

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Von Monstern und Comics. Othering und Subversion in deutschsprachigen Lovecraft-Comics.

verfasst von | submitted by

Benjamin Andreatta BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische Bildung

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Marina Rauchenbacher

Abstract:

Deutschsprachige Comics, die sich auf den Autor Howard Philip Lovecraft beziehen, stehen im Zentrum dieser Arbeit. Dabei wird untersucht, wie diese Texte dessen Rassismen ausblenden, reflektieren oder unterwandern. Im Verbund mit Othering entfalten diese Comics teilweise subversives Potenzial, das in zwei kritische Stoßrichtungen eingeteilt werden kann: Norm- und Subjektkritik. Erstere behandelt dabei oft Xenophobie oder Faschismus als neue, monströse Bedrohung, letztere stürzt hegemoniale Subjekte in eine Krise und reflektiert die narrativierten Objekte. Es sind allerdings auch Comics gefunden worden, die eine Strategie der Tilgung jeglicher Menschenfeindlichkeit verfolgen. Neben klassischen Theorien, die Monster und Horror untersuchen, haben sich posthumanistische und feministische Konzepte in der Analyse als produktiv erwiesen, wobei besonders Rosi Braidotti und Donna Haraway als Theoretiker:innen aufgegriffen werden. In diesem speziellen Themenverbund ist es außerdem nötig, Grundsätzliches zur Comicanalyse und zum Nimbus Lovecrafts zu klären. Zur untersuchten Literatur gehören u. a. Texte von Reinhard Kleist, Fufu Frauenwahl, Ulf K., Thomas Aigelsreiter, Andreas Drude, Walter Fröhlich und Andreas Paar.

German-language comics that engage the author Howard Philip Lovecraft are the center of this study. This analysis examines how these texts suppress, reflect or subvert his racism. These comics develop subversive potential in connection with othering, which leads to two main approaches: critique of norms and critique of subject positions. The first portrays xenophobia or fascism as a new, monstrous threat, while the latter plunges hegemonic subjects into a crisis and engages with the narration of objects. However, there are also comics that pursue the strategy of hiding all forms of discrimination. In addition to classical theories of monsters and horror, posthumanist and feminist concepts have proven productive for the analysis. Thus this study draws extensively on the works of Rosi Braidotti and Donna Haraway. In this thematic context, it is also necessary to clarify the basics of comic analysis and the cultural status of Lovecraft. Among the examined literature are works by Reinhard Kleist, Fufu Frauenwahl, Ulf K., Thomas Aigelsreiter, Andreas Drude, Walter Fröhlich and Andreas Paar.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Theorie und Methode.....	4
2.1	Subversion oder Rassismus?.....	4
2.2	Tentakel und Chthuluzän.....	7
2.3	Das Monströse.....	12
2.3.1	Annäherung an das Thema.....	12
2.3.2	Krise und Potenzial.....	16
2.4	Comicanalyse.....	21
2.5	Fragestellung und Hypothesen.....	25
3	Analyse.....	27
3.1	Howard Philips Lovecraft: Person, Diskurs, Renaissance.....	27
3.2	Subversion als Leseleistung.....	34
3.2.1	Problematische Adaptionen.....	34
3.2.2	Die Polyvalenz von Geschlecht.....	41
3.2.3	Vermeidungsstrategien.....	47
3.2.4	Zwischenresümee.....	51
3.3	Normreflexionen.....	53
3.3.1	Historizität und Wiedergänger.....	53
3.3.2	Abjekt und Politische Bildung.....	58
3.3.3	Monströse Normalität.....	63
3.3.4	Zwischenresümee.....	67
3.4	Subjektkritik.....	68
3.4.1	Präzisierung des Begriffs.....	68
3.4.2	Monsterheld:in als Subjekt.....	70
3.4.3	<i>Making Kin</i> : Neue Ordnung.....	75
3.4.4	Die Krise des Subjekts.....	82
3.4.5	Zwischenresümee.....	87
3.5	Umgebung, „Umwelt“ und Raum.....	89
4	Conclusio.....	95
5	Abbildungsverzeichnis.....	99
6	Bibliografie und Quellen.....	101
6.1	Primärtexte.....	101
6.2	Sekundärtexte.....	102
6.3	Internetquellen und Filme.....	105
7	Danksagung.....	107

1 Einleitung

Das Genre des Horrors verspricht seit jeher eine affektive Involvierung seiner Rezipient:innen und hat sich multimedial im 21. Jahrhundert etabliert. Von der Geisterbahn bis hin zum Videospiel ist diese Unterhaltungsform für die Konsumgesellschaft (re-)produziert worden. Einige Werke aus Film und Literatur haben Kultstatus erlangt und drängen sich auch in den Kanon der „*Hohen Kunst*“. Beispiele dafür sind etwa Filme von Alfred Hitchcock oder Texte von Stephen King und Edgar Allen Poe. Dabei wurde diese Gattung des Horrors durchwegs als triviale Kunst ein- und untergeordnet und Vielen mutet dieses populäre Genre als ein rein hedonistischer Zeitvertreib an.

Jedoch existieren auch Positionen, die dem Horror eine komplexere Perspektive zugestehen und kontextualisieren die darin enthaltenen Narrative produktiv. So beschreibt Marlon Lieber in einem kritischen Beitrag über Zombiefilme, wie deren analogische Funktion im Kontext der *Neuen Rechten* Anklang findet.¹ Sie konstatiert dabei Parallelen im Narrativ der untoten Horden, die den Zusammenbruch der zivilisierten Welt verursachen, mit jenen der migrationsfeindlichen Rezipient:innen, die in Flüchtlingsbewegungen Ähnlichkeiten zu diesen Filmen erkennen. Der unterhaltende Horror erscheint somit nicht mehr so unschuldig, wie der erste Eindruck vielleicht suggeriert und eröffnet durchaus problematische Rezeptionsformen.

Umgekehrt wird dem gleichen Genre jedoch keine menschenverachtende Botschaft attestiert, sondern eine Subversion des Sozialen und eine konstruktive Perspektive auf den Umgang miteinander zugesprochen.² Als Beispiele sollen hier folgende Horrorfilme aufgelistet werden: *The Substance* und *The Ugly Stepsister*.³ In diesen beiden Filmen

¹ Vgl. Marlon Lieber: *Grausame Grenzen, monströse Mobilität*. In: geschichte der gegenwart, 14.09.2022. <<https://geschichtedergegenwart.ch/grausame-grenzen-monstroese-mobilitaet/>> (24.03.2025)

² Beispielsweise unterhalten sich Cineasten in Foren darüber. Die Evidenz dieser Aussage ist dabei durchaus fraglich. Vgl. tobias_681: *Subversion in Horror*. In: reddit.com/r/TrueFilm. <https://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/72qneu/subversion_in_horror/?rdt=41807> (25.04.2025)

³ *The Substance*. Regie: Coralie Fargeat. Frankreich/USA: Universal Pictures 2024. (Film). *The Ugly Stepsister*. Regie: Emilie Blichfeldt. Norwegen/Polen/Schweden/Dänemark: Mer Film, Lava Films, Motor, Zentropa 2025. (Film).

werden Frauen radikal patriarchalen Regeln unterworfen und die daraus entspringende Körperkultur und das Frauenbild als Body-Horror dargestellt.⁴ Ein anderes Beispiel wäre der Splatter-Film *X*,⁵ in dem es um eine Verhandlung liberaler Sexualität im Kontrast traditioneller Gesellschaft in den 1970ern geht, aber auch die Normierung von Sexualität unter dem Aspekt des *lookism* oder *ageism* thematisiert wird.

Es liegt somit durchaus eine Spannung vor, die es legitim und nötig macht, sich der Frage nach *Othering*⁶ und kritischer Subversion im Horror zu stellen. In einer Synergie der Trivallliteratur aus Horror und Comic befinden sich nun die hier behandelten, zeitgenössischen Texte.⁷ Sowohl das Medium des Comics als auch das Genre des Horrors wurden bisher in der germanistischen und der literaturwissenschaftlichen Forschung eher schwächer berücksichtigt, obwohl beide für sich allein populär rezipiert wurden und werden. Dass somit Distinktionsmerkmale und ein Konflikt des kulturellen Kapitals nach Bourdieu vorherrschen, sei hier zumindest erwähnt.⁸ Wie oben bereits angemerkt, lohnt es sich aber, Horror-Comics Beachtung zu schenken und der Frage nachzugehen, ob *Othering* eine narrative Funktion in diesen innehat. Aber es gilt auch, ihr Potenzial zu erkennen, oder aber auch zu verstehen, ob und wie die beiden Elemente des *Othering* und der Subversion interagieren. Gerade umstrittene Autor:innen, wie es Howard Philips

⁴ Vgl. Valerie Dirk: „*The Substance*“: *Blutiges Plädoyer gegen weiblichen Selbsthass*. In: derstandard.at 19.9.2024, online unter: <<https://www.derstandard.at/story/3000000235592/the-substance-blutiges-plaedoyer-gegen-weiblichen-selbsthass>> (10.07.2025).

Und Vgl. Marian Wilhelm: „*The Ugly Stepsister*“: *Aschenputtel als Horrmärchen*. In: derstandard.at 5.6.2025, online unter: <<https://www.derstandard.at/story/3000000272648/the-ugly-stepsister-aschenputtel-als-horormaerchen>> (10.07.2025).

⁵ X. Regie: Ti West. USA: A24 2022. (Film).

⁶ Für eine grundlegende Definition von *Othering* sei hier auf das Glossar der Universität Köln verwiesen, die einen zugänglichen Ansatz aus einer rassismuskritischen Perspektive bietet, wobei es durchaus auch andere Nuancen gibt:

„Der Begriff *Othering* (aus dem engl. *other* = „andersartig“ - Andersmachung) beschreibt die Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen, um seine eigene ›Normalität‹ zu bestätigen. Das Konzept des *Othering* ist aus dem Kontext der postkolonialen Theorie. *Othering* bedeutet auch, dass Menschen oder Gruppen negative Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie von der wahrgenommenen normativen sozialen Gruppe unterscheiden. *Othering* ist ein ständiger Akt der Kategorisierung und letztlich eine Unterscheidung zwischen „uns“ und „den anderen“.“

Othering. In: Glossar Diskriminierung/Rassismuskritik, Universität zu Köln. <<https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/othering>> (26.09.2025).

⁷ Vgl. Peter Nusser: *Trivallliteratur*. Sammlung Metzler Bd. 262. Stuttgart: J.B. Metzler 1991. S. 4 und 49-50.

⁸ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2021. S.68-69. Die Analyse stammt aus den späten 1970ern und hat trotz wichtiger Veränderungen noch immer Bestand.

Lovecraft ja durchaus ist, versprechen einen komplexen und problematischen Zugang zu dieser Fragestellung. Sein Einfluss, der nach ungefähr 100 Jahren so groß wie nie zu sein scheint, soll nun untersucht werden und deutschsprachige Comics, die im Nimbus des Horrorautors stehen, analysiert werden. Ob und wie sich daran eine kritische Lesart anknüpfen lässt und ob ein subversives Potenzial in der Lektüre angelegt ist, wird Teil dieser Untersuchung sein. Dabei baut diese Arbeit auch auf einer vorangegangenen Seminararbeit auf.

2 Theorie und Methode

2.1 Subversion oder Rassismus?

Betrachtet man den Umgang mit dem US-Amerikaner Lovecraft, so erkennt man die Ambivalenz, die sich an seiner Person manifestiert. Diese spiegelt sich beispielsweise in einer Masterarbeit der Universität Wien aus dem Jahre 2016 wider, die die Frage nach der „*Subversion im Horror*“⁹ bereits im Titel trägt. Von dieser Arbeit ausgehend wird der Versuch unternommen, sich der Materie des subversiven Horrors anzunähern, aber auch diese Annäherung zu reflektieren. So erkennt der Verfasser Stefan Sonntagbauer durchaus die Spannung zwischen dem Autorenkult um Lovecraft und der kritischen Auseinandersetzung mit demselben an.¹⁰

Gleichzeitig wird seine Arbeit jedoch ihrer vorsichtigen Grundhaltung nicht gerecht. Sonntagbauer argumentiert nun das subversive Potenzial bei Lovecraft durch eine narrative Verknüpfung des vormodernen Mythos mit der erkenntnisorientierten Grundhaltung der Aufklärung.¹¹ Demnach unterwirft Lovecrafts Horror die moderne Gesellschaft einer Sinnkrise, indem mystische Gestalten einer logisch fundierten Ordnung zum Verhängnis werden. Horror entlarvt demnach unsere scheinbare Beherrschung der Welt als Trugbild. Allerdings versucht die Arbeit auch eine seltsame Argumentation, um Lovecrafts Rassismus als subversiv darzustellen.¹²

Die Absurdität liegt darin, dass nicht jeder rassistische Text automatisch als subversiv gelten kann, noch dazu, wenn eingeräumt wird, dass der Autor ja durchaus mit diesen Ideologien sympathisierte. Der Personenkult bleibt somit selbst in der akademischen Untersuchung bestehen und unterminiert ein kritisches Urteil. Das Problem konstituiert sich hier im Umstand, dass die Prämisse aus der Sicht Sonntagbauers bestehen bleiben muss, dass Lovecrafts Erzählungen eben keine „*Literarisierung rassistischer Phantasmen*“¹³ seien, worin ja das eigentlich subversive Potenzial liegen würde: Eine

⁹ Stefan Sonntagbauer: *Subversion im Horror*. Unveröffentl. Masterarbeit Universität Wien, 2016.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 51.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 78-80.

¹² Vgl. Ebd. S. 52.

¹³ Ebd. S. 52.

Selbstentlarvung einer scheinbar aufgeklärten, kritischen Gesellschaft, die rassistische Stereotype für narrative Zwecke verwendet. Doch gerade hier bleibt die Distanz zu Lovecraft versagt.

Diese Ambivalenz gipfelt dabei in einer polemischen Argumentation gegen politische Korrektheit oder einer „*Cancel Culture*“, die das Lesevergnügen hier unterbinden würde.¹⁴ Sonntagbauer bleibt dem Autorenkult damit zu sehr verhaftet und sieht in Lovecraft das Opfer des Vorwurfs der Xenophobie. Dass eine *Political Correctness* das Lesen solcher Texte verbieten würde, ist dabei eher Ausdruck eines schlechten Gewissens und der Verkenntung, dass Lovecraft wohl so stark rezipiert wird, wie nie zuvor. In eine ähnliche Kerbe schlägt auch die Verteidigung der Frauenfeindlichkeit bei Lovecraft:

So stößt man sich an seiner vermeintlichen Misogynie, die in seinen Erzählungen allerdings lediglich in der weitgehenden Absenz weiblichen Personals präsent ist. Solche Einsprüche basieren ausnahmslos auf fatalem psychologischen Halbwissen und einer nicht minder fatalen Unkenntnis von LOVECRAFTs poetologischen Schriften, in denen er immer wieder betont, dass die menschlichen Figuren in seinen Gespenstergeschichten ohnehin nur als Statisten fungieren.¹⁵

Die offensichtlichen Widersprüche in dieser Verteidigung sind faktisch, als auch argumentativ.¹⁶ Hinzu kommen die emotionale Involviertheit und die Untergriffigkeit des Arguments, die häufig solche Diskussionen zu popkulturellen Erscheinungen begleiten.¹⁷ Schließlich finden sich vielfältige akademische Positionen, die die Menschenfeindlichkeit Lovecrafts nicht bagatellisieren und als solche klar ausweisen und einräumen.¹⁸

Daraus lässt sich nun zumindest eine Position ableiten, wie die Mechanismen des

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 52.

¹⁵ Ebd. S. 52.

¹⁶ Vgl. Howard Philips Lovecraft; Rage Kindelsperger (Hrsg.): *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. New York: Rock Point 2019. S. 374, 678, 700 und 921. Bei diesen drei Erzählungen, *Cool Air*, *The Dunwich Horror* und *The Shadow over Innsmouth* handelt es sich zudem über relativ bekannte Texte, in denen Frauen durchaus präsent sind. Darin gibt es dümmlich dargestellte Vermieterinnen, fürsorgliche Ehefrauen und eine Mutter, die mit ihrer devianten Sexualität ein Monster in die Welt setzt. Auf der argumentativen Ebene ist die Poetologie Lovecrafts eben nun gerade Ausdruck seiner Ideologie, da die Irrelevanz der Protagonist:innen ja eben auch weibliche Hauptfiguren erlauben müsste.

¹⁷ Vgl. Johannes Franzen: *Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten*. Frankfurt am Main: Fischer 2024. S. 20-21.

¹⁸ Vgl. Kevin Corstorphine, Chris Murray: *Co(s)mic Horror*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.157-191. S.185. Andrew Smith: *Horror transformed*. In: Darowski, John; Berns, Fernando Gabriel Pagnoni (Hrsg.), *Critical approaches to horror comic books: Red ink in the gutter*. Milton Park: Routledge 2023. S. 156-166. S.156.

Gina Whisker: „*Spawn of the Pit*“: *Lavinia, Marceline, Medusa, and All Things Foul: H. P. Lovecraft's Liminal Women*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.31-54. S.46.

Horrors analysiert werden müssen, um dem subversiven Potenzial nachzuspüren und nicht einfach beim Postulat zu verbleiben. Zwar weist Sonntagbauer in eine konstruktive Richtung, verheddert sich schlussendlich aber in der Argumentation. Gerade aus den Darstellungen des Anderen schöpft der Horror eben seinen eigentlichen Modus des Unheimlichen, des Grauens und der Angst. Dieses Andere wird narrativ vor allem in der Position der Antagonist:innen und ihrer Umwelt verkörpert. Der Rückgriff auf marginalisierte Menschengruppen referiert somit auf hegemoniale Diskurse und bedient damit die Mechanismen des Otherings. So wird beispielsweise dem Vampir oft eine sexuelle Devianz attestiert, die eng mit den zeitgenössischen Diskursen des 19. Jahrhunderts einhergeht: Sein erotischer Biss in den Hals, er verführt, er fliegt in der Nacht ins Schlafzimmer, er reproduziert sich seltsam, er begehrt queer und er weist jüdische Zuschreibungen auf.¹⁹ Welche Schlüsse nun bezüglich der Legitimität solcher Texte gezogen werden, muss gesellschaftlich und individuell verhandelt werden. Allerdings scheint der problematische Inhalt seiner Erzählungen der Rezeption Lovecrafts zumindest nicht geschadet zu haben.²⁰

Die Auseinandersetzung mit Sonntagbauer hat nun zumindest gezeigt, dass hier eine komplexere Zugangsweise vorteilhaft ist. Gerade posthumanistische, feministische und/oder postkoloniale Perspektiven versprechen, eine fruchtbare Auseinandersetzung mit problematischen Texten zuzulassen, sobald der Personenkult um Lovecraft effektiv reflektiert wird. Die kritische Distanz zu Autor:innen zu halten, ist auch im akademischen Betrieb nicht selbstverständlich und die eigene Lesesozialisation und Vorlieben sind zwar notwendige Teile der intersubjektiven Ausverhandlungsprozesse und Perspektiven, entbinden aber nicht von einer Dekonstruktion derselben. Die vorliegende Abschlussarbeit muss somit auch vor diesem Hintergrund dahingehend geprüft und kritisiert werden.

¹⁹ Vgl. Jack (ehem. Judith) Halberstam: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke University Press 1995. S. 87 und 100f.

²⁰ Aus einer didaktischen Perspektive möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass gerade solche plakativen Texte sich hervorragend dafür eignen könnten, dekonstruiert zu werden. Problematische Texte haben somit durchaus eine Berechtigung, allerdings in kommentierter Form und in kritischer Distanz.

2.2 Tentakel und Chthuluzän

Während Lovecrafts bekanntestes Monster *Cthulhu* ein Ende der Herrschaft der Menschen verkörpert und für einen neuen, gewaltaffinen Hegemon steht, entwickelt Donna Haraway ein ähnlich klingendes Konzept, das sich in entscheidenden Punkten jedoch radikal abhebt:

I am calling all this the Chthulucene—past, present, and to come. These real and possible time-spaces are not named after SF writer H. P. Lovecraft's misogynist racial nightmare monster Cthulhu (note spelling difference), but rather after the diverse earthwide tentacular powers and forces and collected things [...].²¹

Aus dieser Abgrenzung zieht sie den Begriff des *Chthulucene* oder Chthuluzäns, der mit der griechischen Etymologie des Wortes *chthonic* fundiert wird und Haraway unter anderem mit *earthly* übersetzt, aber auch auf die Götter der antiken, mythologischen Unterwelt verweist.²² Sie imaginiert diese Geschöpfe dabei durchaus monströs: „*Chthonic ones are monsters in the best sense; they demonstrate and perform the material meaningfulness of earth processes and critters.*“²³ Das Chthuluzän entwirft Haraway somit als radikalen, ethischen und ontologischen Paradigmenwechsel, der das Anthropozän epistemologisch und das Kapitalozän politisch ablösen soll.²⁴ Dass die begriffliche Nähe zum Monster Lovecrafts arbiträr ist, wird dabei auch mit dem Hinweis auf die globale Dimension der beiden Konzepte bezweifelt: „*In other words, Lovecraft's overall "cosmic ethics" might have more in common with Haraway's project than she seems willing to acknowledge.*“²⁵ Mit Haraways Rekontextualisierung des Chthuluzäns erfolgt jedenfalls ein Akt der Wiederaneignung und sie ersetzt damit das dystopische oder apokalyptische Narrativ Lovecrafts durch eine politisch-erzählerische Idee.

Haraway selbst entwickelt dabei eine narrative Theorie und Praxis, die sie als sympoietisch ausweist, also die Involvierung aller verbundener Subjekte und Akteure

²¹ Donna Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. New York: Duke University Press, 2016. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780822373780>. S. 101.

²² Vgl. Ebd. S. 2.

²³ Ebd. S. 2.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 55.

²⁵ Noel Gough, Chessa Adsit-Morris: *Troubling the Anthropocene: Donna Haraway, Science Fiction, and Arts of Un/Naming*. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, Volume 20/3, 2020, S. 213-224. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1177/1532708619883311>. S. 217.

proklamiert, aber eben auch die autopoietische Imagination ökonomisch-materialistischer Determinismen zurückweist.²⁶ Diese narrative Praktik nennt sie dabei *SF*, um durch das Akronym gleich mehrere mögliche Interpretationen zu eröffnen und damit gleichzeitig performativ ihre Denkrichtung zu verdeutlichen. Bei *SF* handelt es sich um: „*science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far*.“²⁷ Sie synthetisiert damit faktuales Wissen und Bewusstsein mit narrativen und relationalen Handlungspraktiken. Selbst *so far* kann hier als *SF* gelesen werden und markiert auch die Unabgeschlossenheit ihres Denkens. Gerade *string figures*, also mit den Fingern geknüpfte Fadenspiele, sieht sie dabei als zentrales Motiv an. Deren Grundgedanke sieht Haraway dabei wiederum dreifach als Suchen und Finden von Verbindungen und Knoten, als das Muster, das man dabei erschafft, und drittens als Prozess, der auch revidierbar und niemals abgeschlossen ist.²⁸ Damit entwirft sie eine epistemologische, relationale und prozesshafte Ontologie und Ethik.

Haraways narrativer Ansatz imaginiert somit neue Subjektpositionen, die der Menschheit anders nicht zugänglich wären. Beispielsweise beschwört sie eine Spinne als Verbündete:

My first demon familiar in this task will be a spider, *Pimoa cthulhu*, who lives under stumps in the redwood forests of Sonoma and Mendocino Counties, near where I live in North Central California. [...] The eight-legged tentacular arachnid that I appeal to gets her generic name [Pimoa, Anm.] from the language of the Goshute people of Utah and her specific name [cthulhu, Anm.] from denizens of the depths, from the abyssal and elemental entities, called chthonic.²⁹

Haraway verbindet in dieser Spinne nun viele Aspekte: Biologie als Science-Fiction-Element, ein alter Tiername der *native americans*, die bis heute eine lange Geschichte der Diskriminierung erleben, und die Anrufung bedrohlicher Mächte aus der Unterwelt. Dabei geht das Adjektiv *tentacular* fast unter, was allerdings vielleicht den revolutionärsten Aspekt ausmacht:

I remember that tentacle comes from the Latin tentaculum, meaning “feeler,” and tentare, meaning “to feel” and “to try”; and I know that my leggy spider has many-armed allies. Myriad tentacles will be needed to tell the story of the Chthulucene. The tentacular ones tangle me in SF. Their many appendages make string figures; they entwine me in the poesis—the making—of speculative fabulation, science fiction, science fact, speculative feminism, *soin de ficelle*, *so far*. The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not de-

²⁶ Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*. 2016. S. 33.

²⁷ Ebd. S. 2.

²⁸ Vgl. Ebd. S. 3.

²⁹ Ebd. S. 31.

terminisms; they are both open and knotted in some ways and not others. SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come.³⁰

Haraway schlägt hier nichts Anderes vor als ein non-dialektisches, tentakuläres Denken und In-Beziehung-Treten, gerade was Unterschiede (*differences*) und Gemeinsamkeiten (*paths, knots*) betrifft. Dieses Konzept erinnert somit auch stark an Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Konzept des Rhizoms und adaptiert dieses.³¹ Es geht somit darum, ein Denken zu üben, das Differenzen nicht als Distinktion sieht und daraus keine Ordnung der Dichotomien schafft. Der relationale Aspekt, der wiederum die Praktiken des Fühlens, Suchens und Findens von Knoten und das Akronym *SF* umfasst, ist dabei zentral. An einer anderen Stelle verkehrt sie so auch die traditionellen Subjektpositionen, wenn sie schreibt, dass zum Beispiel Tauben Taubenzüchter hervorgebracht haben.³² Das Tier wird hier mit Agency und politischer Wirkmacht ausgestattet und als Akteur in einer neuen, vernetzten Beziehung anders wahrgenommen.

Haraway arbeitet eben nicht nur eine theoretische, epistemologische Position heraus, sondern betont die Untrennbarkeit der Praxis damit. Ihr narrativer Ansatz nimmt bereits das Potenzial vorweg, welches sie Geschichten und Erzählungen zuschreibt. Texte, vom lateinischen *textere* (weben, flechten)³³, stellen eine Form des imaginierten In-Beziehung-Tretens dar und ähneln nicht von ungefähr ihrem Bild der *string figures*, wobei die Metaphorik des Einschreibens aber auch Einflechtens, ja sogar des Gewebes in seiner textilen und biologischen Semantik produktiv ist. Für Haraway heißt das aber auch, dass Konflikte wahrscheinlich sind.³⁴ In ihrer Camille-Erzählung entwirft sie beispielsweise eine Geschichte, die die Elemente des *SF* in eine Zukunftsvision mit pragmatischem Handeln verknüpfen will, aber keine utopisch-illusorische Haltung einnimmt.³⁵

Das Chthuluzän ist somit vor allem als eine performative Gegenerzählung, als Wiederaneignung einer affirmativen Progression zu verstehen und bietet bereits einen

³⁰ Ebd. S. 31.

³¹ Vgl. Gough; Adsit-Morris: *Troubling the Anthropocene*. 2020. S. 220.

³² Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*. 2016. S. 25.

³³ *Text*. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <<https://www.dwds.de/wb/Text>> (04.04.2025)

³⁴ Katharina Hoppe; Thomas Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2021. S. 130 und 134-135.

³⁵ Vgl. Haraway: *Staying with the Trouble*. 2016. S. 144-168.

Anknüpfungspunkt für diese Arbeit: Liegt ein solcher Comic vor? Gestalten sich die Beziehungen darin tentakulär? Haraway entwirft dabei auch politische Slogans für ihr Projekt und kristallisiert „*Make Kin Not Babies!*“ als Credo ihres Projekts heraus.³⁶ Dieser Aufruf, sich Verwandtschaft statt Babys zu schaffen, ein auf den ersten Blick widersprüchlicher Satz, imaginiert ein neues, relationales Subjektivitätskonzept. In ihren Camille-Stories erweitert sie beispielsweise Menschen genetisch, um ihnen eine biologische und sensorische Verwandtschaft mit manchen Tierspezies zu ermöglichen.³⁷ Die Differenz kann noch so groß sein, sie soll keine dialektische Rolle mehr spielen, sondern affirmativ sein. Haraway denkt vorrangig in Dimensionen der Ökologie und der biologischen Spezies, sieht aber auch die menschliche Differenzkategorien involviert:

Feminists of our time have been leaders in unraveling the supposed natural necessity of ties between sex and gender, race and sex, race and nation, class and race, gender and morphology, sex and reproduction, and reproduction and composing persons [...]. If there is to be multispecies ecojustice, which can also embrace diverse human people, it is high time that feminists exercise leadership in imagination, theory, and action to unravel the ties of both genealogy and kin, and kin and species.³⁸

Die Frage nach der Differenz und den damit verbundenen Dichotomien ist bei Haraway auch an anderer Stelle zentral: Ein Manifest für Cyborgs.³⁹ In diesem älteren Text entwirft sie einen Angriff auf bestehende hegemoniale Dichotomien mittels Hybridisierung. *Die Cyborg* (Haraway will ihre Cyborgs feministisch-subversiv) sabotiert diese Vorstellungen, indem sie zum Beispiel die Differenz natürlich-künstlich oder männlich-weiblich einreißt.⁴⁰ Dass solche Dichotomien Matrizen der Macht und keinesfalls natürlich sind, gipfelt ironisch darin, dass der moderne Mensch in ihrer Arbeit schon immer ein hybrides Wesen ist.⁴¹ Haraway misst dieser Praxis, hybrid zu werden und zu sein, großes Potenzial zu:

Daher besteht die Cyborg-Politik auf dem Rauschen und auf der Verschmutzung und bejubelt die illegitime Verschmelzung von Tier und Maschine. Solche Verbindungen machen den Mann und die Frau problematisch, sie untergraben die Struktur des Begehrens, die imaginierte Macht, die Sprache und Gender hervorgebracht hat und unterlaufen damit die Strukturen und die Reproduktionsweisen westlicher Identität, Natur und Kultur, Spiegel und Auge, Knecht und Herr, Kör-

³⁶ Ebd. S. 102.

³⁷ Vgl. Ebd. S. 149.

³⁸ Ebd. S. 102.

³⁹ Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1995. S. 33-72.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 38.

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 67.

Dieser Akt der Hybridisierung wird dabei nicht als heroischer Kampf und Abenteuer narrativiert, sondern wird durch negative Metaphorik regelrecht deviant zelebriert: Rauschen als Störgeräusch, Verschmutzung als Sabotage und die illegitime Verschmelzung als Tabubruch wollen keine nüchterne Verhandlung, sondern Provokation und Irritation im traditionellen System der Dichotomien auslösen. *Die Cyborg* ist dabei vor allem eine technische Metapher, die andere Dichotomien zwar auch hybridisieren kann, allerdings zunächst auf den Science-Fiction-Topos und damit auf die Natur-Kultur-Differenz verweist.

So ist die Hybridisierung ein weiteres subversives Mittel, das gerade auch mit späteren Werktitel Haraways als *Staying with the Trouble* nicht als finalisiertes Ende gedacht werden kann und Subjektpositionen immer imaginativ erweitert. Eine Vertiefung des Posthumanismus scheint insofern produktiv, da er dem, was gemeinhin unter Monster verstanden wird, eine Legitimation und Subjektposition eröffnen kann.

Damit liefert Haraway eine kulturwissenschaftliche Perspektive, die gerade für Comics produktiv erscheint. Wie später in Kapitel 2.4 vertieft werden soll, sind diese nämlich bereits selbst hybride Zeichensysteme zwischen Text und Bild. Die narrative Verschmelzung eines Körpers innerhalb von Comics durch Schrift und Zeichnung wird dabei durchaus mit Spannungen versehen. Aber auch die Situiertheit der Subjekte in ihrer Umgebung ist ein wichtiges Element der behandelten Primärliteratur und soll besonders in Kapitel 3.5 eine gesonderte Berücksichtigung erhalten. Ein Subjekt nicht absolut und isoliert zu denken mag im posthumanistischen Sinne revolutionär sein, während es im Comic geradezu eine Grundvoraussetzung zu sein scheint.

⁴² Ebd. S. 65.

2.3 Das Monströse

Diesem Theorieteil soll eine kritische Auseinandersetzung vorangestellt werden. Wenn im Folgenden und in der gesamten Arbeit von „*monströsen Anderen*“, von rassialisierten oder femininen Monstern und anderen abgewerteten Phänomenen gesprochen wird, so stellt dies nicht meine Position dar, sondern erläutert die Diegese der Erzählungen. Zudem wird „*dem Anderen*“, dem Monster und der Differenz nicht nur die traditionell negative Wirkung attestiert, sondern es soll auch die Möglichkeit auf ein subversives Wesen verkörpern, ohne von einer Nivellierung von Unterschieden gezeichnet zu sein.

2.3.1 Annäherung an das Thema

Nähert man sich dem komplexen Feld, was alles gemeinhin als Monster bezeichnet wird, so finden sich diverse Phänomene: geistig abnorme Rechtsbrecher, der gigantische *King Kong*, der untote Vampir, der entstellte Mensch, die grausame Mutter und viele mehr.⁴³ Allen gemein ist eine Abweichung, eine Andersheit, eine Differenz. Jeffrey Cohens sieben Thesen zu Monstern beschreiben weitere wichtige Elemente und sollen hier als Grundlage kurz umrissen werden:

- „*Thesis I: The Monster's Body Is a Cultural Body*“:⁴⁴ Monster existieren nicht einfach, sondern sie sind kulturelle, diskursive Produkte. Oft verkörpern sie individuelle oder kollektive Ängste und Normbrüche.
- „*Thesis II: The Monster Always Escapes*“:⁴⁵ Ein Monster zu besiegen, reicht oft nicht. Es kommt immer wieder, überlebt oder hat noch irgendwo ein Refugium. Ein Monster zu sein, hat also auch Vorteile.
- „*Thesis III: The Monster Is the Harbinger of Category Crisis*“:⁴⁶ Moderne Monster stören die Wissensordnung. Dies entspricht der Position Haraways zur

⁴³ Vgl. Julie Miess: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. S. 56.

⁴⁴ Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Culture (Seven Theses)*. In: Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.): *The Monster Theory Reader*. University of Minnesota Press, 2020, S. 37-56. S.38.

⁴⁵ Ebd. S. 39.

⁴⁶ Ebd. S. 40.

Cyborg.

- „*Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference*“:⁴⁷ Das Monster ist meistens menschlich und nicht-menschlich zugleich. Es verbindet immer das Eigene und das Andere.
- „*Thesis V: The Monster Polices the Borders of the Possible*“:⁴⁸ Das Monster repräsentiert ein Verbot, eine Grenze oder ein Tabu. Es ist moralisch inferior und muss gemieden werden.
- „*Thesis VI: Fear of the Monster Is Really a Kind of Desire*“:⁴⁹ Ausgehend von These fünf verkörpert das Monster nun aber durchaus auch ein Verlangen. Dies können gewaltvolle, sexuelle oder emanzipatorische Fantasien und Freiheiten sein.
- „*Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold ... of Becoming*“:⁵⁰ Das Monster ist nicht nur ein Marker kultureller Ängste und Normen, sondern zeigt auch Veränderungen, Wünsche und Herausforderungen der Gesellschaft an.

Wir sehen nun bereits das Potenzial eines Monsters angedeutet und verstehen seine politische Dimension besser. Das Andere wird somit nicht nur diskursiv erzeugt und abgewertet, es verspricht auch Tabubruch, Krise und Veränderung. Als Beispiel dient Jack Halberstam beispielsweise das viktorianische England mit seinen unzähligen Diskursen und Schauerromanen: „*In Gothic, as in many areas of Victorian culture, sexual material was not repressed but produced on a massive scale, as Michel Foucault has argued.*“⁵¹ Dieser diskurstheoretische Zugang eröffnet eine umfassendere Perspektive, die die Inszenierung des Anderen und Monströsen als kulturell eingebettet betrachtet. Diese Einbettung ist nun nicht mehr arbiträr und rassistische Schilderungen spiegeln nicht einfach nur einen Zeitgeist, sondern das Monster verkörpert zum Beispiel das rassialisierte Andere als kontroverses und wichtiges Thema. Monster sind demnach *meaning machines*:

Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body. And even within these divisions of identity, the monster can still be broken down. Uncertainty is always built into binary formulations, usually as part of the debased category; so, for example, homosexuality plays as "eroticized uncertainty" to heterosexuality's stabi-

⁴⁷ Ebd. S. 41.

⁴⁸ Ebd. S. 45.

⁴⁹ Ebd. S. 49.

⁵⁰ Ebd. S. 52.

⁵¹ Halberstam: *Skin Shows*. 1995. S. 17.

lity.⁵²

Der Horror verweist somit immer auf etwas Menschliches und rekonstruiert die jeweilige kulturelle Normalität sowie deren Abweichungen. Dabei wird Differenz im Zuge der narrativen Inszenierung übersteigert. So finden sich hier Figuren der Stabilität, der Unsicherheit und der Krise wieder. Das typische Erzählen im Horror mobilisiert das Monströse entlang der Linien des kulturell etablierten Otherings. Das Monströse und Othering sind aber nicht gleichzusetzen:

[...] I am attempting to make an argument about the process of othering. Othering in Gothic fiction scavenges from many discursive fields and makes monsters out of bits and pieces of science and literature. The reason Gothic monsters are overdetermined - which is to say, open to numerous interpretations - is precisely because monsters transform the fragments of otherness into one body. That body is not female, not Jewish, not homosexual but it bears the marks of the constructions of femininity, race, and sexuality.⁵³

Die menschlichen Differenzkategorien werden somit narrativ in einer antagonistischen Figur verkörpert: *Embodiment* des traditionellen, bösen Monsters. Das Monster ist folglich nicht das Unmenschliche im wörtlichen Sinne, sondern es verweist auf das Menschliche, das dem nicht-hegemonialen ‚Wir‘ entspricht. Dabei lässt sich das Ungeheuer aber auch nicht auf einen simplen Verweis reduzieren und die Überladung an Kategorien und Differenzen verdeckt so die Referenzialität einerseits, öffnet sie aber gerade dadurch für multiple Interpretationen.

Als populäres Beispiel dient Julie Miess *King Kong*, der im deutschen Kino mit dem Titel „*King Kong und die weiße Frau*“ erschienen ist und somit stärker auf rassistische und sexistische Klischees referiert als der Originaltitel.⁵⁴ Der Schauer, den dieses Monster auslöst, liegt somit in der Verkörperung seiner menschlichen Referenzpunkte: Es ist männlich, verweist auf exotisch-koloniale Herkunft, entspricht dabei der pejorativen, rassistischen Gleichsetzung von *People of Color* und der Tiergruppe der Primaten, führt zu Konflikten in einer Großstadt der USA und bedroht eine weiße Frau. Solche Darstellungen, in denen xenophobe oder rassistische Stereotype eine Verbindung mit patriarchalen Ideologien und der Angst vor sexualisierter Gewalt eingehen, hat unter anderem Jason Stanley als Merkmal für faschistische und rechtspopulistische Narrationen

⁵² Ebd. S. 21.

⁵³ Ebd. S. 92.

⁵⁴ Miess: *Neue Monster*. 2010. Fußnote S. 56.

identifiziert.⁵⁵

Aus einer psychoanalytischen Perspektive wird das Monströse oft mit dem Abjekt verknüpft. Julia Kristeva hat eine vielbeachtete und komplexe Theorie dazu aufgestellt, also zum Ekelhaften, Verächtlichen und Abstoßenden. Sie schreibt:

I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.⁵⁶

Das Abjekte wird hier als Verlust einer psychischen Abgrenzung beschrieben und es kommt zu einer Krise. Das Andere und das Eigene werden vermischt und die symbolische Welt der Identitäten bricht zusammen. Ein menschlicher Körper, etwas, das leben sollte, ist tot. Um die eigene Identität, das *Ich*, unter den Lebenden zu bewahren, kommt es zur Abstoßung, zum Abjekt. Zu erkennen ist hier auch die zentrale Bedeutung von Differenz und Kategorie, die an die bisherigen Theoreme anschließbar sind. Bei Kristeva wird der Ekel zur wichtigsten Funktion des Horrors, der auch im Sozialen Niederschlag findet und Dino Felluga spitzt dies dahingehend zu:

In psychoanalysis, "abjection" is our reaction (horror, vomit) to a threatened breakdown in meaning caused by the loss of the distinction between subject and object or between self and other.⁵⁷

Damit erhebt Kristevas Theorie auch den Anspruch, gesellschaftliche Abwertungen psychoanalytisch zu erfassen. Aber sie erkennt auch das Potenzial, welches Horror mit sich bringt. Dem Verlust der Bedeutungen, der Abgrenzung des Anderen oder Abjekten gesteht sie einen reinigenden Aspekt zu. In Religion, Kunst und Literatur wird daraus auch eine psychohygienische Maßnahme:

To experience the abject in literature carries with it [sic] a certain pleasure but one that is quite different from the dynamics of desire. Kristeva associates this aesthetic experience of the abject, rather, with poetic catharsis (the release and purification of strong emotion caused by art, as

⁵⁵ Vgl. Jason Stanley: *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House 2018. Besonders das Kapitel 8: Sexual Anxiety, S. 127-140 zeichnet eine historische Konstante dieser Narrative nach und geht auch speziell auf deutsche und amerikanische Phänomene wie die Jim-Crow-Ära oder der Propaganda rund um „*The Black Horror on the Rhein*“ (S. 128-129) ein.

⁵⁶ Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Abject Essay*. New York: Columbia University Press 1982/2024. S. 4.

⁵⁷ Dino Franco Felluga: *Critical Theory. The Key Concepts*. Milton Park/New York: Routledge 2015. S.3.

theorized by Aristotle).⁵⁸

Diese psychoanalytische Annäherung findet somit auch Anknüpfungspunkte mit den oben genannten Thesen von Cohen: Horror und Monster sind verbunden mit Tabus und deren Bruch. Es zeigt aber auch, wie vielfältig die Zugangsweisen sein können, wenn Kristeva Lust (*desire*) dem Horror abspricht, Cohen dem Monster aber zuspricht. Sie schreibt von Vergnügen (*certain pleasure*) und Katharsis, während Cohens Lust eher in der Identifikation und Projektion liegt. Auch in Haraways Strategien des Störtauschs und der Verschmutzung finden sich dabei Parallelen dazu, wenn im Abjekt die symbolische Ordnung zusammenbricht. Horror und Monster, beziehungsweise deren literarische und andere Verarbeitungen, können somit auch auf verschiedene Arten ausgelebt, geformt und interpretiert werden.

2.3.2 Krise und Potenzial

Wenn bis jetzt von Horror und Monster gesprochen wurde, mag die Frage aufkommen, ob hier von fiktionalen oder faktualen Phänomenen die Rede ist. Die einfache Antwort ist: Das Monster ist immer ein diskursives Konstrukt. Die komplexere Antwort muss natürlich einräumen, dass Geschichten und Erzählungen sich von anderen Texten durchaus unterscheiden und auch eine Berücksichtigung in dieser Hinsicht verdienen. Zunächst soll also Horror als literarisches Phänomen näher beleuchtet werden.

Miess verwendet für ihr Buch *Neue Monster* den Zugang über Horrortexte. Ihr Ansatz fächert zunächst verschiedene, historische Einteilungen des Horrors auf (zum Beispiel „male“ und „female“ bzw. „terror“ und „horror“⁵⁹), um sie dann wieder zusammenzuführen und den Arbeitsbegriff des „Gothic horror“ aufzugreifen.⁶⁰ In Anlehnung daran werden die vielfältigen Untergattungen in dieser Arbeit ebenfalls vermieden und synonym im Terminus *Horror* verwendet. Strukturell prägte aber das klassische Genre des 19. Jahrhunderts allerlei Topoi und Figurenkonstellationen bis in die Moderne.⁶¹ Das Schematische formt sich bis heute ein und erschafft so zum Beispiel auch

⁵⁸ Ebd. S. 4.

⁵⁹ Vgl. Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 33 und 42.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 37.

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 54.

Geschlechterrollen in der Horrorliteratur und -filmen.

Weiter unterscheidet Miess zwischen der Gattung und dem Modus des Horrors. Damit werden nicht nur die klassischen Texte der Romantik erfassbar, sondern auch Kriminalromane, Hochliteratur oder kurze Abschnitte in anderen Erzählungen:

Diese Charakteristika lassen sich im Begriff des Gothic mode, des Modus, fassen, der das Augenmerk statt auf zeitgebundene, normierende Musterkriterien auf Stimmung, Ton und Atmosphäre lenkt, so dass ganz unterschiedliche Textformen Schnittmengen bilden können.⁶²

Neben dem beabsichtigten Effekt des Gruselns und des Schockens begleiten Horrortexte „die Inszenierung abgründiger, extremer Charaktere – die Inszenierung des Monströsen.“⁶³ Für Miess ist die Kategorie Gender ein wichtiger Faktor für die Inszenierung dieser Monster. So wimmelt es in der Literatur von männlichen Monstern, die aktiv, jägerisch oder genial sind, während weibliche Positionen passiv, verführerisch, erotisiert oder einfach als Opfer dargestellt werden, ganz zu schweigen vom maskulinen Helden.⁶⁴ Dass dies bis in den Cyberspace mit artifiziellen Androiden und Künstlicher Intelligenz trotz deren Körperlosigkeit und der damit einhergehenden Redundanz einer sexuell markierten Zugehörigkeit oder Eigenschaften reproduziert wird, zeugt von der Wirkmächtigkeit dieser Schemata.⁶⁵ Das offensichtliche Potenzial solcher amorphen Wesen bleibt relativ ungenutzt, eröffnet aber ein gutes Beispiel, wie *Embodiment* funktioniert. Die Verkörperung erfolgt durch die Darstellung eines Körpers, der mit Diskurs erweitert wird und im Falle eines Anderen negativ verhandelt wird:

Moreover, both the feminine and the monstrous are signs of an embodied negative difference that makes them ideal targets for the 'metaphysical cannibalism' of a subject which feeds upon what it excludes.⁶⁶

Das Monster, immer als das Andere gedacht, verkörpert buchstäblich diese Differenz. Wie oben bereits ausgeführt, wird das ungeheuerliche Wesen in einem Prozess des Otherings instrumentalisiert. Die daraus resultierenden Mechanismen sind diskurstheoretisch bestens erforscht. So inszenieren Erzählungen Monster oder deviante Personen, die auf marginalisierte Personengruppen referieren, als Bedrohung. Dabei wird der Affekt des

⁶² Ebd. S. 49.

⁶³ Ebd. S. 50.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 62.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 190.

⁶⁶ Rosi Braidotti: *Teratologies*. In: Buchanan, Ian; Colebrook, Claire (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh 2002. S. 156–172. S.164.

Abjekts evoziert und das Narrativ kulturell durch Wiederholung immer wieder gefestigt und reproduziert. Als Beispiel dient das weitverbreitete Klischee des ethnisch anders markierten Verbrechers in Kriminalromanen oder das oben erwähnte Beispiel von *King Kong*. Umgekehrt greifen gesellschaftliche Diskurse des Otherings auf solche narrativen Strategien zurück und verwenden diese als emotionale und kulturell gelernte Beweisführung. Als Beispiel hierfür dienen problematische Berichterstattungen, die Meldungen über Verbrechen stark mit der Herkunft der männlichen Täter koppeln, um nur durch die Andersheit der Beteiligten deren Schuld zu argumentieren.

Der metaphysische Kannibalismus zeigt nun auch die Ausschließungsmechanismen, die mit dem Anderen oder dem Monströsen einhergehen, aber auch für die eigene, überhöhte Identität genutzt werden. Dies kann narrativ in Erzählungen oder im politischen Diskurs geschehen, wobei wieder die Differenz als Mechanismus zentral ist.⁶⁷ Wenn für Rosi Braidotti das Feminine die erste und wichtigste Instanz der Differenz ist,⁶⁸ so ist dies natürlich auf andere Kategorien erweiterbar und findet ebenfalls Anschluss in den oben erwähnten Theorien.

Doch für die zweite Hälfte des 20. und den Beginn des 21. Jahrhunderts werden neue Formationen des Monströsen sicht- und denkbar. Es wird nun ein posthumanistisches Potenzial im Monster gefunden:

The monstrous refers to the potentially explosive social subjects for whom contemporary cultural and social theory has no adequate schemes of representation. It expresses a positive potential of the 'crisis' of the humanist subject, which is the leitmotif of modernity.⁶⁹

Zentral ist dabei der Moment der Krise. Diese spielt sich einerseits im Bereich des Sozialen ab, in den gesellschaftlichen und kulturellen Ordnungen und Normvorstellungen, andererseits wird die Krise im Subjekt manifest. Diese Inszenierung kann dabei durchaus als Schock und Horror imaginiert werden. Bedrohung und Normwiederherstellung sind dabei die klassischen Mechanismen des Modus oder des Genres (die übrigens auch in der Kriminalliteratur präsent sind) und funktionieren als eben jener metaphysische

⁶⁷ Für eine moderne Analyse, wie faschistische Bewegungen das Weibliche, LGBTQI+-Personen oder die Furcht vor fremder Sexualität instrumentalisieren, vergleiche: Jason Stanley: *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House 2018. Stanley zeichnet darin ein globales und zeitübergreifendes System des Faschismus nach, den er allerdings mit Rechtspopulismen und Nationalismen gleichsetzt, der diese patriarchalen Mechanismen einsetzt.

⁶⁸ Vgl. Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 167.

⁶⁹ Ebd. S. 171.

Kannibalismus einer hegemonialen Identität. Braidotti stellt dem nun eine revolutionäre Geste entgegen, ähnlich der bereits erwähnten Haraways:

There is also however a positive appropriation of it [the monstrous, Anm.] by feminists for the purpose of legitimating alternative representations of subject-positions that are made possible by the crisis of the dominant subject. [...] We need to learn to think of the anomalous, the monstrously different not as a sign of pejoration but as the unfolding of virtual possibilities that point to positive alternatives for us all.⁷⁰

Überspitzt in hegemonialen Klischees formuliert bedeutet dies: Der Krise des Helden, des Abenteurers oder des Detektivs, also der Horror des dominanten Subjekts und wohl auch der Lesenden, wird so zum posthumanistischen Potenzial. Das Monster inszeniert nicht nur die Norm und Dichotomie, sondern auch immer deren Verletzlichkeit und Fragilität. Das hegemoniale Subjekt, oft der weiße, heterosexuelle Cis-Mann, verliert seine Subjektposition und somit die Hoheit der Erkenntnis, der Benennung und damit die Macht den Diskurs zu beherrschen. Wird das Monster nun als Subjekt etabliert, kollabiert die Dichotomie und die Hierarchie, es verändern sich die Normen und die Normalität: Das Othering fällt in sich zusammen.

Für Miess zeichnet sich dies besonders im Erscheinen von weiblichen Monsterheld:innen aus, die die Dichotomie zwischen Protagonist:in und Monster sabotieren, aber auch Aspekte wie Repräsentation, Weiblichkeit, Zugehörigkeit und Normvorstellungen neu verhandeln.⁷¹ Das Monster wird dadurch nicht mehr zwingend negativ gedacht, sondern besticht gerade durch das affirmative Anders-Sein. Somit steht nicht nur das Verhältnis zwischen Subjekt, Objekt und Disposition, sondern auch die Frage nach Subjektposition, Differenz, Diskurs und Norm. Der Modus des Horrors kann dabei durchaus mit Ironie oder Parodie zerbrochen werden. Dass gerade Letzteres nicht einfach nur Spielerei, sondern auch subversives Potenzial aufweist, wurde im Hinblick auf die Geschlechternormen von Judith Butler ausführlich beschrieben.⁷² Historisch gewachsene und entwickelte Naturalisierungen werden so durch Performativität brüchig.

Diese Arbeit muss nun klären, ob dieses Versprechen und das Potenzial bei den behandelten Erzählungen in Erfüllung gehen. Die ausgelöste Krise in Form des Horrors

⁷⁰ Ebd. S. 172.

⁷¹ Vgl. Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 182.

⁷² Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/Milton Park: Routledge 1990. S. 200.

muss aber zumindest auch eine Spur in der fiktiven Gesellschaft der Diegese hinterlassen, wenn nicht das ganze subversive Potenzial in der Leseleistung verhaftet bleiben soll. Denn nur wo die Dekonstruktion von Norm, Subjektposition, Differenz, Diskurs und Ordnung in Gang gesetzt wird, kann von einer Subversion gesprochen werden.

2.4 Comicanalyse

Da im Folgenden auch besonderes Augenmerk auf die Comicanalyse gelegt werden muss, scheint es unerlässlich, die wichtigsten Begriffe zu klären. Dafür wird besonders auf Julia Abels und Christian Kleins Einführung Bezug genommen. Grundsätzlich unterscheiden die beiden Autor:innen zwischen der „*Ebene des Dargestellten*“ und der „*Ebene der Darstellung*“.⁷³ Dies kann in die Fragen überführt werden, was gezeichnet wird, und wie es zeichnerisch und sprachlich dargestellt wird. Auf der bildlichen Ebene bildet die Grundlage des Comics das *Panel*: Es handelt sich um ein einzelnes Bild, oft durch einen Rahmen abgegrenzt, in Sequenzen organisiert und bewusst auf einer Seite angeordnet.⁷⁴ Form, Rahmung und Anordnung der Panels stellen formale Aspekte dar, die auf ihre Funktion hin untersucht werden können. So erzeugen Panels über die ganze Breite, Höhe oder auch über die gesamte Seite, sogenannte *Splash Panels* oder *Splash Pages*, verschiedene Effekte bei den Lesenden.⁷⁵ Dabei wird durch den Bruch mit dem *Grid*, also dem Anordnungsschema der Panels, bewusst Aufmerksamkeit erzeugt. Weitere wichtige Panelformen bilden das *Split Panel*, das eine Darstellung eines Gegenstandes über mehrere Panels zerschneidet.⁷⁶

Als grafisches Medium ist neben der Kolorierung oder den Schattierungen auch der Zeichenstil und Duktus von Bedeutung. Gerade Figuren werden somit cartoonhaft, also stark vereinfacht und reduziert an Details, oder naturalistisch bis fotorealistisch gezeichnet.⁷⁷ Hinzu kommt die Strichführung, der Duktus, die ebenfalls in eine Analyse der Gestaltung einfließen kann.⁷⁸ Diese Elemente sind bewusste Techniken der Inszenierung, können aber auch Vorlieben der Künstler:innen sein, verdienen aber auf jeden Fall eine Berücksichtigung. Gerade kindliche, cartoonhafte, weiche Figuren können mit dem Modus des Horrors eine besondere Dissonanz erzeugen.

Da Comics perspektivisch sind, ist es naheliegend, filmanalytische Besonderheiten zu

⁷³ Julia Abel; Christian Klein: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016. S. 78.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 78-79.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 91-92.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 92.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 80-81.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 82.

berücksichtigen. Panels nehmen einen Blick ein, der die Frage nach einer bildlichen Erzählinstanz nahelegt. Abel und Klein weisen darauf hin, dass dies durchaus kontrovers diskutiert wird, stellen mit dem Modell des *monstrator* (lat.: *monstrare* zeigen) und *reciter* (lat.: *recitare* vortragen) nach Thierry Groensteen aber einen fruchtbaren Ansatz vor.⁷⁹ Wichtig ist somit die Frage nach dem Blick, der sich aus dem Blickwinkel (Ober-, Unter- oder Normalsicht), der Einstellungsgröße (Panorama, Totale, Halbtotale, Nahaufnahme, Detail usw.) und des gezeigten und nicht-gezeigten Raumes zusammensetzt.⁸⁰ Der *Monstrator* fungiert somit als bildliche Erzählinstanz, die durchaus auch mit der sprachlichen harmonisieren oder konkurrieren kann.

Comics sind prinzipiell Bild-Text-Verbunde und haben, wie bereits angeklungen, meist auch eine sprachliche Erzählinstanz, den *Reciter*. Dieser wird meistens als auktoriale Form im Blocktext inszeniert, wobei diese Verbindung nicht zwingend ist.⁸¹ Weitere wichtige sprachliche Phänomene in Comics sind die formvariablen Sprech- und Gedankenblasen, sowie *Soundwords*.⁸² Auch das Schriftbild, das *Lettering*, unterliegt gestalterischen Möglichkeiten und kann verschiedene Formen annehmen und allerlei Inszenierungen unterworfen werden.⁸³ Dies manifestiert sich besonders in der Möglichkeit der Figuren zu sprechen, da die Ökonomie des Comics, durch Panel und physisch-materielle Seite immer begrenzt, einer Sprechrolle buchstäblich Platz einräumen muss.

Zurück zur grafischen Gestaltung: Der Leerraum zwischen den Panels, der durch die Rahmen meist abgegrenzt ist, wird *Gutter* genannt. Hier setzt nach Scott McCloud *closure* als medienspezifische Leseleistung im Comic ein, da die angrenzenden Panels als narrative Abfolge verbunden werden müssen.⁸⁴ Das Dazwischen muss also mittels Fantasie und kultureller Übung aufgefüllt und verbunden werden. Dies und das Spiel mit dem gezeigten und nicht-gezeigten Raum stellt für Horrorcomics ein besonders wichtiger Aspekt dar. Gerade für Adaptionen von Lovecraft erarbeitet Rebecca Janicker den Umstand heraus:

Yet, although comics unavoidably offer up illustrations of figments of an author's imagination, such as a monster or an alien landscape, certain features of the form encourage reader-viewers li-

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 100.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 95-97.

⁸¹ Vgl. Ebd. S. 101.

⁸² Vgl. Ebd. S. 100-101.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 102.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 84-86.

terally to fill in the gaps for themselves. Further, comics do not necessarily depict everything described or implied in the narrative. In this way, even while indisputably in the business of showing, they can still foster an imaginative response to the subject matter they convey.⁸⁵

Für Janicker stellt nun genau dieses Element der *closure* eine strategische Überlegung der Narration dar, um Lesende zu involvieren, ihre Fantasie anzuregen und Spannung aufzubauen.⁸⁶ Dies geschieht auch durch eine Verschiebung vom Gegenstand des Grauens, das angedeutet, nicht oder erst später gezeigt wird, auf die Reaktion der Figuren. Die *closure* verbindet diese Elemente und überlässt es den Leser:innen zunächst, sich das Grauen auszumalen.⁸⁷

Ole Frahm hat dieses Konzept der *closure* jedoch unter neuen Gesichtspunkten kritisch betrachtet. Für ihn stellt der Comic nicht ein fragmentarischer Text, der synthetisiert werden muss, dar, sondern er sucht gerade die Brüche und Spannungen, die dadurch möglich sind:

Dieses Buch ist dem Nachweis gewidmet, dass es bei der Lektüre von Comics gerade nicht darum gehen muss, eine Einheit herzustellen, sondern vielmehr darum ihre heterogenen Zeichen, Schrift und Bild, in ihrer Besonderheit, in ihrer Materialität zu genießen, die sich zu keiner abschließenden Einheit zusammenschließen lässt. [...] Gerade die Metaphysik, auf die sich McCloud so ungebrochen bezieht und die so viele Studien über Comics genauso ungebrochen weiterschreiben, wird in den Comics durch die Konstellation ihrer heterogenen Zeichen parodiert. Comics sind Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz.⁸⁸

Sein Ansatz ist insofern produktiv, da er die Frage nach der Identität von dargestellten Figuren oder Objekten stellt. Genauer gesagt problematisiert er die Illusion oder Konstruktion derselben. Da Comics immer auch verschiedene Zeichensysteme verwenden, diese Zeichen wiederum eine Identität zu konstruieren versuchen, in ihrer Materialität dies aber nie vollends erreichen können, eröffnet Frahm die neue Lesart der *weird signs*:

Die Wiederholungen [der Zeichen, Anm.] bestätigen eine Identität und zerstreuen diese zugleich, denn die Wiederholungen haben alle ihre eigene »zeichenhafte« Identität, die auf nichts als auf weitere Wiederholungen referiert. Beide Lektüren sind möglich: Die unterschiedlichen Wiederholungen in Comics können in ihrer Differenz als Bestätigung eines Referenten gelesen werden

the Fantastic in the Arts 26 (2015). S. 469–488. S. 484.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 485.

⁸⁷ Vgl. Rebecca Janicker: *Madness and Monstrosity: Notions of the Gothic and Sublime in Comics Adaptations of H.P. Lovecraft*. In: Hutchison, Sharla; Brown, Rebecca A. (Hrsg.): *Monsters and Monstrosity from the Fin de Siècle to the Millennium. New Essays*. Jefferson: London 2015. S. 187–205. S. 201.

⁸⁸ Ole Frahm: *Weird Signs*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert: *Theorien des*

oder aber als Überschreitung der Referenzialität.⁸⁹

Ein solcher Ansatz könnte sich gerade in Bezug auf die Körper der Anderen oder der Monster als fruchtbar erweisen. So sind Körperdarstellungen im Comic einerseits notwendig, andererseits unterliegen sie immer dem Potenzial einer Metamorphose, einer Differenz oder eines In-Frage-Stellens der Identität.⁹⁰ Gerade das Andere und das Monster erscheinen hier als anknüpfungsfähige Figuren, deren Identität ja immer eine Konstruktion und Performance benötigen. Weitergedacht spielt auch die Frage der Sprache und des Körpers als Manifestationen der beiden Zeichensysteme wieder eine kritische Rolle und so scheint Braidottis Position in diesem Verbund besonders vielversprechend. Sie verbindet posthumanistische, poststrukturalistische und neomaterialistische Zugänge, und somit ist ihre Subjektkritik „[...] eng mit einer Thematisierung von Körperlichkeit und der Untersuchung der Möglichkeitsbedingungen des Sprechens verbunden.“⁹¹

Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 143–159. S.144.

⁸⁹ Ebd. S.155-156.

⁹⁰ Vgl. Elisabeth Klar: *Wir sind alle Superhelden!* In: Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramón (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader.* Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 219–236. S. 223 und 231-232.

⁹¹ Hoppe; Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung.* 2021. S. 84.

2.5 Fragestellung und Hypothesen

Zur Untersuchung sollen nun vorrangig deutschsprachige Comics herangezogen werden. Da besonders die Frage nach dem subversiven Potenzial zentral ist, soll bewusst auf Lovecraft Bezug genommen werden. Dieser stellt einerseits ein äußerst ambivalentes und umstrittenes Phänomen dar, wurde aber auch, wie eingangs gezeigt, für subversiv gehalten. Dadurch wird einerseits der Korpus eingeschränkt, andererseits eine Traditionslinie und Projektionsfläche eröffnet. Es scheint daher auch unerlässlich, sich zumindest in Ansätzen näher mit dem US-amerikanischen Autor zu befassen. Im Zentrum stehen aber die Comics, die dafür auch einen Bezug zu Lovecraft aufweisen müssen. Dies erstreckt sich dabei über Adaptionen, inhaltliche Aufgriffe, Referenzen, aber auch paratextuelle Verknüpfungen wie Interviews.

Ziel der Arbeit soll nun sein, dem Modus des Horrors in Verbindungen mit der Inszenierung eines monströsen Anderen nachzuspüren, um die Frage zu beantworten, ob und wie Othering dafür instrumentalisiert wird und ob diesem nichtsdestotrotz ein subversives Potenzial zugestanden werden kann. Die dazugehörenden Hypothesen lauten demnach:

- Die ausgewählten Comics verwenden klassische Topoi des Modus des Horrors, somit vermutlich auch menschenbezogenes Othering. Die Inszenierung und der Konflikt mit dem Gefährlichen oder dem Monströsen im Verbund mit dem Anderen stellen den Kern der Narration dar.
- Einige dieser Texte suchen ein subversives Potenzial bei den Lesenden zu erzeugen. Dies zeigt sich in Subjektkritik und/oder Normreflexion, wobei diese auch im Verbund vorkommen können.
 - Subjektkritik erfolgt dabei durch eine Fokussierung auf Sprache, Körper, den beiden Zeichensystemen, Differenzen, Hybridität, (Identitäts-)Krisen, Parodie und Ekel (Abjekt). Die Kategorien des Otherings werden schließlich unterwandert.
 - Normreflexion wird besonders durch ethische Dimensionen wie Menschenfeindlichkeit, Freiheiten, Verbote, Tabus, Umwelt, Konflikte und

dem damit verbundenen Horror oder der damit einhergehenden Furcht sichtbar. Othering wird diskursiv abgehandelt und kann sogar in einer Form des metaphysischen Kannibalismus neu verhandelt werden.

3 Analyse

3.1 Howard Philips Lovecraft: Person, Diskurs, Renaissance

[...] the Howard Philips Lovecraft I am talking about is not so much a clearly defined biographical entity, a fact somewhere out there in the world, but rather a discursive construct, constituted and framed by fans or academics or filmmakers less indebted to some ideal, mandated fidelity than driven by, and perfectly entitled to, personal or institutional investment in the discursive construction of their very own "Lovecraft," no matter if their reasons are entirely idiosyncratic or broadly commercial or ideological.⁹²

Steffen Hantke bringt mit dieser Aussage das Problem Lovecraft auf den Punkt, auch wenn dieses Urteil nicht exklusiv für diese Person gilt. Allerdings scheint für den Horror-Autor dieses Spannungsverhältnis in besonderer Intensität vorzuliegen, da er viele Ebenen verschiedener Diskurse aktiviert: Er war rassistisch, künstlerisch idealistisch, populär und marginalisiert zugleich, mit einer tragischen Biografie und schließlich verstarb er in relativ jungem Alter. Sein Einfluss auf die Popkultur wirkt groß, wenn auch schwierig zu quantifizieren und seine Ambivalenz fordert regelrecht zu einer kritischen Positionierung heraus. Eine rudimentäre Auseinandersetzung mit seiner Biografie an dieser Stelle tut dem Personenkult dabei keinen Abbruch, scheint aber essentiell für eine reflektierte Betrachtung.

Es handelt sich nun also um eine historische Person, einen Autor, der 1937 in Providence, Rhode Island, gestorben ist. Aber Lovecraft verkörpert auch einen diskursiven Begriff, der als kulturelles oder symbolisches Kapital, als Forschungsgegenstand oder als Objekt der Bewunderung, oder sogar als Marketingstrategie dienen kann. Die biografische Person bleibt dabei immer ein Referenzpunkt. Jedoch ist sein poetischer und literarischer Einfluss keinesfalls zu unterschätzen, wobei beispielsweise der von Lovecraft erfundene Cthulhu-Mythos besonders oft von anderen Autor:innen aufgegriffen und als *Lovecraftian* weiterentwickelt wurde.⁹³ Hinzu kommen sekundäre Spuren: Lovecrafts Einfluss wird so zum Beispiel in einem Fan-Wiki für das populäre Rollenspiel *Dungeon & Dragons*

⁹² Hantke, Steffen: *From the Library of America to the Mountains of Madness: Recent Discourse on H. P. Lovecraft*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.135-156. S. 137.

⁹³ Vgl. Smith. *Horror transformed*. 2023. S. 157.

beschrieben.⁹⁴ Dieses wiederum wurde in Computerspielen (z.B.: *Baldur's Gate 3*), Filmen (z.B.: *Dungeons & Dragons: Honor Among Thieves*) und erfolgreichen TV-Serien (z.B.: *Stranger Things*) aufgegriffen und so wurden auch Lovecrafts Einflüsse indirekt weitergetragen. Umgekehrt ist es natürlich absurd, jede fiktive Gottheit, jeden Außerirdischen und jeden Tentakel auf besagten Autor zurückzuführen und unter dem Begriff *Lovecraftian* einzuordnen.⁹⁵ Wenn dies zuweilen geschieht, dann wohl auch aus Gründen des Marketings und der Aufmerksamkeitsökonomie: Lovecraft ist ein modernes, polyvalentes Label.

Lovecraft selbst umweht dabei auch ein gewisser Kult. Seine Biografie macht ihn auch zu einem tragischen Künstler, dem der problematische Nimbus des Genies und der Aufopferung anhaftet.⁹⁶ Sein Schreiben und Schaffen war sehr prekär und von wenig Geschäftssinn geprägt.⁹⁷ Der Nimbus des Missverstandenen und Kontroversen verstärkt darüber hinaus seinen Bekanntheitsgrad und die Attraktivität für Fans.

Eine grobe Einteilung seiner Erzählungen liegt zum Beispiel in der Vierteilung von „*Fantasies*“, der zur „*Cthulhu-Mythologie*“ gehörenden, „*Horrorgeschichten*“ und „*Kosmische Stories bzw. Geschichten mit SF-Elementen*“, also Science-Fiction-Elementen, vor und spiegelt das weite Spektrum seines Schaffens wider, die allerdings nicht die einzige Möglichkeit der Systematik darstellt.⁹⁸ Seine Werke werden zuweilen auch wieder unter dem Etikett der „*Weird Fiction*“ versammelt.⁹⁹ Das Thema der Gattungen könnte also durchaus kontrovers diskutiert werden. Das poetische Schema für Lovecrafts bekannteste Erzählungen etabliert oft einen männlichen Ich-Erzähler, der eine Beglaubigungsfunktion erfüllt und ein pseudofaktisches und analeptisches Erzählen wider Willen vollzieht.¹⁰⁰ Ersteres entspricht dabei auch der Rhetorik der Science-Fiction,

⁹⁴ Vgl. The H. P. Lovecraft Wiki: *Dungeon & Dragons*.
<[https://lovecraft.fandom.com/wiki/Dungeons %26 Dragons](https://lovecraft.fandom.com/wiki/Dungeons_%26_Dragons)> (18.03.2025)

⁹⁵ Vgl. Christian Brachthäuser: *Eine grenzenlos einsame Seele : H. P. Lovecraft - Leben und Werk*. Groß-Gerau: Ancient-Mail-Verlag 2006. S. 78-79.

⁹⁶ Zur Idealisierung prekärer Kunst, Vgl. Johannes Franzen (2024): *Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 64-65.

⁹⁷ Brachthäuser: *Eine grenzenlos einsame Seele*. 2006. S. 64-65.

⁹⁸ Ebd. S.152.

⁹⁹ Ebd. S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. Koseler, Michael: *Anmerkungen zur Erzählkunst Howard Philips Lovecrafts*. In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.): *H.P. Lovecraft. Von Monstern und Mythen*. Texte und Materialien zur Phantastischen Literatur Bd. 6. Bad Tölz: Verlag Thomas Tilsner 1997. S. 83-106. S. 84-86, 99.

zweiteres der Erzählweise von Kriminalromanen.

Auch seine Menschenfeindlichkeit schreibt Lovecraft immer wieder in seine Texte ein, wobei dieser Aspekt in populären Darstellungen oft gerne vergessen und vom diskursiven Phänomen *Lovecraft* abgekoppelt wird. Dabei ist dieses Faktum in der akademischen Forschung eigentlich unumstritten: „*Lovecraft was a racist, a misogynist, an anti-Semite, a nationalist, and a xenophobe; the lingering debate among scholars seems to fall mostly under “how virulent” of one was he.*“¹⁰¹ Hinzu kommt, dass sein Antisemitismus ihn nicht davon abhielt, Sonia Davis zu heiraten und mit seinem besten Freund Samuel Loveman zu verkehren, beide jüdisch.¹⁰² Andere Zeitgenoss:innen beschreiben Lovecraft als nett, angenehm und lustig, während an anderer Stelle die Frage nach einer schizoiden Persönlichkeit gestellt wird.¹⁰³ Für viele englischsprachige Schriftsteller:innen und Autor:innen des 21. Jahrhunderts stellt sich somit durchaus das Problem, wie mit diesem gewaltigen Einfluss, dem Geniekult und dem Rassismus umzugehen ist.¹⁰⁴ Person und diskursives Phänomen scheinen so ständig ineinander zu greifen.

Dass Lovecraft wirklich eine Renaissance erlebt, zeigt auch eine rudimentäre Analyse, die einfach mit dem *Google Books Ngram Viewer* durchzuführen ist.¹⁰⁵ Dabei werden Schlagworte im online verfügbaren Korpus von *Google Books* durchsucht, ihr prozentualer Anteil ermittelt und über den Verlauf der Zeit visualisiert. Das Verfahren ist nicht fehlerlos und seine Wissenschaftlichkeit darf und muss bestritten werden, aber es zeigt interessante Ergebnisse für die Begriffe *Lovecraft*, *Lovecraftian* und *Cthulhu* für die Sprachen Englisch und Deutsch: Zwischen den 2010er und 2020er Jahren erleben alle diese Begriffe in beiden Sprachen ihren Höhepunkt (wobei der Terminus *Lovecraftian* im Deutschen gar nicht aufscheint). Die wachsende Popularität des US-Amerikaners wird dabei auch in der Sekundärliteratur bescheinigt und wächst seit den 1930ern kontinuierlich an.¹⁰⁶ Dass es nicht immer zu einer kritischen oder reflektierten Auseinandersetzung mit

¹⁰¹ Smith: *Horror transformed*. 2023. S. 156.

¹⁰² Vgl. Brachthäuser: *Eine grenzenlos einsame Seele*. 2006. S. 13 und 15.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 16 und 61.

¹⁰⁴ Vgl. Jeff Vandermeer: *Moving past Lovecraft*. Blogbeitrag vom 1. September 2012. <<https://weirdfictionreview.com/2012/09/moving-past-lovecraft/>> (10.10.2024)

¹⁰⁵ Google Books Ngram Viewer: <<https://books.google.com/ngrams/>> (14.04.2025). Die Ergebnisse sollten reproduzierbar sein. Auf eine bildliche Abbildung wurde hier aus Formatierungsgründen verzichtet.

¹⁰⁶ Vgl. Corstorphine; Murray: *Co(s)mic Horror*. 2013. S. 157.

dem Phänomen und der Person Lovecrafts kommt und problematische Aspekte verdrängt oder reproduziert werden, fasst Andrew Smith folgendermaßen zusammen:

Perhaps that is the true existential horror of Lovecraft's legacy; [...] the readers are left with nothing but to stare and scream as the same debate and the same issues repeat themselves endlessly across new mediums, new audiences, and new contexts.¹⁰⁷

Um eine Analyse von Comics vorzunehmen, sollen nun zunächst die bereits erforschten Spezifika versammelt werden. Eine nützliche Klassifizierung der Phänomene mit Lovecraft-Bezug in Filmen erfolgt zum Beispiel in einer Dreiteilung: „*Lovecraft Movies*“, „*Lovecraft Inspired Movies*“ und „*Lovecraftian Movies*“.¹⁰⁸ Auch wenn besonders die letzte Einteilung der *Lovecraftian Movies* einige Probleme mit der Ungenauigkeit des Begriffes mit sich bringt,¹⁰⁹ wird diese Einteilung zunächst übernommen, auf Comics transferiert und um die Kategorie der biografischen Erzählung erweitert. So liegen zumindest ein sehr kurzer, satirischer Comic und eine längere französisch(-polnische) Graphic Novel über Lovecraft vor.

Zur Geschichte von Lovecraft in Comics im englischsprachigen Raum haben Chris Murray und Kevin Corstorphine für die 1940er bis in die 2010er einen kompakten Überblick geschaffen.¹¹⁰ Dabei stellen sie eine besonders starke Tendenz zum Aufgriff seit den 1990ern fest.¹¹¹ Für die deutschsprachige Welt liegt ein älteres Urteil von 1997 vor, das allerdings nur von einer ähnlichen Tendenz für Prosatexte spricht, aber keine Comics von deutschsprachigen Autor:innen erwähnt.¹¹² Details zu den Urheber:innen werden nicht genannt, aber es wird attestiert,

[...] daß der Bekanntheitsgrad des Cthulhu-Mythos und seines Urhebers [Lovecraft, Anm.] in Deutschland, Österreich und der Schweiz hauptsächlich auf diesen Hefromanen sowie diversen Rollenspielen und Comics beruht.¹¹³

Um welche Comics es sich hier handelt und ob darunter auch genuin deutschsprachige Texte sind, bleibt die Stelle allerdings schuldig.

¹⁰⁷ Smith: *Horror transformed*. 2023. S. 165.

¹⁰⁸ Brachthäuser: *Eine grenzenlos einsame Seele*. 2006. S. 78.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 79.

¹¹⁰ Corstorphine; Murray: *Co(s)mic Horror*. 2013. S. 157-191.

¹¹¹ Vgl. Ebd. S. 179-183.

¹¹² Vgl. Robert N. Bloch: *H.P. Lovecrafts Rezeption im deutschsprachigen Raum, seine Epigonen und Nachfolger*. In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.): *H.P. Lovecraft. Von Monstern und Mythen. Texte und Materialien zur Phantastischen Literatur* Bd. 6. Bad Tölz: Verlag Thomas Tilsner 1997. S. 183-190.

¹¹³ Ebd. S. 187.

Zu den ästhetischen Synergien der Poetik Lovecrafts und Comics hat Rebecca Janicker besonders die Strategien des Terrors und Horrors in Verbindung mit medialen Merkmalen hervorgehoben. So sind Nahaufnahmen, *closure*, Panelform und -variation besonders produktive Elemente für eine solche Inszenierung.¹¹⁴ Janicker arbeitet nun einige mediale Besonderheiten und Beispiele nach Scott McCloud bei Comics genauer heraus, die speziell dem Erzählstil Lovecrafts entgegenkommen. So hält sie fest, dass die Platz- und Arbeitsökonomie der gezeichneten Seite tendenziell Protagonist:innen abstrahiert und dies aber gleichzeitig das Identifikationspotenzial mit der Figur erhöht.¹¹⁵ Dies funktioniert gut mit der häufig auftretenden autodiegetischen Erzählinstanz und dem begrenzten Figuren-Repertoire bei Lovecraft und ermöglicht auch ein empathisches Einfühlen in den Protagonisten. Aber besonders Elemente auf der Bildebene sind für Janicker produktiv bei Adaptionen angewandt worden: Stille Panels und Soundwords erzeugen Intensität und werden in ihrer Analyse als besonders starke Erfahrungen mit jeweils unterschiedlichen Effekten der Präsenz erkannt.¹¹⁶ Aber auch im Rahmen oder dem *Framing* findet sie verschiedene Elemente der Atmosphäre, gerade wo der Bruch mit der Form oder sogar das *Bleeding*, also das Zerlaufen des Panels über dessen Rand, stattfindet.¹¹⁷ Dies verbindet sich mit der Zerrüttung der autodiegetischen Erzählinstanz, die in Lovecrafts Texten oft dem Wahnsinn verfällt.¹¹⁸ Auch zählt Janicker die bereits erläuterte *closure* als wichtiges Element dazu, die immer wieder ein Zeigen verweigert und die Spannung und Neugierde steigert.

Als Beispiel einer inhaltlichen Analyse untersucht Smith zum Beispiel die Manga-Adaptionen von Gou Tanabe. Dabei hält er fest, dass rassistische Figurenzeichnung einfach übernommen werden, stellt aber auch die Frage, warum dies so ist:

But a far more complex question regarding Tanabe's adaptation arises: how, or why, are Lovecraft's works in Japan so devoid of acknowledgement of his racism? Is it simply an issue of non-translation, willful ignorance, or an overt attempt to divorce the concept fully from the author? The answer, sadly, is likely not easy to discern; aside from Tanabe's cultural contexts as a Japanese author writing for a Japanese audience, his English editors and translators make no attempt to recontextualize Lovecraft either. Tanabe's volumes come with no riders about Lovecraft's

¹¹⁴ Vgl. Janicker: *Madness and Monstrosity*. 2015. S. 201.

¹¹⁵ Vgl. Janicker: *Visions of Monstrosity*. 2015. S. 477.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 482-483.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 482-483.

¹¹⁸ Vgl. Koseler: *Anmerkungen zur Erzählkunst Howard Philips Lovecrafts*. 1997. S. 100.

personage, speaking only of him as a glowing example of enduring creativity.¹¹⁹

Der kulturelle Kontext spielt somit für Smith neben Marketing, Unterhaltungsorientierung und Geniekult hier eine wichtige Rolle. Ohne einer Essentialisierung verfallen zu wollen, scheint Autorschaft und Vertrieb der Comics also keine unbedeutende Frage zu sein, gerade wenn man sich die stark stereotypen Reproduktionen Tanabes ansieht (Abb. 1).



Abbildung 1: Rassialisierte Darstellung im Lovecraft-Manga. Tanebe: *Cthulhus Ruf* (2019/2021). S. 91.

Der kulturelle Kontext scheint unterschiedliche Zugangsweisen zu Lovecrafts Texten zu eröffnen und Smiths Position legt zumindest nahe, dass Lovecrafts Rassismus in Japan wohl nicht die dominante Leserichtung sein dürfte. Aber auch der weitere, internationale Vertrieb des Mangas als Unterhaltungsliteratur sucht keine kritische Kontextualisierung.

Daneben soll auch kurz festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung mit Lovecraft durchaus subversive Produkte in diversen Medien hervorbringt. An dieser Stelle sei vor allem der Roman *Lovecraft Country* von Matt Ruff aus dem Jahr 2016 samt Verfilmung als TV-Serie erwähnt. Darin sind die Protagonist:innen nicht nur *People of Color*, sondern sie erleben und verarbeiten *Lovecraftian Horror* und den damit explizit verbundenen Rassismus und Sexismus. In den folgenden Abschnitten soll nun weiter analysiert werden, ob und wie subversive Elemente in Comics vorkommen. Dabei erfolgt die Einteilung nach den verschiedenen Formen der Subversion. Viele dieser Texte weisen

¹¹⁹ Smith: *Horror transformed*. 2023. S. 164.

außerdem einen Paratext in Form von Vor- oder Nachwort auf, was ebenso berücksichtigt werden soll.

Eine kurze Erwähnung verdienen hier außerdem biografische Comics, die sich auch kritisch mit Lovecraft selbst auseinandersetzen, hier aber nicht über die Maße berücksichtigt werden können. So erzählen zum Beispiel Guilivo Romauld und Jakub Rebelka eine expressionistisch-tragische Intro- und Retrospektive an Lovecrafts Totenbett. Dort werden auch Poetik, Rassismus und Geniekult kritisch aufgegriffen und mittels fieberhafter Inszenierungen und wechselnden Textausschnitten aus Briefen thematisiert.¹²⁰

¹²⁰ Vgl. Guilivo Romauld, Jakub Rebelka: *Der letzte Tag des Howard Philips Lovecraft*. Bielefeld: Splitter Verlag 2024. S. 48-49, 66-67 und 77.

3.2 Subversion als Leseleistung

3.2.1 Problematische Adaptionen

Gerade bei originalgetreuen Comicadaptionen liegt die Vorannahme nahe, dass Lovecrafts Instrumentalisierung marginalisierter Gruppen als narratives Element reproduziert wird. So stammt die oben angeführte Stelle (Abb.1) aus Tanabes Umsetzung von Lovecrafts *The Call of Cthulhu* und die Festnahme eben jener Kultmitglieder in einem Sumpf nahe bei New Orleans, eine Stadt die stark von Afroamerikaner:innen geprägt ist, liest sich im Original folgendermaßen:

Examined at headquarters after a trip of intense strain and weariness, the prisoners all proved to be men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of voodooism to the heterogeneous cult.¹²¹

Angst und Abwertung werden hier örtlich, eugenisch und rassistisch kodiert. Dass eben jener unsterbliche, allmächtige und von den Marginalisierten angebeteter Gott Cthulhu automatisch eine Ermächtigung oder Kritik an der Gesellschaft bringt, darf bezweifelt werden. Dafür ist die Inferiorisierung zu stark. In eine ähnliche Kerbe schlägt Lovecrafts Erzählung *The Horror of Red Hook*, einem Stadtteil in New York in dem ein Nekromant mit Hilfe illegaler Einwanderer sein Unwesen treibt:

The population is a hopeless tangle and enigma; Syrian, Spanish, Italian, and negro elements impinging upon one another, and fragments of Scandinavian and American belts lying not far distant. It is a babel of sound and filth, and sends out strange cries to answer the lapping of oily waves at its grimy piers and the monstrous organ litanies of the harbour whistles. Here long ago a brighter picture dwelt, with clear-eyed mariners on the lower streets and homes of taste and substance where the larger houses line the hill. [...] From this tangle of material and spiritual putrescence [engl. Fäulnis, Anm.] the blasphemies of an hundred dialects assail the sky. Hordes of prowlers reel shouting and singing along the lanes and thoroughfares, occasional furtive hands suddenly extinguish lights and pull down curtains, and swarthy, sin-pitted faces disappear from windows when visitors pick their way through. Policemen despair of order or reform, and seek rather to erect barriers protecting the outside world from the contagion.¹²²

Diese längere Textstelle und die vorherige sind vielleicht die explizitesten Beispiele für Lovecrafts Rassismus, der einen wesentlichen Teil seines Spannungsaufbaues ausmachen kann. Hier werden Diskurse über Migration mit jener der Degeneration, Störung der

¹²¹ Lovecraft; Kindelsperger (Hrsg.): *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 393.

¹²² Ebd. S. 338. Teile dieses Zitats werden auch später wieder aufgegriffen und dort noch einmal ausgewiesen.

Ordnung und Metaphern der Ansteckung und Infektion gekoppelt, um eine durchaus unheimliche Szenerie zu erzeugen. Othering, oder metaphysischer Kannibalismus, erzeugt in wenigen Zeilen eine unheimliche Szenerie. Interessant ist auch die Verwendung von Vielsprachigkeit als eine Markierung von Gefahr. Solche xenophoben Darstellungen fallen nun nicht einfach in sich zusammen, wie es Sonntagbauer weiter oben proklamiert hat. Eine subversive Erfahrung liegt hier allein im kritischen Zugang der Leser:innen, die die Intention des Autors dekonstruieren können und wollen. Natürlich ist dieses Potenzial vorhanden, aber es speist sich ja gerade erst durch den Umstand, dass Lovecraft eine rassistische Inszenierung vornimmt.

Sieht man sich moderne, deutschsprachige Comics an, so finden sich hier Anknüpfungspunkte. In Reinhard Kleists Sammelband *Das Grauen im Gemäuer* wird dabei auch im Vorwort eine explizite Auseinandersetzung mit Lovecraft unternommen und inszeniert. Der Verfasser des Vorwortes Tobias Meißner, Lovecraft und Kleist sitzen dabei in einem Restaurant und statt simplen Lobpreisungen auf das Vorbild, werden metapoetische Spannungen und Überlegungen dramaturgisch aufgeführt:

Mehrmals geraten sie in Streit. Lovecraft ist ein verklemmter Konservativer (was mit seinem kadaverartigen Zustand einhergeht), während Reinhard weltoffen und freundlich ist und für jede Minderheit sofort Partei ergreift. Dann beschwert sich Lovecraft, dass Reinhard ihn zur zweiseitigen Hauptfigur von „Das Grauen von Red Hook“ gemacht hat und dass auch Doktor Torres in „Kühle Luft“ Lovecrafts Züge trägt. Oder dass der schwarze Kater aus „Die Ratten im Gemäuer“ nun nicht mehr „Nigger-Man“ heißt, sondern „Pig-Face“. „Wer würde seinen Kater Pig-Face nennen?“ knurrt Lovecraft. „Wer würde seinen Kater denn „Nigger-Man“ nennen?“ knurrt Reinhard zurück.¹²³

Und weiter:

Reinhard versucht ab und zu, jene Ironie in die Geschichten zu bringen, die bei Lovecraft völlig fehlt. [...] Und „Das Grauen von Red Hook“ gerät bei Reinhard zu einer Auseinandersetzung mit Lovecrafts blasiertem Rassismus und dem Pathos des Geniekultes.¹²⁴

Die Adaptierung wird hier spannenderweise als konfliktreich dargestellt. Explizit werden Rassismus und Geniekult nicht nur ausgewiesen, sondern auch performativ fiktiv

¹²³ Reinhard Kleist: *Das Grauen im Gemäuer. Neue Lovecraft Geschichten*, Edition 52, 2002. O.P.: Vorwort von Tobias Meißner.

Ich befinde mich hier in einem Dilemma der Reproduktion von exkludierender und abwertender Sprache. Schlussendlich wurde entschieden, den rassistischen, pejorativen Ausdruck nicht auszublenden oder zu kaschieren. Dies geschieht, um die Tragweite des Lovecraftschen Rassismus und die Unbekümmertheit, mit denen historisch Menschenfeindlichkeit inszeniert wurde, begreifbar zu machen. Eine Tilgung oder Verklausulierung oszilliert in meinen Augen somit zwischen nötigem gesellschaftlichem Fortschritt und der Tilgung historischer Radikalität.

¹²⁴ Ebd.

verhandelt. Das Ergebnis ist somit ein Editorial, das Veränderungen an den Texten transparent macht, aber auch eine Problematisierung von Nähe und Distanz vornimmt.¹²⁵ Die Auseinandersetzung Kleists mit Lovecraft hat an anderer Stelle auch einen semi-biografischen Comic hervorgebracht, der zwar durchaus kritische Einordnungen gerade im Bezug auf Lovecrafts Sexismus anschnidet, allerdings nicht die kritische Dimension des Vorwortes erreicht.¹²⁶

Kleist, der sich also explizit und glaubhaft von Lovecrafts Rassismus distanziert,¹²⁷ zeichnet und schreibt in *Der leuchtende Trapezoeder* (Originaltitel bei Lovecraft: *The Haunter of the Dark*) relativ nah am Original aus den 1930ern. Dabei findet der Protagonist Robert Blake in einer verlassenen Kirche eben jenen Trapezoeder, der mit seinen mysteriösen Kräften ein Schatten-Monster im Kirchturm eingesperrt hält. Bevor das unheimliche Wesen befreit wird und Blake stirbt, muss dieser allerdings in besagte Kirche und somit auch in ein italienisches Einwandererviertel, in dem das Gebäude steht. Bei Lovecraft wird dies so beschrieben:

When he asked a shopkeeper about a great stone church the man smiled and shook his head, though he spoke English freely. As Blake climbed higher, the region seemed stranger and stranger, with bewildering mazes of brooding brown alleys leading eternally off to the south. [...] Again he asked a merchant about the massive church of stone, and this time he could have sworn that the plea of ignorance was feigned. The dark man's face had a look of fear which he tried to hide, and Blake saw him make a curious sign with his right hand.¹²⁸

Wieder werden Migration, Othering, die Möglichkeit zu Sprechen und eine befremdliche Umwelt eng miteinander verknüpft. Beide migrantisch markierten Männer versagen im Zeichensystem Englisch, verwenden stattdessen keine Sprache, oder „*a curious sign*“. Instrumentalisiert wird hier der zugeschriebene Aberglaube katholisch-italienischer Einwanderer, die historisch für die WASPs¹²⁹ der USA noch eine größere Differenzkategorie ausmacht.

Bei Kleist wird diese Sprachlosigkeit und Markierung rudimentär reproduziert, sowie

¹²⁵ Diese Überlegungen sind dabei auch wichtig für das Kapitel 3.3.1.

¹²⁶ Vgl. Roland Hueve, Reinhard Kleist: *Lovecraft*. Stuttgart: Feest Comics 1996².

¹²⁷ Dies geschieht außerdem sehr stark in der Adaption *Das Grauen von Red Hook*. Dieser Text liegt im gleichen Band vor und wird in einem späteren Kapitel aufgegriffen.

¹²⁸ Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 1078-1079.

¹²⁹ *White Anglo-Saxon Protestant*, kurz *WASP*, ist eine Umschreibung der ethnisch-religiös fundierten Elite in den USA, die die Spitze der Gesellschaft bilden und bildeten. Das dazugehörige System wird dabei als kastenähnlich beschrieben (engl.: *castelike*).

Vgl. hierzu: Edward Digby Baltzell: *The Protestant Establishment. Aristocracy & Caste in America*. New York: Random House 1964. S. 9.

teilweise auch mit der Umgebung verbunden (Abb. 2 und Abb. 3 auf Seite 38). Die Adaption schafft eine Szenerie des Unheimlichen mit harten Kontrasten des Siebdrucks. Immer wieder wird die Kirche übergroß und dunkel dargestellt, oft in vertikalen Splash-Panels und immer wieder aus einem Wechsel von Ober- und Untersicht.¹³⁰ Dadurch entsteht der Eindruck der Interaktion des Gebäudes mit dem Protagonisten und es formt, einem Akteur gleich, die Hauptfigur. Diese sucht auch immer wieder den Blick zum Kirchturm. Blake wagt sich nun durch die fremde Umgebung, markiert durch sprachliche Abwertung bzw. Sprachlosigkeit und erdrückende, schiefe Architektur, die keiner Zentralperspektive zu unterliegen scheint. Die Funktionalität des Linguizismus, der mit dem Satz „*Hey Signore, der Weg zur alten Kirche wo?*“ (Abb. 2) realisiert wird, dient keiner narrativen Notwendigkeit, außer der Markierung des Anderen. Dies wird auch zu Beginn des Comics mit der Vermieterin gemacht, die Sätze wie „*Err sein so netterr Mietärr!*“ und „*Er sehen aus wie tot!!*“ spricht.¹³¹ Sprachliche Andersheit wird hier über Syntax und Phonologie eindeutig markiert, während der Polizist daneben keine Auffälligkeiten in dieser Hinsicht aufweist. Der autodiegetische Erzähler wird somit in einer Umwelt situiert, die Fremdheit und Unheimliches stark miteinander verbindet.

¹³⁰ Reinhard Kleist: *Das Grauen im Gemäuer. Neue Lovecraft Geschichten*. Edition 52, 2002. O.P.: Der leuchtende Trapezoeder.

¹³¹ Ebd.



Abbildung 2: Blake durchsucht das italienische Viertel. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.



Abbildung 3: Die unheimliche Umgebung wird durch Sprache und Architektur inszeniert. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.

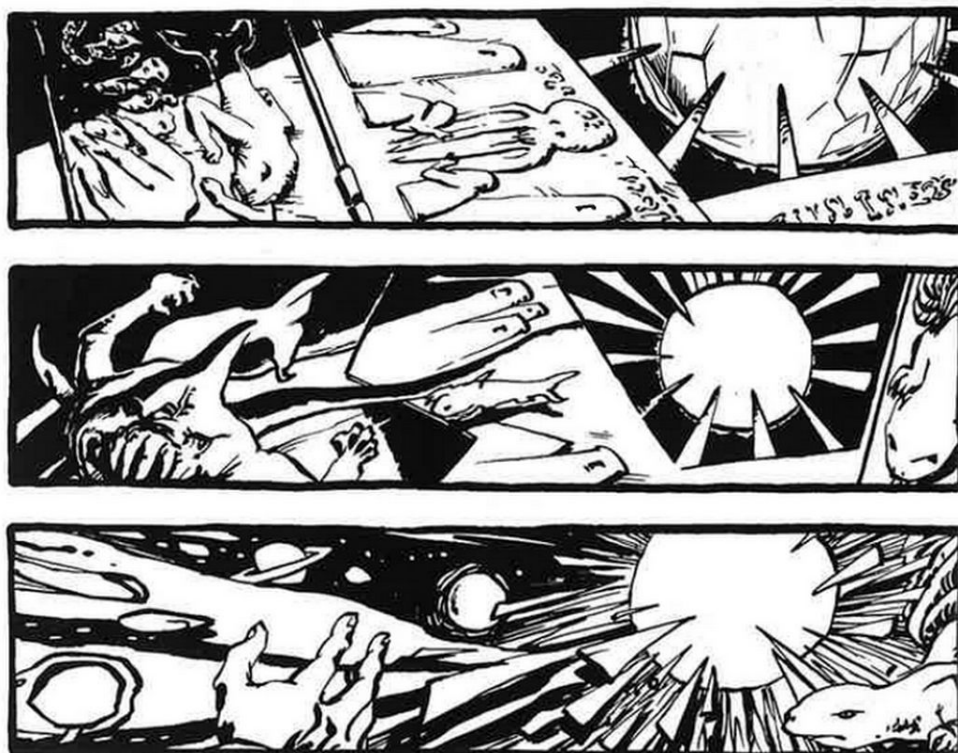


Abbildung 4: Der Trapezoeder zeigt eine kosmische Kultur und wie sie unterging. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.

Im Laufe der weiteren Erzählung tritt eine immer dunklere Panelgestaltung auf, die durch Regen, Nacht und Stromausfall inszeniert wird. In dieser Dunkelheit bewegt sich nun auch das schattenhafte Monster. Zuvor entdeckt Blake allerdings mittels Halluzinationen, ausgelöst durch das Trapezoeder, die untergegangenen, kosmischen Kulturen, die Hai-Mensch-Hybride zu sein scheinen (Abb. 4).

Dabei erstrecken sich die Panels über die ganze Breite der Seite, weisen dafür aber eine relativ kleine Höhe aus. Diese blitzartigen, überfüllten Eindrücke überfordern den Protagonisten und die Leser:innen, werden auch nicht weiter kommentiert und sprechen nur durch ihre piktorale Darstellung. Die Panels selbst bleiben stumm. Die Narration ist aus dem Comic allein nicht leicht zu verstehen und zielt wohl auf Leser:innen ab, die das Original kennen. Intradiegetisch wird dargestellt, dass das Schatten-Monster eben jene kosmische Kultur zerstört hat und nun auf der Erde ist.

Nun mag man dazu geneigt sein, die Abwehr dieser Bedrohung eben jener Migrationsgesellschaft zuzuschreiben, die ja von dem Grauen weiß und versucht es einzudämmen (Abb. 5). Doch die Aufwertung des Mythologischen kommt im Gewand einer Essentialisierung. So wird die Agency bzw. Handlungsmacht der Beteiligten ad absurdum geführt, sobald der Regen die verzweifelt herbeigebrachten Fackeln auslöscht. Zwar wird dem aufgeklärten Blake das Monster ebenso zum Verhängnis, aber er schreibt zumindest seine Erlebnisse auf, die dann ja als analeptische Autodiegese vorliegen.



Abbildung 5: Die Dunkelheit zieht auf und die Menschen des Viertels versuchen diese einzudämmen. Kleist: *Der leuchtende Trapezoeder* (2002). O.P.

Diese Bezeugungsfunktion des Erzählten ist einerseits typisch für Lovecraft, andererseits inszeniert es lediglich Subjektpositionen, die mit Sprache ausgestattet sind, als Akteure. Die als anders markierten, italienischen Migrant:innen tangieren zwischen Sprachlosigkeit, Fremdsprache und dem Unvermögen der schriftlichen Überlieferung.

Letzteres wird durch den hilflosen Kommentar „*Wie damals!*“ (Abb. 5) angedeutet. Das Wissen um die Schatten-Kreatur macht sie weder zu Kollaborateur:innen, noch zu Held:innen. Jeglicher Automatismus einer Subversivität in Verbindung mit Othering darf somit schon verworfen werden.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist der intradiegetische Wechsel: Blakes Leiche wird anfangs entdeckt und man findet seine Niederschrift, die nun die Binnenhandlung einleitet und eben jene Umstände erklärt. Dieser Übergang wird mit einem doppelten Blick zur unheimlichen Kirche vollzogen (Abb. 6). Das obere Panel bezeichnet dabei noch die Rahmenhandlung und mit dem Negativ des gleichen Bildes, wird einerseits die Analepse eingeleitet, andererseits der veränderte Status der Kirche illustriert. Solange das Monster im Turm eingesperrt ist, also in der Binnenhandlung, wird der Turm dunkel dargestellt. Die Form der Kirche ist gleich, aber ihre *Füllung* unterscheidet sich grundlegend. Die Identität des Gegenstandes und der Umgebung wird somit in Frage gestellt und bereits zu Beginn einer ungewissen Abhängigkeit unterworfen.



Abbildung 6: Einmal die Kirche der Extradiegeese, einmal jene der analeptischen Intradiegeese. Kleist: *Der leuchtende Trapezoeder* (2002). O.P.

3.2.2 Die Polyvalenz von Geschlecht

In der Anthologie *Echo des Wahnsinns* werden mehrere Comics zur Themenkombination Lovecraft und Österreich versammelt. Es handelt sich somit großteils um von Lovecraft inspirierte Erzählungen. Ein weiteres bestimmendes Merkmal für die meisten Texte darin ist die Farbe Blau, die in allen Erzählungen als unterschiedliches Stilmittel verwendet wird, wobei der Effekt durchaus variieren kann. Ebenso liegt ein Vorwort vor, das Lovecrafts Biografie und Werk umreißt, jedoch keinen einzigen kritischen Kommentar zum Autor aufweist.¹³² Im Impressum wird auch die Unterstützung und Förderung durch die „*Deutsche Lovecraft Gesellschaft*“ ausgewiesen, was die fehlende Kontextualisierung der Menschenfeindlichkeit mit Zügen des Geniekultes erklären würde.¹³³ Auf deren Website findet sich allerdings ein durchaus kritischer Kommentar zu Lovecrafts Rassismus aus dem Jahr 2022, also fünf Jahre nach der Veröffentlichung des Bändchens.¹³⁴ Es darf also durchaus angenommen werden, dass sich in dieser Fanszene, wie wohl in jeder anderen auch, Problematisches, Bewunderung und Kritik immer in einem Spannungsverhältnis befinden.

In dieser Anthologie findet sich auch *Der Berg ruft!* von den Autoren Walter Fröhlich, Thomas Aigelsreiter und Andreas Paar. An diesem Punkt sei auch angemerkt, dass in der gesamten Anthologie lediglich eine Frau, Anna-Maria Jung, mitwirkt. Sie ist somit insgesamt die einzige Autorin, die in der Recherche zu dieser Arbeit aufscheint. Ein Missstand, der hier zumindest festgehalten werden muss.

Der Berg ruft! zeichnet sich durch einen Manga-ähnlichen Stil aus, der gleichzeitig naturalistisch wirkt. Auch sind alle Panels fast komplett in Blautönen gehalten, was zusätzlich noch die Hybridität von unschuldiger und grauenhafter Erzählung vorwegnimmt. Hinzu kommen außerdem weitere Dissonanzen, die bereits im Beginn für Neugier sorgen. So sehen wir im ersten Panel die ländliche Idylle eines Alpendorfes, was auch den Österreichbezug herstellt, gleichzeitig aber auch als Topos der Peripherie immer

¹³² Vgl. Poel Henning (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spielverlag 2017. S. 3-4.

¹³³ Henning (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. 2017. Impressum.

¹³⁴ Vgl. René Porschen et. al.: *Verbotene Texte*. In: Deutsche Lovecraft Gesellschaft. <<https://www.deutsche洛夫craftgesellschaft.de/lovecraft/rassismus/>> (15.07.2025).

auch für einen liminalen Raum steht. Außerdem wird als Lettering für den Titel Frakturschrift verwendet und diese von einem Edelweiß flankiert (Abb. 7). Die Referenz des Titels ist dabei nicht leicht zu eruieren, denn dieser existiert einerseits als geflügeltes Wort, andererseits gibt es popkulturelle Spuren wie der gleichnamige, deutsche Film von 1937, aber besonders das Hörspiel von Wolfgang Ambros, Manfred Tauchen und Josef Prokopetz mit dem Namen *Der Watzmann ruft*. Darin finden sich viele Parallelen zur Handlung, wie später noch ersichtlich werden soll:

Die Geschichte selbst könnte stereotyper nicht sein. Bauernbub wird vom Berg gerufen, der Vater kann ihn aber noch halten. Erst um die „leibhaftige Sünd“ – die Gailtalerin – zu erobern, begibt sich der Sohn auf den Watzmann und stürzt in den Tod. Sein Geist beschwört schließlich den Vater ihm zu folgen.¹³⁵

Des Weiteren befinden sich im ersten Panel eine realistische Illustration eines Tiefseeanglerfisches samt lateinischen Namen und eine sich im Lettering deutlich abhebende Erklärung zum Sexualdimorphismus derselben Spezies. Dieses Science-Fiction-Element bricht weiter mit der Szenerie des Heimatromans. Das Setting wird weiter gestört durch den Schrei als Soundword, wodurch endgültig jede harmonische Verklärung des Bergdorfes dahinschwindet (Abb. 7). Weitere Aspekte der heimatlichen, volkstümlichen Inszenierung sind außerdem der Name des Protagonisten, Blasius, und die dialektal angehauchte und derbe Sprache.¹³⁶ Der Eindruck von Ironie auf den ersten Seiten ist dabei nicht von der Hand zu weisen, bleibt aber bis zum Ende des Comics auffallend unerfüllt. Die Erzählung verharret auch in ihrer abschließenden Beurteilung als äußerst ambivalent, was weiter unten genauer erläutert wird.

Adaptiv wird der Topos des abgeschiedenen, ländlichen Ortes raum-semantic übertragen, der durch Degeneration und Inzest einem moralischen und genetischen Verfall ausgesetzt ist. Erzählungen wie *The Shadow over Innsmouth* oder *The Dunwich Horror* weisen dahingehend starke Parallelen auf. Die Übertragung in den ländlichen Raum Österreichs entspricht somit einem Aufgriff des Schemas.

¹³⁵ Herbert Eigner: *Die Hörspiele von Wolfgang Ambros, Josef Prokopetz und M.O. Tauchen. Populärkulturelle Sozialsatiren in der Tradition des Wiener Volkstheaters*. Unveröffentl. Dissertation Universität Wien, 2009. S. 186.

Außerdem existiert eine gekürzte Version für das Fernsehen: Prokopetz, Tauchen, Ambros - *Der Watzmann ruft* (Live-Auftritt im ORF, 1975). <<https://www.youtube.com/watch?v=69BLuwCPpEI>> (27.04.2025).

¹³⁶ Vgl. Walter Fröhlich, Thomas Aigelsreiter, Andreas Paar: *Der Berg ruft*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spielverlag 2017. S.27-43. S. 27, 28 und 30.



Abbildung 7: Erstes Panel mit vielen stilistischen und inhaltlichen Dissonanzen. Fröhlich, Aigelsreiter, Paar: *Der Berg ruft!* (2017). S. 27.

Eine weitere Referenz bildet nun auch die Metapher des Rufes, die ja auch bei Lovecraft mit *The Call of Cthulhu* eng geführt werden kann. Während in der klassischen Deutung der Topos Berg mit Natur, und diese mit der göttlichen Ordnung verknüpft wird, wird dies im Horrormodus neu gedacht. Auffallend sind dabei hohe Panels, die die Erhabenheit und Größe des Berges unterstreichen.¹³⁷ Im Laufe der Handlung klettert der Protagonist nun den Berg empor, wird von einem Ruf dorthin gelockt, stirbt aber scheinbar an einem Gewaltverbrechen. Sexuelle Begierden werden immer wieder angedeutet, entpuppen sich aber als Horror, münden in einer Fortpflanzung des Monsters und dem endgültigen Tod des Blasius.

Sexualität und Geschlecht spielen dabei auf vielen Ebenen eine tragende Rolle. So wird im Text Männlichkeit intensiv verhandelt und die jugendliche Begierde initiiert die Handlung. Der Mörder des Blasius wiederum, ein älterer Mann, begründet seine Tat mit einer Vernunftposition:

Du... Du bist wie die Anderen. Gerade nicht mehr Bub und doch noch nicht ganz Mann. Aber schon gierig nach den Zitzen und der Bunsen.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 28.

Gamsig ohne Verstand.
Ich hätt's wissen müssen.
Ich hätt dich fallen lassen solln.¹³⁸

Die explizit dargestellte Ermordung des Blasius wird dabei noch als guter Dienst bezeichnet, um ihn vor einem schlimmeren Schicksal als den Tod zu bewahren.¹³⁹ Dabei wird auch die Erzählperspektive klarer, da die Panels die Bewusstlosigkeit oder den Tod inszenieren, indem sie hinaus rotieren und kleiner werden. Dies ist insofern ambivalent, da die piktorale Fokalisierung durchaus wechselt, wie am Anfang und am Ende der Erzählung deutlich wird.¹⁴⁰ Die Handlungsmacht von Männern unterliegt somit einer Ambivalenz zwischen dem triebgesteuerten Opfer und vernunftbasierter Gewalt. Die Verknüpfung von Verlockung und Gefahr für männliche Subjektpositionen spiegelt sich in der Vorstellung der *Femme fatale* wider und die Verteilung der Handlungsmacht entspricht dabei gängigen Klischees. Miess beschreibt dies so:

Im Verhältnis zum männlichen, raubtierartigen, aktiv-aggressiven *Subjekt* ist die Frau, wenn nicht Opfer, dann *Objekt* der Angst und gleichzeitig der Lust. Von der Gorgone Medusa über die *Femme fatale* und die Vampirin bis hin zur bedrohlichen Mutter ist die Vorstellung monströser Weiblichkeit nicht, wie die des männlichen Monsters als Raubtier, mit der Vorstellung einer starken Subjektposition verbunden. Das weibliche Monster erscheint zuerst als eine Verkörperung von Differenz im abwertenden Sinne.¹⁴¹

Tatsächlich entpuppt sich die Verlockung zunächst als „weiblicher Ruf“. Dies wird einerseits durch den Hinweis auf die Tiefseeanglerfische vorweggenommen, die ja die Männchen absorbieren. Andererseits erwacht Blasius, vermutlich vom Tod, mit den Visionen barbusiger Frauen, die sich allerdings schnell in eine abjektte Aberration verwandeln.¹⁴² Die Transformation endet mit einem ganzseitigen Splash-Panel, wobei sich dieses auf der linken Seite befindet, was bei einer physischen Lektüre durch den Akt des Umblätterns noch einmal die Schockwirkung steigert (Abb. 8).

¹³⁸ Ebd. S. 31.

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 27 und 41.

¹⁴¹ Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 62.

¹⁴² Vgl. Fröhlich et al.: *Der Berg ruft*. 2017. S. 33.



Abbildung 8: Die Visionen entpuppen sich als abjekte Hybride. Fröhlich et al.: Der Berg ruft (2017) S. 34.



Abbildung 9: Das Monster wird enthüllt und absorbiert Blasius. Fröhlich et al.: Der Berg ruft (2017) S. 42.

Die verführerischen Frauenkörper sind nun endgültig einem abjekten Verfall ausgesetzt und verbinden in sich verschiedene Hybriditäten: Geschwülste und Deformierungen, eine tentakelhafte Zunge, Würmer und Verletzungen, Brüste, Penis und Vulvalippen (Abb. 8). Das Monster wird später tatsächlich als hermaphroditisches, hybrides und abjektes Wesen enthüllt, wobei neben Tentakeln, vielen Augen, Mäulern an der falschen Stelle und seltsamen Öffnungen besonders zentral die Absorption des Blasius und die Kombination aus penisartigen Fortsätzen in Verbindung mit einem vulvaähnlichem Organ ins Auge sticht (Abb. 9). Auch diese letzte Seite unterliegt dabei der gleichen Haptik des physischen Umblätterns wie bei Abbildung 8.

Die Passivität des Monsters, das nur lockt, entspricht exakt der Diagnose von Miess zu weiblichen Monstern. Die Differenz bleibt dabei nicht nur als weiblich bestehen, sondern wird mit abjekten Hybridisierungen und sexualmorphistischer Devianz übersteigert. Das Feminine ist das Negativ des Männlichen in der dichotomen Logik des Patriarchats und

versammelt diverse Differenzen darin.

Als Blasius nach seiner Ermordung erwacht, klettert er weiter den Berg hoch und vollzieht nicht nur eine ähnliche Veränderung mit seinem Körper wie in seinen Visionen, er bleibt bis auf ein Wort komplett sprachlos.¹⁴³ Die Panels zeigen dabei abwechselnd vor allem Panorama und sein sich immer weiter entstelltes Gesicht als Übersicht. Hinzu kommen die stillen Panels, die teilweise nur durch einen Schrei durchbrochen werden. Die Tentakel des Monsters umschlingen Blasius und er begrüßt es mit dem kindlichen Ausdruck „Mama.“¹⁴⁴ Geht man davon aus, dass dieses Wort oft als das erste eines Kindes dargestellt wird, so verdeutlicht dies seine Entmenschlichung als Sprachlosigkeit, körperlicher Verfall und Rückfall in vorsprachliche kognitive Dimensionen. Der Verweis auf die Mutter legt aber zudem nahe, dass Blasius bereits vom Monster abstammt. Folgt man diesem Verdacht findet man im Text Spuren, die auf die Diskurse des Inzests und der Kuckucksvaterschaft verweisen.¹⁴⁵ Wenn die genealogische Abstammung der Geschwister des Blasius einer Unsicherheit unterliegt, so darf dies durchaus auch auf ihn übertragen werden. Hinzu kommt der Hinweis auf seinen wohl verstorbenen Vater, der ebenfalls Bergsteiger war und dem der Sohn nun nacheifert: „*Dass ich ein genauso guter Kletterer bin wie...*“¹⁴⁶ Just in diesem Augenblick droht er jedoch abzustürzen, vollendet seinen Satz damit nicht und es bleibt die Leerstelle zurück. Am Ende des Comics wird die Problematik der Genealogie und der Eugenik aber noch einmal verschärft. So erfahren die Leser:innen vom Doppelgänger des Blasius, der offensichtlich eine monströse Verkörperung sein muss, da er nicht altert, und die Fortpflanzung des ganzen Dorfes übernommen hat.¹⁴⁷ Dabei wird auch Inzest, genetische Degeneration und eine Ausbreitung nach Wien verhandelt, also eine Verbreitung des Monsters, weg vom Berg in die Großstadt. Der Erzähler der Rahmenhandlung übernimmt dabei wieder die Funktion des Verbürgens, behauptet aber auch, dass er der Letzte sei, der dies bezeugen könne.¹⁴⁸ Somit wird der gesuchte Affekt des Horrors noch einmal gesteigert und aus der Peripherie ins Zentrum der Gesellschaft verlagert.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 35-39.

¹⁴⁴ Ebd. S. 41.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 28.

¹⁴⁶ Ebd. S. 29.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 40-41.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 41.

Der Comic verhandelt somit viele sexuelle Diskurse, die eindeutig negativ bis ambivalent besetzt sind: Inzest, Degeneration, Begierde, Promiskuität und Devianz von der sexuellen Norm werden als Gefahren und Bedrohungen inszeniert. Differenz dient hier dem Othering. Jegliche Agency verbleibt in der männlichen Gewalt, wobei Männer wie Blasius und der Erzähler durchaus auch ihrer Handlungsmacht beraubt werden. In diese Leerstelle könnte nun in der Logik des Machtvakuumms das Feminine oder das Nicht-Maskuline treten und Agency entwickeln. Gerade die Sprachlosigkeit der Frauen, die nur als Statist:innen vorkommen, eröffnet aber nicht wirklich eine emanzipatorische Lektüre.¹⁴⁹ Könnte der Comic aber als Kritik am heimatlichen Patriarchat gelesen werden? Die Hinweise am Text sind dabei durchaus gegeben, gerade was die Inszenierung der illusorischen Idylle des Bergdorfes anbelangt. Schlussendlich deutet der Text aber keine neue Handlungsmacht der marginalisierten Gruppen an: Frauen werden am Ende nach wie vor auf Fortpflanzung reduziert und der männliche Doppelgänger scheint der Einzige zu sein, der von den neuen sexuellen Normen profitiert.¹⁵⁰ Ebenso wird der Erzähler und die bedrohte Welt zwar in eine Krise gestürzt, aber daraus entspringt kein Potenzial oder eine neue Handlungsmacht. Es ist keine klar verweisbare Differenz des Weiblichen, die die Welt erobert, sondern eine Degeneration und Unterwerfung aller Menschen, auch der Frauen aus dem Dorf. Eine subversive Lektüre ist somit durchaus im Hinblick auf die heimatliche Idylle möglich, aber wohl nicht die naheliegendste.

3.2.3 Vermeidungsstrategien

Eine weitverbreitete Strategie scheint aber auch die Vermeidung oder Zensur von problematischen Inhalten und Narrationen zu sein. Dies mag auf den ersten Blick nichts Besonderes sein, ist bei Lovecraft aber nicht immer einfach. Anhand von Erik Kriek, einem niederländischen Zeichner, kann man eine Tendenz zu unproblematischen Vorlagen feststellen,¹⁵¹ oder aber eine konsequente Zensur der rassistischen Elemente.¹⁵²

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 27 und 40.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 40-41.

¹⁵¹ Vgl. Erik Kriek: *H.P. Lovecraft - Vom Jenseits und andere Erzählungen*. Berlin: Avant-Verlag 2013.

¹⁵² Vgl. *The Shadow over Innsmouth*. Bei Lovecraft finden sich in dieser Erzählung mehrere rassistische Verweise: Siehe: Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*.

Ein deutschsprachiges Beispiel für eine ähnliche Umsetzung wäre *Pickmans Modell* von Ulf K., wobei angemerkt werden sollte, dass sich diese Adaption selbst auch unter der Kategorie der Kinder- und Jugendliteratur verortet. Lovecrafts Original *Pickman's Model* stützt sich dabei nicht auf xenophobe oder rassistische Narrative, nutzt aber menschenfeindliche Elemente zur Inszenierung der Umgebung und zum Stimmungsaufbau. So erklärt der Maler Pickman, bekannt für seine besonders grauenhaften Gemälde von abscheulichen Monstern, seinem Bewunderer Thurber, wo sein geheimes Atelier steht:

[...] At a guess I'll guarantee to lead you to thirty or forty alleys and networks of alleys north of Prince Street that aren't suspected by ten living beings outside of the foreigners that swarm them. And what do those Dagoes know of their meaning?¹⁵³

"I've got a place that I don't believe three living Nordic men besides myself have ever seen. It isn't so very far from the elevated as distance goes, but it's centuries away as the soul goes."¹⁵⁴

Bei *Dagoes* handelt es sich um einen abwertenden, umgangssprachlichen Terminus für Einwanderer aus dem Mittelmeerraum.¹⁵⁵ Die Rhetorik ist an dieser Stelle schematisch: Ein unheimlicher Ort wird mittels Strategien des Otherings als gefährlich, anders und unseriös dargestellt. Diese Atmosphäre rahmt die gruselige Handlung. Bei Ulf K. wird diese Menschenfeindlichkeit nicht aufgegriffen und er illustriert die Umgebung auf andere Weise. Schiefe Architektur, unheimliche Gestalten mit Augenringen und Narben und insgesamt eine dunkle Farbgestaltung und Gesichter im Halbschatten erzeugen nun den Effekt des Unheimlichen (Abb. 10). Über den Taxifahrer wird zudem eine verbale Abwertung des Viertels vollzogen, die es vor allem als kriminell markiert.¹⁵⁶ Die dominanten Grau- und Schwarztöne dominieren den größten Teil des Comics, wodurch der bewusste Einsatz von Weiß als regelrechtes Highlight fungiert und Aufmerksamkeit kumuliert.¹⁵⁷

2019. S. 870 und 896.

Diese werden von Kriek in seiner Adaption aber nicht reproduziert. Für eine detaillierte Analyse zu rassistischen Konnotationen in *The Shadow over Innsmouth*, siehe: Annalee Newitz: *The Undead. A Haunted Witness*. In: Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.): *The Monster Theory Reader*. University of Minnesota Press, 2020, S. 241-271. S.247ff.

¹⁵³ Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 411.

¹⁵⁴ Ebd. S. 412.

¹⁵⁵ *Dago*. In: Wiktionary, the free dictionary. <<https://en.wiktionary.org/wiki/dago>> (29.04.2025).

¹⁵⁶ Vgl. Howard Philips Lovecraft, Ulf K.: *Pickmans Modell*. Hamburg: Carlsen Verlag 2022. S. 25.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 39.

Die Comicaaption folgt in wesentlichen Teilen der Vorlage und ist schematisch vorhersehbar. Thurber entdeckt noch viel schrecklichere Bilder und den Umstand, dass die grauenhaften Gemälde nicht der Fantasie entspringen, sondern die Monster nach Fotos gemalt werden. Dabei wird der enthüllende Moment immer wieder aufgeschoben und die Bilder werden im nicht-gezeigten Raum vor den Leser:innen immer verdeckt, damit diese mittels *closure* sich den Horror in ihrer Fantasie erschließen müssen.¹⁵⁸

Der Effekt der Spannung und die Aufmerksamkeit werden dadurch gesteigert, während Rezipient:innen sich das Bild des Monsters selbst erschließen. Zu einem metapoetischen Bruch mit dem Original kommt es allerdings am Ende des Comics. Thurber berichtet einem Freund von seiner Entdeckung, allerdings wird von seinem Bekannten vermutet, dass er das Erlebte aus einem Comicheft hat.¹⁵⁹ Das Heftchen selbst entpuppt sich als Referenz an das Pulp Magazine *Weird Tales*, in dem auch Lovecraft veröffentlicht wurde. Als dieses achtlos auf dem Gehsteig landet, ergreift eine behaarte Hand das Heft (Abb. 11).



Abbildung 10: Dunkle Gestalten und eine ungewöhnliche Perspektive verstärken das Gefühl des Unheimlichen. Lovecraft/Ulf K.: *Pickmans Model* (2022). S.26.

Dieselbe Hand ist dabei auf dem Titelblatt des Comics zu erkennen und es wird klar, dass das Monster einerseits im Comic vorkommt, andererseits selbst den Comic liest. Dabei fällt die narrative Illusion in sich zusammen und der fiktionale Charakter der Erzählung wird aufgebrochen. Zusätzlich wird die Historizität durch den Verweis auf das Magazin

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 39-42.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 54-57.



Abbildung 11: Das Monster liest Comics, in denen es selber vorkommt. Lovecraft/Ulf K.: Pickmans Model (2022). S. 60.

und Comic nun gegenseitig aufeinander. Ist der fiktive Comic dem Ungeheuer nachempfunden oder erzeugen der Text und seine Referenzen erst dasselbe? Das Gesicht des Monsters wird dabei nicht gezeigt, seine Identität wird maskiert, der Comic endet mit dem Panel aus Abbildung 11. Somit verbleibt auch die Leerstelle, was das haarige Wesen mit dem Comic wirklich anstellt und ob es im diegetischen Raum wirklich grauenhaft ist. Die Tilgung von Lovecrafts Menschenfeindlichkeit ist durchaus in der Lage, kritische Positionen neu zu entwickeln und Reflexionen nahe zu legen. Dies ist besonders bemerkenswert, da es sich hier auch um einen Text der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) handelt.

Weird Tales als Medientransfer greifbar. Das Monster als Antagonist scheint als dogmatische Konvention des Genres auf und wird nun zum Comic-lesenden Subjekt, zu dem ja auch die Leser:innen gehören. Die Identifikation mit dem haarigen Wesen wird so ermöglicht und die Horror-Topoi dekonstruiert. Zu einer Subversion kommt es dabei nur partiell, dafür aber zu einer Möglichkeit der Medienreflexion. Das Monster stellt somit durchaus die alleinige Subjektposition der Protagonisten Thurber und Pickman in Frage und schreibt sie in Teilen dem Ungeheuer und den Leser:innen zu. Auch wird ein Problem der Referenzialität angedeutet: Wenn in der klassischen Erzählung das Gemälde auf das Foto und dieses auf das Monster verweist, so zeigen Monster

Eine ähnliche mediale Verspieltheit tritt auch bei einem anderen Comic auf, der zwar explizite Lovecraftbezüge bereits im Titel aufweist, allerdings eher dem Abenteuer- oder Kriminalmodus verpflichtet ist. Er sei deswegen hier nur kurz erwähnt. *Yuggoth Rising* von Sebastian Dietz referiert dabei auf eine Alien-Spezies bei Lovecraft, die er auf den 1930 neu entdeckten (heute nicht mehr) Planeten Pluto imaginiert hat. Dabei werden fiktionale Zeitungsartikel, wissenschaftliche Berichte und kriminalistische Fallakten an den Enden der Kapitel gezeigt.¹⁶⁰ So wird durchaus versucht, den Themenkreis Lovecrafts zu adaptieren und dessen Rassismus durch eine bessere Repräsentation zu konterkarieren. Dies wirkt durchaus ehrlich bemüht, verbleibt aber zum Beispiel bei stereotypen Darstellungen von indigenen Mittelamerikaner:innen als besonders naturverbunden.¹⁶¹ Die gesuchte Distanz und Verkehrung des Vorzeichens der Abwertung schafft in diesem Fall einen Fortschritt gegenüber Lovecrafts Originalen, reduziert marginalisierte Gruppen aber auf einen positiven Aspekt. Eine posthumanistische Subversion würde dabei gerade die scheinbaren Gegensätze von Kultur und Natur in den Fokus nehmen.

Doch zurück zum untersuchten Comic: In *Pickmans Modell* von Ulf K. ist hinten angestellt außerdem ein Nachwort, in dem biografische Eckdaten Lovecrafts erörtert werden, aber es werden auch der Vorwurf der „Schwulenfeindlichkeit, Antisemitismus und Rassismus“ erwähnt und in indirekter Rede auf „Klassendünkel und Fremdenhass“ hingewiesen.¹⁶² Diese vorsichtige Formulierung irritiert zwar in ihrer Vagheit, überrascht aber durchaus für ein Kinderbuch in ihrer expliziten Form der angesprochenen Problemfelder.

3.2.4 Zwischenresümee

Im Nimbus des Autors Lovecraft entwickelten sich somit Adaptionen, Inspirationen und Anknüpfungen mit verschiedenen Strategien der Umsetzung. Gerade mit *Pickmans Modell*

¹⁶⁰ Vgl. Sebastian Dietz: *Yuggoth Rising. Erster Akt*. Oberhausen: undergroundcomix.de 2015. O.P.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. Kapitel: Spärliche Spuren.

¹⁶² Klaus Humann: *Wahnsinn in den Augen (Nachwort)*. In: Lovecraft, Ulf K.: *Pickmans Modell*. 2022. S. 63.

konnte ein Musterbeispiel untersucht werden, wie wertneutralere Erzählungen aufgegriffen werden, aber trotzdem eine kritische Dimension beizubehalten werden kann. Dort wurde im Nachwort jedoch auch bewusst eine Distanz und Kontextualisierung vorgenommen. Dies ist auch insofern interessant, da es sich bei der Zielgruppe des Textes von Ulf K. eindeutig um Kinder handelt. Diesen wird damit eine sehr kontroverse Causa sehr zugänglich zugemutet. Bei *Der leuchtende Trapezoeder* handelt es sich wiederum um eine Adaption im ursprünglichsten Sinn, wobei problematische Inhalte durchaus noch reproduziert wurden, obwohl eine explizite Verhandlung im Vorwort äußerst kritisch ist. Hier konnte auch dargelegt werden, dass xenophobe Elemente einer Erzählung nicht automatisch subversive oder kritische Leseerfahrungen evozieren müssen. *Der Berg ruft!* hat schließlich gezeigt, dass abjekte Darstellungen von Sexualität durchaus eine Reflexion auslösen können, auch wenn diese vor allem in der Leseleistung der Rezipient:innen liegt. Auf eine positiven Teratologie wie sie Braidotti imaginiert, zielt dieser Comic jedoch nicht ab und auch das Comic-lesende Monster in *Pickmans Modell* hat dies bis jetzt nur zumindest angeschnitten:

We need to learn to think of the anomalous, the monstrously different not as a sign of pejoration but as the unfolding of virtual possibilities that point to positive alternatives for us all.¹⁶³

Bildlich scheinen dabei zwei Strategien dominant zu sein: die explizite Darstellung der abjekten Sexualität und die medial naheliegende Technik der *closure*, um das Monster vor allem der Fantasie zu überlassen. Letztere arbeitet dafür stärker mit einer Inszenierung der unheimlichen Umgebung.

¹⁶³ Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 172.

3.3 Normreflexionen

3.3.1 Historizität und Wiedergänger

Die Figur des untoten Wiedergängers – oder der untoten Wiedergängerin – ist wohl eines der populärsten Monster in modernen und postmodernen Medien. Das eingangs erwähnte Beispiel der Ambivalenz der Zombiefilme zeigt auch, mit welchen Semantiken solche Narrationen aufgeladen sein können.

Bei Lovecraft gibt es mehrere Erzählungen, die sich mit Untoten beschäftigen. So handeln *Herbert West - Reanimator* und *The Horrors at Red Hook* von bössartigen Nekromanten und in der bereits erwähnten Kurzgeschichte *The Call of Cthulhu* wird der titelgebende Gott mit der Formel „*In his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming*“¹⁶⁴ beschrieben. Alle diese drei Erzählungen weisen untote Bedrohungen auf und warten zudem mit problematischen Passagen auf, die besonders Immigrant:innen und People of Color rassistisch darstellen.

Annalee Newitz beschreibt in einem komplexen Beitrag zum Konnex von Rassismus und dem popkulturellen Phänomen der Untoten im frühen 20. Jahrhundert in den USA ausgiebig Lovecrafts Texte. Sie erklärt die Faszination dieses Monsters dabei nicht nur mit einer liminalen Form des Menschlichen, die auf Othering und Rassismus fußt, sondern auch mit der kolonialen Geschichte der USA:

The monsters who haunt Lovecraft's weird tales are "undead" because they represent minority traditions that continue to live on in the United States, despite white domination. And their immortality is a prophesy of a world where new social relationships lead us into a post-Aryan future.¹⁶⁵

Diese politische und historische Dimension der Figur des Untoten verweist somit auf die genozidalen Praktiken, die in ihrem Wahn immer Angst von dem Wiederkommen des Anderen haben: Indigene Bevölkerung, People of Color und andere Menschengruppen können ihre Identität, ihre Rechte und ihre Kultur wieder auferstehen lassen und somit den imaginierten homogenen Ethno-Nationalstaat ad absurdum führen. Der Zombie verkörpert dabei buchstäblich einen menschlichen Körper, dem der Tod zugefügt wurde und so seine

¹⁶⁴ Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 390.

¹⁶⁵ Newitz: *The Undead*. 2020. S. 251.

erfahrene Ungerechtigkeit in sich trägt:

Slavery and genocide may be part of the past, but they wreak havoc in the present. Zombies, vampires, and mummies bear in their half-alive bodies the signs of great social injustice whose effects cannot ever be entirely extinguished.¹⁶⁶

In dieser Interpretation weisen Untote auf die Auslöschung Anderer hin und lassen die Täter:innen mit ihrem Verbrechen nicht davonkommen.¹⁶⁷ Miess führt als Beispiel einer narrativen Verwertung von Zombies aber auch Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* als Beispiel an. Demnach eignen sich untote Wiedergänger:innen auch dafür, um den Umgang mit dem Nationalsozialismus und dessen Verdrängung in der österreichischen Geschichtserzählung zu verkörpern.¹⁶⁸

In Lovecrafts *The Horror at Red Hook* wird nun eine Binnenerzählung entworfen, in der ein New Yorker Polizist namens Malone die Machenschaften des Okkultisten Robert Suydam aufzuklären hat. Letzterer fördert illegale Migration und nutzt das orientalisierte Wissen, das diese Einwanderer:innen mitbringen, um sich selbst als Untoter auferstehen zu lassen. Darüber hinaus inszeniert Lovecraft überschwänglich den *melting pot* New York im Viertel Red Hook als ethno-pluralistische Dystopie und kriminellen Sündenpfuhl:

The population is a hopeless tangle and enigma; Syrian, Spanish, Italian, and negro elements impinging upon one another, and fragments of Scandinavian and American belts lying not far distant. It is a babel of sound and filth, and sends out strange cries to answer the lapping of oily waves at its grimy piers and the monstrous organ litanies of the harbour whistles.¹⁶⁹

In this work it developed that Suydam's new associates were among the blackest and most vicious criminals of Red Hook's devious lanes, and that at least a third of them were known and repeated offenders in the matter of thievery, disorder, and the importation of illegal immigrants.¹⁷⁰

Die räumliche Darstellung verknüpft so wieder einmal Liminalität und Andersheit, um diese mit abwertenden Vorurteilen als eine unheimliche Bühne der Großstadt zu brandmarken. Der originalen Erzählung darf somit ein starker Rassismus und Xenophobie attestiert werden.

¹⁶⁶ Ebd. S.243.

¹⁶⁷ An dieser Stelle drängen sich auch die aktuellen Ereignisse der zweiten Trump-Administration in den USA auf, die jetzt, im Frühjahr 2025, gerade viele Bibliotheken von Geschichtsdarstellungen marginalisierter Gruppen säubern lässt. Dieser Backslash ringt wohl mit der Identität und dem Geschichtsbild der USA und versucht auch deren Verbrechen in der Vergangenheit zu relativieren.

¹⁶⁸ Vgl. Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 285.

¹⁶⁹ Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 338.

¹⁷⁰ Ebd. S. 341.

In Reinhard Kleists Band *Das Grauen im Gemäuer* wird nun im Vorwort von Tobias Meißner eine klare, ablehnende Position gegenüber Lovecrafts Menschenfeindlichkeit deklariert.¹⁷¹ Außerdem verändert Kleist die Narration seiner Erzählung radikal, sodass streng genommen nicht mehr von einer Adaption gesprochen werden kann.¹⁷² Kleists *Das Grauen von Red Hook* wird mit einem Panel eröffnet, das statt dem Gegensatzpaar des Detektivs Malone und des Nekromanten Suydam die Nachbarn Malone und einen fiktiven Lovecraft zeigen.¹⁷³ Der inspirierende Autor wird somit direkt in den Comic eingeschrieben und die Kenner:innen des Originals können bereits den Ausgang erahnen. Die Verkehrung des Antagonisten erfolgt dabei nicht mit einem erneuerten Rassismus des ursprünglichen Textes, sondern greift diesen umgekehrt auf. Zwar inszeniert Kleist die städtische Umgebung weiterhin als unheimlichen Raum, aber er verzichtet auf ein rassistisches Othering: Statt Migrant:innen tummeln sich ausdruckslose Gestalten um den Nekromanten, deren Gesichter auffallend leer bleiben und nur ihre Glatze und kleine Körpergröße sind Merkmale, an denen sie erkannt werden.



Abbildung 12: Malone entdeckt die Leiche Lovecrafts. Kleist: *Das Grauen von Red Hook* (2002). O.P.

Der Comic ist wieder in kontrastreichem, schwarz-weißem Stil gehalten, viele Schatten und dynamische, schwarze Panelrahmen erzeugen weiter eine Atmosphäre der Schwere und der Dunkelheit. Die Erzählung folgt dabei der homodiegetischen Fokalisierung Malones.

¹⁷¹ Vgl. Kleist: *Das Grauen im Gemäuer*. 2002. O.P.: Im Vorwort.

¹⁷² Vgl. Juliane Blank: *Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell*. Studien zu Comics und Bilderzählungen, Bd. 1. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag 2015. S. 371.

¹⁷³ Kleist: *Das Grauen im Gemäuer*. 2002. O.P.: *Das Grauen von Red Hook*.

Dieser bemängelt nun zwielichtige Vorgänge in der Umgebung, will seinen unkooperativen Nachbarn Lovecraft warnen und findet wenig später seine Tür geöffnet und ihn selbst verstorben vor. Die Entdeckung wird dabei wiederum mit einem Spiel aus Schatten, schiefer Architektur, heruntergefallenen Büchern sowie einem Wechsel von Blicken spannend dargestellt (Abb. 12).

Der Raum mit seinen schiefen Türen und dem einfallenden Licht verstärkt die Fremdheit, während die Bücher eine Semantik der Autorschaft und der Historizität Lovecrafts vermitteln. Im Wechselspiel der Blicke auf und von Malone sind die Beine des Toten gerade noch zu entziffern. Wenig später tauchen die wortlosen Gestalten auf, entwenden den Leichnam und lassen ihn wiederauferstehen. Malone wird Zeuge dieser Prozedur, entdeckt den Zusammenhang der kahlköpfigen Menschenmassen mit Lovecrafts Machenschaften und macht sich daran, dem Ganzen Einhalt zu gebieten.

Die Figur Lovecraft hat nun eine doppelte Funktion inne. Er verweist einerseits auf seine rassistische Biografie, entspricht dem zeitgenössischen Stereotyp des problematischen Autors und hebt die Erzählung mit seinem Auftritt auf eine literaturwissenschaftliche Metaebene. Er treibt aber auch die Narration voran und erklärt sich als Repräsentant von Rassismus oder Faschismus, indem er die Worte „... *mein Tod macht mich unsterblich. Mich, wie auch mein Gefährten im Geiste.*“



Abbildung 13: Lovecraft entpuppt sich als Rassist und Nekromant. Kleist: Das Grauen von Red Hook (2002). O.P.

und „*Wir werden das Land von dieser Pest befreien, die von überall auf der Welt über die See hier einfällt...*“ spricht (Abb. 13).

Auch hier wird wieder eine komplexe Doppelstruktur eröffnet, indem die „*Gefährten im Geiste*“ narrativ auf die unheimlichen Statisten der Erzählung referieren, aber auch die Interpretation nahelegen, dass diese Gefährten auch außerhalb des Textes sein könnten. Vor dem Hintergrund eines globalen Erstarkens von rechtsextremen und autoritären politischen Strömungen wirkt das Panel nahezu prophetisch. Der Halbschatten auf Lovecrafts Gesicht, die beschwörende Gestik und die jubelnden Hände der wortlosen Massen erzeugen zudem den Eindruck einer politisch-okkulten Begebenheit: Der Wiederauferstehung des Rechtspopulismus oder des Faschismus. In Anlehnung an obige Ausführungen entspricht der Nekromant hier dem rechtsextremen, politischen Agent, dessen Ideologie als untotes Wesen immer wiederkommt.

Lovecrafts Figur wird zudem meist als groß und bedrohlich gezeichnet, wohingegen Malone als älterer, kleinerer Mann als Protagonist eindeutig schwächer gezeigt wird.¹⁷⁴ Der Antagonist spricht dabei eine Beschwörungsformel, die an das fiktive Pantheon des realen Autors Lovecraft anschließt. Es ist die Selbstreferenzialität des Rassismus, die hier ironisch durchschimmert, wenn die fiktive Figur sich auf die Texte des realen Autors beruft und dann scheitert.

Die kleinere Figur des Malone, seine neue Verkörperung als Nachbar und nicht als Polizist und sein rundliches Gesicht verstärken auch den Kontrast zum Antagonisten. Die Durchschnittlichkeit des Charakters spielt dabei auch dem Narrativ des Widerstands zu, wenn normale Bürger:innen in einer David-gegen-Goliath-Manier den Tag retten. Hinzu kommt ein verbaler Schlagabtausch zum Ende des Comics. Der besiegte Lovecraft wirft Malone noch die Worte entgegen: „*Malone, Sie... Sie Spiesser...*“¹⁷⁵ Dieser wiederum richtet seine Replik in Siegerpose an den verschütteten Autor: „*Pff... Schriftsteller...*“¹⁷⁶ Damit verweist der Text noch einmal ironisch auf die doppelte Funktion Lovecrafts in der Narration als Figur und als Autor des Originals. Kleist inszeniert somit eine Vorstellung

¹⁷⁴ Vgl. Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

von Kunst, in der die politische Dimension durchaus einen Beurteilungsmaßstab für Literatur stellt. Damit performiert der Comic einen Balanceakt im Umgang mit problematischen Vorbildern und kommentiert dies zugleich.

Kleists Adaption *Das Grauen von Red Hook* greift somit den rassistischen Diskurs geschickt auf und dreht ihn gegen den Autor des Originals selbst. Die Referenzialität erzeugt ihren Sinn umso eindrucksvoller, wenn Lovecrafts Rassismus bekannt ist. Die versteckten Normen im Text werden so durchschaubar und der Faschismus als Wiedergänger gefürchtet. Eine mahnende Erinnerungspolitik wird produktiv. Von einer posthumanistischen Perspektive kann allerdings nicht gesprochen werden, da eine Narration der Ächtung auf die rassistische Person als Verkörperung der Ideologie übertragen wird. Rassismus, Faschismus und Rechtspopulismus, die Chiffre bleibt bei Kleist wohl absichtlich vage, werden als Monster enttarnt und tabuisiert. Es handelt sich damit durchaus um einen metaphysischen Kannibalismus einer demokratischen, rassismuskritischen Gesellschaft. Die Verkörperung Lovecrafts nimmt dabei diese Aspekte auf: sein untotes Dasein, seine „*satanische Beschwörungsformeln*“¹⁷⁷ und Transfusionsbeutel (vgl. Abb. 13) unterstreichen die Monstrosität der fiktionalen Figur. Die Beutel erinnern dabei auch an Fäden oder Bluttransfusionen, die auch die Figur des Vampirs oder der Marionette aufrufen. Gleichzeitig verweist die Figur aber eben auch auf den biografischen Autor als diskursives Phänomen, über dessen politische Ansichten eine Adaption nicht hinwegsehen kann. Gleichzeitig steht der Comic aber auch als Kommentar da, der eine komplette Verdrängung entschieden ablehnt. Er reiht sich damit in die poetische und performative Auseinandersetzung mit Lovecraft ein, die im Vorwort bereits initiiert wurde.¹⁷⁸

3.3.2 Abjekt und Politische Bildung

Der Künstler Fufu Frauenwahl zeichnete über mehrere Jahre kurze, heterogene Comicstrips und fügte diese in bisher zwei Sammlungen mit dem Namen *Umwelt* zusammen. Dabei wird explizit ausgewiesen, dass die Auswahl und Anordnung keiner

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Siehe Kapitel 3.2.1.

Chronologie oder bestimmten Abfolge entspricht.¹⁷⁹

Im zweiten Heft weisen die Erzählungen Aspekte auf, bei denen der Protagonist „[...] *Murphy irgendwas über die Gesellschaft herausgefunden zu haben glaubt ... oder auch gerade etwas nicht geschnallt hat [...]*“.¹⁸⁰ Diese Einordnung in der Vorbemerkung legt somit bereits eine politische oder soziologische Lesart nahe. Dies wird noch weiter verstärkt durch einen der Titel: „*Politische Bildung*“.¹⁸¹ Wie die anderen Texte in der *Umwelt*-Reihe handelt es sich hier um einen relativ kurzen Comic von ungefähr neun Seiten und realistischem, schwarz-weißem Zeichenstil. Es wird noch zu zeigen sein, dass dieser dabei effektiv mit Darstellungen des Abjekten interagiert. Ausgehend von der Dreiteilung der Lovecraftbezüge handelt es sich bei Fufu Frauenwahls Comics um die dritte Sparte, jene der *Lovecraftian* Texte. Dass dieses Label hier nicht arbiträr verwendet wird, zeigt ein Interview mit dem Zeichner. Darin wird der Kontext und die Position deutlich thematisiert:

Wie für viele andere auch ist mir Lovecraft eine wichtige literarische Inspirationsquelle, gerade weil bei ihm immer unverhohlen eine philosophische Idee im Zentrum seiner Stories steht. In dieser Hinsicht vergleiche ich ihn gern mit Kafka, der wie Lovecraft darauf abzieht [sic], die existenzielle Verlorenheit des modernen Individuums angesichts einer indifferenten und ungreiflichen Umwelt erfahrbar zu machen. [...] Zum Beispiel spielten für beide Träume bei der Entwicklung ihrer Stoffe eine wichtige Rolle. Hier besteht auch eine Verbindung zu meiner *Umwelt*. "Kafkaesque" wäre vielleicht eine gute Genrebeschreibung dafür.¹⁸²

Die Nähe zu Lovecraft ist somit durchaus klar und wird sogar mit der Neuschöpfung aus der Kombination Kafka und Lovecraft als *Kafkaesque* ausgegeben. Die philosophische Tiefe, die hier regelrecht überhöht attestiert wird, lässt auf eine große emotionale Wertschätzung trotz des Bewusstseins für die problematischen Hintergründe schließen. Die Verbindung von Kafka und Lovecraft ist insofern auch interessant, da beide relativ tragische Künstlerbiografien verkörpern. Die angesprochene „*existenzielle Verlorenheit des modernen Individuums*“ liegt vermutlich nicht nur in den Texten dieser, sondern auch in den beiden Autoren selbst und erklärt auch ihre Popularität als ein performatives

¹⁷⁹ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1*. Berlin: im Eigenverlag. 2016. S. 2.

¹⁸⁰ Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2*. Berlin: im Eigenverlag. 2020. S. 2.

¹⁸¹ Ebd. S. 43.

¹⁸² Andreas Giesbert. „*Bilderweltenbummler – Illustrator Fufu Frauenwahl im Interview.*“ Zauberpelken, 2024: <<https://zauberwelken-online.de/Artikel/Bilderwelkenbummler-Illustrator-Fufu-Frauenwahl-im-Interview,1098>> (28.11.2024).

Außerdem trägt Fufu Frauenwahl auch einen Comic zur Anthologie *Echo des Wahnsinns* bei, was die Nähe und den Einfluss Lovecrafts weiter illustriert.

Zusammengehen von Werk und Person. Das Außenseitertum und die Trivialität von Lovecraft sind somit vielleicht auch ein Akt der kulturellen Rebellion und subversiven Aneignung, auch wenn Lovecrafts politische Positionen und seine Person dies nicht begrüßt hätten. Im selben Interview setzt sich Fufu Frauenwahl dabei auch kritisch mit Lovecraft auseinander:

Aber gerade bei Autoren, die so stark auf eine konkrete Weltanschauung hinarbeiten, ist es natürlich umso peinlicher, wenn sich zu jenen interessanten Ideen reaktionäre Haltungen wie Rassismus und Sexismus gesellen. Da gibt es bei Lovecraft leider so einiges, was ja vor allem in den letzten Jahren stark hervorgehoben und kritisiert wurde. Und das durchaus zurecht. Mich haben diese Seiten an Lovecraft immer abgestoßen, aber ich kann damit leben, dass künstlerische Vorbilder nicht notwendigerweise auch strahlende, moralisch einwandfreie Helden sind.¹⁸³

An dieser Stelle wird die Ambivalenz eingeräumt, die eine klare, politisch-moralische Distanzierung und die künstlerische Inspiration mit sich bringen. Bemerkenswerterweise wird nicht versucht diese Spannung aufzulösen, sondern sie wird ausgehalten, reflektiert und mit einer klaren Positionierung versehen.

Die oben angesprochene Tendenz zur Hybridisierung im Adjektiv *Kafkaesque* spiegelt sich auch am Cover und der ersten Innenseite: Hier werden verschiedenste Hunde mit den Köpfen von Menschen, Aliens und Fantasiefiguren abgebildet.¹⁸⁴ Surrealität und Irritation sind so als wichtige Stilelemente bereits vorweggenommen und weisen auf den inoffiziellen Untertitel „*Heft Zwei: in der Gesellschaft von Hunden*“ hin.¹⁸⁵ Eine von zwei Erzählungen, in denen ein Hund vorkommt, ist nun eben *Politische Bildung*.

Die Erzählung beginnt damit, dass der Detektiv Ray Murphy, der Protagonist der *Unwelt*-Hefte, an einer Führung auf einer Müllkippe teilnimmt, die vom autodiegetischen Erzähler als „*eine bestimmte historische Stätte am Stadtrand*“ bezeichnet wird.¹⁸⁶ Dadurch wird bereits auf der ersten Seite ein erinnerungspolitischer Diskurs angeschnitten, wenn die Deponie als „*historische Stätte*“ in die Nähe eines Denkmals gerückt wird. Die Semantik des Mülls ist dabei doppelt wirksam, denn einerseits ist dieser stets als historische Quelle für Archäolog:innen besonders relevant, andererseits verweist sie auf die Metapher des *Müllhaufens der Geschichte*. Letztere stellt die ideologische Abfallgrube

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Unwelt#2*. 2020. Cover und Innenseite.

¹⁸⁵ Ebd. S. 1.

¹⁸⁶ Fufu Frauenwahl: *Unwelt#2: Politische Bildung*. 2013/2020. S. 43.

dar und ist ein

fiktiver Ort, an dem frühere Ideen, Überzeugungen, Konzepte o. Ä. abgelegt, entsorgt werden könnten, nachdem sie vor dem Hintergrund jüngerer, aktueller Ereignisse oder Erfahrungen (vermeintlich) als überholt, nicht mehr haltbar, nicht länger vertretbar gelten¹⁸⁷

Hinzu kommt ein „alte[r] Knacker“¹⁸⁸ der dort arbeitet und die Besucher:innen herumführt. Murphy kommentiert dies, dass der Mann viel rede und der Vortrag ihn langweile.¹⁸⁹ Auf der Ebene des *discours* wird dabei eine Spannung spürbar, denn der alte Mann erhält keine Sprechblase und die Leser:innen erfahren genauso wenig wie der abgelenkte Murphy, was der alte Mann sagt. Dass gerade diese Worte für die *histoire* von Bedeutung sind, ist zu diesem Zeitpunkt jedoch nur erahnbar. Der Hüter der Mülldeponie wird so funktionell als Historiker oder Zeitzeuge inszeniert, dessen Warnungen nicht mehr gehört werden. In dem Moment, als Murphy sich vom Vortrag abwendet, entdeckt er einen Hund, will ihn füttern, findet ihn unterhaltsam und nähert sich ihm.¹⁹⁰ Doch der Hund entpuppt sich als Adolf-Hitler-Hund-Hybrid, mit typischen Schnurrbart, menschlicher Nase und Augen (Abb. 14).



Abbildung 14: Ray Murphy entdeckt einen Hitler-Hund auf der Müllkippe. Fufu Frauenwahl: *Politische Bildung* (2013/2020). S. 46.

¹⁸⁷ *Müllhaufen der Geschichte*. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/M%C3%Bcllhaufen%20der%20Geschichte>> (10.05.2025).

¹⁸⁸ Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2: Politische Bildung*. 2013/2020. S. 43.

¹⁸⁹ Ebd. S. 44.

¹⁹⁰ Ebd. S. 44-45.

Der Schock wird weiter durch Bewegungslinien untermauert und ein Hakenkreuz ist gerade noch an der Flanke des Tieres erkennbar. Die hybride Monstrosität zeigt zudem seine Zähne und Speichel tropft ihm aus dem Maul. Die Irritation wird anschließend noch durch das abjekte Fäkalisieren des Wesens gesteigert, was Murphy zuerst amüsant kommentiert,¹⁹¹ schließlich jedoch über eine vierteilige, kleinschrittige Panelsequenz mit „Hei-li-ge-Scheisse“

treffend kommentiert.¹⁹² Das anfängliche Amüsement über den verkörperten Faschismus weicht dem fassungslosen Entsetzen und spiegelt die gesellschaftliche Ernüchterung über rechtspopulistische Politik wider. Der unerwartet große Kothaufen verweist dabei auch auf das Ergebnis und die Konsequenz rechter Demagog:innen und ihrer Politik.

Die Surrealität und Traumhaftigkeit wird noch weiter gesteigert, als der Hund sich in eine Kröte verwandelt und der alte Mann sie aufnimmt.¹⁹³ Fufu Frauenwahl ordnet sie schließlich entlang einer Nahrungskette mit einem Regenwurm und einer Schlange an und er Frauenwahl stellt dies mittels finalem Splash-Panel dar (Abb. 15).



Abbildung 15: Fressen und gefressen werden als Metapher und Warnung vor einer Radikalisierung der Gesellschaft. Fufu Frauenwahl: Politische Bildung (2013/2020). S. 51.

Der noch immer wortlose Historiker/Zeitzeuge scheint eine Bildsprache gefunden zu haben, damit Ray seinen Vortrag und seine Warnung versteht. Wieder als autodiegetischer

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 47.

¹⁹² Ebd. S. 48-49.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 49.

Erzähler und somit vom Geschehen bereits etwas distanziert, interpretiert er die Situation neu:

Denn als wir den sich um einander windenden, verschlingenden und verschlungen werdenden, tötenden und sterbenden Kreaturen zusahen, war es, als stellten uns ihre fremden, ausdruckslosen Gesichter eine einfache Frage:
Wollt ihr SO leben?¹⁹⁴

Die Frage richtet sich durch die Hebung des Gesagten auf die Erzählebene somit auch direkt an die Lesenden und der verbale Text verweist fragend auf die darwinistische Situation. Das Fressen-und-Gefressen-werden wird als Warnung inszeniert und mit Tieren verstärkt, die tendenziell mit Ekel und Abscheu verbunden werden: Schlange, Kröte und Wurm. Die wechselnde Verkörperung bringt auch eine wechselnde Ernährung mit sich. Hat sich der Hitler-Hund noch vom Abfall der Geschichte ernährt und dort seinen braunen Kot hinterlassen, so verschlingen sich in der neuen Variante verschiedene Tiere der Reihe nach. Die Verwandlung der Kröte ist dabei selbst Metapher: Von Bart und Hakenkreuz befreit erscheint ein neues Tier, dessen Identität sich nur scheinbar auf der Zeichenebene geändert hat. Der moderne Rechtspopulismus entpuppt sich als altes Wesen in neuem Gewand, genährt vom Müll der Geschichte. Die Umstehenden sind unfähig, weder die alte noch die neue Gefahr zu erkennen und richtig einzuordnen.

Hybridität fungiert hier vor allem als Mimikry und Abwertung, um eine Krise der sich normalisierenden, politischen Verhältnisse zu erzeugen. Das Abjekte zeigt die neue Normierung, wovor es sich eigentlich zu Ekeln gilt und welche monströse Normalität zeitgeschichtlich wieder erstarkt. Die Erzählung schlägt somit inhaltlich in eine ähnliche Richtung wie Kleist *Das Grauen von Red Hook* ein, bedient sich auch Horrorelementen und eines *Lovecraftian* Stils, bleibt aber offener und wählt einen anderen poetischen Weg über Irritation und Surrealität.

3.3.3 Monströse Normalität

Eine ähnlich gesellschaftskritische Perspektive legt der Comic *Was uns krank macht* nahe. Dieser stammt ebenfalls von Fufu Frauenwahl und ist ebenso im Heft *Unwelt#2* zu finden. Wieder gibt das Titelpanel in einem Blocktext die Leserichtung vor:

¹⁹⁴ Ebd. S. 51.

Es war einer jener Tage, an denen man das Gefühl hat, die Arbeit werde einfach nicht weniger. Als die Sonne schliesslich blutig über der Stadt unterging, hatte ich immer noch etliche Stunden des Berichtschreibens vor mir.¹⁹⁵

Im ganzen Comic wird so Arbeit als essentieller Teil des modernen Menschen verhandelt. Als der Detektiv Murphy der überarbeiteten Kellnerin Komplimente macht,¹⁹⁶ ergattert er gerade noch eine warme Mahlzeit und lernt dabei den Koch kennen:

Ehrlich gesagt hatte ich bisher nie einen Gedanken an seine Existenz verschwendet, und ihn nur als anonyme Hand, welche immer das Essen aus der Küche reichte, wahrgenommen.¹⁹⁷



Abbildung 16: Die Auswirkungen der Arbeit sind erschreckend. Fufu Frauenwahl: *Was uns krank macht* (2002/2020). S. 23.

Die Reduzierung des Kochs auf seine Hand und die Anonymität erzeugen bereits den Eindruck einer Kritik an den modernen Produktionsbedingungen und der Dienstleistungsgesellschaft. Sein Auftreten wird als Splash-Panel inszeniert und mit Rauchwolken und einem verrunzelten Gesicht abjektiv gesteigert. In den darauffolgenden Split-Panels wird der Moment zersplittert und im Wechselspiel der Nahaufnahme Murphys und den Details des Gesichts des Kochs intensiviert

(Abb. 16). Die Verletzungen und Deformierungen werden dabei ekelerregend dargestellt und eindeutig als Auswirkungen der Arbeit ausgewiesen. Das Split-Panel fügt der Beobachtung noch weiter das Element der Zerrissenheit und Krise hinzu. Murphys Entsetzen leitet dabei auch das empathische Empfinden der Leser:innen an. Das ganze Motiv wird in eine Abjektposition gerückt und noch gesteigert, da der Koch für die

¹⁹⁵ Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2: Was uns krank macht*. 2002/2020. S. 18.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 19-20.

¹⁹⁷ Ebd. S. 21.

Herstellung des Essens steht, hier aber auch die Mahlzeit überbringt.¹⁹⁸

Auf das Auftreten des Kochs folgt sein Abgang, wobei dieser noch einmal in der Intensität gesteigert wird. Als sich dieser umdreht, erkennt Murphy das wahre Ausmaß der harten Arbeit:

Seine...

Seine Kleidung hat sich total in seine Haut eingebrannt, und beides hängt zerfetzt herunter.

... und zwischen den Fetzen ...

... Bewegt es sich!!¹⁹⁹

Die Hybridität des Abjekten speist sich hier aus mehreren Faktoren: Biologie, Beruf, Verletzung und Fremdkörper. Der Mensch verschmilzt mit seiner Arbeit und geht in seiner Identität vom organischen Wesen über in einen essentialisierten Beruf. Die Transformation wird dabei bildlich als eine Zusammenlegung von Haut und Arbeitskleidung ausgewiesen. Dazwischen entsteht neues, parasitäres Leben in ekelregender Form von Würmern, knollenartigen Gewächsen und Geschwülsten (Abb. 17).



Abbildung 17: Details der Veränderung am Körper des Kochs. Fufu Frauenwahl: Was uns krank macht (2002/2020). S. 27.

Hier wird nun eine Kritik an Kapitalismus, Konsumgesellschaft und Arbeit deutlich. Die Großstadt, in der diese Erzählung situiert ist, bildet somit nicht nur den Topos des Thrillers, sondern verweist auch auf das Milieu der modernen Realität. Der Verlust der menschlichen Identität und die parasitäre Ausbeutung werden in den dystopischen Körper des Kochs eingeschrieben. Medial wird dies mittels Splash-Page dargestellt und die Sprengung jedes Rahmens, also medial des Frames und kognitiv der Grenzen, verdeutlicht die Gewalttätigkeit des Prozesses und der Erkenntnis. Der Protagonist Ray Murphy entdeckt daraufhin auch die Seelenlosigkeit in den Augen der anderen Gäste, die auch von den Parasiten befallen werden.²⁰⁰ Seine Gedankenblasen

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 24.

¹⁹⁹ Ebd. S. 26-27.

²⁰⁰ Ebd. S. 28-29.

ordnen die Absenz einer Reaktion der anderen Besucher:innen wiederum ein:

Hm... Niemand hat etwas bemerkt.

Ihre Mahlzeit oder ihre Zigarette scheint alles zu sein, was sie interessiert.

Was ist nur mit den Leuten los? Die sehen alle aus, als würden sie gleich vor Erschöpfung umfallen.²⁰¹

Somit wird der Koch nicht als Einzelfall ausgewiesen, sondern eine epidemische Situation heraufbeschworen. Die Metaphorik auf der Bildebene ruft dabei bewusst Schemata wie Infektion und willenlose Zombies auf. Murphy flüchtet schließlich aus dem Lokal und nimmt in der Eile sein Essen mit. Wieder ist der Aspekt der Nahrungsaufnahme wichtig, denn der Detektiv vermutet die Ursache für die Transformation dort:

Hmm, sieht so gut aus wie immer... und es riecht auch super!

Nein, lieber weg damit! Was auch immer die Leute da drin haben, ich will's nicht kriegen.

Ich seh' besser zu, dass ich an meine Arbeit zurück komme!²⁰²

Mit diesen Worten wirft Murphy das Essen auf den letzten Panels des Comics in eine Mülltonne. Seine mangelhafte Schlussfolgerung liegt nun genau darin, dass er alle Prämissen gefunden hat, aber die falsche Konklusion zieht. Anstatt zu erkennen, dass die Arbeit das titelgebende Problem auslöst und alle krank macht, vermutet er die Ursache wider besseren Wissens und Zweifel im Essen. Überspitzt wird dies nun in der Ironie, dass seine Vermeidung der Krankheit geradewegs misslingt und er sich wieder in die Arbeit stürzt.

Insgesamt wird in diesem Text die Norm des Arbeitsethos und der kapitalistischen Konsumgesellschaft mit monströsen Personen wie Koch und Gäst:innen verkehrt. Ein Aspekt ist auch die Differenzkategorie der Klasse, die in der Imbissbude vor allem Arbeiter:innen als Opfer der Epidemie des Krankarbeitens ausweist. Aber auch der Detektiv als bürgerlicher und Norm-konservierender Charakter unterliegt den Symptomen. Die Leser:innen erhalten zudem eine gewisse Elite- und Subjektposition, weil sie die wahre Ursache erkennen und sich somit absetzen können. Die Identifikationsfigur des Protagonisten verweist aber auch darauf, dass Erkenntnis und Handlungsmacht nicht zwingend aufeinander folgen. Die Normalität als unmenschliche und monströse Infektion entspricht auf jeden Fall einer Normreflexion und -kritik, benutzt aber auch Figurenzeichnungen, die in die Nähe eines Klassizismus gerückt werden können.

²⁰¹ Ebd. S. 28.

²⁰² Ebd. S. 30.

3.3.4 Zwischenresümee

Die hier untersuchten Texte weisen im posthumanistischen, subjektkritischen Sinn keine radikale Position auf, sondern erfinden die alten Techniken des *metaphysical cannibalism*²⁰³ neu. Der Rassismus in *Das Grauen von Red Hook*, der Faschismus in *Politische Bildung* und die Entfremdung im Kapitalismus im Comic *Was uns krank macht* instrumentalisieren eine (drohende) Normalität, die aus der Perspektive eines postmodernen, demokratischen Subjekts abgelehnt werden müssen. Interessanterweise scheint der Topos der Untoten oder Nekromanten hier nicht die Opfer politischer Gewalt als Mahnung oder Erinnerung lebendig werden zu lassen oder die Verbrechen in den Mittelpunkt zu stellen, wie dies in anderen Texten passiert:

Die Untoten in [Elfriede Jelineks] *Die Kinder der Toten* und in [Toni Morrisons] *Beloved* haben die Funktion, Verdrängtes zu evozieren, das sonst gefährdet ist, unaussprechlich und unsagbar zu bleiben.²⁰⁴

Stattdessen rücken die untersuchten Comics die Ideologien und ihre Vertreter:innen an die Stelle des Wiederkehrenden, um sie als Bedrohung zu inszenieren. Allen drei Erzählungen liegt dabei die Warnung einer drohenden Normalität zugrunde: Die zombiehafte, kapitalistische Gesellschaft, die untote Armee der Rassist:innen und der alte Sozialdarwinismus des Faschismus in neuem Gewand bedrohen die diegetische Welt der Protagonist:innen. Die Normreflexion geschieht im konkreten Fall über die Konfrontation des Detektivs beziehungsweise des Nachbars mit einer Gefahr, die eben diese monströse Norm verkörpert.

Zeichnerisch fallen vor allem unterschiedliche Tendenzen bei den zwei Künstlern auf. Stilistisch neigt Fufu Frauenwahl eher zum Abjekt, Hybrid und Schock mit relativ kurzer erzählter Zeit. Reinhard Kleist hingegen bleibt einer handlungsaffinen Narration treu, nutzt aber das ironische und referenzielle Potenzial des Comics. Der Realismus Fufu Frauenwahls nutzt die Details des Ekels bewusst, um maximale Wirkung zu erzeugen, während der Naturalismus Kleists eher einer phantastischen Tradition geschuldet zu sein scheint.

²⁰³ Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 164.

²⁰⁴ Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 281.

3.4 Subjektkritik

3.4.1 Präzisierung des Begriffs

Um den Aspekt der subjektkritischen Subversion in Comics zu untersuchen, scheint es sinnvoll, eine systematische Präzisierung vorzunehmen. All die bereits analysierten Comics weisen dabei das Element auf, dass ihre Protagonisten²⁰⁵, mit der Ausnahme des Blasius in *Der Berg ruft!*, menschlich sind. Bei Miess findet sich dabei ein wichtiger Hinweis, was eine kritische Subjektposition ausmachen kann:

Die Monsterheldin kann als eine neu verfügbare kulturelle Repräsentationsform neuer weiblicher Subjektpositionen betrachtet werden; ihre Darstellung ist eine Möglichkeit, die von Braidotti kritisierte Kluft ("between the new subject-positions women have begun to develop and the forms of representation of their subjectivity which their culture makes available to them") zu verringern.²⁰⁶

Das Monster sprengt somit gerade durch seine Andersheit die eingeschriebenen Repräsentationsmöglichkeiten. Dass dies wiederum kein Automatismus ist, zeigen auch Texte von Lovecraft selbst. In *The Outsider* lässt er die autodiegetische Erzählinstanz am Schluss erkennen, dass sie selbst ein untotes Ungeheuer ist:

For although nepenthe has calmed me, I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men. This I have known ever since I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched a cold and unyielding surface of polished glass.²⁰⁷

Die Erzählung erweckt dabei durchaus den Eindruck, dass Lovecraft sich und die Lesenden in diesen autodiegetischen Außenseiter eingeschrieben hat. Die Identifikationsfigur der Protagonist:innen als Monster reicht final aber nicht aus, um eine kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft einzufordern. Auch Erich Krieks Comic-Adaption von *The Outsider* verbindet ebenfalls den Akt der Selbsterkenntnis mit dem Finale der Horrornarration (Abb. 18).

Das Monster ist nun Subjekt, in der Selbsterkenntnis, und Objekt der Furcht der Anderen in einem, bleibt aber bei seinem Außenseiterstatus. Der Spiegel steht hier nicht nur für den Moment des *gnothi seauton* (altgriechisch: erkenne dich selbst), sondern auch

²⁰⁵ Das Figurenrepertoire ist bis jetzt ein überwiegend männliches.

²⁰⁶ Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 182.

²⁰⁷ Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 181.

für die Einsamkeit, da er die einzige Bezugsperson für den Untoten bildet. Eine politische Dimension oder Handlungsmacht bleibt aus und eine neue Subjektposition wird somit nicht erreicht. Das untote Wesen verbleibt passiv, verbildlicht stehend vor seiner eigenen Abjekthaftigkeit und würde somit eher der Definition stereotyp weiblicher Monster nach Miess entsprechen.²⁰⁸

Das Monster zur Hauptfigur zu machen, reicht somit nicht aus, um Subjektpositionen einer kritischen Subversion zu unterziehen. Erst wenn die Normvorstellungen als solche mit dem Anderen kollidieren, wird die Dekonstruktion dieser möglich. Braidotti beschreibt mit Gilles Deleuze die Verbindung der subversiven Subjektposition und der Normkritik als fundamental dafür:

As I have argued elsewhere (Braidotti 1994b), in the short term Deleuze's radical reconceptualisation erodes the foundations of a specific feminist epistemology and of a theory of feminine subjectivity insofar as it rejects the masculine/feminine dichotomy altogether. In the longer run, however, the radically projective concept of the intensive Deleuzean subject opens the door to possible configurations of a variety of subject-positions that are postmetaphysics of gender, or beyond sexual difference.²⁰⁹

Die abgestoßene Dichotomie entspricht dabei der herrschenden Norm, wobei Braidotti stark feministisch denkt. Bereits in Kleists *Das Grauen von Red Hook* wurde gezeigt, wie Malone als Subjekt gegen die faschistoide Bedrohung agiert hat. Aber dessen Subjektposition bleibt unangetastet, stabil und intakt. Der radikale Moment würde somit dann entstehen, wenn ein Subjekt die besagten Türen öffnet (*opens the doors*) und neue, marginalisierte Subjektpositionen im Kontrast der Norm einnimmt. Als Beispiele für solche Phänomene könnten der kontroverse Comic *Providence* von Alan Moore und Jacen Burrows oder Matt Ruffs Roman *Lovecraft Country* dienen. Während Letzterer gerade durch schwarze Protagonist:innen im rassistischen Amerika der 50er diesen Kontrast



Abbildung 18: Horror und Selbsterkenntnis im Splash-Panel. Kriek: Lovecraft - Vom Jenseits und andere Erzählungen: Der Außenseiter (2013). S. 16.

²⁰⁸ Vgl. Miess: *Neue Monster*. 2010. S. 182.

²⁰⁹ Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 162.

zwischen Norm und Subjekt erzeugt, arbeitet *Providence* diesen Aspekt weniger explizit mit einem schwulen, jüdischen Reporter als Hauptfigur aus.²¹⁰ Umso stärker das Subjekt mit der Norm und deren essentialisierten Positionsvorgaben bricht und umso wichtiger dieser Konflikt für die Narration ist, desto stärker scheint die subjektkritische Subversion des Textes.

Otherring scheint eine solche Mechanik zu verstärken und als handlungstragendes Element Normen und Subjektposition leichter dekonstruierbar zu machen. Monster sind demnach die einfachste Form dieser Strategie, ohne zwingend direkt auf rassialisierte oder andere Stereotype oder Schemata zurückzufallen.

3.4.2 Monsterheld:in als Subjekt

Unter den untersuchten Texten finden sich jedoch auffallend wenige, die eine monströse Hauptfigur aufweisen. In *Der Alpenkonvent* von Andreas Drude, die Erzählung befindet sich ebenfalls in der Anthologie *Echo des Wahnsinns*, wird ein solcher als Findeljunge eines katholischen Klosters zu einem solchen Ungeheuer gemacht.²¹¹ Der Österreichbezug, der ja im gesamten Büchlein Vorgabe ist, beschränkt sich dabei auf die Lokalisierung des Klosters in den Alpen und weist ansonsten kaum Verweise auf. Die Narration bedient sich einer Verschwörungs- oder Intrigenerzählung, in der ein Inquisitor des Vatikans ein geheimes, okkultes Experiment an dem Burschen durchführt, woraufhin sich dieser verwandelt.

Der Zeichenstil weist einen skizzenhaften Realismus auf und imitiert eine gewisse Ambiguität, indem Genauigkeit und das Verschwommene kombiniert werden. Der Comic mutet piktoral wie eine Erinnerung oder ein Fiebertraum an und inszeniert damit eine Unsicherheit der Erzählsituation. Die Farbe Blau als Stilelement der Anthologie wird dabei entsprechend dieser Strategie eingesetzt: Oft ist der Hintergrund, Details oder Figuren mit Blau als einziger Farbe koloriert und lenkt den Blick dementsprechend auf das Geschehen oder die Atmosphäre. Auch gibt es hier verschiedene Intensitäten und

²¹⁰ Vgl. Jacen Burrows, Alan Moore: *Providence*. Volume 1. DC Comics / Avatar Press, 2015. O.P.: Chapter 2.

²¹¹ Vgl. Andreas Drude: *Der Alpenkonvent*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*.

Mischungen mit Schatten.²¹² Dies erfolgt dabei nicht entlang einer determinierten, semantischen Strategie, sondern scheint oft auch Brüche und Abwechslungen zu erlauben.²¹³ Konsequenterweise wird allerdings der spätere Tentakel des Burschen blau dargestellt.²¹⁴ Die Interferenz zwischen Umgebung und Monster erhält so eine neue Ausdrucksform.

Der Comic erzeugt nun eine surreale Atmosphäre, die noch weiter durch narrative Elemente der Lokalisierung verstärkt wird. So wird im Blocktext zu Beginn die Abgeschiedenheit von zeitlicher und räumlicher Orientierung betont:

Umgeben von Fels und Eis
Weit entfernt von der Geschichtsschreibung des Vatikans
Nur Eingeweihte finden während weniger Wochen im Jahr Zugang zu dem tief in den Alpen gelegenen Konvent.²¹⁵

Die Einengung des Zugangs wird so auf wenige Wochen reduziert und durch unwegsames Gelände erschwert. Hinzu kommt eine doppelte epistemologische Eingrenzung auf Eingeweihte und das Anzweifeln offizieller Geschichtsschreibung. Letztere wird weiter verstärkt durch die Aufrufung der Institution des Vatikans, dem popkulturell und gesellschaftlich immer wieder Intransparenz und Vertuschung attestiert wird. Die Narration nimmt so Elemente einer Verschwörungserzählung in sich auf, die auch durch die Dialoge zwischen Abt und Inquisitor weiter angedeutet werden.²¹⁶ Als der Junge nun in der Gruft des Klosters, überlistet durch einen Raben, unfreiwillig das Cthulhu- und okkulte Ritual mit seinem Blut ausführt, wird er anschließend isoliert und soll beten.²¹⁷ Dieser plakative, spirituelle Heilungsversuch ruft wohl auch nicht von ungefähr Parallelen zu Vernachlässigungen seitens der Kirche und ihrer Einrichtungen auf, die in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder medial und politisch aufgearbeitet wurden. Die katholische Kirche fungiert so entsprechend den suspekten Kulturen in Lovecrafts Texten.

Verwandelt durch das okkulte Ritual wird der Findeljunge vom Inquisitor untersucht

Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.17-25.

²¹² Vgl. Ebd. S.21.

²¹³ Vgl. Ebd. S.18. Hier wird der Inquisitor einmal mit blauem, einmal mit weißem Gesicht gezeichnet.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S.22-24.

²¹⁵ Ebd. S.17.

²¹⁶ Vgl. Ebd. S.18.

²¹⁷ Vgl. Ebd. S.20-21.

und es wird klar, dass der Priester die Transformation aus Eigennutz arrangiert hat.²¹⁸ Auch fertigt er eine Skizze des Tentakelarmes an und die Lesenden sehen diese in der Bildfolge vor dem tatsächlichen Körperteil. Auf italienisch ist zudem der Schriftzug „giorno 13“ und „evoluzione di cthulhu“ sowie Beschriftungen der Zeichnung in Fraktur entzifferbar.²¹⁹ Die gestalterische Vorwegnahme des untersuchten Gegenstandes durch die Skizze deutet somit bereits die geplante Verwandlung an. Die Darstellung eines fiktiven wissenschaftlichen Diskurses wird jedoch durch den Umstand konterkariert, dass der Junge seit seiner beginnenden Transformation im Comic nicht mehr zu Wort kommt. Seine Sprachlosigkeit weist auf eine veränderte Subjektposition hin. Nicht nur wird er zum Objekt einer Intrige, sondern auch zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. Der Text zeigt dies allerdings nur kurz, denn als der Bursche den verräterischen Plan durch die Verbindung des Raben mit dem Inquisitor durchschaut, etabliert er sich wieder als Subjekt. Noch immer wortlos, tötet er den Intriganten just mit dem künstlichen Tentakel (Abb. 19). Diese Wiedererlangung der Handlungsmacht gelingt dabei gerade durch den Einsatz des Merkmals, dass ihn seiner Subjektposition eigentlich beraubt hat. Die Tötung des Inquisitors ruft dabei auch das Bild der Schöpferhybris auf, bei dem der meist männliche Erschaffer neues oder künstliches Leben erzeugt und schließlich Opfer seiner Anmaßung wird.²²⁰ Doch der Bursche zerschlägt auch im wörtlichen Sinne die Institution der Kirche, indem er das Kreuz, in dessen Schatten er beten sollte, zerstört, flieht und daraufhin das Kloster durch die Mönche aufgegeben und abgebrannt wird.²²¹ Dabei führt die bildliche Erzählperspektive aus dem Geschehen heraus und zeigt ein letztes Panorama des brennenden Konvents, wobei der Rabe noch einmal auftaucht. Dieses letzte Bild verstärkt noch einmal den Kontrast der neuen Subjektposition und der alten Institution, die

²¹⁸ Vgl. Ebd. S.22-23.

²¹⁹ Ebd. S.22.

²²⁰ Zu den bekanntesten Texten gehören hier wohl Mary Shelleys *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* und E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Die Erschaffung eines künstlichen Menschen, Homunkulus oder lebendigen *Automaton* durch männliche Wissenschaftler wurde bereits unter dem Aspekt Gender berücksichtigt. Im vorliegenden Comic stellt der Priester mit seinem Zölibat zusätzlich eine intensivere Position der asexuellen Produktion von Leben dar. Zwar weicht hier *Der Alpenkonvent* von den anderen beiden Texten ab, aber die Erschaffung des Monsters bildet eine Konstante, die eine Untersuchung verdienen würde.

Vgl. hierzu: Silvia Micheletti: *Hybrids of the Romantic: Frankenstein, Olimpia, and Artificial Life*. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 41, H. 2, 2018. S. 146–155. S. 152. DOI: [10.1002/bewi.201801888](https://doi.org/10.1002/bewi.201801888).

²²¹ Ebd.S.24.

abgelegt, isoliert und weltfremd in Trümmern liegt. Sie repräsentiert somit eine alte Norm, die mehrfach negativ besetzt wird. Das Auftreten des neuen Subjektes, das die Rolle des Monsters und des Protagonisten in sich vereint, führt unmittelbar zur Zerstörung dieser Institution, ihrer Dispositive und ihrer Macht im foucaultschen Sinne.



Abbildung 19: Der Findeljunge erkennt den Verrat und tötet den Inquisitor mit seinem Tentakel. Drude: Der Alpenkonvent (2017). S. 23.

Der Umstand, dass dieser Monsterheld gerade durch die Kirche entsteht, weist somit auch von vornherein ein Moment der Dekonstruktion auf. Das Andere wird künstlich erschaffen, wobei dieser Konstruktionsvorgang gerade als deviant, intrigant und kriminell gekennzeichnet ist und somit das eigentliche Monströse im moralischen Sinn darstellt. Zwischen okkultem Ritual und wissenschaftlicher Erkenntnis wird das sprachlose Subjekt zum Spielball des Diskurses und der Institutionen. Aber auch deren Fragilität wird inszeniert, indem der Ausbruch aus dem System dieses schließlich kollabieren lässt. Gerade die Hybridität erinnert dabei auch an Haraways

Konzept, in der Verschmelzungen und im Zuge dessen die Unterwanderung von Dichotomien Ordnungen herausfordern. Wenn hier die Hybridisierung explizite phantastische Züge innehat, so sind doch auch Hinweise auf eine queere Lektüre denkbar. Das jugendliche Alter des Monsterhelden ermöglicht so einen Verweis auf pubertäre Identitätskrisen. Etwas, zugegebenermaßen, spekulativer gestaltet sich die Beobachtung, dass der Junge trotz eindeutiger Zuschreibungen androgyn wirkt.²²²

²²² Vgl. Ebd. S.18-20.

Auf jeden Fall wird seine Hybridität als eine Form der Vulnerabilität unter bestimmten normierenden Voraussetzungen inszeniert. Schlussendlich bricht die Erzählung ab und verrät nicht, ob sich diese Entwicklung zum besseren oder schlechteren im diegetischen Raum des Textes auswirkt. Dies erinnert dabei auch an Haraways Konzept der *SF*, welches auch die Unabgeschlossenheit als *so far* ausweist. Auch für Braidotti stellt diese Form der Veränderung eben großes Potenzial dar:

These mark different steps in the process of 'becoming-minoritarian', that is of undoing power relations in the very structures of one's subject position. Figurations of these multiple becomings are: the rhizome, the nomad, the bodies-without-organs, the cyborg, the onco-mouse and acoustic masks of all electronic kinds.²²³

Die Auflösung der Machtposition wird hier zwar von außen erzwungen, nimmt die Leser:innen aber durch die emphatische Involvierung über den Protagonisten in Ansätzen mit. Es entsteht ein Konflikt mit der Norm, hier dargestellt durch den männlichen Raum des Konvents und der katholischen Kirche. Der Bruch mit dieser Norm durch das Ausscheiden aus dem Kloster aufgrund einer veränderten Subjektposition befindet sich im Zentrum der Narration. Der Weggang findet auf der Ebene der Diegese statt, markiert aber auch auf jener der Subjektivität eine Neuorientierung. Ein solches, delokalisierendes Element beschreibt Braidotti als nomadisch und knüpft dabei an Deleuze und Guattaris Konzept des Nomadischen an.²²⁴ Den statischen, essentialistischen Subjekten der klösterlichen Sphäre wird eine neue, prozesshafte Ontologie entgegengestellt.²²⁵ Die Abgeschlossenheit bleibt der Erzählung *Der Alpenkonvent* somit verwehrt und der Text vermeidet es dadurch, eine neue Dichotomie zu etablieren. Der Fokus liegt auf der Verwandlung und auf den „Transformationen statt Gegenansprüche auf Identität.“²²⁶ Braidotti verbindet dabei abstrakte Identitätskategorien bewusst mit materialistischen, politischen Realitäten und sieht Verortung und Figuration als eine multiple, relationale Subjektivität:

Dementsprechend ist eine Figuration eine lebendige Karte, ein kreatives Konzept, das eine transformative Beschreibung des Selbst zum Ausdruck bringt; sie ist keine Metapher. Figurationen sind keineswegs figurative Denkweisen, sondern materialistische Kartografien verorteter, d.h.

²²³ Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 170.

²²⁴ Vgl: Catherine Discoll: *The Woman in Process. Deleuze, Kristeva and Feminism*. In: Buchanan, Ian; Colebrook, Claire (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh 2002. S. 64-85. S.83.

²²⁵ Vgl. Hoppe; Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*. 2021. S.87.

²²⁶ Rosi Braidotti: *Nomadische Subjekte*. In: Stakemeier, Kerstin; Witzgall, Susanne (Hrsg.): *Fragile Identitäten*. Zürich: Diaphanes 2015. S. 147-156. S. 156.

eingebetteter und verkörperter gesellschaftlicher Positionen. Nomadisch zu sein führt zum Niedergang einheitlicher Subjekte und zur Destabilisierung des Raumzeitkontinuums der traditionellen Vorstellung des Subjekts. [...] Das sind sehr spezifische geopolitische und historische Orte, deren Geschichte und Zugehörigkeit in deinen Körper eingraviert sind. Sie können ermächtigen oder verzerren, sie können Narben zufügen, verletzen und verwunden.²²⁷

Die narrative Entstehungsgeschichte, die die Herkunft des hybriden Ungeheuers inszeniert, die Offenheit des Endes und die Absage an eine feste oder einseitige Identität als Monster oder Mensch eröffnet somit eine fundamentale Subjektkritik samt angedeuteten, veränderten Gegenentwurf in der Erzählung. Gerade durch den erlebten Horror des Protagonisten bildet der Text die mit der Subjektivierung verbundene Verletzlichkeit und die Intersubjektivität des Prozesses ab,²²⁸ deutet aber auch auf das Potenzial von Widerstand und Ambivalenz hin.²²⁹

3.4.3 *Making Kin*: Neue Ordnung

Wenden wir uns erneut Fufu Frauenwahls Comics zu, und zwar dem Heft *Umwelt#1*. Bereits auf der Innenseite des Heftumschlags findet sich eine metapoetische Prolepse: Neben dem Inhaltsverzeichnis thront ein Stapel Superheld:innen-Comichefte, von einem seltsamen Pflanzennetzwerk überwuchert.²³⁰ Diese Symbiose eines Deleuzianischen Rhizoms und solchen Texten, die seit jeher unter dem Verdacht der Trivilliteratur stehen, erscheint bereits unheimlich, entzieht sich aber noch jeglichem Kontext. Auch verweist dieses Bild auf die Leser:innen, die ja im Grunde ein solches Heft in diesem Moment in den Händen halten.

Wie das ganze Comicheft ist auch dieses Bild schwarz-weiß und in realistischem Stil gehalten, wobei der hohe Detailgrad und die wimmelbildartigen Variationen wiederum ins Auge stechen. Weiters heben sich die abgebildeten Comichefte ab, stehen im Licht und der Eindruck entsteht, dass sich die seltsame Pflanze aus der Dunkelheit her verbreitet. Diese bedrohliche Bildsprache deutet damit bereits den Topos der invasiven Spezies an.

²²⁷ Ebd. S. 154.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 154.

²²⁹ Vgl. Ebd. S. 150-151.

²³⁰ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1*. 2016. S. 1.

Die Erzählung *Li'l Ray* imaginiert die Kindheit des Detektivs Ray Murphy und irritiert gleich auf dem ersten Panel mit dem ebenfalls kindlichen Nebencharakter *Molluskhead*.²³¹ Dessen Name spiegelt dabei seinen hybriden Charakter wider und setzt sich aus der lateinischen Bezeichnung für Weichtier, *molluscus*, und dem englischen Wort *head* zusammen.²³² Interessanterweise erfahren wir in keiner Erzählung diesen Namen, sondern aus dem Vorwort.²³³ Der Name Molluskhead ist nun eben ein Apronym und die Figur weist einen Weichtierkopf auf einem menschlichen Körper auf. Der kleine Ray spielt dabei Detektiv, wird auf den anderen Jungen aufmerksam, schenkt dem ungewöhnlichen Phänotyp jedoch keine Beachtung.²³⁴ Ebenso wird ein sprechender Hund aufgefunden und befragt, was wiederum keine Irritation der fiktiven Charaktere hervorruft.²³⁵ Bereits hier wird deutlich, dass eine Dissonanz zwischen der Erfahrungswelt der Lesenden und der Narration angelegt ist. Die alternierende, demonstrative Normalität, mit der Mensch-Tier-Hybride in Form von Schnecken-Menschen und sprechenden Hunden abgehandelt werden, soll für Irritation sorgen. Dieser Umstand wird dabei auch noch weiter gesteigert, indem der augenlose Molluskhead zwar Comics liest und auf Ray hört, somit auch der gemeinsamen Sprache mächtig sein muss, jedoch selbst nicht spricht. Dies wird von dem kleinen Detektiv dabei explizit thematisiert: „*Du redest nicht viel, oder? Hm... [...]*.“²³⁶ Bereits auf den ersten Seiten ist also eine Verhandlung von Menschlichkeit, Sprache und Subjekt bemerkbar. Leser:innen werden somit in einer Erwartungshaltung auch bewusst herausgefordert, indem scheinbar bildlich-objektive Parameter des Monströsen narrativ unterlaufen werden und der diskursiv-konstruktive Charakter offengelegt wird. Auch dass der Name Molluskhead aus dem Vorwort stammt und in der Erzählung selbst der Akt der Benennung nicht nur verweigert, sondern sogar unversucht bleibt, stellt eine Absage an eine diskursive Verortung der Differenz von Molluskhead dar. Es ist im Grunde das, was Haraway von einer subversiven Sprache erwartet:

Cyborg-Politik bedeutet, zugleich für eine Sprache und gegen die perfekte Kommunikation zu kämpfen, gegen das zentrale Dogma des Phallogozentrismus, den einen Code, der jede Bedeu-

²³¹ Ebd. S. 3.

²³² Vgl. *Weichtiere*. In: Wikipedia, die freie Enzyklopädie. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Weichtiere>> (03.06.2025).

²³³ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1*. 2016. S. 2.

²³⁴ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1: Li'l Ray*. 2016. S. 4.

²³⁵ Vgl. Ebd. S. 5.

²³⁶ Ebd. S. 4.

tung perfekt überträgt.²³⁷

Der sprechende Hund überträgt den beiden Kindern nun den kriminalistischen Auftrag, nach seinen Besitzer:innen zu suchen, die ihn füttern hätten sollen. Im Haus entdeckt Ray eine mysteriöse Pflanze und Comichefte, die in einer seltsamen Beziehung zueinander zu stehen scheinen (Abb. 20). Als der Detektiv die Vermutung anstellt, dass es sich um ein konventionelles Verhältnis von Kompost und Botanik handelt und die Pflanze *auf* den Comicheften gedeiht, wird er von einer sprechen Katze korrigiert: „*Aber nein, doch nicht darauf... [...] ... aus ihnen heraus!*“²³⁸



Abbildung 20: Ray entdeckt eine seltsame Pflanze und Comichefte. Fufu Frauenwahl: *Li'l Ray* (2016). S. 6.

Die sprechende Katze wird von den Figuren ebenfalls nicht als paradox wahrgenommen. Ihre Aussage favorisiert auf der materiellen Ebene aber eine ontologische Ordnung, in der Organismen nicht isoliert von ihrer Umgebung gedacht werden. Neben dieser neu-materialistischen Sicht der Dinge, tritt auch die Verkörperung der Gegenstände in den Vordergrund: Diese Pflanze ist kein normales botanisches Phänomen, sondern wirkt fremdartig, korallenähnlich, aber mit einem tentakelhaften Wurzelsystem. Sie absorbiert dabei die Comics, die Szene wird ja auch neben dem Inhaltsverzeichnis vorweggenommen, und die Katze beharrt auf der Bedeutung im Sinne einer Emergenz oder Transformation durch die Betonung des Adverbs *heraus*.

²³⁷ Haraway: *Die Neuerfindung der Natur*. 1995. S. 65.

²³⁸ Fufu Frauenwahl: *Unwelt#1: Li'l Ray*. 2016. S. 6-7.

Die Katze wartet nun durchaus mit Ambivalenz auf, denn einerseits warnt sie Ray explizit vor der Pflanze, andererseits sagt sie, diese sei harmlos.²³⁹ Ihre Rede möchte vordergründig zwar Rays Angst und Skepsis zerstreuen, jedoch inszeniert der Comic eine Sequenz, in der ihr Auge in einer Detailansicht, die Kunstpausen durch die Sprechblasen und das Lettering jedoch gegenteiliges vermuten lassen (Abb. 21). Inhaltlich deutet die Rede der felines Kreatur an, dass die klassische Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist, da das Interesse auch vom Objekt ausgeht. Abbildung 21 zeigt zudem eine Veränderung des Numerus. Während Ray im Singular über ein *Es* spricht, benutzt die Katze den Plural und scheint die Comichefte zu meinen.



Abbildung 21: Die Katze warnt Ray vor der Pflanze und attestiert ihr Agency. Fufu Frauenwahl: *Li'l Ray* (2016). S. 7.

Das Motiv der Comichefte und der Lektüre fantastischer Texte wird somit immer wieder aufgegriffen.²⁴⁰ Die Pflanze selbst tritt als Verkörperung einer Lesepraxis auf, die eben nicht *auf* den Comicheften passiert, sondern aus ihnen *heraus* geschieht. Die Verkehrung der Subjekt-Objekt-Dichotomie unterwandert dabei den Status der Lesenden als autonome Subjekte und schreibt den Texten ebenso eine durchaus bedrohliche Handlungsmacht und Wirkung zu.

Kurz darauf feuert die monströse Pflanze (bzw. die Hefte) auch eine Art bewegungsfähiger Sporen ab und diese werden von den beiden Burschen in

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 7.

²⁴⁰ Fufu Frauenwahl widmet sich auch im kurzen Comic *Die T.U.R.Z.A.T.I. Direktive* ausgiebig und metapoetisch dem Motiv des Comicheftes, dessen Lektüre und Fiktionalität.

Superhelden:innen-Manier bekämpft: Die Panel-Frames verdichten das Geschehen durch doppelte Rahmung, Bewegungslinien zeigen Geschwindigkeit an, zerquetschte und zerplatzte Pflanzenkörper zeugen von Gewalt und die Geste des Triumphs am Ende der Szene greifen auf das Superhelden:innen-Schema, das durch die Comichefte ja auch aufgerufen wird, zurück (Abb. 22). Die Schultasche, die dabei als Waffe benutzt wird, wird später in der Erzählung dabei noch von Bedeutung sein und der scheinbare Triumph muss revidiert werden.



Abbildung 22: Der Kampf gegen die Pflanzensporen. Fufu Frauenwahl: *Li'l Ray* (2016). S. 9.

Als die beiden weiter ermitteln, entdecken sie die Bewohner:innen des Hauses (Abb. 23). Diese sitzen in einer Bibliothek, der Fernseher flimmert weiß und hebt sich dadurch vom Rest des Raumes ab, während die mysteriöse Pflanze das ganze Zimmer eingenommen hat. Die Inszenierung erfolgt dabei über ein Splash-Panel und

stellt das Gewächs als wucherndes Abjekt dar. Viele verschiedene Merkmale von Blättern, Wurzeln, Rhizomen, Blüten, Knollen und allerlei seltsamer Formen erzeugen den Eindruck einer alienartigen Spezies, die sich als invasive Art einnistet. Das mutmaßliche Ehepaar wirkt dabei entspannt, erkennt Ray und scheint in einer Symbiose oder Koexistenz mit der Pflanze beziehungsweise den Büchern, Geschichten und Filmen zu leben. Der analytische Detektiv ist jedoch nicht in der Lage, sich darauf einzulassen und die beiden Burschen flüchten panisch aus dem Haus in die Nacht.²⁴¹ Sie wollen den Hund aufsuchen, doch dieser ist verschwunden. Stattdessen versucht die Katze sich mit Ray weiter über das Phänomen Comichefte und deren Lektüre auseinanderzusetzen:

Naja, so schön und interessant diese Dinger auch sein mögen...

²⁴¹ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Unwelt#1: Li'l Ray*. 2016. S. 12-13.

... sie nehmen doch ziemlich viel Zeit in Anspruch.
Aber es muss es wohl wert sein, schätze ich.
Was weiss ich schon... Ich bin ja bloss 'ne Katze.²⁴²



Abbildung 23: Zwei Menschen leben inmitten von wuchernden Geschichten und Pflanzen. Fufu Frauenwahl: *Li'l Ray* (2016). S. 11.

Das Tier knüpft dabei an Diskurse an, die unterhaltende und triviale Literatur als Zeitverschwendung brandmarken und deren Wert in Frage stellen.²⁴³ Dass gerade sie durch eine solche Lektüre im metapoetischen Sinne erst ihre Existenz erhält, wird durch die letzte Zeile verhandelt. Wenn sie sich weiter als „bloss 'ne Katze“ bezeichnet, ist dies eine bewusste Untertreibung, die wiederum mit der Leseerfahrung bricht, denn gewöhnlich sprechen Katzen eben nicht.

Aus dem nicht-gezeigten Raum heraus tippt der wortlose Molluskhead Ray dabei auf die Schulter, um ihm etwas mitzuteilen, während Ray sein Interesse an Comics negiert.²⁴⁴

²⁴² Ebd. S. 13

²⁴³ Vgl. Nusser: *Trivialliteratur*. 1991. S. 49-50.

²⁴⁴ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1: Li'l Ray*. 2016. S. 13-14.

Das finale Panel enthüllt allerdings, dass seine Schultasche, die zuvor als Waffe gegen die phantastische Pflanze eingesetzt wurde, allerdings von dieser bereits kolonisiert worden ist (Abb. 24). Die Katze kommentiert dies ebenfalls und verkehrt wieder die klassische Dichotomie: Das vermeintliche Objekt erhält Agency, während das klassische Subjekt zum Objekt des Interesses wird.



Abbildung 24: Das finale Panel. Die mysteriöse Pflanze lebt mittlerweile in Rays Schultasche. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 14.

Eine Spur an Setzlingen führt dabei vom erleuchtenden Haus heraus, was eine Infektiosität oder pandemische Verbreitung der Spezies nahelegt. Das Gebäude wirkt unheimlich und spannend, während die Burschen in der Dunkelheit bleiben. Da gerade über Rays Schultasche der Kontakt hergestellt wird, ist der Gegenstand semantisch besonders aufgeladen. Nicht nur wird das Klischee des in der Schule Comics lesenden Burschen aufgerufen, sondern auch Metaphern der Erziehung, der Bildung und der kognitiven Entwicklung sind darin enthalten. Als Waffe gegen die phantastische Pflanze und die Hefte hat die Tasche auf jeden Fall versagt und wird sogar zum Einfallstor für die deviante und gefährliche Lektüre/Pflanze.

Die Surrealität und der Untertitel der Erzählung „*der kleine Träumer*“²⁴⁵ suggerieren so zwar die mögliche Interpretation einer Traumerzählung, weisen aber damit auch die Parallele zur Fiktionalität und Phantastik an sich auf. Gerade die Spannung zwischen Realität und analytischem Denken auf der einen Seite, und die Möglichkeit und das

²⁴⁵ Ebd. S. 3.

Versprechen der Fiktion auf der anderen, erzeugen eine Utopie. Wenn sprechende Katzen ihre eigenen Existenzgrundlagen erläutern, weist die Narration metafiktionale Merkmale auf. Dies erinnert stark an Haraway, wenn sie von einem neuen Denken spricht, das Dichotomien umstößt und durch das Konzept des *Making Kin* neue Verwandtschaften herstellen will, wo traditionelle Dialektik und Wissenschaft keine zulassen konnten. So wird ihre Arbeit selbst als Hybridisierung von Theorie und Narration beschrieben:

Dieser narrative Zugang zur Theoriebildung zeichnet Haraways Arbeit von Beginn an aus. Ihre Theoriebildung *ist* gleichsam ein Erzählen von Geschichten, das Wissensbestände aus unterschiedlichen Disziplinen, aber auch Science-Fiction-Literatur und andere popkulturelle Referenzen verknüpft und daraus neue Begriffe und theoretische Werkzeuge entwickelt.²⁴⁶

Fufu Frauenwahl inszeniert auf eine solche Weise eine subjektkritische Erzählung, die biologische Hybride, monströse Comics und Metafiktionalität performiert. Neben der Unterwanderung der Dichotomien Subjekt-Objekt, durch die Krise des Subjekts, und der Subversion der Dichotomien Mensch-Tier bzw. Mensch-Pflanze, durch Normalisierung und Konflikt, werden auch Formen des Zusammenlebens erprobt. Am Ende wird die Narration metaphorisch auf die Spannung zwischen Fiktion und Realität reduziert, was aber auch Lesende zur Interaktion und Reflexion veranlasst. Besonders produktiv ist ebenfalls der Konflikt der Normvorstellungen des Monströsen, die aus der Lesebiografie mitgebracht werden und durch den Comic herausgefordert und widerlegt werden.

3.4.4 Die Krise des Subjekts

Auch in dem Comic *Der Fall Theta* konstruiert Fufu Frauenwahl ähnliche, narrative Rahmungen. Wieder wird eine Kriminalhandlung als Ausgangssituation für den Detektiv Ray Murphy erzeugt, wobei auch viele Analepsen im Verbund eines inneren Monologes den Hintergrund des Protagonisten umreißen.²⁴⁷ Einerseits spinnt der Detektiv damit wieder eine Verschwörungserzählung, die dem Kriminalromangenre entspricht, andererseits verknüpft er diese mit philosophischen Diskursen. So stellt der autodiegetische Erzähler epistemische und ontologische Überlegungen der Erzählung voran:

²⁴⁶ Hoppe; Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*. 2021. S.134-135.

²⁴⁷ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1: Der Fall Theta*. 2016. S. 16-23.

Nun, wenn ihr wirklich an der Wahrheit interessiert seid...
Es gibt ja Leute, die daran zweifeln, dass es so etwas überhaupt gibt... ich weigere mich aber,
das zu glauben!
Als Detektiv muss man Realist sein.
[...]
Da gab es einen Zwischenfall bei dem sich mir die ganze Rätselhaftigkeit meiner Existenz erst
richtig offenbarte...²⁴⁸

Somit wird klar, dass die ganze Erzählsituation eine analeptische Fallerzählung ist, die als konstitutiv für die fiktive Identität wahrgenommen wird. Die eigene Existenz als rätselhaft zu bezeichnen, wirkt dabei als metapoetische Zweideutigkeit. Murphy deutet erstens als fiktive Figur die eigene Fiktionalität auf der Ebene der Metadiegeese an, sei es als Traum- oder Comicfigur. Zweitens weist die Formulierung auf ein Rätsel innerhalb der Erzählung hin, bei der seine fiktive Identität als Repräsentationsfigur gewahrt bleibt. Die Verknüpfung von Wahrheit und Realismus in seiner Aussage funktioniert dabei ebenfalls auf beiden Ebenen: Als Ironie zwischen Fiktionalität des Comics und der angesprochenen Wahrheit hinterfragt die Aussage Metafiktionalität, oder auf dem Level der Diegeese als Thematisierung von Identitätskonstruktionen. Die Ambivalenz ist dabei angelegt und es wird noch zu zeigen sein, dass die Erzählung einerseits bemüht ist, eine Kriminalhandlung aufrecht zu erhalten, andererseits am Ende diese Narration einfach aufgibt.

Ray Murphy ermittelt nun also aus Gründen, die wir nur erraten können und konfrontiert deswegen den mysteriösen Antagonisten *Professor Theta*. Der Name erinnert dabei an Arthur Conan Doyles Erzrivale für Sherlock Holmes, Professor Moriarty. Bei Theta handelt es sich wiederum um einen abjekten Mensch-Weichtier-Hybriden, deswegen Murphy zur Unterstützung seinen Freund Molluskhead mitbringt (siehe Kapitel 3.4.3). Die beiden ähneln sich einerseits in der Art ihrer Hybridität, weisen aber auch morphologische Unterschiede auf (Abb. 25). Bemerkenswert ist wiederum, dass kein Othering aufgrund der bewusst inszenierten Abjektdarstellung vorgenommen wird. Thetas Position als biologisch Anderes wird gezielt durch die Kooperation Ray Murphys mit Molluskhead sabotiert und stattdessen über die Klassenzugehörigkeit und den Anklängen an das literarische Vorbild übertragen. Der Antagonist wird so auch in einer Villa verortet und erfüllt mit seinem noblen Schlafanzug ein elitäres Klischee.²⁴⁹ Ähnlich wie Molluskhead im vorhergehenden Kapitel, sprechen die beiden Hybride kein erkennbares

²⁴⁸ Ebd. S. 16-17.

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 23-25.

Wort auf der sprachlichen Lautebene. Um diese Kommunikationshürde zu umgehen, versucht Murphy seinen Freund als Übersetzer und Medium zu verwenden.



Abbildung 25: Ray Murphy konfrontiert Professor Theta und bringt hierzu seinen Freund Molluskhead mit. *Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta* (2016). S. 25.



Abbildung 26: Die Kontaktaufnahme zwischen Molluskhead und Professor Theta beginnt. *Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta* (2016). S. 27.

Der Kontakt wird dabei physisch hergestellt und intensiviert sich in seiner bildlichen Inszenierung: Das Geschehen spielt sich in den vordergründigen Panels ab, während Murphys observierender Blick und sein Kommentar im Hintergrund als zerfließendes Panel zunächst präsent bleiben. Die Beobachtung wird so zwischen dem Subjekt des Detektivs und den Objekten alternierend dargestellt (Abb. 27), wobei die Mensch-Weichtier-Hybride wiederum in einem Wechsel von Detail- und Übersichtsperspektive als auch einem Spiel von Fragmentierung, teilweise im Split-Panel, unterliegen (Abb. 26). Es wird somit versucht, die Rezeption dieser Textstelle von vornherein mit Reizen zu überfluten, sowie die Situation unübersichtlich und unbegreifbar zu gestalten. Murphy scheitert somit im Hinblick auf seine Zielsetzung, wenn er herausfinden möchte, „[...] warum sich mein Leben so meiner Kontrolle entzieht!“.²⁵⁰ Nicht nur verliert er just in jenem Moment die Kontrolle über seine Untersuchung, er verliert langsam aber stetig seine Subjektposition. So gerät er bereits in den Hintergrund auf der Bildebene, weist auch keine Sprech- sondern nur noch Gedankenblasen auf. Der Verlust seiner Sprache geht mit

²⁵⁰ Ebd. S. 27.

dem Verlust der Möglichkeit der Benennung einher und untergräbt seine Agency:

Da... Da stimmt etwas nicht. SO war das nicht geplant!
Kommunizieren die überhaupt...?
Oder Kämpfen Sie?!
Oder...?²⁵¹

Murphys Beobachtungshaltung wird ad absurdum geführt, denn ihm fehlt die Sprache, die jetzt einzig und allein den eigentlich sprachlosen, abjekten Weichtier-Menschen gehört. Sie übernehmen dabei die Subjektposition, die für Kommunikation ja auch Voraussetzung ist. Außerdem werden sie immer abjekter gezeichnet und Details ihrer Kontaktaufnahme suggerieren starke körperliche Interaktion, wobei Körperflüssigkeiten austreten, Fortsätze gebildet und ausgefahren werden, blütenähnliche Gebilde hervortreten und sie in intensiver Verschlingung ihre mutmaßlichen Münder



Abbildung 27: Ray ist entsetzt und kann den Vorgang der Kommunikation nicht einordnen. Fufu Frauenwahl: *Der Fall Theta* (2016). S. 29.

aufeinanderpressen (Abb. 27).²⁵² Rays Horror und Ekel nimmt dabei immer weiter zu und er starrt mit Entsetzen und Sprachlosigkeit auf das Geschehen. Auch bleibt die Leerstelle seiner Analyse, nachdem Kampf und Kommunikation als sich abspielende Vorgänge verworfen werden, was weiter den Eindruck eines sexuellen Kontakts verstärkt, aber die anderen Kategorien dabei nicht endgültig ausschließt. Molluskhead kann also nicht sprechen und tut dies doch, während es Ray Murphy eigentlich könnte und dabei jedoch scheitert.

Inszeniert wird diese Horrorerfahrung dabei mit einer geordneten Panelsymmetrie von jeweils einem breiten und drei kleineren darunter oder darüber.²⁵³ Diese Geometrie wird

²⁵¹ Ebd. S. 29.

²⁵² Vgl. auch: Ebd. S. 27-30.

²⁵³ Vgl. Ebd. S. 26-27 und 28-29.

final mit einer Splash-Page zum Ende der Erzählung aufgelöst und kennzeichnet somit auch den Zusammenbruch der Narration und des autodiegetischen Erzählers (Abb. 28). Das Abjekte wird nun einerseits durch seinen Freund, andererseits durch seinen Rivalen verkörpert und die identitätsstiftende Erzählung entpuppt sich als Krise der Sprache und des Denkens. Der Detektiv als analytische Figur versagt und verlässt im Intermezzo des Comicheftes zur Morgendämmerung die Szene und die Narration.²⁵⁴



Abbildung 28: Das Ende des Comics lässt Ray im Hintergrund zurück und er verbleibt ratlos. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2016). S. 30.

Die angedeutete Sexualität und die Kommunikation durch Berührung lassen dabei durchaus feministische Verweise anklingen. So erinnert die Form der fühlenden Erkenntnis an Haraways Ausführungen über Tentakel, die hier auf der piktoralen Ebene ja auch identifizierbar sind. Auf der anderen Seite ist die Normalisierung von sexuellen Praktiken und Interaktionen, die von patriarchalen Strukturen als abjekt diskursiviert wird, oder Identitäten die althergebrachten

Dichotomien in Frage stellen, geradezu sinnbildlich für moderne, queere Identitätsfindung und -politik. Das narrative Spiel mit scheinbarem Othering auf körperlich-bildlicher Ebene, das jedoch diegetisch nicht erfüllt wird, ist wieder das produktive Element dieser Erzählung. Oder um es mit den Worten Braidottis zu präzisieren:

I have argued that there is a nostalgic or negative appropriation of the monstrous imaginary for the purpose of the conservative backlash or of a crisis of masculinity. There is also however a positive appropriation of it by feminists for the purpose of legitimating alternative representations of subjectpositions that are made possible by the crisis of the dominant subject.²⁵⁵

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 31.

²⁵⁵ Braidotti: *Teratologies*. 2002. S. 172.

Die monströsen Figuren fordern somit die Dichotomie von Subjekt und Objekt heraus und zeigen die Limitation dieser Ordnung auf. Außerdem macht der Umstand, dass es sich hier um eine biografische Analepse Ray Murphys handelt, die eigene Identität zu einer gescheiterten Narration, die somit wohl auch zu einer, im positiven Sinn, krisenhaften Identität führt. Denn im Intermezzo geht Ray nicht unter, sondern er geht dem Sonnenaufgang entgegen.²⁵⁶ Er scheint verändert und sieht die Welt in neuem, positivem Licht.

3.4.5 Zwischenresümee

Für subjektkritische Erzählungen bestätigt sich somit durchaus die Prognose, dass Elemente der Norm, Normabweichung, Anderssein und Krise konstitutiv sind. Letztere scheint auch noch als Parallele zu Lovecrafts Poetik auf, dessen Protagonisten oft gegen Ende der Handlung dem Wahnsinn verfallen oder sterben. Gerade normative und deskriptive Institutionen und Regulative, im konkreten Fall der Detektiv oder die Kirche, repräsentieren aber auch jene diskursiven Machtpositionen, die unterwandert werden. Der Topos des Aufklärers verkörpert dabei nicht das Kriminalistische, sondern verweist auch auf das Wissenschaftlich-Analytische und ebenso auf die gleichnamige, historische Epoche. Die Veränderung im Bereich der Handlungsmacht stürzt agierende Subjekte somit in eine Krise und entlässt ihre Objekte und Abjekte aus der Dichotomie. Das Monster muss dabei nicht zwingend Protagonist:in sein, wie es von Miess und Braidotti erwartet wird.

Ein wichtiger Faktor ist zudem auch Sprache. So sind einerseits bei Fufu Frauenwahl metafiktionale und metaleptische Mechanismen zur Fülle vorhanden und inszenieren eine erzählerische und erzählende Subversion im Stile Haraways. Zusätzlich inszenieren die Comics medial die Absenz von Sprechblasen in *Der Alpenkonvent* und bei Ray Murphy, aber auch bei Molluskhead, der andere Formen der Kommunikation findet. Molluskhead kann demnach nicht sprechen und spricht doch, Ray kann sprechen und scheitert im

²⁵⁶ Hinzu kommt der Umstand, dass Fufu Frauenwahl den Autor des Vorworts als Professor Theta ausweist. Inwiefern dies einfach eine humorvolle Pointe ist oder eine tiefere Bedeutung aufweist, wird an dieser Stelle auf das Gebiet der Spekulation verlagert. Dies geschieht ganz einfach auch aus dem Grund, dass hier nicht alle Comics um Ray Murphy vorliegen.

entscheidenden Moment daran. Dies entspricht dem Tentakulären Haraways im eigentlichen und bildlichen Sinne. Auch die Fähigkeit zur Benennung wird immer wieder als diskursive Praktik angedeutet, wenn zum Beispiel der Inquisitor in *Der Alpenkonvent* das Monster zeichnerisch vorwegnimmt oder Ray Murphy in *Der Fall Theta* vergeblich Worte zur Benennung sucht. Das Medium des Comics, des Horrors und der Trivalliteratur eignet sich dafür doppelt und transportiert nicht nur die immanente Kritik, sondern performiert als deviante Lektüre auch eine Identitätskrise von unten, was in Fufu Frauenwahls Texten immer wieder aufgeführt wird.

3.5 Umgebung, „*Umwelt*“ und Raum

Ausgehend von Fufu Frauenwahls Heftreihe mit dem Namen *Umwelt* drängt sich eine Berücksichtigung des Raumes und seinen Beziehungen zu den Figuren auf. Der Titel eröffnet Interpretationen, in welchen das Präfix *Un-* die Welt und Umgebung moralisch oder epistemisch negiert. Damit ist eine Verunsicherung der Umwelt bereits angelegt und entspricht einer Aufforderung, einen kritischen Blick in dieser Hinsicht einzunehmen. Anknüpfend an Haraways Posthumanismus sind dabei Subjektposition in Verbindung mit dem Aspekt Umgebung von Interesse.²⁵⁷ Orte und Raum im Comic bilden somit das Feld, in dem eine relationale Ontologie besteht, aber diese sind auch selbst spatiale Akteure oder Agenten in diesen Verbindungen.

Gerade Fufu Frauenwahl inszeniert dabei immer wieder eine Interdependenz der narrativen Subjekte mit ihrer Umgebung: Der Detektiv Ray Murphy braucht so immer einen Fall, um als Subjekt in Erscheinung zu treten. In den bereits besprochenen Texten in den vorhergehenden Kapiteln sind dies das Bedürfnis des kindlichen Protagonisten Detektiv zu spielen,²⁵⁸ oder die Erteilung eines diffusen Auftrags, auf einer Mülldeponie Hinweise zu sammeln.²⁵⁹ Diese erzwungenen Situationen wirken stark konstruiert und zeigen somit auch die Abhängigkeit einer Subjektposition von ihrer Situiertheit vor. In *Der Fall Theta* wird dies gerade am Beginn der Erzählung regelrecht übersteigert (Abb. 29). Nicht nur werden Topoi der Großstadt aufgerufen, um dem Ermittler seinen zugesprochenen Raum zu eröffnen, dies wird durch dunkle, leere Gassen und eine Rückblende zu einer überfüllten U-Bahn intensiviert. In dieser Analepse steht Ray Murphy dabei auch isoliert da, während die anderen Passagiere sitzen, schlafen, abwesend wirken und überall abjekte Insekten sichtbar sind. Die Menschen scheinen in dieser

²⁵⁷ Diese Ausgangssituation und Beziehung von Subjekt und Raum könnte auch unter anderen theoretischen Gesichtspunkten untersucht werden. Gerade der *spatial turn* erscheint für die Analyse von Comics vielversprechend, kann aber hier nicht vorgenommen werden. Beispiele wären Michail Bachtins Chronotopos, aber vor allem auch Michel Foucaults Konzept der Heterotopie. Letzterer nimmt außerdem eine Betrachtung des Raumes als disziplinierenden Mechanismus vor und scheint hier besonders anschlussfähig zu sein, da der Raum nicht als passives Objekt, sondern als Akteur gedacht wird. Die damit verbundene Subjektivierung berührt auch Fragen des Posthumanismus. Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 14. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976/2013. S. 181-191 und 250.

²⁵⁸ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#1: Li'l Ray*. 2016. S. 4-5.

²⁵⁹ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2: Politische Bildung*. 2020. S. 43.

Ordnung keine Agency zu haben und selbst Ray wirkt ernst und seine Augen sind nur dunkel. Wie so oft in Fufu Frauenwahls Texten ist auch ein Superheld:innen-Comic erkennbar. Wieder wird ein Diskurs nahegelegt, der die Trivialität von Comics als literarische Gattung andeutet, aber auch selbstironisch legitimiert, da die Lesenden gerade selbst ein solches Heft in der Hand halten.



Abbildung 29: Die Großstadt als unheimliche Umgebung. Fufu Frauenwahl: *Der Fall Theta* (2020). S. 21.

Schließlich stellt sich die Frage, ob in der narrativen Logik der Detektiv die Umgebung bedingt, oder ob die Kausalität nicht umgekehrt angelegt ist. Gerade die Erzählung *Li'l Ray* legt den Umstand nahe, dass die Umgebung mehr Agency als der Protagonist aufweist. Die seltsame Pflanze und die Comichefte wurden in Kapitel 3.4.3 ausgiebig untersucht und ihre materialistische Subjektposition konnte gezeigt werden (Abb. 21 und 24). Demnach löst nicht der Detektiv das Geheimnis und reproduziert dadurch das Schema

des Kriminalromans mit seinen Figuren, sondern das Geheimnis löst das Schema mit seinen paradigmatischen Handlungsträger:innen auf und setzt sie so der maximalen Verunsicherung aus.²⁶⁰ An anderer Stelle untersucht der kindliche Ray eine Gruppe von Menschen und spekuliert, ob es sich dabei um Zombies oder Flüchtlinge handelt. Er ruft dabei aktiv mehrere Schemata auf, um in einem Handlungsmuster aufzugehen, wird dabei aber fast immer enttäuscht.²⁶¹

Auch wird die Umgebung immer wieder entzogen, indem Hintergründe weggelassen und eine Art Tunnelblick inszeniert werden.²⁶² Der Comic *Was uns krank macht* zerschneidet dabei durch seine Medialität den Raum regelrecht in Split-Panels, wobei Murphys Reaktion in das Gutter dieser eingeschoben wird (Abb. 16). Eine ähnliche Technik verwendet Fufu Frauenwahl auch in *Der Fall Theta* (Abb. 26.) Auch hier wird der Hintergrund ausgeblendet und die Beziehung zwischen Ray Murphy und seiner Umwelt medial gekappt, indem er auf einer anderen Ebene des Gutters positioniert wird. Der Horror wird als Verlust jeder Relation dramatisiert und nicht nur als intersubjektive Trennung dargestellt, sondern inszeniert eine radikale Kappung aller Verbindungen zur Umgebung.

Eine weitere wiederkehrende Subjekt-Objekt-Beziehung ist das Verhältnis von Kunst mit anderen Figuren in diversen Comics mit Bezügen zu Lovecraft. Neben Fufu Frauenwahls metafikionalen Darstellungen von Comicheften wurde auch Ähnliches in Kapitel 3.2.3 in *Pickmans Modell* besprochen. Das Comic-lesende Monster hält den Rezipient:innen auch dort einen Spiegel vor. Doch in diesem Text wird auch die Frage der Kunstproduktion aufgeworfen. Wenn der Künstler Pickman das Monster malt, unterliegt diese Darstellung der klassischen Dichotomie von Künstler:in-Subjekt und abgebildetem Objekt. Doch die romantische Vorstellung des:der Künstler:in als Medium oder des zum Schaffen gezwungenen Genies weist eigentlich Anreize einer posthumanistischen Betrachtung auf. Das Monster wird damit als Akteur samt eigener Agency, das nicht einfach nur passives Objekt bleibt, angedeutet (Abb. 11). Besonders wenn Pickman bei

²⁶⁰ Für Luc Boltanski ist gerade das Rätsel zentral für die Unterscheidung zwischen Phantastik und Kriminalroman, da die Welt in letzterem logisch erklärt werden muss. Geschieht dies nicht, ist die Narration phantastisch. Vgl. Luc Boltanski: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013. S. 27-31.

²⁶¹ Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2: Auf den Hund gekommen*. 2020. S. 4-9.

²⁶² Vgl. Fufu Frauenwahl: *Umwelt#2: Was uns krank macht*. 2020. S. 24-26.

Ulf K. auf die „*Magie des Ortes*“ verweist,²⁶³ oder die gemalten Bilder einen Schock auslösen,²⁶⁴ wird der Gedanke des selbstbestimmten, humanen Subjekts herausgefordert. Weder Betrachter:in noch Künstler:in sind hier mit Handlungsmacht ausgestattet, sondern Umgebung und Monster zeigen sich und erschaffen sich als Eindruck sympoietisch.



Abbildung 30: Die Farbe Blau dient als Kodierung für Visionen und Gemälde verstörenden Inhalts. Fufu Frauenwahl: *Die Ahnung* (2017). S. 8.

Auch in der Anthologie *Echo des Wahnsinns* finden sich Texte, die diese Ideen aufgreifen. Fufu Frauenwals Beitrag *Die Ahnung* entspinnt anhand des Malers Alfred Kubin und des Autors Lovecraft eine Erzählung, in der die beiden Künstler von ähnlichen Visionen und Träumen zu ihren Werken getrieben werden.²⁶⁵ Nicht nur wird hier wieder die Metapher des menschlichen Mediums bemüht, was eine Reduzierung

des Humanen auf die materielle Ebene bedeutet, sondern auch eine materialistische Farbkodierung vorgenommen. Wie bereits erwähnt, zieht sich die Verwendung der Farbe Blau durch die ganze Anthologie und stellt somit schon an sich ein materielles Kuriosum dar.²⁶⁶ Fufu Frauenwahl verwendet Blau jedoch ausschließlich und äußerst gezielt für die Visionen und die daraus entstehenden Bilder, selten auch für die Augen des Künstlers (Abb. 30). Die Farbe markiert somit die Relation zwischen den Sehenden, dem Gesehenen aus dem psychologisch-mystischen Raum der Vision und dem Gemälde als Gegenstand.

Zum ironischen Bruch wird der Topos Kunstschaftender als Medium beim Text

²⁶³ Lovecraft, Ulf K.: *Pickmans Modell*. 2022. S. 26.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 40.

²⁶⁵ Fufu Frauenwahl: *Die Ahnung*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.7-15.

²⁶⁶ Andere Comics aus der Anthologie, die ebenfalls die Farbe Blau beinhalten und hier besprochen wurden, sind *Der Alpenkonvent* und *Der Berg ruft!*. Darüber hinaus gibt es in dem Buch aber durchaus auch Comics, die auf diese Farbgestaltung verzichten.

Neulich bei Lovecraft's. Die Blockade von Thomas Aigelsreiter gesteigert. Auch diese Erzählung findet sich in der Anthologie *Echo des Wahnsinns* und darin wird der fiktive Lovecraft als Horrorautor einer eigentlich piktoral abjekten, aber normalisierten Umgebung ausgesetzt.²⁶⁷ Der Autor wird von Geistern, Totengräbern, einer Pflanze mit Augäpfeln, einem cthulhuesken Professor und einem fischähnlichen Zimmermädchen mit Tentakeln am Schreiben gehindert (Abb. 31). Aber statt des erwarteten Horrortextes, der durch die schaurigen Bekanntschaften und dem Wissen der Lesenden um die Vorlage der Figur und seiner Erzählungen antizipiert wird, zeigt das letzte Panel eine harmlose, sechszeilige Geschichte über ein kleines Häschen:

Als das kleine Häschen über die Wiese hoppelte, traf es auf eine kleine Blume. Die Blume sagte: „Hallo, liebes Häschen!“, Das Häschen grüßte freundlich. Sie verstanden sich auf Anhieb und wurden beste Freunde. ENDE.²⁶⁸

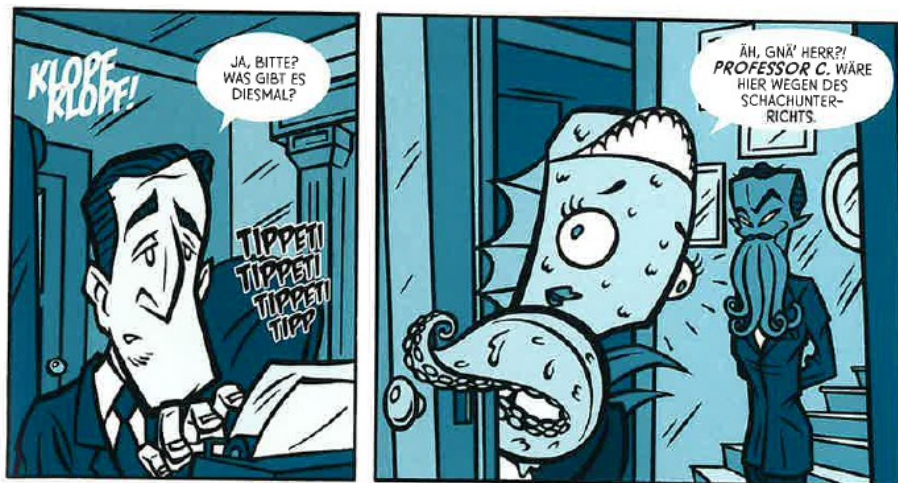


Abbildung 31: Lovecraft als fiktionaler Autor ist umgeben von diversen Monstern. Thomas Aigelsreiter: *Neuliche bei Lovecraft's. Die Blockade* (2017). S. 111.

Auch dieser ironische Bruch weist mehrere Ebenen auf. So wird einerseits die Trivialität Lovecrafts und sein angeblicher Geniestatus amüsant zugespitzt und einer Polemik ausgesetzt. Zwar wird ein simpler, literarischer Determinismus des Einflusses verweigert, aber es wird eine sympoietische Textproduktion imaginiert und angedeutet, denn das Ergebnis des fiktiven Lovecraft widerspricht der Erwartungshaltung diametral und kann in

²⁶⁷ Thomas Aigelsreiter: *Neulich bei Lovecraft's. Die Blockade*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spielverlag 2017. S.107-111.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 111.

der Suche nach Kohärenz eigentlich nur damit erklärt werden. Das Subjekt des Autors erzeugt in der Imagination der Lesenden irgendwann einen anderen, „richtigen“ Lovecraft-Text durch den Einfluss seiner Umwelt. Gerade das fischähnliche Hausmädchen weist so eine intersektionale Position von Klasse und Geschlecht auf und fungiert als fiktive Inspiration für die Erzählung *The Shadow over Innsmouth*.²⁶⁹ Neben der normalisierten Beziehung zwischen dem Menschen Lovecraft und den Monstern wird deren Relation zum Autor als ontologische Voraussetzung inszeniert. Er kann nur Lovecraft sein, wenn er in der richtigen Beziehung zu seiner Umgebung steht. Und die Existenz der Monster wird in der Nähe des Autors zur Normalität.

Die Inszenierung von Umgebung und Welt in Verbindung mit posthumanistischer Subjektkritik verläuft somit über verschiedene Pfade und zeugt von vielfältigen Umsetzungen sowie einer breiten Palette an Formen und Methoden. Insgesamt wird an dieser Stelle aber vermutet, dass dies in erster Linie dem hybriden Medienverbund des Comics geschuldet sein könnte und nur an zweiter Stelle ein spezifisches Phänomen des Horrorgenres oder des Lovecraftschen Nimbus sei. Ein Synergieeffekt besteht auf jeden Fall, aber Narrationen im Verbund der Zeichensysteme Bild und Text sind vielleicht besonders anfällig für eine Subversion ihrer gezeichneten Subjekte. Ein solches Medium würde wohl auch dem Befund und Wunsch von Ole Frahm entsprechen, dass Comics aus „weird signs“ bestehen und demnach auch eine „weird science“ oder „gaya scienza“ fordern und fördern.²⁷⁰

²⁶⁹ Darin werden sinistre Machenschaften einer Stadt mit Mensch-Fisch-Hybriden aufgedeckt und der Protagonist muss am Ende seine Abstammung von diesen Monstern einsehen. Vgl. Lovecraft; Kindelsperger: *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. 2019. S. 866-923.

²⁷⁰ Frahm: *Weird Signs*. 2011. S. 157.

4 Conclusio

Die breite Palette der untersuchten Texte hat somit subversive, aber eben auch klassische Horrorerzählungen aufgezeigt. Wenig überraschend stellt sich somit ein breites Spektrum an verschiedensten Narrationen ein. Oft wird die offensichtliche Menschenfeindlichkeit Lovecrafts entweder vermieden, umgangen oder aber explizit thematisiert. Selbst bei Kleists Adaptionen in *Das Grauen im Gemäuer*, wo Spuren einer xenophoben Inszenierung noch vorhanden sind, überwiegt eine kritische Position gegenüber dem offenen Rassismus der Originaltexte.

Mit *Der Berg ruft!* konnte aber auch gezeigt werden, wie die kulturelle Imagination des „Weiblichen“ im Sinne des metaphysischen Kannibalismus Braidottis als Abjekt genutzt wird. Diese Differenzkategorie des „Weiblichen“ ist damit immer noch empfänglich für die Mechanismen eines narrativen Otherings. Mit Tanabes Adaption liegt zumindest ein japanisches Beispiel vor, in dem die rassistische Vorlage einfach übernommen wurde und auch keine kritische Einordnung vorgenommen wird. Weitere Texte des Mangaka wurden an dieser Stelle allerdings nicht überprüft.

Interessanterweise sind Faschismus, Rassismus, Kapitalismus oder hegemoniale Dispositive wie die katholische Kirche im Sinne eines Horrornarrativs produktiv gemacht worden und inszenieren einen metaphysischen Kannibalismus entlang eines liberalen, aufgeklärten (Post-)Humanismus. Darin bedrohen Ideologien und Herrschaft die Subjekte, die sich mehr oder weniger erfolgreich zur Wehr setzen. Eine Überraschung liegt an dieser Stelle insofern vor, dass keine der besprochenen Comics einen ökologischen Horror oder Ähnliches inszenierten.

Für Erzählungen des 21. Jahrhunderts ist somit der Befund naheliegend, dass tendenziell nicht mehr nur die Gesellschaft vom monströsen Anderen bedroht wird, sondern besonders auch die Gesellschaft und Normvorstellungen als Abjekt und Gefahr auftreten. Horrorcomics der letzten drei Jahrzehnte sind in diesem Sinne ähnlich stabilisierend wie ihre Vorgänger bei Lovecraft, nur dass sie heute auch dazu neigen, den modernen, demokratischen, liberalen Konsens oder das Subjekt vor dem Hintergrund sozialer Mächte als bedroht darzustellen. Ähnliche Phänomene könnte man wohl in diversen Horrorfilmen finden, von denen einige in der Einleitung erwähnt wurden. Normkritik ist somit überaus präsent, während eine fundamentale, posthumanistische

Subjektkritik im analysierten Korpus nur partiell vertreten ist.

Die eingangs aufgestellte Hypothese, dass Subjektkritik in der krisenhaften Inszenierung von Sprache, Körper, Hybridität und Differenz auftreten, hat sich bestätigt und es wurde auch gezeigt, dass dies vor allem in Verbindung mit Normen, Normalität und Leseerwartungen geschieht. Dabei sind gerade narrative Abbrüche und offene Enden wie in *Der Alpenkonvent*, *Der Fall Theta*, *Li'l Ray*, aber auch zum Beispiel in *Pickmans Modell* produktiv und laden zur Reflexion und Spekulation ein. Hier sind besonders auch Tabus und Freiheiten, aber auch Metafiktionen häufig anzutreffen. Ein eigener Typus bildet dabei jene Narration, in der abjekte Hybride eine Subjektposition und Handlungsmacht gegen den Widerstand von außen erlangen. Diese Beziehungen wurden oft im Hinblick auf gesellschaftliche und politische Missstände erweitert und lassen Lovecraft als Ideologen hinter sich.

Das Versprechen Miess', Braidottis und Haraways einer neuen Generation subversiver Figuren und grenzüberschreitender Fiktion hat sich somit durchaus erfüllt, allerdings anders als erwartet. So sind Monsterheld:innen als Protagonist:innen im behandelten Korpus relativ selten und nicht immer weisen diese auch höheres Potenzial einer Unterwanderung bestehender Normen auf, wie unter anderem bei Fufu Frauenwals Texten und der Erzählung Kleists *Das Grauen von Red Hook* gezeigt wurde. Ihr mediales Potenzial abschöpfend tendieren subversive Comics nun genau dazu, die sprachliche Narration in eine Krise zu stürzen und demgegenüber eine zeichnerische Ebene zu etablieren. Diese Krise einer scheinbar objektiven Erzählung entspricht einer posthumanistischen Überwindung von (scheinbar) logischen Differenzen und Dichotomien. Die Realität der Bilder holt damit immer wieder die sprachliche Welt ein und zwingt diese zur Transformation.

Der intensive Zugriff der Texte Lovecrafts und dessen Biografie zeigt außerdem, dass der Autor weit davon entfernt ist, von einer politischen Korrektheit getilgt zu werden, wie dies manchmal befürchtet wird. Wo in dieser Arbeit allerdings die Originale berücksichtigt wurden, konnte der Befund des Rassismus klar bestätigt werden. Von einer Subversion kann dabei auch nicht immer gesprochen werden, denn nur wo Othering auch narrativ verhandelt und nicht einfach als atmosphärisches Stilmittel verwendet wird,

etabliert sich subversives Potenzial.

An dieser Stelle sei auch die didaktische Überlegung gestattet, ob nicht gerade durch den plakativen Einsatz von Othering Rassismen mit Schüler:innen relativ zugänglich analysiert werden können, wobei die Gefahr der Reproduktion äußerst hoch ist und kritisch abgewogen werden muss. Doch gerade die Narrativierung des Anderen als Bedrohung konnte als oft angewandtes Element für den Modus des Horrors festgehalten werden. Die Comics dieser Arbeit, die das größte subversive Potenzial innehatten, griffen teils stark auf Mechanismen des Otherings zurück und konnten so besonders konstruktiv Normen und Subjektivierung offenlegen.

Ebenso scheint neben der performativen Verhandlung von Menschenfeindlichkeit auch die Kontextualisierung durch Paratexte ein beliebtes Mittel zu sein. Kommentierte Ausgaben und die klare Ausweisung des Rassismus und Sexismus Lovecrafts stellen somit einen konstruktiven Kompromiss dar. Sie zeugen auch von einer intensiven Auseinandersetzung der Künstler:innen mit Lovecraft und dem Bedürfnis, nicht nur in dessen Schatten zu treten, sondern auch eine kritische Position einzunehmen. In den meisten untersuchten Texten sind aber immer auch der Geniekult und Metaphern der Anerkennung und Bewunderung präsent. Die Biografie Lovecrafts bleibt als Diskursphänomen nahezu omnipräsent und eine Betrachtung biografischer Comics zu diesem Autor verbleibt an dieser Stelle als Desiderat. Auch das Dilemma des *Lovecraftian* als Begriff ist dabei durchaus ungelöst und hält auch für zukünftige Arbeiten einiges an Potenzial bereit. Um den tatsächlichen Einfluss Lovecrafts zu messen, wäre ein literatursoziologischer Ansatz mit empirischen Untersuchungen unter Umständen äußerst vielversprechend.

Im Zuge der Recherche wurden zudem andere mediale Umsetzungen und Aufgriffe Lovecrafts und seiner Literatur gefunden. Darunter sind Filme, Serien, Bücher, *Pen-and-Papers*, Computer-, Brett- und Kartenspiele aufgefallen und besonders der Einfluss auf digitale und ludische Medien hat überrascht. Auch hier eröffnen sich Optionen für künftige Forschungsvorhaben, die äußerst spannend anmuten.

Die Frage, wie nun mit diesem komplexen Erbe und Einfluss Lovecrafts umzugehen ist, wie problematisch oder subversiv seine Texte schlussendlich sind oder nicht sind, ist

eine zu komplexe Frage für diese kurze Arbeit. Die wichtige Kritik und damit verbundene Überlegungen reihen sich auch in umfangreiche zeitgenössische Debatten ein und einfache Lösungen oder Antworten scheinen in weiter Ferne. Der Science-Fiction-Autor Jeff Vandermeer hat diese Frage nach der Nähe und Distanz zu Lovecraft aufgegriffen und seinen eigenen Ansatz folgendermaßen formuliert:

The point isn't to reject Lovecraft, but to see Lovecraft with clear eyes and to acknowledge that weird fiction should not and simply cannot begin and end with one vision, created by a man who passed away in 1937.²⁷¹

Doch genau dieses Dilemma birgt vielleicht auch großes Potenzial, an dem sich wichtige Debatten entzünden können. Gerade das Triviale und Unterhaltende, worauf Comics und Phantastik ja auch reduziert wurden, werden seit jeher für ihre Niederschwelligkeit bagatellisiert, erreichen dadurch aber besonders viele Menschen. Nicht umsonst entstanden seit jeher Konflikte und Kontroversen rund um Bücher und andere Medien, die gerade für Kinder und Jugendliche als Zeitverschwendung, Verführung oder subversive Gefahr dargestellt wurden. Jeder phantastische Text eröffnet demnach einen imaginären Raum, in dem die Welt bis hin zu den Naturgesetzen neu verhandelt werden kann, sei es dystopisch oder utopisch.

²⁷¹ Jeff Vandermeer: *Moving past Lovecraft*. Blogeintrag vom 1. September 2012. <<https://weirdfictionreview.com/2012/09/moving-past-lovecraft/>> (10.10.2024).

5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Rassialisierte Darstellung im Lovecraft-Manga. Tanebe: Cthulhus Ruf (2019/2021). S. 91.....	32
Abbildung 2: Blake durchsucht das italienische Viertel. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.....	38
Abbildung 3: Die unheimliche Umgebung wird durch Sprache und Architektur inszeniert. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.....	38
Abbildung 4: Der Trapezoeder zeigt eine kosmische Kultur und wie sie unterging. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.....	38
Abbildung 5: Die Dunkelheit zieht auf und die Menschen des Viertels versuchen diese einzudämmen. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.....	39
Abbildung 6: Einmal die Kirche der Extradiegese, einmal jene der analeptischen Intradiegese. Kleist: Der leuchtende Trapezoeder (2002). O.P.....	40
Abbildung 7: Erstes Panel mit vielen stilistischen und inhaltlichen Dissonanzen. Fröhlich, Aigelsreiter, Paar: Der Berg ruft! (2017). S. 27.....	43
Abbildung 8: Die Visionen entpuppen sich als abjekte Hybride. Fröhlich et al.: Der Berg ruft (2017) S. 34.....	45
Abbildung 9: Das Monster wird enthüllt und absorbiert Blasius. Fröhlich et al.: Der Berg ruft (2017) S. 42.....	45
Abbildung 10: Dunkle Gestalten und eine ungewöhnliche Perspektive verstärken das Gefühl des Unheimlichen. Lovecraft/Ulf K.: Pickmans Model (2022). S.26.....	49
Abbildung 11: Das Monster liest Comics, in denen es selber vorkommt. Lovecraft/Ulf K.: Pickmans Model (2022). S.60.....	50
Abbildung 12: Malone entdeckt die Leiche Lovecrafts. Kleist: Das Grauen von Red Hook (2002). O.P.....	55
Abbildung 13: Lovecraft entpuppt sich als Rassist und Nekromant. Kleist: Das Grauen von Red Hook (2002). O.P.....	56
Abbildung 14: Ray Murphy entdeckt einen Hitler-Hund auf der Müllkippe. Fufu Frauenwahl: Politische Bildung (2013/2020). S. 46.....	61
Abbildung 15: Fressen und gefressen werden als Metapher und Warnung vor einer Radikalisierung der Gesellschaft. Fufu Frauenwahl: Politische Bildung (2013/2020). S. 51.62	
Abbildung 16: Die Auswirkungen der Arbeit sind erschreckend. Fufu Frauenwahl: Was uns krank macht (2002/2020). S. 23.....	64
Abbildung 17: Details der Veränderung am Körper des Kochs. Fufu Frauenwahl: Was uns krank macht (2002/2020). S. 27.....	65
Abbildung 18: Horror und Selbsterkenntnis im Splash-Panel. Kriek: Lovecraft - Vom	

Jenseits und andere Erzählungen: Der Außenseiter (2013). S. 16.....	69
Abbildung 19: Der Findeljunge erkennt den Verrat und tötet den Inquisitor mit seinem Tentakel. Drude: Der Alpenkonvent (2017). S. 23.....	73
Abbildung 20: Ray entdeckt eine seltsame Pflanze und Comichefte. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 6.....	77
Abbildung 21: Die Katze warnt Ray vor der Pflanze und attestiert ihr Agency. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 7.....	78
Abbildung 22: Der Kampf gegen die Pflanzensporen. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 9.....	79
Abbildung 23: Zwei Menschen leben inmitten von wuchernden Geschichten und Pflanzen. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 11.....	80
Abbildung 24: Das finale Panel. Die mysteriöse Pflanze lebt mittlerweile in Rays Schultasche. Fufu Frauenwahl: Li'l Ray (2016). S. 14.....	81
Abbildung 25: Ray Murphy konfrontiert Professor Theta und bringt hierzu seinen Freund Molluskhead mit. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2016). S. 25.....	84
Abbildung 26: Die Kontaktaufnahme zwischen Molluskhead und Professor Theta beginnt. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2016). S. 27.....	84
Abbildung 27: Ray ist entsetzt und kann den Vorgang der Kommunikation nicht einordnen. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2016). S. 29.....	85
Abbildung 28: Das Ende des Comics lässt Ray im Hintergrund zurück und er verbleibt ratlos. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2016). S. 30.....	86
Abbildung 29: Die Großstadt als unheimliche Umgebung. Fufu Frauenwahl: Der Fall Theta (2020). S. 21.....	90
Abbildung 30: Die Farbe Blau dient als Kodierung für Visionen und Gemälde verstörenden Inhalts. Fufu Frauenwahl: Die Ahnung (2017). S. 8.....	92
Abbildung 31: Lovecraft als fiktionaler Autor ist umgeben von diversen Monstern. Thomas Aigelsreiter: Neuliche bei Lovecraft's. Die Blockade (2017). S. 111.....	93

6 Bibliografie und Quellen

6.1 Primärtexte

Aigelsreiter, Thomas: *Neulich bei Lovecraft's. Die Blockade*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.107-111.

Aigelsreiter, Thomas; Fröhlich, Walter; Paar, Andreas: *Der Berg ruft*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.27-43.

Burrows, Jacen; Moore, Alan: *Providence*. Volume 1. DC Comics / Avatar Press, 2015.

Dietz, Sebastian: *Yugoth Rising. Erster Akt*. Oberhausen: undergroundcomix.de 2015.

Drude, Andreas: *Der Alpenkonvent*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.17-25.

Fufu Frauenwahl: *Die Ahnung*. In: Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017. S.7-15.

Fufu Frauenwahl: *Unwelt#1*. Berlin: im Eigenverlag. 2016.

Fufu Frauenwahl: *Unwelt#2*. Berlin: im Eigenverlag. 2020.

Henning, Poel (Hrsg.): *Echo des Wahnsinns*. Dossenheim: Sphinx Spieleverlag 2017.

Hueve, Roland; Kleist, Reinhard: *Lovecraft*. Stuttgart: Feest Comics 19962.

Kleist, Reinhard: *Das Grauen im Gemäuer. Neue Lovecraft Geschichten*. Edition 52, 2002.

Kriek, Erik: *H.P. Lovecraft - Vom Jenseits und andere Erzählungen*. Berlin: Avant-Verlag 2013.

Lovecraft, Howard Philips; Kindelsperger, Rage (Hrsg.): *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. New York: Rock Point 2019.

Lovecraft, Howard Philips; Tanabe, Gou: *H.P. Lovecrafts Cthulhus Ruf*. Übersetzt von Jens Ossa. Hamburg: Carlsen Verlag 2019/2021.

Lovecraft, Howard Philips; Ulf K.: *Pickmans Modell*. Hamburg: Carlsen Verlag 2022.

Romauld, Guilivo; Rebelka, Jakub: *Der letzte Tag des Howard Philips Lovecraft*. Bielefeld: Splitter Verlag 2024.

6.2 Sekundärtexte

Abel, Julia; Christian, Klein: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2016.

Baltzell, Edward Digby: *The Protestant Establishment. Aristocracy & Caste in America*. New York: Random House 1964.

Blank Juliane: *Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell*. Studien zu Comics und Bilderzählungen Bd. 1. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag 2015.

Bloch, Robert N.: *H.P. Lovecrafts Rezeption im deutschsprachigen Raum, seine Epigonen und Nachfolger*. In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.): *H.P. Lovecraft. Von Monstern und Mythen*. Texte und Materialien zur Phantastischen Literatur, Bd. 6. Bad Tölz: Verlag Thomas Tilsner 1997. S.183-190.

Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2013.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2021.

Brachthäuser, Christian: *Eine grenzenlos einsame Seele : H. P. Lovecraft - Leben und Werk*. Groß-Gerau: Ancient-Mail-Verlag 2006. S.152.

Braidotti, Rosi: *Nomadische Subjekte*. In: Stakemeier, Kerstin; Witzgall, Susanne (Hrsg.): *Fragile Identitäten*. Zürich: Diaphanes (2015). S. 147-156.

Braidotti, Rosi: *Teratologies*. In: Buchanan, Ian; Colebrook, Claire (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: 2002. S. 156–172.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/Milton Park: Routledge 1990.

Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Culture (Seven Theses)*. In: Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.): *The Monster Theory Reader*. University of Minnesota Press, 2020, S. 37-56.

Corstorphine, Kevin. Murray, Chris: *Co(s)mic Horror*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.157-191.

Discroll, Catherine: *The Woman in Process. Deleuze, Kristeva and Feminism*. In: Buchanan, Ian; Colebrook, Claire (Hrsg.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh 2002. S. 64-85.

- Eigner, Herbert: *Die Hörspiele von Wolfgang Ambros, Josef Prokopetz und M.O. Tauchen. Popularkulturelle Sozialsatiren in der Tradition des Wiener Volkstheaters*. Unveröffentl. Dissertation Universität Wien, 2009.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 14. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976/2013.
- Felluga, Dino Franco: *Critical Theory. The Key Concepts*. Milton Park/New York: Routledge 2015.
- Frahm, Ole: *Weird Signs*. In: Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramón (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 143–159.
- Franzen, Johannes: *Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten*. Frankfurt am Main: Fischer 2024.
- Gough, Noel ; Adsit-Morris, Chessa: *Troubling the Anthropocene: Donna Haraway, Science Fiction, and Arts of Un/Naming*. In: Cultural Studies ↔ Critical Methodologies, Volume 20/3, 2020, S.213-224.
<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1177/1532708619883311>
- Halberstam, Jack (chem. Judith): *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke University Press 1995.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1995.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. New York: Duke University Press, 2016. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780822373780>.
- Hantke, Steffen: *From the Library of America to the Mountains of Madness: Recent Discourse on H. P. Lovecraft*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.135-156.
- Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2021.
- Janicker, Rebecca: *Madness and Monstrosity: Notions of the Gothic and Sublime in Comics Adaptations of H.P. Lovecraft*. In: Hutchison, Sharla; Brown, Rebecca A. (Hrsg.): *Monsters and Monstrosity from the Fin de Siècle to the Millennium. New Essays*. Jefferson: London 2015. S. 187–205. S.
- Janicker, Rebecca: *Visions of Monstrosity: Lovecraft, Adaptation and the Comics Arts*. Journal of the Fantastic in the Arts 26 (2015). S. 469–488.
- Klar, Elisabeth: *Wir sind alle Superhelden!* In: Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramón

(Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 219–236.

Koseler, Michael: *Anmerkungen zur Erzählkunst Howard Philips Lovecrafts*. In: Kasprzak, Andreas (Hrsg.): *H.P. Lovecraft. Von Monstern und Mythen*. Texte und Materialien zur Phantastischen Literatur Bd. 6. Bad Tölz: Verlag Thomas Tilsner 1997. S.83-106.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Abject Essay*. New York: Columbia University Press 1982/2024.

Lovecraft, Howard Philips; Kindelsperger, Rage (Hrsg.): *The Complete Tales of H. P. Lovecraft*. New York: Rock Point 2019.

Micheletti, Silvia: *Hybrids of the Romantic: Frankenstein, Olimpia, and Artificial Life*. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 41, Heft 2, 2018 S. 146–155. DOI: [10.1002/bewi.201801888](https://doi.org/10.1002/bewi.201801888)

Miess, Julie: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010.

Nusser, Peter: *Trivallliteratur*. Sammlung Metzler Bd. 262. Stuttgart: J.B. Metzler 1991.

Smith, Andrew: *Horror transformed*. In Darowski, John; Berns, Fernando Gabriel Pagnoni (Hrsg.): *Critical approaches to horror comic books: Red ink in the gutter*. Milton Park: Routledge 2023. S. 156-166.

Sonntagbauer, Stefan: *Subversion im Horror*. Unveröffentl. Masterarbeit Universität Wien, 2016.

Stanley, Jason: *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House 2018.

Whisker, Gina: *“Spawn of the Pit”: Lavinia, Marceline, Medusa, and All Things Foul: H. P. Lovecraft’s Liminal Women*. In: Simmons, David (Hrsg.): *New critical essays on H. P. Lovecraft*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013. S.31-54.

6.3 Internetquellen und Filme

Dago. In: Wiktionary, the free dictionary. <<https://en.wiktionary.org/wiki/dago>> (29.04.2025).

Dead Snow. Regie: Tommy Wirkola. Norwegen: Euforia Film 2009. (Film)

Dirk, Valerie: „*The Substance*“: *Blutiges Plädoyer gegen weiblichen Selbsthass*. In: *derstandard.at* 19.9.2024, online unter: <<https://www.derstandard.at/story/3000000235592/the-substance-blutiges-plaedoyer-gegen-weiblichen-selbsthass>> (10.07.2025).

Giesbert, Andreas. „*Bilderweltenbummler – Illustrator Fufu Frauenwahl im Interview*.“ *Zauberwelten*, 2024: <<https://zauberwelten-online.de/Artikel/Bilderweltenbummler-Illustrator-Fufu-Frauenwahl-im-Interview,1098>> (28.11.2024).

Google Books Ngram Viewer: <<https://books.google.com/ngrams/>> (14.04.2025).

Lieber, Marlon: *Grausame Grenzen, monströse Mobilität*. In: *geschichte der gegenwart*, 14.09.2022. <<https://geschichtedergegenwart.ch/grausame-grenzen-monstroese-mobilitaet/>> (24.03.2025)

Müllhaufen der Geschichte. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. <<https://www.dwds.de/wb/M%C3%BCllhaufen%20der%20Geschichte>> (10.05.2025).

Othering. In: *Glossar Diskriminierung/Rassismuskritik*, Universität zu Köln. <<https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/othering>> (26.09.2025).

Porschen René et. al.: *Verbotene Texte*. In: *Deutsche Lovecraft Gesellschaft*. <<https://www.deutsche洛夫craftgesellschaft.de/lovecraft/rassismus/>> (15.07.2025).

Prokopetz, Tauchen, Ambros - *Der Watzmann ruft* (Live-Auftritt im ORF, 1975). <<https://www.youtube.com/watch?v=69BLuwCPpEI>> (27.04.2025).

Text. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. <<https://www.dwds.de/wb/Text>> (04.04.2025).

The Substance. Regie: Coralie Fargeat. Frankreich/USA: Universal Pictures 2024. (Film)

The Ugly Stepsister. Regie: Emilie Blichfeldt. Norwegen/Polen/Schweden/Dänemark: Mer Film, Lava Films, Motor, Zentropa 2025. (Film)

tobias_681: *Subversion in Horror*. In: *reddit.com/r/TrueFilm*. <https://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/72qneu/subversion_in_horror/?rdt=41807> (25.04.2025).

Vandermeer, Jeff: *Moving past Lovecraft*. Blogeintrag vom 1. September 2012.
<<https://weirdfictionreview.com/2012/09/moving-past-lovecraft/>> (10.10.2024).

Weichtiere. In: Wikipedia, die freie Enzyklopädie. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Weichtiere>>
(03.06.2025).

Wilhelm, Marian: „*The Ugly Stepsister*“: *Aschenputtel als Horrmärchen*. In: *derstandard.at*
5.6.2025, online unter: <<https://www.derstandard.at/story/3000000272648/the-ugly-stepsister-aschenputtel-als-horrormaerchen>> (10.07.2025).

X. Regie: Ti West. USA: A24 2022. (Film)

7 Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle meiner Betreuerin **Dr. Marina Rauchenbacher** für ihre Geduld, ihre konstruktive Kritik und ihre Betreuung danken. Gerade ihre hohen Ansprüche verbunden mit der thematischen Offenheit ergaben ein angenehmes Arbeitsklima.

Auch möchte ich meinen Eltern **Roswitha** und **Markus** danken, deren Unterstützung mir erst die Türen nach Wien geöffnet hat. Mein Bruder **Mathias** dient mir zudem als Vorbild eines Lehrers, wodurch sich auch für mich der Entschluss für dieses Studium gefestigt hat.

Ebenso verdanke ich meinen Freunden **Ramona**, **Georg** und **Max** viele konstruktive Impulse und eine ausgewogene Work-Life-Balance. Dies trifft ganz besonders auf meine Freundin **Sarah** zu, die mir mehr gibt als sie jemals zugeben würde.

Disclaimer:

Für diese Arbeit wurde KI lediglich dazu verwendet, um Synonyme, Formulierungen und bibliografische Angaben zu überarbeiten.