschengeschlechtes zu offenbaren vermag, das er zu lieben und zu beklagen nicht nachlassen kann, obwohl er dessen Scheinheiligkeit erkannt hat. Das übernatürliche Grauen war also niemals unmittelbarer Zweck und Gegenstand für Hawthorne; doch dessen Triebkräfte waren so tief in seinem Charakter verankert, dass er gar nicht anders kann, als es mit der Kraft des Genies anklingen zu lassen, wenn er die unwirkliche Welt herbeiruft, um die nachdenkliche Predigt zu illustrieren, die er halten möchte. Hawthornes Andeutungen des Unheimlichen, stets sanft, schwer faßbar und verhalten, lassen sich durch sein ganzes Werk verfolgen. Die Stimmung, aus der sie hervorgingen, fand einen entzückenden Ausdruck in den teutonisierten Nacherzählungen klassischer Mythen für Kinder, enthalten in den Bänden A WONDER BOOK und

TANGLEWOOD TALES; in anderen Fällen äußerte sie sich in einer gewissen Seltsamkeit und einer ungreifbaren Hexerei oder Bösartigkeit, die sie über Ereignisse warf, die eigentlich nichts Übernatürliches haben sollen; so etwa in dem makabren postumen Roman DR. GRIMSHAWES SECRET, der ein Haus, das bis zum heutigen Tage in Salem steht und dort an den alten Charter Street Friedhof grenzt, mit eigentümlich abscheuerregenden Eigenschaften belegt. In THE MARBLE FAUN, dessen Grundzüge in einer italienischen Villa skizziert wurden, in der es angeblich spukte, bebt gleich hinter dem, was der normale Leser erblickt, ein ungeheurer Hintergrund wahrhaft phantastischer und mysteriöser Dinge, und Hinweise auf mythisches Blut in sterblichen Adern tauchen immer wieder im Verlauf einer Romanze auf, die einfach interessant sein muss, obwohl ständig der Alp moralischer Allegorie und anti-päpstlicher Propaganda auf ihr lastet, dazu eine puritanische Prüderie, die den modernen Schriftsteller D. H. Lawrence den Wunsch zum Ausdruck bringen ließ, den Autor auf äußerst unwürdige Art und Weise zu behandeln. SEPTIMIUS FELTON, ein postumer Roman, dessen Idee in erweiterter Form in die unvollendete DOLLIVER ROMANCE hätte eingehen sollen, rührt in mehr oder minder kompetenter Weise an das Thema des Lebenselixiers, während die Notizen für eine nie geschriebene Erzählung, die »The Ancestral Footstep« heißen sollte, zeigen, was Hawthorne mit einer eingehenden Behandlung eines alten englischen Aberglaubens getan hätte - dem eines alten und verfluchten Geschlechts, dessen Angehörige blutige Fußspuren hinterlassen, ein Thema, das übrigens auch in SEPTIMIUS FELTON und DR. GRIMSHAWES SECRET auftaucht.

Viele der kürzeren Erzählungen Hawthornes zeigen das Unheimliche in einem bemerkenswerten Maß, ob nun in der Atmosphäre oder aber im Geschehen. »Edward Randolph's Portrait« aus LEGENDS OF THE PROVINCE HOUSE hat diabolische Momente. »The Minister's Black Veil« (auf einer wahren Begebenheit beruhend) und »The Ambitious Guest« lassen mehr erahnen als sie aussprechen, während »Ethan Brand«, Fragment eines längeren, nie vollendeten Werkes, sich zu wahren Gipfeln kosmischer Angst erhebt - mit dem Bild des wilden gebirgigen Landes und der flammenden, verlassenen Kalköfen und der Beschreibung des Byronschen »Sünders wider den Heiligen Geist«, dessen verworfenes Leben mit schallendem, entsetzlichen Gelächter in der Nacht endet, als er inmitten der Flammenlohe seine Ruhe sucht. Einige Notizen Hawthornes berichten von unheimlichen Geschichten, die er, hätte er länger gelebt, geschrieben hätte; in einem besonders lebendigen Handlungsentwurf geht es um einen

Fremden, der für Verwirrung sorgt, indem er hin und wieder in öffentlichen Versammlungen auftaucht, und als man ihm schließlich folgt, stellt sich heraus, dass er einem uralten Grab entsteigt, in das er wieder zurückkehrt.

Doch an erster Stelle als vollendete künstlerische Einheit unter all den unheimlichen Werken Hawthornes steht der berühmte und so vorzüglich gearbeitete Roman *THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES*, in dem erbarmungslose Erfüllung eines ererbten Fluchs mit erstaunlicher Kraft gestaltet wird, und zwar vor dem düsteren Hintergrund eines sehr alten Hauses in Salem - einem jener spitzgotischen Gebilde, die die ersten richtigen Bauten in unseren neuenglischen Küstenstädten waren, dann aber nach dem 17. Jahrhundert den vertrauteren Walmdach-Häusern oder klassischen georgianischen Bauformen wichen, die man heute als »Kolonialstil« bezeichnet. Von diesen alten, gotisch-giebeligen Häusern sind heute in den gesamten Vereinigten Staaten kaum noch ein Dutzend im ursprünglichen Zustand zu finden; eines allerdings, das Hawthorne sehr gut kannte, steht immer noch in der Turner Street in Salem, wo es mit zweifelhafter Gewähr als Schauplatz und Inspiration des Romans gezeigt wird. Ein solches Gebäude mit seinen gespenstischen Spitzen, seinen aneinanderklebenden Schornsteinen, seinem überhängenden zweiten Geschoss, seinen grotesken Eckkonsolen und den Rautenscheiben der Gitterfenster ist gewiss als Gegenstand sehr gut gewählt, um düstere Betrachtungen heraufzubeschwören, verkörpert es doch typisch das dunkle puritanische Zeitalter verborgenen Grauens und Hexengeflüsters, das der Schönheit, Rationalität und Weitläufigkeit des 18. Jahrhunderts vorausging. Hawthorne hat viele dieser Häuser in seiner Jugend gesehen, und er kannte die schwarzen Legenden, die sich um manche von ihnen rankten. Er hörte auch viele Gerüchte über einen Fluch, den seines Urgroßvaters Härte als Richter in den Hexenprozessen von 1692 über seine Familie gebracht haben sollte. Aus diesem Hintergrund heraus entstand die unsterbliche Geschichte, Neu-Englands größter Beitrag zur unheimlichen Literatur, und wir spüren sofort die Authentizität der Atmosphäre, die uns geschildert wird. Verborgenes Grauen und ein heimliches Leiden lauern in den schwarzverwitterten, moosverkrusteten und ulmenumschatteten Mauern des archaischen Hauses, das uns so lebhaft vor Augen geführt wird, und wir begreifen, dass über diesem Ort ein Unheil brütet, wenn wir lesen, dass sein Erbauer, der alte Colonel Pyncheon, das Land mit besonderer Ruchlosigkeit seinem ursprünglichen Besitzer Matthew Maule entrissen hat, den er im Jahr

des Schreckens als Hexer zum Galgen verurteilte. Maule verfluchte im Sterben den alten Pyncheon - »Gott wird ihm Blut zu trinken geben« -, und das Wasser des alten Brunnens auf dem enteigneten Land wurde bitter. Maules Sohn, ein Zimmermann, erklärte sich bereit, das große Giebelhaus für den triumphierenden Feind seines Vaters zu bauen, doch am Tag seiner Einweihung starb der alte Colonel unter seltsamen Umständen. Dann folgten durch Generationen merkwürdige Wechselfälle des Schicksals, und es wurde insgeheim von dunklen Kräften der Maules gemunkelt, da die Pyncheons manchmal ein schreckliches Ende nahmen.

Die Missgunst, die das alte Haus überschattet - das fast ebenso lebendig ist wie das Haus Usher bei Poe, wenn auch auf subtilere Weise -, durchzieht die Geschichte, wie ein wiederkehrendes Motiv eine tragische Oper durchzieht; und als die Haupthandlung des Romans erreicht wird, erblicken wir die jetzigen Pyncheons in einem bemitleidenswerten Zustand des Verfalls. Der arme alte Hepzibah ist eine exzentrische, verarmte Dame; der unglückliche Clifford mit dem kindlichen Gemüt wurde gerade aus einer unverdienten Gefängnishaft entlassen; in dem listigen und niedertächtigen Richter Pyncheon kommt noch einmal der alte Colonel zum Vorschein: alle diese Gestalten sind ungeheure Symbole, und sie passen sehr gut zu der verkümmerten Vegetation und dem blutarmen Federvieh im Garten. Es ist fast zu bedauern, dass die Geschichte ein leidlich glückliches Ende nimmt, wenn die muntere Phoebe, Cousine und letzter Spross der Pyncheons, mit dem einnehmenden jungen Mann, der sich als letzter Nachfahr der Maules erweist, eine Verbindung eingeht. Diese Verbindung beendet vermutlich den Fluch. Hawthorne vermeidet alles Gewalttätige in Diktion und im Handlungsverlauf, und er hält seine Andeutungen unausgesprochenen Schreckens gezielt im Hintergrund; doch wenn diese gelegentlich aufblitzen, so reicht das vollauf, um die geschaffene Stimmung zu erhalten und das Werk vor der Leblosigkeit reiner Allegorie zu bewahren. Vorfälle wie das Verhexen von Alice Pyncheon im frühen 18. Jahrhundert und die geisterhafte Musik ihres Cembalos, die vor einem Todesfall in der Familie erklingt - was übrigens die Variante eines arischen Mythos von unvordenklichem Typus ist -, verknüpfen die Handlung direkt mit dem Übernatürlichen; hingegen ist die nächtliche Totenwache des alten Richters Pyncheon in dem uralten Wohnzimmer mit seiner entsetzlich tickenden Uhr schierer Horror der trefflichsten und echtsten Sorte. Die Art, wie eine vor dem Fenster schnüffelnde und umherstreifende seltsame Katze den Tod des Richters ahnen lässt, lange bevor der Tatbestand vom Leser oder von einer der

handelnden Gestalten vermutet wird, ist ein Geniestreich, den selbst Poe nicht hätte übertreffen können. Später steht diese Katze die Nacht über und am folgenden Tag vor demselben Fenster und wacht und beobachtet angestrengt - etwas. Es ist eindeutig der übersinnliche Glanz des Urmythos, der mit unendlicher Kunstfertigkeit dem Handlungsraum einer späteren Zeit angepasst wurde. Aber Hawthorne hinterließ keine wohldefinierten literarischen Nachwirkungen. Seine Stimmung und seine Einstellung gehörten einem Zeitalter an, das mit ihm zu Ende ging; es ist vielmehr der Geist Poes - der so klar und realistisch die natürliche Grundlage der Faszination des Grauens und das wahre Verfahren, sie zu erzielen, erkannt hatte -, der fortlebte und aufblühte. Zu Poes frühesten Schülern lässt sich der brillant junge Ire Fitz-James O'Brien (1828-1862) zählen, der als naturalisierter Amerikaner einen ehrenvollen Tod im Bürgerkrieg fand. Er war es, der uns mit »What Was It?« die erste gelungene Kurzgeschichte über ein greifbares, doch unsichtbares Wesen und damit das Urbild von Maupassants HORLA schenkte; er schuf auch die unnachahmliche »Diamond Lens«, in der ein junger Mann am Mikroskop sich in eine junge Frau aus einer unendlichen Welt verliebt, die er in einem Wassertropfen entdeckt hat. Durch O'Briens frühen Tod ist die Literatur zweifellos um einige meisterhafte Geschichten des Absonderlichen und des Schreckens ärmer geblieben, wenn auch seine Begabung, offen gesagt, nicht von der gleichen titanischen Größe war, wie sie Poe und Hawthorne auszeichnete.

Dieser Größe näher kam der exzentrische und ungerührte Journalist Ambrose Bierce, geboren 1842, der ebenfalls am Bürgerkrieg teilnahm, aber überlebte, um einige unsterbliche Geschichten zu schreiben, und dann im Jahre 1913 in einer Wolke des Geheimnisses verschwand, die den Mysterien seiner alptraumhaften Einbildungskraft in nichts nachstand. Bierce war Satiriker und Pamphletist von Graden, doch sein künstlerischer Ruf beruht unbedingt auf seinen grimmigen und wilden Kurzgeschichten, von denen viele den Bürgerkrieg behandeln, und zwar mit dem lebhaftesten und realistischsten Ausdruck, den dieser Konflikt in der erzählenden Literatur jemals gefunden hat. Praktisch sind sämtliche Erzählungen Bierces Erzählungen des Grauens; und während viele von ihnen sich lediglich mit dem physischen und psychischen Schrecken der Natur befassen, lässt doch ein wesentlicher Teil die Existenz des übernatürlichen Bösen gelten, was sie zu einem bestimmten Element im amerikanischen Schatz unheimlicher Literatur macht. Samuel Loveman, ein noch lebender Dichter und

Kritiker, der Bierce persönlich gekannt hat, fasst den Genius des großen »Schatten-Schöpfers« im Vorwort zu einigen von dessen Briefen dergestalt zusammen: »Bei Bierce gerät die Beschwörung des Grauens zum ersten Mal nicht zur Imitation oder gar Perversion Poes oder Maupassants; sie wird vielmehr zur klar umrissenen und unheimlich präzisen Schilderung einer Atmosphäre. Worte, die so simpel sind, dass man sie der literarischen Beschränktheit eines Zeilenschinders zuschreiben möchte, nehmen ein heilloses Grauen an und verwandeln sich auf neue und ungeahnte Weise. Bei Poe finden wir das als TOUR DE FORCE; bei Maupassant ist es die nervliche Anspannung des hochgepeitschten Augenblicks. Für Bierce barg, einfach und ehrlich, das Diabolische mit dem qualvollen Tod ein legitimes und verlässliches Mittel zum erwünschten Zweck. In »The Death of Halpin Frayser« werden Blumen, Pflanzen und das Geäst und das Laub der Bäume auf großartige Weise so eingesetzt, dass sie einen Gegensatz zum unnatürlichen Bösen darstellen. Das ist nicht die gewohnte goldene Welt; Bierces Welt ist vielmehr durchdrungen von geheimnisvollem Blau und von der Widerspenstigkeit der Träume. Doch bleibt sonderbarerweise das Unmenschliche nicht völlig ausgespart.«

Das »Unmenschliche«, wie Loveman es nennt, findet seinen Ausdruck in einem raren Zug von sardonischer Komik und Grabeshumor und ergeht sich lustvoll in Bildern der Grausamkeit und quälender Enttäuschung. Diese sardonische Qualität lässt sich gut an einigen Zwischentiteln der dunkelsten Erzählungen ablesen, etwa: »Es wird nicht alles gegessen, was auf den Tisch kommt«, wenn es um eine Leiche geht, die zur gerichtsmedizinischen Untersuchung auf den Seziertisch gelandet ist; oder: »Ein Mann kann nackt und doch in Fetzen sein«, womit ein schrecklich zeretzter Körper gemeint ist.

Bierces Gesamtwerk ist als Ganzes von ziemlich ungleichmäßiger Qualität. Viele Geschichten laufen offensichtlich mechanisch ab und leiden unter einem flotten und gemeinhin gekünstelten Stil, der an journalistischen Vorbildern ausgerichtet ist; alle aber sind durchdrungen von einer grimmigen Boshaftigkeit, an der es nichts zu tadeln gibt, und einige überragen die amerikanische Prosa des Unheimlichen als bleibende Gipfel. »The Death of Halpin Frayser« - Frederick Taber Cooper nannte sie die wohl teuflisch entsetzlichste Erzählung der angelsächsischen Literatur - erzählt von einem unbeseelten Körper, der nachts durch einen unheimlichen und grauenhaft blutgetränkten Wald irrt, und von einem Mann, der von Familienerinnerungen geplagt wird und den Tod in den Klauen des

Wesens findet, das einst seine heißgeliebte Mutter war. »The Damned Thing«, häufig in populären Anthologien nachgedruckt, liefert die Chronik der schrecklichen Verwüstungen, die ein unsichtbares Wesen auf seinen Streifzügen durch Gebirg und Feld anrichtet. »The Suitable Surroundings« beschwört mit einzigartiger Subtilität, doch scheinbarer Einfachheit, das durchdringende Gefühl des Schreckens, welches das geschriebene Wort auszulösen vermag. In der Geschichte sagt der Schriftsteller Colston, Autor unheimlicher Erzählungen, zu seinem Freund Marsh: »Du bist mutig genug, mich in der Straßenbahn zu lesen, doch - in einem verlassenen Haus - allein - im Wald - in der Nacht! Pah! Ich habe ein Manuskript in der Tasche, das dich töten würde!« Marsh liest das Manuskript in der »passenden Umgebung« - und es tötet ihn wirklich. »The Middle Toe of the Right Foot« endet, trotz unbeholfener Erzählweise, mit einem gewaltigen Höhepunkt. Ein Mann namens Man ton hat auf grauenhafte Weise seine beiden Kinder und seine Frau ermordet; dieser fehlte der mittlere Zeh des rechten Fußes. Zehn Jahre später kehrt er sehr verändert in die heimische Gegend zurück; und da man ihn insgeheim erkennt, wird er zu einem Duell im Dunkeln herausgefordert, das in dem nun verlassenen Haus, der Stätte seines Verbrechens, mit Bowiemessern ausgetragen werden soll. Als der Augenblick des Duells kommt, spielt man ihm einen Streich und schließt ihn in ein stockfinsternes Zimmer im Erdgeschoss des Hauses ein, in dem es angeblich spukt und wo überall dick der Staub eines Jahrzehnts liegt; dort lässt man ihn allein, ohne einen Gegner. Kein Messer wird gegen ihn gezückt, denn ihm soll nur ein gründlicher Schrecken eingejagt werden; doch am nächsten Tag findet man ihn zusammengekauert in einer Ecke, mit verzerrten Zügen, tot: gestorben aus schierer Angst vor etwas, das er gesehen hatte. Der einzige Anhaltspunkt, der entdeckt wird, lässt Schreckliches ahnen: »Im Staub der Jahre, der dick den Boden deckte, führten in drei parallelen Linien Fußspuren von der Tür, durch die sie hereingekommen waren, quer durch das Zimmer zum zusammengekauerten Leichnam Mantons und brachen etwa einen Meter vor ihm ab - leichte, doch deutliche Abdrücke nackter Füße, außen die kleiner Kinder, innen die einer Frau. Von dem Punkt, an dem sie endeten, führten sie nicht zurück; sie wiesen alle in eine Richtung.« Und selbstverständlich zeigte die Spur der Frau, dass der mittlere Zeh des rechten Fußes fehlte. »The Spook House«, erzählt im streng glanzlosen Ton eines der Wahrscheinlichkeit verpflichteten Journalismus, vermittelt schreckliche Ahnungen eines

erschütternden Geheimnisses. 1858 verschwindet plötzlich und unerklärlich eine siebenköpfige Familie aus ihrem Haus auf einer Plantage im östlichen Kentucky, und ihr ganzer Besitz bleibt unberührt zurück - Möbel, Kleidung, Lebensmittel, Pferde, Vieh und Sklaven. Ungefähr ein Jahr später zwingt ein Sturm zwei Herren hohen Standes, in dem verlassenen Anwesen Zuflucht zu suchen; dabei geraten sie zufällig in einen sonderbaren unterirdischen Raum, den ein rätselhaftes grünes Licht erleuchtet und der mit einer Eisentür versehen ist, die sich von innen nicht öffnen lässt. In diesem Raum liegen die verwesenen Leichen aller vermissten Familienmitglieder; und als einer der Entdecker auf sie zustürzt, um einen Körper, den er zu erkennen glaubt, in die Arme zu schließen, wird der andere von dem extremen Gestank derart überwältigt, dass er seinen Gefährten versehentlich in dem Gewölbe einschließt und dann das Bewusstsein verliert. Als der Überlebende sechs Wochen später wieder bei Sinnen ist, vermag er den verborgenen Raum nicht mehr zu finden; das Haus aber geht im Bürgerkrieg in Flammen auf. Von dem eingeschlossenen Entdecker ward niemals mehr etwas gehört oder gesehen.

Bierce setzt die atmosphärischen Möglichkeiten seiner Themen selten mit der Lebendigkeit Poes in literarische Wirklichkeit um, und viele seiner Werke enthalten einen bestimmten Zug von Naivität, prosaischer Ungelenkheit und früh-amerikanischem Provinzialismus und bilden so einen gewissen Kontrast zu den Bemühungen späterer Meister des Grauens. Dessen ungeachtet bleiben Echtheit und Kunstfertigkeit seiner dunklen Vorspiegelungen immer unverkennbar, so dass seine Größe niemals Gefahr laufen wird, in den Schatten zu geraten. In der definitiven Ausgabe seiner gesammelten Werke finden sich die unheimlichen Geschichten hauptsächlich in den beiden Bänden CAN SUCH THINGS BE? und IN THE MIDST OF LIFE. Der erste Band ist fast ausschließlich dem Übernatürlichen vorbehalten.

Viele der besten Werke der amerikanischen Literatur des Grauens entstammen der Feder jener Autoren, die sich dieser Gattung nicht vorrangig gewidmet haben. Oliver Wendell Holmes' historisch interessanter Roman ELSIE VENNER deutet mit bewunderter Zurückhaltung etwas unnatürlich Schlangenantiges im Wesen einer jungen Frau an, die unter einem vorgeburtlichen Einfluss steht, und bestärkt die geschaffene Atmosphäre mit erlesenen Landschaftsschilderungen. In THE TURN OF THE SCREW triumphiert Henry James stark genug über seine unweigerliche Überladenheit und Langatmigkeit, um ein wahrhaft überzeugendes Klima finsterer

Bedrohung zu schaffen: es schildert den abscheulichen Einfluss, den zwei böse tote Dienstboten, Peter Quint und die Gouvernante Miss Jessel, über einen kleinen Jungen und ein kleines Mädchen ausüben, die einst ihrer Obhut anvertraut waren. James ist vielleicht zu weitschweifig, zu salbungsvoll gesittet und zu sehr sprachlichen Feinheiten verpflichtet, um all das wilde und vernichtende Grauen, das in seiner Situation steckt, voll und ganz auszuschöpfen; aber dennoch erlebt man eine einzigartige, steigende Welle des Entsetzens, die im Tod des kleinen Jungen kulminiert, und dies Entsetzen weist der Novelle einen bleibenden Platz im Genre der unheimlichen Literatur zu.

F. Marion Crawford verfasste mehrere unheimliche Erzählungen unterschiedlicher Qualität, die nun gesammelt in einem Band unter dem Titel *WANDERING GHOSTS* vorliegen. »For the Blood Is the Life« behandelt eindringlich einen Fall von Vampirismus, der sich unter dem Einfluss des Mondes in der Nähe eines alten Turmes auf den Felsen der süditalienischen Küste ereignet. »The Dead Smile« erzählt vom Grauen einer Familie, das sich in einem alten Haus und einer Familiengruft in Irland abspielt, und lässt ungeheuer eindrucksvoll die »Banshee«, die irische Todesfee, auftreten. Crawfords unheimliches Meisterwerk jedoch und dazu noch eine der ungeheuerlichsten Horrorgeschichten der Literatur überhaupt ist »The Upper Berth«. In dieser Geschichte von einer Schiffskabine, in der der Geist eines Selbstmörders umgeht, kommen solche Dinge wie die geisterhafte Salzwasserfeuchtigkeit, das eigenartig geöffnete Bullauge und der alptraumhafte Kampf mit dem namenlosen Objekt unvergleichlich gelungen zur Sprache.

Durchaus unverfälscht, wenn auch nicht ohne die manierten Überspanntheiten, die so typisch sind für die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, meldet sich das Grauen im Frühwerk von Robert W. Chambers, der sich seitdem mit Arbeiten ganz anderer Art einen Ruf erworben hat. *THE KING IN YELLOW* besteht aus locker miteinander verbundenen Kurzgeschichten, deren gemeinsamer Hintergrund ein abscheuliches und verbotenes Buch ist, dessen Lektüre Entsetzen, Wahnsinn und gespenstische Tragik verbreitet; trotz unterschiedlicher Anziehungskraft und der etwas trivialen und affektierten Kultivierung jener gallischen Atelieratmosphäre, die du Mauriers *TRILBY* populär gemacht hat, schwingt sich Chambers wirklich zu bemerkenswerten Gipfeln kosmischer Angst auf. Die stärkste Erzählung ist womöglich »The Yellow Sign«, in der ein stummer, schrecklicher Friedhofswärter mit einem aufgeschwemmten Gesicht wie ein dicker Grabeswurm auftritt. Ein Junge,

der von einem Handgelenke mit dieser Kreatur berichtet, zittert dabei, und es packt ihn der Ekel, als er ein bestimmtes Detail schildert: »Nun, es ist bei Gott die Wahrheit, dass er mich beim Handgelenk packte, als ich ihn schlug, Sir, und als ich ihm seine weiche, schwammige Faust umdrehte, blieb einer seiner Finger in meiner Hand zurück.« Ein Künstler, der nach einer Begegnung mit ihm einen seltsamen Traum von einem nächtlichen Leichenwagen hatte, den auch ein anderer Mann träumte, reagiert mit Entsetzen auf die Stimme, mit der der Wächter ihn anspricht. Dieser gibt murmelnde Laute von sich, die den Kopf anfüllen »wie dicker, öliger Qualm, der beim Fettauslassen aus einem Fass aufsteigt, oder wie der ekle Geruch von Verwesung.« Was er murmelt, lautet lediglich: »Haben Sie das Gelbe Zeichen gefunden?«

Kurz darauf erhält der Künstler von dem Mann, der den nämlichen Traum hatte, einen mit absonderlichen Hieroglyphen versehenen Onyx-Talisman, den jener auf der Straße gefunden hat; und nachdem die beiden auf seltsamen Wegen auf das höllische und verbotene Buch des Grauens gestoßen sind, erfahren sie, neben weiteren schrecklichen Dingen, die kein Sterblicher wissen darf, dass der Talisman tatsächlich das namenlose Gelbe Zeichen ist, das aus dem verfluchten Hastur-Kult stammt, aus dem urzeitlichen Carcosa - davon erzählt das Buch, und auch von der alpträumhaften Erinnerung daran, die verhängnisvoll und unterschwellig tief in den Gedanken aller Menschen zu schlummern scheint. Bald schon hören sie das Poltern des schwarzgeschmückten Leichenwagens, den der schwabblige, leichengesichtige Wächter lenkt. Er betritt das nachtmühlte Haus auf der Suche nach dem Gelben Zeichen, und alle Schlösser und Riegel zerfallen unter seiner Berührung. Und als dann Leute, angezogen von einem Schrei, wie er aus keiner menschlichen Kehle kommen könnte, herbeieilen, finden sie drei Gestalten auf dem Boden - zwei Tote und einen Sterbenden. Der eine Tote befindet sich im fortgeschrittenen Zustand der Verwesung. Es ist der Kirchhofswärter, und der Arzt ruft aus: »Dieser Mann muss schon seit Monaten tot sein.« Es ist noch erwähnenswert, dass der Autor die meisten Namen und Anspielungen in Verbindung mit seinem geisterhaften Land der urzeitlichen Erinnerung den Geschichten von Ambrose Bierce entlehnt hat. Weitere frühe Werke, in denen Mr. Chambers das Element des Outrierten und Makabren darstellt, sind THE MAKER OF MOONS und IN SEARCH OF THE UNKNOWN. Es ist einfach zu bedauern, dass er sich nicht weiter auf einem Feld entfaltet, in dem er so leicht ein anerkannter Meister hätte werden können.

Der Stoff, aus dem das Grauen ist, findet sich, mit authentischer Kraft, im Werk der realistischen Autorin Mary E. Wilkins aus Neu-England, deren Erzählungsband *THE WIND IN THE ROSEBUSH* eine Anzahl bemerkenswerter Leistungen enthält. »The Shadows on the Wall« zeigt uns mit künstlerischer Vollendung, wie ein gesetzter Haushalt in Neu-England auf eine unheimliche Tragödie reagiert; und der gespenstische Geist des vergifteten Bruders bereitet uns gut auf den klimaktischen Augenblick vor, wenn der Geist des unbekannten Mörders, der sich in einer Nachbarstadt das Leben genommen hat, plötzlich neben ihm erscheint. Charlotte Perkins Gilman erreicht mit *THE YELLOW WALL PAPER* klassisches Niveau, wenn sie subtil den Wahnsinn ausmalt, der von einer Frau Besitz ergreift, die in dem grässlich tapezierten Zimmer wohnt, wo einst eine wahnsinnige Frau eingesperrt war.

In »The Dead Valley« gelingt es dem bedeutenden Architekten und Erforscher des Mittelalters, Ralph Adams Cram, mit den Feinheiten der Atmosphäre und der Beschreibung das vage Grauen einer Landschaft in unvergesslich starkem Maße zu beschwören.

Eine weitere Fortsetzung erfährt unsere Tradition des Gespenstischen durch den talentierten und vielseitigen Humoristen Irvin S. Cobb, dessen frühes wie auch jüngeres Werk einige schöne Beispiele des Unheimlichen enthält. »Fishhead«, eine frühe Geschichte, entfaltet ihre geradezu tödliche Wirkung in der Schilderung der unnatürlichen Affinität zwischen einem hybriden Idioten und den seltsamen Fischen eines isolierten Sees, die am Ende die Ermordung ihres zweibeinigen Vetters rächen. In späteren Arbeiten greift Cobb das Moment denkbarer Wissenschaft auf, etwa in der Geschichte vom biologisch vererbten Gedächtnis, in der ein heutiger Mensch mit negroiden Merkmalen, als er vom Zug überfahren wird, Worte in afrikanischer Dschungelsprache ausstößt, da die Umstände ihn optisch und akustisch daran erinnern, wie ein Jahrhundert zuvor sein schwarzer Vorfahr von einem Rhinoceros verstümmelt wurde.

Künstlerisch von äußerst hohem Rang ist der Roman *THE DARK CHAMBER* (1927) von Leonard Cline. Es ist dies die Geschichte eines Mannes, der - mit dem charakteristischen Streben des »gotischen« (schauerromantischen) oder Byronschen Helden-Schurken der Natur trotzen und jeden Augenblick seines vergangenen Lebens mittels der abnormen Stimulierung des Gedächtnisses zurückholen will. Zu diesem Zweck benutzt er endlose Notizen, Protokolle, mnemonische Gegenstände und Bilder - und endlich Düfte, Musik und exotische Drogen. Schließlich geht sein Streben über das eigene Leben hinaus

und greift nach den schwarzen Abgründen des VERERBTEN Gedächtnisses - sogar zurück bis in vormenschliche Tage in den dampfenden Sümpfen des Karbons und weiter in noch unvorstellbarere Tiefen der Urzeit und des Daseins. Er verlangt nach wahnsinnigerer Musik und nimmt stärkere Drogen, und schließlich bekommt sein großer Hund seltsame Angst vor ihm. Ein ungesunder tierischer Gestank umgibt ihn, und sein Gesicht wird ausdruckslos, während er selbst nichtmenschliche Züge annimmt. Am Ende flüchtet er sich in den Wald, und nachts heult er unter den Fenstern. Schließlich findet man ihn tödlich zerfetzt in einem Dickicht. Neben ihm liegt der zerfetzte Kadaver seines Hundes. Sie haben sich gegenseitig umgebracht. Die Atmosphäre dieses Romans ist von unheilvoller Eindringlichkeit, wobei den finsternen Haus und den häuslichen Umständen der Hauptfigur besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Ein weniger subtiles und ausgeglichenes, aber dennoch höchst wirkungsvolles Werk ist Herbert S. Gormans Roman THE PLACE CALLED DAGON, der die düstere Geschichte eines abgelegenen Winkels in West-Massachusetts erzählt, wo die Nachfahren der vor den Salemer Hexenprozessen Geflüchteten immer noch ihre morbiden und entarteten Schrecken des Hexensabbats am Leben erhalten.

»Sinister House« von Leland Hall weist durchaus atmosphärisch großartige Stellen auf, leidet aber unter dem etwas billig romantisierenden Ton.

Sehr bemerkenswert in ihrer Art sind einige unheimliche Schöpfungen des Romanciers und Kurzgeschichtenverfassers Edward Lucas White, deren Themen zumeist tatsächlichen Träumen entstammen. »The Song of the Siren« verbreitet ein sehr überzeugendes Gefühl des Sonderbaren, während »Lukundoo« und »The Snout« dunklere Ahnungen aufkommen lassen. Mr. White verleiht seinen Geschichten eine sehr eigentümliche Qualität - einen verhaltenen Zauber, der eine spezifische Überzeugungskraft ganz eigener Art besitzt.

Von den jüngeren Amerikanern trifft keiner den Ton kosmischen Grauens so gut wie der kalifornische Dichter, Künstler und Erzähler Clark Ashton Smith, dessen bizarre Schriften, Zeichnungen, Gemälde und Gedichte das Entzücken eines kleinen Kreises feinfühligster Geister sind. Als Hintergrund dient Mr. Smith ein Universum fernen und lähmenden Entsetzens - Dschungel von giftigen und irisierenden Blüten auf den Monden des Saturn, böse und groteske Tempel in Atlantis, Lemuria und vergessenen älteren

Welten, und klamme Moraste von gesprenkelten Todespilzen in gespenstischen Ländern jenseits der Erde. Sein längstes und ambitioniertestes Gedicht, »The Hashish-Eater«, ist im fünffüßigen Blankvers verfasst und eröffnet chaotische und unglaubliche Horizonte eines kaleidoskopischen Alptraums im weiten Raum zwischen den Sternen. An schier dämonischer Seltsamkeit und Fruchtbarkeit seiner Vorstellungen wird Clark Ashton Smith womöglich von keinem anderen lebenden oder toten Schriftsteller übertroffen. Wer sonst hat solche glänzenden, blühenden und fiebervverzerrten Visionen unendlicher Sphären und mannigfacher Dimensionen erlebt und war imstande, davon zu erzählen? Seine Kurzgeschichten handeln eindringlich von anderen Galaxien, Welten und Dimensionen, aber auch von fremden Gefilden und sonderbaren Äonen der Erde. Er erzählt vom urzeitlichen Hyperborea und seinem amorphen schwarzen Gott Tsathoggua, dem verlorenen Kontinent Zothique und dem sagenhaften, von Vampiren heimgesuchten Land Averaigne im mittelalterlichen Frankreich. Einige der besten Werke Smiths finden sich in dem Bändchen THE DOUBLE SHADOW AND OTHER FANTASIES (1933).

8. DIE TRADITION DES UNHEIMLICHEN AUF DEN BRITISCHEN INSELN

Die neuere britische Literatur hat nicht nur drei oder vier der größten Phantasten der Gegenwart zu bieten; sie hat sich vielmehr erfreulich fruchtbar auf dem Gebiet des Unheimlichen erwiesen. Rudyard Kipling hat sich auf diesem Gebiet oft betätigt, und trotz seiner allgegenwärtigen Manierismen hat er derartige Themen mit unbezweifelbarer Meisterschaft in Erzählungen wie »The Phantom Rickshaw«, »The Finest Story in the World«, »The Recrudescence of Imray« und »The Mark of the Beast« behandelt. Gerade die letzte Geschichte ist hier von besonderem Interesse: der nackte, leprakranke Priester, der wie ein Otter fiepst; die Flecken, die sich auf dem Brustkorb jenes Mannes zeigen, den der Priester verflucht hat; das wachsende Verlangen nach Fleisch, das das Opfer des Fluchs zeigt, und die Angst, die Pferde ihm gegenüber zu zeigen beginnen; und schließlich die halbvollendete Verwandlung jenes Opfers in einen Leoparden - das alles sind Bilder, die kein Leser jemals vergessen wird. Der letztendliche Sieg über den bössartigen Zauber mindert weder die Kraft der Geschichte noch die Stichhaltigkeit ihres Geheimnisses.

Lafcadio Hearn, der seltsame, wandernde und exotische Schriftsteller, entfernt sich noch weiter vom Bereich des Wirklichen, und mit der höchsten Kunstfertigkeit eines feinfühligsten Dichters erfindet er Phantasien, die einem Autor der handfestbritischen Art unmöglich wären. Seine FANTASTICS, geschrieben in Amerika, enthalten einige der eindrucksvollsten Dämonien der gesamten Literatur; sein KWAIDAN dagegen, geschrieben in Japan, gibt mit unvergleichbarem Können und Einfühlungsvermögen den geisterhaften Legenden und geflüsterten Sagen jenes an Farben so reichen Volkes feste Form. Noch mehr von Hearnss sprachlichem Zauber zeigt sich in einigen seiner Übersetzungen aus dem Französischen, besonders bei Gautier und Flaubert. Hearnss Fassung der VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANZONIUS ist ein Klassiker fiebriger und ausschweifender Bildlichkeit, gekleidet in die Magie singender Worte.

Oscar Wilde lässt sich ebenfalls unter die Autoren des Unheimlichen einreihen, und zwar mit manchen seiner exquisiten Märchen, wie auch mit seinem lebendigen PICTURE OF DORIAN GRAY, in dem ein wunderbares Portrait über Jahre hinweg anstelle des Porträtierten altert und immer gröbere Züge annimmt, während dieser selbst sich

in sämtliche Exzesse des Lasters und Verbrechens stürzt, ohne darob äußerlich an Jugend, Schönheit und Frische zu verlieren. Es kommt zu einem jähen und eindrucksvollen Höhepunkt, als Dorian Gray, schließlich zum Mörder geworden, das Gemälde zerstören will, dessen Veränderungen seine moralische Entartung bezeugen. Er sticht mit einem Messer auf das Bild ein, und ein grässlicher Schrei und ein Sturz sind zu hören; doch als die Diener eintreten, finden sie das Bildnis in seiner ursprünglichen Schönheit. »Auf dem Fußboden lag ein Toter, im Abendanzug, ein Messer im Herzen. Er war verwelkt, voller Runzeln und von abstoßendem Aussehen. Erst als sie die Ringe betrachteten, erkannten sie, wer es war.«

Matthew Phipps Shiel hat viele unheimliche, groteske und abenteuerliche Romane und Erzählungen verfasst, in denen ihm gelegentlich ein hohes Maß an grauenhafter Magie gelingt. Das Fragment »Xelucha« ist von verderblicher Abscheulichkeit, wird aber übertroffen von Shiels unbestrittenem Meisterwerk, THE HOUSE OF SOUNDS, das in den »yellow nineties«, den sensationell = dekadenten neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einem blumigen Stil geschrieben, dann jedoch im frühen 20. Jahrhundert in künstlerisch strengerer Form überarbeitet wurde. Diese Geschichte verdient in ihrer endgültigen Form einen Platz unter den besten Beispielen ihrer Gattung. Sie erzählt von einem schleichenden Grauen und einer Bedrohung, die sich durch Jahrhunderte auf einer subpolaren Insel vor der norwegischen Küste ausbreiten, wo inmitten peitschender, dämonischer Winde und unaufhörlich tosender Wellen und Katarakte ein rachsüchtiger Toter sich einen ehernen Turm des Schreckens erbaut hat. Das erinnert vage an den »Fall of the House of Usher«, unterscheidet sich aber doch gewaltig von der Geschichte Poes. In dem Roman THE PURPLE CLOUD schildert Shiel mit ungeheurer Kraft einen Fluch, der aus der Arktis kam, um die Menschheit zu vernichten, und der anscheinend zeitweise nur einen einzigen Bewohner unseres Planeten verschont hat. Was dieser einsame Überlebende empfindet, während er seine Lage erkennt und die leichenübersäten, von Schätzen strotzenden Städte der Welt als deren absoluter Herr und Meister durchstreift, wird mit einem künstlerischen Können dargestellt, dem es nur wenig zu wahrer Majestät fehlt. Leider vermag die zweite Hälfte des Buches mit ihrem konventionell romantischen Element die geweckten Erwartungen nicht zu erfüllen.

Bekannter als Shiel ist der findige Bram Stoker, der viele schier entsetzliche Vorstellungen entworfen hat, die er in einer Reihe von Romanen gestaltete, deren armselige Erzähltechnik leider ihre

Gesamtwirkung fürchterlich beeinträchtigt. THE LAIR OF THE WHITE WORM handelt von einem gigantischen, primitiven Wesen, das in einem Gewölbe unter einem alten Schloss lauert, nur ruiniert der Roman die großartige Idee durch eine nahezu infantile Gestaltung. Der Roman THE JEWEL OF SEVEN STARS, in dem es um eine seltsame Auferstehung in Ägypten geht, ist weniger grobschlächtig geschrieben. Doch der beste Roman von allen ist der berühmte DRACULA, der fast zur musterhaften modernen Verwertung des schrecklichen Vampirmythos geworden ist. Graf Dracula, ein Vampir, wohnt in einem grauenhaften Schloss in den Karpaten, zieht aber schließlich nach England in der Absicht, das ganze Land mit Vampiren zu bevölkern. Wie es einem Engländer in Draculas Festung des Schreckens ergeht und wie das Komplott des toten Teufels, die Herrschaft zu erringen, letzten Endes zunichte gemacht wird, das sind Momente, die sich zu einer Geschichte verbinden, der nun zu Recht ein bleibender Platz in der englischen Literatur zuerkannt wird. DRACULA zog viele ähnliche Romane des übernatürlichen Grauens nach sich, und zu den besten darunter gehört vielleicht THE BEETLE von Richard Marsh, BROOD OF THE WITCH-QUEEN von »Sax Rohmer« (d. i. Arthur Sarsfield Ward) und THE DOOR OF THE UNREAL von Gerald Bliss. Letzterer behandelt auf ziemlich gewandte Weise den klassischen Werwolf-Aberglauben. Viel subtiler, viel künstlerischer und, in der Gegenüberstellung der Berichte der verschiedenen Personen, mit einzigartigem Können erzählt ist der Roman COLD HARBOUR von Francis Brett Young, in welchem ein altes Haus von seltsamer Verruchtheit eindringlich geschildert wird. Der höhnische und nahezu allmächtige Unhold Humphrey Furnival lässt Echos des »gotischen« Schurken der Schauerromantik vom Typ Manfred-Montoni vernehmen, doch viele raffinierte Eigentümlichkeiten bewahren ihn vor der Abgedroschenheit. Lediglich der Anflug von Weitschweifigkeit bei der Erklärung gegen Ende und der gewissermaßen allzu freie Gebrauch von Ahnungen und Ohmen als handlungstreibende Faktoren verhindern, dass dieser Roman die absolute Vollendung erreicht. In dem Roman WITCH WORLD schildert John Buchan mit ungeheurer Eindringlichkeit, wie in einem einsamen Gebiet Schottlands der böse Hexensabbat am Leben geblieben ist. Die Beschreibungen des schwarzen Waldes mit dem Stein des Bösen und der schrecklichen kosmischen Ahnungen und Schatten, wenn das Grauen endlich ausgerottet wird, belohnen einen dafür, sich durch die nur allmählich fortschreitende Handlung und ein Übermaß an schottischem Dialekt durchkämpfen zu müssen. Auch einige Kurzgeschichten John

Buchans stecken voll lebendiger Andeutungen des Geisterhaften; »The Green Wildebeest«, eine Geschichte über afrikanische Zauberei, »The Wind in the Portico«, darin totales Grauen aus der britisch-römischen Zeit zum Leben erweckt wird, und »Skule Skerry« mit Zügen subarktischen Entsetzens sind dabei besonders erwähnenswert.

Clemence Housman erzielt in seinem Kurzroman THE WERE-WOLF ein hohes Maß an gruseliger Spannung, und es gelingt ihm zu einem gewissen Grad, die Atmosphäre authentischer Folklore zu schaffen. In THE ELIXIR OF LIFE gelingen Arthur Ransom einige hervorragende düstere Wirkungen, wenn auch die Handlung allgemein ziemlich naiv ist, während THE SHADO-WY THING von H. P. Drake sonderbar befremdliche und schreckliche Horizonte heraufbeschwört. George Macdonalds LILITH besitzt eine unwiderstehliche Bizarrerie ganz eigener Art, wobei die erste und einfachere der beiden Fassungen vielleicht auch die gelungenere ist.

Ausdrückliche Anerkennung als kraftvoller Künstler, dem eine unsichtbare mystische Welt stets eine nahe und lebendige Realität ist, verdient Walter de la Mère, dessen nachklingende Lyrik und erlesene Prosa gleichermaßen beständig von einer seltsamen Vision zeugen, die tief in die verschleierte Sphären der Schönheit und die schrecklichen und verbotenen Dimensionen des Seins reicht. In dem Roman THE RETURN sehen wir die Seele eines Toten aus dem zweihundert Jahre alten Grab steigen und sich des Fleisches der Lebendigen bemächtigen, so dass selbst das Gesicht des Opfers das Aussehen dessen annimmt, der schon vor langer Zeit zu Staub geworden war. Von den kürzeren Geschichten, die in mehreren Bänden vorliegen, sind viele unvergesslich durch die Art, wie sie über die düstersten Verzweigungen der Angst und der Zauberei gebieten; es sind vor allem die Geschichten »Seaton's Aunt«, in der im Hintergrund unheilvoll ein bösartiger Vampirismus dräut, »The Tree«, die von einem entsetzlichen Pflanzenwachstum im Hof eines hungernden Künstlers erzählt, »Out of the Deep«, die unserer Phantasie Raum gewährt, sich vorzustellen, welches Ding den Ruf eines sterbenden Verschunders befolgte, als dieser in einem dunklen, einsamen Haus die langgefürchtete Klingelschnur in dem seit seiner Knabenzeit angstbesetzten Dachgeschoss zog, »A Recluse«, die andeutet, was einen Zufallsgast des Nachts zur Flucht aus einem Haus trieb, »Mr. Kempe«, die uns einen verrückten Einsiedler zeigt, der neben einer archaischen, verlassen Kapelle auf Meeressklippen haust und nach der menschlichen Seele sucht, und »All-Hallows«, die uns dämonische Mächte erblicken lässt,

welche eine einsame mittelalterliche Kirche belagern und auf wundersame Weise das verfallende Mauerwerk wiederherstellen. De la Märe macht in den meisten seiner Erzählungen die Angst nicht zum einzigen oder gar beherrschenden Element, denn er ist offensichtlich mehr an den charakterlichen Feinheiten seiner Gestalten interessiert. Gelegentlich sinkt er auf die Ebene der schier schrulligen Phantasie von der Art eines James Barrie. Und doch gehört er zu den sehr wenigen Autoren, für die das Unwirkliche von lebendiger Gegenwart ist, und als solcher ist er fähig, seinen gelegentlichen Angststudien eine gefährliche Eindringlichkeit zu verleihen, wie sie nur einem erlesenen Meister gelingen kann. Sein Gedicht »The Listeners« gewinnt der modernen Lyrik den »gotischen« Schauer zurück.

Die unheimliche Kurzgeschichte hat sich in letzter Zeit sehr gut entwickelt, und bedeutend dazu beigetragen hat der vielseitige E. F. Benson, dessen »The Man Who Went Too Far« flüsternd von einem Haus am Rande eines dunklen Waldes und vom Hufzeichen Pans auf der Brust eines Toten erzählt. Bensons Band *VISIBLE AND INVISIBLE* enthält einige Geschichten von einzigartiger Kraft, darunter vor allem »Negotium Perambulans«, in deren Verlauf sich ein abnormes Monster offenbart, das einem alten Kirchenfries entsprungen ist und in einem einsamen Dorf an der Küste von Cornwall einen Akt wunderbarer Rache ausführt, und »The Horror-Horn«, durch die etwas schreckliches Halbmenschliches stapft, das auf unbetretenen alpinen Gipfeln überlebt hat. *THE FACE*, eine weitere Sammlung, ist von geradezu tödlicher Wirkung in ihrer gnadenlosen Aura von Verhängnis. H. R. Wakefield schwingt sich in seinen Sammlungen *THEY RETURN AT EVENING* und *OTHERS WHO RETURN* zu großen Höhen des übernatürlichen Grauens auf, trotz eines abträglichen Tons von Weltklugheit. Die bemerkenswertesten Geschichten sind »The Red Lodge« mit ihrem schleimigen, wässrigen Bösen, »He Gometh and He Passeth By«, »And He Shall Sing«, »The Cairn«, »Look Up There«, »Blind Man's Buff« und jenes kleine Werk, in dem ein tausendjähriges Grauen lauert, nämlich »The Seventeenth Hole at Duncaster«. Bereits erwähnt wurden die Ausflüge ins Unheimliche, die H. G. Wells und A. Conan Doyle unternommen haben. Mit »The Ghost of Fear« erreicht Wells einen sehr hohen Rang, während sämtliche Beiträge in *THIRTY STRANGE STORIES* stark ins Phantastische zielen. Doyle schlug ab und an einen kraftvollen Ton des Gespenstischen an, wie etwa in »The Captain of the Pole-Star«, einer Erzählung von arktischer Geisterhaftigkeit, und »Lot No. 249«, in der das Thema von der

wiederbelebten Mumie mit mehr als gewöhnlicher Kunstfertigkeit behandelt wird. Hugh Walpole, der der Familie des Begründers des Schauerromans angehört, hat sich bisweilen mit großem Erfolg dem Bereich des Bizarren zugewandt, und seine Kurzgeschichte »Mrs. Lunt« erzeugt im Leser einen quälenden Schauer. John Metcalfe erreicht in seiner Sammlung THE SMOKING LEG hin und wieder ein rares Maß an Eindringlichkeit, wobei die Erzählung »The Bad Lands« Schattierungen des Grauens enthält, die ans Geniale grenzen. Verschrobener und mit der Neigung zur lebenswürdigen und harmlosen Phantastik eines Sir. J. M. Barrie bieten sich uns die Erzählungen dar, die E. M. Forster unter dem Titel THE CELESTIAL OMNIBUS veröffentlicht hat. Nur von einer dieser Geschichte lässt sich behaupten, daß sie über das wahre Moment kosmischen Grauens verfügt, und in ihr spielt Pan mit seiner Entsetzen verbreitenden Aura eine Rolle. Mrs. H. D. Everett folgt zwar sehr alten und konventionellen Vorbildern, schwingt sich aber in dem Band THE DEATH MASK, einer Sammlung von Kurzgeschichten, gelegentlich zu singulären Höhen spirituellen Schreckens auf. Beachtenswert ist L. P. Hartley mit seiner bohrenden und äußerst grausigen Geschichte »A Visitor from Down Under«. May Sinclairs UNCANNY STORIES bieten mehr traditionellen »Okkultismus« als jene kreative Behandlung der Angst, die erst die Meisterschaft auf dem Gebiet des Unheimlichen kennzeichnet, und sie neigen dazu, die menschlichen Gefühle und das Ausloten der Psyche stärker zu betonen als die starken Phänomene eines Kosmos von äußerster Unwirklichkeit. Es mag hier der rechte Ort für die Anmerkung sein, dass die Anhänger des Okkulten vermutlich weniger geeignet sind als die Materialisten, eindringlich das Geisterhafte und Phantastische zu schildern, da für sie die Phantomwelt eine derart alltägliche Wirklichkeit darstellt, dass sie dazu neigen, auf diese Welt weniger ehrfurchtsvoll, weniger distanziert und weniger beeindruckt zu verweisen als jene es tun, die darin eine absolute und horrende Verletzung der natürlichen Ordnung erblicken.

Stilistisch von ziemlich ungleichmäßiger Qualität, doch in seiner Andeutung lauernder Welten und Wesen unter der gewöhnlichen Oberfläche des Lebens gelegentlich von großer Kraft ist das Werk von William Hope Hodgson, das heutzutage weit weniger bekannt ist als es verdient. Trotz einer Tendenz zu konventionell sentimental Vorstellungen vom Universum und von der Beziehung des Menschen zu diesem und zu seinen Mitmenschen, steht Hodgson mit seiner ernsthaften Gestaltung des Unwirklichen vielleicht nur noch Algernon Blackwood nach. Wenigen gelingt es wie ihm, mit

beiläufigen Andeutungen und belanglosen Details die Nähe namenloser Mächte und monströser drohender Wesen anklingen zu lassen oder Gefühle des Geisterhaften und Abnormen in Verbindung mit Landschaften oder Gebäuden auszudrücken.

THE BOATS OF THE GLEN CARRIG (1907) führt uns eine Vielfalt von böartigen Wundern und verdammten, unbekannten Ländern vor, wie sie sich den Überlebenden eines gesunkenen Schiffes darbietet. Die lauernde Gefahr zu Beginn des Buches lässt sich unmöglich übertreffen, wenn auch gegen Ende dann die Spannung nachlässt und die Geschichte eine Wendung in Richtung des üblichen romantischen Abenteuers nimmt. Ein irriger und pseudoromantischer Versuch, die Prosa des 18. Jahrhunderts nachzuahmen, tut der allgemeinen Wirkung Abbruch, doch die wirklich profunden Kenntnisse in Sachen Seefahrt, die überall zutage treten, sind ein kompensierenden Faktor.

THE HOUSE ON THE BORDERLAND (1908) - vielleicht das größte Werk Hodgsons - erzählt von einem einsamen und als böse geltenden Haus in Irland, das den Sammelpunkt grässlicher jenseitiger Mächte bildet und sich der Belagerung durch lästerliche hybride Anomalien aus einem verborgenen Höllenschlund darunter ausgesetzt sieht. Wenn der Geist des Erzählers die grenzenlosen Lichtjahre des kosmischen Alls und die Kaipas der Ewigkeit durchstreift, wobei er Zeuge wird der endgültigen Vernichtung des Sonnensystems, so wird das auf eine Weise geschildert, die nahezu einzigartig ist in der normalen Literatur. Und überall zeigt sich die Kraft des Autors, das vage im Hinterhalt lauernde Grauen in den natürlichen Schauplätzen anzudeuten. Gäbe es nicht einige Züge banaler Sentimentalität, so wäre dies Buch ein Klassiker ersten Ranges.

THE GHOST PIRATES (1909), von Hodgson als Abschluss einer Trilogie betrachtet, deren erste Teile die beiden zuvor erwähnten Werke bilden, ist der eindrucksvolle Bericht von der letzten Reise eines zum Untergang verdamnten Schiffes, das von Geistern heimgesucht wird, von schrecklichen See-Teufeln (von quasi-menschlicher Erscheinung, vielleicht die Geister verblichener Seeräuber), die das Schiff bestürmen und es schließlich hinabziehen in ein Ungewisses Schicksal. Mit seiner Beherrschung des maritimen Wissens und seiner klugen Auswahl von Andeutungen und Ereignissen, erreicht dies Buch bisweilen beneidenswerte Gipfel der Kraft.

THE NICHT LAND (1912) ist eine lang ausgewalzte (538 Seiten) Geschichte von der unendlich fernen Zukunft der Erde - Milliarden von Milliarden von Jahren entfernt, nach dem Tod der Sonne. Erzählt wird sie auf ziemlich unbeholfene Weise, und zwar in Form der

Träume eines Mannes aus dem 17. Jahrhundert, dessen Geist in seine eigene zukünftige Inkarnation schlüpft; ernsthaften Schaden richten außerdem die schmerzhafteste Geschwätzigkeit, Wiederholungen, künstliche und eklig klebrige romantische Sentimentalität und die Bemühungen um eine archaische Sprache an, die noch grotesker und absurder sind als jene in GLEN CARIG.

Auch wenn man alle diese Schwächen einräumen muss, bleibt das Buch doch eines der stärksten Werke makabrer Einbildungskraft, die je geschrieben wurden. Das Bild des nachtschwarzen, toten Planeten mit den Überresten der menschlichen Rasse, die in einer stupenden, weitläufigen und gespenstischen Pyramide versammelt sind, wo sie von monströsen, hybriden und insgesamt völlig unbekannten Mächten der Dunkelheit belagert werden - das ist etwas, das kein Leser jemals vergessen kann: Gestalten und Wesen von einer insgesamt nicht-menschlichen und unvorstellbaren Art - jene, die sich in der schwarzen, menschenverlassenen und unerforschten Welt außerhalb der Pyramide herumtreiben - werden mit unaussprechlicher Kraft ANGEDEUTET und TEILWEISE beschrieben, während die Landschaft des Nachtlandes mit ihren Klüften und Abhängen und ersterbenden Vulkanismen unter der Hand des Autors einen fast fühlenden Schrecken annimmt.

In der Mitte des Buches wagt sich die Hauptfigur aus der Pyramide hervor und begibt sich auf eine suchende Reise durch die vom Tode heimgesuchten Bereiche, die seit Millionen von Jahren von keinem Menschen mehr betreten wurden - und in seinem langsamen, genauestens beschriebenen Fortschreiten von Tag zu Tag über unvorstellbare Meilen unvordenklicher Schwärze liegt ein Gefühl von kosmischer Entfremdung, atemberaubendem Mysterium und entsetzter Erwartung, das in der gesamten Literatur nicht seinesgleichen hat. Zwar zieht sich das letzte Viertel des Buches schrecklich hin, doch auch das kann die ungeheure Kraft des Gesamtwerks nicht mehr schwächen.

Hodgsons späterer Band CARNACKI, THE GHOST-FINDER besteht aus mehreren langen Geschichten, die schon viele Jahre zuvor in Zeitschriften veröffentlicht worden waren. In der Qualität fällt der Band gegenüber den anderen Büchern sichtlich ab. Wir finden hier die mehr oder weniger konventionelle Figur vom Typ des »unfehlbaren Detektivs« - ein Abkömmling von M. Dupin und Sherlock Holmes, ein enger Verwandter des von Algernon Blackwood geschaffenen John Silence; und diese Gestalt bewegt sich durch Szenen und Ereignisse, denen die Atmosphäre eines professionellen »Okkultismus« schwer schadet. Einige wenige

Episoden sind jedoch von unleugbarer Kraft, und sie lassen uns den einzigartigen Genius dieses Autors spüren.

Es ist natürlich unmöglich, in einer kurzen Skizze dem Moment des Schreckens in allen seinen heutigen, klassisch gewordenen Formen nachzuspüren. Dies Element muss notwendigerweise in alle Werke, ob der Prosa oder der Lyrik, eingehen, die das Leben im weitesten Sinne behandeln; und so ist es kein Wunder, ihm in solchen Schriftstellern zu begegnen wie dem Dichter Browning, dessen *CHILDE ROLAND TO THE DARK TOWER* CAME durchdrungen ist vom schrecklichen Gefühl einer drohenden Gefahr, oder bei dem Romancier Joseph Conrad, der oft von den dunklen Geheimnissen des Meeres und der dämonisch treibenden Macht des Schicksals schrieb, die das Leben einsamer und manisch entschlossener Männer lenkt. Unendlich verästelt verlaufen die Spuren des Schreckens in der Literatur, doch wir müssen uns hier auf seine Erscheinung in relativ unvermischter Form beschränken, auf jene Fälle, wo der Schrecken zum bestimmenden und beherrschenden Element des Kunstwerks wird.

Einen ziemlich eigenen, von der britischen Hauptströmung getrennten Weg nahm jene Richtung des Unheimlichen in der irischen Literatur, die mit der keltischen Renaissance am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund trat. Geister- und Feen-Folklore hat in Irland immer schon eine bedeutende Rolle gespielt, und seit mehr als hundert Jahren sind diese Sagen und Legenden von einer ganzen Reihe getreuer Chronisten und Übersetzer aufgezeichnet worden, darunter William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde - die Mutter Oscar Wildes -, Douglas Hyde und W. B. Yeats. Seit die Moderne diese Mythen ins Bewusstsein gerückt hat, sind sie sorgfältig ediert und studiert worden, und ihre hervorstechenden Merkmale haben spätere Autoren wie Yeats, J. M. Synge, »A. E.«, Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens und Kollegen in ihrem Werk neuerlich gestaltet.

Insgesamt zwar eher von verschrobener Phantastik als schrecklich, enthalten diese überlieferten Zeugnisse und ihre bewusst künstlerisch gestalteten Entsprechungen doch viel von dem, was wahrlich in den Bereich des kosmischen Grauens fällt. Legenden von Beerdigungen in versunkenen Kirchen in verschwundenen Seen, Sagen von todeskündenden Feen (»banshees«) und bösen Wechselbälgern, Balladen von Gespenstern und »den unheiligen Geschöpfen der Raths« - sie alle lassen einen auf entschiedene und treffliche Art schauern, und sie sind charakteristisch für ein starkes und eigenständiges Element in der Literatur des Unheimlichen. Trotz

schlichter Groteske und absoluter Naivität steckt doch ein echter Alptraum in jener Kategorie des Erzählens, wie sie repräsentiert wird durch die Geschichte des Teig O'Kane, der zur Strafe für sein wüstes Leben die ganze Nacht von einem grauenhaften Leichnam geritten wird, der nach Beerdigung verlangt und Teig von Friedhof zu Friedhof treibt, wo die Toten in jedem auf abscheuliche Weise sich erheben und sich weigern, dem Neuankömmling eine Ruhestätte zu gewähren. Yeats, zweifellos die größte Gestalt der Wiederbelebung irischer Literatur (»Irish Revival«), wenn nicht gar der größte aller lebenden Dichter, hat in seinem eigenen schöpferischen Werk wie auch in der Kodifizierung alter Legenden Bemerkenswertes geleistet.

10. DIE MODERNEN MEISTER

Die besten Horrorgeschichten von heute haben von der langen Entwicklungsgeschichte der Gattung profitiert und besitzen daher Eigenschaften einer Natürlichkeit, Überzeugungskraft, künstlerischen Geschmeidigkeit und raffinierten Intensität der Anziehungskraft, mit denen sich die »gotischen« Werke von vor einem Jahrhundert oder noch längerer Zeit gar nicht mehr vergleichen lassen. Mit den Jahren haben Technik und Handwerk des Erzählens, Erfahrung und psychologisches Wissen bedeutende Fortschritte gemacht, so dass viele ältere Werke naiv und künstlich erscheinen; es rettet sie nur, wenn sie überhaupt etwas rettet, ein Genius, der massive Beschränkungen überwindet. Der Ton flotter und romantisierender Erzählungen, der mit falschen Motivationen arbeitet, jedes erdenkliche Ereignis mit erheuchelter Bedeutung versieht und sorglos alles mögliche Blendwerk einbezieht, beschränkt sich jetzt auf leichtgewichtigeren und verschrobenere Erscheinungsformen in der Literatur des Übernatürlichen. Die seriösen unheimlichen Geschichten erlangen ihre realistische Intensität entweder durch enge Übereinstimmung mit der Natur, also durch vollkommene Treue zur Natur, abgesehen von der einen Wendung ins Übernatürliche, die der Autor selbst sich erlaubt, oder aber dadurch, dass sie voll und ganz im Bereich der Phantasie angesiedelt sind, wobei die Atmosphäre geschickt der Sichtbarmachung einer feingespunnenen exotischen Welt der Unwirklichkeit dient, die jenseits von Raum und Zeit liegt und in der fast alles geschehen kann, wenn es nur im wahren Einklang mit bestimmten Formen der Einbildungskraft und der Illusion geschieht, die das empfindsame menschliche Hirn als normal empfindet. Dies ist zumindest die herrschende Tendenz, wenn selbstverständlich auch viele zeitgenössische Autoren gelegentlich in die blendenden Attitüden eines unreifen Romantizismus oder in den gleichermaßen leeren und absurden Jargon eines pseudo-wissenschaftlichen »Okkultismus« verfallen, der augenblicklich eine seiner periodischen Blütezeiten erlebt.

Von den lebenden Schöpfern der zur künstlerischsten Höhe getriebenen kosmischen Angst können nur wenige, wenn überhaupt welche, hoffen, es mit dem vielseitigen Arthur Machen aufzunehmen, der einige Dutzend längerer und kürzerer Erzählungen verfasst hat, in denen die Elemente des verborgenen Grauens und des lauernden Entsetzens eine fast unvergleichliche Präsenz und realistische

Schärfe gewinnen. Mr. Machen, der als Schriftsteller auf vielen Gebieten bewandert ist und einen erlesenen lyrischen und ausdrucksstarken Prosastil meisterlich beherrscht, hat vielleicht bewusst mehr Mühe auf seine pikaresken CHRONICLES OF CLEMENDY, seine erfrischenden Essays, seine lebendigen autobiographischen Bände und seine frischen und quicken Übersetzungen verwandt, vor allem aber auf sein denkwürdiges Epos des empfindsamen ästhetischen Geistes, THE HILL OF DREAMS; in diesem verfällt der jugendliche Held dem Zauber der alten walisischen Umgebung, die des Autors Heimat ist, und lebt ein Traumleben in der römischen Stadt Isca Silurum, die nun zum Dorf Caerleon-on-Usk geschrumpft und von Relikten des Altertums übersät ist. Doch bleibt die Tatsache bestehen, dass seine ausdrucksstarken Horrorgeschichten vom Ende des 19. und vom Anfang des 20. Jahrhunderts eine Klasse für sich bilden und eine fest umrissene Epoche in der Geschichte dieser literarischen Form kennzeichnen.

Arthur Machen, dessen für Eindrücke offenes keltisches Erbe verknüpft ist mit starken Jugenderinnerungen an die wilden, sich wölbenden Hügel, die archaischen Wälder und die kryptischen römischen Ruinen in der Landschaft von Gwent, hat ein imaginatives Leben von rarer Schönheit und Intensität und mit historischem Hintergrund geschaffen. Er hat das mittelalterliche Mysterium dunkler Wälder und uralten Brauchtums in sich aufgesogen und ist ein Verfechter des Mittelalters in allen Dingen - einschließlich des katholischen Glaubens. Ebenfalls ist er dem Bann des britannisch-römischen Lebens erlegen, das einst seine Heimat überflutete, und er sieht einen seltsamen Zauber in den befestigten Lagern, den Schachbrettplastern, den Fragmenten von Statuen und ähnlichen Dingen, die von der Zeit erzählen, als klassische Antike regierte und Latein die Landessprache war. Frank Belknap Long, ein junger amerikanischer Dichter, hat die reichen Gaben und die zauberische Ausdruckskraft dieses Träumers sehr schön in dem Sonett »On Reading Arthur Machen« zusammengefasst:

There is a glory in the autumn wood,
The ancient lanes of England wind and climb
Fast wizard oaks and gorse and tangled thyme
To where a fort of mighty empire stood:
There is a glamour in the autumn sky;
The reddened clouds are writhing in the glow
Of some great fire, and there are glints below
Of tawny yellow where the embers die.

I wait, for he will show me, clear and cold,
High-rai's'd in splendour, sharp against the North,
The Roman eagles, and through mists of gold
The marching legions as they issue forth:
I wait, for I would share with him again
The ancient wisdom, and the ancient pain.

Von Arthur Machens Horrorgeschichten ist vielleicht die berühmteste »The Great God Pan« (1894), die von einem einzigartigen und entsetzlichen Experiment und dessen Folgen erzählt. Eine Hirnoperation lässt eine junge Frau den ungeheuren und monströsen Naturgott schauen; darüber verliert sie den Verstand und stirbt kaum ein Jahr später. Jahre danach wird einer Familie im ländlichen Wales ein seltsames, verdächtiges Kind von fremdartigem Aussehen namens Heien Vaughan zur Pflege gegeben, das auf unergründliche Weise durch die Wälder geistert. Einem kleinen Jungen verwirrt sich der Sinn, als er in Helens Begleitung etwas oder jemanden erspährt, und ein junges Mädchen ereilt auf ähnliche Weise ein schreckliches Ende. Alle diese mysteriösen Vorfälle sind auf sonderbare Weise verweben mit den altrömischen ländlichen Göttern jener Gegend, wie sie auf den Resten antiker Skulpturen zu erkennen sind. Nachdem weitere Jahre vergangen sind, erscheint in der Gesellschaft einer Frau von seltsam exotischer Schönheit, die ihren Gatten ins Grauen und in den Tod treibt, einen Künstler dazu bringt, unvorstellbare Gemälde vom Hexensabbat zu malen, und unter den Männern ihrer Bekanntschaft eine Selbstmordepidemie auslöst; schließlich entdeckt man, dass sie in den übelsten Lasterhöhlen Londons verkehrt, wo selbst die abgebrühtesten Wüstlinge sich von ihren Ausschweifungen schockiert zeigen. Aus dem geschickten Vergleich der Erinnerungen seitens jener, die aus verschiedenen Lebensstadien dieser Frau etwas wissen, ergibt sich, dass sie Heien Vaughan ist, das Kind keines sterblichen Vaters und der jungen Frau, an der das Gehirnexperiment durchgeführt wurde. Sie ist die Tochter des schrecklichen Pan persönlich, und als sie am Ende getötet wird, ist ihre Gestalt grauenhaften Metamorphosen unterworfen, die bis zur Geschlechtsumwandlung und zum Abstieg in die ertümlichsten Verkörperungen des Lebensprinzips reichen. Doch der Zauber der Erzählung liegt im Erzählen. Niemand könnte es unternehmen, die wachsende Spannung und das äußerste Grauen zu schildern, die jeden Abschnitt erfüllen, ohne ganz und gar

genau jene Reihenfolge einzuhalten, in der Arthur Machen seine Andeutungen und Offenbarungen allmählich entfaltet. Zweifellos gibt es auch melodramatische Elemente, und der Zufall wird in einem Maße bemüht, das absurd erscheint, wenn man es analysiert; doch die unheilvolle Zauberei der Geschichte lässt diese Kleinigkeiten vergessen, und der feinfühligste Leser gelangt nur mit beifälligem Schaudern ans Ende, und er ist geneigt, die Worte einer der Figuren zu wiederholen: »Es ist zu unglaublich, zu ungeheuerlich; solche Dinge können niemals sein in dieser ruhigen Welt... wenn ein solcher Fall möglich wäre, so würde unsere Erde ein Alptraum sein.«

Weniger berühmt und weniger komplex im Handlungsverlauf als »The Great God Pan«, aber von entschieden feinerer Atmosphäre und höherem künstlerischen Wert ist die seltsame und auf düstere Weise beunruhigende Chronik »The White People«, die sich in ihrem zentralen Stück als Tagebuch oder die Aufzeichnungen eines kleinen Mädchens ausgibt, das von seiner Gouvernante in einige Geheimnisse der verbotenen Magie und der seelenzerstörenden Traditionen des verderblichen Hexenkultes eingeführt worden ist - jenes Kultes, dessen Kunde flüsternd durch ganze Geschlechter der Landbevölkerung Westeuropas weitergegeben wurde, und dessen Anhänger sich manchmal des Nachts einzeln davonstehlen, um sich in schwarzen Wäldern und an einsamen Orten zu den widerwärtigen Orgien des Hexensabbats zu versammeln. Machens Geschichte, ein Triumph geschickter Auswahl und künstlerischer Zucht, gewinnt ungeheure Kraft, während sie dahinfließt in einem Strom unschuldigen kindlichen Schwatzens und dabei Anspielungen auf sonderbare »Nymphen«, »Dols«, »Voolas«, »weiße, grüne und scharlachrote Zeremonien«, »Aklo-Buchstaben«, »Chian-Sprache«, »Mao-Spiele« und dergleichen einstreut. Die Riten, die die Gouvernante von ihrer Großmutter, der Hexe, erlernte, werden dem Kind beigebracht, als dieses drei Jahre alt ist, und in den kunstlosen Berichten des Mädchens über die gefährlichen geheimen Offenbarungen lauert ein Schrecken, der sich großzügig mit Pathos mischt. Böse Talismane, wie sie Anthropologen wohlbekannt sind, werden mit jugendlicher Naivität beschrieben; und dann kommt es schließlich an einem Winternachmittag zu einer Reise in die alten Hügel von Wales, die unter einem imaginativen Zauberbann stattfindet, der der wilden Szenerie noch zusätzlich etwas Unheimliches, Seltsames verleiht und Ahnungen eines grotesken Gefühls aufkommen lässt. Die Einzelheiten der Reise werden mit wunderbarer Lebendigkeit geschildert, und dem scharfen Kritiker stellen sie sich als ein Meisterwerk der phantastischen Literatur dar,

die über nahezu unbegrenzte Kraft bei der Andeutung von bezwingender Abscheulichkeit und kosmischen Verirrungen verfügt. Endlich entdeckt das Kind, das jetzt dreizehn Jahre alt ist, inmitten eines dunklen und unzugänglichen Waldes einen kryptischen Gegenstand von tödlicher Schönheit. Am Ende überwältigt das Grauen das Mädchen in einer Form, auf die schon geschickt in einer Anekdote des Prologs vorausgewiesen wurde, aber das Mädchen vergiftet sich noch rechtzeitig. Wie Heien Vaughans Mutter in »The Great God Pan« hat auch die Dreizehnjährige den Entsetzen verbreitenden Gott geschaut. Man findet sie tot im dunklen Wald neben dem kryptischen Gegenstand, auf den sie gestoßen war; und dieser Gegenstand - eine weißlich leuchtende Statue römischer Herkunft, um die sich grässliche mittelalterliche Gerüchte rankten - wird von den Suchenden verängstigt zu Staub zerschlagen.

In dem Episodenroman THE THREE IMPOSTORS, einem Buch, das als Gesamtwerk in seiner Qualität ziemlich beeinträchtigt wird durch die Imitation des munteren Stevenson-Tons, gibt es gewisse Geschichten, die vielleicht den Höhepunkt von Machens Können als Schöpfer des Schreckens darstellen. Hier finden wir in hochkünstlerischer Form jene unheimliche Vorstellung des Autors, die zu seinen liebsten zählt: jenen Gedanken nämlich, dass unter den Tälern und Felsen der wilden walisischen Berge eine gedrungene primitive Rasse ein unterirdisches Leben führt, ein Völkchen, dessen Wirken unsere allgemeinen Volkssagen von Feen, Elfen und kleinen Kobolden entstehen ließ, und dessen Treiben selbst heute noch für gewisse Taten verantwortlich gemacht wird, wenn etwa jemand auf unerklärliche Weise verschwindet oder normale Kleinkinder gelegentlich gegen seltsame, dunkle »Wechselbälger« eingetauscht werden. Dies Thema findet seine vollkommenste Behandlung in der Episode »The Novel of the Black Seal«; darin entdeckt ein Professor eine einzigartige Übereinstimmung zwischen bestimmten Zeichen, die in einen walisischen Kalksteinfelsen geritzt sind, und jenen, die sich auf einem prähistorischen schwarzen Siegel aus Babylon befinden, und begibt sich daraufhin auf eine Entdeckungsfahrt, die ihn zu unbekannten und schrecklichen Dingen führt. Er stößt auf eine nicht ganz geheure Passage bei dem antiken Geographen Solinus, auf dem Lande bringt eine Frau einen absonderlich idiotischen Sohn zur Welt, nachdem sie ein Schrecken in ihrem innersten Wesen erschüttert hat, und in den einsamen Gegenden von Wales verschwinden auf mysteriöse Weise eine Reihe von Personen - alle diese Dinge sieht der Professor in einem schauerlichen Zusammenhang, und sie

deuten ihm einen Zustand an, den jeden Freund und Wohltäter der Menschheit empören muss. Er nimmt den idiotischen Jungen in seine Dienste; dieser plappert zeitweise mit einer widerlichen, zischenden Stimme seltsames Zeug und leidet unter sonderbaren epileptischen Anfällen. Einmal werden nach einem solchen Anfall im Studierzimmer des Professors des Nachts beunruhigende Gerüche und Spuren unnatürlicher Erscheinungen festgestellt; und bald darauf zieht der Professor, ein umfangreiches Dokument hinterlassend, hinaus in die unheimlichen Berge, mit fieberhafter Erwartung und absonderlichem Entsetzen im Herzen. Er kehrt nie zurück; doch neben einem phantastischen Stein in dem wilden Land werden seine Uhr, sein Geld und sein Ring in einem mit Katgut verschnürten Pergament gefunden, das die gleichen schrecklichen Zeichen trägt wie das schwarze babylonische Siegel und der Felsen in den Bergen von Wales. Das umfangreiche Dokument erklärt genug, um die scheußlichsten Szenen heraufzubeschwören. Professor Gregg ist nach dem Studium der massivsten Zeugnisse, wie sie sich im Verschwinden von Menschen in Wales, in der Inschrift auf dem Felsen, den Berichten antiker Geographen und dem schwarzen Siegel niedergeschlagen haben, zu dem Schluss gekommen, dass unter den Bergen des unbetretenen Wales immer noch eine fürchterliche, früher viel weiter verbreitete Rasse dunkler Urwesen aus unvordenklicher Urzeit lebt. Weitere Forschungen haben das Rätsel der Botschaft des schwarzen Siegels gelöst und bewiesen, dass der Idiotenjunge, Sohn irgendeines Vaters von weitaus größerer Schrecklichkeit als die Menschheit, ungeheuerliche Erinnerungen und Möglichkeiten ererbt hat. In jener seltsamen Nacht beschwor der Professor in seinem Studierzimmer »die schreckliche Umwandlung der Hügel« mit Hilfe des schwarzen Siegels, und er erweckte in dem hybriden Idioten das Grauen seiner entsetzlichen Abstammung. Er »sah seinen Körper anschwellen, bis er sich wie eine Blase ausdehnte, während das Gesicht schwarz wurde ...« Und dann erschienen die stärksten Auswirkungen der Beschwörung, und Professor Gregg erkannte die reine Tollheit kosmischen Entsetzens in ihrer düstersten Form. Er erkannte die abgründ tiefen Schlünde des Abnormen, die er aufgerissen hatte, und so zog er, bereit und entschlossen, hinaus in die wilden Berge. Er wollte auf die unvorstellbaren »kleinen Kobolde« treffen, und sein Dokument endet mit der rationalen Betrachtung: »Falls ich von meiner Reise unglücklicherweise nicht heimkehre, so ist es nicht nötig, hier ein Bild meines schrecklichen Schicksals auszumalen.«

In THE THREE IMPOSTORS findet sich auch »The Novel of the White

Powder«, und diese Geschichte kommt dem absoluten Höhepunkt grässlicher Furcht sehr nahe. Francis Leicester, ein junger Jurastudent, den Überarbeitung und Abgeschiedenheit in nervöse Erschöpfung getrieben haben, kommt mit einem ärztlichen Rezept zu einem Apotheker, der es mit seinen Arzneien nicht allzu genau nimmt. Die Substanz, die er verabreicht, ist, wie sich später herausstellt, ein ungewöhnliches Salz, das sich im Lauf der Zeit und durch Temperaturschwankungen zufällig in etwas sehr Seltsames und Schreckliches verwandelt hat, und zwar in nichts anderes als, kurz gesagt, das mittelalterliche VINUM SABBATI, dessen Verzehr bei den grauenhaften Orgien des Hexensabbats zu abstoßenden Verwandlungen und - wenn unbesonnen benutzt - zu unaussprechlichen Konsequenzen führte. Der junge Mann nimmt in aller Unschuld das Pulver, in einem Glas Wasser gelöst, regelmäßig nach den Mahlzeiten zu sich, und es scheint sich zunächst auch durchaus heilsam auszuwirken. Allmählich jedoch geht seine gestärkte Geistesverfassung in eine Form von Zerstreutheit über; er ist häufig abwesend von zu Hause, und es scheint in ihm eine widerwärtige psychologische Veränderung vorgegangen zu sein. Eines Tages bildet sich auf seiner rechten Hand ein blaugrauer Fleck, und danach zieht er sich wieder in seine Abgeschiedenheit zurück, bis er sich endlich in seinem Zimmer einschließt und niemandem aus dem Haushalt mehr Zutritt gewährt. Der Arzt erscheint zur Visite, verlässt das Haus aber von Grauen gelähmt, da er, wie er sagt, nichts mehr ausrichten! könne. Zwei Wochen später sieht die Schwester des Patienten im Vorübergehen etwas Ungeheuerliches am Fenster des Krankenzimmers; und die Diener berichten, dass die Speisen, die sie vor die verschlossene Tür stellen, nicht mehr angerührt werden. Aufforderungen an der Tür führen nur zu einem schlurfenden Geräusch, und eine dumpfe, gurgelnde Stimme verlangt, in Ruhe gelassen zu werden. Schließlich hat ein schauerndes Hausmädchen etwas Entsetzliches zu berichten. Die Zimmerdecke unter Leicesters Zimmer zeigt Flecken von einer grässlichen schwarzen Flüssigkeit, die herabtropft und auf dem Bett darunter eine gräuliche, zähflüssige Pfütze bildet. Dr. Haberdens lässt sich nun zur Rückkehr in das Haus überreden; er bricht die Tür zum Zimmer des jungen Mannes auf und schlägt immer wieder mit einer Eisenstange auf das gotteslästerliche, halblebendige Etwas ein, das er dort findet. Es ist »eine dunkle und stinkende Masse, im Zustand schwärender Verwesung und grässlicher Fäulnis, weder flüssig noch fest, vielmehr schmelzend und sich verwandelnd.« Aus seiner Mitte heraus leuchten brennende

Punkte wie Augen, und ehe das Wesen der Tod ereilt, versucht es noch, etwas zu erheben, was ein Arm hätte sein können. Der Arzt aber, unfähig, die Erinnerung an das, was er geschaut, zu ertragen, stirbt bald darauf auf See während der Überfahrt nach Amerika, wo er sich ein neues Leben erhofft hatte.

In »The Red Hand« und »The Shining Pyramid« wendet sich Arthur Machen wieder den dämonischen Kobolden zu; und in »The Terror«, einer Geschichte aus der Zeit des Krieges, behandelt er mit eindringlicher Rätselhaftigkeit, welche Auswirkungen es auf die Tiere der Welt hat, wenn der heutige Mensch die Existenz des Geistigen leugnet; die Tiere beginnen, an der Überlegenheit des Menschen zu zweifeln, und verbünden sich, um ihn auszurotten. Von äußerster Feinheit ist THE GREAT RETURN, ebenfalls ein Werk aus der Kriegszeit, eine Gralsgeschichte, die vom bloßen Grauen in die Bereiche wahrer Mystik vorstößt. Zu bekannt, um hier noch beschrieben werden zu müssen, ist die Geschichte »The Bowmen«, die, als authentischer Bericht aufgefasst, die weitverbreitete Sage von den »Engeln von Mons« entstehen ließ - Geistern englischer Bogenschützen aus den Schlachten von Crecy und Agincourt, die 1914 Seite an Seite mit den hartbedrängten Mannschaften des ruhmreichen englischen Expeditionskorps der »Old Contemptibles« in Frankreich fochten.

Von geringerer Intensität als Arthur Machen in der Schilderung der Extreme nackter Angst, dafür jedoch unendlich enger der Vorstellung einer unwirklichen Welt verbunden, die unablässig unsere eigene Welt bedrängt, ist der inspirierte und produktive Algernon Blackwood; in seinem umfangreichen, wenn auch ungleichmäßigen Schaffen finden sich einige der schönsten Werke der Geistesliteratur dieses oder jedes anderen Zeitalters. Über den Rang von Algernon Blackwoods Genius kann es keinen Streit geben, denn niemand ist auch nur entfernt der Fähigkeit, Ernsthaftigkeit und der minuziösen Genauigkeit nahegekommen, mit denen er den Unterton des sonderbar Fremden in gewöhnlichen Dingen und Erfahrungen verzeichnet, oder hat jene übersinnliche Einsicht gewonnen, mit der er Schritt für Schritt mit jedem Detail die vollkommenen Empfindungen und Wahrnehmungen so aufbaut, dass sie aus der Wirklichkeit hinausführen in ein übernatürliches Leben, eine übernatürliche Vision. Ohne in nennenswertem Maße die poetische Hexerei bloßer Worte zu beherrschen, ist er DER absolute und unbestrittene Meister der unheimlichen Atmosphäre, und aus einem bloßen Stückchen farbloser psychologischer Beschreibung kann er etwas heraufbeschwören, was fast einer ganzen Geschichte gleichkommt. Und über alles das hinaus weiß er nur zu gut, wie sehr

manche empfindsame Seelen immer und ewig im Grenzland des Traumes leben, und wie verhältnismäßig klein der Unterschied ist zwischen den Bildern, die aus wirklichen Dingen aufsteigen, und jenen, die vom Spiel der Einbildungskraft geweckt werden.

Algernon Blackwoods weniger bedeutenden Werke haften verschiedene Makel an, als da sind ein Ton sittlicher Belehrung, gelegentlich eine schale Verschrobenheit, die Plattheit wohlwollender Übersinnlichkeit und ein freigiebiger Gebrauch des Fachjargons des modernen »Okkultismus«. Die Schwächen seiner ernsteren Bemühungen äußern sich in jener Weitschweifigkeit und Langatmigkeit, die das Ergebnis eines äußerst umständlichen Versuchs sind, mit einer ziemlich schmucklosen und journalistischen Sprache, der es völlig an innerer Magie, Farbe und Vitalität gebricht, präzise Empfindungen und Nuancen unheimlicher Ahnungen in Bilder zu bannen. Doch trotz dieser Einwände erreichen die Hauptwerke Blackwoods ein wahrhaft klassisches Niveau, und sie wecken überzeugend das einschüchternde Gefühl dessen, dass fremde und seltsame geistige Sphären oder Wesen drohend nahe sind.

Das nahezu unerschöpfliche erzählerische Werk Algernon Blackwoods umfasst Romane und Geschichten, wobei letztere bisweilen unabhängig veröffentlicht, bisweilen aber auch zu Serien zusammengefasst worden sind. An erster Stelle muss die Erzählung »The Willows« genannt werden, in der ein Paar von müßigen Reisenden auf fürchterliche Weise die namenlosen Wesen auf einer verlassenen Donauinsel spürt und erkennt. Kunst und erzählerische Zucht erreichen hier ihre höchste Entfaltung, und ohne einzige angestrenzte Passage, ohne einen einzigen falschen Ton entsteht der Eindruck bleibender Eindringlichkeit. Eine weitere erstaunlich starke, wenn auch künstlerisch weniger vollendete Erzählung ist »The Wendigo«, die uns mit den grauenhaften Spuren eines ungeheuren Walddämons konfrontiert, von dem sich die Holzfäller in den Wäldern des Nordens hinter vorgehaltener Hand am Abend erzählen. Die Art und Weise, wie gewisse Fußabdrücke gewisse unglaubliche Dinge verraten, stellt wirklich einen deutlichen Triumph im Handwerk des Schreibens dar. In »An Episode in a Lodging House« erblicken wir entsetzliche Wesen, die ein Zauberer aus der Dunkelheit des Raums heraufbeschwört, und »The Listener« erzählt von dem schrecklichen, übersinnlichen Residuum, das sich durch ein altes Haus schleppt, in dem ein Leprakranker gestorben ist. In dem Band INCREDIBLE ADVENTURES finden sich einige der besten Geschichten, die der Autor überhaupt verfasst hat; sie entführten die

Phantasie zu wilden Riten in nächtlichen Gebirgen, zu geheimen und schrecklichen Horizonten, die hinter empfindungsloser Szenerie lauern, und zu unvorstellbaren Mysterien in den Gewölben unter dem Sand und den Pyramiden Ägyptens - und das alles mit einer ernsten Delikatesse und Raffinesse, die überzeugend wirkt, wo eine krudere oder leichtere Behandlung nur amüsieren würde. Manche dieser Schilderungen sind überhaupt kaum Geschichten, sondern vielmehr Studien von flüchtigen Eindrücken und halberinnerte Fetzen von Träumen. Die Handlung ist überall nebensächlich; es ist die Atmosphäre, die ungehindert herrscht.

JOHN SILENCE - PHYSICIAN EXTRAORDINARY ist ein Buch, das aus fünf aufeinander bezogenen Erzählungen besteht, durch die eine einzige Figur ihren triumphalen Weg nimmt. Beeinträchtigt lediglich durch Anklänge an die Atmosphäre populärer und konventioneller Detektivgeschichten - denn Dr. Silence ist einer von jenen wohlmeinenden Geistern, die mit ihren bemerkenswerten Kräften würdigen Menschen helfen, die in Schwierigkeiten geraten sind -, enthalten diese Geschichten doch einiges vom besten Schaffen des Autors, und sie erzeugen eine Illusion, die emphatisch und von nachhaltiger Wirkung zugleich ist. Die Anfangsgeschichte, »A Psychical Invasion«, erzählt, was einem feinfühligem Schriftsteller in einem Haus zustieß, das einst die Stätte düsterer Taten war, und wie eine Legion teuflischer Dämonen ausgetrieben wurde. »Ancient Sorceries«, vielleicht die gelungenste Erzählung des Bandes, schildert auf fast hypnotisch lebendige Weise eine alte französische Stadt, wo einst der Teufelssabbat von allen Menschen in Katzengestalt gefeiert wurde. In »The Nemesis of Fire« wird ein abscheulicher Elementargeist durch frischvergossenes Blut heraufbeschworen, während »Secret Worship« von einer deutschen Schule erzählt, wo der Satanismus sein Szepter schwang und noch lange danach eine Aura des Bösen erhalten blieb. »The Camp of the Dog« ist eine Werwolf-Geschichte, der allerdings ein moralisierender Ton und ein berufsmäßiger »Okkultismus« Schaden zufügen.

Zu subtil vielleicht, um sie letztendlich als Horrorgeschichten zu klassifizieren, doch möglicherweise weitaus künstlerischer in einem absoluten Sinn sind solche feingesponnenen Phantasien wie JIMBO oder THE CENTAUR. In diesen Romanen gelingt es Blackwood, sich dicht und fühlbar dem innersten Stoff der Träume zu nähern, wobei er die konventionellen Grenzen zwischen Wirklichkeit und Imagination auf ungeheuerliche Weise einreißt.

Unübertroffen in der Zauberei einer kristallinen, singenden Prosa und von überragendem Rang in der Erschaffung einer prächtigen

und sehnsuchtsvollen Welt irisierender, exotischer Visionen ist Edward John Moreton Drax Plunkett, Achtzehnter Baron Dunsany, dessen Geschichten und kurze Theaterstücke ein fast einzigartiges Element in unserer Literatur bilden. Als Erfinder einer neuen Mythologie und als Erdichter überraschender Volksmärchen steht Lord Dunsany im Dienst einer fremden Welt phantastischer Schönheit, verschworen dem ewigen Kampf gegen die Roheit und Hässlichkeit der Wirklichkeit des Alltags. Gemessen an allen Perioden der Literatur, nimmt er den im wahrsten Sinne kosmischen Standpunkt ein. So feinfühlig wie Poe, wo es um dramatische Valeurs und die Bedeutung einzelner Worte und Details geht, und rhetorisch weitaus besser gerüstet durch einen einfachen lyrischen Stil, der auf der Prosa der King-James-Bibel beruht, weiß sich dieser Autor mit ungeheurer Wirksamkeit fast aller Mythen und Sagen des europäischen Kulturkreises zu bedienen und schafft so einen zusammengesetzten oder auch elektronischen Zyklus der Phantasie, in dem die Farben des Ostens, die hellenische Form, die teutonische Düsterteit und die keltische Wehmut sich derart herrlich verbinden, so dass ein jedes Moment das andere stützt und ergänzt, ohne dass die vollkommene Kongruenz oder Homogenität darunter zu leiden hätten. In den meisten Fällen schildert Lord Dunsany sagenhafte, legendäre Länder »jenseits des Ostens« oder »am Rande der Welt«. Sein eigenes System erfundener Namen für Personen und Orte, deren Wurzeln aus klassischen, orientalischen und anderen Quellen stammen, ist ein Wunderwerk vielseitiger Erfindungsgabe und poetischer Urteilskraft, was sich an solchen Beispielen wie »Argimenes«, »Bethmoora«, »Poltarnees«, »Camorak«, »Ilurriel« und »Sardathrion« ablesen lässt. So ist also Schönheit und nicht Entsetzen der Grundton von Dunsanys Werk. Er liebt das satte Grün von Jade und Kupferkuppeln und das rötliche Leuchten des Sonnenuntergangs auf den Elfenbeinminaretten unmöglicher Traumstädte. Auch Humor und Ironie sind oft gegenwärtig, um einen saftigen Zynismus zu verbreiten und das abzuwandeln, was sonst wohl eine naive Intensität besäße. Dennoch gibt es, was unvermeidlich ist bei einem Meister triumphierender Unwirklichkeit, gelegentlich Töne kosmischen Schreckens, die sehr wohl in die authentische Tradition gehören. Dunsany liebt es, verstohlen und listig ungeheuerliche Dinge und unglaubliche Verhältnisse anzuzeigen, wie es im Märchen geschieht. In THE BOOK OF WONDER lesen wir von Hlo-Hlo, dem gigantischen Spinnenidol, das nicht immer in seiner Behausung bleibt; wir erfahren, was die Sphinx im Walde fürchtete; wir hören von Slith, dem Dieb, der über den Rand der Welt

springt, nachdem er gesehen, wie ein gewisses Licht entzündet ward und WER es entzündet hat, von den menschenfressenden Gibbelinen, die einen Turm des Bösen bewohnen und einen Schatz bewachen, von den Gholen, die im Walde hausen und die man besser nicht bestiehlt, von der Stadt Nimmer und den Augen, die in Unter-Gruben wachen, sowie von verwandten Dingen der Dunkelheit. A DREAMER'S TALES erzählt von dem Geheimnis, das alle Menschen aus Bethmoora in die Wüste schickte, von dem riesigen Tor von Perdonaris, das aus einem einzigen Stück Elfenbein geschnitzt ward, und von der Reise des armen alten Bill, dessen Kapitän die Mannschaft verfluchte und tückisch aussehende Inseln ansteuerte, die eben erst aus dem Meer aufgetaucht waren und auf denen Hütten mit niedrigen Dächern und bösen, düstren Fenstern standen.

Viele der kurzen Theaterstücke Dunsanys sind durchdrungen von der Furcht vor Geistern. In THE GODS OF THE MOUNTAINS geben sich sieben Bettler als die sieben grünen Götter aus, deren Statuen auf einem fernen Berg stehen, und lassen es sich in der Stadt Wohlergehen, wo sie von den Gläubigen verehrt werden, bis bekannt wird, dass die wahren Götterstatuen sich nicht mehr auf ihren angestammten Plätzen befinden. Nun wird berichtet, man habe etwas Ungelenkes in Bewegung gesehen - »Stein dürfte am Abend nicht wandern« -, und als die falschen Götter schließlich die Ankunft einer Tänzergruppe erwarten, stellen sie fest, dass die nahenden Schritte schwerer sind als es die guter Tänzer sein sollten. In der Folge geschehen dann Dinge, und am Ende werden die vermessenen Lästler von eben den wandernden Statuen, deren Heiligkeit sie geschändet haben, in grüne Jadestatuen verwandelt. Doch die bloße Handlung gehört noch zu den geringsten Meriten dieses wundervoll wirksamen Theaterstücks. Die Episoden und ihre Entfaltung tragen den Stempel höchster Meisterschaft, so dass das Ganze eines der wichtigsten Beiträge der Gegenwart nicht allein zur Dramatik, sondern zur allgemeinen Literatur überhaupt bildet. A NICHT AT AN INN berichtet von vier Dieben, die dem ungeheuerlichen Hindugott Klesh das Smaragdauge gestohlen haben. Sie locken die drei priesterlichen Rächer, die ihnen auf der Spur sind, in ihr Zimmer, und es gelingt ihnen dort, ihre Verfolger zu erschlagen; aber des Nachts kommt Klesh und sucht tastend nach seinem Auge; als er es gefunden hat, verschwindet er wieder und ruft die Räuber einzeln in die Dunkelheit heraus, wo einen jeden eine namenlose Strafe ereilt. In THE LAUGHTER OF THE GODS steht eine dem Verhängnis geweihte Stadt am Rande des Dschungels, wo nur jene das geisterhafte Spiel

eines Lautenschlägers vernehmen, die vom Tode gezeichnet sind. (Vgl. auch Alices geisterhaftes Cembalo in Hawthornes THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES); THE QUEEN'S ENEMIES wiederum erzählt die von Herodot berichtete Anekdote einer rachsüchtigen Prinzessin, die ihre Widersacher zu einem unterirdischen Bankett lädt und sie dann in den einströmenden Fluten des Nils ertrinken lässt. Doch kein Maß an bloßer Beschreibung vermag es, mehr als nur einen Bruchteil von Lord Dunsanys allgegenwärtigem Zauber zu vermitteln. Seine prismatisch schillernden Städte und seine noch nie da gewesenen Riten kennzeichnet eine Sicherheit, wie sie allein Meisterschaft erzeugen kann, und das Gefühl tatsächlicher Teilnahme an seinen heimlichen Mysterien lässt uns schauern. Für wahrhaft phantasierende Menschen ist er ein Talisman, ein Schlüssel, der das Tor zur reichen Schatzkammer des Traumes und der versprengten Erinnerungen öffnet, so dass wir ihn nicht nur einen Dichter nennen können, sondern ihn auch für einen Autor halten dürfen, der jeden Leser ebenfalls zum Dichter macht.

Lord Dunsany gegenüber steht am anderen Pol des Genius der gelehrte Montague Rhodes James, Provost des Eton College, Altertumskenner von Ruf und anerkannte Autorität auf dem Gebiet mittelalterlicher Handschriften und der Geschichte der Kathedralen, der über die Gabe verfügt, mit fast diabolischer Macht das Grauen in kleinen Schritten aus der Mitte des prosaischen Alltagslebens herbeizurufen. Dr. James, der schon seit langem zur Weihnachtszeit gern Geistergeschichten erzählt hat, ist nach und nach in der Literatur des Unheimlichen zum Erzähler aller ersten Ranges geworden, wobei er einen spezifischen Stil und eine charakteristische Methode entwickelt hat, die einer fortwirkenden Schar von Schülern wahrscheinlich als Vorbild dienen wird.

Die Kunst des Dr. James ist keineswegs ein Produkt des Zufalls, und im Vorwort zu einer seiner Sammlungen hat der Autor drei sehr vernünftige Regeln für das Schreiben von Gruselgeschichten formuliert. Eine Geistergeschichte, so glaubt er, müsse im vertrauten Rahmen der Jetztzeit angesiedelt sein, damit sie der Erfahrungssphäre des Lesers sehr nahe komme. Darüber hinaus sollten die gespenstischen Phänomene eher böser als gütiger Natur sein, da nämlich ANGST die Empfindung sei, die vor allem erregt werden soll. Und schließlich sei das technische Kauderwelsch des »Okkultismus« oder der Pseudo-Wissenschaft sorgfältig zu vermeiden, damit der Zauber beiläufiger Wahrscheinlichkeit nicht erstickt werde in nicht überzeugender Pedanterie.

Dr. James, der das, was er predigt, auch praktiziert, geht seine

Themen in sehr leichter Form, oftmals im Konversation an. Er erschafft die Illusion alltäglicher Vorkommnisse, um dann seine abnormen Phänomene vorsichtig und allmählich einzuführen; diese nun werden an jeder Ecke gemildert durch Tupfer anheimelnder und prosaischer Details, bisweilen aber auch mit ein oder zwei Prisen Altertumswissenschaft gewürzt. Da er sich der engen Beziehung zwischen gegenwärtiger Unheimlichkeit und gewachsener Tradition bewusst ist, liefert er gewöhnlich für seine Ereignisse entfernte historische Präzedenzfälle, und so ist er imstande, seine unerschöpflichen Kenntnisse der Vergangenheit und seine abrufbereite und überzeugende Beherrschung der archaischen Diktion und Färbung passend zu nutzen. Der Lieblingsschauplatz für eine James-Geschichte ist eine jahrhundertealte Kathedrale, die der Verfasser mit all der präzisen Vertrautheit eines Fachmanns auf dem Gebiet beschreiben kann.

Verstohlen humoristische Vignetten und Passagen lebensechter Genrebilder und Charakterisierungen finden sich oft in Dr. James' Erzählungen, und in seinen geschickten Händen dienen sie dazu, die allgemeine Wirkung zu fördern anstatt sie zu mindern, wie es die gleichen Qualitäten bei einem Künstler geringeren Grades womöglich leicht täten. Mit der Erfindung eines neuen Geistertyps hat er sich beträchtlich von der konventionellen »gotischen« Schauertradition entfernt; denn wo die alten Klischeegeister bleich und imposant waren und hauptsächlich mit den Augen wahrgenommen wurden, ist der typische James-Geist im Durchschnitt schlank, zwergenhaft und behaart - ein träges, teuflisches Scheusal der Nacht, das zwischen Tier und Mensch steht und gewöhnlich erst in der Berührung wahrgenommen wird, ehe es SICHTBAR erscheint. Manchmal zeigt sich das Gespenst in noch ekzentrischerer Verfassung, als eine Rolle Flanell etwa mit spinnenhaften Augen oder als unsichtbares Wesen, das sich aus Laken formt und EIN GESICHT AUS ZERKNITTERTEM LINNEN zeigt. Dr. James, soviel ist klar, verfügt über kluge wissenschaftliche Kenntnisse der menschlichen Nerven und Gefühle, und er weiß genau, wie er Aussage, Bildlichkeit und feine Andeutung dosieren muss, um die größtmögliche Wirkung bei seinen Lesern zu erzielen. Seine künstlerische Stärke liegt eher im Erfinden und Verknüpfen von Ereignissen als in der Schaffung von Atmosphäre, und er erreicht das Gemüt häufiger durch den Verstand, als dass er es direkt trifft. Diese Methode, bei der bisweilen der jähe Höhepunkt ausbleibt, hat selbstverständlich ihre Vor- und Nachteile, und viele Leser werden die durchgängige atmosphärische Spannung

vermissen, auf deren Aufbau mit Worten und Szenen Autoren wie Machen sehr viel Mühe verwenden. Doch nur wenige Geschichten lässt sich Langweiligkeit vorwerfen. Im allgemeinen reicht die lakonische Entfaltung abnormer Ereignisse in geschichtlicher Reihenfolge zur Genüge, um die erwünschte Wirkung wachsenden Grauens zu erzeugen.

Die Kurzgeschichten von Dr. James liegen vor in vier kleinen Sammelbänden, die GHOST STORIES OF AN ANTIQUARY, MORE GHOST STORIES OF AN ANTIQUARY, A THIN GHOST AND OTHERS und A WARNING TO THE CORIOUS heißen. Außerdem gibt es noch eine entzückende Jugendphantasie, THE FIVE JARS, mit ihren geisterhaften Andeutungen. Es fällt schwer, aus dieser Fülle eine Lieblingsgeschichte oder auch eine besonders typische Erzählung auszuwählen, doch wird zweifellos jeder Leser, seinem Temperament entsprechend, derartige Vorlieben haben.

»Count Magnus« ist gewiss eine der besten Geschichten, bildet sie doch eine wahrhaftige Goldgrube an Spannung und Beschwörung. Mr. Wraxall ist ein englischer Reisender, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Schweden aufhält, um dort Material für ein Buch zu sammeln. Er beginnt sich für die alte Familie De la Gardie aus der Nähe des Ortes Raback zu interessieren und studiert daraufhin die Familienchronik; dabei fasziniert ihn besonders der Erbauer des noch existierenden Herrenhauses, ein Graf Magnus, von dem man sich seltsame und schreckliche Dinge hinter vorgehaltener Hand erzählt. Der Graf, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts sein Wesen trieb, war als Grundbesitzer ein harter Herr und berühmt für seine Unnachsichtigkeit gegenüber Wilderern und pflichtvergessenen Pächtern. Seine grausamen Strafen waren sprichwörtlich, und es gingen dunkle Gerüchte um, dass seine Macht sogar seine Beerdigung in dem großen Mausoleum überdauert habe, das er neben der Kirche hatte errichten lassen - wie in dem Fall der beiden Bauern, die eines Nachts ein Jahrhundert nach seinem Tode in seinem Gehege jagten. Scheußliche Schreie erschallen im Wald, und nahe dem Grabe des Grafen Magnus erklangen ein unnatürliches Lachen und das Schlagen einer große Tür. Am nächsten Morgen fand der Priester die beiden Männer, der eine wahnsinnig, der andere tot, und diesem war das Fleisch von den Gesichtsknochen gesaugt worden.

Mr. Wraxall hört alle diese Geschichten und stößt auf noch besser gehütete Zeichen, die sich auf eine Schwarze Pilgerfahrt beziehen, die der Graf einst unternommen hatte, eine Pilgerfahrt nach Chorazin in Palästina, eine jener Städte, die der Herr unser Gott in

der Heiligen Schrift verdammt hat und in der, wie alte Priester sagen, einst der Antichrist geboren wird. Niemand wagt anzudeuten, was diese Schwarze Pilgerfahrt genau gewesen ist oder was für ein seltsames Ding oder Wesen der Graf von dort als Gefährten mitgebracht hat. Unterdessen wird Mr. Wraxall zunehmend begieriger, das Mausoleum des Grafen zu erforschen, und schließlich erhält er auch die Erlaubnis, dies in Begleitung eines Dekans zu tun. Er findet dort mehrere Denkmale und drei Kupfersarkophage, von denen einer der des Grafen ist. Um diesen ziehen sich in mehreren Schmuckbändern eingravierte Szenen, darunter eine einzigartige, ja entsetzliche Schilderung einer Verfolgung- durch einen Wald wird ein rasender Mann gejagt, und zwar von einer gedrungenen, verhüllten Gestalt mit dem Fangarm eines Teufelsfischs, die gelenkt wird von einem großen, in einen Mantel gehüllten Mann auf einem kleinen Hügel in der Nähe. Der Sarkophag hat drei massive Stahlschlösser, von denen eines geöffnet am Boden liegt, was den Reisenden an ein metallisches Klirren erinnert, das er am Tag zuvor gehört hatte, als er am Mausoleum vorüberging und den eiteln Wunsch aussprach, den Grafen zu sehen.

Mr. Wraxall, dessen Faszination angewachsen ist und dem nun der Schlüssel zur Verfügung steht, stattet dem Mausoleum einen zweiten Besuch ohne Begleitung ab, und er findet ein weiteres Schloss geöffnet. Am nächsten Tag, der sein letzter in Raback ist, begibt er sich wiederum allein dorthin, um dem schon lange toten Grafen Lebewohl zu sagen. Noch einmal von dem seltsamen Zwang getrieben, den absonderlichen Wunsch nach einer Begegnung mit dem begrabenen Edelmann zu äußern, sieht er nun zu seiner Beunruhigung, dass ja nur ein einziges Schloss an dem großen Sarkophag verblieben ist. Und während er es noch anschaut, fällt auch dieses letzte Schloss lärmend zu Boden, und es entsteht ein Geräusch, wie wenn sich etwas quietschend in seinen Angeln bewegte. Dann scheint sich der ungeheure Deckel langsam zu heben, und Mr. Wraxall flieht in panischer Angst, ohne das Tor des Mausoleums zu verschließen.

Während seiner Rückfahrt nach England beschleicht den Reisenden ein sonderbares Unbehagen angesichts seiner Mitpassagiere auf der Kanalfähre, die er anfangs benutzt. Verhüllte Gestalten machen ihn nervös, und er hat das Gefühl, beobachtet und verfolgt zu werden. Von den achtundzwanzig Personen, die er zählt, erscheinen nur sechszwanzig zu den Mahlzeiten, und es sind immer dieselben beiden, die fehlen: ein großer Mann im Mantel und eine kleinere,

verhüllte Gestalt. Mr. Wraxall beendet seine Reise zu Wasser in Harwich und sucht freimütig sein Heil in der Flucht mit einer geschlossenen Kutsche, doch an einer Kreuzung erblickt er zwei verhüllte Gestalten. Schließlich nimmt er Logis in einem kleinen Haus in einem Dorf und verbringt die Zeit mit hektischen Aufzeichnungen. Am zweiten Morgen wird er tot aufgefunden, und bei der Leichenschau werden sieben Geschworene angesichts des Leichnams ohnmächtig. Das Haus aber, in dem er wohnte, ward niemals mehr bewohnt, und als es ein halbes Jahrhundert später abgerissen wird, findet man sein Manuskript in einem vergessenen Schrank.

In »The Treasure of Abbot Thomas« entschlüsselt ein britischer Altertumsforscher eine Chiffre auf Glasmalereien von Renaissance-Fenstern und entdeckt dadurch einen jahrhundertealten Goldhort, der in einer Nische in halber Tiefe eines Brunnens im Hof einer deutschen Abtei verborgen ist. Doch der listige Anleger hatte einen Wächter über den Schatz! eingesetzt, und etwas in dem schwarzen Brunnen schlingt die Arme um den Hals des Suchers, und zwar auf eine Weise, dass er die Suche aufgibt und man nach einem Geistlichen schickt. In jeder folgenden Nacht spürt der Entdecker etwas verstohlen Anwesendes in seiner Nähe und nimmt einen grauenhaften Geruch von Schimmel vor der Tür seines Hotelzimmers wahr, bis endlich der Geistliche am helllichten Tag die Öffnung der Schatzkammer im Brunnen wieder mit einem Stein verschließt - denn aus dieser war im Dunkel etwas aufgestiegen, um die Störung des Goldes des alten Abtes Thomas zu rächen. Während er sein Werk vollendet, entdeckt der Geistliche eine in den uralten Brunnen gemeißelte Krötengestalt mit dem lateinischen Motto »DEPOSITUM CUSTODI - hüte, was dir anvertraut ist.«

Weitere denkwürdige James-Geschichten sind »The Stall of Barchester Cathedral«, in der ein groteskes Relief auf seltsame Weise Leben annimmt, um den heimlichen und durchtriebenen Mord eines alten Dekans zu rächen, den dessen ehrgeiziger Nachfolger begangen hat, dann »Oh, Whistle, and I'll Come to You«, die von dem Grauen erzählt, das eine seltsame Metallpfeife heraufbeschwor, die man in der Ruine einer mittelalterlichen Kirche fand, sowie »An Episode of Cathedral History«, in der beim Abbruch einer Kirchenkanzel ein uraltes Grab zum Vorschein kommt, dessen lauernde Dämonen Panik und Pestilenz verbreiten. So sehr er auch über eine leichte Hand verfügt, erweckt Dr. James doch Entsetzen und Schauer in ihrer erschreckendsten Form, und so wird er mit Gewissheit sich als einer der wenigen wahrhaft schöpferischen

Meister in seinem düsteren Gefilde behaupten.

Für jene, die sich gern in Spekulationen über die Zukunft ergehen, bietet die Literatur des übernatürlichen Grauens ein interessantes Feld. Wird sie nämlich bekämpft von einer steigenden Woge des mühsamen Realismus, der zynischen Saloppheit und der ausgekochten Desillusionierung, so findet sie doch Unterstützung bei einer parallel verlaufenden Flut des wachsenden Mystizismus, wie er sich entwickelt hat sowohl durch die überstrapazierte Reaktion der »Okkultisten« und der religiösen Fundamentalisten gegen materialistische Entdeckungen, als auch bei der Stimulierung des Staunens und der Phantasie durch jene vergrößerten Horizonte und durchbrochenen Schranken, wie sie uns die moderne Wissenschaft mit ihrer infraatomaren Chemie, fortschreitenden Astrophysik, den Lehrsätzen der Relativität und ihrem Eindringen in die Biologie und das menschliche Denken geschenkt hat. Im gegenwärtigen Augenblick scheinen die günstigen Kräfte in etwa im Vorteil zu sein, denn fraglos stoßen die Autoren des Unheimlichen jetzt auf mehr Gegenliebe als vor dreißig Jahren, als die besten Werke von Arthur Machen auf den steinigen Boden der ach so naseweisen neunziger Jahre fielen. Ambrose Bierce, der in seiner eigenen Zeit ebenfalls unbekannt war, hat jetzt so etwas wie eine allgemeine Anerkennung gefunden.

Überraschende Mutationen jedoch sind in keiner der beiden Richtungen zu erwarten. Auf jeden Fall wird ein annäherndes Gleichgewicht der Tendenzen bestehen bleiben; und während wir mit Recht eine Verfeinerung erzählerischer Techniken erwarten dürfen, haben wir doch keinen Grund zu der Annahme, dass die allgemeine Stellung der geisterhaft-phantastischen Literatur sich ändern wird. Sie ist ein schmaler, wenn auch wesentlicher Zweig der menschlichen Ausdruckskraft, und sie wird, wie immer, hauptsächlich einem begrenzten Publikum mit besonders geschärftem Empfindungsvermögen gefallen. Welches universelle Meisterwerk von Morgen auch aus den Phantasmen oder dem Entsetzen geschmiedet werden mag - es wird seine beifällige Aufnahme eher seiner künstlerischen Vollendung verdanken als einem ansprechenden Thema. Doch wer wird das dunkle Thema zum positiven Hindernis erklären? Strahlend vor Schönheit, ward der Kelch der Ptolemäer aus Onyx geschnitten.

LITERATURHINWEISE

1. KAPITEL:

Washington Irving, *Das Abenteuer des deutschen Studenten*, in: *Grauenhaft! Einfach Grauenhaft.*, Ullstein ÜB 40024 (1987)

Henry James: *Die Tortur*, Bibliothek Suhrkamp, Band 321, Frankfurt/M 1975

W. W. Jacobs: *Die Affenpfote*, in: *Englische Gespenstergeschichten*, Fischer Bibliothek 666, Frankfurt/M 1975, ferner in: *Gespenster*, Diogenes Evergreens, Zürich 1982

2. KAPITEL:

Beowulf, Reclams Universal Bibliothek 430

Thomas Malory: *Le Morte d'Arthur*, dt. Klett-Cotta

Daniel Defoe: In: *Gespenster*, Diogenes Evergreens, Zürich

1982 Tobias Smollett: *Adventures of Ferdinand, Count Fathom*, dt.

EA 1772

Samuel Taylor Coleridge: *Der alte Seefahrer*, Insel-Bücherei John

Keats: *Gedichte*, Reclams ÜB 8581

3. KAPITEL:

Robert Burns: *Tom O'Shanter*, dt. EA 1839

Horace Walpole: *Schloß Otranto*, Bastei Lübbe, PL 72034

Ann Radcliffe: *Der Italiäner*, Bibliotheca Dracula, Hanser, München 1973

dies.: *The Mysteries of Udolpho*, dt. EA, Riga 1795 Charles

Brockden Brown: *Wieland; or, the Transformation*, dt.

Bibliotheca Dracula, Hanser, München 1973, später auch bei dtv

4. KAPITEL:

Matthew Gregory Lewis: *Der Mönch*, Insel, it 907 Jane Austen:

Kloster Northanger, Reclam ÜB 7728 Charles Robert Maturin:

Melmoth, der Wanderer, Bibliotheca Dracula, Hanser, München 1969

5. KAPITEL:

William Beckford: *Vathek*, Bibliothek der Romane, Insel, Frankfurt/M 1964; *Die Fundgrube* Bd. 2, Winkler, München 1965; ferner

in: *Die Bibliothek von Babel, Eine Sammlung phantastischer*

Literatur, hg. v. J. L. Borges, Bd. 3, Ed. Weitbrecht, Stuttgart 1984

Tausendundeine Nacht nach Galland, in: *Die Bibliothek von Babel*,

hg. v. J. L. Borges, Bd. 25, Ed. Weitbrecht. Stuttgart 1984 William

Godwin, *Caleb Williams*, dt. EA Berlin 1931 Mary W. Shelley, *Frankenstein oder der moderne Prometheus*, dt.

Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Zürich, ferner Reclam, Stuttgart 1986

dies.: Verney - *Der letzte Mensch*, Bastei Lübbe, PL 72021 Walter Scott: *Redgauntlet*, dt. Stuttgart 1826 bzw. Leipzig 1846 Wilkie Collins: *Mrs. Zant und ihr Geist*, Bastei Lübbe, PL 72024 ders.: *Ein schauerliches fremdes Bett. Gruselgeschichten*, Diogenes, detebe 20589

Edward Bulwer-Lytton: *Zanoni*, Bastei Lübbe, PL 72037 Robert Louis Stevenson: *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, Bastei Lübbe, PL

72005, ferner Diogenes, detebe 20706 H. Rider Haggard: *Sie*, Zürich 1970, Diogenes, detebe 20236, Zürich

1976 Emily Bronte: *Sturmhöhe*, Insel, it 141, Frankfurt/M; ferner Manesse

Bibliothek der Weltliteratur, Zürich

6. KAPITEL:

E.T. A. Hoffmann: *Meistererzählungen*, Manesse Bibliothek der Weltliteratur, Zürich ders.: *Der unheimliche Gast und andere phantastische Erzählungen*,

Insel, it 245 Friedrich de la Motte Fouque: *Undine*, in: *Romantische Erzählungen*,

Winkler Weltliteratur, München 1985; ferner: Reclam ÜB Nr. 491

Wilhelm Meinhold: *Die Bernsteinhexe*, Schwerin 1953 Hanns Heinz

Ewers: *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger*, EA

1909

ders.: *Alraune*, EA 1911 Honoré de Balzac: *Die tödlichen Wünsche*, Diogenes, detebe 20901.

Zürich 1981 Gustave Flaubert: *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Diogenes,

detebe 20719, Zürich 1979 Prosper Mérimée: *Die Venus von Ille*,

Diogenes, detebe 21246, Zürich

1985

Guy de Maupassant: *Der Horla*, Reclam ÜB 6795 ders.: *Die Totenhand*, Suhrkamp, st 1040

Erckmann-Chatrian: *Das Eulenohe und andere phantastische Erzählungen*, Suhrkamp, Phantastische Bibliothek, st 989 Gustav Meyrink:

Der Golem, Ullstein ÜB 20140 An-Ski: *Der Dibbuk*, dt. EA Berlin/Wien 1922

7. KAPITEL

Edgar Allan Poe: *Erzählungen*, Winkler Weltliteratur, München 1985; *Faszination des Grauens*, dtv 2095; *Umständlicher Bericht des*

Arthur Gordon Pym, dtv 2123 und Ullstein ÜB 516

8. KAPITEL:

Charlotte Perkins Gilman, *Die gelbe Tapete*, Ullstein ÜB 30172

Nathaniel Hawthorne: *Des Pfarrers schwarzer Schleier. Unheimliche Geschichten*, Winkler Weltliteratur, München 1985; ferner: *Rappacinis Tochter und andere Erzählungen*, Manesse Bibliothek der Weltliteratur; *Der Marmorfaun*, Insel Bibliothek der Romane, Frankfurt/M 1961

Ambrose Bierce: *Das Spukhaus. Gespenstergeschichten*, Suhrkamp, st 365; ferner: *Die Spottdrossel*, Diogenes, detebe 20234, Zürich 1976

Clarke Ashton Smith: *Der Planet der Toten. Geschichten des Schrek-kens*, Suhrkamp, st 864

ders.: *Saat aus dem Grabe. Phantastische Geschichten*, Insel, Bibliothek des Hauses Usher

9. KAPITEL:

Rudyard Kipling: *Geschichten aus Indien*, 3 Bde., List 1981

Lafcadio Hearn: *Kwaidan und andere Geschichten und Bilder aus Japan*. Manesse Bibliothek der Weltliteratur

Oscar Wilde: *Das Bildnis des Dorian Gray*, Insel, it 843 Mathew Phipps Shiel: *Die Purpurwolke*, Heyne TB 06/3859 Bram Stoker: *Dracula*, Heyne TB 01/526 ders.: *Draculas Gast. Sechs Gruselgeschichten*, Diogenes, detebe 20135

Francis Brett Young: *Das Haus unter Wassser*, Zsolnay 1951

George Macdonald: *Lilith*, Klett-Cotta, Stuttgart 1982 Walter de la Märe: *Aus der Tiefe*, Suhrkamp, st 982 ders.: *Die Orgie - eine Idylle*, Diogenes, detebe 21236 H. R. Wakefield: *Der Triumph des Todes und andere Gespenstergeschichten*, Suhrkamp, st 1291

H. G. Wells: *Das Kristall-Ei. Erzählungen*, Ullstein TB 20252 Arthur Conan Doyle: *Der Kapitän der Polestar und andere unheimliche Abenteuer*, Bastei Lübbe, PL 72023

Phantastische Romane und Geschichten, Bastei Lübbe, PL 72047 William Hope Hodgson: *Das Nachtlund*, Bastei Lübbe, F 24030 ders.: *Geisterpiraten*, Suhrkamp, st 1352 ders.: *Das Haus an der Grenze*, Suhrkamp st 1089

10. KAPITEL:

Arthur Machen: *Die leuchtende Pyramide und andere Geschichten des Grauens*, Insel, Bibliothek des Hauses Usher

Algernon Blackwood: *Besuch von Drüben*, Suhrkamp, st 518

ders.: *Der Griff aus dem Dunkel*, Suhrkamp, st 518

ders.: *Das leere Haus*, Suhrkamp, st 30

ders.: *Tanz in den Tod*, Suhrkamp, st 848

Lord Dunsany: *Das Fenster zur anderen Welt*, Suhrkamp, st 1189

Montague Rhodes James: *Der Schatz des Abtes Thomas. Zehn Geistergeschichten*, Insel, Bibliothek des Hauses Usher