

# Dawn of an Evil Millennium

## Horror/Kultur im neuen Jahrtausend

Jörg van Bebber

### 1. Angstdiskurse

Die 1990er, das war Optimismus pur, ein Leben in der »Spaßgesellschaft«, das Ende einer in West und Ost geteilten Welt, »the End of History« (Francis Fukuyama). Dann kam 9/11 und alles schien verändert: Der Optimismus der 90er wich den düsteren Aussichten auf eine Welt, die wahlweise im Zeichen eines »Clash of Civilizations« (Samuel P. Huntington) und »war on terror« (George W. Bush) stand, oder auch im Zeichen eines versachzwänglichten Lebens im Zeitalter der Globalisierung, mitten in der Klimakatastrophe und knapp an einem Kollaps des Weltfinanzsystems vorbei, oder auch ein Leben im Schatten einer ständigen Bedrohung durch Superseuchen (BSE, SARS, Vogel- und Schweinegrippe) und Terror (Bali, Moskau, Madrid, London, Mumbai, Sindschar, Islamabad). Ging man in den 00er-Jahren ins Kino, sah man diesen neuen ganz normal gewordenen Ausnahmezustand widergespiegelt: Der fragmentierten Wirklichkeit entsprach der Abschied vom continuity editing (siehe Marc Forsters zersplitterte Film-Wirklichkeit in *Quantum of Solace* (2008)), dem Misstrauen in die Zeitläufte entsprach die Mode des plot twists (seit M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999)), des unreliable narrator (seit David Finchers *Fight Club* (1999)), des eingeschränkten point-of-view (vorexerziert in Stephen Spielbergs furioser Anfangssequenz in *Saving Private Ryan* (1998)) und des found footage (*Blair Witch Project* (1999)); damit verbunden hielt eine erhöhte Medien- und Wahrnehmungsreflexivität Einzug.

Diese erhöhte medienreflexive Charakter der kulturellen Produktion (auch jenseits des Films) läßt sich natürlich im Zusammenhang mit der explosionsartigen Ausweitung des medialen Angebots sehen, insbesondere die nun jederzeitige Verfügbarkeit medialer Inhalte über das Internet, die Aufhebung der Differenz von Pull- und Push-Medien durch Web 2.0-Anwendungen wie Youtube und Facebook, die die Datenströ-

me für den einzelnen Nutzer filtern und – nach dem Amazon-Prinzip »customers who bought this item also bought...« – den Nutzer sukzessive in eine solipsistische Wirklichkeitsblase hüllen, in der er nur noch Informationen erhält, die ihn tatsächlich interessieren.

## 2. Angst im Zeitalter der Simulation

Dieser medialen Vermehrung entspricht die auf den ersten Blick merkwürdig anmutende Auseinanderentwicklung von wahrgenommener und tatsächlicher Bedrohung (in der westlichen Welt, wohlgemerkt). Während z.B. die Zahl weltweiter kriegerischer Konflikte seit 1990, also seit Ende des »Kalten« Krieges, kontinuierlich gesunken ist oder z.B. die Mordrate in den Großstädten der USA mittlerweile wieder so gering ist wie zuletzt in den 1960er Jahren, fand in den vergangenen Jahren in den Medien doch ein Krisenereignis nach dem anderen statt. Anscheinend haben sich die medialen Diskurse von der Wirklichkeit entkoppelt, was kaum auf eine einzelne Ursache zurückzuführen ist. Sicher nicht unerheblich: der wachsende Druck einer Aufmerksamkeits-Ökonomie, dem sich insbesondere das alte Medium Fernsehen ausgesetzt fühlt, nachdem z.B. in den USA die durchschnittliche Internetnutzung mit dem Fernsehkonsum gleichgezogen ist (Dies aber bei leicht gestiegenen Fernsehkonsumzahlen – das Medium Fernsehen hat noch lange nicht ausgedient... – rückläufig sind da eher Radio und die Printmedien.). Insgesamt hat sich der Medienkonsum enorm vervielfacht (täglich Medienkonsum 2010 in den USA: ca. 10 Stunden), und dies bei einer in der Geschichte beispiellosen Medienkonkurrenzsituation (Internet vs. TV vs. Zeitung vs. Radio vs. Kino vs. Homevideo etc.). Dieser Kampf um Aufmerksamkeit führt dazu, sich jenen Themen zu widmen, die die größte Aufmerksamkeit versprechen: den Themen der Angst. Dabei ist die Halbwertszeit einzelner Angstdiskurse enorm gesunken: Verliert der eine Gegenstand der Hysterie an Kraft, kündigt sich sofort die nächste Batterie von Angstthemen an. Diese angstfokussierte Seite einer sich medial reproduzierenden »Hyperrealität« kann man im Sinne Baudrillards als Bestandteil des »Zeitalters der Simulation« verstehen, in dem die Zeichen sich verselbständigen und nunmehr referenzlos fortwirken. Der mediale Angstdiskurs mit seinen wechselnden, austauschbaren Objekten pflanzt sich als autopoietisches System fort und nährt sich fort-

während selbst, indem er Ängste mit Ängsten beantwortet, sich also vielfältigt und ausdifferenziert unter den optimalen Bedingungen einer ständig wachsenden Medienkonkurrenzsituation.

Eine solche Hyperrealität voller Schrecken findet ihren Niederschlag natürlich auch in den Künsten, in der Thematisierung von Tod und Gewalt, in einer Kultivierung der Schreckens, emblematisiert im Genre »Horror«. Wie ein Virus, das im Zeitalter der Globalisierung rasant als Pandemie über den Erdkreis wütet, grassiert die Angst im medialen Raum – und da in Zukunft eher noch eine beschleunigte Medialisierung erwarten ist, darf man dieses neue Jahrtausend – mit spöttischer Note – sicherlich als ein »Evil Millennium« bezeichnen: Der Aufbruch in eine Hyperrealität voller Schrecken. »Dawn of an Evil Millennium«, das ist der Titel eines Super8-Trashkurzfilms von Damon Packard aus dem Jahre 1988. »Dawn of an Evil Millennium«, das ist aber auch eine These, der dieser Band nachspüren will.

### 3. Kultur der Angst

Eine Doppelung erfährt diese mit virtuellen Ängsten überbordende neue »Realität« in den immer zahlreicheren Artefakten einer Kultur des Horrors, des Unheimlichen und des Morbiden jenseits der alltäglichen Berichterstattung. Und wenn auch nicht alle fiktiven Schreckensszenarien so überdeutlich auf »Realität« rekurrieren wie *Saw* (2004), *Hostel* (2005) oder *Cloverfield* (2008), so lassen sich in den ständig wechselnden Horrortrends doch Entsprechungen zu den medial kursierenden Angstzyklen sehen. Die Produktivität des Genres über Modi wie Variation, Hybridisierung, Remake, Reboot, Sequel, Pastiche, Plagiat, Parodie usw. erklärt sich aus dem ständigen Bedarf, die häufig gleichen Themen und Motivkomplexe für eine sich ständig im Wandel befindliche Zuschauerschaft zu revitalisieren, ein Prozess, der im gegenwärtigen Medienverbund ungemein beschleunigt ist. Wie die Angstdiskurse, so befindet sich das Genre ebenso in einem Zustand beschleunigter Expansion. Nun wäre zu fragen, ob dieser Boom eine *Antwort* auf die Expansion medialer Angstdiskurse ist. Oder ob sich dies eher losgelöst im Rahmen einer *genreinternen* Fortpflanzungslogik – beflügelt durch das veränderte mediale Dispositiv – vollzieht, und: Ob es sogar eine umgekehrte Wechselwirkung zwischen dem Horrorgenre und der Hyperrealität gibt:

dass die Wahrnehmung »realer« Ereignisse und ihre mediale Filterung vorstrukturiert sind durch die Narrative des Horrors.

#### 4. Auch CNN dichtet

In Anknüpfung an Hayden Whites Diktum »Auch Klio dichtet« ist die alltägliche Berichterstattung der Medien ein fortwährendes Fortschreiben der Geschichte in poetischen Formen. Ereignisse wie 9/11 sind nicht einfach »so wie sie sind«, sondern sie erfahren im Kontext einer bestimmten (im medialen Zirkus vorherrschenden) Geschichtsauffassung eine Bedeutungsaufladung, eine Zuweisung im – zumeist eindimensional-zeitstrahlförmig gedachten – Ablauf der geschichtlichen Ereignisse. Hayden White unterscheidet in *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973) vier grundlegende narrative Modellierungen (emplotments) von Geschichte: Erzählweisen des Historikers, die das Material der Geschichte grundlegend strukturieren und ordnen:

1. Die *Romanze*, ein ungebrochener Geschichtsoptimismus (das Gute siegt über das Böse)
2. Die *Tragödie*, ein ungebrochener Geschichtspessimismus (das Böse siegt über das Gute)
3. Die *Komödie*, ein partieller Geschichtsoptimismus (das Gute siegt am Ende wider Erwarten *doch*)
4. Die *Satire*, ein partieller Geschichtspessimismus (das Böse siegt am Ende wider Erwarten *doch*)

Wenn nun eine Erzählform des Horrorgenres Geschichtsschreibung vorstrukturieren würde, welcher der von White genannten emplotments entspräche diese? Auf den ersten Blick scheinen im Horror alle emplotments vorhanden zu sein, je nach Handlungsverlauf und Schlussakt. Während *Cloverfield* (2008) wohl in diesem Sinne die Form einer »Tragödie« (oder je nach Lesart vielleicht doch »Komödie« oder »Satire«?) hat, verlaufen die allermeisten SF-Monsterfilme der 50er als »Komödie« oder gar – dank konzertiertem Einsatz von Militär und Wissenschaft – peripetie-frei als »Romanze«.

Reduziert und abstrahiert man aber das Horrorgenre, z.B. wie Robin Wood auf eine Grundformel wie »normality is threatened by the monster« (Wood 1977), dann verringert sich aber die Auswahl an emplotments, und man könnte zu dem Schluss kommen, dass dieses Horror-Basisnarratem nur zwei Geschichtsteleologien produzieren kann: nämlich nur Weltgeschichte als »Tragödie« oder »Satire«. Denn ungeachtet der »formal closure« (Hantke 2009), die der Horrorfilm am Ende bietet (Happy End?), wird in der Horrorerzählung ja etwas *absolut Unerhörtes* geschildert, dass so auch nicht mehr umkehrbar ist. In Anlehnung an Robin Woods Formel müsste man sagen: »normality is *destroyed* by the monstrous« (»monstrous« anstatt »monster«, da das Monströse wohl oft, aber nicht zwingend ein monströses Wesen sein muss, sondern es könnte auch z.B. ein »unheimlicher Zufall«, ein Fluch o.ä. sein).

Der eigentümliche Reiz des Genres ist es, ein Abbild unsere eigene Realität in eine furchtbare Zerrbild dieser Realität hinübergleiten zu lassen (durch das Einbrechen des Monströsen in eine häufig betont alltägliche Realität). Binnenfiktional für die Figuren ist eine solche Destabilisierung des Realitätsbegriffs eigentlich nicht mehr »gut zu machen«: Gehörte das Monströse zuvor nicht zur Realität, ist sie nun Teil einer neuen subvertierten Realität, in der alle bisher gültigen Kategorien einer radikalen Neubewertung unterworfen sind und in der die totale Kontingenz des Seins aufscheint (»Chaos reigns«, sagt der Fuchs in *Antichrist*). Eine »formal closure«, die die Bezwingung des Monströsen schildert, kann vor diesem Hintergrund letztlich nur wie eine ironische Geste wirken. (Lediglich einer recht selten (gewordenen) Spielart des Horrors, dem »explained supernatural«, darf man diese Funktionsweise *vielleicht* doch absprechen: hier wird auch binnenfiktional die Realität wieder vollständig *zurecht* gerückt.)

Ist nun aber der die Geschichte modellierende Erzählmodus des Horrors als ein absoluter oder eingeschränkter Geschichtspessimismus (Tragödie oder Satire) wirkmächtig, dann werden dementsprechend auch alle Ereignisse von diesen narrativen Formeln (um-?)gedeutet.

## 5. Lust und Zerstörung

Bei diesem Horrornarrativ, das also von einer fundamentalen Zerstörung der Realität erzählt und das also die Form einer im Whiteschen

Sinne existenziellen »Tragödie« oder »Satire« annimmt, stellt sich schnell die Frage, was den Erfolg des Genres begründet – oder mit Noël Carroll schlicht die Frage: »Why Horror?« (*The Philosophy of Horror*, 1990).

Nun ließe sich dies z.B. etwas profaner als eine lustvolle Befreiung vom Freudschen Unbehagen in der Kultur deuten: durch teilweise oder vollständigen Umsturz fundamentaler Kategorien – der Leser erfährt das Hochgefühl einer Revolution.

Für Noël Carroll ist es die Lust am »disclosure plot«, die allmähliche Aufdeckung eines Geheimnisses, *eine* Begründung für die Lust an Horrorgeschichten, die er in allen Horrornarrativen ausmacht – eine Erklärung, die sich aber auf praktisch jede (auch Nicht-Horror-)Erzählung anwenden lässt.

Einen Begründungsansatz, den man einen religions- und gefühlshä-  
nomenologischen Ansatz nennen könnte, untersucht Carroll ebenso, doch trotz einiger Analogien zwischen religiöser Erfahrung und »Horror« (exemplifiziert an H.P. Lovecrafts Theorie des »cosmic awe« und Rudolph Ottos »Idee des Heiligen«) lehnt Carroll diesen Zugang ab, da dieser ihm nur auf einen sehr eingeschränkten Teil der Horrortexte anwendbar erscheint. Die Ansätze von Lovecraft und Otto (und ebenso in diesem Zusammenhang lesbar: Georges Bataille) scheinen aber gerade, wenn man Horrorgeschichten als »existenzielle Tragödien« (oder mit einer Peripetie in der Dramaturgie: »existenzielle Satiren«) versteht, sehr erhellend.

Horror bietet dem Rezipienten eine komplexe und sehr intensive *Gefühlserfahrung* des »Bis-ins-Mark-erschüttert-seins«, wie sie sonst vielleicht nur in der Religion erlebt wird. Dabei verweisen die Entitäten des Horrors als Signifikanten auf die Kontingenz der Realität, auf die Ungültigkeit insbesondere jenes Weltbilds, das sich mit der Aufklärung etabliert hat und das heute noch fort dauert: das für die Lebenspraxis bequeme und beschauliche Weltbild, das im Kern recht mechanizistisch und im Großen und Ganzen nicht über das Weltbild (des frühen) Newton hinausgekommen.

In diesem Kontext wird auch verstehbar, warum der »Mad Scientist« recht schnell zum festen Inventar des Horrorgenres avancierte, da die Wissenschaft natürlich nicht auf diesem versimpelten Weltbild, das Kultur- und Politik so nachhaltig geprägt hatte, verharrete, sondern recht schnell – und schon Newton selbst mit seinen Forschungen zur Elektrizität – von einem mechanizistischen Weltbild fortrückte. Seither eignet

sich jede Forschung, die das im Zuge der Aufklärung kulturell etablierte, vulgärwissenschaftliche Weltbild in Frage stellt, als Grundlage für einen Signifikanten des Horrors, ob man nun den Mesmerismus, die Psychoanalyse, die Quantentheorie oder die Gen- und Nanotechnologie perhorresziert. Ebenso, wie die »Wunder der Natur« von den Wissenschaften sukzessive offengelegt, und ein Wundererleben (Rudolph Ottos »mirum«) bereithalten (dem sich dann die Science Fiction widmet), so ist diesen »Wundern der Natur« eben auch schon der Schrecken an die Seite gestellt.

Dieses Erzittern-bis-ins-Mark nennt Rudolph Otto das »tremendum«, das untrennbar mit dem »mirum« im religiösen Gefühl seinen Platz hat. Das Horrorgenre hält dieses genuin religiöse Gefühlsmoment für seine Rezipienten bereit, während die Aufklärung nicht nur religiöse und mythische Weltbilder im Allgemeinen desavouierte, sondern auch dazu beitrug, dass Wunderglaube und Höllenängste selbst innerhalb der Kirchen an Bedeutung verloren. Damit büßte die Religion aber auch einen beträchtlichen Teil ihrer Faszinationskraft ein, ein Zustand, von der die Künste profitieren konnten. Dem heimlichen Genuss an den Schilderungen der Hölle bei der Predigt ist so die *gothic novel*, der Horrorfilm und das Survival-Horror-Game nachgefolgt (und *Silent Hill* ist in dieser Hinsicht das vielleicht konsequenteste Beispiel für eine Höllenfahrt).

## 6. Zeitalter des Konstruktivismus

Allmählich gibt es ein *triple down*: die Wahrheiten der Postmoderne sickern allmählich in die Welt der Normalbürger. Die »Realität« scheint »irgendwie« konstruiert – eine ganze Reihe von Filmen hat Ende der 90er/Anfang der 00er den Realitätsbegriff ins Schwanken gebracht, von *Matrix* (1999) bis *The Others* (2001). Und das Genre, das sich ganz besonders lustvoll an der Normalität »vergeht«, darf sich in solchen Zeiten größerer Aufmerksamkeit sicher sein: das Horrorgenre mit seiner unermüdlich wiederholten Erzählung von der Brüchigkeit der behaglichen Realität.

Die Angstdiskurse sind zahlreich geworden, die mediale Apparatur trägt das ihre dazu bei, diese zu vervielfachen. In Ermangelung religiöser Erfahrungen wird die Weltgeschichte apokalyptisch umgedeutet. Horrornarrative haben Hochkonjunktur, in den Massenmedien mit ihrer

alltäglichen Berichterstattung, und so auch in der Sphäre der Kunst. Die besten Voraussetzungen für ein böses Millennium, ein Zeitalter voller Schreckbilder.

92 Beiträge von 93 Autoren widmen sich in *Dawn of an Evil Millennium* ausgewählten Filmen, Romanen und anderen Einzelartefakten des Horrors, die in den Jahren 2000 bis 2010 entstanden sind. Das weite Spektrum kulturwissenschaftlicher Analysekatégorien kommt zur Anwendung, um die unterschiedlichsten Formen und Phänomene des neuesten Horrors in aller Prägnanz zu analysieren.

Und da sich im neuen Jahrtausend das autopoietische System Horror in *unzählige* lose miteinander interagierende Teilsysteme aufgegliedert hat, würde eine nach Themen oder Motiven geordnete Publikation dem derzeitigen Zustand des Genres nicht gerecht werden. So also stehen die Beiträge in chronologischer Reihe, geordnet nach Endstehungszeitpunkt des jeweiligen Artefakts. Die in dieser Einleitung aufgestellte These eines »Evil Millennium« begreift die Geschichte des Genres (unter den derzeitigen kulturellen und medialen Rahmenbedingungen) im Sinne von Hayden White als eine »Romanze«, als eine unaufhaltsame Erfolgsgeschichte des Genres in diesen Tagen. Durch die bloße Chronologie soll aber dem Leser die Möglichkeit gegeben werden, selbst eine These zur Entwicklung des Genres zu formulieren. Oder aber man lässt die Frage der Historizität beiseite und legt das Augenmerk auf die einzelnen Diskursfäden, Themen und Entwicklungen, die das Genre in den 00er-Jahren prägten, zerlegt also das große Geschichtsnarrativ in viele kleine Einzelgeschichten des Horrorgenres.

## Weiterführende Literatur

- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- Otto, Rudolph (2004): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck.
- White, Hayden (1991): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main: Fischer.