

Horror oder (American) Horror Story?

Implikationen der Narrativierung des Horror-Raums

Hans KraH

Gegenstand des Beitrags ist die seit 2011 erfolgreich laufende und vielfach Bekanntheit erlangte US-amerikanische Fernsehserie AMERICAN HORROR STORY (AHS),¹ deren Besonderheit neben ihren Stars (etwa Jessica Lange, Kathy Bates) aus einem spezifischen Umgang mit den Konstituenten des Horror-Genres und ihrer spezifischen Serialität, zumeist als Anthologieserie apostrophiert, resultiert.² Hier interessiert primär das Verhältnis der Serie zum Horrorgenre.

Axel Schmitt, Redakteur bei serienjunkies.de, begleitete über mehrere Staffeln hinweg AHS und rezensierte sehr umfangreich die einzelnen Folgen. Immer wieder monierte er dabei enttäuscht, dass der Plot nicht den Charakteren folge, dass es keine echte Motivation für Handlung gäbe, dass es an Figuren fehle, für die man echte Empathie geschweige denn Sympathie entwickeln könnte. Die Kritiken kulminierten dann immer wieder im cetero censeo, dass keine kohärente Geschichte, mit Stringenz und Dramatik, etabliert werden würde. So heißt es zu Staffel fünf: „Ryan Murphy und Brad Falchuk sind nicht an der Erzählung einer zusammenhängenden, nachvollziehbaren Geschichte interessiert“,³ zu Staffel zwei: „Die Autoren

¹ Stand 2025 sind zwölf Staffeln erschienen: MURDER HOUSE (2011), ASYLUM (2012), COVEN (2013), FREAK SHOW (2014), HOTEL (2015), ROANOKE (2016), CULT (2017), APOCALYPSE (2018), 1984 (2019), DOUBLE FEATURE (2021), NYC (2022), DELICATE (2023).

² Siehe hierzu Killian Hauptmann u.a. (Hgg.), *Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats*. Marburg 2022. Die spezifische Serialität soll hier nur dort interessieren, wo sie dazu beiträgt, die im Titel indizierte Problematik zwischen Horror und Horrorstory zu konturieren. Auch die spezifische Rolle des Amerikanischen kann nur am Rande gestreift werden; sie stellt eine Dimension dar, die im Laufe der Serie tendenziell immer deutlicher und als eigentliche die Staffeln dominiert. Führt zunächst die Referenzialisierung und Bindung an amerikanische Geschichte und die wechselseitige Übernahme von Semantiken zu einer Beglaubigung des medial dargestellten Horrors, so kippt in CULT das Ganze und Horror rekrutiert sich aus der amerikanischen Geschichte selbst, die als Horror metaphorisiert ist.

³ Axel Schmitt „Checking in – Review“; ähnlich zu Staffel drei: „Tolle Schauspieler, eine innovative technische Umsetzung und Popkulturreferenzen sind noch lange nicht genug, um eine fesselnde Geschichte zu erzählen. Dies braucht Regeln, Stringenz und eine gehörige Portion Dramatik“ (Axel Schmitt, „Go to Hell – Review“), und Staffel vier: „Was jedoch fehlt und bis zum Ende der Episode auch nicht auftaucht: eine Geschichte, die das Zuschauerinteresse einfangen könnte“ (Axel

[wollen] sich noch einmal so richtig im Horrorgenre austoben, bevor sie anfangen, eine wirklich fesselnde Geschichte zu erzählen“.⁴ Was hier noch durchaus ein positiv gemeintes Statement ist, verweist auf die Grundlage der immer negativer werdenden Kritiken: Den sich in den Rezensionen artikulierenden Wertungen liegen Vorstellungen zugrunde, die eine bestimmte Dramaturgie als die richtige setzen und die dabei eine Unterscheidung von Horrorfilmen und seriellen Formaten unterstellen.

Ich möchte diese Kritiken zum Anlass nehmen, mich mit zwei Aspekten zu beschäftigen: Was kann eine interessante Geschichte in diesem Format sein und wie verhält sich diese zum Horrorgenre?

Eine zentrale Rolle spielt dabei die Narration, die im Horror mit Robin Wood auf die Strukturformel ‚Das Monster bedroht die Normalität‘ gebracht werden kann.⁵ Indem diese den Strukturen des Seriellen unterlegt wird, geht es insbesondere um Implikationen der Narrativierung des Horror-Raums. Durch die Rahmung der eigenen Horror-Narration durch die Einbettung in Horror-Geschichte(n) ergeben sich Änderungen bezüglich zentraler Parameter, die zur Konstituierung von Horror beitragen. Dies betrifft den Status von Wissen sowie die Qualität der fantastischen Dimension. Wenn gelten darf ‚Das Monster bedroht die Normalität‘, dann katalysiert Narrativierung die Frage, was jeweils als Monster, was als Normalität zu begreifen ist. Eine solche Uneindeutigkeit thematisiert dann wieder Horror in seinen Strukturen, kann ihn aber gleichzeitig auch fördern, da sich diese Unsicherheit wieder diegetisch rückprojizieren lässt. Diese Thesen sollen im Folgenden ausgeführt werden.

Zu Grunde liegen den Ausführungen die ersten acht Staffeln von AHS. Diese Begrenzung lässt sich motivieren, da Staffel acht nicht nur frühere aufgreift und vernetzt (insbesondere Staffel eins und drei) und eine Schließung auf höherer Ebene, den gesamten AHS-Kosmos betreffend, insinuiert, sondern dieses Ende auch diegetisch-semantic ein Enddiskurs ist, insofern es um eine globale Katastrophe im Sinne auch der (biblischen) Apokalypse inklusive Antichristen geht.

Die einzelnen Staffeln stehen zunächst und unabhängig davon untereinander in einer *Reihen*-Beziehung zueinander,⁶ führen also unterschiedliche Diegesen bei einem gleichbleibenden narrativen Programm – dem des Horrors – vor. Dieses Verhältnis wird sukzessiv durch vereinzelte Bezugnahmen im Detail und schließlich

Schmitt, „Monsters Among Us – Review“). Die Rezensionen sind derzeit, April 2025, nicht mehr zugänglich.

⁴ Axel Schmitt, „Tricks and Treats – Review“.

⁵ Vgl. Eckhard Pabst, „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, S. 1-18, und im Original Robin Wood, „Introduction to the American Horrorfilm“. In: Barry Keith Grant (Hg.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London 1984, S. 164-200. Zum zugrundeliegenden Verständnis von Narration vgl. Dennis Gräf u.a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Aufl. Marburg 2017, S. 286-365.

⁶ Die Begrifflichkeiten beziehen sich auf die in Hans KraH, „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“. In: Michael Schaudig (Hg.), *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85-114, vorgestellte Modellierung serieller Formate.

in der achten Staffel explizit zu einem *narrativen Zyklus* reinterpretiert, wodurch sie zusammengeschlossen werden und die Narration auch auf der Ebene der Staffel abgeschlossen wird.⁷

1. Horror und Raum

Zunächst sei mein Zugang zu Horror skizziert: Ich verstehe Horror als textuelles Genre, wobei heuristisch von dem Modell ausgegangen wird, das Eckhard Pabst abstrahiert hat und sich um Robin Woods Strukturformel ‚Das Monster bedroht die Normalität‘ zentriert.⁸ Horror ist als dieses Genre im Kontext der Fantastik und hier benachbarter Genres zu situieren, insbesondere bezüglich Grenzüberschreitung, Erklärungsstruktur und Realitätsinkompatibilität.⁹

Horror ist, wie Eckhard Pabst und auch Peter Podrez gezeigt haben,¹⁰ in seiner Genreausprägung durch spezifische ‚architektonische‘, also räumliche Konstanten, geprägt,¹¹ die eine zentrale Rolle bei der Konstituierung von Horror einnehmen. Die hierbei zentralen räumlichen Komponenten sind:

(1) Im Horror handelt es sich grundlegend um Räume/Welten des Alltags bzw. einer wiedererkennbaren Normalität.

(2) Konstitutiv für Horror ist die Pervertierung der Abschirmungsfunktion architektonischer Gebilde,¹² paradigmatisch des Hauses als Sinnbild dieser Funktion, und die damit einhergehende Korrosion innen/außen.

(3) Die räumliche Ausrichtung orientiert sich zumeist an einer oben/unten-Achse, die im Kontext von Zentrum und Peripherie zu sehen ist; sie visualisiert insbesondere das An-die-Grenzen-Gehen und katalysiert die Folgen solcher Annäherung.

(4) Zentral ist des Weiteren die Hermetisierung des Raumes, die *narrativ* dessen Verlassen nicht zulässt und Konfrontation erzwingt und die *semantisch* als closed

⁷ Mit und ab der neunten Staffel wird diese Konzeption dann wieder aufgebrochen.

⁸ Siehe Pabst, „Das Monster“.

⁹ Siehe hierzu Hans KraH, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36, und Hans KraH/Marianne Wunsch, „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, S. 798-814.

¹⁰ Eckhard Pabst, „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans KraH (Hg.), *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, S. 194-211, und Peter Podrez, „Räume des Schreckens. Spatiale Signaturen des Horrorfilms“. In: Miriam Drewes u.a. (Hgg.), *(Dis)Positionen Fernsehen & Kino. Tagungsbeiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, S. 153-163.

¹¹ Zum Raum und seinen Funktionen in ästhetischen Texten im Allgemeinen siehe Hans KraH, „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.), *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik / Online 4/2018)*, S. 73-110, im Film Eckhard Pabst, „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik (ZfS)*, Bd. 30, Heft 3-4, 2008, Themenheft Zeichen(-Systeme) im Film (hrsg. von Jan-Oliver Decker/Hans KraH), S. 355-390.

¹² Siehe hierzu ausführlich Pabst, „Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“.

space entsprechende Projektionen psychotischer, klaustrophobischer Provenienz geradezu erzwingt.

(5) Schließlich bündeln sich diese Raumkonfigurationen in der *labyrinthischen Struktur*, die zum einen Sinnbild der fehlenden systemischen sinnstiftenden Ordnung ist, die zum anderen in der Beziehung von Raum und Subjekt und dessen Realitäts-Aneignung für individuelle Verunsicherung und Desorientierung in der Diegese steht und die zum Dritten durch ihre Manifestation im Discours den Ankerpunkt für homologe Übertragungen dieser diegetischen Strukturen auf die Rezipierenden bietet.

AHS weist diesbezüglich fast prototypisch die Merkmale solcher räumlicher Horror-Parameter auf. Indem die Räume in jeder Staffel als Teilräume der USA lokalisiert und auch datiert werden, wird durch diese Referenz die Diegese als Raum alltäglicher, bekannter Wirklichkeit etabliert.¹³ Erst innerhalb dieser Folie stellt sich dieser Alltag dann als nicht sicher heraus, indem es zum Einbruch der Abweichung in diesen Raum kommt bzw. sich dieser Raum als bereits selbst abweichender Raum enthüllt. Statt Abschirmung zu bieten ist er durchdrungen von allem, was das Genre hervorgebracht hat.

Die Hermetisierung dieser Räume zeigt sich insbesondere auch an den Medien bzw. deren Status, insofern sie als eigenständige, vermittelnde Größen entweder nicht präsent sind (MURDER HOUSE, HOTEL) oder selbst immer einen mehr oder weniger dominanten Teil des Horror-Raums bilden, sei es, dass sie selbst den Horror hervorrufen (deutlich in ROANOKE, mit Referenzen auf THE BLAIR WITCH PROJEKT und CANNIBAL HOLOCAUST, und in CULT), sei es, dass sie als Grenze und Zugang zum Horror fungieren (so in ASYLUM, wenn die gewünschte Karriere als Mediengröße die Krisensituation in Gang setzt und rahmt; ähnlich in FREAK SHOW), sei es, dass sie als dem Horror eher einverleibt erscheinen (APOCALYPSE, COVEN).¹⁴

2. AHS – Staffel 1 als Prototyp

Im Fokus steht und zur Illustrierung dient exemplarisch die erste Staffel, MURDER HOUSE, die als prototypisch gelten kann. So operiert sie gerade mit einem Raumkonzept, dem Haunted House, das im Horror genuin angelegt und tradiert ist. Der ersten Staffel kommt zudem besondere Relevanz zu, als hier bestimmte Konzepte eingeführt werden, die dann auch bestimmend für die weiteren Staffeln sind. MURDER HOUSE spielt auf verschiedenen Ebenen das Programm der Serie durch.

¹³ Staffel eins spielt 2010/11 in L.A., Staffel zwei 1964 in Massachusetts, Staffel drei 2013 in New Orleans, Staffel vier 1952 in Florida, Staffel fünf 2015 in L.A., Staffel sechs 2015/16 in North Carolina, Staffel sieben 2016/17 in Michigan, Staffel acht 2021 (überwiegend) in Kalifornien.

¹⁴ In COVEN scheint sich dies am Ende zu transformieren, insofern die Öffnung des Raumes über eine mediale Öffentlichkeit kommuniziert wird; dies ist aber im Kontext der jeweiligen Enden und Schließungen zu sehen, siehe unten.

Eine grundlegende Gemeinsamkeit aller AHS-Staffeln betrifft den strukturellen Aufbau der Staffeln und damit bereits einen Aspekt von Narrativierung. Jede einzelne Staffel besteht aus zehn bis 13 Folgen,¹⁵ die in einem bestimmten, über die Staffeln hinweg gleichbleibenden Fortsetzungszusammenhang stehen. Nach den Kriterien der Systematik, die ich modelliert habe,¹⁶ bestimmt sich jede Staffel dadurch, dass (i) alle Folgen in *einer* Welt spielen, die Folgen also die Existenz einer übergreifenden Diegese voraussetzen, dass die Folgen (ii) eine *diegetische Sukzession*, auszeichnet, sie auf der Histoireebene also zeitlich nacheinander ablaufendes und aufeinander aufbauendes Geschehen präsentieren, und dass jede Staffel (iii) über eine *narrative Geschlossenheit* verfügt, die Staffeln also auf die Tilgung von Ereignissen und die Beendigung der initiierten Ereignisstruktur abzielen. Ganz dezidiert sind die Staffeln durch das Prinzip der *Auflösung* bestimmt. Im Laufe der Folgen kommt es zur sukzessiven Wissenszuführung über die zu Beginn initiierten Leerstellen,¹⁷ gleichzeitig werden neue Elemente eingeführt, die aufschiebenden Charakter haben oder neue Rätsel bedingen, bis dieser Prozess am Ende abgeschlossen wird. Relativ klassisch ist dabei, dass Rätsel, wenn sie einmal fokussiert aufgegriffen werden, eher unmittelbar, in anschließenden Folgen, gelöst werden. Am Ende stehen jeweils Problemlösung, Wissenszuführung und narrative Schließung, die zudem zumeist durch Epilogisierung noch verstärkt wird.¹⁸

In der Systematik von Fortsetzungszusammenhängen wäre schließlich (iv) noch das Verhältnis von Einzelfolge zu Gesamtnarration zu betrachten, hierauf gehe ich später noch genauer ein. Grundsätzlich kann hierzu konstatiert werden, dass die narrative Struktur der Einzelfolgen bezüglich ihrer Geschlossenheit und damit ihrer Autonomie als Text changiert. Mehr als bei einer reinen Fortsetzungsgeschichte, weniger als bei einem narrativen Zyklus kommt es bei AHS bezüglich der einzelnen Folgen zu Ausprägungen eigener Geschichten, insofern einzelne Folgen über eine partielle narrative Geschlossenheit, zumeist dramaturgisch unterstützt, verfügen (solche ‚Binneninseln‘ können auch über zwei Folgen gehen).

In MURDER HOUSE wird die Gesamtnarration durch die familiären Probleme der Familie Harmon gebildet – Tochter Violet ist Außenseiterin, Mutter Vivien hat eine Fehlgeburt hinter sich, Vater Ben betrügt seine Frau mit seiner Studentin Hayden und wird von Vivien in flagranti ertappt –, die diese durch ihren räumlichen Umzug von Boston nach L.A. hinter sich lassen will; der räumlichen Veränderung entspricht der Versuch eines semantisch-ideologischen Neuanfangs, der Restituierung von Familie. Dieser Neuanfang ist aber nicht nur durch die familiäre Vergangenheit belastet,¹⁹ sondern auch durch die Vergangenheit im neuen Raum L.A., konkret durch die Vergangenheit des neuen Wohnhauses, in die Familie Harmon

¹⁵ Ab der neunten Staffel beschränken sich die Staffeln auf neun (1984, DELICATE) oder zehn (DOUBLE FEATURE, NYC) Folgen.

¹⁶ Siehe Krahl, „Erzählen in Folge“.

¹⁷ So in Staffel eins etwa über Moira, Tate, Larry, die bereits in Folge eins eingeführt werden, aber deren jeweiliges ‚Profil‘ erst sukzessiv ausgebreitet wird.

¹⁸ Zur Epilogisierung und ihrer Funktion für Dramaturgiekonzepte siehe Marietheres Wagner, *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. St. Gallen/Zürich 2014, S. 157f.

¹⁹ Die insofern auch keine Vergangenheit ist, als sich Ben weiter mit Hayden trifft und diese schwänget.

unwissentlich einverleibt wird. Bezüglich der Zeitkonzeption ist zu konstatieren, dass die Staffel, diegetisch beginnend im Herbst 2011, etwa ein Jahr vorführt, wobei einzelne Zeitpunkte (Tage, etwa Halloween) im Fokus stehen (im Epilog wird zudem ein Ausblick, „drei Jahre später“, gegeben). Die Narration orientiert sich dabei an der Schwangerschaft von Vivien (Beischlaf/Vergewaltigung/Zeugung bis zur ‚Todgeburt‘ und der Weihnachtsfeier im toten, aber trauten Familienkreis).

3. MURDER HOUSE als Haunted House

Ein spezifischer Horror-Raum ist im Horror prototypisch im Subgenre des Haunted House repräsentiert. Genau dieses Sujets bedient sich die erste Staffel von AHS. Das titelgebende Haus in MURDER HOUSE, das neue Wohnhaus der Familie Harmon, ist als Haunted House in Szene gesetzt.

Beide grundsätzlichen Aspekte, die Peter Podrez für das Konzept des Haunted House anführt,²⁰ finden sich: Der Aspekt des von Geistern *bewohnten* Hauses wird in MURDER HOUSE exzessiv durchgespielt und trägt die Narration (vgl. Abb. 1). Bereits vor Beginn des im Discours fokussierten Geschehens sind in der Diegese siebzehn namentlich bekannte Geister vorhanden, während der Handlung kommen neun weitere hinzu – das Haus ist voll, wie diegetisch bemerkt wird.²¹

Ebenso ist der Aspekt des *belebten* Hauses aktualisiert. Dies dokumentiert sich in den folgenden, ähnlich wiederkehrenden Aussagen: „Das Haus ist böse“,²² „Das Haus hat Macht“.²³ Die Verlebendigung des Hauses als eigenständig agierende Entität artikuliert sich im zentralen Merkmal der Kontrolle über alle Bewohner. Impliziert wird, dass das Haus die Instanz ist, die Handlungen von Figuren in seinem Sinne lenkt („Ich glaube, dass das Haus ihn dazu gebracht hat“),²⁴ wobei dieser Sinn sich in der Aussage ‚Das Haus will ein Baby‘ bündeln lässt. Eine sich durchziehende Analogie von Haus und Körper wird zudem gleich zu Beginn in der ersten Folge etabliert, wenn der Arzt, der Vivien nach ihrer Fehlgeburt untersucht, den Körper als Haus metaphorisiert.

Ursächlich für das Haunted House, so die Begründung in der/durch die Vorgeschichte, sind die Geschehnisse um die Familie des Dr. Montgomery in den 1920er Jahren: Dessen fehlende Rollenerfüllung und Autorität, sowohl beruflich als als Mann, seine dominante Frau Nora, die aus finanziellen Gründen im Haus vorgenommenen Abtreibungen, die aus Rache vollzogene Entführung, Tötung und Zerstückelung des Kindes Thaddeus, dessen Neuzusammensetzung und Wiederbelebung als Monster, initiieren den Horror des Hauses, womit ein Kreislauf von sich

²⁰ Siehe Peter Podrez, „Unheimlich lebendig. *Haunted houses* im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.), *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg 2016, S. 263-278.

²¹ So in Folge elf. In Staffel acht wird dann sogar von 36 Geistern gesprochen.

²² St.1, Ep. 7, TC 14:59; ähnlich bereits St. 1, Ep. 1, TC 46:53: „Dieses verfluchte Haus ist böse“.

²³ St.1, Ep.7, TC 14:38 („Sie wissen, dass das Haus Macht hat“).

²⁴ St. 1, Ep. 6, TC 07:08, bezüglich Tate und dessen Amoklauf in der Highschool. In Folge elf wird hierfür ein explizites Erklärungsangebot angeführt, die „paramagnetische Gewalt dieses Hauses“: „Das Böse ist eine Kraft wie jede andere auch; speist sich aus negativen Energien und ist mehr als die Summe der einzelnen; [...] die Kraft hat ein Verlangen“ (St. 1, Ep. 11, TC 13:22-14:14).

wiederholenden Delikten in Gang gesetzt ist, der zudem die zu Tode gekommenen an das Haus bindet.

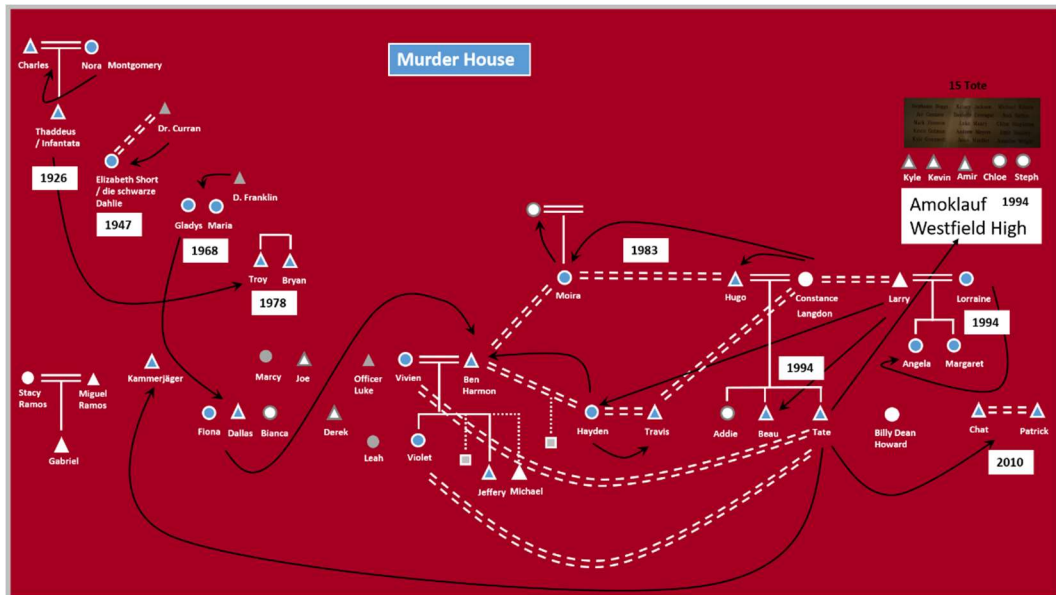


Abb. 1: Figurenkonstellation mit Vorgeschichten, Tötungen (schwarze Pfeile) und Hausgeister (blau)

Das Haus ist nicht nur ein Haunted House, es kennzeichnet sich darüber hinaus als Horror-Raum auch durch die oben angeführten räumlichen Kriterien: Es erfüllt das Kriterium des Bekannten, da es oberflächlich ein besseres Wohnhaus in L.A. ist, das es als Familiensitz zu kaufen/verkaufen gilt. Es hat eine oben/unten-Ausrichtung und eine labyrinthische Struktur, die insbesondere für den Kellerbereich gilt. Es ist dezidiert ein hermetischer Raum, da die Geister an das Haus gebunden sind und auch die Besitzer das Haus nicht mehr ohne Weiteres verlassen können; der schwangeren Vivien wird übel, sobald sie das Haus verlässt, so dass am Ende die Geburt im Haus stattfindet.

Schließlich ist es ganz offensichtlich ein Raum, der nicht mehr über eine funktionierende innen/außen Grenze verfügt. Das Haus schirmt nicht ab. Bereits die integrierten Praxisräume des Psychotherapeuten Ben markieren diese Durchlässigkeit, wenn Patienten ein- und ausgehen. Die Überschreitbarkeit der Grenze wird exzessiv gerade in den ersten Folgen vorgeführt, wenn Nachbarin Constance und Tochter Addie permanent zugegen sind und wenn weniger harmlos in der zweiten Folge, „Eindringlinge“ betitelt, drei Copycat-Killer mit wenig Aufwand in das Haus eindringen. Die anschließend installierte Alarmanlage und das daran gekoppelte aufwändige Überwachungssystem symbolisieren aufgrund ihrer Dysfunktionalität und Nutzlosigkeit geradezu indirekt den Aspekt der permanenten Unsicherheit, der sich als Merkmal an den Raum anlagert.

4. Narrativierung des Horror-Raums I: der Raum als Horror-Sujet

Hier greift nun das, was unter *Narrativierung des Horror-Raums* verstanden werden soll. Folgende Aspekte sind hier zu subsumieren:

(1) Im Sinne einer Narrativierung des *Horror-Raums* ist darunter zu verstehen, dass der Raum eine Geschichte erhält. Erzählt wird umfassend die Vorgeschichte des Hauses, in dem schon früher Mordfälle passierten. So beginnt die zweite Folge mit einer Episode aus dem Jahr 1968: Der Serienkiller D. Franklin verschafft sich Zugang zum Haus, das als Wohnheim für angehende Krankenschwestern dient, und ermordet die Bewohnerinnen Maria und Gladys. Der Schauplatz von MURDER HOUSE ist also auch diegetisch ein Murder House, worauf die Episoden aus der Vergangenheit, 1926, 1947, 1968, 1978, 1983, 1994, an sich verweisen und worauf auch die Wiederaufnahme des Gesamttitels in der dritten Folge verweist, wenn der Ort den Schlusspunkt einer touristischen „Eternal Darkness Tour“ durch das diegetische L.A. bildet.

Geschichte ergibt sich in AHS nicht nur (i) textuell-diegetisch, sondern diese Ebene wird (ii) amalgamiert mit der Referenz auf ‚echte‘ amerikanische Geschichte; in MURDER HOUSE insbesondere durch den Fall der Schwarzen Dahlie von 1947, deren Ermordung, wie in der neunten Folge zu erfahren, ebenfalls im Murder House stattgefunden hat. Partizipiert wird ebenso am Amoklauf von Columbine, an der Lost Colony von Roanoke, an O.J. Simpson, aber auch an Halloween und dessen Traditionen.²⁵ Auch die eigene Seriengeschichte wird (iii) staffelübergreifend einbezogen und schließlich in Staffel acht selbst zur Geschichte.

(2) Zum anderen ist im Sinne einer Narrativierung des *Horror-Raums* die narrativ induzierte Reflexion über das Genre gemeint. Dies geschieht bereits dadurch, dass sich die Storys an Horrormuster orientieren, sich diverser Horror-Versatzstücke bedienen und konkrete Genre-Filme auf die verschiedensten Weisen zitieren. In MURDER HOUSE ist das dominant das Haunted House-Subgenre, ebenso gibt es mehr oder weniger explizite Anspielungen auf ROSMARY'S BABY und FRANKENSTEIN.²⁶ Hierher gehören auch die diegetisch-diskursive Verhandlung/Thematisierung von Horror und Ängsten und die Relevanz von Gruselgeschichten (wie die des Piggy Man), in MURDER HOUSE geradezu institutionalisiert und professionalisiert durch Psychiater Ben und seinen Patient:innen.

In Folge zwei operiert das vergangene Horrorszenerario um die Krankenschwestern mit einer Umkehrung und Pervertierung dessen, worin üblicherweise die Bedrohung liegt und was üblicherweise sanktioniert wird. Nicht das „Is anybody out there?“ wird zum Problem,²⁷ sondern das Innere, der Raum selbst. Gerade nicht

²⁵ In den weiteren Staffeln wird auf Salem/die dortigen Hexenprozesse referiert, auf Madame La-lourie, auf die Serienmörder Dahmer, Gacy, Ramirez, Wuornos, den Zodiak, die Präsidentschaftswahl 2016, auf verschiedene Sektenführer, auf Solanas und Warhol, auf Charles Manson; typisch ist auch die Bindung der Ausstrahlungszeit an Halloween mit einem diegetischen Halloweenge-schehen.

²⁶ In den weiteren Staffeln zudem X-MAN, Entführung durch Aliens, Zombies, Exorzismus, Vampirismus, Backwood, STEPFORD WIFES, ALIEN: RESURREKTION, FREAKS, SEVEN, BLAIRWITCH PROJEKT, PARANORMAL ACTIVITIES, CLOCKWORK ORANGE, TERMINATOR und Weiteres.

²⁷ Vgl. hierzu Pabst, „Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“.

die auf ein Doors Konzert gehenden, sexuell freizügig eingestellten 68er-Kolleginnen sind bedroht, sondern die beiden brav im Haus Bleibenden, für eine Prüfung Lernenden sind es, die den verletzt scheinenden ‚Gast‘ auch aufgrund der Semantik Krankenschwesternheim konsequenterweise ohne jeden Arg ins Haus hineinlassen. Erst hier, nicht an der Grenze, offenbart sich dann der Horror.

Diese Form der Narrativierung entspricht einerseits einer Metareflexion, die zudem durch mediale, populärkulturelle Referenzen im Allgemeinen gestützt wird.²⁸ Allerdings wird durch eine solche Selbstreferenz andererseits nicht automatisch eine Metaebene installiert und ist sie nicht per se hinderlich bzw. als Bruch des Genres aufzufassen (spätestens seit den 1990er Jahren, mit SCREAM, gehört dies dazu). Kann sie im Sinne eines Reentry rückgebunden werden, ist sie Bestandteil des Horrors und kein Aussteigen im Sinne einer dann distanzierten Reflexion von Horror.

So wird diese Vorgeschichte in Folge zwei nicht einfach berichtet, sondern selbst im Modus des Horrors gezeigt. Durch diese Art der Darstellung verselbständigt sich das Gezeigte und vergegenwärtigt sich; es ist nicht nur historisches Geschehen, sondern unmittelbar zugänglich. Dergestalt die Zeiten transzendierend, lagern sich seine Merkmale direkt an den Raum an. Diese Aufhebung der Zeit ist dann auch gerade das, was die Folge insgesamt zeigt, wenn in der diegetischen Gegenwart die Copykill-Aktion die Vergangenheit zu simulieren versucht. Die Dimension dieser Aktion zu begreifen, bedarf es ihrer ersten Vorführung, da so in der Wiederholung durch Wiedererkennung und Antizipation zusätzlich Spannung und Grusel generiert werden können.

(3) Als Narrativierung des *Horror-Raums* insgesamt schließlich ist gemeint, dass der Raum nicht nur in diese Geschichten integriert ist und er Anteil daran hat, sondern letztlich selbst Träger dieser Geschichten ist. Der Raum ist zwar bekannt, aber nicht inhaltlich vertraut und wird nur insoweit überblickt, als er zur Erkundung einlädt und an ihn das Versprechen gebunden ist, *dass* es etwas zu erkunden gibt. Als dieser *Horror-Raum* ist er per se sujethaft: Nicht vor dessen Folie spielt sich Handlung ab, sondern der Raum selbst ist ‚Held‘ der Handlung. Raum ist zwar auch üblicherweise im Genre mit Horror verbunden, aber immer nur teilweise, punktuell, nur als ausgewiesener Teilraum (Wald, Höhle) und in narrativer Funktion (Extrempunktregel); in AHS ist er von dieser spezifischen Funktion zu einem konkreten Zeitpunkt entkoppelt. Letztlich ist er sujetlos sujethaft, dieser Paradoxie entspricht also das Monster (das es als fantastischer Wesenheit ja eigentlich nicht geben kann). In der Modellierung nach Lotman impliziert dies, dass Ereignishaftigkeit an den Raum gebunden ist, was wiederum bedeutet, dass zur Tilgung und Beendigung der Ereignisstruktur eine Transformation des Raumes erforderlich wird.

²⁸ Auf Film, (Film-)Stars (Valentino, Murnau) und Popmusik. Letztere ist ab Staffel zwei auch diegetisch integriert und kann zu Anachronismen führen, so etwa, wenn in der 1952 situierten Diegese in Staffel vier Coverversionen von David Bowies „Life on Mars“ von 1971 und „Heroes“ von 1977 zu hören sind. Staffel eins adaptiert als extradiegetische Musik „Chill Bill“ (in der Version aus KILL BILL), wobei diese Musik leitmotivisch mit Tate, am Ende mit dem Antichristen korrespondiert.

Der Raum wird also spezifisch als dieser Horror-Raum aufgeladen: Er erhält diese Qualität, insofern sie sich nicht (nur) aus einer festen Semantik ergibt, sondern gerade durch das Oszillieren und einer ständigen Wechselwirkung von Syntagma und Paradigma, Discours und Histoire, Ereignis und Ordnung.²⁹ Ermöglicht wird dies im Wesentlichen durch die Folgenstruktur. Während im klassischen Spielfilm zu Beginn in der Exposition die topologische Raumstruktur in ihren wesentlichen Zügen festgelegt und gesetzt wird, und dann dieser Raum als Hintergrund der Handlung fungiert, kann nun in jeder Folge diese Instantiierung wiederholt werden. Das Syntagma der Grenzüberschreitung wird zum paradigmatischen Modell, das permanent perpetuiert und damit in Erinnerung gehalten wird, wodurch auch seine Festigkeit bzw. Brüchigkeit thematisch bleibt.

Gerade die Krankenschwester-Episode zeigt *mise en abyme*, wie Narrativierung dazu dient, Handlung in Geschehen zu transformieren – in dem Sinne, dass sie zur Ordnung des dargestellten Raums wird: als Raum konstitutiver Grenzüberschreitung und des Horrors. Dieser, der Horror, wird also bereits mit dem Antizipieren ‚Was wird hier, in diesem Raum passieren?‘ fassbar, und nicht erst mit einer Frage ‚Was wird den Figuren (hier) passieren?‘ Auch nicht mit ‚Wann tritt das Monster auf?‘, da das Monster bereits im Raum inkorporiert ist.

Aus diesem Konglomerat an Raum-Narrativierungen ergibt sich also, und genau dies dürfte die Stärke von AHS ausmachen, dass es der Raum in seiner spezifischen Raumkonzeption ist, der die Geschichte trägt und für Kohärenz sorgt. Wenn Axel Schmitt bei AHS also regelmäßig eine interessante Geschichte vermisst und den Plot nicht zu erkennen vermag, dann ist entgegenzuhalten, dass es eben gerade die Geschichte des Raumes (und nicht die einzelner Protagonist:innen) ist, die in AHS jeweils erzählt wird und die für Kohärenz wie für Spannung sorgt. Genau dies wird in den Rezensionen nicht gesehen.³⁰ Auch wenn die Kritikpunkte, die angesprochen werden, teilweise ihre Berechtigung haben und teilweise Befunde richtig erkannt werden, so wird grundsätzlich von einer Prämisse der Dramaturgie ausgegangen, die sich auf Horror nicht anwenden lässt. Dies verstellt den Blick und dementsprechend wird nicht erkannt, was das Spezifische ist: Der Plot *ist* der Raum in seiner spezifischen Narrativierung.

Dies gilt für alle Staffeln. Auch wenn der Raum in den folgenden Staffeln kein Haunted House im engeren mehr ist, so ziehen sich diese Raum-Narrativierungen durch und konstituieren jeweils den Raum als Horror-Sujet. Dies kann durch einzelne Gebäude realisiert sein wie Briarcliff Mansion in *ASYLUM* oder das Hotel Cortez in *HOTEL*, hier als Steigerung des Haunted House im engeren, dies können aber auch die sich aus Teilräumen konstituierenden Orte sein wie das Hexen-New Orleans in *COVEN* oder die 1950er-Jahre Provinz in *FREAK SHOW* oder der Backwood-Bereich in *ROANOKE* (durchaus jeweils mit markanten und spezifisch ausdifferenzierten Teilräumen), dies kann auch ein öffentlicher Raum sein wie die Nachbarschaft in *CULT* oder sogar die Welt wie in *APOCALYPSE*. Diese Räume selbst sind also

²⁹ Eine gewisse Festigung ergibt sich durch die Audiovision, also einem spezifischen Zusammenspiel von Bild und Ton.

³⁰ Einzig zu Beginn von Staffel zwei wird vom Hauptdarsteller Briarcliff Mansion gesprochen, das Potential, das semantisch dahinter steht, aber nicht weiterverfolgt.

bereits das Grauen, für dieses braucht es nicht erst den Einbruch durch ein traditionelles ‚Monster‘.

5. Narrativierung des Horror-Raums II: Effekte gegen den Horror

Lässt sich das Faszinosum und die Andersartigkeit von AHS genau durch diese durch die Serialisierung erst ermöglichte narrativierte Raumqualität begreifen, so fördert und bedingt andererseits die spezifische Serialisierung als Fortsetzungszusammenhang im Kontext der Narrativierung auch Strukturen, die Horror zuwiderlaufen bzw. zu Irritationen bezüglich der Ausprägung des Horrorgenres führen. Dies sei an einigen Aspekten illustriert.

(1) *Narrativierung und Wiederholung.* Wie ausgeführt, sind es auch Wiederholungsstrukturen, die die Bindung von Horror an Raum ermöglichen und die selbst durch die Serialisierung ermöglicht/forciert werden. Sosehr Wiederholungsstrukturen dem Aufbau von Ordnungen dienen und dramaturgisch zentral sind, als Überbietungen, Steigerungen und Klimaxstrukturen ebenso wie durch die Etablierung von Erwartungshaltungen und die Bereitstellung von Vor-Wissen und daraus resultierender Involvierung und Inkorporierung, so ist ihnen gleichzeitig auch *ein* Moment konstitutiv inhärent: Repetition fördert Gewöhnung – und dies ist im Kontext Horror spezifisch relevant/problematisch, geht es mit dem Monster gerade um den Einbruch des Ungewöhnlichen in die Normalität und die Abweichung vom Normalen. Dies gilt auch für das im Raum inkorporierte Monster. Durch Wiederholung können sich Gewöhnungseffekte auf den verschiedenen Ebenen einstellen, die dann selbst wieder durch Gegenstrategien zu verhindern versucht werden müssen. So dürften die Referenzen auf den verschiedenen popkulturellen Ebenen auch dazu dienen, im Sinne einer Ventilfunktion eine permanente Anspannung zu verhindern und so den Horror immer wieder sich einpendeln zu lassen.

(2) *Narrativierung und Anfang und Ende.* Narrativierung betrifft ganz zentral das Verhältnis von Einzelfolgen zur Gesamtnarration. Für das Horrorgenre bedeutet dies, dass durch die Portionierung in Folgen jede Folge auch eine narrative Einheit ist, in der sich nun aber das Prinzip des Horrors irgendwie abbilden/spiegeln müsste. Illustrieren lässt sich dies über die Komponente des Monsters. In der Strukturformel von Robin Wood, ‚Das Monster bedroht die Normalität‘, ist das Monster als strukturelle Größe zu begreifen, die sich durch die Grenzüberschreitung in den Bereich der Normalität konstituiert. Insofern nun die Gesamthandlung aufgeteilt ist und durch die Einheiten der Folgen strukturell zusätzliche Enden und zusätzliche Anfänge gegeben sind, ergeben sich Konsequenzen auf der Ebene der Zeit bzw. der zeitlichen Organisation. Der Auftritt des Monsters lässt sich hinauszögern, das gehört zur üblichen Dramaturgie hinzu. Auch hier ist das Vorbereiten auf den Moment essentiell. Der Moment lässt sich aber nicht beliebig aufschieben, insbesondere nicht einfach über Text-/Folggrenzen hinweg. Gerade dies wird im seriellen Format spezifisch relevant. Denn dauert es zu lange, wenn etwa das Monster erst in einer vierten Folge auftritt, dann kann sich dieser Vorlauf ver selbständigen: Dann verliert die bis dahin vorgeführte Inszenierung einer normalen

Welt ihre Handlungs-Funktion, eben nur vorgeführt, um Sujethaft gebrochen zu werden, und wird zum Selbstzweck, was wiederum genremäßig zu Langeweile führen kann bzw. zu Strukturen, die das Genre an sich verlassen (und stattdessen etwa eine ‚normale‘ Familienserie indizieren).³¹

Kennzeichnend für die Bedrohung, die sich durch die Grenzüberschreitung des Monsters ergibt, ist gerade auch der Moment im Discours, an dem sich diese Grenzüberschreitung ereignet. Sie ist eine doppelte Grenzüberschreitung, semantisch, aber auch ganz konkret diegetisch-dramaturgisch.³² Der Moment wird in Szene gesetzt, der Einbruch muss als Einbruch erfahrbar werden. Dass das Monster die Normalität bedroht, artikuliert sich auch in der Art der Konfrontation. Ohne diesen Kulminationspunkt kein Horror, dieser Zeit-Punkt lässt sich aber nicht beliebig wiederholen, zumal nicht in jeder Folge. Damit gibt es aber notwendigerweise Folgen, die bezüglich des Horrors einen anderen Status haben als andere bzw. Folgen unterscheiden sich prinzipiell hinsichtlich ihrer Beziehung zum Genre. Konsequenzen aus dieser seriellen Aufteilung sind ganz generell, dass sich einzelne Folgen als diese einzelnen Folgen schwer in den Gesamtkontext integrieren lassen. Die Deutung von Teilen in ihrer Beziehung zum Ganzen wird erschwert. Insbesondere retardierende Momente können diese Funktion einbüßen und nicht mehr im Bezug, sondern autonom gesehen werden, was dann zur Frage nach dem Sinn solcher freischwebenden Teile führt; Elemente einer Metaebene können ihr Reentry verlieren und sich nicht mehr auf Horror rückbindbar erweisen, dramaturgische Effekte können nicht mehr auf die semantische Ebene zu beziehen sein und rein als „WTF“-Momente und Horrortableaus erscheinen.³³

AHS versucht dieser Problematik zu entgehen, indem mit einer Strategie der Spiegelung operiert wird. Für die einzelnen Folgen ist ein Strukturprinzip erkennbar, das aus drei Komponenten besteht: (i) zu Beginn das Wiederaufgreifen von bereits Eingeführtem und/oder das Einführen neuer Elemente, die damit in den Fokus narrativer Prozeduren gerückt werden; (ii) die dann *darauf* bezugnehmende Inszenierung einer narrativen Geschlossenheit, zumeist bezüglich einiger Informations-/Geschehensstränge, die aber nicht primär die Ereignisebene betrifft, sondern eher dramaturgischer Art ist; (iii) das Präsentieren neuer Informationen am Ende, die Weiteres implizieren und neue Kontexte eröffnen. So beginnt Folge neun mit einer Wiederaufnahme und erneuten Fokussierung der versuchten Verführung Bens durch die junge, aufreizende Moira, die nur er als jung wahrnimmt, um am Ende diesen Strang abzuschließen, dabei ihn aber auch gleichzeitig zeichenhaft

³¹ Die gegenläufige Strategie, sehr früh mit dem Auftritt des Monsters einzusetzen, ist ebenso ‚problematisch‘, da dann mit diesem Zustand der Ereignishaftigkeit weiter operiert werden muss. Er muss andauernd perpetuiert werden, was dann selbst zur Ordnung eines Vertrauten (und dementsprechend Langweiligen) werden kann – wenn es nicht, wie oben anhand des Raumes skizziert, ausbalanciert werden kann.

³² Siehe zu den Begrifflichkeiten, illustriert an Beispielen, Gräf, *Filmsemiotik*, S. 352-361.

³³ „WTF“ – What the Fuck – rekurriert auf das unmittelbare Erstaunen und Überrascht-werden im Moment der Rezeption. So ändert denn auch Axel Schmitt ab Staffel fünf, Episode drei seine Art der Rezension (und thematisiert dies auch explizit), indem er nun nur mehr auf die fünf herausragendsten Momente auf dieser dramaturgischen Effektebene eingeht („Schreilights“ kolportiert), ohne sich um deren Zusammenhang und narrativen Sinn zu kümmern.

auf andere Geschehensstränge zu applizieren. Ben gelangt zur Einsicht und nimmt Moira nun auch, wie alle anderen, als ältere Person wahr:³⁴ „Langsam sehen Sie die Dinge, wie sie wirklich sind“,³⁵ wird kommentiert, wobei diese Aussage auch auf die Zentralnarration zu übertragen ist; nun hinterfragt Ben auch seine bisherige Position bezüglich der Vergewaltigung Viviens, der er bisher keinen Glauben geschenkt hat. Gleichzeitig liefert die zu Beginn visualisierte Episode um die Schwarze Dahlie das Modell für die Leiche von Travis am Ende, der nach dieser Vorlage zersägt wird und ein Lächeln eingeritzt bekommt. Beendet wird die Folge aber mit der Vision, dass die Konstellation, ein Toter zeugt mit einer Lebendigen ein Kind (ein Geheimnis, das jedem Papst bei seiner Inthronisation eröffnet wird, wie das Medium zu berichten weiß), die Geburt des Antichristen und die Apokalypse bedeutet.

Ein kurzer Überblick über dieses Prinzip für die einzelnen Folgen: In Folge zwei werden (nachdem Folge eins das Modell etabliert hat, das immer neue ‚Gäste‘ mit eigenen Narrationen in den Raum eindringen; mit Familie Harmon bereits auch Nachbarin Constance und Tochter Addie) die Copycatkiller, repräsentiert durch Bianca als (vermeintliche) Patientin von Ben, zu Beginn eingeführt, am Ende erfolgreich bekämpft/getötet, was den Impuls auslöst, das Haus (sofort) wieder zu verkaufen. In Folge drei tritt Hayden in Erscheinung, um am Ende von Larry getötet zu werden – wie es weiter geht, bleibt offen. In Folge vier treten die Schwulen Chad und Patrick als Vorbesitzer des Hauses auf, hier gibt es einen Cliffhanger um Tate und die von ihm ermordeten Highschoolschüler. Folge fünf schließt zeitlich unmittelbar an; hier wird dann die Halloweenepisode, die Folge vier und fünf rahmt, geschlossen, während auf der eigentlichen Handlungsebene Ben das Haus auf Geheiß Viviens verlassen muss. Mit diesem Auszug endet die Folge offen. In Folge sechs wird zu Beginn die Vergangenheit um Tate aufgegriffen, Tate wird von einem Sondereinsatzkommando in seinem Zimmer gestellt, nachdem er den Amoklauf verübt hat. Am Ende der Folge wird gezeigt, dass Tate unmittelbar im Anschluss erschossen wird, da er die Einsatzkräfte provoziert. Der Beginn der Folge lässt also zunächst ein Moment in der Geschichte offen, genau dieses Moment wird am Ende aufgegriffen und einer epistemischen Lösung zugeführt. In der diegetischen Gegenwart wird zu Beginn Derek als neuer Patient von Ben eingeführt (der weiterhin im Haus praktiziert), zudem Billy Dean, das Medium; Derek soll von Ben therapiert werden und sich seinen Ängsten stellen; dies hat zwar den Erfolg,

³⁴ Die Staffel vollführt hier eine – recht prominente – Volte, die sie selbst nicht thematisiert. Denn der ‚Logik der Geister‘ gemäß wäre die junge, männerbegehrende Moira die Realität – keiner der anderen Geister altert, alle verbleiben im körperlichen Zustand ihres Todes –, denn sie wird beim Tête a Tête mit Hugo, Constances Mann, von dieser in flagranti erwischt und erschossen. Eine Abweichung ist zudem auch, dass für Moira gesetzt ist, sie würde ihren Geiststatus beenden können, wenn ihre Leiche vom Grundstück geschafft werden würde, was sie in den ersten Folgen der Staffel bemüht ist zu bewerkstelligen. Doch auch dies ist eine Lex Moira (die im Übrigen in Staffel acht aufgegriffen und einem Ende zugeführt wird): Denn eindeutig nicht auf dem Grundstück befindet sich der Leichnam der Schwarzen Dahlie, dennoch ist diese als Geist an das Haus gebunden, analog Travis, dessen Leichnam von Larry vom Grundstück geschafft wird. Auch Chads und Patricks Körper dürften, nachdem die Leichen gefunden wurden, nicht im Haus geblieben sein.

³⁵ St. 1, Ep. 9, TC 35:53.

dass er tatsächlich nicht vom Piggy Man geholt wird, dafür aber von einem realen Einbrecher erschossen. Dieser Strang wird also zu Ende erzählt, mit der neuen Figur der Billy Dean aber ein neues Feld, Kontakt zu Geistern zu erhalten, eröffnet. In Folge sieben wird Joe, der Baulöwe, eingeführt, und damit der Strang des Hausverkaufs wieder aufgenommen, wobei Joe das Haus abreißen lassen will, weshalb er am Ende von den Geistern ermordet wird, sodass der Umgang mit dem Haus wieder offen ist. Folge acht, die unmittelbar anschließt und den Latexmann (der Vivien zu Beginn, ebenso wie es Ben tut, schwängert) wieder aufgreift, endet mit der Einweisung von Vivien in eine psychiatrische Anstalt. In Folge neun tritt Elisabeth Short, die schwarze Dahlie, in Erscheinung, am Ende wird Travis, der bisher wenig fokussierte Freund von Constance, getötet und als männliche Dahlie hingerichtet. Zudem wird am Ende durch Billy Dean auf die Zeugung des Antichristen verwiesen. Damit schließt die Folge. In Folge zehn schließlich werden die bisherigen Rätsel aufgelöst, Larry geht für den Mord an Travis, den er nicht begangen hat, ins Gefängnis. Nun konzentriert sich alles auf die Geburt der Zwillinge, so dass in Folge elf geradezu ein ‚Kampf um die Babys‘ inszeniert ist. In Folge zwölf kommen mit der Familie Ramos neue Figuren hinzu, um die Folge dann mit der endgültigen Schließung aller Probleme inklusive Schlussgag (siehe unten) zu beenden. Immer funktioniert es, mit Varianten, über das Prinzip Auflösung von Handlungssträngen und Fortführung mit neuen Wendungen.

Dieses Prinzip einer Rahmung durch die Initiierung eines Handlungsboogens für die einzelnen Folgen stellt eine Spiegelung der Gesamtnarration auf die einzelnen Folgen dar. Dieses Spiegelprinzip betont allerdings die paradigmatische Struktur, was wiederum mit dem stark syntagmatisch ausgerichteten Charakter der Gesamtnarration kollidiert.

(3) *Narrativierung und Ideologisierung*. Indem klassisch erzählt wird und ideologische Normalität wie im klassischen Horrorfilm am Ende reetabliert wird, wird über die Narration auch die ideologische Schicht transportiert. Auch diesbezüglich ist das Verhältnis von Einzelfolgen und Gesamtnarration relevant. In gewisser Weise gibt es eine (von Folge zu Folge unterschiedlich ausgeprägte) Autonomie der Einzelfolge, was auch bedeutet, dass die ideologische Ausrichtung einer Einzelfolge nicht automatisch integriert und in Bezug auf die Gesamtnarration relativiert wird; sie hat Bestand. Sosehr dies im syntagmatischen Verlauf zu Irritationen führen kann und verunsichert (im Sinne des Horrorgenres), sosehr wird dies aber gegen Ende paradigmatisch ‚verrechnet‘, insofern jede konkrete Spezifik (in der ideologischen Ausrichtung) zugunsten von kohärenzstiftenden Kategorien (Belegungen als ‚abweichend‘, ‚fremd‘, ‚singulär‘, ‚skurril‘) marginalisiert wird.

(4) *Narrativierung und Perspektive*. Narrativierung forciert und erfordert fast notwendig Variabilität bezüglich des Point of View. Damit das Haus als Haunted House zum sujethaften Horror-Raum werden kann, braucht es dessen Inszenierung aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Perspektiven. Dies hat wiederum Konsequenzen für die Wissensstruktur und damit für Horror, der sich einer eingeschränkten Perspektive des Nicht-Wissens der Protagonist:innen und damit homolog der Rezipient:innen bedingt. Was ich nicht sehe, nicht begreife und nicht überblicke, verursacht Unbehagen. Wird diese Koppelung von Protagonist:innen

und Rezipierende gelöst oder gelockert, ergeben sich Effekte, die ins Herz des Horrors zielen. Für MURDER HOUSE lässt sich dies anhand der ‚Poltergeist‘-Sequenzen nachzeichnen:

In Folge fünf kommt es zu einer ersten Konfrontation von Vivien mit dem Geist Hayden, die diese heimsucht. Nach einigen Vorgeplänkeln meldet sich Hayden über das Handy bei Vivien, die die Trägerin der Fokalisierung ist. Wenn im Hintergrund dieser Handy-Kommunikation das Bellen des Hundes Hallie zu hören ist, dieser mit „Komm her, Süße“³⁶ angesprochen und damit auditiv deutlich wird, dass Hayden mit Hallie im gleichen Raum, in der Küche ist, dann erzeugen die Bilder der Küche, die wir weiterhin in der Fokalisierung von Vivien anschließend aufsuchen, Spannung und Ungewissheit, zunächst deshalb, da anscheinend nichts auf etwas Besonders verweist, die Verweildauer, dieses ‚Nichts Auffälliges‘ zu erkennen, als (Ab-)Warten jedoch etwas anders zu indizieren scheint. Wenn dann der umgestoßene Fressnapf visualisiert wird und schlussendlich die Mikrowelle in einer Nahaufstellung, in der gerade etwas unappetitlich zerplatzt, dann kann man sich dem ‚Ekel‘, der sich durch den oktroyierten Schluss: in der Mikrowelle war Hallie, ergibt, nicht so einfach entziehen.

Vivien fungiert hier also als Pendant der Rezipient:innen, beide verfügen über den gleichen Wissensstand. Sowohl diegetisch als auch in Bezug auf den Point of View insgesamt kann Horror im Sinne einer somatischen Reaktion erzeugt werden.

In Folge acht, in der es zu einer Wiederholung dieser Poltergeistsequenz kommt, wird diese Bindung entkoppelt. Hayden spricht mit Tate darüber, was sie vorhat, nämlich Vivien in den Wahnsinn zu treiben. Wir sind bei diesem Gespräch (der Geister) dabei und wissen über die von Hayden eingesetzten Mittel Bescheid, Vivien nicht. Aufgrund dieses Wissensunterschied richtet sich der Horror zwar immer noch gegen Vivien und als Zuschauer:in kann man aus einer Position der Beobachtung heraus nachvollziehen, wie Vivien den Verstand zu verlieren scheint. Die dramaturgischen Effekte und der diegetische Horror funktionieren, als Zuschauer:in ist man aber darin nur insofern involviert, als man über Vivien vermittelt das Ganze empathisch mitzerleben vermag.

In Folge zwölf schließlich ist es mit dem Horror gänzlich vorbei. Nun wird man als Zuschauer:in nicht nur informiert, dass etwas passieren wird, sondern auch, dass das Ganze ein Fake sein wird. Familie Ramos wird von den Geistern ein Horrorspektakel vorgespielt, das keine Bedrohung darstellt, sondern zudem genau dazu instrumentalisiert ist, einer potentiellen Bedrohung zu entgegen. Das Wissen, dass der Familie nichts passieren soll und nichts passieren wird, verhindert nicht nur, empathisch mitzufühlen, sondern konterkariert den Horror zur Slapsticknummer, so etwa, wenn Vivien Ben slaschermäßig in die Brust sticht.

³⁶ St. 1, Ep. 5, TC: 20:35.

6. Haunted House revisited

Zurück zum Haunted House als Träger der Narration. Zu konstatieren war, dass der Aspekt des Bewohnten im Discours dargestellt ist und die Diegese bestimmt. In der sukzessiven Abfolge der Folgen sind allerdings Veränderungen bezüglich der *Darstellungsweise* der Geister zu erkennen:

(i) Zu Beginn sind die Toten als das andere, als Monster konzipiert und dies spiegelt sich in deren Repräsentation wider – als ‚klassische‘ Monster sind sie eher nicht-sichtbar bzw. wenig konturiert, fragmentiert, außerhalb des Ons im Off situiert, erscheinen nur punktuell-situativ und sind eher an den Folgen erkennbar (dies gilt für Infantata und die Krankenschwestern in den Folgen eins und zwei).

(ii) Dies transformiert sich dahingehend, dass die Geister einem in ihrem Anderssein als Monster näher gebracht werden. Sie erscheinen zwar immer noch als anders, werden einem aber vertraut, etwa da Regeln des Umgangs mit ihnen artikuliert werden; systematisch steht das Auftreten des Mediums Billy Dean in Folge sechs für diesen Zugang.

(iii) Schließlich werden die Geister selbst zu Perspektivträgern, indem sie untereinander agierend gezeigt werden, beim Sex oder sich über die Babys streitend, aber auch diskursiv-reflektierend, wenn sie sich über ihren Status, und was sie vermögen, unterhalten. Sie erhalten Handlungs-Motivationen und werden verstehbar. Indem sie dergestalt, gerade auch durch ihren quantitativen Anteil im Discours, präsent sind,³⁷ tritt der Effekt der Gewöhnung ein.

(iv) Damit verlieren sie ihren exzeptionellen Status; statt durch unvorhersehbares Auftreten und Agieren den Einbruch in die Normalität zu indizieren, repräsentieren sie letztlich selbst statistisch die vorgeführte Normalität. Sie wechseln ihre Position in der Strukturformel, von der Bedrohung werden sie selbst zur Normalität.

Dieses Kippen ist nun nicht nur dramaturgisch durch Gewöhnung bedingt, sondern artikuliert sich auch semantisch, da sich die Geister nicht nur wenig von den Lebenden unterscheiden, sondern Teile von ihnen zudem selbst zu Ideologieträgern werden; sie beobachten und reflektieren sich selbst und die anderen und werden zu den (axiologischen, epistemologischen und praxeologischen)³⁸ Hütern der Ordnung – des Normalen.

Dies korreliert mit dem zweiten Aspekt des Haunted House. Der Status als belebt und eigenständiger Entität wird für das Haus zwar programmatisch im diegetischen Figurendiskurs artikuliert, er bestätigt sich letztlich aber nicht auf der Ebene des Vorgeführten. Wenn es programmatisch heißt, das Haus verändert die Person zum Negativen, „genau das macht es mit einem, dieses Haus“,³⁹ dann ist

³⁷ Die Präsenz artikuliert sich zudem in ihrer Körperlichkeit: Sie können telefonieren, Sex haben, Bäume fällen, Lasten schleppen.

³⁸ Die Begriffe rekurren auf Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt/Main 1985, und beziehen sich auf die Aneignungsweisen, die im Kontext von Identität (eigen), Alterität (anders) und Alienität (fremd) unterschieden werden können.

³⁹ St. 1, Ep. 12, TC 31:20; diese Aussage ist bereits selbst, im Kontext der Illustrierung gegenüber Familie Ramos, als Appell gedacht; sie basiert in ihrer Evidenz allerdings auf einer rein fingierten Schlächtere.

gerade Familie Harmon das beste Gegenbeispiel. Bei dieser ist bereits zuvor alles angelegt, was durch das Haus maximal katalysiert wird, und zudem ist gerade sie es, die problemlos – aus ihrer moralischen Grundeinstellung heraus – in der Lage ist, eine solche potentielle Horrorkonstellation zu beenden. Indem sie sich selbst als abschreckendes Beispiel setzt und diegetisch Horror simuliert, rettet Familie Harmon die normale, nette Familie Ramos, die beabsichtigt, das Haus zu kaufen, und zwar genau aus der Begründung und Motivation heraus, dass sie nett und normal ist.

Dabei vollzieht sich eine Transformation des Raumes, was angesichts der vorgeführten Narrativierung nur konsequent ist. Insofern das Haus als Horror-Raum das Sujet ist, muss diese raumgegebene Ereignishaftigkeit am Ende auch narrativ getilgt werden: Dies geschieht, indem Ordnung und Grenzziehung Einzug halten.⁴⁰ Das unstrukturierte Chaos der Geister wird geordnet, indem (i) die Differenzierung von guten Geistern und bösen Geistern installiert wird und (ii) letztere diszipliniert, indem sie symbolisch ausgegrenzt werden. Am Schluss zelebriert Familie Harmon, zwar tot, aber ansonsten sehr lebendig und vor allem nun glücklich vereint, erweitert durch Moira als Patentante, in Harmony das Weihnachtsfest, während Tate und Hayden von draußen durch das Fenster diesem trauten Treiben zuschauen; die familiär unpassenden, da die Familie als Familie bedrohenden Bewohner bleiben außen vor.

Der inszenierte Kontrapunkt zu dieser Idylle ist zwar die Geburt des Antichristen, die durch die Ermordung des Kindermädchens durch den dreijährigen Michael evidenterweise Realität geworden ist. Dies kann der Familien-Narration allerdings wenig Substantielles entgegensetzen.⁴¹ Innerhalb Staffel eins bzw. vor der Folie des hier etablierten Kontextes relativiert sich diese Episode zum einen, da sie als narrative Schließung aufzufassen ist, die eingeführte Thesen bestätigt und beendet – wenn ein Geist und ein Mensch ein Kind zeugen, ist es der Antichrist. Sie relativiert sich zum anderen, da sie nicht wirklich im Horrormodus ausgeführt ist und dementsprechend keinen weiteren Horror etabliert. Die Perspektive von Constance, der man folgt (und nicht etwa der des ermordeten Kindermädchens), macht stattdessen deutlich, dass dies als Schlussgag zu sehen ist. Sie lenkt auf Constance, die in ihrer eigenen Welt verharrt, und auf deren fehlenden mütterlichen Qualitäten, die mit ihrer Äußerung, „Schätzchen, was mach‘ ich jetzt bloß mit dir“,⁴² kundtut, dass sie das Ausmaß der Katastrophe nicht sieht, sondern maximal das Kind im Antichristen (und den Mord als kleine Verfehlung abtut).

⁴⁰ Dies ist anders zu werten als bei (üblichen) Haunted House-Filmen. Wenn hier das Haus etwa „stirbt“, dann ist in dieser Metaphorisierung die Natürlichkeit dieses Endes impliziert und damit die Existenz des Hauses selbst eigentlich kein Ereignis. Zudem korreliert dies in AHS regelmäßig damit, dass der Raum selbst gegen Ende (einer Staffel) einer dramaturgischen Änderung unterliegt, also weniger als Horrorraum erscheint, sondern nur mehr als räumlicher Hintergrund und Schauplatz; spezifische Modalitäten, insbesondere seine labyrinthische Qualität, sind aufgehoben; deutlicher als in MURDER HOUSE dann auch in Staffel zwei mit Briarcliff Mansion.

⁴¹ Unabhängig davon, dass genau dies in Staffel acht aufgegriffen und zum Ausgangspunkt der Narration gemacht wird. Dies entspricht aber einer, durchaus üblichen Reinszenierung aus der Sicht von später; siehe hierzu im Allgemeinen Kraß, „Erzählen in Folge“.

⁴² St. 1, Ep. 12, TC 49:08.

7. Normalität und Horror – vor der Normalität

Stattdessen geht mit der narrativ durchgespielten Schlussepisode, der Rettung der normalen Nachfolgerfamilie vor dem Haus, nicht nur eine Distanz zum Horror einher, sondern mit dessen Instrumentalisierung letztlich auch eine Abkehr von Horror, zugunsten einer Horror Story: Das Ende mündet in eine Normalisierungssorgie (bzw. durch ihr Ende mündet sie darin), wie sie in Hollywoodstories (zuhauf) zu finden sind.

Zwar stimmt, dass das vorgeführte Familienidyll durch die *toten* Harmons repräsentiert wird, Familie also nur im Zustand als Geister gelebt werden kann. Allerdings gibt es gerade keinen Unterschied in der visuellen Präsentation – dass die Harmons Geister sind, ist schnell vergessen –, zudem zeigt sich, dass, auch wenn der eigene Zustand nicht mehr normal ist, man dennoch im Sinne der Norm agiert, also die literarisch schon früh eingeführte Differenz von Normerfüllung/-einhaltung und Normakzeptanz/-anerkennung fruchtet.⁴³ Es gibt eine Normalität₁, die den Status quo repräsentiert, also die *gelebte Realität*, die sich durch eine Normalität im Sinne von Familienproblemen auszeichnet. Und eine Normalität₂, die zeichnerhaft durch Familie Ramos illustriert wird. Diese Familie ist derart nett konstruiert, dass ihr Konstruktcharakter zwar auffällt, aber damit auch deutlich wird, dass hier eine Normalität im Sinne des *ideologisch Wünschenswerten* vorgeführt wird. Diese Normalität₂ wird durch Normalität₁ bedroht, genau nur diese ist abweichend, das Monster.

Auch hier ist das Parallelgeschehen um die Geburt des Antichristen kein Gegenargument, sondern Bestätigung, da dies den Kulminationspunkt von Normalität₁ darstellt.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass AHS trotz des durchaus ‚originellen‘ Raumkonzepts und eines teilweise sehr eigenen dramaturgischen Horrorspektakels nicht notwendig innovativ oder originell auf ideologischer Ebene ist. Damit wird zwar oberflächlich gespielt (etwa auch über die Besetzung und die Schauspieler:innen), zumeist erfolgt aber im Verlauf dennoch eine Rückführung / ein Rückbezug auf ideologische Konservativität.⁴⁴ Zwar wirkt sich diese Dimension in den einzelnen Staffeln unterschiedlich aus und kommt unterschiedlich und bezüglich spezifischer Facetten zur Geltung (gilt also nicht für alle Staffeln in gleichem Maße), gerade der Einstieg mit Staffel eins und dann Staffel sieben und acht sind dahin-

⁴³ Auch wenn gegen Normen verstoßen wird, so werden diese Normen als gültige Normen dennoch anerkannt, vgl. hierzu etwa Michael Titzmann, „‚Natur‘ vs. ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. In: Michael Titzmann, *Realismus und Frühe Moderne*. München 2009, S. 63-112, am Beispiel eines realistischen Erzähltextes. In gewisser Weise erinnert die Harmon'sche Problemlösung an die Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert und dem Modell des Verzeihens; auch in MURDER HOUSE wird schlussendlich familiär ausgiebig verziehen.

⁴⁴ Diese Dimension wird in den Kritiken nie thematisiert; die einzige diesbezügliche Ausnahme findet sich in Staffel zwei, wenn als deren Tiefpunkt die – traditionellen und gendermäßig ausdifferenzierten – Berufe der Kinder angeführt werden, die, so die Diegese, zu Höherem bestimmt sind: Thomas wird Jura Professor in Harvard, Julia führende Neurochirurgin.

gehend aber markant ausgeprägt. In MURDER HOUSE artikuliert sich dies insbesondere an Familienwerten, die genuin nur einer traditionellen Familie zugesprochen werden, wobei eine solche Familie auch natürlicherweise darüber verfügen müsste (Störungen also geheilt werden können). Wer allerdings schwul ist, kann kein Kind haben und kann es eben auch nicht wirklich wollen, sondern ist daran nur aus egoistischen (nicht kindgerechten) Interessen heraus interessiert, so führt die Staffel vor.

So sehr Familie Ramos als positives Gegenbild konstruktiv Einfluss nimmt, so sehr werden die Schwulen Chad und Patrick als dezidiert außerhalb dieser gewünschten Normalität und ihr bezüglich als destruktives Element gesetzt; dementsprechend sind sie zu ‚bekämpfen‘. So gibt es bei der Ausgrenzung feine Unterschiede: Während Tate und Hayden zwar diegetisch ausgegrenzt sind, aber im Discours visuell sichtbar und damit im filmischen Kosmos als das Andere integriert bleiben, werden die Schwulen als Fremdes vollständig ausgegrenzt,⁴⁵ indem sie einfach nicht mehr vorkommen. Für sie gilt bereits nicht mehr die Differenzierung in gute und böse Geister, sie sind also bereits jenseits einer solchen (normalen) Klassifizierung; wenn es um die Rettung der Familie Ramos geht, sind sie nicht dabei, haben also keinen Anteil am (ideologischen) Erfolg. Dass dies ideologisch zu deuten ist, wird aus dem Datum deutlich, dass die Schwulen diegetisch fast die einzigen sind, die nur Opfer und keine Täter sind; dennoch werden sie nicht so behandelt; unterschwellig wird mit dem ‚Argument‘ operiert, sie sind selbst schuld, ermordet worden zu sein. Tate, der mehrfache Mörder und Vergewaltiger, wird dagegen insgesamt als durchaus sympathischere Figur inszeniert. Hier, in der Semantisierung der Schwulen (auch wenn die Figur des Chad von Zachary Quinto gespielt wird), wird zudem auf die üblichen Klischees referiert (wie sie die Filmgeschichte seit jeher durchziehen).⁴⁶ Die schwule Beziehung ist (i) reduziert auf Sex bzw. sexuelle Interessen, die dann aber (ii) nicht realisiert werden; Liebe ist nicht vorhanden. Die oberflächliche Fixierung (die dann generell als Fixierung an Oberflächlichkeiten und Äußerem wieder kennzeichnend ist) auf ein Baby ist nur funktional, um diese Defizienz zu substituieren, selbst dabei gibt es aber keinen Zusammenhalt. Auch wenn also den Schwulen zwischendrin, in einzelnen Folgen, Raum gegeben wird, zu agieren (vgl. das oben zur ideologischen Ausrichtung Ausgeführte), so relativiert sich dies insgesamt durch das Ende, wo solche Offenheiten zurückgenommen werden.

⁴⁵ Extremform dieser Ausgrenzung und Alienisierung erfährt allerdings Joe, der als Armenier/Perser dezidiert als fremd eingeführt ist und explizit gerade noch nicht einmal in das Kollektiv der Haus-Geister aufgenommen wird, insofern sein Tod erst außerhalb des Hauses eintreten darf (nachdem ihm im Haus der Schwanz abgebissen und er gewürgt wird). Sein Plan der Zerstörung des Hauses und des Baus von Sozialwohnungen verweist auf ein Nicht-Akzeptieren von Vergangenheit als identitätsstiftende Größe, was hier konkomitant an das ‚sowieso‘ Fremde angelagert wird.

⁴⁶ Vgl. hierzu Hans Krah, „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 29, 1997, S. 5-46; die dort angeführten Semantiken, gebildet aus dem Filmkorpus bis Ende der 1990er Jahre, bleiben im Wesentlichen gültig bzw. stehen, um Nuancen und Varianten erweitert, immer noch als Denkhintergrund und populäres Wissen zur Verfügung.

Für Staffel sieben und acht, CULT und APOCALYPSE, gilt, dass diese ganz vehement, teilweise auch als diegetischer Plot, eine Genderebene installieren, wobei die Geschichten von toxischer Männlichkeit geprägt bzw. gerahmt sind.⁴⁷ Inwieweit dies bestätigend oder doch reflektiert ist, bleibt zwar in gewisser Weise offen, allein diese Offenheit ist symptomatisch. Ob vor dieser Folie dann schwul zu sein oder ein gemischtrassisches Paar den größeren Normverstoß in APOCALYPSE darstellt (selbst der Antichrist scheut sich vor Sex mit einem Mann), sei hier dahingestellt.

⁴⁷ Inwieweit sich dies in den späteren, hier nicht miteinbezogenen Staffeln grundsätzlich geändert hat, wäre eine eigene Untersuchung. NYC (2022) etwa situiert seine Diegese in den 1980er Jahren in New York und fokussiert und verhandelt (hyper- und parabolisch im Kontext polizeilicher und journalistischer Ermittlungen bezüglich eines Serienkillers) AIDS, wobei perspektivisch das Eigene durch Schwule repräsentiert wird. Ob dies mit anthropologisch und ideologisch ganz anderen Einstellungen einhergeht, wäre noch zu analysieren.

Film

AMERICAN HORROR STORY (Ryan Murphy/Brad Falchuk, USA, FX, 2011–?; Staffel eins zitiert nach: 2013 Twentieth Century Fox Home Entertainment DVD Video).

Literatur

Gräf, Dennis u.a. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg 2017.

Hauptmann, Kilian u.a. (Hgg.). *Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats*. Marburg 2022.

Krah, Hans. „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.). *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik / Online 4/2018)*, 73-110.

Krah, Hans. „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hg.). *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, 15-36.

Krah, Hans. „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“. In: Michael Schaudig (Hg.). *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, 85-114.

Krah, Hans/Wünsch, Marianne. „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, 798-814.

Krah, Hans. „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 29, 1997, 5-46.

Pabst, Eckhard. „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik (Zfs)*, Bd. 30, Heft 3-4, 2008, 355-390.

Pabst, Eckhard. „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 194-211.

Pabst, Eckhard. „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, 1-18.

Podrez, Peter. „Der Horrorfilm“. In: Markus Stiglegger (Hg.). *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden 2020, 539-555.

Podrez, Peter. „Räume des Schreckens. Spatale Signaturen des Horrorfilms“. In: Miriam Drewes u.a. (Hgg.). *(Dis)Positionen Fernsehen & Kino. Tagungsbeiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, 153-163.

Podrez, Peter. „Unheimlich lebendig. *Haunted houses* im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.). *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg 2016, 263-278.

- Titzmann, Michael. „Natur‘ vs. ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. In: Michael Titzmann. *Realismus und Frühe Moderne*. München 2009, 63-112.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt/Main 1985.
- Wagner, Marietheres. *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. St. Gallen/Zürich 2014.
- Wood, Robin. „Introduction to the American Horrorfilm“. In: Barry Keith Grant (Hg.). *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London 1984, 164-200.

Internetquellen

- Schmitt, Axel (2015): Checking in – Review (5x01). URL: www.sereinjunkies.de/american-horror-story/5x01-checking-in.html#review (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2014a): Go to Hell – Review (3x12). URL: www.serienjunkies.de/american-horror-story/3x12-go-to-hell.html#review (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2014b): Monsters Among Us – Review (4x01). URL: www.serienjunkies.de/american-horror-story/4x01-monsters-among-us.html#review (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2012): Tricks and Treats – Review (2x02). URL: www.serienjunkies.de/american-horror-story/2x02-tricks-and-trats.html#review (Abruf 1.12.2019).