

**Universität Bielefeld**  
**Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaften**

**Dissertation zum Thema:**

**Monströse Bilder.**  
**Autopsie der Horror-Kunst**

**vorgelegt von: Sven-Eric Wehmeyer**

**Betreuer: Prof. Dr. Jörg Drews**  
**Zweitgutachter: Prof. Dr. Manfred Smuda**

**im Dezember 2007**

*Laß sichtbar werden, was ohne dich vielleicht niemals gesehen würde.*

Robert Bresson

*Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,*

*Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,*

*Steht unser Geist auf eine Weise still,*

*Wir haben nichts womit wir das vergleichen.*

Johann Wolfgang von Goethe, Torquato Tasso

*Worte sind nicht die idealen Interpreten für ein visuelles Medium.*

Amos Vogel

*Der Begriff will zu den Dingen, aber gerade das Umgekehrte will ich.*

Carl Einstein, Bebuquin

# Inhalt

<b>0. Ein Kalb mit fünf Beinen</b>	<b>6</b>
<b>1. Monströs</b>	<b>31</b>
1.1 Der unmögliche Begriff des Monströsen	31
1.2 Magrittes Versuch über das Monströse	36
1.3 Goyas Demonstrationen	40
1.4 Bacons monströse Direktheit	51
<b>2. Bilder</b>	<b>59</b>
2.1 Bildzitate	59
2.2 Balzacs unmögliches Bild	63
2.3 Wildes lebendes Bild	67
2.4 Lovecrafts monströses Bild	68
2.5 Sequenzielle monströse Bilder	74
<b>3. Autopsie</b>	<b>82</b>
3.1 Mit den eigenen Augen sehen	82
3.2 Bilder realen Horrors	86
<b>4. Horror-Kunst</b>	<b>91</b>
<b>Literatur</b>	<b>103</b>
<b>Filme</b>	<b>114</b>

## 0. Ein Kalb mit fünf Beinen

*The first key to horror films is to say, "Let's imagine the same story but without the horror element." This gives us, I think, the background.*

Slavoj Žižek

*Bergman war klar, dass es viel interessanter ist, Leute aus Bildern herauszuholen, als sie hineinzustellen.*

Dietmar Dath

Zur Stunde des Wolfs, gegen drei Uhr morgens, wenn die meisten Menschen sterben und die meisten Kinder geboren werden, die Stunde der Nachtmahre, nach der man aufwacht und sich fürchtet. Zunächst erscheinen zu dieser Geisterstunde keine Geister oder leibhaftige Monstren. Statt ihrer ist von monströsen Bildern, von Horror-Kunst die Rede. Ein Skizzenblock voller Monsterporträts, keines der monströsen Bilder je im Bild, nur in der sprachlichen Form karger Bildbeschreibungen sowie den wahrnehmenden Blicken und der weniger erschrockenen als vielmehr überraschten mimischen Reaktion einer Bildbetrachterin präsent. Ihr Blick auf monströse Bilder ist ein fragender und staunender Blick, momentane Überwältigung und (spontanes oder vorläufiges) Unverständnis ausdrückend, vielleicht eine Mischung aus Vergnügen und Furcht. Das Bekenntnis, niemand sonst habe diese Bilder bislang gesehen. Die herrische Aufforderung des Künstlers an die Betrachterin „Hier, sieh!“, sieh, was du vielleicht nicht sehen willst, aber sehen muß, was vor allem ich selbst sah, bevor ich es malen *mußte*, sind doch die Bilder des Monster-Malers Porträts und ihm die Modelle dieser Bildnisse leibhaftig erschienen, wo auch immer. Abgebildet sind: die alte Dame, die droht, ihren Hut abzunehmen und damit auch ihr Gesicht; der Vogelmann mit den merkwürdig hastigen Bewegungen, dessen Schnabel nur vielleicht eine Maske ist; die Fleischfresser; die Insekten und vor allem die Spinnenmänner. Die Bilder bleiben ungezeigt, die Bildobjekte oder besser: Figuren, die den Bildbeschreibungen entsprechen und somit als Modelle in Frage kommen, treten nach und nach auf, in fantastischer Inversion des Verhältnisses bzw. Nacheinanders von Bild und Abgebildetem, von Bildnis und Modell. Einige von ihnen tragen Namen von

Gestalten aus Kunstmärchen und Erzählungen des deutschen Spätromantikers E.T.A. Hoffmann: Kreisler, Heerbrand, Lindhorst. Die 216 Jahre alte Dame wird schließlich ihren Hut abnehmen, sich die Gesichtshaut abschälen und ihre Augäpfel wie Martini-Oliven in zwei Schnapsgläser plumpsen lassen. Der Vogelmann wird mit seinen riesigen Schwingen schlagen, zwischen einer Unzahl wie Goyas Eulen dem Schlaf oder Traum der Vernunft entflogener Tauben, und dem Künstler zynisch erklären: „You see what you want to see!“<sup>1</sup> Ein kleiner Junge wird seine Zähne vampirisch in Wade und Nacken des Malers schlagen, eine andere Fleischfresserin Hühnerschlegel verschlingen. Die Insektenmenschen kleben in Fensterrahmen. Der Spinnenmann krabbelt die Wand empor, *seine* drohende Künstlerkränkung lautet: „You do not see us, but we see you“ – eine weitere Inversion, diesmal der Blicke und der visuellen Dominanz des Malers über seine Modelle; die blickdialogische Ausgeglichenheit der Gattung Porträt (Betrachter und Objekt der Betrachtung sehen sich an) verschiebt sich ins Bedrohliche. Bevor sich die Monstren der unseren Blicken verborgenen Monsterporträts zeigen, sind andere Bilder des Malers kurz im Bild: wie beiläufig, klares Erkennen vermeidend, fährt der filmische Blick über die Bildnerie eines Geisteskranken, aus der Form geratene, zum Monströsen verzerrte Körper und Körperfragmente, Monsterstudien, panische Fluchten in die Abstraktion aus Angst vor dem Figurativen hinweg. Vor des Künstlers Rendezvous mit einer lebenden Leiche sein sprachliches Selbstbildnis: „Through no intent of my own, I have been pointed out as something apart, a five-legged calf, a monster.“ Der Maler nimmt die Monstrosität als seine eigene, wenngleich ungewollte und zugeschriebene an. Die anderen Monster applaudieren diesem Bekenntnis als dem eines wahren Künstlers und reißen den Maler schlußendlich kannibalisch in Stücke.

So ausdrücklich sich ein großer Teil des filmischen Werks von Ingmar Bergman auch den realen Schrecken der menschlichen Existenz und der Gefühlsart des Unheimlichen als nach Sigmund Freuds (in Anlehnung an Schelling) berühmter Definition dem, was „im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“<sup>2</sup>, widmet: es liegt der einschlägigen Bergman-Exegese verständlicherweise vollkommen fern, diesen Regisseur als einen Horrorfilmemacher zu bezeichnen.

---

<sup>1</sup> Zitate aus dem Film folgen den englischen Untertiteln der 2004 veröffentlichten amerikanischen DVD-Ausgabe von Ingmar Bergmans Film *Hour of the Wolf* (*Vargtimmen*, Schweden 1968).

<sup>2</sup> Freud: Das Unheimliche, 143.

Unter das populäre Filmgenre Horror fallen Werke, deren wesentliche Gruppierungsmerkmale den meisten Filmen Bergmans fehlen. Zudem sind Genrezuordnungen bei einem *auteur* wie Bergman schwierig bis irrelevant; wie im Falle anderer Autorenfilmer sind Bergman-Filme zuallererst Bergman-Filme, die man bestenfalls mit umständlichen, syntaktisch gefügten und vagen Genre-Kategorien wie „existenzialistisches Drama“ oder „realistisch-psychologische Tragödie“ beschreiben kann.

In diesem Zusammenhang könnte der Begriff Horror durchaus fallen, aber eben nicht als Genre-, Stil- oder Motivbezeichnung, sondern als Synonym für Angst, Schrecken, Krise oder Tragik und damit als zuspitzender, abstrakter anthropologischer Begriff für die – mehr oder weniger wirklichkeitskorrelaten – Zustände der Bergmanschen Filmfiguren bzw. das realistische Sujet eines Films. Dementsprechend bezeichnet Woody Allen Bergman als den „große[n] Film-poet der Sterblichkeit“<sup>3</sup> und nennt Marit Hofmann in ihrer Rezension der Dokumentation *Über Leben und Arbeit Bergman der Regisseur*, „der uns mit seinen Filmen das Fürchten lehren konnte – zuallererst die Furcht vor uns selbst.“<sup>4</sup>

Obwohl solche horroraffinen, aber vom Genrebezogenen ins gewissermaßen Existenzphilosophische gewendeten Vokabeln häufig fallen, wenn es um Bergmans Werk geht, ist ein weiterer Grund für die Ablehnung von Genrezuordnungen im schlichtesten Fall cineastischer Dünkel, der den seriösen und kanonischen *auteur* Bergman als von der vulgären Gefälligkeit und den planen Mustern des Genrekinos weit entfernt ortet. In einer entsprechenden Terminologie, die kanonisierte Hoch- und populäre Massenkultur mindestens implizit pauschal voneinander trennt, scheinen sich originäre, thematisch und formal anspruchsvolle (Film-)Kunst und die spekulativen, oftmals berechenbaren Überwältigungsbilder besonders des Horrorgenres auszuschließen. Horror und Hochkunst scheinen sich schwer miteinander zu vertragen.

Obwohl in Bergmans Œuvre fantastische Stoffe (*Die Zauberflöte* von 1974, *Fanny und Alexander* von 1981/82), mythische Referenzen (*Das siebente Siegel* von 1957, *Die Jungfrauenquelle* von 1960) und dem Surrealen und Unheimlichen verpflichtete

---

<sup>3</sup> Diese Formulierung wählt Allen in seinem Bergman-Nachruf, in deutscher Übersetzung erschienen in *Die Zeit* Nr. 36 vom 30. August 2007.

<sup>4</sup> *Konkret* Heft 9, September 2007, 54.

Inszenierungsstrategien (*Wilde Erdbeeren* von 1957, *Schreie und Flüstern* von 1971) auszumachen sind<sup>5</sup>, kann man *Die Stunde des Wolfs* (*Vargtimmen*) – gedreht 1966, veröffentlicht 1968 – aus jeweils guten Gründen als einen Film über einen narzisstischen Künstler in der Krise, eine erzählfilmische Allegorie der Eifersucht, einen visuellen Essay über verdrängte Schuld und die Abbildung einer dem Wahnsinn verfallenden Psyche betrachten. Vor solche durchaus belegbaren Lesarten stellt sich bei aller Filmavantgarde-typischen, eigendynamisch-polyvalenten Qualität der Bilder des Films jedoch deren Immanenz und unmittelbare Identifizierbarkeit als Bilder, die den etablierten ästhetischen und motivischen Paradigmen unwirklicher Horror-Kunst entsprechen. Der Filmpublizist Hans Schifferle formuliert es in Bezug auf *Die Stunde des Wolfs* ironischer: „Bergman frönt hier unverhohlen dem Horror, denn seine anderen Filme geben sich an der Oberfläche erst mal züchtig-kunstvoll als Komödien oder Psychodramen.“<sup>6</sup>

Folgte man Slavoj Žižek, der in seinem dreiteiligen Fernsehessay *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) als Schlüssel für einen ersten, grundlegenden Zugang zu Horrorfilmen vorschlägt, sich die jeweils selbe Filmhandlung ohne ihre Horrorelemente vorzustellen, so bliebe von *Die Stunde des Wolfs* keine Oberfläche und keine Handlung mehr, sondern lediglich ein abstraktes, den genannten Lesarten entsprechendes Substrat von Ideen und Themen. Eine derartige, so mimetisch wie hermeneutisch ausgerichtete Perspektive vernachlässigt die „reine, unübersetzbare sinnliche Unmittelbarkeit [der] Bilder“<sup>7</sup> nicht nur dieses Films, sondern des visuellen Mediums Film allgemein. Die Bilder von *Die Stunde des Wolfs* sind weniger deshalb monströs, weil Bildsprache und Topoi den Regeln und Bildreservoirien von Horrorsubgenres wie Geister-, Zombie- und Vampirfilm und der literarischen Schauerromantik folgen. Sie sind vor allem monströs, weil sie auf der Ebene unmittelbarer Phänomenalität, also dessen, was Schifferle Oberfläche nennt, jegliche Distanz zwischen oder Hierarchie von Darstellung und Dargestelltem verunmöglichen. Die erzählte Filmhandlung besteht in der Präsenz von Bildern, die kein klares Verhältnis zwischen imaginärer, autonomer Bildlichkeit und referenzieller Abbildung erkennen lassen. Die bildliche Repräsentation einer

---

<sup>5</sup> Vgl. den Eintrag zu *Vargtimmen* in Friedrich: Fantasy- und Märchenfilm, 80-81.

<sup>6</sup> Schifferle: Horror-Filme, 170.

<sup>7</sup> Sontag: Kunst und Antikunst, 18.

geschlossenen filmischen Wirklichkeit und der unwirklich-imaginäre Status der Bilder fallen für Filmfiguren und -betrachter gleichermaßen untrennbar übereinander.

Genau hierin liegt eine wesentliche ikonische, narrative und stilistische Qualität von Horror-Kunst, und kulturelle Artefakte, bei denen Ikonik, Erzählen und Stil eine nachweisbare Rolle spielen, sollte man Kunst nennen – egal, ob es sich um in Galerien ausgestellte Einzeloriginale oder medial zugängliche Produkte der Kulturindustrie handelt. *Die Stunde des Wolfs* ist ein Meta-Horrorfilm, ein Film über einen Maler monströser Bilder, der in der Bildrhetorik des Horrors das ideale Mittel findet, allgemeine bildtheoretische Überlegungen darzustellen. Bildlichkeit – so führt es Bergmans Film unter gezielter, weil bildtheoretisch notwendiger motivischer Berücksichtigung sämtlicher bildlicher und nicht-bildlicher Ausdrucksformen beispielhaft vor – ist die Kategorie, die den Horror trägt und erklärt; die monströsen Bilder der Horror-Kunst erklären, wie Bilder funktionieren.

Verbindlicher narrativer Unterbau der monströsen Bilder von *Die Stunde des Wolfs* ist dies: Der Maler Johan Borg lebt an der Seite seiner Lebensgefährtin Alma auf einer einsamen kleinen Insel. Borgs Verschlossenheit, seine stetig wachsende Furcht vor nächtlichem Dunkel und permanente Schlaflosigkeit entfernen ihn immer weiter von Alma und führen zur künstlerischen Krise, in der er lediglich Porträtskizzen monströser Wesen zu Papier bringt. Nach und nach tauchen Bewohner der Insel auf und bedrücken Alma und Johan mit vagen Drohungen, bis die beiden von Baron von Merkens, dem Besitzer der Insel, zu einem Festessen auf dessen Schloß eingeladen werden. Dort trifft man auf noch mehr merkwürdige, dekadente Gestalten, die „frappierend an die »Ungeheuer« aus Johans Zeichnungen erinnern, die wir nie zu Gesicht bekommen“<sup>8</sup> und im Gegensatz zu Alma alles über Johans Tötung eines Kindes sowie seine Ex-Geliebte Veronica Vogler zu wissen scheinen. Nach dem Dinner beschleunigt sich Borgs psychischer Verfall: zur nächsten Wolfsstunde feuert er drei Pistolenschüsse auf Alma ab und findet sich plötzlich – von Bergman als irritierend bildspringender *jump cut*<sup>9</sup> inszeniert – erneut im Schloß, wo ihn die

---

<sup>8</sup> Friedrich: Fantasy- und Märchenfilm, 83.

<sup>9</sup> Ein *jump cut* ist ein Schnitt, der die zeitliche und/oder räumliche Kontinuität des Anschlusses zweier Einstellungen gezielt aufbricht – ein Montageprinzip, das trotz seiner horrordienlichen Effektivität keineswegs



monströse Gesellschaft auf ein Rendezvous mit der toten Veronica Vogler vorbereitet. Nachdem Johan das Leichentuch entfernt und seine wiederbelebte Geliebte unter hämischem Gelächter der Schloßbewohner ein letztes Mal in die Arme schließt, wird er im finsternen Wald von der aristokratischen Mänadenschar zerrissen.

Eine derart inhaltsbezogene Paraphrase der Oberflächentextur ist als Bildbeschreibunggrundlage nützlich, aber nicht weitreichender als die Feststellung, Diego Velázquez habe mit seinem 1656 vollendeten, als *Las Meninas* (Die Hoffräulein) bekannten Gemälde sich selbst sowie Mitglieder der königlichen Familie und des spanischen Hofes porträtiert. Dem Bildthema sowohl Velázquez' als auch Bergmans wird die Umschreibung des Bildinhalts kaum gerecht.

*Die Stunde des Wolfs* beginnt mit Texttafeln, die Johan Borgs Tagebuch als Quelle der Filmerzählung nennen, und einem „bißchen Atelierlärm“<sup>10</sup>, der dem Vorspann unterlegten Geräuschkulisse eines Filmsets. Man hört Handwerker und handwerkliches Arbeiten beim Präparieren der Kulissen, Fetzen laut gesprochener Anweisungen und schließlich den Regisseur beim Inszenieren der ersten Aufnahme: „Quiet, all! Rolling! Take! Camera! And begin.“ Die Credits werden gewissermaßen vertont und so ein organischer Teil des Films. Bergman hatte ursprünglich eine längere Version dieses metafiktionalen Vorspiels sowie einen entsprechenden Epilog im Sinn und auch teilweise realisiert (u.a. einen runden Tisch mit Regisseur und Darstellern, die ihre Rollen besprechen), diese aber dann auf den einleitenden Atelierlärm *off-camera* mit folgender Begründung reduziert: „Es ist besser, keine ästhetischen Spielchen zu versuchen, um sich von dem Film zu distanzieren.“<sup>11</sup> Distanz schafft dieser Teil des Prologs, eine Art Vorspiel auf dem Theater, dennoch, denn nach dem prologischen Fiktionalitätssignal (auf das ein fantastischer Film folgt, dessen fiktionaler, weil unwirklicher Status nicht hervorhebenswert sein sollte) wird zur ersten Einstellung aufgeblendet, die mit unbewegter Kamera ein Obststilleben auf einem Tisch vor der Hütte zeigt, in welcher Johan und Alma leben, bis letztere aus der Tür kommt, die Kamera sich mit ihr bewegt, sie sich an den Tisch setzt und schließlich direkt in die Kamera zu blicken und sprechen beginnt. Der Regisseur

---

zu den formalen Standards filmischen Horrors gehört (vgl. Oliver Keutzers Eintrag „Jump Cut“ in Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, 276).

<sup>10</sup> Björkman e.a.: Bergman über Bergman, 242.

<sup>11</sup> Ebd., 237.

Bergman tritt offen als Konstrukteur und Demiurg auf. Die den Vorspann begleitende Tonspur markiert das Folgende zunächst als künstlich Inszeniertes, wodurch der im klassischen Erzählkino üblicherweise intendierten Rezeption der Illusion einer geschlossenen fiktiven Wirklichkeit der Boden entzogen wird.

Eine wesentliche formale Strategie des illusionistischen filmischen Erzählens ist die konventionalisierte Unsichtbarkeit der Apparatur. Indem Alma direkt in die Kamera blickt und spricht, tritt die Apparatur als Rahmen und indirekt sichtbare Präsenz in Erscheinung. Die dreifache Irritation besteht darin, daß Bergman seinen Film zu Beginn per Texttafeln als Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen ausweist, darauf den illusionsstörenden und die inszenatorisch-manipulierende Formung der Filmbilder hervorhebenden Prolog folgen und schließlich Alma in eine stilisierte, hochartifizielle Bildkomposition hineintreten läßt, welche die Versprechen des Prologs gleichermaßen einlöst und unterläuft. Der Rezipient sieht, scheinbar vermittlungslos, klassisch illusionsrealistische Bilder, weiß aber um deren Künstlichkeit.

Dann wird die Blickmacht von Kamera- und Zuschauerauge umverteilt. Da Alma, wie bei einem gemalten Porträt im Rahmen des streng symmetrischen Bildkaders positioniert, in die Kamera schaut und damit den Betrachterblick erwidert, entsteht durch diesen erneuten Bruch der Präsentationsstruktur der Effekt dokumentarfilmischer Authentizität. Das Filmbildnis Almas schaut nicht nur durch die Apparatur *uns* an, sondern bringt durch ihre den Mann hinter der Kamera bzw. dem Kamerabild ansprechende Äußerung „I’ve given you the diary“ auch den Schöpfer der Bilder dialogisch ins Spiel. Die Apparatur hat ein weiteres Stück ihrer Neutralität eingebüßt, denn sie etabliert den Konstrukteur der Szene, obwohl gleich einem Cinéma Vérité-Interviewer unsichtbar und nicht Teil der Bildkomposition, als präsenten Teil des Bildes. Die formalistische<sup>12</sup> Organisation der Elemente innerhalb des Bildrahmens stellt die Figur Alma zunächst in das Bild hinein; dann holt Bergman sie aus dem Bild heraus<sup>13</sup>. Mit Almas den Bildbetrachter betrachtenden Blick öffnet sich die per Kadrierung fixierte und gerahmte Räumlichkeit des

---

<sup>12</sup> An dieser Stelle wäre „formal“ ein zu schwaches bzw. unpräzises Adjektiv; Bergman ist, wie u.a. die beschriebene Sequenz belegt, ein „formalistischer“ Künstler als einer, der die Besonderheit und „Geformtheit“ seiner künstlerischen Bilder gegenüber bspw. der Alltagswahrnehmung formal hervorhebt.

<sup>13</sup> „Aus dem Bild herausholen“ heißt hier, daß die Blicke selbst die Betrachtung ablösen; Robert Bresson: „Zwei Personen, die sich in die Augen blicken, sehen nicht ihre Augen, sondern ihre Blicke.“ (Bresson: Notizen, 22.)

filmischen Bildes, hin zum Raum jenseits der Leinwand bzw. des Bildschirms. Bergmans insgesamt dreiteiliger prologischer Bilddiskurs ist die filmische Entsprechung dessen, was Velázquez' Gemälde *Las Meninas* mit malerischen Mitteln leistet:

Welches Sujet sich Velázquez für dieses Bild auch vorgestellt haben mag, mit dessen Ausführung er [im Bild; d.V.] gerade beschäftigt ist, läßt der Maler völlig im Unklaren. Da sich aus der Komposition ganz offensichtlich nichts wirklich Schlüssiges ableiten läßt, ist es müßig, sich auf ein Bildthema festlegen zu wollen, das Velázquez selbst offenbar nicht zeigen und nicht einmal erahnen lassen wollte.<sup>14</sup>

Velázquez' Bildthema ist die Bildlichkeit selbst, *Las Meninas* die malerische Reflexion und prinzipielle Aufhebung der „Kluft, die das Reich der Malerei vom Reich der Wirklichkeit trennt“<sup>15</sup>, die als Kluft überwunden und gleichzeitig betont wird. Der Betrachter, „gewohnt, ein Bild in Ruhe zu studieren, wird in das Bild hereingeholt und selbst zum Studienobjekt, das sein Abbild nicht sehen kann“<sup>16</sup>; er sieht, wie Michel Foucault beunruhigender und tendenziell horrorästhetikkompatibel formuliert, „seine Unsichtbarkeit für den Maler sichtbar geworden und in ein für ihn selbst definitiv unsichtbares Bild transponiert.“<sup>17</sup>

Während sich Velázquez selbst ins Bild setzt (*Las Meninas* ist dem Genre nach auch ein Selbstporträt), ist Bergman nur akustisch oder indirekt im Bild präsent. Erst gegen Ende des Films liefert der Regisseur eine Bildsequenz, die Velázquez' malerischer Inszenierung des visuellen Kontrollverlusts und Rollentauschs sehr nahe kommt: Borg wird aufgefordert, sich im Spiegel zu betrachten, worauf er in die Kamera blickt und sich die schnittfreie Einstellung plötzlich als Spiegelbild entpuppt, ohne vorab einen Spiegel als für den Zuschauerblick erkennbaren Teil des Bildraumes bzw. der Bildwirklichkeit etabliert zu haben. Bildliche Artifizialität durch Rahmung wird als Kriterium der Abgrenzung von Bildern im engen Sinn „von den

---

<sup>14</sup> López-Rey: Velázquez, 216.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Schmid: Fenster zum Tod, 26.

<sup>17</sup> Foucault: Die Ordnung der Dinge, 33.

sogenannten natürlichen Bildern [...], etwa von Spiegelbildern“<sup>18</sup>, in der filmischen Inszenierung aufgelöst.

Abbildung oder artistische Konstruktion von Wirklichkeit – darin sind die realistisch-figurative Manier der Malerei und die unschlagbare mimetische Qualität des Mediums Film historisch vergleichbar – stehen für Velázquez und Bergman nicht im Zentrum ihrer künstlerischen Absicht, sondern bilden das „inhaltliche“ Alibi für die im und durch das Bild aufgeworfene Frage nach den Spielregeln der Konstruktion und Rezeption von Bildern.<sup>19</sup> Konstitutiv hierfür ist die Auflösung des Rahmens, dessen Abdichtung die implizit vereinbarte Distanz zwischen Bild- und Betrachterwelt oder, theaterkritisch formuliert, Zuschauer- und Bühnenraum sichert. Dies ist eine wesentliche formale Strategie gerade des Horrorfilms, denn weil

sich das Leben nur im Rahmen abspielen darf, werden all jene zu angsteinflößenden Untoten, die diesen verlassen und in den Zuschauerraum heruntersteigen. Der Horrorfilm überschreitet Grenzen, die eigentlich nicht überschritten werden können.<sup>20</sup>

In kürzester Zeit, einer einzigen Einstellung und mit wenigen gesprochenen Sätzen hat Bergman noch vor Beginn der eigentlichen Filmhandlung ohne irrealer Bilder, aber durch eine Reihe von bildlichen Grenzüberschreitungen sein Bildthema fixiert. Schriftlich und dia- bzw. monologisch verweist der Regisseur zudem auf ein weiteres wesentliches Element der Bildkritik<sup>21</sup>: das Verhältnis zwischen Bild und Text, ohne deren dialektische Konfrontation die „Frage nach dem Bild“<sup>22</sup> nicht gestellt werden kann. Der Filmpublizist Stig Björkman stellt zu *Die Stunde des Wolfs* sehr allgemein fest, daß „im Wechsel von reinem Bilderlebnis zum Worterlebnis [...] eine bestimmte Spannung geschaffen“<sup>23</sup> wird, was Bergmans Film durch die Erwähnung des Tagebuchs Borgs als Quelle der filmischen Bilder per Texttafel, über Almas in die Kamera gesprochenen Satz, sie habe ihm, Bergman, das Tagebuch übergeben, sowie

---

<sup>18</sup> Sachs-Hombach: Bildwissenschaft, 13.

<sup>19</sup> Vgl. Bogen: Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, 61: „Das Bild nutzt das reflexive Potential von Medialität und stellt seine eigene Leistung der Verbildlichung und damit auch seinen eigenen Status als Bild aus – lange bevor die Avantgarden der ungegenständlichen Kunst das Bild als selbstbezüglich bemalte Fläche definieren.“

<sup>20</sup> Schmid: Fenster zum Tod, 35-36.

<sup>21</sup> Kritik wird hier nicht als umgangssprachlicher („etwas kritisieren“), sondern Kantisch-wertungsfreier Begriff verwendet (griech. *kritikē*: „Kunst der Beurteilung“).

<sup>22</sup> Boehm: Was ist ein Bild?, 7.

<sup>23</sup> Björkman e.a.: Bergman über Bergman, 242.

durch sehr sparsam gesetzte, aber dadurch umso wirkungsvollere Dialogzeilen konkretisiert. Der mehr oder minder spannungsreiche Wechsel von Bild und Text als Zusammenspiel von bewegten Fotografien und gesprochenem Wort ist der vielleicht größte gemeinsame Nenner aller kinematografischen Werke und damit nichts sonderlich Bemerkenswertes; in der Formulierung des Wechsels von *reinem Bilderlebnis* zum *Worterlebnis* aber wird der ontologische Status von Bildern in seiner formal- und wirkungsästhetischen Andersartigkeit im Vergleich mit sprachlichen Repräsentationsformen als Motiv des Films identifiziert.

Bergman entwickelt das Motiv zunächst in der umgekehrten Bewegung, vom Worterlebnis zum Bilderlebnis: den Bildern geht die Schrift voraus, ist doch Borgs Tagebuch die Grundlage der Filmerzählung und *Die Stunde des Wolfs* damit in unklarem Ausmaß an Werktreue die fiktive Adaption eines Textes, den wir nicht kennen, den aber der Regisseur als in mindestens Autor-Funktion<sup>24</sup> präserter Instanz des Films kennt. Als literarischer Ausdruck von Reflexion, Innerlichkeit und der affektiven Folgen von Erlebnissen ist das Tagebuch die prinzipiell unverfilmbarste Textgattung. Gedanken und Gefühle sind nicht direkt visualisier- oder bebilderbar. Mit der Einführung des Tagebuch-Motivs verweist Bergman auf die Distanz zwischen Sprache und Bild, ohne sie in ein hierarchisches Verhältnis zu setzen oder die visuellen und nicht-visuellen Kommunikations- und Darstellungsformen gegeneinander auszuspielen:

Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.<sup>25</sup>

So formuliert erneut Foucault, mit Blick auf Velázquez' *Las Meninas* und die Texte des argentinischen Fantasten Jorge Luis Borges. Das irreduzible, aber dennoch symbiotische Verhältnis von Bild und Sprache, als Motiv in *Die Stunde des Wolfs* laut Bergman „das Identifikationsproblem, die schweigende Rolle gegen die Sprechende“<sup>26</sup>, bedingt den Horror der filmischen Bilder. Das unbekannte Tagebuch

---

<sup>24</sup> Zur von Michel Foucault etablierten Kategorie der Funktion „Autor“ vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, 18-23.

<sup>25</sup> Foucault: Die Ordnung der Dinge, 38.

<sup>26</sup> Björkman e.a.: Bergman über Bergman, 237.

und die unsichtbaren Monsterporträtskizzen Borgs sind Ausdruck der Vergeblichkeit, die schweigende/bildliche Rolle mit der sprechenden/sprachlichen Rolle in Einklang zu bringen. Unter anderem darin ist die Ursache für Borgs künstlerische Krise und seinen psychischen Verfall zu suchen. Eine „Lösung“ bieten die (in diesem Fall filmischen) Bilder der Horror-Kunst.

Anders gesagt: Wenn ein Künstler in oder mit jedem seiner Werke nach Vollendung strebt, bleiben als Resultat des Scheiterns an Vollendung, wie Bergman nahe legt, monströse Bilder bzw. die Krise der Bildes selbst – in Borgs Fall Monstren, die seinen eigenen Bildern entsteigen und ihn buchstäblich verschlingen. Bergman konstruiert seinen filmischen Bilddiskurs über die medialen Bedingungen von Bildverfahren als synästhetischen, monströsen Ernstfall intermedialer Spiele<sup>27</sup>, in dem mündliche Sprache, Textlichkeit, Malerei, Theater und mal mehr, mal weniger bewegte fotografische Bilder<sup>28</sup> als komplexes, weil gegenseitig abhängiges Verhältnis künstlerischer Repräsentationsformen gezielt nebeneinander gestellt werden. Der referentielle, repräsentative oder imaginäre Status von Bildern ist nicht ohne ein Wissen von den Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten der (Schrift-)Sprache zu klären. Gerade das vergleichsweise junge Medium Film kann zwar „den Schein wirklicher Anwesenheit“<sup>29</sup> (Robert Bresson) perfekter erzeugen als ältere Medien, aber das „KINO hat nicht bei Null angefangen“<sup>30</sup> (erneut Bresson): die monströsen Bilder von Bergmans Horrorfilm zollen ihren medialen – im buchstäblichen Sinn: – Vorbildern Tribut, indem sie permanent ihre eigenen Darstellungsgrenzen ausstellen und das Undarstellbare und Unvorzeigbare (als Borgs Tagebuch sowie dessen nie gezeigte Monsterporträts) nicht nur als künstlerischer Standardtopos und fremdmediale Referenzen der filmischen Bilder, sondern auch als ihr ästhetisch präfigurativer Unterbau, als Darstellungs- und Motivtradition fungieren.

Monströse Bilder entstehen immer auch aus anderen monströsen Bildern, und dieses Bilderreservoir speist sich gleichermaßen aus populären und kanonisch-exklusiven künstlerischen bzw. kulturellen Quellen. „What don't you see in your facial studies,

---

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Müller: Malerei, Video und Film.

<sup>28</sup> Bergman wählt oft lange Einstellungen ohne Bewegungen von Kamera und Figuren, darin dem Stand- bzw. fotografischen Bild im engen Sinn zumindest sehr nahekommend.

<sup>29</sup> Bresson: Notizen, 35.

<sup>30</sup> Ebd., 82. Bresson notiert den Begriff KINO in Großbuchstaben, weil er in der Terminologie der *Notizen zum Kinematographen* das bezeichnet, was sich als filmischer Standard etabliert hat, jedoch weit hinter den Möglichkeiten wahrer Film-Kunst (diese nennt Bresson Kinematograph) zurückbleibt.

not to mention in your self-portraits?“ lautet in einer vom unmittelbaren dialogischen Kontext durchaus unabhängigen, bildwahrnehmungskritischen Formulierung die an Johan Borg gerichtete Frage, gestellt vom Psychiater Heerbrand. Was zeigen Bilder eigentlich, abhängig oder unabhängig von dem, was sie abbilden oder darstellen?

Heerbrand ist eine der monströsen Figuren, die anderen Bildern und Darstellungen entstiegen sind: den unsichtbaren von Borg gemalten (Heerbrands Äußeres und Verhalten entsprechen den Bildbeschreibungen) und den Erzählungen Hoffmanns (wie die Namen Heerbrand, Kreisler und Lindhorst indizieren)<sup>31</sup>. *Die Stunde des Wolfs* zitiert und benennt die (Bild-)Quellen, aus denen sich seine eigenen Bilder speisen und verweist darin zugleich auf die intermediale, hoch- wie massenkulturelle Verflechtung auch der fantastischen schriftsprachlichen Imagination, insofern Hoffmanns Poetik vom Autor selbst qua Titel als eine der bildenden Kunst verpflichtete ausgewiesen wird. Die *Fantasiestücke* folgen der zeichnerischen Manier Jacques Callots. Grafische Bilder initiieren Texte, die wiederum Filmbilder vorzeichnen. Aus Bildern werden Texte, aus Texten Filmbilder, aus diesen Filmbildern imaginäre Porträts, denen wiederum Texte – wie Johan Borgs Bildbeschreibungen – folgen. Hoffmanns kunstkritische wie poetologische Einleitung zum Bildwerk Callots taugt denn auch als (nicht zuletzt kanonkritischer) Entwurf einer Phänomenologie monströser Bilder:

Mag es sein, daß schwierige Kunstrichter [Callot] seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, sowie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u.s.w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen – ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Der Kapellmeister Johannes Kreisler ist die titelgebende Figur der Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* eingefügten *Kreisleriana*, Registrar Heerbrand und der Archivarius Lindhorst entstammen dem Märchen *Der goldne Topf* (Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*, 25-66 bzw. 284-327 und 179-255), wobei Kreisler – literarisches Alter ego des Autors – auch in *Der goldne Topf* zumindest namentlich erwähnt wird.

<sup>32</sup> Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*, 12.

Fremdartig Bekanntes zeigen auch andere Bilder und Bildzitate des Films. Die Insel, auf der sich das Geschehen abspielt, ist keine arkadische Künstleridylle (das griechische Wort *eidyllion* bedeutet Bildchen und ist damit die Verkleinerungsform zu *eidōs* – Bild, Gestalt), nicht die Insel der Seligen oder das Elysium, sondern erinnert in ihrer spröden, menschenleeren Kargheit im Kontext antiker Mythologie an den Asphodeliengrund, das Reich der Toten und Wohnsitz des Hades, „öde und abwechslungslos“<sup>33</sup> und ohne jeden „gesellschaftlichen Umgang“<sup>34</sup>. Wenn Alma und Johan in einem primitiven schwarzen Fährboot am Ufer dieser dämonischen Landschaft anlegen, rufen Bergmans Filmbilder Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel* als ikonische Referenz auf. Diese „Ikone der Phantastik schlechthin“<sup>35</sup>, 1880 erstmals gemalt, zeigt einen „Ort des Unwirklichen, des Geheimnisvollen, des nächtlich Düsternen, des Endgültigen, ein[en] Ort sowohl der ewigen Sehnsucht und des Verlangens des Menschen als auch die letzte Station auf seinem Lebensweg.“<sup>36</sup> Über die klaren visuell-motivischen Parallelen von Gemälde und Film hinaus ist diese Böcklin-Bilddeutung eine semantisch präzise Beschreibung des filmischen Topos'. Borg lebt zurückgezogen, selbstbezogen, gesellschaftsfern, mit sich und seiner Kunst in kontemplativer und hermetischer Einsamkeit. Seine buchstäblich menschen- und gottverlassene Welt, nahezu frei von jeglichen kommunikativen und sozialen Ansprüchen an Sprache, Bilder oder Verhalten, füllt Borg mit Visionen und den grafischen Umsetzungen dieser Visionen, denn er ist ein Maler von Monstern. Auch wenn Borgs Beziehung zu den leibhaftig präsenten Monstren des Films eine Vergangenheit zu haben scheint – entscheidend ist, daß sie als physische Emanationen von Bildbeschreibungen präsentiert und inszeniert werden.<sup>37</sup>

Der Archivarius Lindhorst hat während seiner Metamorphose zum Vogelmann die gleichnamige, unwirkliche Kreatur Hoffmanns zum Vor-Bild – „da setzte sich der

---

<sup>33</sup> Grant; Hazel: Lexikon der antiken Mythen, 167.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Schurian: Phantastische Kunst, 26.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Borgs Bildnis seiner Ex-Geliebten Veronica Vogler, im Schlafzimmer der Baronin von Merkens aufgehängt, wird von den Protagonisten betrachtet, bleibt aber wiederum außerhalb des Bildes. Die weder Protagonisten noch Filmbetrachtern narrativ und psychologisch erklärliche Monstrosität der Bilder und die fantastisch-jenseitige Aura von Landschaft und Figuren haben eine – wenn auch nur vage rekonstruierte – Vergangenheit, deren Bilddokumente die Leerstellen des Films bilden.



Wind in den weiten Überrock und trieb die SchöÙe auseinander, daß sie wie ein Paar große Flügel in den Lüften flatterten [...], als breite ein großer Vogel die Fittige aus zum raschen Fluge“<sup>38</sup>.

Hinzu kommt, daß diese Bildsequenz (der flügelschlagende Lindhorst in einer Wolke von Vögeln) als bewegtes Pastiche der Radierung *El sueño de la razon produce monstruos* von Francisco de Goya inszeniert ist, die – unabhängig von der ungeklärten Frage, ob der Titel mit „Der Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer“ oder „Der Traum der Vernunft...“ zu übersetzen ist – als eine der paradigmatischen Einzelgrafiken zur Theorie monströser Imagination, als Bild zur Entstehung monströser Bilder gelten darf<sup>39</sup>. Über die piktorale und szenische Kongruenz von Radierung und Filmsequenz hinaus wird dieses Bildzitat narrativ bzw. inhaltlich durch Borgs desolaten, vernunftfernen Geisteszustand und Lindhorsts im Augenblick seiner monströsen Verwandlung an Borg gerichtete Dialogzeile „You see what you want to see!“ gedeckt; ein Satz, der Bergmans bildpoetische Reflektionen über den Horror des Visuellen ausdrücklich unterstützt. In Bergmans horrorbildtheoretischem Kontext ist für Goyas Capricho die „Übersetzung »Traum« [...] vorzuziehen, da so die produktive Seite (produce monstruos) des Vorgangs als die grenzenlose Ausdehnung des Bewußtseins sichtbar wird.“<sup>40</sup>

Als letzte, diesmal populärkulturelle und genrefilmische horrorikonische Referenz läßt Bergman die Figur Lindhorst bzw. deren Darsteller Georg Rydeberg haargenau wie den Horrorfilmschauspieler Bela Lugosi aussehen, dessen theatralische Physis und Maske in der Titelrolle von Tod Brownings *Dracula* (1931) die äußere Erscheinung des „sanguinary capitalist“<sup>41</sup> als Archetypen innerhalb der Ikonografie des Horrorfilms festlegten. Man sieht Lindhorst nicht, wie man ihn sehen will, bekommt aber immerhin drei gleichwertige und -zeitige Angebote, ihn zu „sehen“: als Hoffmann entlehnte Figur, als im Traum der Vernunft erzeugtes Goya-Ungeheuer und als dem klassischen amerikanischen Horrorfilm entsprungener

---

<sup>38</sup> Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*, 202.

<sup>39</sup> „Ob Traum oder Schlaf – immer produziert das, was am hellen Tag nur Vernunft ist, während der Nacht auch Phantasieprodukte“; so Karl Heinz Bohrer die Übersetzungsalternative vernachlässigende, vernunftkritische Lesart von Goyas *Capricho 43* (Bohrer: *Skepsis und Aufklärung*, 146).

<sup>40</sup> Hofmann: *Goya*, 24.

<sup>41</sup> Skal: *The Monster Show*, 159.

Vampir. Oder: als sinistren kunstaffinen Schloßbewohner, als monströses kannibalisches Vogelwesen und als puppenspielenden Dracula-Doppelgänger. Zur hochkulturell codierten Referenz tritt damit die populärkünstlerische Bildtradition des Massenmediums Film, zum Autorenkino das (Horror-)Genre<sup>42</sup>.

In einer früheren Drehbuchfassung trägt Bergmans Horrorfilm den Arbeitstitel *Die Kannibalen*. Der Regisseur und Drehbuchautor Bergman entscheidet sich gegen den Drastisches verheißenden, bestimmte Filmfiguren in ihrer grauenhaften Handlungsfunktion identifizierenden Titel und für einen Titel, der in vager Unheimlichkeit die Nachtzeit der Handlung fixiert und das Geschehen in einem volksgläubigen, alltagsmythologischen Kontext situiert – der traditionellen skandinavischen Geisterstunde, in der sich die wichtigsten Teile der Filmhandlung abspielen. Als Quelle tritt neben das Kunst- also auch das Volksmärchen bzw. ein volksmärchenhafter Hintergrund. In beiden Fällen werden bestehende Bilder und Bildvorstellungen als präfigurative Bilder zitiert und als Zitation ausgestellt. Mit diesen unversteckten, offensiven und nie eindeutig auf *eine* Bilderquelle rekurrierenden Bildreferenzen erschwert es Bergman seiner Hauptfigur und dem Zuschauer, die monströsen Bilder von *Die Stunde des Wolfs* (zwischen handlungsfunktionaler Unmittelbarkeit, expressivem Symbolismus und selbstanalytischem Bilddiskurs) „richtig“ zu sehen. Der gewählte Filmtitel markiert in diesem Kontext gegenüber dem verworfenen die Weigerung, dem Werk eine Bildbeschreibung als Paratext zu überschreiben. Die „Wolfsstunde“ zeitigt vage atmosphärische Assoziationen; der Titel verrät nichts über das Was und Wie, sondern nur über das Wann der Filmhandlung und ist darin ausgesprochen unbildlich; eine unbildliche, nur auf das Was der Handlung fixierte Beschreibung des Films ist nicht möglich.

In Begriffen monströser Filmgenre-Bildlichkeit gesprochen: dem Titel nach ersetzt Bergman den naturalistischen, körperbildlich expliziten Horror- durch den irrealen Gespensterfilm, ohne diesen Gespensterfilm tatsächlich zu realisieren – geliefert werden Bilder, die eher das Versprechen des ursprünglichen Titels erfüllen.

---

<sup>42</sup> Hierzu Meteling: *Monster*, 271: „Der zitathafte Einsatz der gealterten Ikonen des Horrorfilms offenbart das Medium Film als eine mortifizierende Wiederbelebungsmaschine und als repetitives Bildarchiv zugleich. [...] Der Film ist das perfekte Archiv und zugleich das Geisterreich anderer Medien.“

Dabei läßt Bergman die Dauer der gesamten erzählten Zeit ebenso unklar wie die der Wolfszeit, letzteres ausdrücklich reflektiert über eine in das Handlungsgeschehen (Almas und Johans gemeinsamer Abend in der monströsen Schloßgesellschaft) eingebettete Puppentheater-Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* (Libretto: Emanuel Schikaneder) und die darin hervorgehobene, innerhalb von *Die Stunde des Wolfs* programmatische Schicksalsfrage Taminos: „O ewge Nacht! wann wirst du schwinden? – Wann wird das Licht mein Auge finden?“, auf die der Chor antwortet: „Bald, Jüngling, oder nie!“<sup>43</sup> Hans Schifferle nennt diesen Dialog „eine Formel, die das [Horror-]Genre auf den Punkt bringt“<sup>44</sup>. Für den Maler Johan Borg ist die Nacht, ist die Stunde des Wolfs im todesmetaphorischen Sinn ewig, denn er wird am Ende des Films von der Monsterschar zerrissen und möglicherweise gefressen; zumindest bleibt keine Spur von ihm.

Für die monströse Bildlichkeit der Horror-Kunst bedeutet das: etwas, irgendetwas (und sei es etwas Monströses) zu sehen, „is avoiding the real horror. The horror is this: in the end, it is simply a picture of empty meaningless blackness.“<sup>45</sup> Über die Kategorie der Bildlichkeit bzw. das Bildthema stellt sich die von (akademischen) Vertretern der Horror-Kunst-Exegese behauptete und immer wieder ungeprüft vorausgesetzte Über-Relevanz der Wirkungsästhetik als zumindest fragwürdig heraus. Wenn es um (populär-)künstlerischen Horror geht, kennen dessen Interpreten trotz der „sonst in Kulturdebatten sakrosankte[n] Kunstautonomie [...] überhaupt keine andere Ästhetik als die Wirkungsästhetik.“<sup>46</sup>

Zum motivischen Repertoire der Horror-Ästhetik gehört auch die bildliche Darstellung der affektiven Wirkung monströser Motive oder Ereignisse, wie etwa weitaufgerissene Augen, erschrockene Blicke und entsetztes Schreien. Extreme Gefühle als Bildmotiv lassen jedoch nicht darauf schließen, daß die Wirkungsästhetik dieser Bilder zwangsläufig im Auslösen solcher oder ähnlicher Gefühle besteht. Obwohl die Darstellung der Wirkung von Horror-Kunst häufig ein Teil des Bildinhalts monströser Bilder ist, zeitigt der Horror der Bilder nicht

---

<sup>43</sup> Mozart: *Zauberflöte*, 30. Im Film wird die (im Originalton deutsch gesprochene) Antwort des Chors zu „Bald, bald, Jüngling – oder nie!“ abgewandelt. Acht Jahre nach *Die Stunde des Wolfs* wird Bergman *Die Zauberflöte* für das schwedische Fernsehen verfilmen.

<sup>44</sup> Schifferle: *Horror-Filme*, 170.

<sup>45</sup> Moore; Gibbons: *Watchmen*, Kap. 6, 28.

<sup>46</sup> Dath: *Die salzweißen Augen*, 81.

notwendigerweise einen Horror der Affekte. Wird dies doch unterstellt, liegt der Grund für die Unterstellung (und damit für den analytischen Fehlgang bzw. die interpretatorische Einseitigkeit) in der merkwürdig naiven Gleichsetzung von Stoff und Effekt; in der Voraussetzung naiver, vollkommen affirmativer und distanzloser Rezipienten; in dem Vorurteil, populäre (Genre-)Kunst und drastische Bilder könnten gar keine andere künstlerische Qualität oder Absicht haben als möglichst heftig zu „wirken“; und schließlich in der Tatsache, daß es bei Horror um das einzige Genre geht, dessen Name gleichzeitig einen heftigen Affekt bezeichnet – das verführt offenbar dazu, Ästhetik und Wirkung für das irgendwie gleiche zu halten.

Das bildkünstlerische Äquivalent zum wirklichen, wahren, d.h. affektiven Erlebnis-Horror ist jedoch, dem obigen Zitat des Comic-Szenaristen Alan Moore folgend, ein Bild leerer bedeutungs- oder sinnloser Schwärze. In Bergmans Film induzieren die ungezeigten Monsterskizzen Borgs diese Leere, die der Regisseur mit monströsen Filmbildern kontert. Dies verweist nicht nur auf den rhetorischen, dem Horror wie anderen Genres und künstlerischen Repräsentationsformen immanenten Topos der Undarstellbarkeit oder Unsagbarkeit (und damit auf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Lebenswirklichkeit), sondern auch implizit darauf, daß Kunst-Horror von anderen Strategien, Ideen, Funktionen und Intentionen getragen wird als lediglich der *einen* Intention, Horror empfinden zu lassen.

Die monströsen Bilder der Horror-Kunst sind alles andere als leer oder bedeutungslos. Sie zeigen in hoher „Datendichte“<sup>47</sup> sehr viel, möglicherweise *zu* viel und bieten in ihrer „Tendenz zur Bildenthemmung“<sup>48</sup> ein buchstäblich monströses Übermaß an Leben, visuellen Informationen und „Wucherungen des Imaginären“<sup>49</sup>, die der nihilistischen Schwärze des abbildungs- und kunstmimetischskeptischen leeren Bilds entgegenstehen. Vor dem schwarzen Nichts rettet die entfesselte Vorstellungskraft; wie Arno Schmidt in nicht nur kunstautonomer, sondern ethisch-anthropologischer Umwertung radikalisiert: „die Welt der Kunst & Fantasie ist die wahre, the rest is a nightmare.“<sup>50</sup> Horror, Angst, Schock etc. bezeichnen im terminologischen Kontext affektiver Erlebniswirklichkeit psychische und physische

---

<sup>47</sup> Ebd., 30.

<sup>48</sup> Riha: Enthemmung der Bilder, 270.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Schmidt: Julia, 14.

Zustände, deren tatsächlicher Heftigkeit nichts von dem nahe kommt, was die Rezeption von Kunstwerken auszulösen imstande ist; es sei denn, man bewegt sich auf einer ästhetiktheoretisch breiten Ebene wie bspw. Adorno, der im Horror-Effekt bzw. Horror-Affekt den Ursprung ästhetischen Verhaltens ausmacht und dies in eine der körperlichen Präsenz monströser Bilder entsprechende Formulierung überführt: „Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild.“<sup>51</sup>

Die Kategorien und Begriffe, welche die bildlich organisierte Kunst des Horrors zu beschreiben und interpretieren versuchen, müssen dem Ernstfall ihrer Anwendbarkeit Rechnung tragen – ihrem Verhältnis zu realem Horror und Bildern (konkret: Fotografien) realen Horrors. Viel eher ist der Horror-Kunst der entschärfte und kultivierte Effekt des Staunens zuzuschreiben, denn es

kommt da zum Schock, wo ein Phänomen zu nah am eigenen Körper passiert und das Gefühl einer Bedrohung entsteht. Dagegen wird Staunen von Phänomenen ausgelöst, die keine direkte Gefahr für das eigene Leben darstellen und sich deshalb ohne Angst betrachten lassen. Jedes Medium bildet eine solche Abschirmung, ermöglicht eine Distanzierung der unmittelbaren Gefahr.<sup>52</sup>

Monströse Bilder liefern einen „Impuls, der das Denken weiter trägt und ihm eine neue Richtung gibt.“<sup>53</sup> Denken als Herstellung von Bedeutung ist ein tendenziell gewalttätiger, aggressiver, horrorgemäßer Akt. Horror-Kunst wie Ingmar Bergmans Film *Die Stunde des Wolfs* setzt diese Gewalt ins Bild, ebenso wie die monströsen und gewalttätigen Bilder aggressiv nach Bedeutungszuschreibung verlangen – ein Verlangen, das die Filmfigur Johan Borg mit dem Zuschauer teilt. Genau darin besteht u.a. die Herausforderung von Horror, in dieser aggressiven Forderung nach Sinnzuschreibung, die durch die offensive Sinnverweigerung zutage tritt. Wie Bergman im Interview sagt: „S[tig]B[jörkman]: Der Film ist eine Herausforderung –

---

<sup>51</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, 489.

<sup>52</sup> Kolb: *Staunen*, 10.

<sup>53</sup> Ebd.

sowohl für dich wie für den Zuschauer. I[n]gmar[B]ergman: So soll er auch wirken.“<sup>54</sup>

*Vargtimmen* repräsentiert eine Auffassung von Kunst, in der „Imagination als Bilderspiel begriffen ist“<sup>55</sup>, zu dessen Spielregeln auch die sezierende, spekulative Überwältigungskunst vermeidende Offenlegung dieser Regeln gehört. *Vargtimmen* ist, so Georg Seeßlen und Ferdinand Jung über Bergmans Horrorfilm, wie „das Arbeitsbuch eines Künstlers, der die Komponenten seiner ästhetischen Strategie katalogisiert“<sup>56</sup> und „bleibt dem Geschehen [...] distanziert gegenüber, so als sei zumindest die Kunst dagegen gefeit, sich vom Wahn anstecken zu lassen.“<sup>57</sup>

Ein wesentlicher Teil des ästhetischen Regelkatalogs der Horror-Kunst besteht im expliziten Rekurs auf das genuin künstlerisch monströse als ikonografisch tradiertes und kunsthistorisch erfaßbares Bildthema. In – nicht nur – Bergmans Fall berücksichtigt dieser multimediale Rekurs den Kanon abendländischer Kunst (Mozart, Hoffmann, Goya) ebenso wie die neueren, modernen, populären, genretypischen Bilder des Horrors (Bela Lugosi, lebende Leichen, tricktechnische Effekte<sup>58</sup>) bis zur visuellen Inkorporation von Splatter, als detaillierte bildliche Darstellung drastischer Körperversehrungen ein zentraler ästhetischer und als besonders hochkunstfern verschrieener Modus des modernen Horrorfilms<sup>59</sup>. Die Unmittelbarkeit der monströsen Bilder funktioniert nicht als affektive Wirkung, sondern als unmittelbare bildliche, ideen- und theoriegesättigte Entfaltung eines Bilddiskurses.

Fantastische Horror-Kunst bebildert das Monströse als den Cailloisschen Riß im universellen Zusammenhang<sup>60</sup> (nicht umsonst trägt Roger Caillois' berühmte Abhandlung über fantastische Literatur den Titel *Das Bild des Phantastischen*), und „was in dem „Riß“ sichtbar wird, ist unbegreiflich und jeglicher Erklärung entzogen,

---

<sup>54</sup> Björkman e.a.: Bergman über Bergman, 242.

<sup>55</sup> Riha: Enthemmung der Bilder, 273.

<sup>56</sup> Seeßlen; Jung: Horror, 335.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Den verblüffendsten Special Effect liefert die Sequenz, in der der „Spinnenmann“ von Merckens die Wand hochgeht und schließlich die Decke entlangspaziert.

<sup>59</sup> Blutig wird es vor allem in der letzten Sequenz von *Die Stunde des Wolfs*, in der Borg von der kannibalisch-vampirischen Monsterschar attackiert wird. Zur Geschichte und Ästhetik des Splatterfilms vgl. McCarty: Splattermovies; McCarty: Official Splatter Movie Guide Vol. I u. II; sowie Köhne; Kuschke; Meteling: Splatter Movies, darin besonders Höltgen: Take a Closer Look, 20-28.

<sup>60</sup> Vgl. Caillois: Das Bild des Phantastischen, 46.

als Bild aber beschreibbar.“<sup>61</sup> Bergman läßt die gemalten bzw. skizzierten monströsen Bilder seines kriselnden Künstlers Borg vom Maler selbst beschreiben und zeigt sie nicht; stattdessen holt er die Monster aus Borgs Bildern heraus und in seine eigenen monströsen Filmbilder hinein – Bilder, die den betrachtenden Blick sowohl Borgs als auch des Filmzuschauers erwidern, die vermeintliche Wirklichkeit wie in Jorge Luis Borges’ Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*<sup>62</sup> zum Nachgeben zwingen und in fantastisch-monströse Bilder verwandeln und damit Sartres These „Der Maler will keine Zeichen auf seine Leinwand malen, er will ein Ding schaffen“<sup>63</sup> visuell realisieren. Die Alptraum-Welt der Kunst und Fantasie wird die wahre und die bildliche Formulierung „This place must be a painter’s dream or what?“ der Figur Heerbrand gegenüber Borg als wörtlich genommene Metapher zur Bildbeschreibung, so den ontologischen Status von Bildern und das Verhältnis von Realem und Imaginärem thematisierend. Die Filmbilder sind der Alptraum des Malers.

Der theoretische, autopsieartig diskursiv-analytische Charakter von Bergmans monströsen Filmbildern zeigt sich nicht nur in Motiven und Zitaten, sondern auch in der formalen Organisation der Bildsequenzen, in der die narrative Funktion der Bilder hinter die bis zur Abstraktion reichende Präsenz der reinen artistischen Bildlichkeit der Komposition zurücktritt. In einer der diesbezüglich spektakulärsten Szenen des Films sitzen Alma und Johan nachts am Tisch. Der Bildkader ist so eng, daß die räumliche Inszenierung fast vollständig auf der unangemessenen Nähe der im Bild präsenten und die Räumlichkeit allein fixierenden Körper und Gesichter basiert. Als starrer Kamerablick nähert die unbewegte Apparatur die Einstellung einem gefrorenen fotografischen Einzelbild an und läßt dem Betrachter kaum Luft, d.h. zwingt zur Konzentration auf die Gesichter und dazu, diese wie Porträts mit Blicken abzutasten. Dann demonstriert Bergman bzw. Borg Alma und den Zuschauern nach den einleitenden Worten „A minute is actually an immense space of time“, wie lang eine (Film-)Minute ist: wir sehen eine Echtzeitminute lang Borg, der eine Minute lang auf die Uhr sieht, und Alma, die Borg eine Minute lang mit

---

<sup>61</sup> Holländer: Das Bild, 63.

<sup>62</sup> Vgl. Borges: Fiktionen, 33-34.

<sup>63</sup> Sartre: Was ist Literatur?, 14. Dies wäre um eine Formulierung des Bildphänomenologen Lambert Wiesing zu ergänzen: „Die Welt wird dann durch Bilder nicht neu interpretiert, sondern die Welt wird durch Bilder mit Dingen bestückt; es kommt zu einem Zuwachs an Sein [...].“ (Wiesing: Artificielle Präsenz, 80.)

zunehmend ängstlicher Mimik beim Sekundenzählen zusieht (die Blicke selbst sind die wesentlichen Bildobjekte), bis die von Borg verkündete Vollendung der Minute alle drei Parteien erlöst.

Der Inhalt der Sequenz ist in seiner erzählkontextuell isolierten Plötzlichkeit und dem Mißverhältnis von Banalität des Geschehens und szenischer Aufmerksamkeit, die dieses banale Geschehen erfährt, durchaus als monströs zu bezeichnen. Das Gesamtbild ergibt sich allerdings erst in Einheit mit dem monströsen Modus der Darstellung. „Inhalt“ und „Form“ sind nicht voneinander zu trennen; das Bild zeigt das, was es gleichzeitig im Bild kommentiert, nämlich die Aufhebung der Distanz zwischen Darstellung und Dargestelltem als Verschmelzung von Erzählzeit und erzählter Zeit. Die Szene bebildert nur ihre Dauer, das filmische Bild illustriert nichts als den Horror, die künstliche Dauer von Bildern als authentische, also in Echtzeit zu erleben. Horror ist Kunst, die das Grafische und Narrative nicht auf symbiotische, sondern disgruente Weise zusammenfallen läßt, die Trennung zwischen Realem und Irrealem in der Kunst als obsolet erweist, damit konventionelle Formen der Repräsentation überschreitet und den Sieg des visuell Exzessiven über das Narrative und das Referentielle feiert.

Hinzu kommt, daß diese wie auch die anderen geschilderten Bildsequenzen von *Die Stunde des Wolfs* in ihrer formalen Komposition und der elaborierten Inszenierung auch explizit monströser Motive einen „schönen“ Film ergeben. Die der Überbetonung der Wirkungsästhetik von Horror-Kunst komplementäre, kausale Abhängigkeit von Wirklichkeit und künstlerischer Darstellung als ästhetische Fundamentalopposition des Häßlichen und Schönen wird besonders im Horror-Kunstschönen aufgehoben. Das Kunst-Schöne steht in keinem korrelaten Verhältnis zum Natur-Schönen; Aristoteles: „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen“<sup>64</sup>; Kant: „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt“<sup>65</sup>; Friedrich Schlegel (in Bezug auf Shakespeares Dramen): „Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt

---

<sup>64</sup> Aristoteles: Poetik, 11.

<sup>65</sup> Kant: Kritik der Urteilskraft, 199.



und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald ihr Zweck dessen bedarf“<sup>66</sup>; Adorno: „So durchaus dynamisch ist die Kategorie des Häßlichen und notwendig ebenso ihr Gegenbild, die des Schönen. Beide spotten einer definitorischen Fixierung“<sup>67</sup>; Tim Burton (Hollywoodregisseur): „I’ve always loved monsters and monster movies. I was never terrified of them, I just loved them from as early as I can remember.“<sup>68</sup>

Ingmar Bergmans Horrorfilm *Die Stunde des Wolfs* zeigt monströse Bilder: Darstellungen, die Monströses zeigen oder im Modus der Darstellung monströs sind. Es sind Bilder, deren ausschließlicher Produktion ein ganzes Genre verpflichtet ist – das fantastische Genre der Horror-Kunst. Bergman zeigt, daß Genre und Kunst unbefangene verwendbare Begriffe sind, die keinesfalls einen Dualismus von populärer Massen- und kanonisierter Hochkultur markieren sollen, denn „auch das Renaissance-Porträt war [ein Genre]“<sup>69</sup>, und läßt seine der literarischen Spätromantik wie dem populären Horrorfilm entnommene Figur Lindhorst Mozarts *Zauberflöte* mit den selbstreferentiellen, die dem (spätestens post-)modernen Künstler selbstverständliche Irrelevanz der pauschalen Trennung von Pop- und Hochkultur ausdrückenden Worten „A naïve text – in short, a commission... and yet the highest manifestation of art“ kommentieren.

*Vargtimmen* zeigt, daß Horror in sämtlichen künstlerischen Medien vorkommt, weil die motivischen, stilistischen und narrativen Eigenheiten von Horror-Kunst in einer primären Kategorie zusammenfallen und aufgehen: der Bildlichkeit. Der Film zeigt, daß monströse Bilder nicht nur das sind, was (auch nicht-visuelle) Horror-Kunst präsentiert und konstituiert – als Darstellung von Monströsem oder monströse Rhetorik. Bilder und Bildlichkeit des Horrors verweisen auf das Explizite, das (zumindest als Bildobjekt) zur sichtbaren Erscheinung Kommende, das körperlich Präsenze und visuell Exzessive des Horrors (das auch die Horror-Literatur sprachlich zu evozieren versucht). Horror-Kunst scheint in besonders aggressiver Weise Roland Barthes’ notorisches Diktum „Das Bild ist unwiderruflich, es hat immer das letzte

---

<sup>66</sup> Schlegel: *Über das Studium*, 83.

<sup>67</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, 75.

<sup>68</sup> Salisbury: Burton, 2.

<sup>69</sup> Dath: *Sie ist wach*, 122.

Wort; kein Wissen kann ihm widersprechen, es zurechtrücken, es verfeinern“<sup>70</sup> zu bestätigen.

Dabei ist Bildlichkeit als dasjenige auszumachen, was die Medien in symbiotische und korrele Beziehung zueinander bringt: „Die Maler halten die Filmbilder des [...] Horrorfilms an; die Filmer setzen gemalte Bilder in Bewegung und schaffen für die Figuren Räume und Aktionen.“<sup>71</sup>

*Die Stunde des Wolfs* zeigt, daß sich die ästhetischen Intentionen künstlerischen Horrors, obwohl sich das Genre den Namen mit einem heftigen Affekt teilt, nicht über Rezeptionspsychologie und Wirkungsästhetik erfassen lassen. Das Aristotelische Analysekonzept, das etwa Noël Carrolls Studie *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* motiviert – „Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences“<sup>72</sup> –, ist zugunsten einer phänomenologischen, bildbeschreibenden Herangehensweise zu vernachlässigen, die mit vivisektorisch kühlem Blick der ideenreichen, reflektierten und das Imaginäre enthemmt wuchern lassenden Bildrhetorik der Horror-Kunst zu entsprechen versucht und sich dabei einen Nietzsche-Aphorismus als Motto vorhält:

Sich die Vortheile eines Todten verschaffen [...]. Sich wegdenken aus der Menschheit, die Begehungen aller Art verlernen: und den ganzen Überschuß von Kraft auf das **Z**uschauen verwenden. Der unsichtbare Zuschauer sein!!<sup>73</sup>

Bergmans Film ist schließlich nicht nur ein theoretisch reichhaltiges Werk zur Struktur und Wirkung visuellen Kunst-Horror und Ausgangspunkt für Überlegungen zum Verhältnis von Imaginärem und Realem, sondern vor allem ein Beispiel dafür, wie viel an analytisch fruchtbaren Ideen, Theoremen, Begriffen und Kategorien monströse Bilder selbst liefern. Gerade Horror-Kunst handelt von Ideen und Theorien über Horror-Kunst, weil ihre unwirklichen, drastischen, irrealen, monströsen Bilder unmittelbar eine Schaulust im emphatischen Sinn bedienen; eine Schaulust, die sich gerade nicht flüchtig und identifizierend in den monströsen

---

<sup>70</sup> Barthes: Fragmente, 63.

<sup>71</sup> Hartwig: Die Grausamkeit der Bilder, 50.

<sup>72</sup> Carroll: The Philosophy of Horror, 8.

<sup>73</sup> Nietzsche: Sämtliche Werke. Bd. 9, 454 (der Aphorismus findet sich in den nachgelassenen Fragmenten).

Bilderwelten verlieren kann, sondern von der bild- und kunsttheoretisch basalen Schwierigkeit des Verhältnis' von Realem der Darstellung und Darstellbarkeit des Realen motiviert und getragen wird und die über die prinzipielle Grenzenlosigkeit der Imagination, die Überwindung der sinnlich begrenzten Vorstellung durch Vorstellungskraft ins Staunen gerät. Die künstlerischen Werke sind theoriegesättigter, als Theorien und sogenannte Forschungsliteratur sich vorstellen können: „Nie genug wurde von Filmen gelernt, dass es nicht unbedingt Wörter braucht, um intellektuelle Theorien hinzustellen; so wie auch John Ford sich verbalen Erläuterungen verweigerte. Bestimmte Filme ›sind‹ intellektuelle Theorie.“<sup>74</sup> Bestimmte Gemälde, Fotografien, Comics und literarisch-poetische Texte sind es, so wäre Klaus Theweleits dem Bild theoretische, ideelle und begriffliche Energie zuschreibende Äußerung zu ergänzen, natürlich auch.

Bergman hat sein filmisches Künstlerporträt signifikanterweise in der Gestalt bewegter monströser Bilder, als Horrorfilm über die Monstrosität der Vorstellungskraft realisiert. Der Regisseur läßt seinen im Horror der eigenen und kunsthistorisch tradierten visuellen Phantasmagorien gefangenen Monster-Maler sagen: „Through no intent of my own, I have been pointed out as something apart, a five-legged calf, a monster“ und kommentiert dieses enigmatische Bekenntnis selbst in kaum weniger rätselhafter Formulierung: „Es gibt keine außerweltliche Beziehung. Es gibt dort nur eine Krankheit, eine Perversion, ein Kalb mit fünf Beinen. Er [Borg; d.V.] betrachtet die Situation sehr brutal.“<sup>75</sup> Es gibt nur den Künstler, der absichtslos als Monster und Perversion identifiziert wird, weil er sich *als* bildender Künstler der paradoxen Wirklichkeit der Bilder stellt, bis zur letzten Konsequenz, in der die Welt Bild und das Bild Welt wird. Das Selbstbildnis des Künstlers, das letzte monströse Bild, das von *Die Stunde des Wolfs* bleibt, ist das Bild dessen, was außerhalb von Norm und Ordnung steht, das so gegenständlich konkrete wie metaphorische (Sprach-)Bild des Monströsen als Kalb mit fünf Beinen. Das fünfbeinige Kalb ist als körperliche Präsenz und figuratives Bildmotiv eine Mutation, ein neugeborenes und ungekanntes Monster, eine Perversion des und innerhalb des Realen, ein monströses Übermaß und überflüssiges Zuviel an Körper.

---

<sup>74</sup> Theweleit: Wer Gewalt sät, 120.

<sup>75</sup> Björkman e.a.: Bergman über Bergman, 240.

Sprichwörtlich oder bildlich bedeutet es das semantisch Überreichliche, das Unverständliche, das Sinnfreie oder Über-Sinnliche, die Überschreitung des Gebotenen, den Regelbruch, die faszinierte Überraschung durch das Unmögliche, das Ort und Sinn vielleicht nur in den Bildern der Kunst hat – monströse Bilder, die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern die Wahrnehmung und Erkenntnis der Wirklichkeit durch Zuwachs an Sein fördern.

# 1. Monströs

*I never met a monster I didn't like.*

Vincent Price als Gast der „Muppet Show“

## 1.1 Der unmögliche Begriff des Monströsen

Ein Kalb mit fünf Beinen, Vogel- und Spinnenmänner, gestaltwandelnde Kannibalen, lebende Leichen, das eigene Gesicht abschälende uralte Damen: „Sagen wir, das Monster ist das, was das Unmögliche und das Verbotene kombiniert.“<sup>76</sup> Sagen wir, das Monster ist das, was ist, aber nicht sein kann und deshalb nicht sein darf.

Das Monströse ist paradox und schwer definierbar, weil es die Denkfigur des Paradoxen und definitorische Kategorien tendenziell unterläuft bzw. auflöst. Michel Foucault definiert den Begriff des Monströsen im Kontext seiner Machtanalyse als Rechtsbegriff im weiten Sinn von Recht, insofern das Monster qua Existenz und Form sowohl juristische Normen bzw. gesellschaftliche Gesetze bricht als auch eine extrem auf die Spitze getriebene Verletzung natürlicher Normen bzw. der Gesetze der Natur bildet; das Monströse „stellt durch seine bloße Existenz einen Gesetzesbruch dar.“<sup>77</sup> Die beiden Regelbrüche stehen in kausalem Zusammenhang: wenn etwas erscheint, das der Ordnung der Natur widerspricht, greifen auch die Regeln der Rechts- oder Gesetzesordnung nicht mehr, die sich auf diese vereinbarte Ordnung der Natur beziehen, weshalb dasjenige, das von der jeweiligen historischen Norm der Wirklichkeitserfahrung, des Zivilen, des Religiösen und auch des Ästhetischen abweicht, als monströs bezeichnet wird.

Norm ist in diesem (Foucaults) Kontext ein Synonym für Recht als allgemeiner Begriff dessen, was „rechtens“ und „richtig“ ist. Abseits der Foucaultschen Konzentration auf Menschenmonster (Kriminelle, Kranke, Hermaphroditen, Anthropophagen etc.) als Personengruppen, die gesellschaftlich als anormal stigmatisiert werden und Foucault daher in erster Linie Material für sein Großprojekt der historischen Untersuchung von Machttechnologien, des „Räderwerk[s] [...] im

---

<sup>76</sup> Foucault: Die Anormalen, 77.

<sup>77</sup> Ebd., 76-77.

Getriebe der Macht“<sup>78</sup> liefern, gründet die Produktivität seiner Definition des Monströsen in der Feststellung dessen zweifacher Zweideutigkeit. Erstens beunruhigt das Monster dadurch, daß es das Gesetz durch seinen Regelbruch außer Kraft setzt, weil es das negiert, was von der Regularität der Normen überhaupt als Gesetzestreue oder Gesetzesbruch erfaßt werden kann; das Monströse „ist ein Gesetzesbruch, welcher sich automatisch außerhalb des Gesetzes stellt [...]“<sup>79</sup> Es steht außerhalb dessen, was die Norm verbieten und untersagen kann. Zweitens (und gerade hier werden Foucaults Ausführungen als ästhetikrelevantes Theorem zur Organisation monströser Bilder nutzbar) beunruhigt das Monster durch die Zweideutigkeit, in seiner gegennatürlichen Präsenz die von Form und Bildlichkeit abhängende Abstraktion des Natürlichen herauszustellen. Das Monster ist das Modell und Bild gewordene *Prinzip* des Monströsen als „die spontane, nackte und folglich natürliche Form der Gegen-Natur [...]. Es ist das sich aufblähende Modell, die durch die Spiele der Natur und all ihre kleinen Unregelmäßigkeiten selbst entfaltete Form.“<sup>80</sup> Das Monströse ist nicht einfach auf sein Gegenteil bezogen – das Natürliche, das Normative, das Richtige oder das Konforme –, sondern visualisiert durch den herausfordernden Horror seiner Regelbrüche die intellektuellen und begrifflichen Leerstellen zwischen oppositären Begriffspaaren wie Real/Imaginär, Wirklichkeit/Bild, Wahr/Falsch und Schön/Häßlich. Das Monströse zielt auf die Destabilisierung, Dekomposition und Verwandlung kultureller Ordnung.

Als bildliches Modell des Möglichen ist das Monströse, auch dank der Unmittelbarkeit und Schnelligkeit des Blicks gegenüber der Mittelbarkeit und Langsamkeit sprachlich-begrifflicher Kommunikation, die Bildpräsenz der potentiell unendlich progressiven Konstruierbarkeit von Wirklichkeitsentgrenzung<sup>81</sup>, in der Wahrnehmungs- und Deutungskonventionen durchbrochen und dynamisiert werden. So gegenständlich das Monströse auch ist – seine Gegenständlichkeit erscheint indefinit und damit als bildliche Emanation des Formprinzips, das Ausdruck, Wahrheit, Abbildung und Fantasie überhaupt erst konstituiert.

---

<sup>78</sup> Ebd., 28.

<sup>79</sup> Ebd., 77.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Vgl. Kleinschmidt: Die Imagination, 17-18.

In diesem Sinn bezeichnet Adorno Kunstwerke als „Bilder des Ansichseins“<sup>82</sup> mit Rätselcharakter, deren Lösung nicht allein über die normativen Begriffe der empirischen Realitätserfahrung erbracht werden kann und die, wie Jean Baudrillard formuliert, „nicht das Schöne dem Häßlichen gegenüberstellen, sondern etwas Häßlicheres als das Häßliche suchen: das Monströse.“<sup>83</sup> Adorno zufolge sind der Kunst Aussagen über die Wahrheit der Wirklichkeit nur über die Kündigung der äußeren und inneren Abbildlichkeit möglich<sup>84</sup>.

Wie und warum besonders monströsen Bildern in diesem Sinn wahrheits- und erkenntnisgenerierende Funktion zugeschrieben werden kann, führt Umberto Eco in seinem Roman *Der Name der Rose* aus:

Je mehr die Ähnlichkeit sich unähnlich macht, desto mehr enthüllt sich die Wahrheit unter dem Schleier erschreckender oder schamloser Figuren und desto weniger heftet sich die Phantasie ans fleischliche Verlangen, sondern sieht sich vielmehr gezwungen, die Geheimnisse aufzudecken, die sich unter der Schändlichkeit der Bilder verbergen ...<sup>85</sup>

Häßlicher als häßlich geht nicht. Das Monströse ist nicht die Steigerung des zwar historisch relativen, aber dennoch jeweils definierbaren und konventionell wie referentiell fixierten Häßlichen, sondern die als Bild präsente Überschreitung des begrifflich und kategorial Fixierbaren schlechthin. Es unterläuft den Abbildungscharakter des Bildes. Der Begriff des Monströsen als wichtigste Kategorie zur Beschreibung horror-künstlerischer Bildproduktion läßt sich einerseits auf die Sujets und Motive oder den Darstellungsmodus, einen horrorhaften Stil, beziehen und spielt andererseits etymologisch dem Bild-Begriff zu bzw. besitzt mit diesem eine semantische Schnittmenge. Herkunfts- bzw. Ursprungswort ist das lateinische Verb „monstrare“, was „zeigen“, „hinweisen“ und „lehren“ heißt. „Monstrare“ wiederum leitet sich von „monere“ ab, das „erinnern“, „(er)mahnen“, „warnen“, „raten“, „anweisen“, „zurechtweisen“ und „strafen“ bedeutet. Das

---

<sup>82</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, 191.

<sup>83</sup> Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, 7.

<sup>84</sup> Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 382-384; v.a. 384: „Soziale Erkenntnis wird sie [die Kunst; d.V.], indem sie das Wesen ergreift; nicht es beredet, bebildert, irgend imitiert.“ In *Negative Dialektik* stellt Adorno dem identifizierenden Denken (der Hegelschen Bestimmung von Wahrheit als Übereinstimmung von Begriff und Sache) das nicht-identifizierende Denken und die begriffskritische Kategorie des Nichtidentischen entgegen (vgl. Adorno: *Negative Dialektik*, 205-207).

<sup>85</sup> Eco: *Der Name*, 107.

lateinische „monstrosus“ wird mit „wunderbar“, „widernatürlich“, „ungeheuerlich“, „mißgestaltet“ und „scheußlich“ übersetzt, während mit „monstrositas“ Mißbildung oder Mißgestalt und mit „monstrum“ die widernatürliche Geburt und das göttliche Mahnzeichen gemeint sind<sup>86</sup>.

Die begriffliche Zuordnung des Monströsen ist schwierig; Semantik, Etymologie und Genealogie des Wortes sind heterogen und vieldeutig. Das Monströse ist, so wäre zunächst aus den diversen Bedeutungen und Übersetzungen abzuleiten, allgemein mit dem Zeichenhaften und Bildlichen verwandt. Es zeigt etwas oder zeigt auf etwas (demonstrieren), es weist auf etwas hin oder verweist auf etwas, es lehrt und belehrt, es erinnert (an etwas) und kann schließlich (er/ge)mahnen, zurechtweisen, warnen und strafen. „Monstrare“ heißt, etwas ins Bild zu setzen („Dieses Bild zeigt ein Monster“). Im Anschluß an das Monströse als Rechtsbegriff bei Foucault heißt es auch, die Regeln von Norm und Gesetz zu markieren; die „Demonstration der Monstren konstituiert die Grenzen jener Ordnung, in deren Rahmen sie monströs wirken.“<sup>87</sup> Monströs sein bedeutet widernatürlich sein, deformiert sein, maßlos und unproportional sein sowie häßlich sein; „monster" is the oldest word in our tongue for human anomalies“<sup>88</sup>, schreibt Leslie Fiedler. In substantivierter Form umfaßt die Etymologie des Monströsen das (unwirklich-fantastische) Monster, Scheusal oder Ungeheuer, den mißgebildeten menschlichen Körper, das Ding oder den Gegenstand von großem und als zu gewaltig empfundenem Ausmaß, das Ding mit Mangel an Form sowie das Zeichen, also ein Abstraktum, das über seine Dinglichkeit etwas Nichtdingliches bezeichnet.

Jacques Derrida stellt (in leicht anstrengendem Idiom) die Frage nach dem Monstrum und referiert und analysiert die sprachhistorisch und

---

<sup>86</sup> Zur Etymologie, Genealogie, Historie und Ästhetik des Monsters und des Monströsen vgl. Hagner: Der falsche Körper (darin v.a. Hagner: Monstrositäten sowie Hagner: Vom Naturalienkabinett); Meteling: Monster, 324-325; Daston; Park: Wunder, 205-252; Fuß: Das Grotteske, 301-348; Groys: Die Heiterkeit; Macho: Vom Ursprung; Borrmann: Lexikon der Monster, 221-223; Brittnacher: Ästhetik, 181-221; Baumann: Horror, 308-322; Fiedler: Freaks, 16; Skal: The Monster Show, 15-23; Halberstam: Skin Shows, 21-23; Cohen: Monster Theory; Cohen: Of Giants; Schneider: Monsters; Gelder: The Horror Reader, 81-96.

<sup>87</sup> Fuß: Das Grotteske, 309. Zum Monströsen als ästhetisches Grenzphänomen vgl. Jauß: Die nicht mehr schönen Künste; darin bringt u.a. Iser das kategoriale Problem einer Grenze des Ästhetischen auf den Punkt: „Wenn im Blick auf moderne Literatur von ›Grenzphänomenen des Ästhetischen‹ gesprochen werden soll, so wird man sagen müssen, daß diese Literatur fast durchweg aus solchen besteht.“ (Iser: Reduktionsformen, 435.) Daher kommt dem Begriff keine definitorische oder gar ontologische, sondern primär heuristische Funktion zu.

<sup>88</sup> Fiedler: Freaks, 16.



gegenwartssprachlich unsichere Semantik des Monströsen – bezogen auf Lexeme des Französischen – wie folgt:

Was ist ein Monstrum (*un monstre*)? Sie kennen die polysemische Skala dieses Wortes, die Weisen seines möglichen Gebrauchs, zum Beispiel im Hinblick auf Normen und Formen, auf Art und Gattung [...]. [...] im Französischen hat *la monstre* (ein Wechsel der Gattung, des Genus oder *Geschlechts*\*) die dichterisch-musikalische Bedeutung eines Diagramms, das in einem Musikstück die Zahl der Verse und die Zahl der Silben, die dem Dichter zugewiesen werden, (*de*)monstriert (*montre*). (*De*)Monstrieren, das ist zeigen/beweisen; und ein Monstrum ist eine Zeige/eine Schau/eine Uhr (Monstrer, *c'est montrer, et une monstre est une monstre*). [...] Das Monstrum oder die *monstre*, das ist das, was zeigt, um zu verkünden oder zu warnen. [...] Die zweite Hinsicht, in der die französische Übersetzung durch „*monstre*“ [von „die Zeige“, ausgestorbenes Synonym für „Sage“; d.V.] ihr Gutes hat, hat ihren Wert nur im lateinischen Idiom, weil sie auf der Abweichung gegenüber der Normalität des Zeichens beharrt, eines Zeichens, das auf einmal nicht das ist, was es sein sollte, nichts zeigt und nichts bedeutet, das *nicht/den Schritt des Sinns* (*le pas de sens*) zeigt und den Verlust der Sprache verkündet.<sup>89</sup>

Als Wort ist das Monströse ein schwieriger Fall; mit einem Wort: monströs. Die Kategorie des Monströsen ist eine monströse Kategorie<sup>90</sup>, so amorph wie die Monstren selbst. Kategorie ist ein Erkenntnis ermöglichender Verstandesbegriff (Kant) und eine theoretische Klassifizierung, die als sprachliches Zeichen für eine andere Sache steht, diese abbildet, repräsentiert oder definiert. Das Monströse aber ist nicht genau zu erkennen und läßt unklar, was man angesichts seiner erkennen kann oder soll. In der semiotischen Pluralität des Monströsen lösen sich Normalität und Regularität des Zeichens auf, da die relative Vielfalt des Wortsinns nicht zwischen konkreter, drastisch-körperlicher Präsenz und abstrakter, zeichenhafter Repräsentation unterscheidet.

---

<sup>89</sup> Derrida: *Geschlecht*, 53-56.

<sup>90</sup> In Peter Fuß' Studie zum Begriff des Grotesken (Fuß: *Das Groteske*, 110) heißt es: „Die Kategorie des Grotesken ist eine groteske Kategorie.“ Das Groteske und das Monströse gehören beide zur Familie des kategorial Chimärischen, sind keine genuin ästhetischen, aber primär auf Bildphänomene bezogene Kategorien und ähneln sich auch sonst in vielen Punkten. Zur Definition des Grotesken vgl. Bachtin: *Rabelais*; Blank: *Zur Entstehung des Grotesken*; Foster: *Gestaltung des Nichtabsoluten*; Kayser: *Das Groteske*; Petsch: *Das Groteske*; Pietzcker: *Das Groteske*.

Die Wortbedeutung bedeutet die Identität von Bedeuten und Bedeutung/Bedeutetem; das Monströse bezeichnet das Mißgestaltete und ist gleichzeitig ein Zeichen für „Zeichen“. Das Monströse repräsentiert die Repräsentation als solche, weil es in der Unklassifizierbarkeit seiner (bildlichen) Erscheinung bzw. seiner Mißgestalt als Zeichen der klassifizierenden Funktion von Zeichen widerspricht, Unbestimmbarkeit produziert und damit zur Neubestimmung abseits normativer Ordnungs- und Sprachstrukturen herausfordert. Der sprachliche Sinn von „monströs“ bricht die Regeln der Sprache, angesichts des Monströsen fehlen einem die Worte.

In diesem Sinn bezeichnet Judith Halberstam in ihrem Buch *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (sic!: übersetzbar sowohl mit „Haut-Bilder“ als auch mit „Haut zeigt/lehrt/weist hin auf...“) Monster als „meaning machines“<sup>91</sup>, die durch ihr semantisches Übermaß die Technik von Bedeutungsproduktion selbst darstellen und ins Bild setzen. Zu fragen ist nicht, was das Monströse bedeutet, sondern wie es aussieht und unter welchen Bedingungen es erscheint. Damit verkündet das Monströse den Verlust sprachlich-begrifflich kommunizierter Bedeutungs- und Zeichenstabilität und wird zum Bildphänomen.

## 1.2 Magrittes Versuch über das Monströse

René Magrittes Gemälde *Das Unmögliche versuchen* (*Tenter l'impossible*) zeigt kein Monster und repräsentiert auf den ersten Blick keines der ästhetischen Paradigmen horror-künstlerischer Bildlichkeit, ist aber ein monströses Bild – als Bild über die Monstrosität des Bildlichen.

Magritte benennt das Monströse im Titel seines Bildes als den Versuch des Unmöglichen. Das Gemälde veranschaulicht und erklärt auf bildliche Art, was das Monströse als Bildphänomen bedeutet und warum es überhaupt ein in erster Linie bildlich präsent und bildlich erfaßbares Phänomen darstellt. Den wesentlichen Beleg hierfür bildet die Schwierigkeit, das Gemälde treffend und konzis zu beschreiben. Magritte, der entschiedenste und expliziteste Bildtheoretiker unter den bildenden Künstlern des Surrealismus, malt immer wieder Bilder über die und von der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit: Bilder, die Bildtheorie darstellen und

---

<sup>91</sup> Halberstam: *Skin Shows*, 21.

damit Bildtheorie *sind*. Mit *Das Unmögliche versuchen*, einem Werk von 1928, malt er sich selbst beim Malen. Das Gemälde ist zunächst, wie Velázquez' *Las Meninas*, ein Selbstporträt. Es zeigt den Maler, eben wiedererkennbar Magritte selbst, wie er sich an einer kunstakademischen Standardaufgabe versucht, dem Malen eines weiblichen Aktes. Als streng figuratives, in realistischer Manier gemaltes Bild versucht sich das Gemälde an einer Kopie der Wirklichkeit; es bildet durch seinen plastischen Stil und die Gegenständlichkeit der Motive den Versuch, ein gegenständliches, der Faktizität und sinnlichen Erfahrbarkeit der realen Erfahrungswelt entsprechendes, trotz seiner referentiellen Unverbindlichkeit (als Bild *des* weiblichen Körpers, nicht unbedingt einer speziellen Frau) existentes und sichtbares Objekt mit den Mitteln der Kunst darzustellen, also ein Bildobjekt zu schaffen, das seine Referentialität in Form des Ähnlichkeitsverhältnisses unmittelbar ausstellt.

Das Bild ist die künstliche und künstlerische Reproduktion einer (dem Bild) äußeren Erscheinung, ein erkennbares Abbild eines weiblichen Körpers und ein malerisches Abbild Magrittes. Doch bereits auf der reproduzierenden, von Magrittes konventionell realistischem Malstil getragenen Abbildebene ist das Gemälde ein selbstreflexives Abbild sozusagen zweiter Ordnung, insofern es sowohl einen naturalistisch gemalten Akt als auch das Malen des naturalistisch gemalten Aktes abbildet. Das Bildthema, -genre oder -sujet ist schon in dieser rein abbildungsfixierten Lesart nicht allein der Akt bzw. die malerische Darstellung des menschlichen Körpers, denn das Bild zeigt den gemalten Akt ausdrücklich als Akt des Malens.

Allerdings malt Magritte den im Bild beim Malen gezeigten Magritte nicht, wie er sein Aktbild auf eine gemalte, d.h. im Rahmen der bildlichen Komposition als Teil des illusionistischen Bildraums identifizierbare Leinwand malt. Der unvollendete weibliche Akt (das Selbstbildnis Magrittes arbeitet am linken, gerade erst begonnenen Arm) ist vielmehr im selben Bildraum wie der Maler präsent. Die gemalte Frau ist gleichzeitig ein Bild im Bild und eine Figur im Bildraum, d.h. wie ihr Schöpfer Teil der bildlichen Illusion dreidimensionaler Räumlichkeit. Das Aktbild ist nicht durch Rahmung, Staffelei, Flächigkeit etc. vom Maler getrennt, sondern Bildnis und Bildnis stehen sich körperlich gleichwertig gegenüber. Beide Körper werfen Schatten, und dennoch ist der weibliche erkennbar ein Produkt von Palette und

Pinselfarbe des Malers im Bild. Der Körper der Frau bzw. der räumliche Effekt ihrer Darstellung endet an der Pinselspitze des Malers, der soeben die linke Schulter seines Aktporträts beendet hat und dieses nun offenbar durch das Malen des linken Arms zu vervollständigen plant. Der Pinsel berührt den Körper, der Körper hängt am Malwerkzeug.

Der Punkt im Bild, in dem Pinsel und weiblicher Körper zusammentreffen, ist der Punkt, in dem sich nicht nur die perspektivisch korrekte Illusion von Räumlichkeit und der realistische Abbildcharakter der Darstellung, sondern auch die vermeintliche Geschlossenheit des Bildinhalts als Abbildfunktion und der Untrennbarkeit von „Ähnlichkeit und Aussage“<sup>92</sup> auflösen. Nur in diesem Punkt wird das Bild flächig und zerstört paradoxerweise seinen Abbildcharakter, indem es sich als Bild zu erkennen gibt. Man kann das Bild nicht mehr als Bild übersehen. Magritte stellt dar, was es bedeutet, wenn das Bild als Zeichen „den Anspruch erhebt, kein Zeichen zu sein, und sich als natürliche Unmittelbarkeit und Gegebenheit maskiert [...]“<sup>93</sup> Er zerlegt im, als und durch das Bild die Bedingungen, Möglichkeiten und Effekte gegenständlicher Malerei in ihre Bestandteile, ohne die plastische Evidenz seiner Darstellung zu verringern. Sein motivisch unspektakuläres und vollkommen schlüssiges Bild bringt das, was es bedeutet, nicht zum Ausdruck, sondern zeigt seine Bedeutung durch das, was es ist.

Bildproduktion und -rezeption sind an das spannungsgeladene Verhältnis zwischen phänomenalem Leib und der malerischen Darstellung einer leiblichen Figur gekoppelt. Magritte visualisiert genau diese dem Figurativen eigene Spannung zwischen organischem und semiotischem Körper. Der Anschein von Materialität und Gegenwärtigkeit, der die Form und Rezeption eines gegenständlichen Bildes bestimmt, wird zur gegennatürlichen Präsenz des Bildes selbst, in der die Instabilität bildbedeutungsklassifizierender Normen erscheint. Im Bild wird die Grenze zwischen Kunst und Leben nicht als Grenze markiert, sondern der Begriff der Grenze redefiniert als „Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet.“<sup>94</sup> Magritte versucht, die Gesetzesbrüche und Regelüberschreitungen des Monströsen als performativen Akt malerischer Bildproduktion im Bild festzuhalten.

---

<sup>92</sup> Foucault: Dies ist keine Pfeife, 822.

<sup>93</sup> Mitchell: Was ist ein Bild?, 55-56.

<sup>94</sup> Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, 356.

Signifikanterweise ist die so frischgemalte wie reale Frau nicht fertig und wird es auch nie – Magrittes Gemälde und dessen Bildinhalt bilden gleichermaßen den Versuch des Unmöglichen.

In *Das Unmögliche versuchen* fallen Theorie und Praxis der Bildlichkeit zusammen. Die bildlich vermittelte Erkenntnis des Bildes ist die, daß es „nicht die Wirklichkeit kopiert, sondern vielmehr eine neue Wirklichkeit schafft“<sup>95</sup> und Bild und Außerbildliches nicht mehr unterscheidbar sind. Gerade ihre aggressiv behauptete Realität ist der gemeinsame formale Nenner und Kern monströser Bilder und nicht etwas „hinter ihnen“.

Was ist Magrittes Bild zufolge das Unmögliche? Das Unmögliche ist die Unmöglichkeit, die echte gemalte Frau zu vervollständigen und damit die Kluft zwischen Bild und Abbild zu schließen. Unmöglich ist es, das Abwesende im Bild wirklich zu vergegenwärtigen, ohne dem Bild seinen Bildstatus und damit seine eigene Gegenwärtigkeit zu nehmen. Unmöglich ist zu entscheiden, ob sich sinnliche Wirklichkeitserfahrung und das Imaginäre den Bildern unterordnen oder die Bilder dem Sicht- und Vorstellbaren, denn die bildlichen Kategorien des Sichtbaren und des Blicks sind, so Maurice Merleau-Ponty, mit dem leiblich Erfahr- und Berührbaren verbunden, insofern

jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugedacht ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührendem gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist. Derselbe Leib sieht und berührt, und deshalb gehören Sichtbares und Berührbares derselben Welt an.<sup>96</sup>

Unmöglich (im umgangssprachlichen Sinn von unerhört, unpassend oder dreist) und monströs an Magrittes bildlicher Kritik des visuellen Bildes ist schließlich die Tatsache, daß es den Bilddiskurs, den sprachlich zu führen erheblichen begrifflichen und abstraktiven Aufwand erfordert, in einem einzigen und noch dazu traditionell

---

<sup>95</sup> Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, 591.

<sup>96</sup> Merleau-Ponty: *Das Sichtbare*, 177.

gegenständlich gemalten Bild entfaltet<sup>97</sup>. Vor diesem Hintergrund erscheinen nun die Monster leibhaftig auf der Bildfläche.

### 1.3 Goyas Demonstrationen

„A locked portfolio, bound in tanned human skin, held certain unknown and unnamable drawings which it was rumoured Goya had perpetrated but dared not acknowledge.“<sup>98</sup>

In der Erzählung *The Hound* (1922) fügt H. P. Lovecraft, präziser und leidenschaftlicher Schilderer unbeschreiblicher Monstren, dem Bestand eines Privatmuseums für Horror-Devotionalien eine in Menschenhaut gebundene und verschlossene Mappe mit unbekanntem und unbeschreiblichen Zeichnungen hinzu, die vielleicht von Goya stammen. Die Zeichnungen sind im Kontext bzw. als Behauptung oder Aussage der fantastischen Horrorkurzgeschichte, in der sie erwähnt werden, natürlich fiktiv, aber vor allem sind sie unbekannt – da niemand sie kennt, kann niemand beweisen, daß sie nicht existieren (was ein fiktionaler und noch dazu fantastischer Text behauptet, ist nicht zwangsläufig unwahr). Es sind derartig monströse Bilder, daß man sie weder zeigen noch beschreiben kann. Mit der gleichen narrativen Strategie, die eine Unterscheidung von Fiktionalität und tatsächlicher Lüge unterläuft, wird der ganz und gar nicht fiktive spanische Maler und Grafiker Francisco de Goya als wahrscheinlicher Schöpfer der monströsen Bilder genannt. Die Unbeschreiblichkeit der Bilder relativiert sich, da ihnen die sicht- und beschreibbaren grafischen Werke und Gemälde Goyas als Referenz zugeschrieben werden. Lovecrafts Text umkreist, signifiziert und motiviert die monströsen Bilder, von denen er weder etwas anderes als sprechen kann noch überhaupt in der Pflicht steht, sie zu zeigen bzw. sprachlich zu evozieren, mit Wörtern, die der Schwierigkeit einer begrifflichen Zuordnung des Monströsen bzw. monströser Bildlichkeit ausweichen und genau dadurch das Monströse sprachlich im Text bewahren.

---

<sup>97</sup> Um Magrittes malerischen Bilddiskurs weiter zu verfolgen, wären natürlich v.a. seine Variationen des „Dies ist keine Pfeife“-Motivs zu berücksichtigen: *Der Verrat der Bilder (La trahison des images)* von 1929 und *Die zwei Geheimnisse (Les deux mystères)* von 1966. Zu diesen Gemälden und den sie begleitenden grafischen Studien hat Foucault in seinem Aufsatz *Dies ist keine Pfeife* das Wichtigste gesagt.

<sup>98</sup> Lovecraft: Dagon, 172.

Der Begriff der Unbeschreiblichkeit bezeichnet in diesem Zusammenhang das Unvermögen der Sprache, bestimmte Dinge, Gegenstände und Sachverhalte zu repräsentieren oder zu kommunizieren und evoziert damit den Begriff der Bildlichkeit. Was die Sprache nicht kann, kann eben (vielleicht) nur das Bild, aber die Sprache behauptet sich neben dem Bild durch die indirekte, weil nicht-bildliche und nicht beschreibende Hypertrophie existenter monströser Bilder: die Bilder, die der Text nicht zu beschreiben wagt, hätte nicht mal Goya anzuerkennen gewagt. Der Text sagt: die monströsesten Bilder, die sich denken und ansehen lassen, stammen von Goya, aber die referentiell unverbindliche Abstraktion der Schriftsprache kann das monströse Bild mit einem einzigen Wort überbieten. Dabei stößt die Sprache zugleich auf die Grenze, die sie vom Visuellen trennt.

Vor monströsen Bilder muß die Sprache kapitulieren; sie kann diese Kapitulation nur abwenden, indem sie einerseits die Unmöglichkeit der sprachlichen Repräsentation des Monströsen artikuliert und andererseits das Verhältnis von Sprache und Bild explizit diskursiviert, also von Bildern spricht. Lovecraft zitiert mit der Erwähnung Goyas auch das Bildwerk des Malers, ruft es dadurch in seinem Text auf und präsentiert es als mittelbare visuelle Füllung der Leerstelle, die das unbeschreiblich Monströse erzeugt.

Warum qualifizieren ausgerechnet Goyas Grafiken und Gemälde den Maler dafür, unbeschreibliche Bilder verantworten zu können? In Goyas großen Radierfolgen, den *Caprichos*, *Desastres de la guerra* und *Disparates*, wimmelt es von Vogelmännern und anderen Mensch-Tier-Hybriden, häßlichen Hexen, Riesen, Kannibalen, Lustmördern, schreienden Irren, zerstückelten Leibern, Folterern und körperlich Gefolterten, der visualisierten Freude am Bösen sowie deformierter Physis. Die hervorgehobenen Körperorgane sind Augen und aufgerissene Münder; wenn die Körper als ganze im Zentrum der Darstellung stehen, sind sie entweder nicht mehr ganz (d.h. versehrt, verletzt, zerstückelt oder mit anderen Bildelementen verschmolzen) oder in ihrer Gänze übermäßig vergrößert (d.h. Riesen oder Unproportionalität im Rahmen des Bildraums).

Die Grafiken, entstanden zwischen den späten 1790er und Goyas Todesjahr 1828, zeigen eine Vielfalt von Monstern und Monstrositäten. Sie bilden damit einen umfassenden Motivkatalog des Monströsen, eine Typologie des Unmöglichen und

Verbotenen und damit horror-künstlerischer Bildlichkeit, lange bevor sich Horror als ästhetischer, d.h. Stil- und Genrebegriff etablierte; wenn man bis in die 1890er Jahre ein literarisches oder bildendes Kunstwerk als Horror bezeichnet hätte, hätte niemand verstanden, was gemeint ist, was nicht heißt, daß es keine Horror-Kunst gab<sup>99</sup>.

Das Monströse dieser Bilder liegt aber nicht nur in dem, *was* sie zeigen, sondern auch darin, *wie* sie es zeigen. Die in den Serientiteln identifizierten Kaprizen (Launen, Grillen, Marotten), Desaster bzw. Schrecken und Torheiten bezeichnen gleichermaßen Dargestelltes und Darstellungsmodus der Grafiken. Die motivischen Kaprizen, Schrecken und Torheiten korrelieren mit den Kaprizen, Schrecken und Torheiten, den kunsthistorischen Regelbrüchen der Form. Den dargestellten Mißgestalten entspricht formale Mißgestaltung, ein Mangel an Form: unsaubere Kadrierung, eine der Enge der Rahmung ungemäße Überfülle an Bildobjekten, die Aufgabe zentralperspektivischer Bildraumkonstruktionen, der häufige Verzicht auf räumlichkeitsillusionistische Kulissengestaltung zugunsten schwarzer, grauer oder weißer Leere des Bildraums, die Auflösung oder Verunklärung des Räumlichen, collagenartige Flächigkeit und plastische Figürlichkeit sowie scharf konturiertes und grob skizziertes nebeneinander im selben Bild, der Eindruck des Unfertigen und Unproportionalen, das disharmonische Neben- und Übereinander verschiedener grafischer Materialien und Techniken, mehr Andeuten und Weglassen als Zeigen und die meist nicht-narrative, konnotative Funktion der Einzeltitel.

Das *Capricho 43*, der von tierischen Monstren der Nacht bedrängte schlafende und/oder träumende Künstler am Arbeitstisch, bildet ein selbstreferentielles Emblem monströser Bildlichkeit. Wenn der schlafende Mann am Tisch träumt (Papier und Schreib- oder Malwerkzeuge weisen ihn eindeutig als Kunstschaffenden aus), dann einen Albtraum, den die als Radierung und Flächenätzung (Aquatinta) ausgeführte Grafik in irreduktibler Ambivalenz sowohl als der bildlichen Vorstellung und Konkretion vorausgehenden Erfahrungsprozeß wie auch als bildlich

---

<sup>99</sup> Vgl. Marriott; Newman: Horror, 11. Gerade durch die Relevanz des Visuellen, in seiner fundamentalen und wesenhaften Verbindung zu bildlichen Phänomenen und damit auch visuellen künstlerischen Medien und Ausdrucksformen ist Kunst-Horror ein modernes künstlerisches Phänomen. Die Berliner Goya-Ausstellung von 2005 trug in zwar leicht gespreizter, aber durchaus sinnvoller Weise nicht umsonst den Titel „Goya – Prophet der Moderne“. Hinzu kommt (vgl. Wullen: Goya, 43), daß in Goyas Epoche neue Reproduktionstechniken visuelle Informationen in drastisch steigender Quantität verfügbar machen und sich dadurch auch die Möglichkeiten des Bildes sowie dessen Rezeptionsweisen vervielfältigen.



präsente und bildlich geformte, kunstautonome „Ausschweifung der Einbildungskraft“<sup>100</sup> darstellt. Goya zeigt den Traum und das Träumen, sein träumender Künstler „ist von der Erfahrung überwältigt, welche der Künstler, der zeichnet, in den Anschauungsraum überführt.“<sup>101</sup>

Die geflügelten Monstren kommen aus dem räumlich undefinierten Nichts des Hintergrunds, das den künstlerischen Akt der Bildproduktion (aus nichts etwas schaffen, das leere Zeichenblatt mit Bildern füllen) ebenso visualisiert, wie es die Nachtschwärze des träumenden Bewußtseins darstellt. Die übergroßen Fledermäuse und Eulen im Hintergrund des Bildraums sind kaum mehr als umrißhaft angedeutete, abstrakte schwarze Schraffuren und gewinnen an Kontur und Details, je näher sie dem Träumer im Vordergrund kommen. Im bildlichen Ausdruck der Grafik wird die Brücke vom visuell Abstrakten der (Traum-)Erfahrung zum künstlerisch gestalteten, imaginären Bild gezogen; Goyas Bild „zeigt“, wie Bilder entstehen und zeigt Bilder dabei, wie sie entstehen. Gestützt durch die unruhige Dynamik der Strichführung, die dezentrierte, ungeschlossene Bildkomposition und den seriellen Charakter der Bildfolgen läßt sich durchaus behaupten, daß Goyas grafische Werke die Bildästhetik bewegter filmischer Bilder initiieren.

In der ersten Vorzeichnung zum *Capricho 43* fügt Goya einigen aus dem Nichts des Hintergrunds hervortretenden monströsen Fratzen ein Selbstbildnis hinzu. Diese motivische Transparenz und überflüssige Offensichtlichkeit des Bildthemas (vorkünstlerische und nicht repräsentierbare Bilderfahrung und künstlerische Bildgestaltung) reduziert er im vollendeten Bild auf die weit aufgerissenen, hervorquellenden Augen der monströsen Bildgeschöpfe, deren starrende Blicke dem verborgenen Gesicht und der Blicklosigkeit des schlafenden Künstlers entgegengesetzt werden und damit die Hierarchie der Blicke invertieren. Der Künstler sieht (noch) nichts, die monströsen Bilder sehen den Künstler. Augen sind als bildwahrnehmendes und Bildeffekte reflektierendes Organ, als gewissermaßen nach innen und außen durchlässige Kontaktstelle des individuellen Körpers zum Außerkörperlichen ein äußerst beliebtes Motiv bzw. Darstellungsobjekt in der monströsen Bildlichkeit des Kunst-Horrors.

---

<sup>100</sup> Hofmann: Goya, 14. Zum *Capricho 43* vgl. auch Schuster: Unausdeutbar, 33-36 und Kaulbach: Francisco de Goya, 5-13.

<sup>101</sup> Hofmann: Goya, 24.

Wenn man die Grafik (unter Berücksichtigung der Frühfassung) als Selbstporträt sieht, blickt sie aus mehr als einem Augenpaar zurück. Im lidlosen, verdrehten Starren der Monster zeigt sich der Horror des zum Bild gewordenen Unbeschreiblichen. Spätestens in diesem Bildelement erweist sich Goyas visuelle Erzählung (der Titel der Radierung ist sowohl ein Text als auch grafisches Element des Bildraums) über Bildlichkeit als monströses Bild – die „Konfrontation mit der Realität der Nicht-Repräsentation manifestiert sich in der *monströsen* Drastik der Serien von weitaufgerissenen, verdrehten, hervorquellenden Augen“<sup>102</sup>, die die Eulen- und Fledermausgestalten über die verzerrte, hypertrophe Darstellung von Eulen und Fledermäusen hinaus als pandämonische, bildliche Repräsentation und Verkörperung der „*Blicke angesichts eines Ungeheuren* [im Original kursiv; d.V.]“<sup>103</sup>, als Bild gewordenes Prinzip des Monströsen konstituiert. Der Bildtitel ist dem Bild eingefügt, was die Unmöglichkeit der Trennung von Bildpräsenz und Bildbedeutung visualisiert. Das Bild macht die abstrakte und metaphorische Aussage des ihm eingefügten Bildtitels sichtbar und zeigt seine Monstren als Medien impliziter Kunstreflexion, die sich „im Medium der Gestaltungsvorgänge selber vollzieht, ohne sich im Vokabular dualisierender Kategorien adäquaten Ausdruck verschaffen zu können.“<sup>104</sup>

Kreidegrafiken wie *Der Idiot*, *Grimmiger Irrer*, *Die Alte zerteilen* und Radierungen wie *Viel gibt's zu saugen*, *Wildes Ungeheuer!*, *Torheit der Furcht* oder *Dummkopf-Torheit* sind Bilder monströsen Körper und monströser Ereignisse, deren Gemeinsamkeit in ihrer „exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität“<sup>105</sup> besteht, was bei Goya immer auch die exzessive Abweichung von der bildlichen *Darstellungsnorm*, von einer integren Physis und Geschlossenheit der Bildform selbst bedeutet.

Dies veranschaulicht, trotz seiner möglichen Unfertigkeit und Skizzenfunktion, ein mit Röteln gezeichnetes Porträt, das zwischen 1797 und 1798 entstand. Das Bildnis zeigt einen bärtigen und langhaarigen Greis, der durch die fluide Strichführung aus dem Hintergrund herauswächst. Erst seine Gesichtszüge heben sich von diesem konturlosen Nicht-Raum ab. Die Augen bzw. die Stellung der Pupillen verhindern es,

---

<sup>102</sup> Hölscher: *Bild und Exzeß*, 142.

<sup>103</sup> Ebd., 142.

<sup>104</sup> Ebd., 133.

<sup>105</sup> Brittnacher: *Ästhetik*, 183.

die Blickrichtung festzulegen – er könnte den Betrachter an- oder an ihm vorbei ins Leere blicken. In seinem zugleich lächelnden und kauenden Maul steckt das Bein eines klar konturierten, verzerrten menschlichen Körpers, dessen Proportionen den fressenden Alten zum Riesen machen. In der linken Hand hält er einen zusammengekrümmten weiteren Körper, den nächsten Gang seines monströsen oder kannibalischen Mahls. Monströs ist der dargestellte Akt in beiden Fällen – entweder frißt ein riesenhaftes Monster Menschen oder ein Kannibale seine Artgenossen; auch Foucault nimmt den Anthropophagen in seine Typologie der Menschenmonster auf. Der Vordergrund bleibt durch grobe, chaotisch wirkende Schraffuren gegenständlich unfixiert. Der Titel des Werks, der mit großer Sicherheit von Goya selbst stammt, lautet *Saturn verschlingt seine Söhne*.

Was zeigte das Bild, wenn man seinen Titel nicht konnte? Es zeigte ein kaum weniger klar identifizierbares Bildgeschehen als das, was der Titel als Bildgeschehen identifiziert. Der Paratext gibt eine Information, die nicht zu den Bildinformationen gehört, denn das Bild zeigt einen monströsen Alten, der mit Freude und Bedacht (seine Züge drücken keinerlei heftigere Gefühlsregungen aus) lebende Menschenleiber verschlingt. Jene ikonografischen Insignien, Requisiten und Motive, die traditionellerweise Saturn-Darstellungen als Darstellungen des Saturn erkennen lassen, fehlen: Sichel, Sense, Ruder, Fußfessel, Krücke, der Mond oder die sich selbst in den Schwanz beißende Schlange<sup>106</sup>. Nur der Akt des kannibalischen Fraßes, der ursprünglich dem mit dem altitalischen Agrargott Saturn gleichgesetzten, seine Kinder verschlingenden griechischen Gott Kronos zugeschrieben wird, ist Gegenstand der bildlichen Darstellung.

Monströs ist das Bild, weil die gezeigte Monstrosität undeutbar bleibt, nicht im Kommentar des Titels aufgeht und mit der ikonischen Tradition bricht, in die es sich qua Titel stellt. Es ist das Porträt eines Wesens, das nicht daran interessiert ist, dessen Wesen abbildend zu erfassen und sich damit weigert, die innerhalb der Gattung Porträt vereinbarten Bildnisfunktionen zu erfüllen. Der Betrachter kann weder die als Bildmotiv überlieferte und gekannte Gestalt des Gottes Saturn erkennen noch den Porträtierten physiognomisch einschätzen, denn Goya visualisiert das „Herausfallen

---

<sup>106</sup> Zur Darstellungstradition des Saturn/Kronos-Motivs und zu dessen symbolischen Implikationen vgl. Földényi: Abgrund, 24-27 und Hofmann: Goya, 104.

des Gesichts aus dem Porträtformular und den damit zusammenhängenden physiognomischen Codes“<sup>107</sup>.

In der Mimik des monströsen Kannibalen zeichnet sich nichts ab, was dem Horror seiner Handlung entspräche, sondern ihr amüsiertes Ausdrück wertet den Akt gegenteilig. Dem Bild fehlt jegliche dirigistische Qualität als eine seinem Bildinhalt angemessene affektive Richtungsvorgabe – was es darstellt und auch formal ausdrückt, ist die Vorstellung, Goya wäre seinem Monster leibhaftig begegnet und hätte es in erschrockener Hast porträtiert, während es ihn in bössartiger Freude über den Schrecken des Malers anblickt.

In vielerlei Hinsicht von der Zeichnung abzuheben ist das Saturn-Bild, das Goya etwa zwanzig Jahre später als eines der vierzehn *Pinturas Negras* („Schwarze Bilder“) in Öl an die Wand im Erdgeschoß seines Landhauses malte. *Saturno* (*Saturn*), entstanden zwischen 1820 und 1823, kann aus guten Gründen als das monströseste Werk in der gesamten europäischen Malerei bezeichnet werden und zeigt

einen außer sich geratenen, an der Grenze zur Tobsucht stehenden alten Mann mit struppigem Haar und schreckgeweiteten, untertassengroßen Augen, wie er sich den restlichen Arm eines halb zerrissenen, blutigen, verstümmelten Menschenkörpers in den Mund stopft. Mehr ist auf dem Bild nicht zu sehen. Der schwarze Hintergrund verrät nicht, wo oder wann sich diese Scheußlichkeit abspielt, und deshalb ist auch der Titel irreführend: man sieht keines der traditionellen Requisiten des Gottes Saturn. Wir sind Zeugen eines kannibalischen Mahles; der Titel scheint eher den Zweck zu verfolgen, das zeitlos Schauerliche des Bildes zu mildern und es in die zu nichts verpflichtende Schatzkammer einer vergangenen Mythologie zu verweisen.<sup>108</sup>

Der Mythos und die Bildformulare des Mythologischen werden zerstört, indem Goya seiner malerischen Monstrosität den Namen Saturn gibt, indem er ihr *überhaupt* einen Namen gibt, weil ein Name oder Einzelwort nichts von dem bezeichnen oder repräsentieren kann, was das monströse Bild zur Anschauung bringt. Ein

---

<sup>107</sup> Pichler; Ubl: Aus dem Porträt gefallen, 57.

<sup>108</sup> Földényi: Abgrund, 9. Földényis Monografie, die ausschließlich Goyas *Saturn* gewidmet ist, behandelt ihr Thema auf derart erschöpfende, reichhaltige und bewegende Weise, daß an dieser Stelle der Versuchung zu widerstehen ist, zahlreiche längere Abschnitte daraus zu zitieren. Will man sich mit dem Gemälde beschäftigen, braucht man nichts weiter als dieses eine Buch. Ein großer Teil der unmittelbar folgenden Ausführungen ist daher, auch wo nicht explizit ausgewiesen, eine Paraphrase oder Aufnahme der Gedanken Földényis.

überlieferter Mythos soll eine Verstehensmöglichkeit aufzeigen, wenn auch bereits jede künstlerische Transformation die Glaubensrealität des Mythos bricht. Die Ästhetisierung des Mythischen ist eine Form seiner Auflösung, und Goya kontert den künstlerischer Bildlichkeit immanenten Verlust des Metaphysischen mit der unmöglichen, aber dennoch drastisch präsenten Physis seines monströsen Götterbildes. Mythisch ist an Goyas Monstrum nur noch das Ausmaß seiner Monstrosität, das Bildnis eines heidnischen Gottes ist es als Bildgestalt gewordene Unmöglichkeit, einen Gott zu porträtieren. Adorno führt aus, daß das jüdisch-christliche, alttestamentarische Bilderverbot (2. Mose 20, 4: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.“) „neben seiner theologischen Seite eine ästhetische [hat]. Daß man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, ein solches Bild sei möglich.“<sup>109</sup> Theologisch betrachtet wäre Goyas Gemälde in diesem Sinn als perverse Travestie, als zum Monströsen verzerrte Darstellung des bildlich undarstellbaren christlichen Abstraktums der Perichorese, die Einheit der göttlichen und der menschlichen Natur in Christus bezeichnend, zu interpretieren: der monströse Saturn ist ein übermenschlich großer und unmenschlich deformierter Körper, aber eben darin die reine Präsenz des Körperlich-Kreatürlichen. Er stellt als „Mensch-Monstrum, menschliches Monstrum, monströser Mensch [...] die Verkörperung des Ineinander des Realen und des Monströsen“<sup>110</sup> und daher den Inbegriff der von Goya bildlich realisierten Glaubhaftigkeit und Plausibilität des Monströsen dar. Als prototypisches Monstrum überschreitet der *Saturn* die normativen Grenzen zwischen „animal and human, large and small, self and other, and consequently between reality and illusion, experience and fantasy, fact and myth.“<sup>111</sup>

Aus räumlich undefiniertem Schwarz (das keine Entscheidung zwischen abgebildeter Dunkelheit und nichts abbildender Wandgrundierung erlaubt) schält sich eine Gestalt, deren Gliedmaßen gegen die Regeln der Anatomie verstoßen und einen irrealen Körper bilden, der keine Bewegbarkeit evoziert und mit Verwachsungen versehen ist, die nicht nach körperlichen Attributen aussehen,

---

<sup>109</sup> Adorno: Ästhetische Theorie, 106.

<sup>110</sup> Hölscher: Bild und Exzeß, 54.

<sup>111</sup> Fiedler: Freaks, 24.

sondern so, als hätte der Maler die Kontrolle über den Pinsel verloren, aber nur dadurch der Unmöglichkeit der Form (des Monstrums in seiner bildlichen Darstellung) gerecht werden können. Insgesamt überwiegt die Sichtbarkeit des Pinselstrichs den illusionistischen Effekt, aber als Kapitulation vor der außerhalb eines gemalten Bildes unvorstellbaren Monstrosität des Bildobjekts. Goyas Malweise ist expressiv und figurativ zugleich, aber noch nicht abstrakt, gleichwohl der Stil die formale Abstraktion als Ausdruck künstlerischer Bildautonomie andeutet; sicher „befindet sich der Ort der Künste in der Distanz zu allem, über das er darstellend verfügt.“<sup>112</sup> Im Gesicht mischen sich Anstrengung, Entsetzen, Zorn, Gier, Brechreiz und der Ausdruck faszinierten Staunens – in einem monströsen Antlitz verbildlicht Goya die Charakteristika der Blickweise auf die monströsen Bilder der Horror-Kunst. Die aufgerissenen, den Betrachter anstarrenden Augen bilden eine adäquate visuelle Übersetzung der Augenmetapher Heinrich von Kleists, dessen Blick auf Caspar David Friedrichs Seelandschaft *Mönch am Meer* so ist, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“<sup>113</sup> Goyas Monster spiegelt die brutale Attacke auf das Auge, die sein Bild darstellt und die in Kleists treffend auf Goya beziehbarer, brutaler Formulierung der Wirkung bestimmter Bildformen verbalisiert ist. Die Darstellung des Monströsen ist immer an den Blick geknüpft, „denn zum Monster wird tatsächlich nur das, was demonstriert, was gezeigt wird.“<sup>114</sup>

Die dargestellte bzw. vom Monster ausgeübte Gewalt ist, auch vor dem Hintergrund der mythologischen Referenz, eine ziel- und sinnlose und damit monströse Gewalt. Goyas Saturn gräbt seine Klauen in den blutig verstümmelten, halb gefressenen Torso (der eindeutig nicht der Körper eines Kindes ist), als wolle er ihn nicht zum Maul führen, sondern sich haltsuchend daran festkrallen oder ihn im nächsten Moment in der Mitte auseinanderreißen. Das Maul wiederum ist (ähnlich den Augen, die nicht mehr blicken, sondern stattdessen die höchstmögliche Intensität des Blickens zum Ausdruck bringen) so weit aufgerissen, daß es nicht beißen, kauen oder schlucken kann, sondern schreit, nach Atem ringt oder erbricht. Die Drastik des Abgebildeten, die Irrealität des Gegenständlichen und die Mißgestalt sowohl der dargestellten Körper als auch der Darstellungsform lassen Goyas Monster- und

---

<sup>112</sup> Grimminger: Vorwort, 7.

<sup>113</sup> Kleist: Empfindungen, 327.

<sup>114</sup> Kremer: Gewalt und Groteske, 223.

Gewaltporträt (das gattungstypisch als Porträt immer den Porträtierten, also etwas im räumlichen und zeitlichen Sinn *vor* dem Bild, impliziert), vielleicht *das* historische Paradigma horrorkünstlerischer monströser Bildlichkeit, alle tatsächlichen und bildlichen Rahmen sprengen. Das Bild ist „nicht seines Themas, sondern der Unverhülltheit des Themas wegen so erschreckend. Goya verzichtete auf alle Umwege und versuchte ohne alle Umstände dem medusenblickhaften Unerträglichen ins Auge zu schauen [...]“<sup>115</sup> Goya zeigt das Monströse nicht als Gegenstand. Er erzählt es nicht und schildert es auch nicht symbolisch, sondern dokumentiert es in der Unvergleichbarkeit seiner bildlichen Präsenz, die nichts anderem gleicht, keiner erfahrungswirklichen Referenz und keinem anderen Bild.

Wenn Goya in bestimmten Fällen monströse Formlosigkeit durch eine bildkünstlerisch tradierte, akademisch konforme und figurativ-perspektivisch korrekte, präzise ausgeführte Bildkomposition ersetzt, dann nur, um durch die üblicherweise von der Bildlichkeit des Bilds ablenkende, mimetische Art der Darstellung die von jeder Mimesis ausgeschlossene Monstrosität des Dargestellten hervorzuheben – das Unmögliche wird so realistisch wie möglich dargestellt und das Formlose bzw. die Auflösung der Form detailliert in Form gebracht.

Deutlichstes und anschaulichstes Beispiel hierfür ist das *Desastre 39: Grande hazaña! Con muertos!* („Groß-“ oder „Heldentat! Mit Toten!“), das menschliche Leichen und Leichenteile zeigt, die an einen verkrüppelten Baum gebunden und auf dessen Äste gespießt sind. Die zerstückelten Leiber sind nackt, der Baum steht im kulissenfreien Nichts. Die in die Leere des Blattes gesetzte monströse Skulptur bildet aber ein nach allen Seiten sauber und gleichmäßig begrenztes Zentrum im Kader der Bildrahmung. Es entsteht kein Eindruck illusionistischer Räumlichkeit, sondern der eines leeren Bildraums, in den ein gegenständliches Artefakt gestellt ist.

(*Exkurs*: Ungefähr 190 Jahre später erstellen die englischen Künstler-Brüder Jake und Dinos Chapman getreu nach der bildlich-zweidimensionalen Vorlage der Goya-Grafik lebensgroße und anatomisch korrekte Plastiken: zunächst *Great Deeds Against the Dead* von 1994, dann die Variation *Sex* von 2003. Die erste Version bildet, wie bereits ihr Titel andeutet, eine nahezu sämtliche Details kopierende skulpturale Umsetzung, einen aus Schaufensterpuppen gefertigten bildgetreuen Nachbau des

---

<sup>115</sup> Földényi: Abgrund, 23.

*Desastre 39*-Motivs<sup>116</sup>. Die gezeichnete Skulptur wird zu einer realen Skulptur, zur Fiberglas-Rekonstruktion des Bildes, zum plastischen Nachvollzug der von Goya bildlich vollzogenen monströsen Rekonfiguration des menschlichen Körpers. Das in die Leere des Bildraums gestellte Leichenarrangement wird aus dem Bild herausgeholt und in die Leere eines Ausstellungsraums gestellt. Einleuchtend sind diese Adaptionen zum einen wegen der skulpturalen und fast hyperbolisch gegenständlichen Inszenierung des radierten Bildmotivs und zum anderen wegen der engen, gerade auch intermedialen Bezüge monströser Bilder untereinander. Monströse Bilder zitieren immer auch andere monströse Bilder<sup>117</sup>, wobei in diesem Fall die skulpturale Rekonstruktion das Originalbild sozusagen rückwirkend zum monströses *Abbild* reifiziert. Dennoch mildern die Werke der Chapmans den Horror des Dargestellten, dessen zwischen imaginär (Künstlichkeit des Arrangements) und real (anatomisch korrekte Zerstörung des Organischen) changierender und damit monströser Status nur im distanzwahrenden Medium des Bildes gehalten werden kann („Es ist nur ein Bild, aber...“); zumal *Sex* von 2003 zwar mit Bedacht ein dem Bild kategorisch unmögliches Fortschreiten in der Zeit realisiert, indem die Kadaver nun zu von Ungeziefer überkrochenen Skeletten verfault sind, aber zu sehr ins Grotesk-Komische spielt, da den skelettierten Schädeln Spitzohren, Glubschaugen, Teufelshörner und rote Clownsnasen verpaßt wurden. *Exkurs-Ende*)

Die kunstvoll am Geäst drapierten Gliedmaßen – zwei vollständige männliche Leichen, ein Kopf, ein zusammengeschnürtes Paar Arme und ein kopf- und armloser Torso, zu dem die abgetrennten und getrennt gehängten Körperteile vermutlich gehören – sind mit feinem Strich und in allen anatomischen Einzelheiten exakt ausgeführt, d.h. in formaler Hinsicht konsequent der genauen Abbildung von Wirklichkeit verpflichtet; einzige Ausnahme bildet vielleicht die Ausführung der Unterleibsregionen des frontal gehängten Toten und des Torsos, die die Ungeheuerlichkeit der Kastration durch dichte, schwärzende Schraffur und jeweils an entsprechenden Körperstellen hinabfließende Blutspuren eher andeutet und nahelegt als explizit darstellt und visuell verifiziert.

---

<sup>116</sup> Zur skulpturalen Ästhetik der Chapman Bros. vgl. Hall: Jake and Dinos Chapman, 212-213.

<sup>117</sup> Goya kannte wahrscheinlich *Dismemberment*, eine von William Hogarths Illustrationen der *Roman Military Punishments* von 1725, die dem *Desastre 39* stark ähnelt; vgl. Hofmann: Goya, 118.



Der wie die ihm verbundenen menschlichen Überreste verstümmelte Baum, sein karges Laubwerk und die verstümmelten und zerstückelten Körper bilden ein ausgewogenes, homogenes und harmonisches Arrangement, das in präzise gliedernder Ökonomie „alle Gliedmaßen – die der Menschen und des Baumes – zu einer ausbalancierten Signatur verbindet und die gemeine Zerstörung der organischen Form in einer Kunstform aufhebt“<sup>118</sup> und den menschlichen Körper in artistischer Großtat buchstäblich als Material zur Kunst- bzw. Bildproduktion verwendet. Wieder ist das Bild auch durch die Wörtlichnahme bzw. visuelle Konkretion einer bildlichen Formulierung monströs: es zeigt, was es heißt, von einem Menschen ein Bild zu machen.

Die Radierung bildet ein monströses Kunstwerk in monströser Weise ab, weil sie einen moralisch indifferenten, vom Artifizialen und Bildkünstlerischen der grafischen Komposition determinierten Blick auf es wirft. Das Monströse ist die im Bild gestaltete und vom Bild eingenommene „(nicht-menschliche) Perspektive, von der aus es absolut gleichgültig ist, was mit einem menschlichen Körper geschieht.“<sup>119</sup> Das Bild kann mit dem Körper machen, was es will und dessen Zweck endlos neu bestimmen. Goyas monströse Bilder motiviert das

im Untergang des Körpers zum Ausdruck kommende Schauerliche des Daseins – das grausame Unheimliche, das später den Gemälden Gericaults, die die abgeschnittenen Köpfe Hingerichteter oder anatomische Körperteile zeigen, den an Haken gehängten Tierfleischstücken Soutines oder den Bildern Francis Bacons entströmt.<sup>120</sup>

#### **1.4 Bacons monströse Direktheit**

In der Malerei Francis Bacons sind nicht nur die Furien, die aus dem Blut der abgeschnittenen Genitalien Uranos´ entstanden, nachdem ihn sein Sohn Kronos/Saturn entmannt hatte, endgültig in der Wirklichkeit der Bilder angekommen, sondern auch menschliche und menschenähnliche Körper zum unendlich manipulierbaren Material monströser Bildkunst geworden.

---

<sup>118</sup> Hofmann: Goya, 118.

<sup>119</sup> Földényi: Abgrund, 140.

<sup>120</sup> Ebd., 142.

Der Körper ist immer noch als abgebildeter Körperrest, aber ebenso als ein Produkt von ausschließlich Farbe und Leinwand zu erkennen. Die organische Form ist der Darstellung der Bildform bis zur völligen Entstellung ausgeliefert. Der monströse Körper von Goyas *Saturn* behauptet seine eigene, begrenzte und sein malerisches Abbild konturierende Form, als habe seine unmögliche Erscheinung die Hand des Malers geführt; auf Bacons monströsen Bildern scheint es, als habe keine menschliche Hand mehr konturierend eingegriffen und sich vielmehr das Organische durch das malerische Material gefressen. Die Differenz, die das Bild von sich selbst unterscheidet, indem es sich auf anderes bezieht, wird getilgt, womit das Bild als Illustration oder Darstellung verschwindet<sup>121</sup> und zu einem Ding, zur reinen artifiziellen Präsenz medialer Leiblichkeit wird. Bacons Bilder bringen nicht mehr etwas zur Anschauung, was sie selbst nicht sind, sondern sind das, was sie bilden: eine Demonstration der Bedingungen der Möglichkeiten von Bildern.

Bacon selbst bezeichnet seine Bilder als ständigen Seiltanz „zwischen dem, was man figurative Malerei nennt, und der Abstraktion.“<sup>122</sup> Bezogen auf die motivische Relevanz des Organischen führt er weiter aus: „Meine Bilder sollen aussehen, als sei ein menschliches Wesen durch sie hindurchgezogen und hätte ein Spur von menschlicher Anwesenheit [...] zurückgelassen, so wie eine Schnecke ihren Schleim hinter sich läßt.“<sup>123</sup> In Pablo Picassos Malerei der zwanziger Jahre, die Bacon wiederholtem Bekunden nach sehr schätzt und als Einfluß deklariert, ist die Auflösung und malerische Neugestaltung des Organischen, das sich nicht mehr abbildhaft-mimetisch auf den Menschen, sondern auf ein Bild vom Menschen bezieht, bereits angelegt. Der Begriff des Bildes vom Menschen erfaßt hierbei sowohl den metaphorischen Wortsinn, der alles einschließt, was das Menschliche auch über seine äußere Erscheinung hinaus bestimmt, als auch die Tatsache, wie sehr künstliche bzw. mediale Bilder die menschlichen Vorstellungen von der Erscheinung der Dinge determinieren. Im Gegensatz zu Goya, der auf eine malerische Tradition zurückblickt, in der das gemalte Bild immer ein Abbild des außerbildlich Realen ist, reflektiert Bacon die gesamte hinter ihm liegende Kunstgeschichte als Bilddiskurs und zunehmende Problematisierung des (gemalten) Bildes, nicht zuletzt durch das

---

<sup>121</sup> Vgl. Sachs-Hombach: Das Bild, 59.

<sup>122</sup> Sylvester: Gespräche, 13.

<sup>123</sup> Zitiert nach Peppiatt: Francis Bacon, 174.

Aufkommen konkurrierender Bildmedien und vor allem der im Vergleich zur figurativen Malerei viel geringeren Distanz des fotografischen Bildes zu seinem fotografisch abgebildeten Tatbestand. Als moderner Maler steht er vor der Herausforderung, die Aufgaben und Möglichkeiten des Bildes zwischen Reproduktion und Abstraktion neu zu definieren, und eben diese bildliche Erweiterung und Verwandlung des Bildbegriffs über den Punkt hinaus, an dem er nicht mehr greift, ist das Prinzip monströser Bildlichkeit.

Bacons Wissen von der fundamentalen Monstrosität des Bildlichen als anschauliche und paradoxe Präsenz des Real-Imaginären und der Wirklichkeit des Unillustrativ-Artifiziellen bzw. dem Trügerischen des Realismus' resultiert in monströsen Bildern, die ein „Streben nach Direktheit“<sup>124</sup> repräsentieren. Bacon hat sich immer wieder um eine auch verbale Definition dieses Strebens nach Direktheit bemüht. Seine Intention ist es, ein Bild einer Erscheinung zu geben, das so wenig wie möglich bedingt ist von der allgemeinen und ästhetisch präfigurierten Übereinkunft darüber, was Erscheinung überhaupt ist. Bacons Bilder stellen in Frage, was Erscheinung ist, indem sie als Bildphänomene von den formalen Normen ihrer Abbildungstatsachen abweichen. In Bacons poetischem Duktus heißt das: „Ich möchte den Gegenstand weit über seine alltägliche Erscheinung hinaus entstellen, in der Entstellung aber ihn zurückbringen auf eine Aufzeichnung seiner Erscheinung.“<sup>125</sup>

In seiner radikalen Leugnung der Abbildungs-, Erzähl- und Verweisfunktion gegenständlich gemalter Bildelemente geht Bacon soweit, die Hakenkreuzbinde am Arm einer Figur vom rechten Flügels des Triptychons *Crucifixion* (1965) nicht als Hakenkreuzarmbinde, sondern als rein formalen Versuch, die spezifische Körperstruktur der Figur durch eine farbliche Unterbrechung des Arms hervorzuheben, identifiziert <sup>126</sup>. Direktheit, Erscheinung und Entstellung sind bezogen auf Bacons Malerei Kategorien, die allesamt von Semantik und Ikonologie des Monströsen erfaßt werden. Direktheit des Bildes bedeutet Monstrosität, denn Bacon will das, was er zu zeigen hat, „so direkt und unverfälscht wie nur möglich herausbringen, und vielleicht fühlen die Leute, wenn etwas sie direkt betrifft, daß

---

<sup>124</sup> Földényi: Das Schweiß Tuch, 130.

<sup>125</sup> Sylvester: Gespräche, 41.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., 65-66.

das schrecklich ist.“<sup>127</sup> Seine Bilder vergewaltigen das Sehen geradezu<sup>128</sup>, weil in ihrer monströsen Bildlichkeit Direktheit, Erscheinung und Entstellung formal und motivisch untrennbar zusammenfallen.

Während z.B. Picasso (Bacon nennt als Beispiel dessen Gemälde *Die Badekabine* von 1928) die Integrität des Körpers nicht angreift, sondern sie in der Fremdartigkeit seiner malerischen Körperkonstruktionen als das dem Bild Fremde bewahrt, zieht Bacon den Körper gewaltsam in das Bild hinein, seziert, zerreißt, entstellt, verzerrt ihn und formt ihn mit Farbe, Pinsel, Lappen und Spachtel neu. Bild und Farbe greifen vollständig ineinander; der Pinselstrich schafft die Form, statt sie lediglich auszufllen. Bacon entmenschlicht den menschlichen Körper, indem er ihn wie Farbe oder eine weiche, grenzenlos deformierbare Plastik behandelt, und synthetisiert Monstren aus ihm: „Picasso had disturbed the human form, but Bacon bypassed the human and went straight to the monstrous.“<sup>129</sup>

Der rechte Flügel des Triptychons *Three studies for a crucifixion* von 1962 zeigt – wie so viele Bilder Bacons, die das Wort Kreuzigung im Titel führen – kein Kreuz, sondern ein der rasterartigen Bildraumstruktur mit wenigen Strichen einskizziertes Podest mit hoher Rückwand, an der etwas lehnt oder herabfließt, das das sprichwörtliche fnfbeinige Kalb visualisiert: es sieht aus wie (und genau diese analogische und verzweifelt auf Wiedererkennung erpichte Formulierung lässt die Erscheinung bereits kaum zu) die schmelzende, bis in äußere und innere organische Details vollständige Wachsfigur eines menschlichen Monsters. Der wie sich aus dicken Farbschlieren herausdrckende blutige Fleischbrei ist in der Mitte auseinandergerissen und gibt den Blick auf wie feucht glänzende Brustkorbknochen frei, neben denen eine Reihe weiterer, wirbelartiger Knochen oder vielleicht gigantischer Zähne im aufgerissenen Fleisch steckt. Am unteren Ende entwächst diesem wie Schlachtvieh zerteilten, nach außen gestülpten Inneren ein Kopf oder besser ein Kopffragment, ein Stück kopffrmiges Fleisch mit angedeutetem Ohr, in dem ein raubtierzahnbewehrtes Loch klafft. Elias Canetti bezeichnet die Zähne als „erste *Ordnung* [im Original kursiv; d.V.] überhaupt [...], eine, die nach allgemeiner

---

<sup>127</sup> Ebd., 49.

<sup>128</sup> Földényi: Das Schweituch, 129.

<sup>129</sup> Skal: The Monster Show, 224.

Anerkennung förmlich schreit; eine Ordnung, die als Drohung nach außen wirkt“<sup>130</sup> und auch auf Bacons Bildern die anatomische Unordnung seiner vivisezierten Monsterkörper fixiert. Bezahnte Öffnungen und Knochen sind dasjenige, was nicht schmilzt oder zerfällt und betrachtendem Blick wie deformiertem Fleisch Halt gibt. Das Monströse liegt nicht nur in den horrormotivisch relevanten Implikationen von Regression und Kreatürlichkeit, sondern in der Reduktion des Körpers auf das Entindividualisierte, Löchrige, Nicht-Äußerliche und anorganisch wirkende Organische. Was an Erkennbarem bleibt, wenn Farbe den Körper zerfrisst, sind Zähne, Knochen und Löcher; eben das, was die Körperbilder, in deren Entstellungen Bacons eigene zur Erscheinung kommen, grundsätzlich aussparen.

László Földényi nennt Bacon in angemessen leiblich-drastischer Metaphorik einen Bilderfresser, der mit den Augen „alles einverleibt, dann verdaut, dann in Form von Gemälden entleert. Seine Malerei – das sind Anblick-Exkreme.“<sup>131</sup> Bacon Bilder sind häufig monströse Pastiches traditionell wohlgestalteter Gemälde des abendländischen Kanons und deformieren damit das Bild vom Menschen ebenso wie die Darstellungskonventionen der Bildmalerei. Wer einmal den beschriebenen Triptychon-Flügel Bacons gesehen hat, wird die Bacons monströser Dekomposition zugrunde liegende, auf dem Kopf stehende *Kreuzigung* Cimabues (1272-1274) nicht mehr betrachten können, ohne den von Bacon visualisierten fleischlichen Horror der Passion und die Uniform, die in der Form der Vorlage angelegt ist, zu sehen. Hierin liegt die Unmöglichkeit, Bacons monströse Bilder epochen- oder stilbegrifflich zu klassifizieren, und der Zusammenhang zwischen monströser Bildlichkeit und bildtheoretischer Produktivität, denn wenn Bacon sich mit anderen Bildern „einen Widerstand ins Bild holt, gegen den er arbeiten kann“<sup>132</sup>, fallen unter diese Widerstände auch die Bilder der Fotografie und des Films, denen gegenüber sich Bacons Malerei auf zwangsläufig monströse, aggressive Weise behauptet. Für Bacon ist ein gelungenes Bild ein nicht definierbares, also monströses Bild. Die Malerei überwindet ihren Schock über die mimetische Qualität der fotografischen Bildmedien durch die Demonstration einer Bildlichkeit, die nur als gemalte präsent sein kann und ihre vermeintlichen Beschränkungen transzendiert.

---

<sup>130</sup> Canetti: Masse und Macht, 242.

<sup>131</sup> Földényi: Das Schweiß Tuch, 128.

<sup>132</sup> Heinrich: Francis Bacon, 42.

Bacons Durchbruchswerk, das Triptychon *Three studies for figures at the base of a crucifixion* von 1944, zeigt dem Widerstand gegen Bildnormen entsprungene Dinge, die nur der Maler zu schaffen imstande ist. Jede der drei Tafeln präsentiert einen Raum, in dem ein Monster auf einem Sockel steht. Die Köpfe der Monstren sind zum Ganzen mutierte Fragmente des Kopfes: Haare und Fleisch, von Lippen gerahmte gebleckte Zähne, ein ans weit aufgerissene Maul gewachsenes Ohr. Bis auf überlange Hälse, einen stummelflügelartigen Fleischlappen und hervortretende Rippen sind keine kreatürlichen Körperattribute und Extremitäten identifizierbar. Farbe und Textur entsprechen dem Organischen wie dem Anorganischen und evozieren Fleisch, Stein oder rottendes Gummi als mögliche Substanzen der monströsen Gebilde. Ihre Körper – drei Kälber mit fünf Beinen – sind nicht nur in Relation zu allen belebten empirischen Körperformen formlos, sondern in ihrer partiell zur Fläche verdrehten, unmöglichen Plastizität perspektivisch falsche Formen. Das Bild repräsentiert das Monströse als Unmöglichkeit, einen räumlich irritationsfreien und korrekten Blick auf es zu werfen. Die Hintergründe sind in leuchtendem Orange ausgeführt und mit wenigen Strichen als ebenfalls perspektivisch heterogene Raumstruktur markiert. Zudem verlaufen die Grenzen der in den unmöglichen Raum platzierten unmöglichen Figuren und Formen nicht innerhalb der Grenze des Bildkaders. Die Monstren sind nicht zu überblicken, überschreiten die Topografie des Bildraums und können doch keinen anderen Ort als den des Bildes haben. Das Dilemma des Monströsen besteht darin, „daß es *im Raum* [im Original kursiv; d.V.] existieren muß; anders gesagt: Statt nicht zu existieren, muß es existieren.“<sup>133</sup>

Der Titel des Werks eint drei monströse Einzelbilder als Studien zu Figuren am Fuß einer Kreuzigung, doch wenn die Monstren auch derselben unmöglichen Art (und damit keiner Art außer der von malerischen und dazu studiengleichen, unfertigen, vorläufigen, unbekanntem „Figuren“) angehören, gehören sie nicht zusammen und an keinen gemeinsamen Ort. Die Sequenz der Bilder induziert keine sequenzielle, zeitlich, räumlich oder narrativ organisierte Bildfolge – „Es muß einen Bezug zwischen den getrennten Teilen geben, dieser Bezug aber darf weder logisch noch narrativ sein. Das Triptychon impliziert keinerlei Progression und erzählt keinerlei

---

<sup>133</sup> Földényi: Das Schweiß Tuch, 135.

Geschichte.“<sup>134</sup> –, sondern den Augenblick, in dem das Monströse zur Erscheinung kommt und sich nur in drei Ansichten gleichzeitig manifestieren kann. Bacon hat sowohl imaginäre monströse Wesen als auch Plastiken gemalt, für die imaginäre monströse Wesen Modell saßen.

Die im Namen des Triptychons bezeichnete Kreuzigung referiert nicht auf die christlich-europäische Darstellungstradition der Kreuzigung Christi oder ein mögliches, mit diesem Motiv zusammenhängendes Thema von Bacons Bild, sondern auf die Unvereinbarkeit des Bildlichen und seiner Bedeutung, auf die in der Geschichte der Bilder verloren gegangene, weil von Bild zu Bild zunehmend als trügerisch erkannte Abbild- und Aussagefunktion künstlicher Bilder. Das Kreuz ist in der monströsen Malerei Bacons zu einem „brauchbaren Gerüst geworden [...], an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann“<sup>135</sup> und sein Fuß eine topografische Trope des unbekanntem und unmöglichen Orts, an dem die Phantasmen der Bildphänomene zur Erscheinung kommen.

Francis Bacon bringt ins Bild, was die Sprache laut H. P. Lovecraft nicht einholen und dennoch so mühelos, weil nichtvisuell evozieren kann. In Lovecrafts auf Bacons Bildwerk beziehbarer, das Monströse als die Unmöglichkeit seiner Beschreibung beschreibender literarischer Diktion liest sich das so: „Das *Ding* [im Original kursiv; d.V.] kann unmöglich beschrieben werden – es gibt keine Sprache für solche Abgründe brüllenden unvorstellbaren Irrsinns, für diese Verneinung von Materie, kosmischer Gültigkeit und Ordnung.“<sup>136</sup> Wie eine sprachbildliche und doch in ihrer begrifflichen Abstraktion jede bildliche Konkretion vermeidende Poetik der Malerei Bacons erscheint jene Passage in Arthur Machens Erzählung *Der Große Pan* (1894), in der eine der Figuren „einen Moment lang von Angesicht zu Angesicht mit etwas Gegenwärtigem stand, das weder Mensch noch Tier war, nicht zu den Lebenden zählte noch zu den Toten, sondern eine Vermischung aller Dinge war, die Form von allem, doch ohne alle Form.“<sup>137</sup> Monströse Bilder führen nicht nur auf andere Bilder zurück, sondern auch zur Sprache. Sie bilden eine Herausforderung der Sprache, die sie zu beschreiben versucht und in der Rhetorik dieser Versuche nicht nur auf

---

<sup>134</sup> Deleuze: Francis Bacon, 46.

<sup>135</sup> Sylvester: Gespräche, 45.

<sup>136</sup> Lovecraft: Cthulhu, 235-236.

<sup>137</sup> Machen: Der Große Pan, 16.

Begriffe und Kategorien, sondern ihrerseits auf (Sprach-)Bilder zurückgreift. Das nicht-visuelle Medium Sprache steht in einem symbiotischen und dialektischen Verhältnis zu den Bildmedien. Von der Sprache kehrt man daher zurück zu den monströsen Bildern, die (literarische) Sprache zu bezeichnen und zu formen versucht.



## 2. Bilder

*It doesn't matter what I'm thinking  
It's the images that are worth repeating*  
Lou Reed / John Cale

*Ein Ensemble guter Bilder kann abscheulich sein.*  
Robert Bresson

### 2.1 Bildzitate

*Wenn es eine verstörendere Bebilderung der Hölle geben sollte, will ich diese niemals sehen. Hier war nicht ein Künstler am Werk gewesen, der das von ihm Gesehene in ihm gemäße Formen übertragen hatte; es war ein schieres Pandämonium, objektiv klar wie Kristall. Sie werden immer schrecklicher – mit hohen Federbüschen, Kugelaugen, Armen, die in Klauen auslaufen, Haifischkiefern. Und vor diesen Göttern schlachtet man Menschen auf Steinaltären; andere werden in Trögen zerstampft, unter Wagen zermalmt, in Bäume geklemmt. Einer aus glühendem Eisen mit Stierhörnern verschlingt Kinder. Es gibt auf der ganzen Welt sicherlich kein zweites Bild, in dem Schrecken und Komik so schaurig dicht beieinanderliegen und das dazu so schwer zu verstehen wäre. Die Zerrgestalt erinnert an einen Vogel ebenso wie an einen Menschen. Der Kopf besteht aus nichts als einem brüllenden Mund, die Glieder sind unidentifizierbar, und es ist nicht zu entscheiden, ob das, was wir sehen, überhaupt als ein Körper bezeichnet werden kann. Die von ihm geschauten und neu gestalteten phantastischen Szenen und Wesen nähern sich in intensivster Weise einer Form von Urmaterie an, aus der sie zu entstehen scheinen. Die Oberfläche schien völlig unberührt. Offensichtlich war jene Fäulnis, jenes Grauensvolle von innen gekommen. Durch eine sonderbare Verschärfung des Innenlebens fraß der Aussatz der Sünde das Bild langsam weg. Das Verfaulen eines Leichnams in einem nassen Grab war nicht so fürchterlich. Des Bildes Zauber hatte sich mir entdeckt: in einer absoluten Lebensähnlichkeit des Ausdrucks, die, anfangs nur verblüffend, mich schließlich überwältigte, verstörte und entsetzte. Dieser geniale wie ekle Zauberer hatte die Flammen der untersten Hölle beschworen, sein Pinsel war ein magischer Stab gewesen, der diese Nachtmahre förmlich gelaicht hatte. Das System der Farben selbst ist ein System unmittelbarer Einwirkung auf das Nervensystem. Noch nie habe ich etwas derart poetisch Brutales gesehen, selbst nicht in den drastischsten Orgien der*

Flamen. Dieses Gemälde ist vor allem nicht seines Themas, sondern der Unverhülltheit des Themas wegen so erschreckend. Es ist ein Bild der Sprachlosigkeit, eines furchtbaren Verstummens angesichts oder besser gesagt unter dem Zwang des Schrecklichen, das hier in einer ebenso dramatischen wie beklemmenden künstlerischen Vision Ausdruck findet. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. An der alleräußersten Grenze verwandelt sich der Horror in Schönheit, und [der Künstler] trägt uns weit über diese Grenze hinaus, hin zu grauenhafter Größe und Pracht. Diese Figuren aus dem Horrorkabinett der menschlichen Vorstellungen sollen alle bisherigen Anschauungen nachhaltig zunichte machen. All das, was in der Einbildung möglich ist, wird durch sie als monströs, aber wirklich dargestellt. Ich fürchtete dieses Gemälde, ich empfand wirklich Widerstreben. Mich stieß nicht nur die „Häßlichkeit“ des Bildes ab und nicht einfach das Grauen, das es verströmt, sondern auch die unerklärliche Tatsache, daß ich mich ausgerechnet in es vertiefte, wo ich mich doch auch mit so viel anderem beschäftigen könnte. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...], und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.

Dies ist selbstverständlich kein Einzelzitat, sondern ein mal mehr, mal weniger kohärent und flüssig klingender Zusammenschnitt verschiedener und im Wortlaut unveränderter Zitate von u.a. dem Comiczeichner John Arcudi, Edgar Allan Poe, László Földényi, Oscar Wilde, Georges Bataille, H.P. Lovecraft, Gustave Flaubert, Gilles Deleuze, dem Comic-Szenaristen Alan Moore, Heinrich von Kleist und Charles Baudelaire<sup>138</sup>. Alle Zitate sind poetischen und theoretischen bzw. kritischen Texten

---

<sup>138</sup> Die Quellen in der Reihenfolge des Zitierens: 1. auf dem Rückumschlag von Guy Davis' *The Marquis: Danse Macabre* zitierte Äußerung des Comicszenaristen John Arcudi zu Davis' Werk (Davis: *Marquis*; übersetzt vom Verfasser); 2. Lovecraft: *Pickmans Modell*, 31; 3. Flaubert: *Versuchung*, 116-117; 4. Georges Bataille über eine Höhlenmalerei von Lascaux (Bataille: *Tränen*, 54); 5. László Földényi über Francis Bacons *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (Földényi: *Schweißstuch*, 133-135); 6. Peter Assmann über das grafische Werk Alfred Kubins (Assmann: *Zum Kult*, 65); 7. Beschreibung des verwandelten Porträts Dorian Grays (Wilde: *Bildnis*, 174); 8. Edgar Allan Poes *Das ovale Porträt* (Poe: *Das gesamte Werk*, Bd. 2, 686); 9. Lovecraft: *Pickmans Modell*, 28; 10. Gilles Deleuze über die Malerei Bacons (Deleuze: *Bacon*, 36); 11. Baudelaire im *Salon 1846* über Manzonis *Die Schlägerei der Bettler* (Baudelaire: *Werke*, Bd. 1, 233); 12. Földényi über Goyas *Saturn* (Földényi: *Abgrund*, 23); 13. Christine Ivanović über René Magrittes Flaubert visualisierendes Gemälde *Tention* (Ivanović: *Sprache*, 114); 14. Foucault: *Ordnung*, 38; 15. aus dem Vorwort des Comicauteurs Alan Moore zu John Coultharts grafischen Lovecraft-Adaptionen (Coulthart: *Haunter*, 9); 16. Walter Schurian über die Skulptur *Great Deeds against the Dead* von Jake und Dinos Chapman (Schurian: *Phantastische Kunst*, 88); 17.

entnommen, denen es um die Beschreibung, sprachliche Nachzeichnung oder Evokation von Bildern geht und die darin sehr viel produktiver sind als genuin bildwissenschaftliche Forschungsliteratur<sup>139</sup>. Einige dieser Bildanalysen betreffen fiktive Bilder und Künstler (Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray*, Poes *Das ovale Porträt*, die Gesichte des heiligen Antonius in Flauberts *Versuchung*) – Bilder also, die ausschließlich als Bildbeschreibung existieren und keine existente (bildliche oder erfahrungsweltliche) visuelle Referenz haben. Andere widmen sich existenten und anschaulichen Werken wie Gemälden von Manzoni, Magritte (*Tention*, 1945), Friedrichs *Mönch am Meer*, Goya (*Saturn*) und Francis Bacon (*Three studies for figures at the base of a crucifixion*), Grafiken von Alfred Kubin, einer Plastik von Jake und Dinos Chapman (das ebenfalls bereits erwähnte *Great Deeds against the Dead* von 1994), den Lovecraft-Adaptionen des Comic-Künstlers John Coulthart sowie Guy Davis' grafischer Novelle *The Marquis – Danse Macabre* von 2001.

Diese Bildbeschreibungen, Bildanalysen und Schilderungen von Bildeffekten könnten sich allerdings mit etwas gutem Willen – dies die Absicht der Montage – auch auf ein einziges Bild beziehen oder zumindest an die Gruppe von bildlichen Darstellungen und Erscheinungen wenden, die unter die Kategorie des Monströsen fallen. Die jeweils in den tatsächlichen oder imaginären Blick genommenen monströsen Bilder sind, was Semantik und Metaphorik ihrer sprachlichen Äquivalente angeht, tendenziell untereinander austauschbar. Die Einschätzungen decken sich trotz unterschiedlichen Abstraktionsniveaus weitgehend in Ton und Qualität: eine Deckungsgleichheit, die durch Begriffe wie Horror, verstörend, objektive Klarheit, Schwerverständlichkeit, Intensität, Furchtbarkeit, entsetzende Lebensähnlichkeit, Magie, poetische Brutalität, Drastik, Unverhülltheit, Sprachlosigkeit, grauenhafte Pracht oder Zwang des Schrecklichen markierbar ist.

Hinzu kommen die direkten Bezüge, die unter einem Teil der Texte und textlich kommentierten Werke auszumachen sind, sowie die Schwierigkeit, den referenziellen, imaginären oder originären Status der beschriebenen Bildwerke klar zu identifizieren. Flauberts Schilderungen der Visionen des heiligen Antonius lesen

---

erneut Földényi zum *Saturn* Goyas (Földényi: Abgrund, 11); eine Passage aus Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Kleist: Empfindungen, 327).

<sup>139</sup> Zum genuin theoretisch-philosophischen Begriff des Bildes vgl. Boehm: Was ist ein Bild?; Groebner: Ungestalten; Lachmann: Erzählte Phantastik, 29-44; Sachs-Hombach: Bildwissenschaft; Wiesing: Artificielle Präsenz.

sich nicht nur wie Bildbeschreibungen, sondern referieren zu einem großen Teil nachweisbar auf Darstellungen der bildenden Kunst: es *sind* Bildbeschreibungen. Lovecrafts fantastische Monstren werden vor dem Hintergrund einer explizit genannten Genealogie monströser Künstler entwickelt; insbesondere Goya wird in *Pickmans Modell* und diversen anderen Erzählungen des Autors erwähnt. Die Plastik der Chapman Bros. wiederum ist das skulpturale Pastiche einer Goya-Radierung, während Goyas *Saturn* zumindest dem Titel nach einen ikonischen Topos der Kunstgeschichte variiert und deformiert. René Magritte malt seine Version der Versuchung nach Flauberts literarischer Vorlage, der Grafiker, Maler und Bilderzähler John Coulthart adaptiert direkt Texte und Motive Lovecrafts in Form von Comics und Illustrationen.

Die Zitate wurden nicht nach diesen unmittelbaren Bezügen zusammengestellt, sondern nach rhetorischen Ähnlichkeiten der Bildbeschreibungen. Die Verbindung der beschriebenen Bilder untereinander ist Zufall, aber nicht zufällig, denn es entsteht ein Geflecht von Referenzen, das die von monströsen Bildern ausgelöste aggressive Verunsicherung des Blicks und der Anschauungen zunächst relativiert. Dies minimiert allerdings keineswegs die verstörende Lebendigkeit der Bilder, ihre grauenhafte Pracht und die mitunter irritierende Klarheit der Form – als unverhüllte, monströse Verwirklichung und Gestaltung des Unwirklichen und Gestaltlosen. Bei einem monströsen Porträt wird der oder das Porträtierte, gemäß der Gattung Bildnis als Darstellung eines bestimmten Menschen in seiner anschaulichen Erscheinung, immer als Modell mitgedacht und vorausgesetzt.

Wenn monströse Bilder als größten gemeinsamen Nenner durch Sprache nicht einholbaren visuellen Exzeß in formaler Vollendung des Unförmigen aufweisen, wird gerade dadurch die Frage nach dem ästhetischen, phänomenalen, mimetischen, semiotischen, imaginativen, medialen und diskursiven Charakter von Bildern aufgeworfen – im Gegensatz oder eben in komplementärer Symbiose mit den Möglichkeiten der Sprache, sei diese Sprache poetisch oder kritisch. Rainald Goetz schreibt: „Die Schrift kann, gerade im Gegensatz zum Bild, ganz wenig, sie ist

wirklich ein trauriger Krüppel. Aber für den, der die Schrift liebt, ist dieser traurige, der Welt hinterherhinkende Krüppel das Inbild des richtigen Lebens.“<sup>140</sup>

Schließlich demonstriert die Zitatencollage (über die Ähnlichkeit der Bildsujets, die mediale Vielfalt der Beispiele und die terminologischen bzw. sprachbildlichen Parallelen) auch, daß monströse Bildlichkeit nicht nur verschiedene Medien (Literatur, Film, Comic, Malerei, Fotografie) in symbiotische und korrele Beziehung zueinander bringt, sondern auch etwaige Grenzen zwischen kanonisierter Hoch- und populärer Massenkultur aufhebt. Im verstörenden Bilderreservoir des Horrors werden Medien und künstlerische Ausdrucksformen egalisiert.

## 2.2 Balzacs unmögliches Bild

Honoré de Balzacs Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk* (*Le Chef-D'Œuvre inconnu*, zuerst erschienen 1831) handelt von „drei historischen und einer fiktiven Malerpersönlichkeiten“<sup>141</sup> und thematisiert die „Basisopposition Kunst vs Leben“<sup>142</sup>. Der fiktive Frenhofer, „einer von Balzacs faustisch ringenden Künstlern“<sup>143</sup> und Curtius zufolge an den empirischen Maler Eugène Delacroix angelehnt<sup>144</sup>, ist ein Schüler des gleichfalls historischen Jan Gossaert (um 1478 bis um 1536), de Mabuse genannt. Frenhofer steht kurz vor der Vollendung eines seit zehn Jahren entstehenden Porträts, das noch nie jemand sah und von dem sich der Maler die ideale, vollendete Illusion des Lebens verspricht, die nicht nachbildende Schöpfung einer lebenden Kreatur mit den Mitteln der Kunst – die porträtierte Catherine Lescaut existiert nicht. Das Bildnis zeigt einen weiblichen Akt und trägt einen Namen, aber es gibt kein Modell. Von diesem unbekanntem Bild erfahren zwei weitere so historische wie in Balzacs fiktionale Figuren verwandelte Maler: der Flame Frans Porbus d.J. (1570-1622) und ein Malernovize namens Nicolas Poussin (1593-1665) – *der* Poussin, über den Francis Bacon sagt, er habe auf dem Gemälde *Der Bethlehemische Kindermord* von 1630-1631 „die vermutlich beste Darstellung eines Schreis in der Malerei [...] gemacht.“<sup>145</sup> Eines Abends enthüllt Frenhofer den beiden

---

<sup>140</sup> Goetz: Jahrzehnt, 177.

<sup>141</sup> Greul: Die frühen Erzählungen Balzacs, 54.

<sup>142</sup> Ebd., 55.

<sup>143</sup> Curtius: Balzac, 111.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., 44-45.

<sup>145</sup> Sylvester: Gespräche, 35.

sein Werk. Was Porbus und Poussin sehen, sind „planlos aufgehäufte Farbmassen, die von einer Vielheit bizarrer Linien zusammengehalten werden und eine Art Kruste bilden“<sup>146</sup>, jedoch „in einer Ecke der Leinwand ein Stück eines nackten Fußes, der sich aus dem Chaos von Farben, Tönen und unbestimmten Nuancen, dem ganzen formlosen Nebel, hob; es war ein bezaubernder, ein lebendiger Fuß.“<sup>147</sup> Frenhofer wird wahnsinnig, stirbt noch in derselben Nacht und zerstört zuvor seine sämtlichen Bilder.

Die Erzählung trug ursprünglich den Untertitel *Conte fantastique* (fantastische Erzählung). Das Fantastische als Motiv im engeren Sinne taucht allerdings nur in Form des subtil Angedeuteten in der Schlußpointe auf. Auf der Leinwand ist kein täuschend lebensecht gemalter Fuß zu sehen, sondern, dies die ausdrückliche rhetorische und präzise bildbeschreibende Hervorhebung, von ihr erhebt sich das Stück eines lebendigen Fußes. Das Fantastische ist vielmehr ein zwangsläufiges Resultat der bildtheoretischen Reflexionen, die Balzac in Erzählform präsentiert. Das aus fiktiven und historischen Figuren gemischte Ensemble verweist bereits auf die prinzipielle Untrennbarkeit und Verschlingung von faktischer bzw. historischer Materialität und freier künstlerischer Imagination. Balzac gibt ein Bild empirischer Gestalten. Über die Funktion der Verifizierung hinaus werden historische Realität und die ästhetische Präfiguration und damit Formbarkeit dieser Realität in ein irritierendes, diffuses Verhältnis gesetzt. Anders gesagt: Die Basisopposition von Kunst vs. Leben wird, wenn nicht aufgehoben, so doch gezielt problematisiert – als Problem der Bildlichkeit. Nicht nur die Werke Frenhofers, sondern auch der Künstler selbst erscheint dabei im erneuten Übereinanderfallen von autonomer Bildwirklichkeit und körperlicher Erscheinung als dämonische Figur: er ist eine „aus den Grenzen der menschlichen Natur“<sup>148</sup> hinausgehobene Erscheinung und als „typisches Abbild der Künstlernatur“<sup>149</sup> ein „übernatürliche[s] Wesen“<sup>150</sup>.

In Balzacs Erzählung ist visuelle Wahrnehmung und die sprachliche Schilderung dieser Wahrnehmung immer schon bildhaft bzw. von gemalten Bildern vorgeprägt. Als typisches *Abbild* der *Künstlernatur* ist Frenhofer kein menschliches Wesen mehr,

---

<sup>146</sup> Balzac: Das unbekannte Meisterwerk, 240.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd., 220.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

sondern eher gestaltgewordener künstlerischer Ausdruck von etwas, das sich der nachahmenden Darstellung verweigert. Poussins erste Begegnung mit Frenhofer vor Porbus' Atelier zeitigt weniger eine narrative Gestaltung der äußeren Erscheinung der Figur, sondern, wie in Flauberts *Versuchung*, eine Bildbeschreibung, in der Detail auf Detail folgt, bis

man ein wenn auch unvollkommenes Bild dieser Erscheinung vor sich [hat], der das spärliche Licht des Treppenhauses eine phantastische Färbung gab. Man hätte ihn für ein wandelndes Porträt von Rembrandt halten können, das ohne Rahmen durch ein Halbdunkel schritt, wie dieser große Maler es besonders geliebt hat.<sup>151</sup>

Frenhofer ähnelt nicht bloß einem Rembrandt-Porträt, sondern wird buchstäblich zum lebenden Bildnis. Damit benennt Balzac explizit die Interdependenz von Bildbetrachtung, Sprache und Wahrnehmung als eine rhetorische Regel seiner literarischen Schilderung. Ab dieser frühen Passage liest sich jede weitere Beschreibung, etwa die unmittelbar folgende des Ateliers, wie eine Bildbeschreibung. Porbus' Arbeitsraum ist ein übervolles artifizielles Arrangement ohne jede erzählerische, d.h. Bewegung oder Zeitlichkeit repräsentierende Dynamik. Der Erzähler evoziert hier nicht den naturalistischen Blick in einen dreidimensionalen Raum, sondern den Blick des Museumsbesuchers, der in gemächlicher Folge die Einzelheiten eines zweidimensionalen Gemäldes, einer malerischen Illusion von Räumlichkeit abtastet.

Während die Gestalt Frenhofers die Grenze zwischen Gemälderahmen und Wirklichkeit, Bild und Abgebildetem und damit zwischen bildlicher Referenz und wahrhafter Erscheinung des Bildobjekts überschreitet (was ihr und der gesamten Erzählung unvermeidlich fantastische Züge verleiht), gelingt dem lebenden Bild die Grenzüberschreitung in umgekehrter Richtung nicht. Frenhofers einziges künstlerisches Kriterium ist Lebendigkeit als „die vollkommene Natürlichkeit der Erscheinung, die uns zur Verzweiflung treibt.“<sup>152</sup> Er legt Hand an, d.h. verbessert ein Gemälde von Porbus, das die heilige Maria von Ägypten darstellt, und läßt seinen malerischen Korrekturen eine ausführliche Formanalyse sowie basale

---

<sup>151</sup> Ebd., 199-200.

<sup>152</sup> Ebd., 222.

kunsttheoretische Überlegungen folgen: „Die Aufgabe der Kunst ist nicht, die Natur zu kopieren, sondern sie auszudrücken!“<sup>153</sup> Folglich kann es für sein vollkommenes Porträt kein Modell – „diese unauffindbare Venus der Alten“<sup>154</sup> – geben, da ein kopistisches Abbildverhältnis durch tatsächliche Präsenz des Bildobjekts die Wirklichkeit des Bilds nur verringern kann. Bildlicher Ausdruck hat nichts mit der Abbildung von Ausdruck zu tun. Was Balzac hier thematisiert, ist nichts weniger als die Krise der künstlerischen Moderne als Krise des Bilds, als deren Resultate die Explosion der Form und die autonomieästhetische, manieristische Erzeugung einer künstlichen Bilderwelt, die neue Arten und Dinge, selbst Chimären und Monstrositäten schafft, folgen werden. Trotz seiner wahnhaften Überzeugung „Es ist kein Bild mehr, es ist eine Frau!“<sup>155</sup> scheitert Frenhofer am vollkommenen Bild; er hat, siehe Magritte, das Unmögliche versucht. Das Chaos von Farben, das er Porbus und Poussin enthüllt, ist aber nicht nur das Ergebnis fortschreitender Zerstörung, sondern auch als Flucht in die Abstraktion zu begreifen und korrespondiert für den gegenwärtigen Leser bzw. den gegenwärtigen bildbetrachtenden Blick auf verblüffende Weise mit dem expressiven, aber völlig abstrakten Action Painting Jackson Pollocks. Das Figurative und abbildgemäß Konkrete ist in diesem monströsen Bild nur noch als Körperfragment möglich, das sich durch den formlosen Nebel der Farben drückt wie Frenhofer selbst aus einem Rembrandt-Rahmen und sich in diesem Kontrast vom figurativ Gemalten in etwas Lebendiges verwandelt. Zur Möglichkeit und in Opposition stehen die Abstraktion und das Lebendige selbst; das Dazwischen – die Wirklichkeit abbildende Kunst – gibt es nicht mehr. Wahn und Abstraktion spielen dem Blick mehr zu als ein mimetischer Bildinhalt. Das Meisterwerk ist nicht unbekannt, weil niemand außer dem Maler es kennt, sondern weil niemand es kennt. Es existiert nicht, weil es das Unmögliche versucht: auf die immer wieder neu zu stellende und wesenhaft verstörende Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit in bildlicher Form eine endgültige und anschauliche Antwort zu finden. Die Sprache, in diesem Fall Balzacs Text, kann als Antwort nur die Artikulation des Dilemmas bieten.

---

<sup>153</sup> Ebd., 205. Dieses Zitat bildet eine Aussage, die auch Francis Bacon hätte treffen können, dessen Gemälde das Ausdrücken von Natur auf monströs buchstäbliche Weise visualisieren.

<sup>154</sup> Ebd., 221.

<sup>155</sup> Ebd., 231.



### 2.3 Wildes lebendes Bild

Oscar Wildes Romanfigur Basil Hallward, der Maler des Porträts Dorian Grays, äußert nicht nur als fiktive Künstlergestalt, sondern vor allem als literarisches Selbstporträt des Autors die kunsttheoretische Überlegung, daß „jedes Porträt, das mit Gefühl gemalt wurde, [...] ein Porträt des Künstlers [ist], nicht dessen, der ihm dafür gesessen hat.“<sup>156</sup> Auch bei Balzac sind Bildinhalt und Ähnlichkeit einer- sowie Ausdruck und Form andererseits völlig verschiedene, jedenfalls nicht in fixe Kongruenz zu bringende Bildqualitäten. In Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* gewinnt das gemalte Bildnis des Titelhelden die fantastische Fähigkeit, das Unsichtbare und Innere – in diesem Fall bemerkenswerterweise die zunehmend böse, amoralische und sündige, mit einem Wort: monströse Qualität von Grays Charakter – buchstäblich ins Bild zu setzen. Das Porträt erfüllt keine Abbildfunktion mehr. Es hört allmählich und immer mehr auf, der visuell erfaßbaren Erscheinung des Porträtierten zu ähneln, bleibt aber dessen wahrhaftiges Porträt. Die Wahrhaftigkeit des Porträts besteht weiterhin als Ähnlichkeit. Es ist jedoch keine Ähnlichkeit des Abbilds, sondern Ähnlichkeit durch Ausdruck, den Ausdruck des Inneren.

Das Prinzip der wörtlich genommenen Metapher, also der Visualisierung des Abstrakten mit zwangsläufig drastischem Resultat, spielt in Rhetorik und Bildlichkeit der Horror-Kunst wie auch in der entsprechend ausgerichteten Kunstkritik<sup>157</sup> eine große Rolle; die Bildlichkeit der Sprache ähnelt dem Bildobjekt ihrer Aufmerksamkeit. Dieses Prinzip wird in *Das Bildnis des Dorian Gray* denn auch, in der Beschreibung der wortwörtlichen Verwandlung des Gemäldes in der Ersetzung von Ähnlichkeit durch Ausdruck bzw. Außen durch Innen, in horrormotivischen Analogien formuliert:

Die Oberfläche schien völlig unberührt [...]. Offensichtlich war jene Fäulnis, jenes Grauensvolle von innen gekommen. Durch eine sonderbare Verschärfung des Innenlebens fraß der Aussatz der Sünde das Bild langsam weg. Das Verfaulen eines Leichnams in einem nassen Grab war nicht so fürchterlich.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Wilde: *Das Bildnis*, 15.

<sup>157</sup> Kleists Formulierung der „weggeschnittenen Augenlider“ ist ein besonders anschauliches Beispiel.

<sup>158</sup> Wilde: *Das Bildnis*, 174.

Hierbei sind weniger semiwissenschaftliche physiognomische Vorstellungen von der Äquivalenz psychischer und physischer Zustände, die romantisch-dekadente Idee vom belebten Kunstwerk, das metaphysische Leib-Seele-Konzept oder das zentrale Wildesche Romanthema des Verhältnisses von Kunst und Lebenswirklichkeit als Moralität des Ästhetischen entscheidend (wobei dies alles Elemente sind, die Wildes Roman mit Balzacs Erzählung verbinden), sondern wiederum und deutlicher als bei Balzac die in Form eines fantastischen Motivs präsentierten bildtheoretischen Reflexionen. Die zitierte Passage läßt sich zum einen wortwörtlich auf die Verwandlung des Gemäldes und zum anderen bildlich auf die charakterliche Verwandlung Dorian's beziehen. Wie in *Das unbekannte Meisterwerk* wird damit ein Zweifel an der Relevanz und Verlässlichkeit künstlerischer Mimesis artikuliert – die Oberfläche ist intakt – und die Frage aufgeworfen, was ein Bild eigentlich repräsentiert.

Der Horror resultiert aus dem im Bild selbst präsenten Übereinanderfallen von übertragener und wörtlicher Bedeutung. Der fäulnisartige Fraß von Hallwards Porträt entspricht den bizarren, krustigen Farblinien von Frenhofers Bildnis, als deren Inversion ins Wuchernd-Organische. Um den Horror des derart lebendig gewordenen Gemäldes sprachlich zu evozieren, muß ein weiteres drastisches Körperbild her – das des faulenden Leichnams. Das Motiv des Faulig-Organischen wiederum verweist auf malerische bzw. bildkünstlerische Abstraktion, insofern es als formloser Rest von Körperlichkeit nicht mehr als Referenz gegenständlicher Bildlichkeit taugt. Hallward hat das von Frenhofer ersehnte lebende Bild erschaffen, aber dieses Bild kann nur monströs sein, da die Wahrheit des Ausdrucks die Veränderung der Form bedingt und „das, was in der Einbildung möglich ist, [...] als monströs, aber wirklich dargestellt“<sup>159</sup> wird.

## **2.4 Lovecrafts monströses Bild**

In H.P. Lovecrafts Erzählung *Pickman's Model* von 1926 (zuerst veröffentlicht 1927 im amerikanischen Pulp-Magazin *Weird Tales*) findet sich, eingebunden in die narrative Struktur einer klassisch konzipierten Horror-Story, ein Merkmalskatalog gemalten bildlichen Horrors, eine motivische und stilistische Typologie und Ästhetik

---

<sup>159</sup> Schurian: Phantastische Kunst, 88.

monströser Bildlichkeit. Sie porträtiert einen Maler von Monstren und dessen Werk, um am Ende der Erzählung mit der Pointe aufzuwarten, daß der Künstler nach Modellen „*from life* [im Original kursiv; d.V.]“<sup>160</sup> malt. Die Monster sind real und können fotografiert werden. Die Fotos sind Dokumentationen unwirklichen Horrors. Sie bezeugen den Cailloisschen Riß, einen fremden und befremdenden, fast unerträglichen Bruch mit den normativen Erfahrungsmustern und Bildkonventionen der bisher gekannten wirklichen Welt, deren Gesetzen auch die fiktionale Handlung der Erzählung grundsätzlich unterworfen ist. Die Gemälde werden nach diesen Fotografien entworfen, sie sind streng figurative Abbilder der direkten fotografischen Abbilder. Lovecraft erarbeitet während seiner Erzählung nicht nur in endlosen Beschreibungen fiktionaler Pickman-Gemälde einen umfangreichen Merkmalskatalog monströser Bilder und setzt das Werk des erdachten Monster-Malers Pickman als Ende und Apotheose einer Traditionslinie bildlichen Kunst-Horrors, sondern verweist mit Pickmans schrecklichstem Bild –

It was a colossal and nameless blasphemy with glaring red eyes, and it held in bony claws a thing that had been a man, gnawing at the head as a child nibbles at a stick of candy. Its position was a kind of crouch, and as one looked one felt that at any moment it might drop its present prey and seek a juicier morsel.<sup>161</sup>

– auf eines der grauenhaftesten und monströsesten Gemälde der Kunstgeschichte, nämlich selbstverständlich Francisco Goyas *Saturn*. Die Bildbeschreibung des Pickman-Bilds ist ebenso eine weitgehend präzise Beschreibung des Goya-Bilds. Man erkennt Goyas monströsen *Saturn* in ihr, wenn man das Bild kennt. Die Bildlichkeit der Sprache ist eine zwangsläufig andere als die der visuellen Medien. Sprache kann nicht sagen, was die Bilder zeigen, denn Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel. Lovecraft stellt sich dem Problem, indem er einen Text von Bildern erzählen läßt, der dauernd beteuert, dem Horror und der Monstrosität der Bilder sprachlich nicht beikommen zu können. Diese Bilder ähneln dazu wirklichen, ansehbaren Gemälden (neben Goya werden u.a. Johann Heinrich Füssli und Gustave Doré als künstlerische Referenzen Pickmans genannt), die vom Text aufgerufen

---

<sup>160</sup> Lovecraft: *The Dunwich Horror*, 25.

<sup>161</sup> Ebd., 22.

werden und das Sprachliche konkret visualisieren, und zwar als dem Text vorangehende und ihm äußerliche Bildpräsenz statt durch seine Sprache und Erzählung initiierte Vorstellungsbilder:

Oft genug wird Malerei zu Hilfe gerufen, gleich ob Schönheit oder Schrecken gemeint ist, und wenn das Zitat eines Bildes ausbleibt, wird doch oft genug eines beschrieben, und zwar ein schon vorhandenes. Umgekehrt aber dürfte die Rückwirkung auf die Malerei stärker sein, als angenommen, denn die Literatur ist seit langem in allen Bereichen die erste und wichtigste Quelle der Bilder. Sie aber respektieren die Grenzen von Literatur und Malerei nicht.<sup>162</sup>

Hannes Bok konzentriert sich mit seiner Illustration *Pickman's Model* von 1951<sup>163</sup> ausschließlich darauf, Pose und physische Eigenheiten der von Lovecraft geschilderten monströsen Figur bilddarstellerisch, als wortgetreues Abbild des Beschriebenen umzusetzen. Die Konsequenz ist, daß Bok – durchaus getreu den angegebenen körperlichen Details – kein monströses Bild, sondern einen großen Hund malt, weil der Bildkünstler in diesem Fall ein Illustrator ist und den Text trotz solcher bilddiskursiven Signalwörter wie „unbeschreiblich“ oder „blasphemisch“ nicht als im Verhältnis von Bild und Sprache grundsätzlich angelegte Reflexion über monströse Bildlichkeit, sondern als unmittelbar referenzialisierbare Vorlage versteht<sup>164</sup>. Lovecraft beschließt seine literarischen Reflexionen über monströse Bilder dadurch, daß er den Horror durch das Einbringen des dokumentarischen Mediums der Fotografie „verifiziert“.

Die Erzählung *Pickmans Modell* ist also neben den Texten Balzacs und Wildes ein weiterer bildtheoretisch reichhaltiger künstlerischer Text zur Struktur und Wirkung visuellen Kunst-Horrors und Ausgangspunkt für Überlegungen zum Verhältnis von (literarischer) Sprache und Bild sowie zur stilistischen Charakteristik monströser Bilder. Pickman ist nicht nur ein streng figurativer Maler, der sich wie Frenhofer fast ausschließlich dem Genre Porträt widmet, sondern formal gesehen „in every sense – in conception and in execution – a thorough, painstaking, and almost scientific *realist*

---

<sup>162</sup> Holländer: Das Bild, 78.

<sup>163</sup> Abgebildet in Piselli; de Zigno; Morrocchi: *The Cosmical Horror*, 2.

<sup>164</sup> Zu Lovecrafts Poetik des Unbeschreiblichen vgl. Wehmeyer: *The Thing Cannot Be Described* sowie Airaksinen: *The Philosophy*, 89-105.

[im Original kursiv; d.V.].“<sup>165</sup> Der Ich-Erzähler Thurber findet in Pickmans Malerei das Ideal Frenhofers realisiert:

As I am a living being, I never elsewhere saw the actual breath of life so fused into a canvas. The monster was there – it glared and gnawed and glared – and I knew that only a suspension of Nature’s laws could ever let a man paint a thing like that without a model [...].<sup>166</sup>

Diese grauenhafte Intensität kann, wie Thurber mutmaßt, nicht der formalen Qualität zugeschrieben werden und vor allem nicht ohne Modell erreicht werden. Tatsächlich hat Pickman die in Balzacs Erzählung unerreichbare Bildvollendung repräsentierende „unauffindbare Venus der Alten“ gefunden, die, da unauffindbar, nur ein monströses Wesen sein kann. Bei Pickman ist einzig das Phantasma in der Lage, mit dem Bild zu korrespondieren. Das Bild ist monströs, weil es in exakter malerischer Reproduktion ein Monster porträtiert. Lovecrafts sprachliche Annäherung an das Bild – im gewohnten Adjektivreichtum keine vom Horror unmittelbar affizierte, sondern dessen Effekt bereits reflektierende Sprache – ist eine unzureichende, Fernhofers wilder Abstraktion entsprechende Vermeidung des konkret Visuellen. Das finale Monster-Foto fungiert nicht nur als geschickte horrorezählungstypische Pointe („The monster was there“), sondern beendet auch abrupt die formalästhetischen Mutmaßungen des Erzählers. In der mimetischen Zuverlässigkeit und dokumentarischen Qualität der Fotografie als Quelle der monströsen malerischen Meisterschaft wird die ästhetische Distanz der Darstellung zum Dargestellten aufgehoben. Lovecraft zaubert nicht einfach ein Monster aus dem Hut, sondern bringt ein weiteres Bildmedium ins Spiel, wodurch die Schwierigkeit des Referenziellen zwar auf buchstäbliche, genregerecht fantastische Monstrosität rückgerechnet, aber ebenso ein bildanalytisch ergiebiger Kommentar dazu geliefert wird, warum ein monströses Bild „really brings a shiver“<sup>167</sup>.

Lovecrafts literarische Gemälde des Monströsen sind Hypertrophien des Requisitenkatalogs der Horrorliteratur. Seine Monstren sind Phänotypen einer

---

<sup>165</sup> Ebd., 21.

<sup>166</sup> Ebd., 23.

<sup>167</sup> Ebd., 13.

Darstellung der „cosmic fear“<sup>168</sup> und repräsentieren eine „Horrorisierung der Welt [...] von geographischen Ausmaßen.“<sup>169</sup> Sie sind von gigantischer Größe, relativer Formlosigkeit und nicht einfach Exponate kreatürlicher Schlichtheit und eines körperlichen Extremismus, sondern götterähnliche Repräsentanten einer negativen Theologie bzw. fiktiven Quasi-Mythologie (darin Goyas göttlichen Monstren und Bacons qua Bildtitel religiös konnotierten Ungestalten ähnlich). Bei Lovecraft ist das Göttliche monströs und das Monströse göttlich. Erscheinung und Gestalt des Monströsen bestehen in riesigen, formlosen Entitäten ohne feste Konturen, die synästhetisch aus Topoi des Ekelhaften synthetisiert sind: dem Schleimigen, Klebrigen, Verfaulenden und Gestank Verbreitenden. Immer wieder knüpft Lovecraft seine Monster-Phänomenologie explizit an das Problem der Repräsentation. Immer wieder wird beteuert, daß es keine Sprache für dieses alle Formen verunmöglichende Monströse geben kann und betont, daß das, was als sprachliche Abbildung des Gesehenen gerade noch möglich ist, nicht ausreicht. Um etwas sehen zu können, muß man es verstehen, d.h. an durch (Bild-)Erfahrung gewonnene Seh- und Wahrnehmungsmaßstäbe anlegen können, und genau hier versucht Lovecraft, radikale Erschütterung zu evozieren. Das Monströse läßt sich in seiner reinen Präsenz auf nichts Faßliches oder dem menschlichen Bildspeicher Bekanntes reduzieren, und es bleibt dem Verstand, der Sprache und den Bildern nichts anderes übrig, als in Wahnsinn bzw. tautologische, affirmative Vokabelanhäufungen und ihre eigene Unbeschreiblichkeit visualisierende Bilder umzukippen.

Den formlosen Bildern monströser Götter stehen Schilderungen von Mensch-Monster-Hybriden gegenüber, bei denen keinerlei fantastische Metaphysik ihrer bildlichen Anschauung im Weg steht. Dann tritt eine regelrecht vivisezierende und an bildlichen Einzelheiten übervolle Rhetorik an die Stelle des Unsagbarkeitstopus', als hätte Lovecraft ein monströses Bild auf den Autopsietisch gelegt, mit dem Skalpell zerteilt und alle Bestandteile einzeln katalogisiert. Es lohnt, eine entsprechende Passage aus der Erzählung *The Dunwich Horror* von 1928, vielleicht die diesbezüglich auffälligste im gesamten Werk, in (fast) voller Länge zu zitieren:

---

<sup>168</sup> Lovecraft: *Dagon*, 367.

<sup>169</sup> Wydmuch: *Der erschrockene Erzähler*, 142-143.

The thing itself [...] crowded out all other images at the time. [...] It was partly human, beyond a doubt, with very man-like hands and head [...]. Above the waist it was semi-anthropomorphic; though its chest [...] had the leathery, reticulated hide of a crocodile or alligator. The back was piebald with yellow and black, and dimly suggested the squamous covering of certain snakes. Below the waist, though, it was the worst; for here all human resemblance left off and sheer phantasy began. The skin was thickly covered with coarse black fur, and from the abdomen a score of long greenish-grey tentacles with red sucking mouths protruded limply. Their arrangement was odd, and seemed to follow the symmetries of some cosmic geometry unknown to earth or the solar system. On each of the hips, deep set in a kind of pinkish, ciliated orbit, was what seemed to be a rudimentary eye; whilst in lieu of a tail there depended a kind of trunk or feeler with purple annular markings, and with many evidences of being an undeveloped mouth or throat. [...] When the thing breathed, its tail and tentacles rhythmically changed colour [...].<sup>170</sup>

Es ist der Vorstellungskraft beim Lesen dieses monströsen Bildes unmöglich, sich ein geschlossenes Bild von dem geschilderten Ding zu machen, weil die akribische, serielle und sukzessive sprachliche Häufung der Fülle monströser Einzelheiten unmöglich zu einer als über- und anschauliches Einzelbild visualisierbaren Form synthetisiert werden kann. Paradoxerweise verhindert die Sprache hier durch ihre gegenständlich-anschauliche Präzision ihre unmittelbare Übersetzbarkeit in ein anschauliches Bild. Sie kann das Monströse nicht zur Erscheinung bringen, sondern nur die Überforderung des Blicks als Ausweichen auf die Datenmenge, die die Erscheinung konstituiert, registrieren und artikulieren – wie ein digitales Bild, das bei steter Vergrößerung nur noch seine gepixelten Bausteine zeigt. Statt das Formlose sprachlich zu evozieren, sucht die Sprache das Bild Einzeldetail für Einzeldetail nach dem Grund der Formlosigkeit ab und findet eine Vielfalt von Formen. Lovecraft schildert das monströs Unrealistische mit genau dem Realismus, den er als Charakteristikum des Stils und damit des Monströsen der Bilder seines fiktiven Monster-Malers Pickman ausmacht.

---

<sup>170</sup> Lovecraft: The Dunwich Horror, 174-175.

## 2.5 Sequenzielle monströse Bilder

Hierin folgen dem Autor Lovecraft die bildenden Künstler, die seine literarischen Monstrositäten gerade aufgrund ihrer zur bildlichen Darstellung herausfordernden ständigen Undarstellbarkeitsbeteuerungen adaptieren – in Form eines Mediums, das dem Problem des Verhältnis´ von Bild und Sprache mit der Mischung beider Repräsentationsformen und seriell-sequenzieller Vervielfältigung des Bildes begegnet.

Am 22.03. 2007 veröffentlichte *Die Zeit* (Nr. 13 des Jahrgangs) ein Interview mit dem französischen Regisseur Alain Resnais, dessen wohl berühmtester Film *Letztes Jahr in Marienbad* von 1961 die Poetik des Nouveau Roman in das Medium bewegter Bilder überträgt. Die Rätselhaftigkeit des Films ist der Effekt äußerst stilisierter, formalistischer Bilder ohne klar identifizierbare narrative und psychologische Referenzen. Es gibt keine dem Ausdruck oder einer Erzählung zuspieldenden und also manipulierenden und propagandistischen Bilder. Der Augenblick tritt an die Stelle des Chronologischen, die Fragmentarisierung an die der Linearität und die reine künstliche Präsenz des Bildes an die des vermittelnden, medialen oder auch semantischen Bildes. Den allwissenden Erzähler (als der z.B. ein Regisseur als Funktion Autor im Werk anwesend ist) ersetzen innere Monologe, die sich der jeweiligen Bildsequenz oft kontrapunktisch fügen<sup>171</sup>. Bild und Text gehen nicht unterstützend zusammen, sondern stehen selbständig nebeneinander. Daher ist es keine Überraschung, wenn Resnais im *Zeit*-Interview äußert: „Wenn ich müde bin, lese ich einen Roman, wenn ich hellwach bin, einen Comic. Das ist anspruchsvoller, weil man zugleich eine visuelle und textuelle Botschaft entziffern muß.“

Die intermediale Qualität monströser Bilder ist eine doppelte. Zum einen bündeln sie verschiedene künstlerische Medien, weil Bildlichkeit eine medienübergreifende Kategorie ist und sich gerade die Horror-Kunst als gemeinsames Genre oder gemeinsamer Stil verschiedener künstlerischer Repräsentationsformen definiert. Zum anderen enthierarchisieren monströse Bilder und das Bilderreservoir des Horrors künstlerische Ausdrucksformen, egalisieren kanonisierte Hoch- und populäre Massenkultur und machen die Unterscheidung zwischen sogenannter seriöser und unterhaltender Kunst unbrauchbar und überflüssig – obwohl besonders

---

<sup>171</sup> Zu *Letztes Jahr in Marienbad* vgl. Müller: Filme der 60er, 44-47.



dem Horror als dem Direkten, Drastischen und Bildlichen der Vorstellung von Hochkultur implizite Wesenszüge wie Reflektion und Komplexität abgesprochen werden.

Im Horror-Comic steht das monströse Bild zwischen anderen Bildern und direkt neben der Sprache. Es steht damit zwischen den Optionen, die artifizielle Präsenz des Bildlichen innerhalb der eigenen Panelgrenzen als geschlossene, als Teil einer sowohl simultan überblickbaren als auch sukzessiv sich entfaltenden Bildsequenz oder in direkter Verbindung zur im selben Bildraum präsenten Sprache zu inszenieren. Obwohl die Ästhetik des Comics es wie keine andere Kunstform ermöglicht, Simultaneität zu simulieren, überwinden sie den ästhetischen Widerspruch zwischen Bildern und Texten und den räumlich-zeitlichen Widerspruch zwischen Bildern und anderen Bildern nicht<sup>172</sup>. Comics sind anspruchsvoll, weil die Gleichzeitigkeit der visuellen und textuellen Botschaft nicht gleichzeitig wahrgenommen werden kann. Der Comic visualisiert den unauflösbaren Widerspruch, den das Kompositum „Bilderzählung“ markiert. Die visuelle Dynamik des Comics rührt aus „dem Versuch, den Blick in die Schwebelage einer „unmöglichen“ Doppellagerung zu bringen: er soll zugleich schauen und lesen, sehen und entziffern.“<sup>173</sup>

Mit anderen Worten: der Comic ist das monströse Medium par excellence und seine Ästhetik a priori der Phänomenalität monströser Bildlichkeit verpflichtet, denn Comics besitzen

eine Affinität zu Überlagerungen, Mehrdeutigkeiten und Vexierbildern. Aus diesem Grund sind sie in einem ursächlichen Sinne *modern* [im Original kursiv; d.V.]: Ihre Zerstretheit ist das Wahrnehmungsbild einer unaufhebbaren Unruhe. Sie sind Teil einer Ästhetik, die das Bild vom Ganzen nur in der Disharmonie kennt.<sup>174</sup>

Der Begriff des Bildes enthält das, was Lessing in *Laokoon* Augenblick und Gesichtspunkt nennt<sup>175</sup>. Der Augenblick ist der vom Künstler festgehaltene einzige

---

<sup>172</sup> Vgl. Balzer; tom Dieck: Nicht versöhnt, 47.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd., 50.

<sup>175</sup> Vgl. Lessing: Laokoon, 22 ff.

Moment der „immer veränderlichen Natur“<sup>176</sup>, der Gesichtspunkt die gewählte Perspektive auf diesen Moment. Hiermit kommen Zeitlichkeit und Räumlichkeit ins Spiel des Bildes. Laut Lessing hängt es gerade am zeitlichen Moment der Auswahl, ob ein Bild zum monströsen Bild wird. Dem „Auge das Äußerste zeigen“<sup>177</sup> heißt, die Einbildungskraft zu unterfordern und Induktion zu verhindern (als Möglichkeit geistiger Vervollständigung des Unvollständigen); alle Erscheinungen, die ihrem Wesen nach Augenblicke, d.h. von kürzester Dauer sind, „erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet.“<sup>178</sup> Ein Bild darf also weder das Drastische noch das rasch Vergängliche auswählen, sonst wird es monströs (und Lessing zufolge natürlich uninteressant bis schlecht).

Für die Ästhetik des Comic ist sowohl das jeder Bildbetrachtung eigene Phänomen der Induktion als (Rezeptions-)Verfahren wie auch die grafische Repräsentation von Zeitabläufen konstitutiv<sup>179</sup>. Kein anderes künstlerisches Medium reflektiert derart offensiv die Möglichkeiten und Grenzen der visuellen Simulation von Zeit und Bewegung; „Comic-Panels **zerlegen Zeit und Raum** zu einem **abgehackten, stakkatohaften Rhythmus getrennter Augenblicke**“<sup>180</sup>, die durch Induktion zu einer geschlossenen narrativen Sequenz konstruiert werden. In der Panelfolge des Comic entkommt das Bild Lessings ungebührlicher Verlängerung des Augenblicks, ohne der „Phantasie die Flügel [zu] binden“<sup>181</sup>.

Comics sind in Panels geordnete sequenzielle grafische Erzählungen, bei denen sich Bilder und Wörter optional unterstützen; oder, wie die Definition des Comichetheoretikers Scott McCloud lautet: „Zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine

---

<sup>176</sup> Ebd., 22.

<sup>177</sup> Ebd., 23.

<sup>178</sup> Ebd., 23-24.

<sup>179</sup> Zur Ästhetik und (Motiv-)Geschichte des Comics vgl. Balzer; tom Dieck: Nicht versöhnt; Diekmann; Schneider: Szenarien des Comic; Duin; Richardson: Comics; Eco: Apokalyptiker; Hein; Hüners; Michaelsen: Ästhetik des Comic; Knigge: Comics; Platthaus: Im Comic vereint; Wehr: Schreibheft 51 sowie Wehr: Schreibheft 68.

<sup>180</sup> McCloud: Comics, 75. Die im Zitat fett hervorgehobenen Wörter sind auch im Original fett, da McCloud seine comichetheoretischen Ausführungen in Form eines Comics präsentiert und somit auch die comictypische, die sprachliche Bedeutung der Wörter ergänzende oder ersetzende piktografische Funktion von Schrift und Schriftzeichen verwendet.

<sup>181</sup> Lessing: Laokoon, 23.

ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“<sup>182</sup>, basierend auf der „idea of placing *one picture* after *another* to show the *passage of time*.“<sup>183</sup>

In diesen griffigen, aber als Definitionen notwendig abstrakten und indifferenten Formeln liegt eher versteckt, was für sequenzielles grafisches Erzählen konstitutiv ist: die Relevanz der Folge, also die Unmöglichkeit, ein Panel als Einzelbild aus dem Kontext zu lösen (besonders im Falle monströser Bildinhalte); die Relevanz der Seitenkomposition, die den Status des Panels nicht nur als Teil der Sequenz, sondern auch als Teil des Gesamtbildes der Seite oder Doppelseite etabliert; das Problem der Lessingschen Auswahl von Augenblick und Gesichtspunkt zwischen Zeigen, Andeuten und Weglassen (die Bilder der Comics sind, was Repräsentation und Abbildung angeht, viel abstrakter als der ideal mimetische Film und viel mimetischer als das vollkommen abstrakte Zeichensystem der Schriftsprache); das Problem der richtigen Balance zwischen formaler Künstlichkeit und der narrativen Illusion einer geschlossenen Wirklichkeit; die Wichtigkeit des Formats bzw. der Größe der Reproduktion; schließlich das Bewußtsein ästhetischer Präfiguration bzw. davon, mit anderen visuellen Medien zu konkurrieren (Fotografie und Film, wobei sich letzterer ebenfalls der Sprache bedient), worin gerade das ästhetische Selbstbewußtsein des Mediums gründen kann.

Zwei grafische Erzähler bzw. Comic-Autoren haben Lovecrafts *The Dunwich Horror* in sequenzielle Bildfolgen bzw. Comics umgesetzt: Alberto Breccia, dessen Adaption 1979 in einer ausschließlich Lovecraft gewidmeten Sonderausgabe der Comic-Zeitschrift *Heavy Metal* erschien, und John Coulthart, der gegenwärtig auffälligste und produktivste visuelle Interpret der monströsen Imaginationen Lovecrafts. In beiden Fällen sticht jeweils genau *das* Einzelpanel aus den Panelreihen der Comics hervor, das die zitierte Schilderung ins Bild setzt. Breccias Schwarz-Weiß-Adaption ist textlastig und zerlegt die Gesamthandlung in wenige illustrative, die Auslassungen des Texts bildlich einfrierende und größtenteils spärlich gefüllte Panels, in denen grobe Bleistift- und Kohlestriche genau das richtige Maß zwischen Zeigen, Andeuten und Weglassen halten. Breccia ist um bildliche Ergänzung des Texts bemüht, nicht darum, den Text zu verbildlichen. Coultharts ebenfalls schwarz-

---

<sup>182</sup> McCloud: Comics, 17.

<sup>183</sup> Ders.: Reinventing, 1.

weiße Version verzichtet völlig auf Text und kulminiert ebenso wie Breccias im Bild des monströsen Dings, das beide Zeichner auf sehr ähnliche Weise grafisch repräsentieren (und damit für repräsentierbar erklären). Coulthart hat Breccias monströsem Bild kaum etwas Inhaltliches hinzuzufügen, definiert die Monstrosität des Bildobjekts aber durch die hyperrealistische Feinheit seiner Strichführung. Beide folgen treu den unmöglichen anatomischen Anweisungen der Vorlage, doch während bei Breccias Darstellung das Bild als Bild verschwindet, weil es „ungenauer“ gezeichnet ist und durch den Ganzheitlichkeit konturierenden fließenden Strich seinen Abbildcharakter behauptet, bestimmt bei Coulthart die formale Vielheit der monströsen Figur auch die zeichnerische Form. Coultharts Zeichnung zu erfassen ist ebenso mühselig wie die Übersetzung des Originaltexts in ein Vorstellungsbild; nicht, weil sie formal zerfällt, sondern die Uniform strengstens in Form hält. Lovecrafts Erzählung hält an dieser Stelle inne und wird zur Bildbeschreibung, Coulthart und Breccia lösen sie als Augenblick höchster Intensität aus ihren geschlossenen narrativen Bildsequenzen. Ihre Comics hören ein monströses Bild lang ausdrücklich auf, das zu tun, was Comics eigentlich immer versuchen. Bedingt durch das Nicht-Visuelle, Sukzessive und Ungegenständliche der Sprache kann Lovecraft sein Monster nur in die Begriffe zerlegen, welche die Sprache von der Anschauung übrig läßt; der Comic stößt im Monströsen auf die Grenze der Möglichkeit, in der Sukzessivität seiner Bilder die Anschauung zeitlich und räumlich zu dynamisieren. Comics erweitern in ihren gegenständlichen Bildfolgen die Möglichkeiten des Bildes durch die visuelle Simulation von Zeit und Bewegung und die monströse Amalgamierung visueller und nicht-visueller künstlerischer Ausdrucksformen. Monströs ist diese Verbindung, weil sie das Bildliche und das Sprachliche nicht verfugen, sondern nur vivisezieren und dann verleimen und vernähen kann. Reflektierte Comic-Künstler lösen die Widersprüchlichkeit ihrer Kunstform nicht, sondern verstärken sie, weil im Widerspruch, im Widerstand und im Unmöglichen Überwindung und neue Möglichkeiten angelegt sind.

John Coulthart hat nicht nur *The Dunwich Horror*, sondern auch Lovecrafts *The Call of Cthulhu* adaptiert. Er illustriert oder bebildert die Erzählung nicht, sondern kommt durch sie zu neuen Bildern, die sich von den Vorgaben des Texts völlig emanzipieren und ihm dadurch umso besser entsprechen – ohne daß diese Entsprechung die Bilder

auf ein Ähnlichkeits- oder Analogieverhältnis reduziert. Je näher seine Bildsequenzen der finalen Konfrontation mit dem Monströsen einer geometrisch abnormen, un-euklidischen Architektur und des Dings, das unmöglich beschrieben werden kann<sup>184</sup>, kommen, desto konsequenter löst Coulthart die geometrische Norm der Gestaltung von Panels und Seiten als Repräsentationen einer räumlichen Ordnung und der visuellen Linearität des Dargestellten auf. Lovecraft erzählt konventionell vom Monströsen; Coulthart zeigt, wie es in der räumlichen und zeitlichen Neukonstellation bildlicher Vielfalt neue Erzählkonventionen generiert, bis Panelgrenzen und Seitenkompositionen in dreidimensional-illusionistische Bildsplitter zerspringen, die die Desintegration von Form, Bildinhalt, Perspektive und Blicken zur Anschauung bringen. Die Überforderung der visuellen Wahrnehmung und die monströse Fragmentisierung körperlicher Erscheinungen bilden sich in der Gestalt des Comics selbst heraus. Vor allem bricht Coulthart damit zu einer dokumentarischen, zumindest höchst referenziellen Qualität seiner formal undokumentarischen Bilder durch. Lovecraft beschreibt exzessiv die unmenschliche Architektur seiner „monstrous Acropolis“<sup>185</sup>, ihre perverse, weil undurchschaubare funktionale Ordnung, die wie Rauch aus frischgeöffneten Tiefen quellende Finsternis und den sie begleitenden Gestank „as of a thousand open graves“<sup>186</sup>. Coulthart sieht in diesen Sprachbildern, nachdem sie durch seine Visualisierungen hindurchgegangen sind, eine Allegorese oder Ausdrucksmöglichkeit der das Unvorstellbare organisierenden Architektur von Vernichtungslagern und Lovecrafts „corpse-city“<sup>187</sup> als Bild von und für Auschwitz. Das monströse Bild ist wandelbar und kann in neuem Kontext als etwas anderes (wieder)erkannt werden als das, was es ursprünglich repräsentiert. Nach den Leichenstadt-Illustrationen erstellt Coulthart Grafiken mit dimensionalen und architektonischen Referenzen zur Monsterstadt Lovecrafts, die nun aber trotz ihrer irrealen Hypertrophien bildlich und referenziell als KZ- bzw. Auschwitzdarstellungen identifizierbar sind. Coulthart transferiert und verbildlicht die Assoziationen, die Lovecrafts Text in ihm auslösen. Unabhängig von der durchaus fragwürdigen Plausibilität konstruiert er aus den unverbindlichen

---

<sup>184</sup> Vgl. Lovecraft: *The Dunwich Horror*, 151-152.

<sup>185</sup> Ebd., 151.

<sup>186</sup> Ebd., 153.

<sup>187</sup> Ebd., 150.

textlichen Paradigmen bildgenerierende Bilder und visualisiert die potentielle Übertragbarkeit sprachlicher Metaphorik.

In Alan Moores (Text) und Eddie Campbells (Zeichnungen) Horrorcomic-Roman *From Hell*, einer epischen *Jack the Ripper*-Fiktion, wird ein fotografisches Bild durch den Comic in eine sequenzielle dynamische Folge von gezeichneten Bildern übersetzt. Coulthart schichtet die sukzessiven sprachlichen Beschreibungen zu Bildern auf, während Moore und Campbell, von *einem* Bild ausgehend, in der Sequenzialisierung die Entschichtung des ursprünglich Abgebildeten vornehmen. Beides sind Formen von Autopsie bzw. Vivisektion. Das Ursprungsbild ist die existente Fotografie des exzessiv verstümmelten letzten Opfers der historischen, bis heute unbekanntes Figur, die Jack the Ripper genannt wird und der die Comic-Künstler die Identität William Gulls, des königlichen Leibarztes, zuschreiben. Im zehnten Kapitel von *From Hell*, „The best of all tailors“, visualisieren Moore und Campbell eine imaginäre, aber auf dem Faktischen der Leichenfotografie basierende Rekonstruktion der Ereignisse, deren Resultat das fotografische Bild darstellt. Im Begriff der Autopsie fallen hier Motiv und Bild- bzw. Darstellungsmethode zusammen. Die Bildsequenz zeigt über 36 Seiten nichts anderes als Gulls Zerstückelung seines Opfers und zerteilt das Geschehen mit vivisezierender Akkuratess in durch zumeist je neun gleichgroße, scharf konturierte Panels vollkommen gleichmäßig strukturierte Comicseiten. Dies impliziert Bedacht, Langsamkeit und eine planvolle Ordnung der Handlung. Die Autopsie wird über ihre bildliche Konkretion hinaus zum formalen Prinzip der monströsen Bilder generierenden monströsen Bilder. Um das Ursprungsbild des monströs zerschnittenen Körpers wirklich sehen zu können, zerlegen Moore und Campbell seine resultativen Bildinformationen in eine als Bildlegende fungierende sequenzielle Bildfolge, die trotz ihrer Deutlichkeit nichts mit der drastischen Wundeninszenierung von Splatterästhetik zu tun hat. Autopsie bezeichnet auch den allgemeinen Wortsinn der Analyse, also genaues Hinschauen und kritische Untersuchung. *From Hell* bildet eine bildkritische Sequenzialisierung des Inneren der Bilder, die weit mehr darstellen können als das, was sie zeigen<sup>188</sup>. Das Werk endet

---

<sup>188</sup> Hierzu ein längeres Zitat von Elfriede Jelinek (Jelinek: *Interferenzen*, 164): „Christoph Schlingensief zeigt mir nachher, im Café, in einer deutschen Zeitung das berühmte Foto von Beuys mit dem Cojoten („I

mit der Reproduktion von Franz von Stucks Gemälde *Wilde Jagd*. Der Anführer der mythischen Jagdgesellschaft ähnelt auffallend Adolf Hitler. Das Bild entstand 1889 – in dem Jahr, in dem Hitler geboren wurde. Was also sieht man auf dem Bild?

---

like America and America likes Me“). Beuys hat den Körper und den Kopf verhüllt, es ragt nur sein Guter-Hirtenstab aus dem Umhang heraus. Der Coyote nähert sich ihm, den Kopf gedreht, neugierig, ängstlich, vorsichtig? Es ist nicht Kunst, was ich mache, sagt Schlingensiefel. Ich sage, doch, es ist Kunst, was du da machst. Denn auch dieses wunderbare Foto mit dem Coyoten enthält ja, obwohl es nur diesen einen Moment zeigt, die ganze lange Geschichte seiner Entstehung, es enthält den Flug mit verbundenen Augen, die Versuchsanordnung und den Rückflug mit verbundenen Augen. Du siehst nur diesen einen gefrorenen Moment, aber alles andere ist auch noch drin, weil du es weißt, weil du die Entstehungsgeschichte dieses Fotos kennst. Was aber, wenn einer sich das Foto anschaut und nichts weiß, darüber hinaus?“

### 3. Autopsie

*...ich habe die Hinrichtung Saddam Husseins im Fernsehen gesehen,  
unwirklich wirkten die Bilder, weil zu wirklich.*

Franz Josef Wagner

*Keine schöne Photographie, keine schönen Bilder, sondern notwendige  
Bilder, notwendige Photographie.*

Robert Bresson

#### 3.1 Mit den eigenen Augen sehen

Das griechische Wort Autopsie kann auf vierfache Weise übersetzt werden. Die wörtliche Übersetzung des griechischen Kompositums lautet „mit eigenen Augen sehen“ und bezeichnet also Betrachtung, Anschauung oder visuelle Wahrnehmung. In einer zweiten, von der physischen Konkretion des wortwörtlichen Sinns abstrahierenden Bedeutung meint Autopsie kritische Analyse, also die reflektierte, interpretierende oder deutende Annäherung an einen zu untersuchenden Gegenstand. Die dritte Bedeutung lenkt den analytischen Blick auf sich selbst und wäre als Introspektion, Selbstwahrnehmung, Selbstbeobachtung oder Beobachtung der eigenen seelischen Vorgänge zum Zwecke psychologischer Selbsterkenntnis zu bezeichnen. Die vierte Übersetzungsmöglichkeit übersetzt nicht, sondern bedeutet Autopsie in ihrer wörtlichen Verwendung als Synonym für Vivisektion, also im allgemeinen Sinn die Zerlegung eines Ganzen in Einzelteile zwecks Erkundung tiefer liegender, nicht allein an der Oberfläche erkennbarer Strukturen des Ganzen. Im engeren bzw. speziellen, sprachgebräuchlichsten, medizinischen Kontext bezeichnet Autopsie die Vivisektion als Leichenschau, also die untersuchende Öffnung des menschlichen Körpers nach dem Tod.

Ebenso wie der Begriff des Monströsen ist Autopsie ein multikonzeptioneller Begriff, in dessen Etymologie unterschiedliche Wahrnehmungs-, Bewußtseins- und Körperkonzepte zusammenfallen, von denen jeweils eines das andere kommentiert. Das Wort bindet Erkenntnis an sinnliche Wahrnehmung, d.h. an die wesentliche



Wirklichkeitserschließung durch den Blick. Gleichzeitig meint es die introspektive, also die eigene körperliche Verfaßtheit nicht durch optische, sondern affektiv-kognitive Wahrnehmung erschließende Perzeption. In der Koppelung der wörtlichen Übersetzung des Wortes Autopsie an die Bildlichkeit drastischer Physis, die sein allgemeiner gegenwärtiger Sprachgebrauch evoziert, metaphorisiert das Wort darüber hinaus den Zusammenhang von extremer Leiblichkeit und visueller Wahrnehmung. Damit wird Autopsie ebenso wie das Monströse zu einem bildtheoretisch produktiven Begriff, der Bildlichkeit mit kognitiv-affektiver Perzeption, drastischer körperlicher Präsenz und analytischer Reflektion verbindet, wie es die bildsequenziellen Vivisektionen monströser Bilder im Medium Comic repräsentieren.

Das Bildmaterial von Stan Brakhages Film *The Act of Seeing with One's Own Eyes* von 1971 ist authentisch, was vermuten läßt, daß es sich um ein dokumentarisches Werk handelt. Doch zunächst weist die inhaltliche Identifizierung der filmisch abgebildeten Wirklichkeitstatsachen die Bildlichkeit des Films als monströse aus, denn Brakhage zeigt eine halbe Stunde lang Dokumentarbilder aus dem Sezierraum eines Leichenschauhauses in Pittsburgh – Bilder, die trotz ihrer Authentizität nicht unmittelbar mit dem wahrnehmungsrichtenden Bilderreservoir der empirischen Wirklichkeit korrelieren, weil sie Monströses zur Anschauung bringen. Der authentische Blick ins Körperinnere verstorbener Menschen ist immer noch sozialetisch wie ästhetisch tabuisiert und hat daher nur im professionellen Kontext eine Bildreferenz; er ist weitgehend Medizinern vorbehalten. Tatsächlich hat Brakhage dokumentarfilmisches Bildmaterial in die Form eines bildpoetischen Essays über monströse Bildlichkeit bzw. die Relativität von Bildtatsachen gebracht. Somit bildet Brakhages Film eine Inversion der Bildlichkeit bisher in den Blick genommener monströser Bildphänomene: sind die monströsen Bilder der unwirklichen Künste und Medien ein Produkt von Imagination und künstlerischer Form, so entzieht Brakhage durch die Bildlichkeit seines Films der real-monströsen Präsenz und Faktizität die Monstrosität.

Die Bilder des tonlosen Farbfilms zeigen so explizit wie vorstellbar und fast ausschließlich in Nah- oder Halbnahinstellungen die Totalität der Fakten einer Leichenschau; der Film

verzeichnet leidenschaftslos, was immer sich vor der Kamera abspielt: das seitliche Aufschlitzen der Leichen, die Entfernung der Organe, das Aufbrechen der Schädel mit Hilfe elektrischer Werkzeuge, das Ablassen von Blut, eine Fliege, die über eine Fußsohle kriecht, ohne daß sie jemand verscheucht. Gewisse Bilder sind zeitlos: auf immer in sich selbst geschlossene Hände, blicklose Augen, das flinke, geschickte Zerteilen eines Leibes, die leere Bauchhöhle (mit einem nach außen sich öffnenden Loch am unteren Ende), [...] ein (endlich zur Ruhe gekommener) Penis, der an einem klaffenden Körper hängt.<sup>189</sup>

Die Bilder von Brakhages Film sind trotz der monströsen Drastik des Körperlich-Faktischen alles andere als faktische, rein fotografisch-reproduzierende, dem empirischen Blick entsprechende Bilder. Immer schiebt sich die Präsenz der Apparatur vor die Unmittelbarkeit der Bildobjekte. Da es kaum halbtotale und keine einzige totale Kameraeinstellung gibt, fehlt dem betrachtenden Auge sowohl der Überblick als auch die Möglichkeit, die von konventioneller, weil unsichtbarer Filmästhetik gesicherte Distanz zur geschlossenen Bildwelt zu halten. Die Kadrierungen sind unsauber, die Kamera meist viel zu nah am Objekt. Auf höchst artifizielle und statische Kamerawinkel folgen abrupt hektische, mit der Handkamera verwischte Sequenzen, als müsse der Blick dem Treiben der Leichenbeschauer ausweichen. Nie sieht man das Gesicht eines Toten, was rechtliche Gründe hat, aus denen Brakhage aber ästhetisches Kapital schlägt. Da der Film in völliger Stille gedreht ist, reduziert sich die synästhetische Ausrichtung des Mediums Film ganz auf das Visuelle.

Stan Brakhage ist ein Pionier der amerikanischen Film-Avantgarde. Der Großteil seines umfangreichen Œuvres besteht aus abstrakten Filmen, bei denen Brakhage das Filmmaterial nicht belichtet, sondern es statt dessen bemalt, beklebt, zerkratzt etc., um es dann durch den Projektor laufen zu lassen. Die unvergleichliche Seherfahrung, die *The Act of Seeing with One's Own Eyes* bietet, liegt darin begründet, daß es sich auch hier um einen eher abstrakten denn realistisch-mimetischen Film handelt, obwohl doch gerade die unerhörte und vor allem reale Monstrosität des Abgebildeten jede Abstraktion der Bilder und von den Bildern bzw. dem, was sie

---

<sup>189</sup> Vogel: Kino, 267.

zeigen, zu verhindern scheint. Die vermeintlich nicht bildlich auf Distanz zu haltende Drastik des Wirklichen wird zu etwas völlig Unwirklichem. Durch das professionelle Aufbrechen, Häuten, Zersägen, Aufbohren und Entleeren der Körper werden diese in der Inversion der Leiblichkeit zu grotesken organischen Skulpturen, die den Autopsiesaal einem Künstleratelier ähneln lassen. Die Fettschicht, die sich beim Aufschneiden einer dickleibigen Frau zeigt, sieht wie ein Mantel aus; Kopf- und Gesichtshaut, die einem Schädel bis hinunter zum Kinn abgezogen wird, lassen diesen wie eine von Francis Bacon gemalte Körperdeformation aussehen. Der filmische Blick nähert sich dem blutigen zerschnittenen Fleisch, den Innereien und freigelegten Knochen so weit, daß diese den Bildkader völlig ausfüllen und der Bildbetrachter nichts Gegenständliches oder Figürliches mehr identifiziert, sondern stattdessen Abstrakta wie Farben, Texturen, Glitzern, weiche und harte Formen, die verschiedenen Lichtreflexe von Haut und Fleisch und Flüssigkeiten, die vor und mit der Kamera tanzen. Brakhages Bilder verifizieren Bacons als Provokation zu mißverstehende Behauptung, „daß die Farbe von Fleisch tatsächlich sehr, sehr schön ist.“<sup>190</sup>

*The Act of Seeing with One's Own Eyes* trägt die wörtliche englische Übersetzung des Wortes Autopsie als Titel, zeigt reale Autopsien und ist ein Film über das Sehen mit eigenen Augen. Es geht Brakhage nicht um ein Thema wie Sterblichkeit oder darum, Existentialien wie die Sachlichkeit des toten Körpers oder die Banalität des Fleischlichen auszudrücken, sondern darum, die Bilder und Blicke zu verändern und die Instabilität des Verhältnisses von realen und imaginären monströsen Bildern filmbildlich zu inszenieren. Der Blick in das Innere des Körpers ist ein Bild für das Sehen schlechthin. Auch die zwei weiteren Bedeutungen von Autopsie werden visualisiert: die Introspektion direkt als der buchstäbliche, entmetaphorisierte Blick nach Innen (wobei das Innere fremder Körper das Innere des eigenen repräsentiert) sowie als Selbstbeobachtung des eigenen Blicks auf monströse Bilder, und die kritische Analyse als filmisch realisierter Bilddiskurs. Autopsie ist ein Begriff, der hilft, darin dem Monströsen mehr als verwandt, die Bildlichkeit gerade der Horror-Kunst zu erschließen, da monströse Bilder Motive drastischer Körperlichkeit zur Erscheinung bringen und fragen lassen, was Bilder eigentlich sind. Zudem verweist

---

<sup>190</sup> Sylvester: Gespräche, 46.

er im Doppelsinn von Wahrnehmung und leiblicher Präsenz auf die komplexe Beziehung zwischen imaginärem und realem Bild-Horror.

### 3.2 Bilder realen Horrors

Die Essayistin Susan Sontag bemerkt in *Das Leiden anderer betrachten*, ihrer Studie zur Kriegs- und Katastrophenfotografie:

Anscheinend ist der Appetit auf Bilder, die Schmerzen leidende Leiber zeigen, fast so stark wie das Verlangen nach Bildern, auf denen nackte Leiber zu sehen sind. In der christlichen Kunst boten Höllendarstellungen jahrhundertlang eine Möglichkeit, diese beiden elementaren Bedürfnisse zu befriedigen. [...] Ein erfundener Schrecken kann durchaus überwältigen. [...] Aber in die Erschütterung beim Betrachten der Nahaufnahme eines wirklichen Schreckens mischt sich Beschämung.<sup>191</sup>

Die notorischen „Folterbilder“ aus Abu Ghraib zeigen Mißhandlungen irakischer Kriegsgefangener durch amerikanische Soldaten. Zeigen heißt zunächst, daß der Wirklichkeit nicht nur eins zu eins abbildende, sondern Ereignisse möglicherweise überhaupt erst verifizierende Blick der Fotokamera die realen Folterungen dokumentiert. Der Bildinhalt bzw. das Bildobjekt ist damit jedoch nicht erfaßt. Entsetzen und Debatten um diese Bilder gründen wesentlich darin, daß es sich im wörtlichen Sinn um Darstellungen handelt. Die G.I.s agieren erkennbar vor und mit der Kamera, als gelte es, ein für Nachwelt und Öffentlichkeit bewahrenswertes Spektakel zu inszenieren. Die vermeintliche dokumentarische Neutralität des abbildenden Kamerablicks offenbart ihr bildgenerierendes Potential.

Sontag definiert Kriegsfotografie als dokumentarische und mediale Kriegsberichterstattung mit der Kamera: „Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen, ist eine durch und durch moderne Erfahrung [...]. Kriege – das sind inzwischen auch Bilder und Töne, die uns im Wohnzimmer erreichen.“<sup>192</sup> Die Abu Ghraib-Fotos sind Kriegsfotografien, aber Kriegsfotografien anderer Art als etwa Robert Capas berühmtes Bild aus dem Spanischen Bürgerkrieg, das den republikanischen Soldaten in genau dem Augenblick einfängt, in dem er von

---

<sup>191</sup> Sontag: *Das Leiden*, 50.

<sup>192</sup> Ebd., 25.

einer feindlichen Kugel getroffen wird. Die Katastrophe, der man im Fall der Abu Ghraib-Fotos zuschaut, ist nicht nur die Katastrophe der Folterungen, deren fotografisches Zeugnis die Kamera als Medium dokumentarischer Authentizität ablegt; es ist darüber hinaus die von den Folterern verantwortete dramaturgische Pervertierung dessen, was diese Fotos – als Dokumente unsäglichen Leids – legitimiert. Es sind gestellte Abbildungen ungestellter Monstrosität, denn die Folterer foltern vor der und für die Kamera, im Bewußtsein der Apparatur und in Interaktion mit ihr. Im geradezu szenischen Arrangement der Mißhandelten und Mißhandlungen und den direkten Blicken der G.I.s ins Objektiv der Kamera gibt die Apparatur ihren neutralen Blick auf und tritt überhaupt erst als Apparatur in Erscheinung. Die Bildlichkeit selbst tritt vor die Abbildung bzw. ist wesentliches Element des Bildsujets:

Unter Umständen sieht man mich an, ohne daß ich es weiß [...]. Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine „posierende“ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.<sup>193</sup>

Dieses von Roland Barthes beobachtete „Posieren“ ist auf perfide Weise verantwortlich für das ungläubige Entsetzen, das zahlreiche öffentliche Reaktionen auf die Bilder aus Abu Ghraib begleitet. Es ist kein Unglauben im Sinn von „Das kann es nicht geben!“, sondern ein Unglauben im Sinn von „Wie kann es so etwas geben?“ Bei Brakhage, der mit den filmischen Bildern von *The Act of Seeing with One's Own Eyes* ebenfalls das Faktische dokumentiert, posiert statt der (posenunfähigen, weil unbelebten) Bildobjekte die Apparatur selbst und behauptet erst gar keinen neutralen Blick auf die empirische Wirklichkeit, sondern geriert sich offensiv als Bildermaschine.

Das Posieren ist ebenso verantwortlich für die von Feuilletons über Politikkommentare bis zu Kunsthistorikern reichende Einmütigkeit, daß es richtig sei, sich diese Bilder nicht anzugucken, sich ihnen nicht auszusetzen. In einem ursprünglich im März 2005 von der Zeitschrift *konkret* veröffentlichten Gespräch über Gewaltbilder in den Medien, das der Filmkritiker Michael Girke mit dem Publizisten

---

<sup>193</sup> Barthes: Die helle Kammer, 18-19.

Klaus Theweleit führte, bestätigt dieser die Ablehnung von Bildern grauenhaften, schockierenden und gewalttätigen Inhalts mit einer Anekdote zu einem von ihm besuchten Workshop über das Werk des italienischen Regisseurs Pier Paolo Pasolini:

Einige haben „Salò“ angeguckt, viele aber nicht. Wir redeten darüber, warum nicht. Es gab ein wiederkehrendes Argument: „Ich will durchaus alles über Folter wissen, ich will auch alles dazu lesen, aber ich will die Bilder nicht sehen.“ Ich fragte: „Warum nicht, was ist die Differenz, was tun die Bilder zu Eurem Lesen dazu, was Ihr nicht ertragen könnt?“ Niemand konnte das beantworten.<sup>194</sup>

Pasolinis Film *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* von 1975 ist eine die Handlung ins faschistische Italien versetzende freie Adaption des Romans des Marquis de Sade. Er zeigt 117 Minuten lang Bilder von Folterungen. Getreu den motivischen Monstrositäten der Vorlage, aber in neuem, wiewohl im Roman prinzipiell angelegten Bildkontext visualisiert *Salò* die „Schilderung ›sexueller Perversionen‹, eines Kompendiums sexualisierter Gewalt der gesamten Menschheitsgeschichte“<sup>195</sup>. Theweleit bezeichnet *Salò* (ein selbstverständlich fiktionales Werk, d.h. eine durch filmtypische Verfahren wie Kameraführung, Montage und Schauspielerei konstruierte, rein filmische Realität) als filmische Dokumentation, als „den inszenierten Dokumentarfilm der KZ’s; den einzigen Dokumentarfilm von KZ-Praktiken, den es bis heute gibt.“<sup>196</sup> Was Pasolinis inszenierte Filmbilder nicht nur trotz, sondern gerade aufgrund ihres Inszenierungscharakters laut Theweleit dokumentieren, ist nicht die ans Faktisch-Reale gebundene Authentizität der Bildobjekte, sondern die Authentizität dessen, was über die Bilder kommuniziert wird. Die Wahrheit oder Aussage dieser Bilder, das, was sie zeigen, ist

das Töten als fotogenes Freizeitvergnügen, [...] das *Staging von Hinrichtungs-Akten*, bevor die Soldaten auf den Auslöser klickten, [...] die [...] zur Kenntlichkeit montierte Dokumentation einer dominanten Gefühlslage [...]: ihre in Aufführungsform gebrachte Tötungslust.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Theweleit: friendly fire, 402.

<sup>195</sup> Ders.: Deutschlandfilme, 153.

<sup>196</sup> Ebd., 183.

<sup>197</sup> Ebd., 223.

Es gibt eine andere bildliche Authentizität als die unbestrittene der Kriegsfotografie, losgelöst von der empirischen Wirklichkeit des durch ein Medium Bezeugten. Die Abu Ghraib-Bilder zeigen keine Tötungen, sondern Folterungen. Sie zeigen aber vor allem das Foltern als fotogenes Freizeitvergnügen, das Staging von Folterungs-Akten und die in Aufführungsform gebrachte Folterlust. Sie werden anders wahrgenommen als Pasolinis Film, der immer noch „nur ein Film“ ist, trotz der Distanz erschwerenden und klar referentiellen Drastik seiner Bildsequenzen.

Die Bilder von *Salò* lassen nicht zu, sie als künstlerische Form der Nachahmung zu betrachten und von ihrer Schrecklichkeit zu abstrahieren. Ihr Sujet und die dokumentarische Drastik ihrer Inszenierung heben sowohl die ästhetische Distanz der Darstellung zum Dargestellten als auch die Distanz zwischen fiktionalen Filmbildern und realitätsabbildenden Fotografien auf – Folterbilder sind Folterbilder. Die griechischen Meister, die die Laokoon-Gruppe schufen, strebten Gotthold Ephraim Lessing zufolge nach höchster Schönheit unter den angenommenen Umständen körperlichen Schmerzes. Um Schönheit und Schmerz gleichzeitig zu zeigen, mußte der Bildhauer die Heftigkeit des Schmerzes „herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern“<sup>198</sup>. Pasolini setzt den Schmerz keineswegs herab, sondern zeigt das Schreien in voller Lautstärke und dokumentarischer Nüchternheit. „Man will das nicht, man will das nicht vorgeführt bekommen [...]. Man hat *Angst* vor dieser Sicht. „Scheiß auf eure *Angst*“, sagt Pasolinis Film.“<sup>199</sup>

Es wäre im Kontext dieser Ausführungen nicht nur ein Euphemismus, sondern moralisch verkommen, Kriegsfotografien oder die Bilder aus Abu Ghraib als monströse Bilder zu bezeichnen, nur weil ihre je spezifische Bildlichkeit die fundamentale Opposition von wahren und falschen bzw. inszenierten und dokumentarischen Bildern zur Disposition stellen. Diese Bilder zeigen aber, daß Zeugnisse und Darstellungen des realen Monströsen (oder Bilder, die inhaltlich und/oder formal auf monströse Wirklichkeit referieren) das Bildliche zu einem Punkt führen können, an dem erfundener und wirklicher Schrecken auf eine kategorial schwer bestimmbare Weise übereinander fallen – klar ist nur, daß Bilder den Ort bilden, an dem diese beunruhigende Indifferenz stattfindet. Die Kategorien

---

<sup>198</sup> Lessing: Laokoon, 20.

<sup>199</sup> Theweleit: Deutschlandfilme, 184.

und Begriffe, welche die bildlich organisierte Kunst des Horrors zu beschreiben und zu interpretieren versuchen, müssen dem Ernstfall ihrer Anwendbarkeit Rechnung tragen – als ihrem Verhältnis zu realen und fiktionalen Folterbildern. Abgesehen von der ikonografischen Tradition grausamer Bilder in der christlich-abendländischen Kunst (wie Marter- und Hinrichtungsszenen oder Höllendarstellungen), in der die genretypischen neueren Bilder des Horrors auch in ihren trivialsten wie singulären Erscheinungsformen zu verorten und damit in erster Linie im genuin künstlerisch Monströsen eines komplexen und kunsthistorisch erfaßbaren Bildthemas verankert sind, ist es notwendig, die dem Horror unterstellte inhaltliche, formale und affektive Heftigkeit mit Bildern wie den Fotos aus Abu Ghraib oder den filmischen Grausamkeiten Pasolinis abzugleichen. Es ist fraglich, ob der Begriff der „Angst“, mit einigem Recht auf die Seherfahrung von *Salò* beziehbar, angesichts dessen einen angemessenen Terminus für den Effekt, den fiktionaler Horror auslöst, darstellt. Es wäre zu fragen, wie sich die Bilder der unwirklichen Horror-Kunst zu den Bildern verhalten, denen sich die Pasolini-Workshop-Teilnehmer (die alles über Folter wissen und lesen, aber sie nicht sehen wollen) nicht aussetzen können. Es wäre weiterhin zu fragen, wie sich fiktional-unwirklicher Horror und wirklicher Horror in bildlichen Repräsentationen unterscheiden und ob über die monströse Bildlichkeit künstlerischen Horrors Erkenntnisse über den Horror der Bilder realer Monstrositäten zu erlangen wären, denn kein „filmisches Kettensägen-Massaker erreicht das tatsächliche Grauen des Alltags. Aber beide haben selbstverständlich etwas miteinander zu tun. Nur ist ihre Beziehung weit komplexer als eine einfache Analogiebildung.“<sup>200</sup> Mit John Coultharts von fantastischer Horror-Literatur motivierten, bildsequenziellen Darstellungen imaginärer Vernichtungslager oder Alan Moores visuell erschlagend plausibler, aber extreme esoterische Bildgläubigkeit voraussetzender Suggestion, der Maler Franz von Stuck habe den erwachsenen Hitler in dessen Geburtsjahr porträtiert und damit bildlich „vorausgeahnt“, wurden zwei Fälle angedeutet, in denen eine äußerst schwerwiegende Referenzialisierbarkeit monströser Bilder beansprucht wird – sicher ist, daß Bilder realen Horrors kaum bis gar nicht von den diese Ausführungen leitenden Begriffen erfaßt werden.

---

<sup>200</sup> Kremer: Gewalt und Groteske, 211.



## 4. Horror-Kunst

*Kinematograph, Kunst, mit Bildern nichts abzubilden.*

Robert Bresson

### Erste bewegte Bildsequenz

Unter dem Fundament des im Bau befindlichen New Yorker Chrysler Building, an der Stelle eines alten Ziegenfriedhofs, wühlt sich eine blutige, vermoderte, ausgemergelte, rothaarige, grünblauhäutige Frauenleiche aus ihrem Grab. In der Brust des Zombies befinden sich – direkt über dem Herzen – vier Einschußlöcher. Da sich die Leiche nicht allein auf den Beinen halten kann, wird sie von fünf kindlichen Leichenbestattern eine Reihe stets opulenter werdender Treppen in das mit Marmor ausgekleidete Foyer des Chrysler Building hinaufgetragen und dort auf dem Rücksitz eines Chrysler Imperial New Yorker, Baujahr 1930, niedergelegt. Diese Exhumierungssequenz wird von Einstellungen unterbrochen, die zeigen, wie die als eine Art surrealer Maurer- oder Steinmetzlehrling ausgestaffierte Figur des „Entered Apprentice“ Zement in die Tankdeckel fünf anderer Chrysler-Modelle spachtelt, die den New Yorker mit der Untoten, dank des Zements mit Rammböcken bewehrt, in einem Stockcar-Rennen zu einem Haufen Schrott zusammenquetschen.

### Zweite bewegte Bildsequenz

Der „Lehrling“ und seine Freundin besuchen einen Trabrennplatz in Saratoga Springs, einem ehemaligen notorischen Gangsterunterschlupf im US-Bundesstaat New York. Fünf Teams mit je zwei Pferden treten gegeneinander an. Während die Pferde ihre Runden ziehen, wird durch die ihnen allmählich näher kommende Kamera erkennbar, daß sie alle bereits tot sind: Fleischfetzen hängen von sichtbaren Knochen, Adern und Innereien liegen offen, Blutlachen sammeln sich unter den Hufen. Am Schluß des Rennens wollen der Lehrling und seine Gefährtin verschwinden, werden jedoch von Auftragskillern abgefangen, die den Lehrling in einen Tunnel unter der Rennbahn zwingen. Sie drücken ihm eine silberne Trense aus zwei mit den Freimaurersymbolen Winkelmaß und Zirkel versehenen verzahnten Kellen in den Mund, straffen die Zügel und schlagen ihm die Zähne am Geländer ein.

Die Killer eskortieren ihr blutendes Opfer in eine Zahnarztpraxis im Chrysler Building und ziehen ihm die Arbeiterkluft aus, worunter sich die weiße Tracht des ersten Freimaurergrads verbirgt – das linke Hosenbein und der rechte Ärmel sind hochgerollt, die rechte Brusthälfte ist unbedeckt. Der Lehrling wird auf den Behandlungsstuhl befördert. Aus seinem Nabel quillt ein den Unterleib bedeckender Schurz aus Fleisch, den einer der Gangster anhebt. Anstelle von Genitalien trägt der Lehrling dort ein fleischfarbenes gefrorenes Spritzmuster, das ein Tropfen erzeugt, der auf eine Flüssigkeitsoberfläche aufschlägt. Als Vorbereitung auf die Zahnbehandlung schmilzt einer der Gangster eine Plastikfolie auf das Gesicht des Maurerlehrlings, die eine Öffnung für seinen wunden Mund freiläßt.

Aus ihrem Büro in der obersten Etage des Gebäudes steigt, parallel zum anderen Geschehen und in Zwischenschnitten präsentiert, die vom Künstler Richard Serra dargestellte Figur des „Architect“ in die Praxis hinunter. Der Architekt trägt die gepreßten Überreste des Chrysler Imperial New Yorker bei sich. Er paßt dem Lehrling ein künstliches Gebiß ein, dessen Metallzähne aus dem Schrott des Wagens gefertigt wurden. Im selben Augenblick, in dem die Zähne einrasten, fallen dem Lehrling die Eingeweide durch das Rektum. Die gebrochenen Zähne sickern in einem Schleimstrom aus den Innereien in eine Vertiefung im Behandlungsstuhl und schmelzen langsam zu einem blanken Porzellanstab zusammen, während sich der Schurz aus Fleisch bis unter die Leistengegend verlängert. Der Lehrling wird kurz darauf in seine eigene fantastische Inkarnation verwandelt wiederkehren. Sein Schurz ist nun zu einem hautfarbenen Kilt ausgewachsen, dessen Karomuster von blauen und roten Blutgefäßen gebildet wird. Ihm hängt eine Serviette aus Fleisch in seinem zerschrammten und blutigen Maul. Im New Yorker Guggenheim Museum muß er einen fünfteiligen Wettkampf gegen Dudelsack-Schaf-Hybride, eine Leopardenfrau und Richard Serra ausfechten und weitere Metamorphosen durchlaufen.

### Dritte bewegte Bildsequenz

Dave Lombardo, Drummer der Thrash-Metal-Band Slayer, spielt in einem Aufnahmestudio zum Gesumme eines Bienenschwarms ein Schlagzeugsolo. Ein in schwarzes Leder gekleideter Mann mit der Stimme von Steve Tucker, dem

Leadsänger der Death-Metal-Band Morbid Angel, knurrt dazu in einen Telefonhörer. Sein Körper ist mit Bienen übersät. In den Credits des Films, dem diese Szene entstammt, ist als *ein* Rollename für alle drei Darsteller angeführt: Johnny Cash.

#### Vierte bewegte Bildsequenz

Einem rothaarigen Satyr im weißen Anzug, mit Bocksohren und Bocksschnauze sowie vier, noch zu wachsende Hörner markierenden Einbuchtungen im Kopf, werden in einem komplett mit Vinyl ausgekleideten Haus von drei androgynen, muskulösen Elfen weiße Plastiksohlen angezogen und große Perlen in die Taschen gesteckt. Der derart beschwerte Satyr tanzt solange Stepp, bis ein Loch in den Boden seiner Gummizelle geraspelt ist, durch das er auf den Meeresboden fällt. Wieder an Land, gräbt er sich durch Gestein und windet sich schließlich durch einen sowohl Geburtskanal als auch Eingeweide evozierenden dreieckigen, zystenbesetzten Vaselinetunnel an die Oberfläche einer Insel, wo die drei Elfen ein Picknick veranstalten.

Diese in zwangsläufig unzureichende sprachliche bzw. narrative Wiedergaben und Beschreibungen übersetzten Sequenzen sind Ausschnitte einer der wohl elaboriertesten, in jeder Hinsicht üppigsten und in ihrer intellektuellen, sinnlichen, formalen und medialen Vielfalt unangreifbarsten, kurz: monströsesten ästhetischen Konstruktionen der jüngeren Gegenwart – dem *Cremaster-Cycle* des 1967 geborenen Matthew Barney. Der Zyklus, begonnen 1994 und vollendet 2002, besteht im Kern aus einer Filmreihe: *Cremaster 1, 2, 3, 4* und *5*, die nichtchronologisch geschaffen wurden (die Entstehungsreihenfolge ist *4, 1, 5, 2, 3*) und deren Länge zwischen 40 Minuten (*Cremaster 1*) und 3 Stunden (*Cremaster 3*) variiert. Komplett ist der Zyklus aber nicht als Filmreihe, sondern erst als intermediales System, in Ergänzung der den Fortgang der Filmhandlungen dokumentierenden Fotografien, Zeichnungen, Skulpturen, Installationen und Materialpräsentationen, die im Zusammenhang mit jeder Episode geschaffen wurden. Barneys Fotografien sind keine Filmstills, sondern während der Dreharbeiten separat erarbeitete, aus der Handlung herausgelöste Momente. Die Zeichnungen setzen den begrifflichen Rahmen bzw. erläutern die Abstraktion. Die Plastiken sind dreidimensionale, besonders die Texturen und

sinnlichen Qualitäten Barney-typischer Materialien (z.B. selbstschmierender Kunststoff, gegossener Polyester, Vaseline) hervorhebende Entwürfe von Figuren, Schauplätzen oder Requisiten der Filme. Auch für die Gestaltung der Kataloge ist Barney erheblich mitverantwortlich. Erst alle Elemente zusammen ergeben das in sich geschlossene, doch seiner visuellen Poetik nach offene ästhetische System *The Cremaster Cycle*.

Die Geographie des Zyklus umfaßt u.a. das Bronco Stadium der Boise State University (Idaho), die Salzebenen von Bonneville (Utah), das erwähnte New Yorker Chrysler Building, das Guggenheim Museum, Nordirland, die Fingalshöhle auf der Hebrideninsel Staffa, die Isle of Man in der Irischen See und Ungarische Staatsoper sowie die Gellért-Thermalbäder in Budapest. Der Handlungsort ist der eigentliche Star aller *Cremaster*-Filme. Der Schauplatz wird „[...] zum narrativen Katalysator. Die Handlung verläuft in Bahnen, die von Geografie und Architektur vorgegeben werden.“<sup>201</sup>

Das, was man mit einiger Vorsicht als narrative Strukturen bzw. Filmhandlungen bezeichnen kann – die geschilderten Szenen veranschaulichen, daß die herauspräparierbaren Plot- oder Storylines ständig zu abstrakten, selbstreferentiellen, symbolischen oder metaphorischen Bildern und Zeichensystemen mutieren bzw. in diese hineindiffundieren, die Vieldeutigkeit bzw. Indifferenz also schon auf erster Ebene angelegt ist – , wäre wie folgt zu umschreiben:

*Cremaster 1* ist eine Sport- und Musikrevue mit Busby Berkeley- und Leni Riefenstahl-Referenzen, wobei die Tänze der Revuegirls von einem blonden Starlet gesteuert werden, das sich über dem Stadion in zwei Goodyear-Zeppelinen gleichzeitig aufhält und anatomische Diagramme aus Weintrauben legt.

*Cremaster 2*, eine Art Schauer-Western, umreißt in fantastischen Sequenzen die Lebensgeschichte des 1977 exekutierten mormonischen Doppelmörders und angeblichen Houdini-Enkels Gary Gilmore (Houdini wird von Gilmore-Biograph Norman Mailer dargestellt); der beschriebene mit Bienen bedeckte Mann am Telefon steht im Zusammenhang des den Film maßgeblich strukturierenden Bildbereichs von Bienen, Drohnen, Waben etc.

---

<sup>201</sup> Spector: Matthew Barney, 21.

*Cremaster 3*, dem die „Apprentice“-Szenen entstammen, kreuzt Zombie- und Gangsterfilm mit Art Deco, Freimaurerei und keltischer Mythologie. Er bildet ein Destillat bzw. eine verschlüsselte Matrix der Hauptthemen aller Filme des Zyklus.

*Cremaster 4* spielt auf der als organischer Körper angelegten Isle of Man und bietet neben dem erwähnten steppenden Satyr und den androgynen Elfen ein handlungszentrierendes Motorradrennen sowie Elemente von Vaudeville, viktorianischer Sittenkomödie und Roadmovie.

*Cremaster 5* funktioniert als Budapester Kostüm-Oper, in deren Mittelpunkt Ursula Andress als liebeskranke Königin steht, umgeben von Jakobinertauben und Wassergeistern.

Alle fünf Filme zusammen enthalten zirka zehn Dialogzeilen. Die Geschichten entfalten sich fast ausschließlich in Bildern bzw. in einem Netz sich auf rein visuell-bildpoetischer Ebene verknüpfender Signifikanten. Trauben werden Tänzer, ein Auto wird zum künstlichen Gebiß, ein Reifen zu Hoden usw. Divergenteste Elemente gleiten ineinander, als wären sie mit Vaseline geschmiert, um dadurch maximale fundamentale Bedeutungselastizität zu bezeichnen. Kategorisierungen oder präzise begriffliche Analysen finden keinen fixen Anhaltspunkt, jede Metapher bildet sich in einer anderen und wieder anderen ab<sup>202</sup>.

Die Protagonisten und Charaktere sind „[...] Personifizierungen innerer, weitgehend unerforschter Landschaften.“<sup>203</sup> In Barneys Epos benennen Begriffe wie

[...] „menschlich“, „Architektur“, „Landschaft“, „Fahrzeug“ oder „Tier“ keine [...] Größen, sondern Zonen der wechselseitigen Durchdringung. [...] [Alles verfällt der] Anarchie der Hybridisierung. Personen multiplizieren sich, Autos bringen Ritualopfer, Inseln enthalten Innereien, Gebäude haben ein Zwerchfell, Bienen bestäuben Menschen und Spielfelder entwickeln Fortpflanzungsorgane.<sup>204</sup>

In Barneys eigenen Worten heißt das: „I’m interested in something that kind of appears to be narrative motion-picture, but with something close to a non-

---

<sup>202</sup> Vgl. ebd., 82.

<sup>203</sup> Ebd., 19.

<sup>204</sup> Ebd., 24.

hierarchical relationship between the architecture and character or the landscape and the character.“<sup>205</sup>

Der *Cremaster-Zyklus* visualisiert, dokumentiert und imaginiert einen permanenten Kampf gegen jede Form von Determination, der Determination von zum Beispiel künstlerischer Form, Identität oder Geschlecht. Innerhalb dieser (wie Nancy Spector mit einem nicht belegten Goethe-Zitat formuliert) perversen Phantasie regieren paradoxe Chronologie und Indifferenz - alle „[...] perversen Kreaturen bleiben erfolgreich außer Form.“<sup>206</sup> Laut Barney geht es im *Cremaster-Cycle* um den Moment zwischen Form und Formlosigkeit, um Metamorphosen (was sich nicht zuletzt in Materialien und Motiven wie Prothesen, Implantaten, Silikon und Teflon widerspiegelt) und damit um nichts anderes als die Darstellung des Monströsen als künstlerisches Prinzip.

Zentrale biologische Metapher ist der titelgebende männliche Cremaster-Muskel, der für das von Temperaturänderungen oder Angst verursachte Heben und Senken der Hoden verantwortlich ist. Barney: „[It’s] a structural word. It’s being used as a way to tell the story, and not as a way to define a biological system at all.“<sup>207</sup> Der Zyklus selbst ist als polymorphes, wachstumshungriges, mutierendes ästhetisches System beschreibbar, als Entwurf eines modernen, Prozesse künstlerischer und körperlicher Formwerdung sichtbar machenden Schöpfungsmythos; ein [...] polymorpher Organismus, der ständig seine Maske wechselt und eigenen exzentrischen Spielregeln folgt [...]“<sup>208</sup>. Die monströse Bildlichkeit des *Cremaster-Cycle* besteht in rudimentär narrativ organisierten, monströsen Paarungen und Vereinigungen von Medien und Materialien.

Dabei paaren sich gewissermaßen auch primäre und Metaebenen des Werks. Der *Cremaster-Cycle* präsentiert keine Handlung, die in diese Handlung beschreibende oder deutende Begriffe rückübersetzbar wäre, sondern schiebt Konkretion und Abstraktion, Referentielles und Imaginäres, Wörtlichkeit und Bildlichkeit untrennbar ineinander. Das System ist zugleich hermetisch und offen, höchst selbstreferentiell und doch anspielungsreich, zugänglich und sinnschwanger.

---

<sup>205</sup> Porter: Fluid Talk, 2.

<sup>206</sup> Spector: Barney, 82.

<sup>207</sup> Art:21: Interview, 2.

<sup>208</sup> Ebd., 4.

Ein Mittel von Barneys intendierter formaler, inhaltlicher und diskursiver monströser Wucherung des Bildlichen ist die Ankoppelung an unterschiedliche Genres oder besser: Barneys fetischistisches Interesse an genrespezifischem Vokabular und ästhetischen Versatzstücken eines Genres als erzählerische und stilistische Antriebsstoffe seines Projekts. „Das Genre dient als „Wirtskörper“, an dem sich das *Cremaster*-System wie ein [...] Virus festsaugt.“<sup>209</sup> Zu Barneys Lieblingsfilmen gehören Jörg Buttgereits *Nekromantik* (1987) und *Society* (1989) von Horrorfilmregisseur und -produzent Brian Yuzna. Auf die Interviewfrage nach der ihm unvergeßlichsten Filmszene antwortet Barney:

Maybe when the lightbulbs start bleeding in *Evil Dead II* – it’s a real classic, cabin-in-the-woods horror film. That would be very influential to me in the sense that the evil lives in the architecture rather than the person. Even if there is some antagonist circumnavigating the cabin, it’s the cabin which is still the vessel that holds the psychology.<sup>210</sup>

Über die Szene mit der lebenden Leiche zu Beginn von *Cremaster 3* sagt Barney: „It’s shot and lit like a classic zombie film [...]“<sup>211</sup> Sein Interesse galt hierbei „[...] a more moist zombie rather than a dry one, [...] a level of decay that started to bring green into the red.“<sup>212</sup> Und schließlich: “The creatures that attract me are wet, sensual, and more unseen [...]“<sup>213</sup> Sein Programm der Inszenierung innerer Landschaften und der Hybridisierung von Körpern und Architektur bringt Barney schließlich wie folgt auf den Punkt: „Mit einer bestimmten Art von Horror kannst du dir wirklich den Kopf in den Arsch stecken. Dein Inneres kehrt sich nach außen wie eine ausgeweidete Landschaft, wo du den Dämonen nachjagen kannst.“<sup>214</sup>

Als Genre- oder Stil-Begriff ist Horror ein weitgefaßter Terminus für Darstellungen des Schrecklichen, Grausigen, Bösen, Ekelhaften, Häßlichen, Furchterregenden und Schockierenden sowie für einen an solche Darstellungen gekoppelten Affekt. Horror ist bisher nicht klar definiert worden – „the „field of horror“ is a fractured, many-

---

<sup>209</sup> Ebd., 77.

<sup>210</sup> Porter: Fluid Talk, 2.

<sup>211</sup> Art:21: Interview, 1.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Zitiert nach Jenkins: *Monstrous Beauty*, 1.

<sup>214</sup> Zitiert nach Spector: *Phantasie*, 11.

faceted thing“.<sup>215</sup> Das lateinische Wort „horror“ bezeichnet als „Schauer, Entsetzen, Abscheu“ einen affektiven Zustand, ist aber auch konkreter auf physische Reaktionen bezogen als „das Starren, Sichaufsträuben der Haare, Schauer, Grausen“ übersetzbar und meint in der Sprache der römischen Ärzte „Fieberschauer, Fieberfrost, Schüttelfrost“. Die Etymologie des Worts legt zweierlei nahe. Horror ist ein Genre, dem unterstellt wird, eine starke, bis zum körperlichen Unbehagen gehende Wirkung auf den Rezipienten auszuüben. Horror widmet sich motivisch explizit und exzessiv dem Körperlichen, dem Leib; „davon [...], was passiert, wenn der Mann unterm Bett endlich darunter hervorkriecht und mir endlich den Kopf abreißt: davon handelt Horror.“<sup>216</sup>

Harold Bloom bezeichnet William Shakespeares Rachetragödie *Titus Andronicus* als „literarische Untat“, als „grauenhaft schlechtes Stück“, da es „etwas unangenehm Archaisches an sich hat“, „sowohl Schrecken als auch beklommene Heiterkeit“ auslöst, „sublim irre“ ist, „zunehmend surrealistisch, ja offen unreal“ wird und nichts als „unsymbolische blutige Scheußlichkeiten“ präsentiert. Der Inhalt klingt „wie eine Seifenoper, es ist aber eigentlich eine Horroroper – als hätte man Stephen King auf Römer und Goten losgelassen.“<sup>217</sup> Aus diesem vernichtenden Urteil kann man Vorstufen und Entwürfe einer Definition von Horror-Kunst extrahieren – Schrecken und Heiterkeit, surrealistisch bis unreal, archaisch, unsymbolisch, blutig –, die aber unbegründet an ein ästhetisches Werturteil gekoppelt sind: wenn ein Werk so ist, also Horror, ist es schlecht. Also: „Horror ist – wenn man Kriterien der Hochkultur anlegt – ästhetisch anspruchslos.“<sup>218</sup> Es bleibt offen, was diese Kriterien genau sind. Es bleibt daher ebenfalls offen, warum sich Horror-Ästhetik a priori nicht mit Hochkultur verträgt. Unangesprochen bleibt, daß sowohl die populäre Kunst als auch Teile der künstlerischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts ihr ästhetisches Programm gezielt und reflektiert gegen die Norm einer etablierten Hochkultur richten. Es stellt sich die Frage, wie einer Ästhetik des Horrors mindestens nahestehende, monströsen Bildern zugetane und

---

<sup>215</sup> Gelder: *The Horror Reader*, 4. Zum Begriff des Horrors vgl. Carroll: *Horror and Humor*; Carroll: *The Nature of Horror*; Carroll: *The Philosophy of Horror*; Jones: *Horror*; King: *Danse Macabre*; Kleine: *Zur Ästhetik*; sowie Twitchell: *Dreadful Pleasures*.

<sup>216</sup> Dath: *Sie ist wach*, 131.

<sup>217</sup> Bloom: *Shakespeare*, 129-139.

<sup>218</sup> Schuller: *Gräßliche Hoffnung*, 343.



kanonisierte Künstler wie Francisco Goya, William Blake, Francis Bacon oder die Regisseure des deutschen expressionistischen Stummfilms mit seinen überwiegend fantastischen Sujets in dieses Bild passen. Anthony Hopkins, Darsteller der Titelrolle in Julie Taymors *Titus Andronicus*-Filmversion *Titus* aus dem Jahr 2000, sagt in einem Interview, das die US-DVD des Films präsentiert, zum Sinngehalt des Stücks: „Just beneath the skin of beauty is horror. The horror. Sheer horror. Underneath there’s worms, grotesqueness, and death, and horror.“ Hier äußert sich eine gängige, aber fragliche Lesart von Kunst-Horror: zum einen wird behauptet, Horror verhandele existentielle menschliche Grundbefindlichkeiten (Angst vor Verfall und Tod), zum anderen wird diese Abhängigkeit bzw. Kausalbeziehung von Wirklichkeit und künstlerischer Darstellung an eine grundlegende ästhetische Opposition gekoppelt – Horror ist die häßliche Kehrseite des Natur- und damit auch des Kunst-Schönen. Dieses Problem des Anziehenden am Abstoßenden, der Rechtfertigung des Schrecklichen und Häßlichen in der dem Guten, Wahren und Schönen verpflichteten Kunst formuliert ein sich schon im Titel als Standardwerk gerierendes Buch wie Noël Carrolls *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* von 1990 als Prämisse. Die Ausgangsfrage lautet sinngemäß: Warum genießt man bei der Rezeption fiktionaler Horror-Kunstwerke etwas, was in der Wirklichkeit ängstigen, ekeln, schockieren würde? Angst oder Ekel<sup>219</sup> sind starke affektive Zustände, die als Kategorien einer Kunsterfahrung erfassenden Wirkungsästhetik unangemessen sind, als angenommene fundamentale Kriterien die Analyse von Kunstwerken auf Rezeptionspsychologie (denn bis zu dieser müßte man zurückgehen, um die Wahrnehmung von filmischen, literarischen und sonstigen Bildern empirisch gesichert in den Blick zu nehmen) reduzieren würden und eine vollkommen naive Hingabe an die mimetische Wirklichkeitsillusion des Fiktionalen verlangen. Welcher Rezipient wäre zu denken? Der Nicht-Akademiker? Der Geisteswissenschaftler, der zum ersten Mal einen Horrorfilm sieht? Oder der Geisteswissenschaftler, der einen Horrorfilm zum achten Mal anschaut, weil er über Horrorfilme forscht? Roland Barthes schreibt: „geschrieben stinkt Scheiße nicht“<sup>220</sup>, ebenso wenig wie Bilder beißen, zumal die Zwecke der Phänomene grundsätzlich nicht als Erklärung für ihre

---

<sup>219</sup> Zur Phänomenologie des Ekels vgl. Kolnai: Ekel; Leddy: *Everyday Surface*; sowie Menninghaus: Ekel.

<sup>220</sup> Barthes: *Sade*, 156.

Existenz, ihren Ursprung, ihre Beschaffenheit und ihre Struktur funktionieren. Dietmar Dath formuliert etwas drastischer: „Sich mit Schockierten auseinanderzusetzen, ist meistens entsetzlich öde, weil sie einem dauernd erzählen, was einen nichts angeht: Wie's in ihnen aussieht.“<sup>221</sup> Darüber hinaus sind künstlerische Motive, Topoi und Sujets, die mit Angst, Schrecken, Ekel und Häßlichkeit assoziiert werden, in dieser Konnotation kulturell konstruiert und historisch – Horror ist, was jemand zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext Horror nennt. Schließlich gibt es nicht „das Horror-Genre als kompakte Einheit, sondern nur einzelne Werke mit diesen oder jenen Intentionen.“<sup>222</sup> Hinzu kommt, daß das Kunst-Schöne zum Realitäts-Schönen in keinem korrelativen Verhältnis steht, wie mit Sarah Michelle Gellars – Hauptdarstellerin der TV-Serie *Buffy the Vampire Slayer* – Kommentar zu Dario Argentos Horrorfilm *Suspria* zuzuspitzen wäre: „Das Entscheidende an Argento ist ja, daß da immer alles so schön ist, auch der Schrecken; eben Kunst.“<sup>223</sup> Ja, genau: eben.

Henry Jenkins zitiert in seinem Aufsatz über Barneys Verhältnis zum Horror-Genre die Basis-Horror-Definition des Filmkritikers Robin Wood: „normality is threatened by the monstrous.“<sup>224</sup> Barneys offensichtlicher und offensiver künstlerischer und verbal ergänzter, bildlicher wie theoretischer Rekurs auf Horror hat ganz andere Gründe. Es gibt in Barneys Kosmos keine Normalität. Er ist der Mythograf einer nicht-menschlichen, posthumanen Welt, die eigenen, ständig mutierenden und damit monströsen Konzepten von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Bildlichkeit unterliegt. Es handelt sich um einen Kosmos voller Horror, aber keinen kosmischen Horror, da ohne Norm keine Bedrohung der Norm stattfindet: „Barney refuses to „other“ the freakish creatures who populate his film [...].“<sup>225</sup> Das ideale und seinen Bildern implizite Publikum für Barneys Filme wäre nicht das menschliche Horrorfilmpublikum, dem die Möglichkeiten des Monströsen als drohende Verwandlung des „Normalen“ als schreckerregend vorgeführt werden, sondern ein schon verwandeltes monströses und posthumanes<sup>226</sup>. Da Barneys Horror weder

---

<sup>221</sup> [http://www.satt.org/literatur/06\\_12\\_dath.html](http://www.satt.org/literatur/06_12_dath.html)

<sup>222</sup> Baumann: Horror, 28.

<sup>223</sup> Gellar: Dann trete ich eben...

<sup>224</sup> Jenkins: Monstrous Beauty, 5.

<sup>225</sup> Ebd., 11.

<sup>226</sup> Jenkins nennt (ebd., 12) den *Cremaster*-Zyklus „[...] a mythology for the posthuman world [...].“

eindeutige Lesarten noch klare affektive Reaktionen zulässt, verliert der Horror seinen Schrecken: in Barneys Filmen schreit niemand, wenn das Monster erscheint. Angesichts der horrorkünstlerischer Bildlichkeit sowie Barneys Werk eigenen Verschlungenheit des Monströsen, Gewalttätigen, Komischen und Spielerischen ist Henry Jenkins Äußerung berechtigt, der „*Cremaster-Zyklus* sei „[...] entertainment for children of all ages!“<sup>227</sup> Wenn das Monster erscheint, dann als Ikone bzw. Repräsentant eigengesetzlicher, nicht dem Häßlichen oppositärer, nicht-referentieller Schönheit: was Barney am Zombie visuell interessiert, ist nicht das Grauerregende (lebende Tote, Ekel der Fäulnis, Schock der Erscheinung), sondern die Textur der Haut, Nässe und Glanz, der Verwesungsgrad, an dem sich Grün zu Rot wandelt, d.h.: formal-abstrakte bildliche Qualitäten. Diese Farben und Texturen haben nicht nur im *Cremaster*-Kontext keine vorausgesetzte genrekompatible Funktion. Bereits die grotesk modellierten Zombies des italienischen Regisseurs Lucio Fulci zerfließen in *Über dem Jenseits* von 1980 bei Säurekontakt in bunte, schäumende Farben – Leiber werden zu monströsen Plastiken oder malerischen Bildobjekten.

Einen weiteren wichtigen Aspekt bilden die Kategorien des Raumes und der Räumlichkeit. Barneys ausgeweidete Landschaften, in denen die Architektur Behälter der Psychologie ist, korrespondieren mit Norbert Stresaus These: „Die Auflösung des Raums ist der kategorische Imperativ des Horrorfilms.“<sup>228</sup> Barneys monströse Bildlichkeit schert sich endgültig um keinerlei Grenzen mehr – weder um räumliche, noch um ästhetische, noch um narrative. Für den *Cremaster-Cycle* gilt die monströse Bildstrategie: „[...] pushing the spectacle [...] to the limit to find out what that limit is [...]“<sup>229</sup>

Anders als Regisseure wie z.B. David Cronenberg und David Lynch, die sich unter Genre- bzw. kulturindustriellen Vorzeichen so etwas wie künstlerische Autorschaft erarbeiten, bewegt sich Barney wie Bacon in der Welt der „Kunst“, in der ein anderes Abstraktionsniveau herrscht und herrschen darf – genau diese Abstraktion und Selbstreferenzialität (das Werk, das in seinen eigenen Bildern und bildlich evozierten Begriffen immer schon von sich selbst spricht, wie es bei Barneys komplexer Arbeit der Fall ist) bringt im *Cremaster-Zyklus* Horror-nahe und Horror sowie monströse

---

<sup>227</sup> Ebd., 2.

<sup>228</sup> Stresau, Horrorfilm, S. 23.

<sup>229</sup> Jenkins, Monstrous Beauty, S. 8.

Bildlichkeit definierende Terminologien, Bilder, Analogien hervor: Mutationen, Metamorphosen, Hybridisierung, das Polymorphe, Maskenwechsel, exzentrische Spielregeln, den Kopf in den Arsch stecken, Offenheit, Bedeutungselastizität, Dominanz des Bildlichen über das Sprachliche oder besser: Begriffliche, Nähe des Schrecklichen zum Komischen, die Relevanz des Raumes bzw. der Räumlichkeit, Formlosigkeit als formales Prinzip etc. Immer neue Bilder für alte Begriffe, immer andere Worte für neue Bilder, neue Bilder aus alten Bildern: was spätestens Barneys Werk als Prinzip der monströsen Bildlichkeit von Horror-Kunst repräsentiert, dem folgt auch das eigene Sehen und die kritische Analyse des eigenen Blicks.

## Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 2003.
- : Negative Dialektik. Frankfurt a.M. 1973.
- Airaksinen, Timo: The Philosophy of H. P. Lovecraft. The Route to Horror. New York 1999 (New Studies in Aesthetics, Vol. 29).
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Art:21: Interview with Matthew Barney. <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip2.html>
- Assmann, Peter: Zum Kult der „Anderen Seite“ – Beobachtungen zu Alfred Kubins „Bestiarium“. In: Ivanović; Lehmann; May: Phantastik (2003), 55-74.
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M. 1995.
- Balzac, Honoré de: Das unbekannte Meisterwerk. In: Ders.: Meisternovellen. Zürich 1997, 196-244.
- Balzer, Jens; tom Dieck, Martin: Nicht versöhnt: Bilder und Texte im Comic. In: Wehr: Schreibheft Nr. 51 (1998), 47-50.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M. 1989.
- : Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M. 1988.
- : Sade Fourier Loyola. Frankfurt a.M. 1986.
- Bataille, Georges: Tränen des Eros. München 1993.
- Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. München/Wien 1975-1992.
- Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien. Mit einem Anhang von Oswald Wiener. München 1991.
- Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. München 1993.
- Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980 (Wege der Forschung 394).

- Björkman, Stig; Manns, Torsten; Sima, Jonas: Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1978.
- Blank, Walter: Zur Entstehung des Grotesken. In: Harms, Wolfgang; Johnson, L. Peter (Hgg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Berlin 1975, 35-46.
- Bloom, Harold: Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen. Berlin 2000.
- Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995.
- Bogen, Steffen: Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Bildwissenschaft (2005), 52-67.
- Bohrer, Karl Heinz: Skepsis und Aufklärung. Phantasie als Vernunftkritik. In: Ders.: Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne. München 2007, 146-165.
- Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Frankfurt a.M. 1992.
- Borrmann, Norbert: Lexikon der Monster, Geister und Dämonen. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film. Das (etwas) andere Who is Who. Berlin 2000.
- Bresson, Robert: Notizen zum Kinematographen. Berlin 2007.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Frankfurt a.M. 1994.
- Burke, Edmund: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Idee vom Erhabenen und Schönen. 2. Aufl. Hamburg 1989.
- Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. v. Rein A. Zondergeld. Frankfurt a.M. 1974, 44-83.
- Canetti, Elias: Masse und Macht. 27. Aufl. Frankfurt a.M. 2001.
- Carney, Sean: The Tides of History: Alan Moore's Historiographic Vision. [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2\\_2/carney/#13](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/carney/#13). 2006.
- Carroll, Noël: Horror and Humor. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 57, No. 2/1999, 145-160.
- : The Nature of Horror. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 46, No. 1/1987, 51-59.

- : The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York 1990.
- Cohen, Jeffrey Jerome (Ed.): *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis 1996.
- : Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages. Minneapolis 1999 (*Medieval Cultures*, Vol. 17).
- Coulthart, John: H.P. Lovecraft's *The Haunter of the Dark* and other Grotesque Visions. Telford 1999.
- Curtius, Ernst Robert: Balzac. Frankfurt a.M. 1985.
- Daston, Lorraine; Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur. 1150-1750*. Berlin 2002.
- Dath, Dietmar: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt a.M. 2005.
- : Notturmo Neunzehnhundertsechzehn. Schlachtenlärm hat immer schon die Phantasie der Kulturschaffenden befeuert: Wie, wo, wann und warum heutige populäre Phantastik die Urszenen des Ersten Weltkriegs wiederholt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.09.2002, 35.
- : Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet. Berlin 2003.
- : Unheimlich: Die Bergman-Frau. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.08.2007, 35.
- Davis, Guy: *The Marquis: Danse Macabre*. Portland 2001.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Logik der Sensation*. München 1995.
- : *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt a.M. 1993.
- Derrida, Jacques: *Geschlecht (Heidegger)*. Wien 1988.
- Diekmann, Stefanie; Schneider, Matthias (Hgg.): *Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin 2005.
- Duin, Steve; Richardson, Mike: *Comics. Between the Panels*. Milwaukee 1998.
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M. 1986.
- : *Der Name der Rose*. 3. Aufl. München 1986.
- Farin, Michael; Schmidt, Hans (Hgg.): *Ed Gein. A Quiet Man*. München 1996.

- Fiedler, Leslie: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. New York 1978.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.
- Flaubert, Gustave: *Die Versuchung des heiligen Antonius*. Zürich 1979.
- Földényi, László F.: *Abgrund der Seele. Goyas Saturn*. München 1994.
- : Das Schweiß Tuch der Veronika. *Museumsspaziergänge*. Frankfurt a.M. 2001.
- Foster, Ludmila A.: *Gestaltung des Nichtabsoluten. Struktur und Wesen des Grotesken*. In: *Best: Das Groteske in der Dichtung* (1980), 203-213.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt a.M. 2007.
- : *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 13. Aufl. Frankfurt a.M. 1995.
- : *Dies ist keine Pfeife*. In: *Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I. 1954-1969*. Frankfurt a.M. 2001, 812-830.
- : *Was ist ein Autor?* In: *Ders.: Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1991, 7-31.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: *Ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a.M. 1993, 135-172.
- Friedrich, Andreas (Hg.): *Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart 2003.
- Fuß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien 2001 (*Kölner Germanistische Studien: Neue Folge, Bd. 1*).
- Gaschler, Thomas; Vollmar, Eckhard (Hg.): *Dark Stars. Zehn Regisseure im Gespräch*. München 1992.
- Gelder, Ken (Ed.): *The Horror Reader*. London/New York 2000.
- Gellar, Sarah Michelle; Dath, Dietmar: *Dann trete ich eben im Moulin Rouge auf*. Ein Gespräch. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 47/25.02.2005.
- Goetz, Rainald: *Jahrzehnt der schönen Frauen*. Berlin 2001.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst. Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Ausgabe*. Frankfurt a.M. 1996.
- Grant, Michael; Hazel, John: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. 11. Aufl. München 1995.
- Greul, Christine: *Die frühen Erzählungen Balzacs (1829-1832). Untersuchung ihrer narrativen Struktur*. Bochum 1976. (Diss.)



- Grimminger, Rolf (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München 2000.
- : Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: Ders.: Kunst – Macht – Gewalt (2000), 9-23.
- : Vorwort. In: Ders.: Kunst – Macht – Gewalt (2000), 7-8.
- Groebner, Valentin: Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter. München/Wien 2003.
- Groys, Boris: Die Heiterkeit des Monströsen. In: Akzente 40 (1993), 122-129.
- Hagner, Michael (Hg.): Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten. Göttingen 1995.
- : Monstrositäten haben eine Geschichte. In: Ders.: Der falsche Körper (1995), 7-20.
- : Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens. In: Ders.: Der falsche Körper (1995), 73-107.
- Halberstam, Judith: Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham/London 1995.
- Hall, James: Jake and Dinos Chapman: Collaborating with Catastrophe. In: Rosenthal, Norman (Ed.): Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art. London 2000 (Katalog), 212-215.
- Hartwig, Helmut: Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien. Weinheim/Berlin 1986.
- Heavy Metal Vol. III, No. 6 (10/1979). Special H. P. Lovecraft Issue.
- Hein, Michael; Hüners, Michael; Michaelsen, Torsten (Hgg.): Ästhetik des Comic. Berlin 2002.
- Heinrich, Christoph: Francis Bacon. Die Portraits. In: Ders. (Hg.): Francis Bacon. Die Portraits. Hamburg 2005 (Katalog), 28-108.
- Hoffmann, E.T.A.: Fantasie- und Nachtstücke. München 1976.
- Hofmann, Werner: Goya. Traum, Wahnsinn, Vernunft. München 1981.
- Holländer, Hans: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Thomsen; Fischer: Phantastik (1980), 52-78.
- Hölscher, Thomas: Bild und Exzeß. Näherungen zu Goya. München 1988.

- Höltgen, Stefan: Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde. In: Köhne; Kuschke; Meteling: Splatter Movies (2005), 20-28.
- Iser, Wolfgang: Reduktionsformen der Subjektivität. In: Jauß: Die nicht mehr schönen Künste (1991), 435-491.
- Ivanović, Christine; Lehmann, Jürgen; May, Markus (Hgg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart/Weimar 2003.
- Ivanović, Christine: Sprache und Sprachlosigkeit der Bilder. „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ im medienüberschreitenden Diskurs der Phantastik. In: Ivanović; Lehmann; May: Phantastik (2003), 95-123.
- Jauß, Hans-Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. 3., unveränd. Nachdr. München 1991 (Poetik und Hermeneutik, 3).
- Jelinek, Elfriede: Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp. Frankfurt a.M. 2000, 163-166.
- Jenkins, Henry: Monstrous Beauty and Mutant Aesthetics: Rethinking Matthew Barney's Relationship to the Horror Genre. <http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/horror.html>
- Jones, Darryl: Horror. A Thematic History in Fiction and Film. London 2002.
- Junquera, Juan José: The Black Paintings of Goya. London 2003.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 2001.
- Kaulbach, Hans-Martin: Francisco de Goya. Caprichos. Stuttgart 2003 (Katalog).
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg 1957.
- King, Stephen: Danse Macabre. Die Welt des Horrors in Literatur und Film. München 1988.
- Kleine, Sabine: Zur Ästhetik des Hässlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart/Weimar 1998.

- Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hgg.): Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kunst. Köln/Weimar/Wien 1999.
- Kleinschmidt, Erich: Die Imagination des Imaginären. In: Kleinschmidt; Pethes: Lektüren (1999), 15-31.
- Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bände. 7., ergänzte u. revidierte Auflage. München 1984, 327-328.
- Knigge, Andreas C.: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Hamburg 1996.
- Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002.
- Köhne, Julia; Kuschke, Ralph; Meteling, Arno (Hgg.): Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin 2005.
- Kolb, Ronald: Staunen. Stuttgart 2004.
- Kolnai, Aurel: Ekel Hochmut Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt a.M. 2007.
- Kremer, Detlef: Gewalt und Grotteske bei David Lynch und Francis Bacon. In: Grimminger: Kunst – Macht – Gewalt (2000), 209-229.
- Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a.M. 2002.
- Leddy, Thomas: Everyday Surface Aesthetic Qualities: "Neat", "Messy", "Clean", "Dirty". In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 53, No. 3 (1995), 259-268.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1998.
- López-Rey, José: Velázquez. Maler der Maler. Sämtliche Werke. Köln 1997.
- Lovecraft, H.P.: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. Frankfurt a.M. 1972.
- : Dagon and Other Macabre Tales. Wisconsin 1965.
- : The Dunwich Horror and Others. Wisconsin 1963.
- : Stadt ohne Namen. Horrorgeschichten. Frankfurt a.M. 1981.

- Machen, Arthur: Der Große Pan. Erzählungen. München 1994.
- Macho, Thomas: Vom Ursprung des Monströsen. Zur Wahrnehmung des verunstalteten Menschen. In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 30/109 (1990), 55-94.
- Marriott, James; Newman, Kim: Horror. Meisterwerke des Grauens von *Alien* bis *Zombie*. Wien 2007.
- McCarty, John: Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen. New York 1984.
- : The Official Splatter Movie Guide. New York 1989.
- : The Official Splatter Movie Guide Volume 2. New York 1992.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. 4. Auflage. Hamburg 1997.
- : Reinventing Comics. New York 2000.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a.M. 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen. 3. Aufl. München 2004 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 13).
- Meteling, Arno: Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm. Bielefeld 2006.
- Mitchell, W. J. T.: Was ist ein Bild? In: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a.M. 1990, 17-68.
- Moore, Alan; Campbell, Eddie: From Hell. London 2006.
- Moore, Alan; Gibbons, Dave: Watchmen. Absolute Edition. New York 2005.
- Moss, Robert F.: Der klassische Horror-Film. München 1982.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder. Hrsg. v. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 1991.
- Müller, Jürgen (Hg.): Filme der 60er. Köln 2004.
- Müller, Jürgen E.: Malerei, Video und Film – oder Jean-Luc Godard und die „Passion des Bilder-Schaffens“. In: Müller, Jürgen E.; Vorauer, Markus (Hgg.): Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. Münster 1993, 237-254.

- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.  
Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1980.
- Peppiatt, Michael: Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels. Köln 2000.
- Pesch, Robert: Das Groteske. In: Best: Das Groteske in der Dichtung (1980), 25-39.
- Pichler, Wolfram; Ubl, Ralph: Aus dem Porträt gefallen – Goyas unlesbare Gesichter.  
In: Schuster; Seipel: Goya (2005), 50-59.
- Pietzcker, Carl: Das Groteske. In: Best: Das Groteske in der Dichtung (1980), 85-102.
- Piselli, Stefano; de Zigno, Federico; Morrocchi, Riccardo (Hgg.): The Cosmical Horror  
of Howard Phillips Lovecraft. A Pictorial Anthology. Florenz 1991.
- Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte.  
Berlin 1998.
- Poe, Edgar Allan: Das gesamte Werk in zehn Bänden. Herrsching 1979.
- Porter, Amy Jean: Fluid Talk. A Conversation with Matthew Barney.  
<http://www.stunned.org/barney.htm>
- Riha, Karl: Enthemmung der Bilder und Enthemmung der Sprache. Zu Paul  
Scheerbart und Carl Einstein. In: Thomsen; Fischer: Phantastik (1980), 268-280.
- Rottensteiner, Franz: H. P. Lovecrafts kosmisches Grauen. Frankfurt a.M. 1997.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden.  
Frankfurt a.M. 2005.
- : Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004.
- : Das Bild in der Philosophie. Interview mit Bernhard Waldenfels. In: Ders.:  
Wege zur Bildwissenschaft (2004), 53-68.
- Salisbury, Mark (Ed.): Burton on Burton. London/Boston 1995.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Reinbek 1981.
- Schifferle, Hans: Die 100 besten Horror-Filme. München 1994.
- Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie [1795-1797]. In:  
Ders.: Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe. Hg. v. Ernst Behler  
u. Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1988.
- Schmid, Hans: Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm. München 1993.

- Schmidt, Arno: *Julia, oder die Gemälde*. Zürich 1992.
- Schneider, Steven: *Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror*. In: Silver; Ursini: *Horror Film Reader* (2000), 167-191.
- Schuller, Alexander: *Gräßliche Hoffnung. Zur Hermeneutik des Horror-Films*. In: Schuller, Alexander; von Rahden, Wolfert: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993, 341-354.
- Schurian, Walter: *Phantastische Kunst*. Köln 2005.
- Schuster, Peter-Klaus; Seipel, Wilfried (mit Mena Marqués, Manuela B.) (Hgg.): *Goya – Prophet der Moderne*. Köln 2005 (Katalog).
- Schuster, Peter-Klaus: *Unausdeutbar – Goyas Capricho 43 als Sinnbild der Moderne*. In: Schuster; Seipel: *Goya* (2005), 32-41.
- Seeßlen, Georg; Jung, Ferdinand: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg 2006.
- Sennitt, Stephen: *Ghastly Terror! The Horrible Story of the Horror Comics*. Manchester 1999.
- Silver, Alain; Ursini, James (Ed.): *Horror Film Reader*. New York 2000.
- Skal, David J.: *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. New York 2001.
- smoky man; Millidge, Gary Spencer (Ed.): *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*. Leigh-on-Sea 2003.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2003.
- : *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M. 1982.
- Spector, Nancy: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*. Köln 2002 (Katalog).
- Stresau, Norbert: *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*. München 1987.
- Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*. München/New York 1997.
- Theweleit, Klaus: *Deutschlandfilme. Godard. Hitchcock. Pasolini. Filmendenken & Gewalt*. Frankfurt a.M./Basel 2003.
- : *friendly fire. deadline-TEXTE*. Frankfurt a.M./Basel 2005.
- : *Wer Gewalt sät... (...kommt trotzdem in den Himmel)*. Sam Peckinpahs *Straw Dogs* und *The Wild Bunch*. Spex Nr. 310, 09/10 2007, 118-121.

- Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hgg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980.
- Trebbin, Frank: Die Angst sitzt neben dir. Gesamtausgabe. Schönwalde 1998.
- Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? 19. Auflage. München 1997.
- Twitchell, James: Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror. New York /Oxford 1985.
- Vogel, Amos: Kino wider die Tabus. Luzern/Frankfurt a.M. 1979.
- Wehmeyer, Sven-Eric: The Thing Cannot Be Described. Das Böse als das Unnennbare im Werk H. P. Lovecrafts. In: Quarber Merkur 91/92 (2000), 81-94.
- Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Nr. 51 (09/1998): Sprechende Bilder. Blickstörung – Vom Eigensinn der Comics.
- : Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Nr. 68 (03/2007): Geteilte Beute – Comics & Literatur. Korrespondenz, Überzeichnung, Verwandlung.
- Weiss, Peter: Avantgarde Film. Frankfurt a.M. 1995.
- Wiesing, Lambert: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a.M. 2005.
- Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Hg. v. Norbert Kohl. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1982.
- Wullen, Moritz: Goya und die Hexenküche der Moderne. In: Schuster; Seipel: Goya (2005), 43-49.
- Wydmuch, Marek: Der erschrockene Erzähler. In: Rottensteiner: H. P. Lovecrafts kosmisches Grauen (1997), 136-161.

## Filme

Act of Seeing with One's Own Eyes, The. USA 1971. Regie: Stan Brakhage.

Dracula. USA 1930. Regie: Tod Browning.

Pervert's Guide to Cinema 1, 2, 3, The. Presented by Slavoj Žižek. Niederlande /Österreich/GB 2006.

Salò o le Centiventi Giornate Di Sodomia (dt.: Salò oder Die 120 Tage von Sodom). I 1975. Regie: Pier Paolo Pasolini.

Vargtimmen (dt.: Die Stunde des Wolfs). Schweden 1968. Regie: Ingmar Bergman.

*...der Intellektuelle ist der Todfeind aller darstellenden Künste*

Orson Welles

*Wenn dir etwas gefällt, analysiere es nicht, sondern tanze dazu*

Tex Rubinowitz



Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier °° ISO 9706.