Daniel Illger

Kosmische Angst

Matthes & Seitz Berlin

GE
2022
5101

Für Hermann

Even Nothing cannot last forever.
Neil Gaiman

K

Universitäts-
Bibliothek
Freiburg i. Br.

Inhalt

Das schwarze und das weiße Nichts 7

Was ist Kosmische Angst? 20

Die Verneinung 58

In den Grenzlanden 100

Das zweiseitige Dreieck 140

Anmerkungen 180

Namensregister 202

Das schwarze und das weiße Nichts

1.

Ein Kind liegt im Bett. Die Wohnung ist still und dunkel. Von draußen scheint etwas Laternenlicht ins Zimmer. Das Kind liegt und denkt. Es denkt an den Tod. Woher kommt der Gedanke an den Tod? Vielleicht ist die Katze von einem Auto überfahren worden, vielleicht ist der Großvater krank. Jedenfalls ist er auf einmal da: ein neuer, fremder Gedanke.

Wenn das Kind an den Tod der anderen denkt, spürt es einen Schmerz, der Flauheit im Magen auslöst. Vor allem gilt das für den Tod der Eltern. Da ist eine große Abwesenheit, ein Loch in der Welt. Dem Kind kommen die Tränen, als es sich diesen Zerfall, diese Abwesenheit vorstellt. Aber der Gedanke an den Tod ist hartnäckig, wer ihn einmal gedacht hat, wird ihn so schnell nicht wieder los. Wenn man schon an den Tod denken muss, ist es möglicherweise leichter, den eigenen Tod zu denken?

Tatsächlich: Der Gedanke an den Tod verwandelt sich, sobald es nicht mehr um den Tod

der Eltern geht, sondern um den eigenen Tod. In gewisser Weise verwandelt sich sogar der Tod selbst. Natürlich tut es weh, an den eigenen Tod zu denken. Man wird niemals wieder Geburtstag oder Weihnachten feiern, niemals wieder mit den Freundinnen oder Freunden zusammen sein, niemals wieder Eis oder Spaghetti essen. Aber das ist ein anderer Schmerz, als ihn die Vorstellung vom Tod der Eltern auslöst. Für das Kind ist der eigene Tod nämlich zunächst und vor allem ein unlösbares Rätsel.

»Wenn ich tot bin, bin ich nicht mehr da«, denkt das Kind. So etwas zu denken ist grausig, aber zugleich auch aufregend. Es ist verbunden mit einem berauschenden Schwindel, wie ihn eine Fahrt auf der Achterbahn hervorruft. Das Berauschende rührt daher, dass die Gedanken, die das Kind denkt, in sich einen Widerspruch tragen, der im Denken selbst begründet liegt. Es spürt, dass seine Gedanken fehlerhaft sind, doch dass sich der Fehler, der hier in Rede steht – anders als ein Fehler bei den Hausaufgaben –, schlechterdings nicht korrigieren lässt.

Ich kann sagen: Wenn ich tot bin, bin ich nicht mehr da. Das Ich trifft dann eine Aussage über eine Zukunft, die ebenso gewiss wie abstrakt ist. Was ich nicht kann, ist, die Abwesenheit des Selbst *im* Tod zu denken, aus der Binnenperspektive eines solchen toten Selbst. Das Ich, das versucht, sich im Zustand seiner Ausgelöschtheit zu denken, gerät in einen vertiginösen Selbstwiderspruch. Wenn ich im Nichts bin, ist nichts mehr, was ist, schon gar kein Ich, das über sich selbst sagen könnte: *Ich bin im Nichts.*

Ungefähr so (vielleicht nicht exakt in diesen Worten, aber immerhin dem Sinn nach) verlaufen die Gedanken des Kindes, während es in seinem Bett liegt, umgeben von Dunkelheit und Stille. Nun ist das Kind kein Philosoph und hat niemals Epikur gelesen. Doch wahrscheinlich könnte es auch der *Brief an Menoikeus* nicht beruhigen. »Das furchterregendste Übel, der Tod, hat also keine Bedeutung für uns, denn wenn wir existieren, ist der Tod nicht anwesend, wenn aber der Tod anwesend ist, dann existieren wir nicht. Daher ist er weder für die Lebenden noch für die Toten von Bedeutung. Denn für die einen hat er keine Bedeutung, und die anderen existieren nicht mehr.«[1] Die Weisheit des Epikur kann Weisheit sein, weil sie das Problem gleichsam von außen betrachtet. Das Kind hingegen will wissen, wie es sich für die Katze anfühlt, tot zu sein; wie es dem Großvater ergehen wird, wenn er erst einmal gestorben ist. Und vor allem: Wie es selbst im Nichts sich einrichten soll, das ihm die längste Zeit zur Heimat werden wird. Die Gewissheit, dass im Nichts kein Ich ist, das sprechen, denken, fühlen kann, hilft ihm nicht weiter – nicht im Sprechen,

nicht im Denken und schon gar nicht im Fühlen –, weil es ja ein solches Ich ist, das voller Angst und voller Faszination auf den Tod blickt und im Sterben der anderen, in ihrem tatsächlichen Sterben ebenso wie in ihrem gefürchteten, fantasierten und (mag sein) voll Bangigkeit gewünschten Sterben, immer wieder an die Grenze des Nichts gezogen wird.

Das Kind will das Rätsel des Todes also *von innen* ergründen, und dabei tut sich ein Abgrund auf, mitten im Bett des Kindes, ein bodenloser Abgrund, über dem es schwebt und dessen Sog es spürt, während sein Denken immer wieder an dieselbe undurchdringliche und unüberwindliche Mauer stößt, die das Ich von der unermesslichen Nicht-ich-keit trennt, die es zu berühren, zu erschließen sucht. Und vielleicht steigert sich dieser Schwindel zu einem entsetzten Verzücken, wenn ein weiterer undenkbarer Gedanke hinzukommt: Wie wäre es, als Nichts im Nichts zu sein … *und dennoch zu existieren*?

2.

Die Lage des Kindes wird dadurch verkompliziert, dass es in einer, sagen wir, religiösen Familie lebt. Nicht so, dass da jemand wirklich gläubig wäre. Aber doch so, dass gewisse Traditionen geschätzt

und beachtet werden. Vielleicht weil man vermutet, dass Gott »ein Phantasma von exzessiver Effizienz« sein könnte;[2] vielleicht weil man sich nach einer Verbindlichkeit sehnt, die den Horizont der Gegenwart überschreitet. Jedenfalls hat das Kind schon mal eine Kirche betreten und dem einen oder anderen Gottesdienst beigewohnt. Es hat vom Himmel gehört, und der Ausdruck »ewiges Leben« ist ihm bekannt. Bislang kam dem Kind nichts von alldem sonderlich relevant vor, obgleich es den Religionsunterricht in der Grundschule gut leiden kann und seine Bibel so bunt ist wie ein Comic.

Jetzt hingegen, umgeben von Dunkelheit und Stille, allein mit dem Gedanken an den Tod, versucht es einen Halt zu finden in den Worten, die es in der Kirche aufgeschnappt hat, an Weihnachten oder Ostern, sofern es nicht zu müde oder abgelenkt war, um zuzuhören. Wenn nämlich auf den Tod die Ewigkeit folgt, heißt das ja, dass etwas anderes wartet als das Nichts. Dann ist keiner von ihnen ein Gefangener des Nichts, weder die Katze noch der Großvater noch das Kind selbst. Schließlich ist die Ewigkeit geradezu das Gegenteil vom Nichts, etwas ganz Wundervolles soll sie sein … aber was eigentlich?

Klein, wie das Kind ist, hat es bereits gelernt, die Dinge auf ihr Ende hin zu denken. Das betrifft Unangenehmes wie öde Unterrichtsstunden und Familienfeste oder den Besuch beim Zahnarzt; das

betrifft aber auch Schönes wie einen Nachmittag im Freibad oder die Schulferien oder einen Film, der so viel Spaß macht, dass er einfach immer weitergehen könnte. Also denkt das Kind: »Wenn ich sterbe, kommt der Tod; nach dem Tod kommt die Ewigkeit; und nach der Ewigkeit kommt« – und dann verdreht sich alles. Der Abgrund, den das Kind zu schließen suchte, klafft breiter und drohender auf als zuvor, und so unwiderstehlich wird sein Sog, dass alles in ihn hineinstürzen will: die Buntstifte auf dem Schreibtisch, der Zeichenblock, die Kleider in der Zimmerecke, der Schrank an der gegenüberliegenden Wand, die Gardinen am Fenster, der Baum und die Laterne vor dem Fenster, kurz: die ganze Welt. Denn das Wort, welches das Kind gedacht hat, lautet: *nichts*; und der Gedanke lautet: *Nach der Ewigkeit kommt nichts.*

Eigentlich ist klar, dass nach der Ewigkeit nichts kommen kann. Die Ewigkeit hat kein Ende. Was das betrifft, ist sich das Kind sicher. Aber wenn es versucht, sich die Endlosigkeit der Ewigkeit vorzustellen, dann fällt diese Endlosigkeit plötzlich in eins mit dem Nichts des Todes, die Überfülle verkehrt sich in eine Abwesenheit und ein Fehlen, die so radikal sind, dass es dafür weder Worte noch Gedanken noch Empfindungen gibt. Das Nichts, das nach der Ewigkeit kommt, als etwas, das niemals da sein wird, erscheint nun als etwas, das immer schon da war und immer da sein wird, als

etwas, das die Ewigkeit aus ihrer unergründlichen Tiefe heraus erfüllt, diese Tiefe in sich hineinzieht und verschlingt.

Das Kind weiß nicht, dass die Ewigkeit, von der in den Kirchen die Rede ist, nicht einfach unendlich viel Zeit sein soll, sondern »vielmehr die Macht der Gegenwart in aller Zeit«, also das ganz Andere der Zeit oder auch: die Gegenwart zu allen Zeiten.[3] Doch das Wissen der Theologen würde dem Kind ebenso wenig helfen wie die Weisheit der Philosophen. Denn wenn *vor* der Ewigkeit nichts ist und *nach* der Ewigkeit nichts ist und das *Jetzt* der Ewigkeit, jene allmächtige, allumfassende Gegenwart, unmöglich begriffen werden kann – was bleibt dann anderes als das Nichts?

In der Stille der Nacht, im Gedanken an den Tod, verschwimmen jedenfalls die Unterschiede zwischen Zeit und Gegenwart und Nichts, gerinnen zu einem Zerrbild der Ewigkeit. Ihr Emblem ist die Digitalanzeige des Weckers. Hier tut sich ein zweiter Abgrund auf. Jener, der im Bett des Kindes klafft, zieht es hinein in sich selbst, in die Schluchten und Klüfte seines Denkens und Fühlens; jener andere öffnet sich in der Unendlichkeit zwischen zwei Minuten, ja zwischen zwei Sekunden. Die Schwärze, die die roten Ziffern umgibt, ihr mattes Leuchten einschließt und bedrängt, wird zum sternenlosen Weltraum. Da sind also zwei Abgründe: der Abgrund der Immanenz, der in die Leere des

Nichts und der Auslöschung führt; und der Abgrund der Transzendenz, der ein unnennbares, unfassbares Jenseits von Raum und Zeit anrührt.

Wie lange liegt das Kind schon wach und denkt an den Tod? Eine *Ewigkeit* ist vergangen, seit es erwachte, eine Ewigkeit, die etwa siebzehn Minuten umfasst. *Von Ewigkeit zu Ewigkeit* – auch diesen Ausdruck hat das Kind in der Kirche gehört. Wie viele Ewigkeiten wird es brauchen, bis die Nacht endet? Bis die drei oder vier Stunden vorüber sind, die das dunkle Jetzt des Kindes vom Aufgang der Sonne trennen, vom Anbeginn des Tages, der sämtliche Abgründe erhellt? Das Kind ängstigt sich sehr. Es würde die Nacht gerne in etwas zurückverwandeln, das zum Schlafen da ist. Dabei hat auch dieser Schwindel, der Sog hinein in jenen zweiten Abgrund, etwas Rauschhaftes und Lustvolles. Es ist die Vorstellung, sich einzubergen in die Unendlichkeit zwischen zwei Sekunden, zwischen zwei Ewigkeiten, als ein winziges Ding, kleiner als ein Staubkorn, durch das tosende Schweigen einer entsetzlichen Unermesslichkeit getrieben zu werden, sich ihr ganz zu überantworten, sich ganz hinzugeben an das, was jenseits von allen Worten, jenseits von allem Verstehen liegt. Obgleich man nicht weiß, ob sich in der Unermesslichkeit etwas anderes finden wird als eben dies: das schwarze Nichts des Todes und das weiße Nichts der Ewigkeit.[4]

3.

Ein Kind liegt nachts in seinem Bett und denkt nach über Tod und Ewigkeit; es wird hineingezogen in einen Abgrund der Immanenz und einen Abgrund der Transzendenz und verspürt dabei einen lustvoll-grausigen Schwindel, wenn es von der äußersten Grenze des Denkens und Fühlens zurückgeschleudert wird auf das Allereigenste … Vermutlich gibt es kaum einen Menschen, der nicht ein solches Kind war, solche Gedanken und Gefühle hatte, in einer Nacht oder in vielen Nächten. Vielleicht gibt es auch nur wenige Menschen, die nicht immer wieder zu einem solchen Kind werden im Verlauf ihres Lebens, in einer Nacht oder in vielen Nächten. Die erste dieser Nächte bezeichnet einen Abschied von der Kindheit. Wenn es wahr ist, dass das Zeitempfinden des Kindes unter irdischen Bedingungen dem am nächsten kommt, was Theologen als Ewigkeit bezeichnen,[5] dann ist es ebenso wahr, dass man erst anfangen kann, über Tod und Ewigkeit nachzudenken, sowie jenes kindliche Zeitempfinden – oder vielmehr: das kindliche Nicht-Empfinden der Zeit – verloren gegangen ist. Hingegen verbindet sich das spätere Nachdenken über Tod und Ewigkeit mit einer Rückkehr in die Kindheit, zumindest in dem Sinn, dass Denken und Fühlen immer wieder an dieselbe unüberwindliche Grenze stoßen,

in denselben unauslotbaren Abgrund hineinstürzen, welche schon das Kind kannte. Das ist keine Frage von Erfahrung oder Gelehrtheit. Offensichtlich besteht das Problem nicht darin, dass es dem Kind an Reife fehlte, dass es zu wenig Bücher gelesen oder zu wenig von der Welt gesehen hätte. Sondern darin, dass es keinen Gedanken gibt, der die Kraft hätte, die Grenze des Verstehens zu durchbrechen, welche Tod und Ewigkeit errichten; kein Gefühl, das tief genug wäre, an den Boden jener Abgründe der Immanenz und Transzendenz zu reichen, die sich im Bett des Kindes und zwischen den Ziffern auf dem Digitalwecker auftun. So gesehen sind die Ewigkeiten der Kindheit wohl immer »jüngst vergangen«.[6]

Mag sein, dass der intellektuelle Schwindel, der mit dem Denken über Tod und Ewigkeit einhergeht, eine Verteidigung oder Abwehr des Gehirns darstellt. Es widersetzt sich dem Ansinnen, sozusagen unsachgemäß gebraucht zu werden. Das ändert nichts daran, dass man dem eigenen Ende auf Dauer nur sehr schwer gleichgültig gegenüberstehen kann. Was bedeutet mein Ende? Bedeutet es überhaupt etwas? Und ist es ein endgültiges Ende? Wenn ja, wie wird sich jener unwiderruflich, gleichsam auf ewig letzte Moment meiner Existenz anfühlen? Wenn nein, was ist das für ein Danach? In welchem Verhältnis steht es zu dem Davor? Wird es jenseits meines Endes

überhaupt noch irgendwelche Verhältnisse oder Verhältnismäßigkeiten geben? Wer einmal die Erfahrung einer schweren Krankheit gemacht hat – einer Krankheit also, die Sätzen wie »Ich freue mich auf den Frühling« jegliche Selbstverständlichkeit nimmt –, wird derartige Fragen nicht länger abstrakt oder müßig finden. Häufig dürfte tatsächlich schon die überfahrene Katze reichen, um ihnen eine existenzielle Dringlichkeit zu geben. Umgekehrt spricht einiges dafür, dass der Abgrundschwindel, der sich an der Grenze des Denkens und Fühlens einstellt, nur dann wirklich lustvoll erlebt werden kann, wenn das eigene Dasein einigermaßen gesichert erscheint. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob man über den Rand des Abgrunds lugt oder kopfüber in die Tiefe stürzt.

Mit diesem Unterschied ist eine Differenz markiert: zwischen der Unmittelbarkeit eines Erlebens, das in vollem Ernst den Einsatz der Person fordert, und der ästhetischen Erfahrung, die immer ein spielerisches Wesen bewahrt, mag sie auch letzte oder vorletzte Dinge zum Gegenstand haben. So wird deutlich, dass die Szene des Kindes, das nachts wachliegt und über Tod und Ewigkeit nachdenkt, eine doppelte Prägung aufweist. In einer Hinsicht ähnelt sie den Freud'schen Urfantasien (intrauterines Leben, Urszene, Kastration, Verführung), insofern sie sich auf etwas

Erstes bezieht, einen Ursprungsmoment: den Eintritt des Todes ins eigene Leben, die Entstehung eines Bewusstseins für die eigene Sterblichkeit.[7] Andererseits ist in dem ebenso grausigen wie lustvollen, ebenso verstörenden wie rauschhaften Schwindel, der das Kind in der Konfrontation mit dem schwarzen Nichts des Todes und dem weißen Nichts der Ewigkeit erfasst, eine Empfindung vorgestaltet, die sich vollends nur realisiert als Wirkung der Kunsterfahrung, das heißt als ästhetisches Gefühl.

Ich bezeichne dieses ästhetische Gefühl als Kosmische Angst. Zunächst ist damit die Tradition des Horrors in den Künsten aufgerufen. Um genau zu sein, war es H. P. Lovecraft, der im Bemühen, die Wirkungen der *true weird tale* zu bestimmen, von Kosmischer Angst sprach.[8] Indessen geht die Kosmische Angst weit über jene Spielarten des Horrors hinaus, die sich auf Lovecraft berufen; sie ist keinem einzelnen Genre zuzuordnen und auch nicht dem, was man gemeinhin Populärkultur nennt. Vielmehr erlaubt es die Kosmische Angst, ganz unterschiedliche künstlerische Verfahren in den Blick zu nehmen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie die Zersetzung des Ich – das heißt, der Koordinatensysteme seiner Wahrnehmung, seines Denkens und Fühlens – als ästhetische Erfahrung zu gestalten suchen; und zwar nicht im Blick von außen, sondern – wie das Kind, das sich

seinen Tod vorstellt – aus der Perspektive eines solchen der Zersetzung ausgesetzten Ichs.

In diesem Sinn kann tatsächlich der Tod als Fluchtpunkt der Kosmischen Angst gelten. Nicht der Tod, den man stirbt; sondern der Tod, den man *nicht* stirbt, den man sich vorzustellen, den man zu begreifen, den man sich als einen phantasmatischen Innenraum des Denkens und Fühlens zu erschließen sucht. Was die Kosmische Angst gestaltet, ist also die Vorstellung der Ich-Auflösung, ein Phantasma des Sterbens hinein in ein (unfassliches) Nichts oder in eine (ebenso unfassliche) Transzendenz. Freilich können nur die ersten Schritte des Weges, die ersten Meter des Falls zum Gegenstand der künstlerischen Gestaltung werden. Das Dahinter und Darunter verbleibt in radikaler Unzugänglichkeit. Nicht nur können wir uns nicht vorstellen, was Tod und Ewigkeit bereithalten – wir können uns nicht einmal vorstellen, was wir uns da nicht vorstellen können. Das ist der Einsatzpunkt der Kosmischen Angst. Nicht das Nichts oder die Transzendenz selbst, aber der Prozess des Durchschreitens jener undurchdringlichen Mauer, des Hinabstürzens in jene unauslotbaren Abgründe von Tod und Ewigkeit wird dabei Gegenstand der Gestaltung.

Was ist Kosmische Angst?

1.

Jeder Horror, der den Namen verdient, ist letztlich metaphysisch. Das gilt auch dort, wo er vorderhand auf das sogenannt Übernatürliche verzichtet. Wahres Grauen kommt nicht von dem, was den Fortbestand des leibhaften Daseins bedroht. Eugene Thacker vermutet, dass Horror weniger mit der Angst vor dem Tod zu tun haben könnte als mit dem Schrecken, den das Leben in uns hervorruft – und vergisst nicht zu erwähnen, dass dies ein wenig erbaulicher Gedanke sei.[9] Hier ist eine furchtbare Wahrheit berührt; die Wahrheit nämlich, dass es Zustände mitten im Leben gibt, die das Leben auf eine Weise verstören, dass wir nicht mehr wissen, was das sein soll: Leben.

Das darf man sich nicht zu betulich vorstellen. In Zeiten, wo (nicht nur) die westliche Populärkultur ihre größten Triumphe mit Freaks, Monstern und Mutanten aller Art feiert, bedarf es schon eines äußerst bürokratischen Gemüts, um die schiere Verwirrung der Kategorien entsetzlich zu finden.[10] Geschöpfe, die zugleich lebendig und tot,

Mensch und Maschine, Mensch und Tier oder Mensch und Gott, irdisch und außerirdisch, naturhaft und übernatürlich sind, schmücken Blockbusterposter, Bestsellercover, Videospielhüllen und die Wände von zig Millionen Teenagerzimmern. Es geht nicht darum, dass uns jemand die Förmchen geklaut hat, die wir für intellektuelle Sandkastenspiele benötigen. Vielmehr geht es um ein existenzielles Derangement. Es tritt ein, wenn das bedroht ist, was man in Ermangelung eines besseren Wortes wohl als *Seele* bezeichnen muss. Die Drohung, die hier in Rede steht, ist nicht allein philosophischer Art; sie frisst sich ins Herz und in die Eingeweide, dringt vor in die Fingerspitzen, bis unklar ist, ob sich das Glas, nach dem man greift, in verfaulender Weichheit an die Hand schmiegt. Oder ob die Folge davon, dass ein Apfel vom Baum fällt, nicht sehr wohl sein mag, dass man selbst in den leeren Himmel stürzt.

Es geht also darum, dass wir nicht mehr wissen, ob sich unsere Alltagswelt unversehens in die Hölle verwandelt hat, an die wir nicht glauben. Abwesend ist nicht nur der nicht-existente Gott. Abwesend sind auch die nicht-existente Liebe, die nicht-existente Hoffnung und der nicht-existente Sinn. Abwesend ist noch jener Sinn, der aus einer heroischen Konfrontation der Sinnlosigkeit erwachsen kann. Mit Albert Camus danach zu streben, das Absurde zu überwinden, indem man

es annimmt, verschafft dann keine Erleichterung mehr. Ebenso wenig wie der selbstgewisse Verzicht auf die Tröstungen der Religion und des Moralismus, derer schwächere oder einfältigere Gemüter offenbar nach wie vor bedürfen. Was bleibt? Gutes Essen und Trinken? Möglichst viel Sex? Ein prall gefülltes Bankkonto? Bekanntlich kann der Nihilismus einen Halt geben; er kann sogar recht kuschelig sein. Aber dummerweise ist nicht nichts da, wenn die Hölle an den Rand der Wahrnehmung und des Empfindens kriecht. Es ist sehr wohl etwas da. Was da ist, ist eine dämonische Präsenz: ein Wider-Geist, der darum weiß, dass es zu jedem Ja ein Nein gibt, das im Zweifelsfall überzeugender ist.

Natürlich hat man leichtes Spiel, diese dämonische Präsenz als Einbildung zu entlarven und auf Kindheitsneurosen, Bewegungsmangel, schlechte Verdauung oder den übermäßigen Genuss von Alkohol und Internetpornografie zurückzuführen. Nur hilft das alles wenig, weil der Dämon nicht im Mindesten davon beeindruckt ist, dass es sich bei ihm um eine Einbildung handelt. Er lässt sich auch nicht vertreiben durch den Hinweis, dass man schon mit fünfzehn Nietzsche gelesen hat. Er setzt sich fest als Ahnung, dass das Ich, die Welt, das Leben und der Tod nicht das sind, was ich dafür gehalten habe. Noch der Ausweg des Selbstmords ist dann versperrt. Denn wer garantiert mir, dass im Tod das sanfte Vergessen

wartet? Was ist, wenn mich an seiner Statt der Dämon in Empfang nimmt? Nicht als infernalischer Folterknecht mit muskelbepacktem Oberkörper, rotglühenden Augen und riesigen, gewundenen Hörnern – sondern als Kerker einer kalten, leeren, schweigenden Ewigkeit.

2.

Der Horror braucht etwas von jener Verstörung des Lebens durch das Leben, von jener oft genug nahezu unmerklichen Verwandlung des alltäglichen Fühlens und Wahrnehmens in eine wildfremde Seelenlandschaft, worin man sich nicht mehr auskennen kann. Derlei Verstörungen und Verwandlungen sind nur sehr unzulänglich beschreibbar mit Denkfiguren, die auf verbindende Inversionen zwischen dem *Heimlichen* und dem *Unheimlichen* abzielen.[11] Denn zum einen will uns der Dämon darüber belehren, dass das, was wir für unsere Heimat hielten, niemals eine solche war; zum anderen uns aber verdeutlichen, dass wir auf keine andere Heimat zu hoffen haben, weder innerhalb der Welt noch jenseits ihrer Grenzen, weder im Leben noch im Tod.

Nun taugt der Dämon nicht als Autor oder Regisseur; er ist kein Komponist und auch kein Maler. In Reinform ist seine Programmatik ästhe-

tisch nicht goutierbar. Also bedürfen die Verstö-
rungen und Verwandlungen, die er ins Werk setzt,
ihrerseits der Transformation. Eine solche Trans-
formation ist bereits gegeben, wenn man die Pro-
grammatik des Dämons in Worte kleidet; denn die
Sprache gewährt uns eine Heimat, auf die – trotz
allem – einigermaßen Verlass ist. Aber der Horror
muss sehr viel weiter gehen. Als Genrekunst voll-
zieht er die Transformation nämlich systematisch.
Er tut es, indem er zum Einsatz bringt, was ihm
historisch erwachsen ist: ein umfängliches Arsenal
an Figuren, Dramaturgien, Atmosphären. So mag
sich jenes durchaus wohlige Grauen einstellen, das
den Genuss am Horror kennzeichnet und etwas
damit zu tun hat, dass das Radikal-Fremde und das
Noch-gerade-Bekannte, das Derangement und die
Beruhigung in der künstlerischen Gestaltung aus-
tariert sind. Doch diese Balance ist prekär. Nicht
zuletzt die historische Dynamik selbst droht, sie
aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Was das bedeutet, kann man sich ohne Wei-
teres anhand einer der beliebtesten Horrorfigu-
ren klarmachen: dem Vampir. Es ist nicht einmal
nötig, von den glitzernden Vegetariern unter den
Blutsaugern zu reden, die es durch Stephenie
Meyers *Twilight*-Romane zu Weltruhm gebracht
haben;[12] ein Blick auf die Unterschiede zwischen
zwei ikonischen Personifikationen des Vampirs
genügt: Nosferatu und Dracula, in der Darstellung

von Max Schreck und Christopher Lee. Wer Gen-
rewerke als Arbeit am Gemeinsinn begreift – also
als unausgesetztes Bemühen, die Grenzen dessen
zu erweitern, was eine gegebene Gesellschaft in
ihre Selbstbeschreibung integrieren kann –,[13] wird
leicht erkennen, dass der Horror seine Kraft ge-
rade aus jenen Gestaltungen zieht, die sich dieser
Eingemeindung widersetzen. In ihnen fährt er
fort, die menschlichen Aspirationen und Sehn-
süchte von außen zu attackieren. Auch nach hun-
dert Jahren ist ein Rest an Widersetzlichkeit im
hageren, todesverfallenen Bildnis des Nosferatu
wirksam. Die boshaft-transgressive Erotik, die
Lee dem Vampir verlieh und die, wie man liest,
dafür sorgte, dass *Horror of Dracula* (GB 1985) das
Publikum seinerzeit in Scharen aus dem Kinosaal
trieb oder gar in Ohnmacht fallen ließ – diese Ero-
tik und ihr Emblem, das knallrote Technicolor-
blut, hatten dagegen wohl spätestens ein Jahrzehnt
nach der Erstaufführung des Films, um 1968 also,
jeglichen Schrecken verloren.[14]

Doch auch jener Spielart des Horrors, die
sich der Programmatik des Dämons am striktes-
ten verpflichtet fühlt – nämlich der Kosmische
Horror –, ist das Problem nicht fremd, welches
aus den Verschiebungen der Grenzen des Ge-
meinsinns erwächst. Wenn es etwas gibt, das die
unterschiedlichen Ausprägungen von Kosmi-
schem Horror eint, so zweifellos das Bestreben,

all jene, die seinen Bannkreis betreten, mit der Ahnung einer zweiten, verborgenen Wirklichkeit zu erfüllen, welche hinter der alltäglichen Wirklichkeit wartet – einer Wirklichkeit, die voller Grauen und Geheimnis ist, Wohnort unbegreiflicher Wesen und Ursprung zermalmender Wahrheiten; unendlich getrennt von dem, was unsere Augen sehen und unsere Hände berühren können, und doch häufig nur eine falsche Abzweigung, ein kleines Irrlichtern entfernt von der Welt, die wir zu kennen meinen. Lassen wir den Umstand, dass der Kosmische Horror aufgrund seiner poetologischen Zielsetzung in unbehagliche Nähe zum paranoiden Wahn rückt, für den Moment beiseite.[15] Ein anderes Unbehagen bleibt bestehen: Was passiert, wenn jene zweite, verborgene Wirklichkeit selbst so vertraut und gemütlich wird wie ein ausgelatschter Schuh oder ein Lesesessel, in dem man Hunderte von Stunden verbracht hat? Gibt es einen Punkt, an dem, allein durch Gewöhnung, noch die absonderlichsten Bizarrerien die Anmutung von Heimtextilien und Zimmerpflanzen erhalten?

Bezogen auf den Kosmischen Horror lässt sich dieses Problem, das eben ein Problem der Historizität von Wahrnehmungsformen ist, in der Differenz zwischen Repräsentation und ästhetischer Erfahrung fassen. Graham Harman weist darauf hin, dass die zahlreichen populärkulturellen Darstellungen, die Cthulhu als Drache mit Oktopuskopf zeigen, auf einer Fehllektüre beruhen. Tatsächlich hat Lovecraft einige Mühe darauf verwandt, der literarischen Evokation jener außerweltlichen, äonenalten Wesenheit – Maskottchen seines posthumen Ruhms – eine unaufhebbare Differenz einzuschreiben: Sie bezieht sich auf das, was man über Cthulhu sagen kann, und das, was Cthulhu tatsächlich ist. Harman erkennt hierin ein künstlerisches Verfahren, das er als den vertikalen oder allusiven Aspekt von Lovecrafts Stil bezeichnet, »die Kluft, die er zwischen einem unbegreiflichen Ding und den vage treffenden Beschreibungen hervorbringt, die der Erzähler zu versuchen vermag«.[16] Diesem Verfahren stellt er ein zweites zur Seite; hierbei handelt es sich, so Harman, um horizontale oder kubistische Techniken, welche darauf abzielen, die Sprache mit »einem unersättlichen Exzess an Oberflächen und Aspekten des Dinges«[17] zu überladen. Das heißt, Lovecraft verstummt nicht angesichts des Unaussprechlichen und Namenlosen. Im Gegenteil, er akkumuliert Zuschreibungen, Eigenschaften und Anmutungen, deren wechselseitige Bezugnahme von Spannungen, Inkongruenzen, und Unvereinbarkeiten geprägt ist, sodass selbst eine sehr fantasiebegabte Leserin kaum mehr vermag, aus den Einzelheiten ein Ganzes zu fügen: die sinnliche Konkretion zerstört sich selbst; der Überschuss bringt seine Negation hervor.

Für Graham Harman sind es derartige literarische Techniken, die Lovecraft zum Sänger der Object-oriented Ontology machen.[18] Sie sorgen dafür, dass sich die Schundliteratur in Philosophie wandelt. In ihnen enthüllt der Pulphorror das Wesen, die Essenz der Philosophie.[19] Nun muss sich kein Lovecraft-Fan die Liebe zu Tentakelmonstern vorhalten lassen. Cthulhu wird weiterhin sein prachtvoll schleimiges, wenngleich fehlinterpretiertes Haupt recken.[20] Doch was immer die Verdienste des Tentakelmonsters sein mögen – die Pflege des Kosmischen Horrors fällt nicht darunter. Das Problem besteht darin, dass Cthulhu, wenn er ein Drache mit Oktopuskopf ist, eben exakt dies ist: ein Drache mit Oktopuskopf. Und das heißt auch: Er ist nichts anderes. Der Kosmische Horror kann das nicht hinnehmen. Die Vorstellung einer Welt, die mit sich selbst identisch ist, in der die Wahrheit eines Dinges, Wesens oder Ortes unmittelbar an der Oberfläche zu greifen ist, in der Mächte und Gewalten eine Agenda mit eindeutig definierbaren und kategorisierbaren Zielen verfolgen – eine solche Vorstellung ist weder vereinbar mit der Konzeption von Wirklichkeit, die dem Kosmischen Horror eignet, noch mit den Wirkungen, die er hervorzurufen sucht. Wenn er sich an ein repräsentationales Ordnungssystem bindet, das bestimmte Figurentypen, Schauplätze oder Handlungsschemata vorsieht, schafft sich der Kosmische

Horror selbst ab. Zu einer ästhetischen Konvention und einer konventionellen Ästhetik erstarrt, ist das Tentakelmonster so gesehen ein ebenso großes Problem wie der einsame Sonderling, die halb verfallene, übel riechende Stadt, der wahnsinnige Kultist oder die wissenschaftliche Expedition, die entsetzliche Geheimnisse aufdeckt, welche aus einer unvorstellbaren Zeitentiefe heraufkommen.

Sicherlich kann all das für spannenden und anregenden Grusel sorgen; für das, was man gemeinhin gute Unterhaltung nennt. Was es nicht kann – ebenso wenig wie Cthulhu, wenn er als Drache mit Oktopuskopf dargestellt wird –, ist, eine Kunsterfahrung zu gestalten, die ihre Erfüllung findet im Nachweis, dass Ich und Welt, dass Ding, Gedanke und Gefühl gerade *nicht* identisch sind mit sich selbst.[21] Und der es darum zu tun ist, die Risse, die bestehen mögen, zu Klüften und Abgründen zu erweitern, in denen ein Glanz von schillerndbunter Schwärze, die Ahnung einer Wirklichkeit aufscheint, welche diesen Beziehungen und Verhältnissen eine ganz andere Bedeutung verleiht.

3.

Das Kind, das in seinem Bett liegt und über den Tod nachdenkt, macht Bekanntschaft mit dieser zweiten Wirklichkeit. Sicherlich trifft es nicht zu,

dass allein die zweite Wirklichkeit wirklich wäre. Wohl aber, dass diese andere Wirklichkeit den Phantasmen der Ich-Auflösung entspricht, die mächtiger werden mit jedem Schritt hin zu der Schwelle des unerreichbaren Innenraums des Todes. Die Kosmische Angst geht aus genau dieser Annäherung hervor. Sie gestaltet das Grauen der unbegreiflichen und unumkehrbaren Ich-Auflösung, die mit dem – in unmöglicher Ahnung erahnten, nie vollzogenen – Eintritt in den Tod einhergeht, als genussvolle Kunsterfahrung. Das begründet die enge Verbindung von Kosmischer Angst und Kosmischem Horror.

Doch auch Kunstformen, die vorderhand wenig oder nichts mit Kosmischem Horror, oder Horror allgemein, zu tun haben, können ihr affektpoetisches Ziel in der Erzeugung von Kosmischer Angst finden. Ebenso wenig, wie der Kosmische Horror auf Tentakelmonster angewiesen ist, verlangt die Kosmische Angst danach, dass die zweite Wirklichkeit unter der Ägide des Dämons steht. Häufig genug tut sie es. Was damit zusammenhängt, dass die ästhetisch umgeformte Wirklichkeit, wenn sie die Abgründe der Immanenz und Transzendenz in sich hervorkehrt, nicht einfach zur Metapher oder Allegorie des Todes gerinnen darf.[22] Um dies zu verhindern, ist eine gesunde Horrorinfusion hilfreich. Zumindest in seinen anderweltlichen Ausprägungen beharrt der Horror

nämlich auf der eigenen Inkommensurabilität. Damit widersetzt er sich der Neigung zur hermeneutischen Bräsigkeit. Vorausgesetzt, er erliegt nicht seinerseits dem Irrtum, Cthulhu sei ein Drache mit Oktopuskopf.

Aus den literaturtheoretischen Essays von H. P. Lovecraft lässt sich beides ersehen: worin die Affinität zwischen Kosmischem Horror und Kosmischer Angst besteht; und warum Letztere dennoch ein eigenständiges ästhetisches Konzept ist. Es mag erstaunen, aber für Lovecraft verbinden sich die tiefste Dramatik und der unerbittlichste Schrecken des Universums keineswegs mit irgendwelchen grässlichen Kreaturen, ob tentakelbewehrt oder nicht. Das Grauen im Herzen aller Dinge ist, so Lovecraft, vielmehr *die Zeit*.[23] Aus diesem Grund gilt ihm *der Konflikt mit der Zeit* als das mächtigste und fruchtbarste Thema, dessen sich die Kunst annehmen kann.[24] Hier mag man an die Erzählung des von Lovecraft verehrten Lord Dunsany denken, in der Karnith Zo, Herrscher über Alatta, mit seinen drei Armeen einen hoffnungslosen Krieg gegen die Zeit führt, welche – »eine große Gestalt, die wie ein hoher Schatten in der Abenddämmerung steht oder, ungesehen, durch die Welt schreitet« –[25] die königlichen Soldaten vergreisen lässt, ehe sie auch nur die feindliche Burg erreichen. Und tatsächlich ist die Horrorliteratur, oder vielmehr die *true weird tale*,

in Lovecrafts Augen geradezu definiert durch ihre Feindschaft mit der Zeit. Dabei gelingt der Kunst, woran der König scheitert; wenigstens kleine Siege gegen den Widersacher sind ihr vergönnt. Freilich ändern diese Siege, aufs Ganze gesehen, nichts an der Unbezwingbarkeit der Zeit. Sehr wohl jedoch können sie all jenen, die sich nicht kampflos unter das Joch der Tyrannin beugen wollen, ein flüchtiges Triumphgefühl verschaffen.

So jedenfalls erklärt Lovecraft in den »Notizen über das Schreiben von Weird Fiction« (»Notes on Writing Weird Fiction«, 1933/1937) – einem Text, der kurz vor seinem Tod veröffentlicht wurde – seine künstlerischen Vorlieben. Einer seiner stärksten und hartnäckigsten Wünsche sei es, »momentweise die Illusion einer seltsamen Aufhebung oder Verletzung der ärgerlichen Beschränkungen von Zeit, Raum und Naturgesetz zu erzielen, die uns für immer gefangen halten und unsere Neugier auf die unermesslichen kosmischen Räume jenseits des Radius unserer Sichtweite und Analysefähigkeit enttäuschen«.[26] Auffällig ist, dass er Zeit und Raum in einem Atemzug nennt, also das, was man mit Kant die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis nennen könnte, als Hauptgegner ausmacht. Die Anziehungskraft, welche Lovecrafts Werk auf Philosophen und Theoretikerinnen ausübt, die – wie Spekulative Realisten verschiedener Couleur – die »Katastrophe Kant« überwinden wollen, ist sicherlich hierin begründet: in dem poetologischen Streben nach einem ästhetischen Erfahrungsmodus, der im Denken, Fühlen und Wahrnehmen über den »Horizont des Menschlichen« hinausführt oder wenigstens an dessen Rand zu reichen vermag.[27] Der Kosmische Horror wäre demnach ein Paradigma anti-korrelationistischer Kunst;[28] und Kosmische Angst das Gefühl, das in der Kunstrezeption sich einstellt, wenn das Gefüge der Alltagswirklichkeit mitsamt ihren illusionären Entsprechungen und Sicherheiten vom Fundament her rissig wird – und schließlich, »momentweise«, in tausend Stücke zerspringt.

Lovecraft selbst kommt einer Definition der Kosmischen Angst nirgends näher als in »Das übernatürliche Grauen in der Literatur« (»Supernatural Horror in Literature«), seinem wohl bekanntesten Essay, der erstmals 1927 in W. Paul Cooks Amateurzeitschrift *The Recluse* veröffentlicht wurde. »Der eine Prüfstein des wahrhaft Unheimlichen ist dieser«, so heißt es dort, »ob im Leser ein tiefgreifendes Angstgefühl geweckt wird, ein Gefühl, mit unbekannten Sphären und Mächten in Berührung gekommen zu sein, eine subtile Haltung furchtsamen Lauschens, wie nach dem Flattern schwarzer Schwingen oder nach dem Kratzen außerweltlicher Gestalten und Wesen an der äußersten Grenze des bekannten Univer-

sums.«[29] Ein solch »tiefgreifendes Angstgefühl« kann die *true weird tale*, die »echte unheimliche Geschichte«, aber nur erzeugen, wenn sie gewisse Voraussetzungen erfüllt. Es gilt: »Eine bestimmte Atmosphäre atemloser und unerklärlicher Furcht vor äußeren, unbekannten Mächten muss vorhanden sein, und es muss eine Andeutung jener schrecklichsten Vorstellung des menschlichen Verstandes geben, welche mit einem dem Thema gebührenden Ernst und auf ahnungsvolle Weise zum Ausdruck gebracht wird – eine bösartige und einzigartige Aufhebung oder Überwindung jener feststehenden Naturgesetze, die unseren einzigen Schutzwall gegen die Angriffe des Chaos und der Dämonen des unergründlichen Weltalls darstellen.«[30]

Im Zusammenspiel mit Lovecrafts ästhetischem Bekenntnis aus den »Notizen über das Schreiben von Weird Fiction« machen die zitierten Passagen – gerade weil sie wohl ebenso sehr der Evokation wie der Definition von Kosmischer Angst dienen – etwas Entscheidendes greifbar. Denn einerseits ist mit einer »Aufhebung oder Überwindung« der Naturgesetze die »schrecklichste Vorstellung« benannt, die den menschlichen Verstand befallen kann; andererseits soll die Suspension der Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit in jenen, die sie lesend erfahren, »momentweise« eine Befreiung hervorrufen. Tatsächlich gehört beides,

der Schrecken und die Befreiung, zur Kosmischen Angst. Die Kosmische Angst *ist* ein unauflösliches Ineinander beider Gefühle.

»Angst ist die älteste und stärkste Empfindung des Menschen, und die älteste und stärkste Angst ist die Angst vor dem Unbekannten«[31] – die bekannte Sentenz, die Lovecraft gleich zu Beginn von »Das übernatürliche Grauen in der Literatur« aufstellt, bedarf also der Ergänzung. Nicht nur die Angst *vor*, auch die Sehnsucht *nach* dem Unbekannten ist eine alte und starke Empfindung. Und wahrhaft kosmisch ist Angst nur, wenn sie Schrecken und Sehnsucht, Beklemmung und Befreiung in eines fasst, wobei das Kunsterleben diese widerstreitenden Gefühlsqualitäten in ihrer vektoriellen Opposition synchronisiert. Kosmische Angst kann dann bestimmt werden als ästhetische Erfahrungsmodalität, die in der Auflösung noch der grundlegendsten Koordinaten von Raum und Zeit zugleich ein bodenloses Grauen und ein beglückendes Gefühl der Befreiung hervorruft. So wird deutlich, dass die Kosmische Angst eine ganz eigene Art von Horror in sich trägt.[32] Es gibt viele Genreingredienzen, derer dieser Horror nicht bedarf. Vielleicht könnte man sogar behaupten, dass sich Kosmische Angst überhaupt nur einzustellen vermag, wenn wir, »momentweise«, nicht mehr wissen, in welchem Genre wir uns befinden; nicht im Sinne eines Pastiche oder Hybriden, sondern

so, dass wir uns jäh und unerwartet mit einem System von Regeln konfrontiert sehen, das unser Denken, Fühlen und Wahrnehmen beherrscht, ohne dass sie uns je erklärt worden wären. Drängt sich nun der Verdacht auf, dass es da nichts zu erklären gibt, weil letztlich Willkür herrscht, ist jedoch auch die Kosmische Angst dahin. Mächtig, bedrohlich und verlockend wird sie hingegen, wenn wir die unerbittliche Faktizität jener Regelhaftigkeit erahnen, zugleich aber spüren, dass sich die Regeln, in all ihrer Strenge, unserem Begreifen entziehen, immer um ein paar Fingerbreit jenseits der Grenze unseres Fassungsvermögens verortet bleiben – eingehüllt in ihr ganz eigenes Zwielicht.

Darum betont Lovecraft, dass die *true weird tale* nicht durch das schiere Vorhandensein übernatürlicher Phänomene bestimmt ist. Beispielsweise sollte die »konventionelle oder sogar schrullige oder humorvolle Geistergeschichte« nicht darauf hoffen, Kosmische Angst hervorzurufen, da hier »die Formelhaftigkeit der Handlung oder das wissende Zwinkern des Autors das wahre Gefühl des morbiden Unwirklichen außer Kraft setzen«.[33] Man kann getrost annehmen, dass der konventionelle Vampir, der konventionelle Werwolf, der konventionelle Zombie oder das konventionelle Tentakelmonster von Lovecraft ebenso streng beurteilt werden würden, und zwar unabhängig

davon, ob sich Letzteres mit Namen wie Cthulhu, Shub-Niggurath oder Yog-Sothoth schmückt.

Denn hier geht es einmal mehr um den Unterschied zwischen Repräsentation und ästhetischer Erfahrung. Als Faktum des Dargestellten erschüttert noch der altbackenste Untote die naturgesetzliche Verfasstheit der diegetischen Welt. Daraus folgt aber nicht, dass das geneigte Publikum eine solche Erschütterung verspürt, wenn es die Untaten des blutsaugenden Schurken mitverfolgt. Zum Teil hängt das vom eigenen historischen Standpunkt ab; 1897 meint und bedeutet »Dracula« etwas anderes als 1958 oder 2020. In einem allgemeineren Sinn heißt das: Die poetische Verfasstheit der *true weird tale* muss so beschaffen sein, dass der Riss, welcher sich zwischen zwei Wirklichkeiten auftut – die eine negierend, die andere in ihr Recht setzend –, keine inhaltliche Behauptung bleibt, sondern im Erleben der Rezipienten sich dupliziert.[34] Das wird umso schwerer gelingen, je bekannter und in der künstlerischen Tradition erklärter ein übernatürliches Phänomen ist, was seine Herkunft, die Bedingungen seines (vermeintlich) widernatürlichen Lebens, sein Aussehen, seine Fähigkeiten und seine Gewohnheiten betrifft. Der Riss, der in unserem Verstand und unserem Gefühl zu klaffen beginnt, schließt sich sofort wieder, wenn das, was ihn erzeugen soll, sich einfrieden lässt durch eine überkommene,

verständliche, in sich geschlossene und mehr oder weniger kohärente Regelhaftigkeit (im Sinne etwa einer Regelpoetik). Darum betont Lovecraft, dass die *true weird tale* mehr zu bieten habe »als heimtückischen Mord, blutige Knochen oder eine vom Bettlaken umhüllte Gestalt, die vorschriftsmäßig mit den Ketten rasselt«.[35] Die oberste Regel bei der Hervorbringung von Kosmischer Angst ist so gesehen, dass alle Regeln unterlaufen werden müssen, die eine fixe Bauanleitung bilden könnten, deren Logik sich in klaren, nachvollziehbaren Schritten erschließt.

Es dreht sich folglich nicht darum, dass eine Frau nachts aufwacht, allein, und feststellt, dass sie doch nicht allein ist, sondern dass da ein Wahnsinniger im Haus weilt, der sie quälen und töten will. Eine solche Situation, hundert- und tausendfach gestaltet, mag mit furchtbarer Angst verbunden sein, für die Figur der Erzählung oder des Filmes und desgleichen für diejenigen, die lesen oder zuschauen.[36] Doch ist diese Angst, wie groß auch immer, keine Kosmische Angst. Viel eher würde Kosmische Angst einsetzen, wenn die Frau, in der Ahnung, nicht alleine zu sein, ihr Wohnzimmer betritt und dort tatsächlich jemanden antrifft, aber keinen irren Axtmörder, sondern eine stumme, reglose Gestalt, die sich allen Bemühungen zum Trotz gar nicht recht in den Blick nehmen lässt – eine Gestalt, die einfach nur

dasteht, weder auf Fragen noch auf Drohungen oder Bitten reagiert, zugleich aber eine geheimnisvolle Herrschaft ausübt.

Ebenso wenig kann man von Kosmischer Angst sprechen, wenn sich der abendliche Spaziergang durch den Park in eine Verfolgungsjagd auf Leben und Tod verwandelt, weil plötzlich blutgierige Kreaturen aus den Büschen springen. Hingegen wäre Kosmische Angst gegeben, wenn der Parkbesuch zur Mittagszeit zu etwas ganz anderem wird, weil, in der Spanne zweier Wimpernschläge, sämtliche grillierende Familien, biertrinkende Jugendlichen, Fahrradfahrerinnen, Rollerblader, Jongleure und Volleyballspielerinnen von den sommerlichen Wiesen und Wegen verschwunden sind. Wo eben noch Alltag war, herrschen nunmehr Schweigen und Leere, und wie in stillem Jubel beginnen sich die Bäume zu wiegen unter dem Anhauch eines Windes, der gar nicht weht.

Kosmische Angst hat mehr zu tun mit einer auf unerklärliche Weise verstummten Welt als mit einer Welt, die nur so lange verstummt ist, bis das Stöhnen und Fauchen der Zombiehorde von den Hauswänden widerhallt; und sie hat weniger zu tun mit abgehackten Köpfen im Kühlschrank als mit einem Stück Pizza, das nach Schokotorte schmeckt; weniger mit Schreckensschreien als mit einem Gelächter, das kein Ende nimmt, obgleich

längst niemand mehr weiß, wo dieses Lachen her rührt, wer damit begonnen hat und warum.

Das also hat es mit der Halt- und Bodenlosigkeit der Kosmischen Angst auf sich. Im Abgrund öffnet sich stets ein neuer, tieferer Abgrund. Und Denken und Fühlen vollziehen den Sturz durch die Abgründe, weil die Wände, an denen sie sich festkrallen wollen, immer wieder ein kleines Stück von ihnen wegrücken oder weil sich herausstellt, dass sie aus einem Material gemacht sind, das zwar so tut, als wäre es Stein, in Wahrheit jedoch unter den Fingern sich auflöst oder zerbröselt. Es ist ein Sturz, der nicht nur eine Richtung kennt. Sehr wohl kann man durch die Flucht der Abgründe hindurch in den Sternenhimmel fallen.

Denn tatsächlich gibt es ja zwei Arten von Abgrund. Das Kind, das in seinem Bett liegt und an die überfahrene Katze oder den sterbenden Großvater denkt, erfährt dies. Es gibt den Abgrund der Transzendenz und den Abgrund der Immanenz. Der Abgrund der Transzendenz lässt erahnen, dass da andere Welten und Wirklichkeiten sein könnten, andere Formen des Wahrnehmens, der Empfindung und Vorstellung, Ideen von Raum und Zeit, die nichts damit zu tun haben, wie wir Raum und Zeit erleben, eine Wahrheit, die unbegreiflich ist, in ihrer schrecklichen Unbegreiflichkeit aber die gleichermaßen ersehnte wie gefürchtete Befreiung von den Schranken und Grenzen des

Menschseins verheißt. Und es gibt den Abgrund der Immanenz, der die Ahnung dieser jenseitigen Wirklichkeit kollabieren lässt in ein unverbrüchliches Wissen und eine eherne Gesetzmäßigkeit, die jedoch wiederum nur das Ende allen Wissens und aller Gesetzmäßigkeit verkünden – weil nämlich die Befreiung, wie immer wir sie uns ausmalen, in ein Gefängnis führt, das keine Mauern kennt und jeglicher Vorstellung von Raum und Zeit spottet, sodass es zugleich endgültige Freiheit und endgültige Gefangenschaft bedeutet. Es sind dies die Freiheit und die Gefangenschaft des Todes, des Nichts, der letzten, ultimativen Auslöschung.

4.

Wer all das bedenkt und sich kurzfassen wollte, würde möglicherweise sagen, dass sich die Kosmische Angst ungefähr so verhält wie eine Farbe, die man fasziniert betrachtet, bis einem klar wird, dass das, was man da betrachtet, überhaupt nichts mit irgendwelchen Farben zu tun hat. Bekanntlich hat Lovecraft aus dieser Prämisse eine seiner besten Erzählungen gemacht. Wobei »Die Farbe aus dem All« (»The Colour Out of Space«, 1927) wohl gerade deshalb als vollendete Gestaltung des Kosmischen Horrors erscheint – zumal aus heutiger Sicht –, weil sich Lovecraft hier ziemlich weit ent-

fernt von dem, was man gemeinhin als Cthulhu-Mythos bezeichnet. Von Tentakeln und Kultisten fehlt jede Spur. Dafür gibt es eine Farbe, die nur im Analogieschluss eine Farbe ist.[37]

Jene Farbe entstammt einem Meteoriten, der in die Heidelandschaft Neuenglands hinabstürzt; und die Wirkung von Lovecrafts Erzählung verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass niemand zu sagen weiß, was die Farbe *will*; ob sie überhaupt irgendetwas will; und ob die grauenvollen und zerstörerischen Veränderungen, die in ihrem Umfeld mit Pflanzen, Früchten, Tieren und Menschen vor sich gehen, darauf zurückzuführen sind, dass die Farbe eine Feindschaft gegenüber dem Irdischen hegt, oder ob sie – qua ihrer Fremdheit und Inkommensurabilität – gar nicht anders kann, als die schrecklichen Mutationen hervorzubringen, welche Nahum Gardner und seiner Familie zum Verhängnis werden. Es ist leicht ersichtlich, dass »Die Farbe aus dem All« diese Wirkung einbüßen würde, wenn aus den Überresten des Meteoriten garstige Krallenhände wüchsen, oder längliche Mäuler mit drei Zahnreihen. Oder wenn der Meteorit eine Rede hielte, in der er Pläne zur Übernahme der Weltherrschaft entwickelte. Ein außerirdisches Wesen, das die Menschen zu unterjochen oder zu verspeisen gedenkt, kann furchteinflößend sein, keine Frage. Das Besondere an »Die Farbe aus dem All« ist aber, dass Lovecraft hier eine Entität

vorstellt, bei der unklar bleibt, ob es sich – nach unseren Maßstäben – überhaupt um ein empfindungsfähiges, mit Bewusstsein ausgestattetes Wesen handelt.[38] Und das in seiner Unbegreiflichkeit und möglicherweise auch Absichtslosigkeit eine Macht entfaltet, der nichts Irdisches widerstehen kann.

So verdankt sich die Wirkung von »Die Farbe aus dem All« letztlich einem Denkproblem: Was soll das sein, eine Farbe, die nur im Analogieschluss eine Farbe ist, und wie kann eine Farbe, und sei sie noch so unbeschreiblich und unvorstellbar, ein derartiges Zerstörungspotenzial entfalten? Und weiter: Wenn es möglich wäre, mit der Farbe zu kommunizieren, was würde sie wohl sagen? Würde sie bedauern, dass sie die Gardners zugrunde gerichtet hat? Oder wären ihr ein paar Menschenleben gleichgültig? Würden sich ihr Konzepte wie *Bedauern* oder *Reue* überhaupt erschließen? Man kann diese Fragen lange wälzen. Wichtiger ist, dass sie sich in der Leseerfahrung von »Die Farbe aus dem All« mit einer solchen Wucht stellen, dass es relevant erscheint, sie zu wälzen.[39] Das Denkproblem ist freilich eines, das, gleich der Drohung des Dämons, die Eingeweide und Fingerspitzen betrifft; es betrifft, mit anderen Worten, die physische Existenz des Menschen – in all ihrer Zerbrechlichkeit genauso wie in ihrem Verlangen, über sich selbst hinauszureichen.

Vor diesem Hintergrund werden einige d
Setzungen erklärbar, die Lovecraft in »Das übern
türliche Grauen in der Literatur« vornimmt. Dies
Essay, von der Anlage eigentlich eine historisch
Überblicksdarstellung, ist so reich an Setzunge
dass David E. Schultz ihn zum ästhetischen Man
fest seines Verfassers erklärt.[40] Insbesondere zw
von ihnen lohnen der näheren Betrachtung. Wi
haben bereits gesehen, dass Lovecraft das Ande
tungsvolle und die Ernsthaftigkeit betont, wenn e
darlegt, was die *true weird tale* auszeichnet. Beide
ist ganz wesentlich eine Frage der realistischen Co
dierung. Um zu erfassen, was das bedeutet, ist e
hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, was Lovecraf
nicht als realistisch gilt – nämlich »die Literatur de
lediglich physischen Angst und des alltäglichen
Grauens«.[41] Hier ist eine Idee von Horror aufge
rufen, die ihre Erfüllung findet in wahnsinnigen
Serienmördern und ausgeklügelten Folterappara
ten; ihr andersweltliches Vorstellungsvermögen
wäre höchstens für einen Verein verblendeter Sa
tanisten oder fanatischer Sektierer hinreichend
Kurzum, »die Literatur der lediglich physischen
Angst und des alltäglichen Grauens« entfernt sich
denkbar weit von allem Kosmischen. Sie ist in
selben Sinn realistisch wie ein Fleck Tomatenso
ße auf dem Hemd oder eine Fahrradpanne. Da
heißt also, sie bestätigt das Denken und Fühlen
anstatt es herauszufordern. Die Fantasietätigkeit

ist dann häufig darauf gerichtet, die »physische Angst« noch ein bisschen physischer zu machen; mit gutem Grund wissen es die Connaisseurs und Connaisseusen von Slashern und Kriminalromanen der robusteren Machart zu schätzen, wenn ihnen immer neue, möglichst kreative und bizarre Methoden präsentiert werden, einen Menschen ums Leben zu bringen.

Die naturhaften Gesetzmäßigkeiten, auf denen die Wirklichkeit ruht, werden freilich nicht angetastet durch das Verbrechen und die Gewalttat, mögen sie auch noch so blutig und schändlich sein. Darum kann die Kosmische Angst wenig anfangen mit dem »alltäglichen Grauen« und einem ihm korrespondierenden Realismusbegriff. Sie benötigt einen anderen Realismus. Einen Realismus, der die Wirklichkeit an ihren Grenzen und Rändern aufsucht. Und der das Mögliche und das Unmögliche, das Denkbare und das Undenkbare auf eine Weise miteinander verbindet, dass sie als Elemente eines Kontinuums erscheinen. Dieser Realismus genügt dem eigenen Anspruch insoweit, wie er es vermag, das Maß dessen, was als Wirklichkeit anerkannt wird – und zwar nicht in einem psychologischen, sondern in einem naturwissenschaftlichen Sinn –, zumindest für die Dauer der Kunsterfahrung zu verändern.

Im Lauf seines Lebens hat Lovecraft eine Konzeption von Horrorliteratur entwickelt, die ei-

nem solchen Realismusbegriff entspricht. »Nur in unreifer, schundhafter Scharlatan-Fiktion geht es an«, so schreibt er in den »Notizen über das Schreiben von Weird Fiction«, »einen Bericht über unmögliche, unwahrscheinliche oder unfassbare Phänomene als gewöhnliche Erzählung voller sachlicher Handlungen und konventioneller Gefühle wiederzugeben. Unfassbare Ereignisse und Zustände müssen ein besonderes Hindernis überwinden, und das kann nur geschehen, wenn man in jeder Phase der Geschichte einen sorgfältigen Realismus walten lässt – außer in jener, die an das eine, vorgegebene Wunder rührt. Dieses Wunder muss sehr eindrücklich und überlegt gestaltet werden – mit einem sorgfältigen emotionalen ›Aufbau‹ –, sonst wird es platt und wenig überzeugend erscheinen.«[42]

Der Realismus dient Lovecraft also, schlicht gesagt, dazu, das Unwahrscheinliche und Unmögliche zu plausibilisieren. Er stellt eine Wirklichkeit vor, die denselben Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist wie unsere Alltagswelt, füllt die Lücken unseres Wissens und Verstehens aber mit grauenvollen, verstörenden und bezaubernden Bildern. Lovecraft will den Realismus des Bekannten auf einen Realismus des Unbekannten hin erweitern. Dabei verdanken die »unmöglichen, unwahrscheinlichen oder unfassbaren Phänomene« ihre ästhetische Wirkmacht keineswegs der schieren

Krassheit. Nicht maximal schrill oder exzentrisch müssen sie sein, sondern anschlussfähig, was die Historizität des Denkens betrifft, das heißt den Stand der Kenntnis, Unkenntnis oder vermeintlichen Kenntnis über die Funktionsweise des Universums. Das Faszinosum, welches die Farbe, die keine Farbe ist, zu entfalten vermag, hängt eben damit zusammen, dass dieses »Phänomen« in sich die Pole des Eingängigen und Unvorstellbaren vereint. Eine Farbe, die nur im Analogieschluss als Farbe bezeichnet werden kann – das leuchtet sofort ein und sprengt zugleich den menschlichen Verstand.

In einem Brief, den er im Februar 1931 an Frank Belknap Long schrieb, erläutert Lovecraft diesen Zusammenhang: »Die Zeit ist gekommen, wenn die gewöhnliche Revolte gegen Zeit, Raum & Materie eine Form annehmen muss, die nicht offenkundig unvereinbar ist mit dem, was wir über die Wirklichkeit wissen, wenn sie befriedigt werden muss durch Bilder, die eher *Ergänzungen* als *Widersprüche* zu dem sicht- & messbaren Universum darstellen. Denn was anderes als eine Form *nicht-übernatürlicher kosmischer Kunst* kann dieses Gefühl der Revolte beschwichtigen – und zugleich das ihm verwandte Gefühl der Neugier befriedigen?«[43] Und exakt dies trifft auf die Farbe zu, die keine Farbe ist. Sie steht nicht rundweg in Widerspruch zu den Naturgesetzen, sondern »ergänzt«

sie. In aller Unvorstellbarkeit lässt sich vorstellen, dass es so etwas geben könnte. Das Postulat einer »nicht-übernatürlichen kosmischen Kunst« zielt auf einen Realismus des Unmöglichen; darum bedarf diese Art »kosmischer Kunst« einer Schwere, die sie ans Tatsächliche bindet; ebenso bedarf sie des Rauschhaften einer alles Tatsächliche zersetzenden Phantasmagorie. In gewisser Weise verlangt sie nach immer neuen Iterationen und Variationen der Idee einer Farbe, die nur im Analogieschluss als solche bezeichnet werden kann.

Der Ernsthaftigkeit, welche die *true weird tale* kennzeichnet, entspricht jener Realismus des Unmöglichen. Es ist ein Realismus, der darum weiß, dass die Wirklichkeit erst einmal vorhanden – beziehungsweise im Kunstwerk verbindlich gestaltet – sein muss, ehe sie der Auflösung verfällt. Wenn sich die Macht der Naturgesetze nicht erwiesen hat, können weder Schrecken noch Zauber daraus entstehen, dass sie gebrochen werden. Und wenn die Zähigkeit des Alltäglichen nicht spürbar geworden ist, bedeutet es wenig, dieses Alltägliche durch etwas Fremdes und Unfassliches zu ersetzen.

Der »sorgfältige emotionale ›Aufbau‹«, von dem Lovecraft redet, ist also weit mehr als ein dramaturgisches Erfordernis. Er zielt auf eine Zeitlichkeit, die ganz wesentlich zu einem künstlerischen Machen gehört, das Kosmische Angst hervorrufen

will. Diese Zeitlichkeit betrifft vor allem die Dauer des Übertritts von der ersten in die zweite Wirklichkeit. Er muss sich mit Langsamkeit vollziehen, obgleich düstere Vorahnungen und unheilvolle Anzeichen von Beginn an gegeben sein können, sowohl in der Wahrnehmung der Figuren als auch in der Gestaltung der erzählten Welt. Darüber hinaus betrifft die Zeitlichkeit des Übergangs die Grenze zwischen den Welten. In der *true weird tale* ist die Grenze stets eine Membran. Nur eine Sinnestäuschung lässt sie als Mauer erscheinen. Diese Membran lebt und atmet, weitet und verengt sich, und für die Kosmische Angst – für die Entstehung jenes Ineinanders von rauschhaftem Schrecken und beklommener Befreiung – ist es günstig, wenn niemand, weder die Leserin noch die Figuren, ganz genau weiß, wann sich der Eintritt in die Grenzregion vollzogen hat; oder ob die Wirklichkeit je etwas anderes war als eine Grenzregion.

Hierher gehört auch die Neigung zum Allusiven. Immer wieder betont Lovecraft, dass bei der *true weird tale* alles auf »mood« und »atmosphere«, auf »Stimmung und Atmosphäre« ankomme. »Atmosphäre ist das Allerwichtigste«, erläutert er in »Das übernatürliche Grauen in der Literatur«, »denn der maßgebliche Prüfstein der Glaubwürdigkeit ist nicht die Gliederung einer Handlung, sondern das Erzeugen bestimmter Gefühle.«[44]

Und in den »Notizen über das Schreiben von Weird Fiction« heißt es: »Atmosphäre, nicht Handlung, ist das große Desiderat«; denn: »alles, was eine wundersame Geschichte je sein kann, ist ein *anschauliches Bild einer bestimmten Art von menschlicher Stimmung*«.[45]

Die »Stimmung«, um die es Lovecraft geht, ist Kosmische Angst. Und wenn die »Atmosphäre«, aus welcher Kosmische Angst entsteht, nach einem Realismus des Unmöglichen verlangt, so ist dieser Realismus seinerseits auf die Kunst des Allusiven angewiesen. Die Anspielung, derer die *true weird tale* bedarf, ist dabei nie einsinnig. Ihr eignet ein Streben nach innerer Vervielfältigung. Denn die Kosmische Angst will, dass das Entsetzliche ebenso wie das Zauberische erahnbar wird; und wenn sie vollends zu ihrem Recht kommt, gehen Schrecken und Verlockung solcherart ineinander über, dass niemand mehr weiß, wo der eine aufhört und die andere beginnt.

Tatsächlich gilt dasselbe für das Wirkliche, das Unwirkliche und das Überwirkliche. Die Allusion flicht das Band, welches die verschiedenen Aspekte jenes Realismus des Unmöglichen verknüpft und ihnen im selben Moment erlaubt, voneinander getrennt zu flottieren. Gerade aus dem Spielerischen der Wirklichkeitskonstruktion – ihrem Vermögen, zu verbinden, ohne zu fesseln – erwächst die Ernsthaftigkeit, ohne die keine *true weird tale* bestehen kann: »Darum sollte ein Autor phantastischer Literatur zusehen, dass er den Nachdruck ganz wesentlich auf subtile Suggestion legt – unmerkliche Hinweise und Andeutungen ausgewählter, assoziativer Details, welche Stimmungsschattierungen ausdrücken und eine vage Illusion der seltsamen Wirklichkeit des Unwirklichen aufbauen –, anstatt auf armselige Kataloge unglaublicher Geschehnisse, die weder Substanz noch Bedeutung haben, wenn man davon absieht, dass sie Farbwolken und Stimmungssymbolismus aufrechterhalten. Eine ernsthafte Geschichte für Erwachsene muss einen realen Lebensbezug haben. Da wundersame Geschichten das wahre Leben nicht *abbilden* können, müssen sie etwas betonen, das ihnen *dennoch* Wahrhaftigkeit erlaubt, namentlich gewisse wehmütige und ruhelose *Stimmungen* des menschlichen Geistes, in denen er versucht, hauchzarte Leitern zu weben, über die er vor der ärgerlichen Tyrannei von Zeit, Raum und Naturgesetzen flieht.«[46] Diese Passage entstammt einem weiteren kurzen Essay, den Lovecraft gegen Ende seines Lebens veröffentlichte. In »Einige Notizen über interplanetare Fiktion« (»Some Notes on Interplanetary Fiction«, 1935) wird sehr deutlich, dass es eine *Sehnsucht* nach Kosmischer Angst gibt. Sie erwächst aus dem Verlangen, wenigstens »momentweise«, im Kunstgenuss, befreit zu werden vom Joch der Zeit und des Raumes.

Doch dieses Verlangen muss gegen die Empirie einer lebenslangen Knechtschaft ankommen. Darum kann es nicht einfach so tun, als ob unten in Wahrheit oben wäre. Zugleich *muss* es aber zumindest ein Stück weit das Untere nach oben kehren, etwa so, dass Oben und Unten ineinander verkantet sind. Es gilt, das Wissen um die Verfasstheit und Bedingtheit des Wirklichen (seiner Vorläufigkeit, Unvollständigkeit und möglichen Fehlerhaftigkeit zum Trotz) als eine Ordnung des Sinnlichen und der Wahrnehmbarkeit anzuerkennen. Es gilt, die Herrschaft des Tatsächlichen zu bezeugen. Zugleich gilt es, alldem ein Nein entgegenzuhalten. Kein offener Aufstand gegen das Gesetz ist gefragt; das Schlupfloch zwischen zwei Paragrafen muss gefunden werden. Das Blatt ist ein Blatt, und es ist grün. Aber wenn das Licht zu einer bestimmten Stunde in einem bestimmten Winkel einfällt, mag es sich in etwas verwandeln, das noch kein Mensch gesehen hat. Dann werden Äderchen zu Straßen, die in fluoreszierenden Farben leuchten und hin zu ungeahnten Orten führen. Aber weil niemand glauben kann, dass dergleichen möglich ist, muss das Blatt zugleich Blatt bleiben. Dieses *Zugleich* ist als Denkfigur eine Waffe. Es gibt noch andere; viele sogar. Tatsächlich kann sich im Reich von Raum und Zeit fast alles gegen die Herrscher wenden. Nur ist nichts stark genug, sie offen herauszufordern. Darum

führt die Allusion einen Partisanenkampf gegen die Wirklichkeit.

Im *Zugleich* ist freilich selbst noch ein »zugleich« enthalten. Dieses doppelte Zugleich verweist auf den Widerspruch, der die Kosmische Angst erst konstituiert. Denn Raum und Zeit sind Tyrannen, die ihre Untertanen zwar in eine strenge Fron zwingen, ihr Reich jedoch wohl zu schützen wissen. Wogegen schützen sie es? Gegen die ersehnte und gefürchtete Unbegreiflichkeit, die jenseits der Grenzen liegt, die sich der Herrschaft von Raum und Zeit entzieht, immer schon entzogen hat und immer entziehen wird. So mächtig ist dieses Jenseits, dass Raum und Zeit – und mit ihnen ihr gewaltiges Reich – selbst vor ihm verzwergen. Vielleicht sind sie am Ende doch eher Hofnarren als Könige mit Krone, Zepter und Purpurmantel? Doch dann ist die Frage: Was macht das aus ihren Untertanen?

5.

So wird deutlich, warum die Kosmische Angst eine nicht zuletzt sinnliche Sättigung mit Wirklichkeit benötigt – und ebenso die unendliche Freiheit, welche in der Anspielung liegt, die letztlich auf nichts verweist. Wenigstens auf nichts, was sich mit einem klaren Gedanken denken oder

einer begrifflich identifizierenden Sprache fassen ließe. So wird auch deutlich, warum das Kind auf die Geborgenheit seines Bettes angewiesen ist (die liebende Nähe der Eltern, wenn sie liebend ist, mag ebenfalls helfen), um die Bekanntschaft mit Kosmischer Angst wagen zu können. Es ist ganz einfach: Auf der Intensivstation, mit einem Schlauch im Mund und einem Katheter im Arm, befindet man sich in zu großer Nähe dessen, was jenseits der Grenzen von Raum und Zeit liegt, als dass man dieses Jenseits phantasmatisch erkunden wollte.

Und schließlich wird auch deutlich, was sich für handwerkliche Probleme mit der Erzeugung von Kosmischer Angst verbinden. Bezogen auf die Literatur lässt sich beispielsweise sagen, dass ein Text, der um Kosmische Angst bemüht ist, weder zu kurz noch zu lang sein darf. Ist er zu kurz, setzt sich die erzählte Welt der Gefahr aus, gegenüber einer historisch situierten Idee von Alltagswirklichkeit im Abstrakten und Unverbindlichen zu verbleiben. Ist er zu lang, bekommt er es mit zwei erbitterten Widersachern der Kosmischen Angst zu tun: Handlung und Figurenentwicklung. Beiden ist die Kosmische Angst spinnefeind, da sie gerade nach dem verlangen, was die »Stimmung« und die »Atmosphäre«, die der Realismus des Unmöglichen aus Allusionen webt, im Innersten bedroht: Wandlung, Dynamik und Exposition. Jene

»Stimmung« und jene »Atmosphäre«, die zur Erzeugung Kosmischer Angst notwendig sind, sind nämlich etwas überaus Heikles; sie gleichen der Kugel, die auf der Spitze einer Pyramide steht. Jedes Zuviel und jedes Zuwenig kann die prekäre Balance zerstören. Das Zuviel birgt die Gefahr von Banalität und Trivialität, die Abgeschmacktheit des Längst-schon-Gedachten, Längst-schon-Gefühlten und Längst-schon-Verstandenen. Dann ist Cthulhu einfach nur ein weiteres Tentakelmonster. Aber auch das Zuwenig kann die Kosmische Angst nicht akzeptieren. Denn die Allusion, die sich im Nebulösen und Unverbindlichen verliert, ist wie ein Raunen aus zahnlosem Mund. Ihr fehlt der Biss der zweiten Wirklichkeit, die eben zugleich vorstellbar und unvorstellbar sein muss.

Darum wird man wohl keinen Roman finden, der sich als Ganzes der Kosmischen Angst verschrieben hat. Doch auch für Erzählungen gilt, dass sie Kosmische Angst eben nur »momentweise« erzeugen können. Nicht umsonst betont Lovecraft, man dürfe »eine unheimliche Geschichte« – eine *weird tale* also – »nicht nach der Absicht des Autors oder dem bloßen Aufbau der Handlung beurteilen, sondern nach dem emotionalen Niveau, das sie an ihrer am weitesten von unserer alltäglichen Realität entfernten Stelle erreicht«.[47] Weiter schreibt er: »Werden die richtigen Gefühle

geweckt« – das heißt der Kosmischen Angst zumindest verwandte Gefühle –, »muss ein solcher ›Höhepunkt‹ wegen seiner spezifischen Vorzüge als unheimliche Literatur anerkannt werden, unabhängig davon, wie prosaisch er später verflacht wird.«[48] Indessen sind nicht nur Romane und Erzählungen diesen Einschränkungen unterworfen. Mutatis mutandis treffen sie auf jedes Kunstwerk in jeglichem Medium zu, das sich um die Kosmische Angst bemüht: auf den Film ebenso wie das Videospiel, die lyrische und die musikalische Komposition und wohl selbst auf das Bild oder die Plastik, insofern wohl immer nur einzelne Aspekte oder Elemente des Gestalteten ein Gefühl von Kosmischer Angst evozieren.

Offenbar handelt es sich bei der Kosmischen Angst um ein flüchtiges Ding. So flüchtig ist sie, dass man der Annahme zugeneigt sein könnte, sie existiere recht eigentlich nur als Idee. Fest steht, dass die ästhetischen Wirkungen, die sich mit ihr verbinden, kaum je zur vollen Entfaltung gelangen. Wenn die Kosmische Angst aufscheint, tut sie es zumeist als Ahnung oder Andeutung ihrer selbst. Jedoch wäre es verfehlt, hierin den Nachweis zu erkennen, dass sie an unbehebbaren Konstruktionsfehlern leide oder sich grundsätzlich eine zweitrangige Kunstproduktion zur Heimat erwählen würde. Tatsächlich gehört das Ephemere der Kosmischen Angst wesentlich zu

ihrer Poetik. Sie will etwas erfahrbar machen, das nicht existiert.

Kosmische Angst würde sich vollgültig nur dann ereignen, wenn ein sterbender Mensch, im Wissen, dass er stirbt, dieses *Ich sterbe* erleiden und zugleich als ästhetische Erfahrung reflektieren und genießen könnte. Somit bezeichnet sie die Linie, auf der ein Diesseits und ein Jenseits von Raum und Zeit sich berühren, sodass weder das eine noch das andere da ist, beide da sind und nicht da sind in einer Verbindung, die das Fassungs- und Vorstellungsvermögen des menschlichen Geistes um eben jene Unendlichkeit überschreitet, die mich, *wie ich am Schreibtisch sitze und diese Worte tippe*, von mir scheidet, *wie ich im Grab liege* – oder zwischen den Sternen schwebe – *und tot bin*.

Insofern ist es schon viel, sehr viel, wenn uns eine Kunst, die sich der Kosmischen Angst verpflichtet weiß, auf hundert oder tausend (oder hunderttausend) Schritte an jene Linie heranführt, sie uns im Denken und Fühlen erahnen lässt: die unfassliche Grenze verwandelnd in eine zweite Wirklichkeit voller Schrecken und Wunder, sodass wir im selben Moment vergessen und uns daran erinnern können, dass wir alle eines Tages, vielleicht ganz jäh und unerwartet, auf ihr stehen werden.