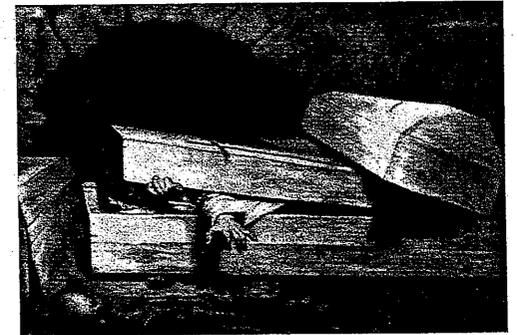




David Reed: Günther Holler - Schenke und Peter Weibel, Neue Galerie Graz

“Je suis comme un peintre qu'un dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;”

Precipitate Burial Antoine Wiertz 1854



Charles Baudelaire, "Un Fantôme, I Les Ténèbres"
1861

Peter Weibel

Phantom Malerei (1996)

Reed lesen: Malerei zwischen Autopsie und Autoskopie

s. 47-48

DIE INDUSTRIELLE REVOLUTION UND DER VAMPIRISMUS

Das 19. Jahrhundert "sah überall nur Gespenster", wie Heinrich Heine 1836 in *Die romantische Schule* zurecht schrieb. In Henrik Ibsens Drama mit dem bezeichnenden Titel *Gespenster* (1882) sagt Frau Alvig: "Ich glaube fast, wir alle sind Gespenster. Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glaube u.s.w. Es lebt nicht in uns; aber es sitzt uns trotzdem im Blut... Es müssen ringsum im ganzen Lande Gespenster leben".

Woher kommt dieser Blick auf die eigene Epoche, in dem diese als *Gespenstersonate* erscheint, wie ein Drama von August Strindberg noch 1908 hieß? Was ist die Quelle dieses Blicks, der die Wirklichkeit in ein gespenstisches Zwielficht taucht, in dem das Glamouröse sich in sein

Gegenteil verkehrt, das blühende warme Leben in den grauvollen kalten Tod, wie es treffenderweise ein weiteres Gedicht Baudelaire's von 1861 mit dem Titel *Les Métamorphoses du Vampire* beschreibt:
*Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette...*

Hier ist von jenen Motiven die Rede, die den Vampirmythos kennzeichnen: der Bluttransfer, die Todesangst und das Licht. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstand in England der Schauerroman bzw. *the gothic novel*, z.B. Horace Walpole *The Castle of*

Ortranto 1764, *The Mysteries of Utopia* 1794 von Ann Radcliffe, *The Monk* 1796 von Matthew Gregory Lewis. Eine besondere Form des Schauerromans ist William Beckfords *Vathek* von 1787, der den satanischen Glanz Poes und Baudelaire ankündigt.

Aus der Tradition des Schauerromans (mit *Melmoth the Wanderer* 1820 von Charles Robert Maturin als Höhepunkt) entwickelten sich die Gespenster- oder Vampirgeschichten, z.B. Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher*, wo Lady Usher in Leichentücher gehüllt aus dem Scheintod erwacht, oder *The Premature Burial* von 1844, welche die Angst beschreibt, lebendig begraben zu sein. Die Begegnungen mit Toten und Scheintoten werden im England des 19. Jahrhunderts zur Geister- bzw. Gespenstergeschichte als Spielart der *Phantastischen Literatur* weitergeführt.

Ich werde versuchen zu zeigen, daß Reeds Malerei auf innovative Weise in dieser Tradition des Phantastischen steht, wie sein Statement um 1995 besagt: "The fantastic is still the subject of my paintings". Ich werde versuchen zu zeigen, was das Phantastische in Reeds Malerei bedeutet.

Immanuel Kant hat in seiner Schrift *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766), die sich auf den schwedischen Spiritisten Emanuel von Swedenborg bezog, gleich im ersten Satz das Phantastische definiert: "Das Schattenreich ist das Paradies der Phantasten. Hier finden sie ein unbegrenztes Land, wo sie sich nach Belieben anbauen können." Friedrich Schillers einziger Roman, der Schauerroman *Der Geisterseher* von 1787, der allerdings Fragment blieb, verbindet in dieser Tradition das Geheimnisvolle, Übersinnliche und Unheimliche, will diese aber rational als soziales Phänomen lösen bzw. begründen.

Im 19. Jahrhundert haben sich mehrere literarische Genres etabliert, die verschiedene Formen des Unheimlichen implementieren: die Horrorgeschichte, die Gespenster- und Geistergeschichte, der Vampir-, Werwolf-, Dracula- und Frankensteinroman. In jenem berühmten Sommer in Genf 1816 in der Villa Diodati schrieben Lord Byron, Mary Shelley, Percy Shelley und Byrons Hausarzt John William Polidori vier kongeniale Antworten auf die Herausforderungen der industriellen Revolution, welche das zeitgenössische Denken beunruhigten. Da es viel regnete, lasen die Freunde Geistergeschichten, ausgewählte französische Übersetzungen des 5-bändigen deutschen *Gespensterbuchs*, zwischen 1811-15 von F. Schulze und J. Apel heraus-

gegeben. Byron schlug bekanntlich vor, daß die Freunde selbst Geistergeschichten schreiben sollten. Mary Shelley schrieb den Roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, der 1818 publiziert wurde. Percy Shelley schrieb *Alastor*. Byron begann sein Faust-Drama *Manfred* (1817) und hinterließ ein unvollendetes Fragment, welches das Motiv eines anderen Fragmentes wieder aufgriff, den Vampir aus seiner türkischen Erzählung *The Giaour* (1813). Polidori schrieb *Ernesto Berchtold; or, The Modern Oedipus* (1819), aber folgenreicher war, daß er Byrons Fragment später vollendete und dem Vampir einen Aspekt von Byron selbst gab, da zwischen Polidori und Byron sich ein Hegelsches Herr-Knecht-Verhältnis entwickelt hatte, vergleichbar der Beziehung zwischen Frankenstein und dem von ihm geschaffenen Monster. Polidoris Erzählung *The Vampyre* erschien 1819 in England, zuerst fälschlich unter Byrons, dann unter Polidoris Namen.

Bram Stokers Meisterwerk *Dracula* (1897), ein Kompendium von Fin-de-Siècle-Phobien, ist der direkte Nachfolger davon. Polidoris Vampir wurde extrem populär. Viele Theaterstücke wurden in London und Paris erfolgreich nach seiner Geschichte adaptiert, z.B. J. R. Planchés Melodram *The Vampire; or, The Bride of the Isles* (1820). Zwischen 1845 und 1847 erschien die populäre Thriller-Serie *Varney, the Vampire; or, The Feast of Blood* von James Malcolm Rymer, früher fälschlicherweise Th. Preskott Prest zugeschrieben. Polidoris *The Vampyre* war also der Prototyp für alle folgende Vampir-Literatur, von Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872), ein weiblicher Vampir, bis zu Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976), und für die Vampir-Filme, von Fr. W. Murnaus *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) über *Dracula* von Tod Browning (1930) und *Vampyr* von C. Th. Dreyer (1932), der eine freie Interpretation von *Carmilla* ist, bis *Near Dark* von Kathryn Bigelow (1987).

Wie ist diese Faszination von Horror- und Gespenstergeschichten, diese Angst vor den lebenden Toten zu interpretieren? Ist die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts tatsächlich eine Gespenstergesellschaft gewesen, wie es der Beginn des *Kommunistischen Manifestes* (1848), von Karl Marx andeutet ("Ein Gespenst geht um in Europa")? In seinem Buch *Das Kapital* (1867) vergleicht er in der Tat das Kapital mit einem Vampir, da es als tote Arbeit von lebender Arbeit lebt. Der Kapitalist als Blutsauger ist geboren.

Aber was war es, was die Gesellschaft in ein *Reich der toten Seelen* wie Nikolai Gogols Roman von 1842 lautete, in einen *Totentanz* (ein Schauspiel Strindbergs von 1900) verwandelte? Was hat eine derartige Krise des bürgerlichen Bewußtseins in Europa ausgelöst, daß ihm seine

Haupt der Medu:



eigene Wirklichkeit gnostizierte, so ge Arbeit über *Das Un* strukturen, in dene begraben vorkam? der Aristokratie un gespinste zerreißen *Vampires, Ourselves* Kompendium von unsere Ängste pers sozialen Veränderu vor dem Leben sel

Was befürchteten o könnte? Waren es i starben und nur ki Leben erhalten we Untergang einer b schaftsform und d

Unsere These ist, o ten des 18. und 19 sozialen Umwälzur hervorgerufen wor alles Vertraute zum Hierarchien und F von Nähe und Fer allem, war die Qu

kanntlich vor, daß die Freunde selbst Geisteskrankheiten litten. Mary Shelley schrieb den Roman *Prometheus*, der 1818 publiziert wurde. Byron begann sein Faust-Drama *Die Geister*, welches ein unvollendetes Fragment, welches Polidori wieder aufgriff, den Vampir aus *The Giaour* (1813). Polidori schrieb *Modern Oedipus* (1819), aber folgenreicher *Frankenstein* (1818), in dem er dem Vampir einen Namen gab, da zwischen Polidori und Byron sich ein Verhältnis entwickelt hatte, vergleichbar dem Verhältnis zwischen Frankenstein und dem von ihm geschaffenen Monster. *The Vampyre* erschien 1819 in England, dann unter Polidoris Namen.

Dracula (1897), ein Kompendium von Fin-de-Siècle-Nachfolger davon, Polidoris Vampirromane wurden in London und in der Geschichte adaptiert, z.B. J. R. Planchés *The Bride of the Isles* (1820). Zwischen 1845 und 1850 eine Thriller-Serie *Varney; the Vampyre; or, the Black Knight* von Malcolm Rymer, früher fälschlicherweise zugeschrieben. Polidoris *The Vampyre* war also die erste Vampir-Literatur, von Joseph Sheridan *Le Fanu's Mysteries* (1845) in weiblicher Vampir bis zu Anne Rice *The Vampire Lestat* (1976), und für die Vampir-Filme, von *The Symphony des Grauens* (1922) über *Blutige Hände* (1930) und *Vampyr* von C. Th. Dreyer (1932), bis *Carmilla* ist, bis *Near Dark* von

von Horror- und Gespenstergeschichten, den Toten zu interpretieren? Ist die Gesellschaft tatsächlich eine Gespenstergesellschaft (des *Kommunistischen Manifestes* (1848) von Engels geht um in Europa)? In seinem *Das Kapital* (1867) vergleicht er in der Tat das Kapital mit einem Toten, der von lebender Arbeit lebt. Der Kapitalist

gesellschaft in ein Reich der toten Seelen wie *Die Toteninsel* (1842) lautete, in einem Totentanz (ein Schauer verwandelte? Was hat eine derartige Krise in Europa ausgelöst, daß ihm seine

Haupt der Medusa Peter Paul Rubens 1617-18



eigene Wirklichkeit so fremd vorkam, so entfremdet (wie Hegel diagnostizierte), so gespenstisch, so unheimlich? Freud publizierte seine Arbeit über *Das Unheimliche* 1919. Welcherart waren die Ordnungsstrukturen, in denen das Subjekt des 19. Jahrhunderts sich lebendig begraben vorkam? Wovor hatten die dominierenden sozialen Kräfte der Aristokratie und des Bürgertums so Angst, daß es ihre Lügengepinste zerreißen würde? Nina Auerbach schreibt zurecht in *Our Vampires, Ourselves* (1995), daß Bram Stokers *Dracula* (1897) ein Kompendium von Fin-de-Siècle-Ängsten ist und daß Vampir unsere Ängste personifizieren, Ängste vor Homosexualität, vor sozialen Veränderungen, vor Kommunismus, Atomkrieg, schließlich vor dem Leben selbst.

Was befürchteten die Menschen, daß verfallen und verschwinden könnte? Waren es nur ihre Ansichten, ihre Ideologien, ihr Glaube, die starben und nur künstlich (durch einen künstlichen Bluttransfer) am Leben erhalten werden konnten? Oder war es die Angst um den Untergang einer bestimmten Klasse und einer bestimmten Gesellschaftsform und der ihnen entsprechenden Realität?

Unsere These ist, daß die Schauerromane und Gespenstergeschichten des 18. und 19. Jahrhunderts eine Reaktion auf die radikalen sozialen Umwälzungen sind, die durch die industrielle Revolution hervorgerufen worden sind. Die industrielle Revolution hat in der Tat alles Vertraute zum Verschwinden gebracht, die vertrauten sozialen Hierarchien und Regeln, die vertraute Erfahrung von Raum und Zeit, von Nähe und Ferne. Die industrielle Revolution (in England vor allem) war die Quelle jenes Blicks, der die Wirklichkeit in ein gespen-

stisches Zwielflicht tauchte. Die vertraute Wirklichkeit verschwand oder wurde unheimlich, wenn sie blieb. Die Realität wurde zu einem Totentanz abgestorbener Vorstellungen. Sie wurde gespenstisch im Lichte der neuen, auf den Maschinen und deren Geschwindigkeit basierenden Zeit. Die Horror- und Monsterromane begleiteten in der Tat monströse soziale Veränderungen, sie begleiteten den Untergang bestimmter Klassen und deren Realitätskonstruktionen und widerspiegeln die Angst dieser Klassen vor dem Untergang. Sie sind aber nicht nur Horrorvisionen, sondern auch Symptome von Lust an diesem Untergang. Die Vampir-, Phantom- und Gespensterliteratur des 19. Jahrhunderts ist Symptom einer Krise des Realitätsbewußtseins der bis dahin herrschenden Klasse. Symptom einer subjektivistischen Angst vor dem Verfall und der Auflösung historischer Ordnungsstrukturen. Diese Vorgänge der sozialen Verwesung konnten wiederum von anderen Klassen, die von den sozialen Veränderungen profitierten, genossen werden. Angst vor und Freude am Horror sind also die zwei Seiten einer Medaille.

Diese Lesart wird auch nicht durch die Tatsache geschwächt, daß der Terminus technicus "Vampir" erstmals 1732 registriert wurde und zwar als serbisches Fremdwort für eine Seuche, die an den Grenzen des südöstlichen Verteidigungsgürtels der Monarchie, eben am Balkan, auftritt. (Siehe Augustin Calmet, *Dissertations sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou revenans de Hongrie, de Moravie & C.*, 1749.) Das Rätsel dieser Seuche, dieser vampirischen Krankheit, stets verbunden mit einem Alptraum (incubus), der das Bild der wiederkehrenden Toten mit sich bringt, bestand darin, daß das akute Leiden bzw. Sterben der Lebenden mit der Unverwesbarkeit von Leichen, festgestellt durch fortgesetztes Wachstum von Haaren, Bart und Nägeln, irgendwie zusammenhing. Die Beziehung zwischen den unzerstörten Körpern der Toten und den verstörten Seelen der Lebenden ist also das eigentliche Problem und Phantasma des serbischen Syndroms. Der Lebende geht an etwas zugrunde, das als Totes nicht sterben will. Weil der Tote, das Tote, weiterleben will, muß der Lebende, das Lebende, sterben. Gerade darin, in dieser verzahnten Dialektik des Verschwindens und Anwesens erkennt man jene Merkmale, die das Wiederauftauchen des Vampirismus, der ab 1770 als Phänomen verschwunden war, so begünstigte. Im Rahmen des vorliegenden Essays wird ja der Vampirismus nicht als reale Seuche betrachtet, sondern als ein kulturelles Phänomen, als ein Echo der industriellen Revolution, und insbesondere heute im Zeitalter der Bioprothesen, wo der menschliche Körper als Ersatzteillager, auch lebender Organe (Transplantationen) gehandelt wird.

DIE MASCHINE ALS UNHEIMLICHER DOPPELGÄNGER DES MENSCHEN

Die Krise des Realitätsbewußtseins entsprach in der Kultur einer Krise der Repräsentation.

Wenn wir nun nicht damit beginnen wollen, nach dem Motor der Auflösung der historischen Realitätskonstruktionen zu fragen, sondern zuerst nach dem Motor der Auflösung der mit ihnen korrespondierenden historischen Repräsentationssysteme, dann finden wir den Schlüssel, der den Zugang zur Lösung der ersten wie der zweiten Frage gewährt, nämlich die Geburt der Maschine aus dem Geiste der industriellen Revolution. Die Maschine ist das Unheimliche, das Monster, der Horror, der den Schauer auslöste und die Wirklichkeit in ein gespenstisches Zwielicht tauchte.

Die Maschine ist der Kern der radikalen Transformation der sozialen Ordnung des 19. Jahrhunderts. Die Maschine braucht die künstlichen Nährstoffe wie Kohle, Gas, Diesel, Öl. Sie saugt den Menschen und die Landschaft aus. Die Schauerromane und Vampirgeschichten sind Geschichten über die Geschichte der Transformation der Gesellschaft durch die Maschine. Die Maschine droht durch ihre Überlegenheit den menschlichen Körper nicht nur lebendig zu begraben, sondern ihn überhaupt zu ersetzen: von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) bis zu Gustav Meyrinks *Golem* (1915) wird die Maschine zum Symbol künstlichen Lebens und künstlicher Lebewesen. Die Maschine wird zum Doppelgänger des Menschen. Von diesen mechanischen Doppelgängern fühlt sich der Mensch bedroht. Er erfindet daher Geschichten, in denen dieser mechanische Doppelgänger, verkleidet als Gespenst, Vampir, Maschinenmonster oder Phantom auftritt. Deswegen entsteht in der Epoche der Gespensterromane und Schauer Geschichten in der Literatur auch das Doppelgängermotiv. E.T.A. Hoffmann, der sogenannte "Gespenster-Hoffmann", schrieb mit *Elfiere des Teufels* (1814) und *Prinzessin Brambilla* (1820) zwei berühmte Novellen des Doppelgänger-Motivs. Auch Edgar Allan Poe schrieb 1839 mit *William Wilson* die Geschichte eines Doppelgängers. Der schattenlose Peter Schlemihl von Chamisso's wundersamer Geschichte kehrt in Hoffmanns *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* wieder. Dieses vampirische Motiv, vermischt mit dem Motiv des Doppelgängers als Spiegelbild, liegt auch dem erfolgreichen Filmdrama *Der Student von Prag* von Hans Heinz Ewers zugrunde, wo der Held Balduin auf das Phantom des Spiegelbildes schießt und dabei

sich selbst erschießt. In Andersens Märchen *Der Schatten* kehrt die Herr-Knecht-Dialektik wieder, denn der Schatten will nicht länger Sklave bleiben, sondern selbst Herr werden und beseitigt daher, nachdem er das Original zum Schatten degradiert hat, den einstigen Besitzer des Schattens am Abend der Hochzeit. Hoffmann hat das Doppelgängerproblem noch in *Das steinerne Herz*, *Die Brautwahl*, *Der Sandmann* und vor allem in der Geschichte *Die Doppelgänger* behandelt. Es war wahrscheinlich Jean Paul, der das Doppelgängermotiv in die Romantik eingeführt hat. In *Siebenkäs* und *Hesperus* läßt er das Ich als unheimliches Gespenst vor sich er stehen und erschauern. Das Ich, das bürgerliche Subjekt, die subjektivistische Aneignung und Konstruktion der Welt wird also in der industriellen Revolution zum Gespenst. Das Ich spaltet sich in einen Lebenden und einen Scheintoten, das Spiegelbild. Der Doppelgänger ist das Ergebnis einer Ich-Spaltung, die vampiristische Motive weitertreibt, denn das Spiegelbild lebt vom Lebenden bzw. der Lebende vom Spiegelbild. Dorian Gray in Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890) ist die vollkommene Synthese von Doppelgänger- und Vampir-Motiv. Der Doppelgänger als Spiegelbild wird zum Vampir des Lebenden. Das Bild altert statt der lebenden Person. Der Spiegel, das Bild wird zum inversen Vampir. Das Ich spaltet sich und das Subjekt wird zu seinem eigenen Vampir. Die frühkapitalistische Selbstaussbeutung und Selbstentfremdung hat ihren literarischen Ausdruck gefunden.

Die Augen der kranken Leichname blieben in den Berichten über die serbische Seuche unerwähnt, daher erschienen sie in den literarischen Kolportagen des 18. Jahrhunderts als gesichtslos. So begann das fehlende Spiegelbild des Vampirs, die Absenz des Vampirs im Spiegel.

Der Vampir ist also ein Fetisch der Absenz. Seine Augenlosigkeit steigert sich zur Gesichtslosigkeit und diese zur Absenz der Sicht. Der Vampir wird im Spiegel nicht gesehen und er sieht sein Spiegelbild nicht. Sicht und Licht sind sein Tod, daher ist der Vampir unsichtbar wie der Tod. Die unsichtbare Figur des Todes, denn der Tod naht immer unsichtbar, ist der Doppelgänger des Vampirs. Der Tod und der Vampir, der nur durch Schatten wahrnehmbar ist, sind beide Signifikanten der Absenz. Dostojewskis Jugendroman *Der Doppelgänger* (1846) ist der klarste

Ausdruck der Ich-Spaltung und des Kapitals. An der geistigen Stöße selbst verdoppelt, indem er sich in ein unordentliches Subjekt verwarder historischen Realitätskonstruktion dem Spiegel entspringt der Doppelgänger, die Wirklichkeit funktioniert nicht im Bewußtsein. Die vertraute Wirklichkeit, wie der Schatten: Das ist die industrielle Revolution, auf welche

Vampirismus und Doppelgänger-Konzepte. Beide sind Signifikante vor dem Verschwinden. Den Vampir motiv entspringen das Thema des Aufhebung des Todes, der narzisiert lebende Leichname, Wiederkehr Verlustes. Die Auflösung der gewaltsamen Revolution vorexerzierte, implizite seiner Welt. Der traumatische Verliche Angst vor dem Entschwinden allgegenwärtigen Triumph der Marismus. Die Maschine hat eine Ph

MA

Die Auflösung des subjektivistischen die Ankunft der Maschine bewirkt Repräsentationssysteme. In der Kunst die technische Apparatur der Fotomaschinen für physikalische Güter entwickelten sich im 19. und 20. Maschinen für immaterielle Information Television. Diese maschinengestützte Übertragungs- und Bildrezeptions Medien. Die Medien Fotografie, Fiktionsverarbeitende, -übertragende Systeme haben eine radikale Krise ausge löst, da diese handwerklich Künstlers, definiert waren.

DER MENSCHEN

dersens Märchen *Der Schatten* kehrt die Welt, denn der Schatten will nicht länger Herr werden und beseitigt daher den Schatten degradiert hat, den einstigen Abend der Hochzeit. Hoffmann hat das in *Das steinerne Herz*, *Die Brautwahl*. Der Schatten der Geschichte *Die Doppelgänger* behandelt Jean Paul, der das Doppelgänger-motiv in *Siebenkäs* und *Hesperus* läßt er das Selbst vor sich erstehen und erschauern. Subjekt, die subjektivistische Aneignung wird also in der industriellen Revolution geteilt sich in einen Lebenden und einen Toten. Der Doppelgänger ist das Ergebnis literarische Motive weitertreibt, denn das Leben bzw. der Lebende vom Spiegelbild. Das Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* ist eine Synthese von Doppelgänger- und Vampir-Spiegelbild wird zum Vampir des Toten statt der lebenden Person. Der Spiegel, der Vampir. Das Ich spaltet sich und das Leben in einen Vampir. Die frühkapitalistische Selbstentfremdung hat ihren literarischen

Charakter geblieben in den Berichten über die Erscheinung, daher erschienen sie in den literarischen Texten oft als gesichtslos. So begann das literarische Vampir, die Absenz des Vampirs im Spiegel.

Charakter der Absenz. Seine Augenlosigkeit und diese zur Absenz der Sicht. Er ist nicht gesehen und er sieht sein Spiegelbild. Er ist sein Tod, daher ist der Vampir die unsichtbare Figur des Todes, denn der Schatten ist der Doppelgänger des Vampirs. Er ist nur durch Schatten wahrnehmbar ist, die Absenz.

Der Doppelgänger (1846) ist der klarste

Ausdruck der Ich-Spaltung und der Selbstentfremdung im Zeitalter des Kapitals. An der geistigen Störung eines Menschen, der sich selbst verdoppelt, indem er sich in einen ordentlichen Beamten und ein unordentliches Subjekt verwandelt, zeigt er den Zusammenbruch der historischen Realitätskonstruktionen. Spiegel heißt Verdoppelung, dem Spiegel entspringt der Doppelgänger. Die Widerspiegelung der Wirklichkeit funktioniert nicht mehr in einem gestörten bzw. falschen Bewußtsein. Die vertraute Wirklichkeit verschwindet wie das Spiegelbild, wie der Schatten: Das ist die traumatische Erfahrung in der industriellen Revolution, auf welche die Romantik reagiert.

Vampirismus und Doppelgängerismus sind also korrespondierende Konzepte. Beide sind Signifikanten des Verschwindens und der Angst vor dem Verschwinden. Den Vampirismus wie dem Doppelgänger-motiv entspringen das Thema des Todes, die Sehnsucht nach der Aufhebung des Todes, der narzisstische Wunsch nach Unsterblichkeit (lebende Leichname, Wiederkehr der Untoten) und das Thema des Verlustes. Die Auflösung der gewohnten Realität des Subjektes (siehe Dostojewskis Goljadkin in *Der Doppelgänger*), wie es die industrielle Revolution vorexerzierte, implizierte die Zerstörung der Fundamente seiner Welt. Der traumatische Verlust der Wirklichkeit, die schreckliche Angst vor dem Entschwinden der gewohnten Welt durch den allgegenwärtigen Triumph der Maschinen ist der Ursprung des Vampirismus. Die Maschine hat eine Phantomisierung der historischen

Welt bewirkt. Vampirismus bedeutet Phantomisierung, Umgang mit Phantomen, mit Verlusten, Verschwinden, Gespenstern, Unheimlichem. Die Maschine taucht die alte Welt in den fahlen Glanz des Phantoms: die alte Wirklichkeit wird unsichtbar. Der Vampir als Fetisch der Absenz ist die eigentliche Figur des Phantoms und das Phantastische wird zur Allegorie der Absenz. Daher konnte Dion Boucicault 1856 den Namen seines populären Melodrams *The Vampire* von 1852 ohne jede Änderung und Inkonsistenz und ohne jede Konsequenz auf *The Phantom* ändern. Der Vampir ist das Maß der Phantomisierung, Auseinandersetzung mit Vampirismus bedeutet Auseinandersetzung mit Phantomisierung. In der heutigen Zeit, wo wir einen neuen Schub innerhalb der postindustriellen Revolution erleben, nämlich deren digitale Phase, verschwindet wiederum ein Stück der alten vertrauten Welt, wird wiederum ein Stück der Wirklichkeit phantomisiert, ausgebleicht, und kehrt daher das Interesse an Vampir- und Doppelgängermythen und anderen Eskapismen wieder.

Zusammenfassend kann man sagen, mit der Maschine entstand dem Menschen ein Doppelgänger; der die historische Erfahrungswelt phantomisierte, sodaß in der Tat überall nur Gespenster zu sehen waren. Die historische Erfahrungswelt wurde durch die industrielle Revolution zu einer Geisterwelt. Die Maschinenzeit, die Erfahrung der Zeit durch die Maschinen in den Fabriken, verwandelte in der Tat Minuten in "Stunden im Nachtbuch des Schreckens" (Ch. Maturin).

MASCHINE, MEDIEN UND VAMPIRISCHE MALEREI

Die Auflösung des subjektivistischen Realitätsbewußtseins durch die Ankunft der Maschine bewirkte eine allgemeine Krise der Repräsentationssysteme. In der Kunst hieß diese Maschine Bildmaschine, die technische Apparatur der Fotografie. Neben den Transportmaschinen für physikalische Güter wie Zug, Auto, Flugzeug entwickelten sich im 19. und 20. Jahrhundert auch Transportmaschinen für immaterielle Informationen wie Telegraf, Telefon, Television. Diese maschinengestützten Bilderzeugungs-, Bildübertragungs- und Bildrezeptions-Systeme hießen nach einiger Zeit Medien. Die Medien Fotografie, Film, Video, Computer als informationsverarbeitende, -übertragende und -erzeugende Maschinen-Systeme haben eine radikale Krise der klassischen Repräsentationssysteme ausgelöst, da diese handwerklich, d.h. durch die Hand des Künstlers, definiert waren.

Auf diese Krise konnte man auf mehrfache Weise reagieren. Einerseits indem man der Auflösung der klassischen Repräsentation widerstand und auf historische Formen der Repräsentations- und Realitätskonstruktion extrem insistierte, z.B. als Naturalismus und Realismus bis zur Neuen Sachlichkeit. Andererseits konnte man dieser subjektivistischen Auflösung von historischen Strukturen nachgehen und die Abbildung der Wirklichkeit selbst als Strom von Wirklichkeitspartikeln und subjektiven Empfindungen darstellen, z.B. im Impressionismus. Drittens konnte man auf das gespenstliche Reich der Entfremdungen in der industriellen Revolution reagieren, indem man eigene Phantome, künstliche Kreaturen und alternative, vielleicht menschlichere Geister erfand, z. B. im Symbolismus. Viertens und das scheint die legitimste Reaktion zu sein, konnte man auf die Ankunft der Maschine reagieren, indem man in einen

kritischen Dialog mit der Maschine trat und seine eigenen Produktions- und Repräsentationsmethoden änderte. Die Fotografie als Bildmaschine hat auf der Ebene der Repräsentationssysteme für die historische Ordnungsstruktur der Malerei die gleiche Aporie und die gleiche Bedrohung bedeutet wie die industriellen Maschinen für die sozialen Ordnungssysteme und deren Realitätskonstruktionen. Also konnte nur derjenige Künstler der eigentliche Seismograph der sozialen Transformationen durch die industrielle Revolution werden, die ja zur Gänze einem Triumph der Maschinen zu verdanken ist, der seine eigene historisch gewachsenen Repräsentationssysteme im Geiste der Maschine kritisch durchdachte und verwandelte. So ein Künstler ist z. B. Marcel Duchamp, der vom industriellen Ready made bis zur *Junggesellenmaschine* die Skala der Topoi der industriellen Revolution durchdachte. Die Malerei steht seit dem Anfang der Fotografie im Zeichen der Maschine. Das Maschinen- und Medien-Bild bedrängt das Tafelbild, bedroht es, kastriert es in seinem hundertjährigem Monopol als Medium des Bildes.

Die vielen bekannten Todeserklärungen der Malerei, die im 19., aber auch im 20. Jahrhundert immer wieder von Malern und Fotografen formuliert wurden, weisen deutlich darauf hin, daß durch die Ankunft der Fotografie die Malerei selbst zu einem Gespenst, Geist, Phantom, mehr lebendig als tot bzw. lebendig begraben, wurde. Die Fotografie wurde, um in der Logik unserer Analyse zu bleiben, zum Doppelgänger der Malerei, von dem die Malerei sich in ihrer Existenz bedroht fühlte, und die Malerei wurde zum Doppelgänger der Fotografie, von der sich wiederum die Fotografie in ihrem Anspruch auf Kunst kastriert fühlte. Die Fotografie phantomisierte gewissermaßen die Malerei, verwandelte die Malerei in ein Gespenst, in einen Geist, der nur durch künstliche Infusionen am Leben gehalten werden konnte. Alle neuen Medien verdoppeln nicht nur die Wirklichkeit – das tun sie nur auf fragmentarische und ausschnitt-hafte Weise, sondern sie sind vor allem Doppelgänger der historischen Medien. Die Medien als Verdoppelungsmaschinen sind Vampire, denn die alten Medien befürchten, daß die neuen Doppelgänger von ihrem Blut leben, daß sie von ihnen ausgesaugt, verzehrt und verseucht werden, zumal die neuen Medien immer mit diesem Anspruch auftreten, die alten Medien abzulösen. Aber die alten wie die neuen Medien müßten wissen, wer immer den Doppelgänger tötet, tötet auch sich selbst. Die einzige Substanz und sein eigenstes Sein wie Selbst konzentriert sich im Doppelgänger. Die Medien verhalten sich zueinander wie Vampire, wie doppelgänger-

rische Spiegelbilder. Das jeweilige Medium lebt vampirisch von Doppelgängern wie Dorian Gray von seinem Bildnis. Die Ich-Identität (die Identität der Medien) kommt vom Doppelgänger, sagt schon Lacans berühmte Spiegelstadium-Theorie. Freud hat in seiner Arbeit über *Das Unheimliche* (1919), an Otto Ranks Studien *Der Doppelgänger* (1914) angeknüpft. Sich nicht im Spiegel zu sehen und sich nicht im Spiegel zu erkennen, heißt: nicht eins sein mit sich selbst. Sobald ich mich im Spiegel erkenne, habe ich mich schon verloren. Siehe den Mythos des Narziß. Der Vampirismus ist also auch ein abgewandelter Mythos der Selbstliebe, des Narzißmus. Deswegen auch ist der Vampir, das Phantom, ein Signifikant der Absenz. Denn die Figur des Doppelgängers als narzißtischer Anderer entspringt auch der Angst, sich selbst zu begegnen und dann enttäuscht zu sein oder sich selbst im Weg zu sein. Daher wird es vorgezogen, sich selbst im Anderen zu begegnen und damit gleichzeitig zu verlieren. Der Doppelgänger ist daher eine Figur der Angst vor dem Verlust, vor dem Tod und daher letztlich eine Figur des Todes. Der Doppelgänger als narzißtischer Anderer ist sowohl Schutz gegen den Tod wie Verbote des Todes, Abwehr gegen Vernichtung und Verlust wie auch Ausdruck des Verlustes, des Mangels (an Einzigkeit). Die Verdoppelung ist Ausdruck der Furcht vor der Kastration und der Absenz, impliziert sie aber gleichzeitig. Siehe das Haupt der Medusa, den Mythos des Kastrations-Komplexes, wo die Vielzahl der Schlangen am Haupt kaschiert, daß die eine entscheidende Schlange fehlt.

Warhols Multiplizierung eines Motivs, z.B. der Coca Cola-Flasche, nimmt nicht nur Bezug auf die industrielle Massenproduktion dieser Flasche, sondern ist auch Ausdruck der Repräsentationskrise der Malerei, der Kastrationsangst der Malerei. Anstatt eine Cola-Flasche zu malen, erzeugt er mittels des maschinellen Siebdrucks viele Cola-Flaschen und Suppen-Dosen. Er vervielfältigt das Motiv wie die Schlangen auf dem Haupt der Medusa. Warhol multipliziert mechanisch die Malerei aus Kastrationsangst, um dem Eingeständnis des Verlustes des Monopols der Malerei als Bildmedium zu echappieren. Er entflieht konsumeristisch dem Problem der Malerei, gerade indem er sie panisch und Medusa-gleich multipliziert.

Anders Reed. Er erkennt, wie die Existenz und Existenzform der Malerei von den Maschinen und Medien bedroht wird. Er anerkennt die historische Objektivität dieser Bedrohung und geht ihr auf den Grund. Er erkennt, daß die Identität der Malerei im Zeitalter der Medien nicht die gleiche sein kann wie vorher und daß der Ursprung der Krise der Malerei in der Geburt der Maschine in der indust-

riellen Revolution liegt. tionssysteme phantomis. Seitdem lebt die Malerei Sie lebt von der (postm) die Geschichte lebt von mit ihren Doppelgänger: Video, Computer. Sie bei anderen Medien, aus Ft dabei erst recht. Reed E zum Ausgangspunkt sei eben nicht zu verlieren. Original (Malerei) und I ebenso auf wie das Mot Phantastische bedeutet Eingeständnis, daß die Maschinen und Medien ihrer eigenen historisch einen Ästhetik der Abse

Das Doppelgänger- und der Krise der sozialen, s nungen, die beide durch wurden. Wenn also Dav reflektiert, dann geht es pittoresken Inhalte der mentale Reflexion der A struktion im Zeitalter d industriellen Revolution. Malerei durch die appar und Video bis zum Com schen maschinellen Bild reflektiert Reed method der Malerei als Phanton diesen Status mit neuer versucht, die Malerei zu machen. Die Beschäftigt Untersuchungen zur Ma Film (siehe die Inkorpor thetische Weise in Films für vampirische Bluttrar Veränderung der Malerei dustricellen Revolution, c als Repräsentations- un

weilige Medium lebt vampirisch von Gray von seinem Bildnis. Die Ich-Medien kommt vom Doppelgänger, sagt Hegelstadium-Theorie.

Über *Das Unheimliche* (1919); an Otto Ranks (1914) angeknüpft. Sich nicht im Spiegel Spiegel zu erkennen, heißt: nicht ein sich mich im Spiegel erkenne, habe ich den Mythos des Narziß. Der Vampirismus alter Mythos der Selbstliebe, des Narziß-Vampir, das Phantom, ein Signifikant der Doppelgängers als narzißtischer Anderer sich selbst zu begegnen und dann ent-geht im Weg zu sein. Daher wird es vorgehen zu begegnen und damit gleichzeitig zu ist daher eine Figur der Angst vor dem über letztlich eine Figur des Todes. Der Anderer ist sowohl Schutz gegen den Abwehr gegen Vernichtung und Verlust (Mangel, des Mangels (an Einzigkeit)). Die Furcht vor der Kastration und der gleichzeitig. Siehe das Haupt der Medusa, Komplexes, wo die Vielzahl der Schlang die eine entscheidende Schlange fehlt.

es Motivs, z.B. der Coca Cola-Flasche, die industrielle Massenproduktion dieser Ausdruck der Repräsentationskrise der Malerei. Anstatt eine Cola-Flasche des maschinellen Siebdrucks viele Cola-n. Er vervielfältigt das Motiv wie die der Medusa. Warhol multipliziert mecha-tionsangst, um dem Eingeständnis der Malerei als Bildmedium zu echappieren. dem Problem der Malerei, gerade indem gleich multipliziert.

die Existenz und Existenzform der Medien bedroht wird. Er anerkennt dieser Bedrohung und geht ihr auf den Identität der Malerei im Zeitalter der n kann wie vorher und daß der Ursprung Geburt der Maschine in der indust-

riellen Revolution liegt, die seither alle historischen Repräsentationssysteme phantomisiert und in Gespenster verwandelt hat. Seitdem lebt die Malerei in einer Spaltung und von einer Spaltung. Sie lebt von der (postmodernen) Reflexion (ihrer Geschichte) und die Geschichte lebt von der Gegenwart. Sie lebt von der Begegnung mit ihren Doppelgängern, den anderen Medien wie Foto, Film, Video, Computer. Sie begegnet sich bevorzugt im Anderen, in den anderen Medien, aus Furcht, sich darin zu verlieren, und verliert sich dabei erst recht. Reed hingegen erklärt den "Mangel", den "Verlust" zum Ausgangspunkt seiner vampirischen Malerei, um die Malerei eben nicht zu verlieren. Die Herr-Knecht-Dialektik zwischen Original (Malerei) und Kopie (Medien) nimmt er in seiner Malerei ebenso auf wie das Motiv des medialen Doppelgängers. Das Phantastische bedeutet daher in Reeds Malerei nichts anderes als das Eingeständnis, daß die Malerei sich mit dem "Unheimlichen" der Maschinen und Medien und der daraus folgenden Phantomisierung ihrer eigenen historischen Funktion beschäftigen muß, also mit einem Ästhetik der Absenz.

Das Doppelgänger- und Vampirmotiv sind also nicht nur Metaphern der Krise der sozialen, sondern auch der Krise der kulturellen Ordnungen, die beide durch die industrielle Revolution transformiert wurden. Wenn also David Reed in seiner Malerei das Vampirmotiv reflektiert, dann geht es ihm nicht auf oberflächliche Weise um die pittoresken Inhalte der Vampirgeschichten, sondern um eine fundamentale Reflexion der Malerei als Repräsentations- und Realitätskonstruktion im Zeitalter der Maschine, der Medien und der postindustriellen Revolution. Reed reagiert auf die Phantomisierung der Malerei durch die apparative Kunst, von der Fotografie über Film und Video bis zum Computer. Alle Stationen der neueren technischen maschinellen Bildsysteme, welche die historischen ablösen, reflektiert Reed methodisch und benützt sie, um einerseits den Status der Malerei als Phantom erkennbar zu machen und andererseits diesen Status mit neuen malerischen Methoden zu überwinden. Er versucht, die Malerei zum Vampir und Doppelgänger ihrer selbst zu machen. Die Beschäftigung Reeds mit dem Vampirmotiv und seine Untersuchungen zur Malerei als Doppelgänger von Video, Computer, Film (siehe die Inkorporationen seiner Gemälde auf künstlich synthetische Weise in Filmszenen von Hitchcock - veritable Metaphern für vampirische Bluttransfusionen), reflektieren die grundsätzliche Veränderung der Malerei im Zeitalter der industriellen und postindustriellen Revolution, die grundsätzliche Veränderung der Malerei als Repräsentations- und Realitätskonstruktionssystem im Zeitalter

der Maschine. Gerade dadurch findet die Malerei aus dem Zustand der Phantomisierung heraus. Reeds Mediatisierung der Malerei und seine gleichzeitige Immunisierung der Malerei gegen die Medien machen ihn zu einem der zentralen Maler der 90er Jahre.

Ich habe versucht zu zeigen, daß der Vampir und der Doppelgänger strukturell verwandt sind und daß ihr Bindeglied das Phantom ist, das Spiegelbild, aber auch der Narziß. In der Dialektik der Spiegelung, der Verdoppelung und der gegenseitigen Abhängigkeit von Selbst und Spiegel-Selbst, von Bild und Spiegelbild entwickelt sich ein Drama der Sichtbarkeit, eine dramatische Transformation der Idee des Visuellen. Alle genannten Aspekte der Geschichte über Doppelgänger, Vampire und Spiegelbilder sind auch Geschichten über die Entwicklung der Maschinen und Medien, vor allem der Bildmedien. Die Malerei hat eine dramatische Geschichte ihrer Verdoppelung, Spiegelung und Phantomisierung durch die Medien erfahren, die auch als eine Geschichte des Verlustes und der Kastration empfunden werden kann.

Die Ankunft der fotografischen Maschine hat die Fundamente der Malerei und deren Realitäts- wie Repräsentationskonstruktionen zerstört. Mit dem Vampirismus seiner Malerei betreibt Reed eine Malerei zwischen Autoskopie und Autopsie. Autoskopie heißt so viel wie sich selbst sehen und meint jene klinische Pathologie, daß jemand seinem Doppelgänger "wirklich" begegnet oder ihn wirklich zu sehen glaubt. Die Malerei Reeds ist also eine Malerei, die das Unmögliche versucht, nämlich sich mit geschlossenen Augen zu sehen bzw. sich im Spiegel zuzusehen, wie man die Augen schließt. Reeds Malerei ist eine diskursive Malerei, in der Formprobleme des Sichtbaren obsolet sind. Er nimmt am Phantom Malerei eine Autopsie vor. Er nimmt eine Transfusion mit dem Blut der neuen Medien am lebenden Leichnam der Malerei vor.

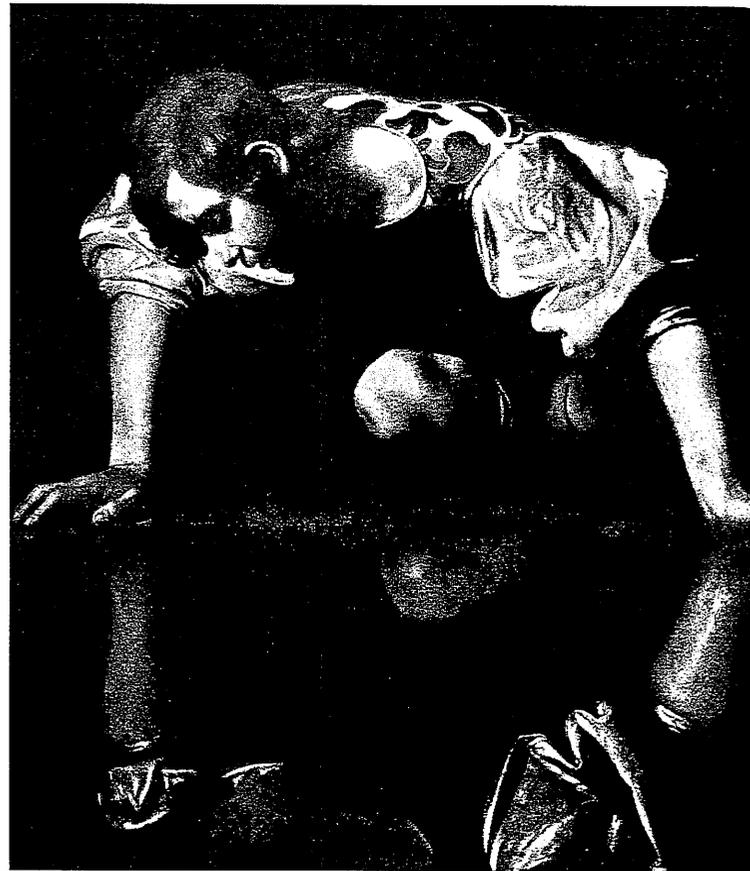
Reed beschäftigt sich mit den Doppelgängern der Malerei wie Film, Video, Computer, um die Kastration der Malerei, deren Verlust und Verschwinden zu verhindern. Das ist der Sinn seines berühmten Satzes von 1987: "We see paintings in a different way now, because of film and video." Seine Malerei ist eine narzißtische Selbstspiegelung der Malerei wie auch gleichzeitig eine Dissimulation der Malerei durch Verdoppelung und Vervielfältigung. Er nähert sich den Produktionsmethoden und Repräsentationskonstruktionen der neuen Medien in seiner Malerei, weil er die eigentliche Funktion der Doppelgänger (wie Schatten, Spiegelbild, Vampir, Narziß) erkannt

hat, nicht nur die Versicherung gegen das Verschwinden des Originals (die Malerei als erstes Bildmedium) zu sein, sondern auch der Vorbote eben dieses Verschwindens zu sein, (da es seit der Fotografie auch andere technische Bildmedien gibt). Dieses Paradox ist aber gerade das, was das Unheimliche auslöst, wie Freud in Fortführung von Ranks Studie über Doppelgänger erkannt hat. Die Verdoppelung führt nicht zur Immortalisierung des Originals, zum Nicht-Verwesen des Leichnams, sondern zur Phantomisierung, zum Verlust des Originals. Im Vampir kommt dieses Paradox der Doppelbeziehung zwischen Abwehr des Todes, Angst vor dem Tod einerseits und Vorbote des Todes, Todestrieb und Genießen des Todes andererseits zum Ausdruck. Dieses Paradox erzeugt die Dimension des Unerklärbaren, des Unheimlichen. Reeds Malerei ist also eine unheimliche Malerei, die um den Status der Malerei zwischen Abwehr des Verschwindens und Genießen des Verschwindens weiß. Seine Bilder, die wie Vampire in Hitchcocks Filmstills eingesetzt sind, Tafelbild-Vampire, die vom Blut der neuen Medien leben, versuchen, das Unheimliche zu lösen und gleichzeitig einzulösen, nämlich den Augenblick zu sehen, wie das eigene Spiegelbild die Augen schließt. Dies würde den Mangel der Malerei im Medium der Malerei selbst erscheinen lassen, die Figur der Absenz auf unsichtbare Weise anwesend machen. Reeds vampiristische Malerei ist eine Malerei, die sich im Spiegel der Malerei erkennt und weiß, es ist bereits zu spät, sie hat ihre historische Autonomie verloren. Doch will Reed die historische Kastration der Malerei durch die neuen Bildmedien von Fotografie bis Film nicht durch die pluralistische, posthistorische, postmoderne Vervielfältigung illusionär kaschieren, sondern er gesteht diesen Zustand der Malerei ein und nimmt ihn als Ausgangspunkt seiner Malerei. Daraus entsteht eine neue Malerei als Phantom zwischen Autopsie und Autoskopie, zwischen Fremdschauen und Selbstschauen, um das Reale der Malerei im Unspiegelbaren zu definieren, denn auch der Vampir ist unspiegelbar. Prüfung durch Augenschein, Autopsie, hieß das bei Leichen.

Nichts ist schöner und beweiskräftiger für meine Argumentation als daß Reed diese Rettung der Malerei, der Realität der Malerei, unter der Bedingung und dem Eingeständnis eines historischen Verlustes und Mangels (gegenüber den neuen Medien), im Spiegelsaal der Neuen Galerie in Graz, im Saal der multiplen Lichter und multiplizierenden Spiegel, im Raum der Medusa, nicht unweit von Sheridan Le Fanus Schloß Hainfeld, wo Carmilla ihr Schicksal erlitt, ausgeführt hat. Im Spiegelsaal, dort wo der Spiegel das Bild des Vampirs nicht zeigt siehe das Bildmotiv der Einladungskarte, ein

Filmstill aus Terence Fishers Film *The Brides of Dracula* (1960), wo der Vampir unsichtbar bleibt - ist die Malerei als Allegorie des Sichtbaren aufgebaut, in dem historischen Augenblick, wo sie im Spiegel anderer Medien sehen möchte, wie sie die Augen schließt, wie sie verschwindet, zumindest als Bild, als Bildmedium. Dies ist aber bekanntlich nicht möglich. Das Subjekt, das die Augen schließt, kann im Spiegel nur fragmentarisch und nicht bis zum Ende, also nur imaginär, sehen, wie es die Augen schließt. Daher kann die Malerei wie der Vampir nicht sterben.

Narziß Umkreis Caravaggio ca. 1599-1600



Peter Weibel

Phan

In his 1836 project, that the 19th century drama of 1882, which Alvig says, "I almost we have inherited for all sorts of dead ideas, no vitality, but they them off.... There m

What gave rise to the *Sonata*, as August St the origin of this pe