



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Staging the Freak. Das (Un-)Heimliche als Raum und
Rahmen für die Inszenierung außergewöhnlicher Körper in
deutsch- und englischsprachiger Literatur der
Postmoderne.“

verfasst von / submitted by

Mag. Stephanie Weber

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Fragestellung.....	7
Literatur.....	8
Aufbau der Arbeit.....	17
TEIL I.....	19
1. Das Unheimliche.....	19
1.1. Das Unheimliche vor Sigmund Freud.....	19
1.2. Das Unheimliche bei Sigmund Freud.....	22
1.2.1. Doppelgänger.....	26
1.2.2. Zweifel an der Beseelung eines Gegenstandes.....	28
1.2.2.1. Exkurs: Uncanny Valley.....	30
1.2.3. Das Unheimliche des Erlebens und das Unheimliche der Fiktion – Vermischung von Realität und Phantasie.....	35
1.3. Das Unheimliche bei Jacques Lacan.....	36
1.3.1. Mangel und Begehren.....	38
1.3.2. Das Phantasma und der unmögliche Blick.....	39
2. Freak und Monster.....	44
2.1. Freak, Monster, Ungeheuer – Versuch einer Definition und Begriffserklärung.....	44
3. Von Zirkus bis Freakshow – Orte der Aus- und Darstellung des Ungewöhnlichen.....	55
4. Darstellungspraktiken und Formen der Inszenierung von Freaks – Rahmen, soziale Interaktion und der Freak als Figur.....	62
4.1. Soziale Interaktion und der narrative Rahmen.....	66
4.2. Visuelle Ebene.....	72
4.3. Narrative Ebene.....	75
4.4. Der Freak als Figur.....	83
TEIL II DER (UN-)HEIMLICHE RAUM.....	87
1. Das Unheimliche als räumliches Konzept.....	91
2. „Beyond the bounds of imagination itself“ – Vom Fiktiven, Fingierten und Imaginären als Erfahrung (un-)heimlicher Welten.....	96
3. Von Flucht zu Fluch – Die Ambivalenz des Zirkus als Ort des Heimlichen.....	111
3.1. Das Freak-Konzept als räumliches Konzept – verque(e)r und ver-rückt.....	112
3.1.1. Peace. Isolation. Purity. Arturism und The Admitted in <i>Geek Love</i>	119
3.1.2. Ver-rücktes Verhalten und räumlicher Zusammenhang.....	126

TEIL III STAGING THE UNCANNY.....	133
1. Das unheimliche Erzählen / das Unheimliche erzählen.....	133
1.1. Das Unheimliche als narrative Strategie in <i>Nights at the Circus</i>	136
2. Das Unheimliche der Darstellung – realitätstransformierende Elemente und die Darstellbarkeit des Unheimlichen.....	142
2.1. Die Handlung als Tat/Ort in „The Knife Thrower“	142
2.2. Unheimliche Illusionskunst – vom Verschwinden und Erscheinen in „Eisenheim the Illusionist“ und Das Spiegelkabinett.....	151
3. Das unheimliche Spektrum.....	170
3.1. Das unheimliche Spektrum.....	171
3.2. „The Knife Thrower“	175
3.3. <i>The Transformation of Bartholomew Fortuno</i>	177
TEIL IV DER (UN-)HEIMLICHE KÖRPER.....	184
1. Der (un-)heimliche Körper – Spiel mit Ambivalenzen.....	189
2. Wandlung und Transformation in <i>Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti</i>	197
2.1. Alec.....	197
2.2. Bird.....	201
3. Der korrupte, groteske und abjekte Körper – der Freak als das „holy grotesque“	207
3.1. Die Subversion des Abjekts.....	211
3.2. Die Glorifizierung des Freaks.....	215
4. Gruppendynamik und Verhältnisse der Macht in <i>Geek Love</i> und <i>Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti</i>	222
4.1. Obsession und Destruktion.....	226
5. <i>The Transformation of Bartholomew Fortuno</i>	234
5.1. Zwischen Kunst und Künstlichkeit.....	234
5.2. Verhüllen und Enthüllen. Die Interaktion zwischen Bartholomew und Iell.....	239
Zusammenfassung.....	249
Bibliografie.....	253
Abstract.....	272

Einleitung

Das Unheimliche soll in der vorliegenden Arbeit in seiner Vielschichtigkeit, seinen unterschiedlichen Formen und Ausformungen beleuchtet werden. Dabei soll auch auf seine räumliche Dimension und seine Verkörperung eingegangen werden, auf das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren also, das sich für die Ambivalenz des Heimlichen (des Vertrauten, Heimeligen) und Unheimlichen (des ver- und entfremdeten Vertrauten, welches sowohl an ganz bestimmte Ängste als auch Wünsche rührt) verantwortlich zeichnet. Immer wieder wird diese Ambivalenz des Unheimlichen von Laurie Ruth Johnson in *Aesthetic Anxiety. Uncanny Symptoms in German Literature and Culture* betont und immer wieder wird sie auch in dieser Arbeit eine Rolle spielen. Das Heimliche (als das Verborgene, Geheime, aber auch als das Heimelige) wird sich beständig seinem Gegenteil, dem Unheimlichen, in einer Art geisterhaftem Pas de Deux, annähern und von ihm entfernen.

Die These Sigmund Freuds, dass es sich beim Unheimlichen um die Wiederkehr des verdrängten Vertrauten handelt, die er in seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ großteils anhand einer Analyse von E. T. A Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* entwickelte, hat, obwohl 1919 veröffentlicht, „nichts von ihrer Gültigkeit verloren“¹, wie Klaus Herding in der Einleitung zu *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst* feststellt. Das Unheimliche sei eine „Grunderfahrung der Moderne“², fährt Herding fort. Ähnliche Beobachtungen machen auch Nicholas Royle, der das Unheimliche als einen wichtigen transdisziplinären Begriff zeitgenössischen Denkens beschreibt³, oder David Ellison, der eine Auseinandersetzung mit der Moderne unabhängig vom Unheimlichen sogar für unmöglich hält:

The uncanny is the sublime for our age. Just as Romanticism is impossible to understand without the sublime as one of its cardinal points, in the same way Modernism (and beyond) cannot be studied independently of its figuration in the uncanny.⁴

1 Klaus Herding: „Einleitung.“ In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Hrsg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 7-16. S. 7.

2 Herding: „Einleitung.“ S. 7.

3 Nicholas Royle: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press 2003. S. vii.

4 David Ellison: *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature. From the Sublime to the Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press 2006. S. 52.

Johnson zieht einen Bogen vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert und argumentiert, dass speziell im Deutschland der Moderne das Unheimliche als die Domäne des Kranken, Unnatürlichen thematisiert wird, diese zugleich aber auch in den Bereich des „Mainstream“ überführt und dadurch zu einem Neudefinieren des Selbst beiträgt.⁵ Dabei verortet sie in der Erfahrung des Unheimlichen auch eine Art von Lustgewinn und Nostalgie, da ihrer Ansicht nach das Wiederholen unterdrückten Materials, der Wiederholungszwang in all seiner Unheimlichkeit also, auf einer Nostalgie für das verlorene Heim fußt: „[W]hen one is experiencing ‚das Unheimliche,‘ one yearns for ‚das Heimliche‘“.⁶ Diese Nostalgie sieht sie als Bedingung für das Moderne, als Reaktion des neuen Subjekts auf etwas scheinbar verlorenes, das zwar nicht existiert zu haben scheint, aber dennoch eine Spur der Melancholie durch den Geist des modernen Subjekts zieht.⁷

Bei allem Zuspruch, den das Konzept des Unheimlichen allem Anschein nach bekommt, muss aber auch festgehalten werden, dass vor allem Freuds Herangehensweise sich auch immer wieder Kritik ausgesetzt sieht. Insbesondere dass sich das Unheimliche einer genauen Definition entzieht und es Freud nicht gelingt, das Unheimliche greifbar zu machen, wird bemängelt. Seine Aufzählung unheimlicher Erfahrungen ähnele, so Royle, einer „Einkaufsliste“.⁸ Auch Hélène Cixous empfindet das Ergebnis von Freuds Analyse als unbefriedigend. Ihr scheint es, als würde das Unheimliche selbst gegen Freud zurückschlagen.⁹

Unbestritten scheint allerdings zu sein, dass Freud ein begnadeter Geschichtenerzähler war. So muss auch das Unheimliche als ein literarisches, narratives Werk betrachtet werden. Sarah Kofman greift die Vorstellung des Unheimlichen als narratives Element auf: entscheidend für den unheimlichen Effekt sei viel mehr die Art des Erzählens, nicht das Motiv.¹⁰ Jedes Kunstwerk habe Potenzial, das Unheimliche auszulösen; lediglich das Einbeziehen des Schönen, wodurch das unterdrückte Material getarnt sei, bedinge Lust oder Unlust, Gefallen oder das Unheimliche:

5 Laurie Ruth Johnson: *Aesthetic Anxiety. Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi 2010. S. 13.

6 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 13.

7 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 14.

8 Royle: *The Uncanny*. S. 13.

9 Hélène Cixous: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*.“ In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Hrsg. Klaus Herding, Gerlinde Gehring. Üs. Eva Groepler. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 37-59. S. 38.

10 Sarah Kofman: *Freud and Fiction*. Üs. Sarah Wykes. Cambridge: Polity Press 1991. S. 137.

It seems that the difference between a work of art that causes pleasure and one that causes uncanniness is the degree to which the repressed content is „disguised“: one functions, so to speak, like a normal dream and the other like a nightmare. [...] All works of art would provoke feelings of uncanniness if artists did not use the seductive artifice of beauty to divert the ego's attention and prevent it from guarding against the return of the repressed.¹¹

Im Genre der narrativen Fiktion selbst sieht Royle schließlich das Potenzial für das Unheimliche verankert: die Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen einer anderen Person werden ohne deren Zutun berichtet; es wird etwas vermittelt, was nicht der eigenen unmittelbaren Erfahrung entspricht. „There is uncanny knowledge“, meint Royle.¹²

Die Dissertation widmet sich ebenfalls der Verbindung von Unheimlichem und Literatur und dem Miterleben und Mitfühlen von dem, was nicht selbst erfahren wird. Ungeachtet dessen, dass das Unheimliche in dieser Arbeit nicht zwangsläufig als historisches Phänomen aufgefasst werden soll, soll dennoch eine kurze Zeitreise durch die Geschichte der Entstehung des Begriffes und der Beschäftigung mit dem Phänomen des Unheimlichen und dem Unheimlichen als einem Symptom vorangestellt werden. Dies soll nicht nur die Vielschichtigkeit des Unheimlichen betonen, sondern auch der weiteren Auseinandersetzung dienen. Zwar werden im Vordergrund die Arbeiten Sigmund Freuds und Jacques Lacans stehen und den Rahmen für Überlegungen zum Monströsen, Devianten, Eigenen und Fremden bilden, welche das Subjekt beeinflussen und seine Identitätsbildung zum Teil sogar bedingen; dennoch soll auch ein Blick auf die Arbeiten geworfen werden, die Freud und Lacan vorangegangen sind, und auf jene, die im Lichte der Erkenntnisse Freuds und Lacans entstanden sind, beziehungsweise mit Hinblick auf sie gelesen werden können.

Nicht nur über das Unheimliche, sondern auch über Freaks und Monster, über ihren Zusammenhang zur menschlichen Psyche sowie über ihre Genealogie und ihre Darstellungsmodalitäten wurde bereits vieles verfasst. Vor allem das Monster spielt eine wichtige Rolle in der Populärkultur, sind doch Figuren wie Vampire und Zombies seit langem nicht mehr aus der Unterhaltungsindustrie wegzudenken. Gerade im Horror- und Fantasy Genre kristallisierten sich sogar Untergattungen heraus, die die Zurschaustellung

11 Kofman: *Freud and Fiction*. S. 123.

12 Royle: *The Uncanny*. S. 256.

von monströsen Körpern und das Aufbrechen und Zerstören von unversehrten Körpern in den Mittelpunkt stellen.¹³

Kategorisierungen, wie sie sich innerhalb sozialer Interaktion abspielen, helfen bei der Ausbildung von Identität (was bin ich, was bin ich nicht? Wo beginne ich, wo höre ich auf?), zeigen aber auch die Instabilität eines verkörperten Selbst auf. Insbesondere Figuren wie Freaks und Monster lassen diese Muster sichtbar werden; Konflikte und kulturelle Ängste werden durch die Darstellung von Körpern – insbesondere abweichenden Körpern – verhandelt.¹⁴ Duale Zuschreibungen wie „monströs“ und „normal“ können daher nicht als den Figuren immanent verstanden werden, sondern sind kontextgebunden, wie Catherine Shelton anhand des postklassischen Horrorfilms argumentiert:

Dass der monströse Körper als solcher überhaupt erst rezipiert werden kann, setzt mithin nicht nur die Vorstellung von einer – wie auch immer gearteten – Normalität des menschlichen Körpers voraus, sondern auch deren verbindliche Gattung und Akzeptanz innerhalb eines gegebenen kulturellen Kontextes.¹⁵

Dichotome Körperbilder und Körperkonzeptionen werden durch die Figur des Horrormonsters somit nicht nur perpetuiert, sondern auch infrage gestellt und unterlaufen.¹⁶ Duale Konzepte wie „schön“/„hässlich“, „stark“/„schwach“, „normal“/„monströs“, „Ich“/„nicht-Ich“ werden verletzt und die soziale Ordnung, die auf diesen Konzepten aufbaut, wird umgeworfen.¹⁷ Zuschreibungen, die Körper erfahren, was etwa gemeinhin als „schön“ wahrgenommen wird, sind nicht natürlich, sondern basieren auf kulturellen, sozialen Konstrukten, die über soziokulturelle Kanäle verbreitet und internalisiert werden.¹⁸

13 Die Rede ist hier vor allem von der Horror-Untergattung „Body Horror“. Vergleiche hierzu z. B. Margo DeMello: *Body Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge 2014. S. 4.; oder Ronald Alan Lopez Cruz: „Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror.“ In: *Journal of Popular Film and Television* 40/4, 2012. 160-168. S. 161.

14 Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im Postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S.10.

15 Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*. S. 176-177.

16 Vgl. z. B. die Arbeiten von Catherine Shelton und Isabel Pinedo zum postklassischen, beziehungsweise zeitgenössischen Horrorfilm: Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*. S. 30-31.; Isabel Pinedo: „Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film.“ In: *Journal of Film and Video* 48/1, 1996. 17-31. S. 17, 21.

17 Pinedo: „Recreational Terror.“ S. 21.

18 DeMello: *Body Studies*. S. 5-6.; Marika Tiggemann: „Sociocultural Perspectives on Human Appearance and Body Image.“ In: *Body Image. A Handbook of Science, Practice and Prevention*. Hrsg. Thomas F.

Die Idee eines natürlichen Körpers ist von vorneherein eine Fiktion, die auf der Natur als einem diskursiven Konstrukt beruht.¹⁹ Was Terence Turner als „social skin“ bezeichnet – das Sichtbarwerden von sozialen Einschreibungen auf der Oberfläche des Körpers,²⁰ die nicht nur die Grenze des Körpers darstellt, sondern auch die Bühne für das Drama der Sozialisierung wird²¹ – soll in diesem Zusammenhang auf den ganzen Körper ausgeweitet werden. „The body is a most peculiar ,thing“, argumentiert Elizabeth Grosz. Es ist weder ein Ding, noch gelingt es ihm, zur Gänze seine Dinghaftigkeit abzulegen.

Thus it is both a thing and a nonthing, an object, but an object which somehow contains or coexists with an interiority, an object able to take itself and others as subjects, a unique kind of object not reducible to other objects.²²

Sowohl der Körper als eine äußere Hülle als auch die abstraktere innere Form von Selbst, eine Art „Idee vom Ich“, sind keine abgeschlossenen Entitäten, sondern weisen Durchlässigkeit für äußere Einflüsse, Veränderungen und Brüchigkeiten auf. Grosz unterscheidet zwischen „body“ und „body image“, worunter sie eine einheitsbildende Instanz versteht, die Vorgänge zwischen Körper und Geist vereint, zwischen ihnen vermittelt und so zur Entwicklung des Subjekts und Ausbildung von Identität beiträgt. Dieses abstrakte Körperbild ist jedoch nie vollkommen abgeschlossen und obwohl body und body image stark voneinander abhängen und einander beeinflussen, sind die dennoch nie vollkommen in Einklang.²³ Körper-sein und Körper-haben stellt dabei einen Unterschied in der Selbstwahrnehmung dar, der kaum ins Bewusstsein vorzudringen vermag, jedoch im Hintergrund mitunter wichtige Fäden zieht. Wir lernen erst, ein Körper zu sein, indem wir diesen Körper leben. Dadurch ergeben sich aber wesentliche Angriffsflächen, wenn äußere Regulierungsversuche den scheinbar „ungezähmten“ Körper in eine Form pressen wollen, wenn äußere Erscheinung und innere Wahrnehmung, oder

Cash, Linda Smolak. 2. Aufl. New York, London: Guildford Press 2012. 12-19. S. 13.

19 Donna Haraway: „The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others.“ In: *Cultural Studies*. Hrsg. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler. New York, London: Routledge 1992. 295-337. S. 296.

20 Terence Turner: „The social skin.“ In: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 2/2, 2012. (Reprint). 486-504. S. 503.

21 Turner: „Social skin.“ S. 486.

22 Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1998. S. xi.

23 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 75-79.

Inszenierungsversuche des Körpers ein Ungleichgewicht zwischen Körper-haben und Körper-sein herstellen und so auf die Dynamik zwischen body und body image Einfluss nehmen.

Dieses zentrale Gefüge von Körpern – fremde wie eigene, ungezähmte wie domestizierte, unheimliche wie heimliche – und ihrem Umfeld, indem sie agieren und interagieren, soll im Mittelpunkt der Untersuchung stehen.

Natürlich sind sowohl eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung als auch ein Versuch einer Definition dessen, was ein „Freak“ überhaupt ist, unumgänglich. Es soll sich bei der Dissertation jedoch nicht um eine Zusammenfassung oder Nacherzählung der vorhandenen Literatur zu Monstern und Freaks handeln, sondern um eine Kontextualisierung des Freak- und Monsterbegriffes sowie deren Darstellungs- und Inszenierungsformen mit dem (Un-)Heimlichen. Auf bisherige genauere Kategorisierungs- und Analyseversuche, die zum Teil dem Bereich der disability studies und queer studies entstammen, wird daher nicht im Speziellen eingegangen, sondern nur insofern sich Anschlusspunkte für die vorliegende Arbeit ergeben.

„Disability“, so Rosemarie Garland-Thomson, erschließt sich über vier Aspekte, die quasi die Eckpfeiler für die vorliegende Analyse und Kontextualisierung von Freaks und dem Unheimlichen in der Arbeit bilden sollen:

[D]isability has four aspects: first, it is a system for interpreting bodily variations; second, it is a relationship between bodies and their environment; third, it is a set of practices that produce both the able-bodied and the disabled; fourth, it is a way of describing the inherent instability of the embodied self.²⁴

Dies bedeutet also, dass die Begriffe „Freak“ oder auch „Monster“ als ein Muster zur Interpretation von Körpern und Verhalten aufgefasst werden sollen, das innerhalb sozialer Interaktion entsteht. Dabei spielt die Beziehung von Körpern sowohl zueinander, als auch zu ihrem Umfeld, der Zusammenhang von Körpern und Wahrnehmung,

24 Rosemarie Garland-Thomson: „Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography.“ In: *The New Disability History. American Perspectives*. Hrsg. P. Longmore, L. Umansky. New York: New York University Press 2000. 335-376. S. 348.

Inszenierungspraktiken und Darstellungsformen, die sich durch dieses Zusammenspiel von Körpern und ihrem Umfeld ergeben, eine wichtige Rolle.

Die Arbeit verfolgt somit einen sozialkonstruktivistischen Ansatz, demnach Körper ihre Bedeutung innerhalb eines historischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Rahmens erhalten und entfalten.²⁵

Fragestellung

Die zentralen Fragestellungen, denen sich die Dissertation widmet sind:

Wie werden sowohl die Charaktere und Erzählräume, als auch die Wahrnehmungscodes, durch die der Freak hergestellt wird, beschrieben, um eine möglichst starke unheimliche Wirkung zu erzielen?

Gibt es auch Handlungen und Interaktionsmuster durch die der Zirkus oder der Freak heimelig, beziehungsweise als Ideal angesehen werden?

Wie ist das Verhältnis zwischen Darstellern²⁶ und Publikum?

Eine erste Annahme ist, dass sich die Definitionen von Freaks und dem Unheimlichen vor allem in der Infragestellung von Subjekt und Objekt, Realität und Illusion, Fakt und Fiktion überschneiden.

Die Interaktion von Freak und Zuschauer läuft entlang eines narrativen, aber auch eines visuellen, Spannungsfeldes, das in der Performance zusammenfällt. Im Zentrum dieser Interaktion steht das Erschaffen und Inszenieren von Körpern und verkörperter Identität, die aber gleichzeitig auch infrage gestellt und aufgebrochen werden. Vor allem Fiktion und Illusion, Realität und Fingieren sind nicht klar voneinander zu trennen. Die Figuren müssen sich vergewissern, was ihre Rolle innerhalb der Interaktion ist und der Interaktion selbst einen Sinn beimessen. Dieses Einrahmen von der Situation, der Handlung und ihrer selbst stellt sie dabei, wie gezeigt werden soll, immer wieder vor Probleme. Das Unheimliche wird über gezielte Illusionen und Manipulationen, das Vermischen des Realen, Fiktiven und Fingierten aufgebaut und führt so zu einem Bruch in der Interaktion oder der Handlung, sowie dem Verständnis von Selbst. Diese uneindeutige Zuordenbarkeit zu entweder Fakt oder Fiktion führt zu der weiteren Annahme, dass das Unheimliche in der Performance in einer Art Mischform auftritt, die zwischen den von Sigmund Freud

25 DeMello: *Body Studies*. S. 5.

26 Ich beziehe mich gleichermaßen auf männliche und weibliche Figuren, verzichte aber im Sinne der Lesbarkeit auf geschlechtsspezifische Bezeichnungen, wenn nicht von einer bestimmten Figur die Rede ist.

angeführten Kategorien – das Unheimliche der Erfahrung und das Unheimliche der Fiktion²⁷ – angesiedelt ist, die Elemente von beiden kombiniert.

Die dritte Hypothese lautet, dass es sich beim Unheimlichen und beim Freak um ambivalente Begriffe handelt und sich daher beide ins Gegenteil umkehren können. Unter bestimmten Voraussetzungen wird der Freak dann zum Ideal erhoben und das Unheimliche nähert sich dem Heimlichen/Heimeligen an.

Die Dissertation versteht sie sich als Motivstudie, deren Hauptmethoden Psychoanalyse und Erzähltheorie sind. Dabei sollen innerhalb der Narratologie nicht nur literaturwissenschaftliche Bereiche wie die Figurenanalyse abgedeckt werden, sondern auch Theorien aus der Soziologie für das narrative Verständnis von Interaktionsmustern und Identität als Rollenbild herangezogen werden. Die ausgewählte Literatur – sechs Romane, drei Kurzgeschichten, eine Erzählung und eine Novelle aus dem deutschen und englischen Sprachraum – werden einem Close Reading unterzogen, wobei ein besonderer Fokus auf jenen Szenen liegen soll, welche die Aufführungen im Zirkus, die Interaktion zwischen den Figuren, sowie die Bedeutung der jeweiligen Darstellungsräume thematisieren. Diese Ansätze sollen mit Raumtheorie, body studies und queer studies, beziehungsweise disability studies, kombiniert werden, um unter anderem auch einen Anschluss an die bisherige Forschung zu ermöglichen.

Literatur

Befasst man sich mit einem so breit gefächerten Thema, wie es die Dissertation anstrebt, so stellt sich einem unweigerlich die Frage nach der Literatúrauswahl. Nach umfassender Recherche und Lektüre ergab sich schnell der Fokus auf circa drei Jahrzehnte. Dieser Zeitraum, der für die Analyse gewählt wurde, ergibt sich aus mehreren Gründen: wie aus der Verlaufskurve der Wörter „Freak“ und „Monster“ in *DWDS. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart* ablesbar ist, treten beide vermehrt in der Belletristik ab 1980 in Erscheinung, woraus man auf ein verstärktes Interesse, beziehungsweise auf eine breitere Bedeutung beider Begriffe schließen kann, die eine umfangreichere literarische Verarbeitung zulassen.²⁸ Ebenso kann ab ca. 1960–1970 eine

27 Sigmund Freud: „Das Unheimliche.“ In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5/5-6, 1919. 297-324. S. 317-322.

28 Vgl. „Freak – Verlaufskurve“: *DWDS. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <https://www.dwds.de/r/plot?view=1&corpus=public&norm=date>

Änderung in der Auffassung von Freaks verortet werden²⁹, beziehungsweise kam es zu subkulturellen Bewegungen, die Vorstellungen von Freaks glorifizieren. Diese „modern primitives“ und die dazugehörigen Formen des körperlichen Ausdrucks haben bis heute breiteren populärkulturellen Zuwachs erhalten.³⁰ Ab 1980 kam es zu einer Renaissance der Freak-Kultur, die an neuen oder wiedereröffneten Freakshows festgemacht werden kann. Eine Auseinandersetzung mit der literarischen Manifestation dieses neu erweckten Interesses scheint daher angebracht. Ein weiterer Grund für die Wahl postmoderner Literatur entspringt ihrer Eignung für die Untersuchung der Infragestellung und Problematisierung von Identität als eine Methode der Charakterisierung von Figuren. Viele Autoren der Postmoderne greifen diese Themen gezielt auf (zu nennen wären hier vor allem Angela Carter, Steven Millhauser, Michael Schneider, Katherine Dunn und Gerhard Roth) weshalb sich ihre Werke für eine theoretische Untersuchung besonders eignen. Des Weiteren sollte trotz der begrenzten Möglichkeiten, die im Rahmen einer Dissertation vorhanden sind, ein möglichst breiter Bereich abgedeckt und neben bekannteren Autorinnen und Autoren auch ein Blick auf unbekanntere geworfen werden. Bei der Wahl wurden vor allem Werke berücksichtigt, welche die Entwicklung und Interaktion von Figuren als zentrale Themen behandeln, die einen Fokus auf ihre Beziehung richten oder diese problematisieren, oder in denen der Zirkus als Raum in den Vordergrund tritt. Werke, deren Handlung lediglich in einem Zirkus angesiedelt sind (was vor allem bei neueren Werken in der deutschsprachigen Literatur, sowie in der Kinderliteratur immer wieder der Fall ist), wurden nicht berücksichtigt, da sie sich nicht für eine theoretische Untersuchung, wie sie die Dissertation zum Ziel hat, eignen. Neben Werken mit eher historischem (wenn auch fiktionalem) Hintergrund (*Die hässlichste Frau der Welt*), Werken, die den Raum der Realität nicht verlassen (*Circus Saluti*, *Das Spiegelkabinett*, „The Knife Thrower“, *The Transformation of Bartholomew Fortuno*), über eine graduelle Steigerung phantastischer Elemente („The Barnum Museum“, *Geek*

%2Bclass&smooth=spline&genres=1&grand=1&slice=10&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0
&logscale=0&xrange=1600%3A2017&q1=Freak (18.11.2018).

„Monster – Verlaufskurve“: DWDS. *Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <https://www.dwds.de/r/plot?view=1&corpus=public&norm=date>

%2Bclass&smooth=spline&genres=1&grand=1&slice=10&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0
&logscale=0&xrange=1600%3A2017&q1=Monster (18.11.2018).

29 Leslie Fiedler: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. Harmondsworth: Penguin Books 1981. S. 24.

30 Victoria Pitts: *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*. New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 127.

Love, „Eisenheim the Illusionist“, *Nights at the Circus*) ist auch Fantasyliteratur (*Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti, The Night Circus*) vertreten.

Da es sich, wie gesagt, nicht nur um bekannte Werke handelt, soll eine kurze Vorstellung der Primärliteratur vorangestellt werden, um die weitere Analyse zu erleichtern.

Ellen Bryson: *The Transformation of Bartholomew Fortuno*. London: Pan Macmillan 2011 (2010).

Der Roman *The Transformation of Bartholomew Fortuno* der amerikanischen Autorin Ellen Bryson handelt von Bartholomew Fortuno, dem dünnsten Mann der Welt, der in P. T. Barnums American Museum lebt und arbeitet. Neben Bartholomew, der seinen einzigartigen Körper als Geschenk betrachtet, wird der Fokus auch auf andere „Kuriositäten“ im Museum gerichtet. Vor allem die bärtige Frau Iell, die zu Beginn des Romans im Museum als neue Künstlerin ankommt, umgibt etwas Mystisches, das Bartholomew schnell in ihren Bann zieht. Die Geschichte, die sich entfaltet, handelt nicht nur von der Suche nach Liebe und Anerkennung, sondern verhandelt die Frage nach Einzigartigkeit und Identität.

Angela Carter: *Nights at the Circus*. London: Picador 1985 (1984).

Die britische Schriftstellerin Angela Carter ist bekannt für ihre Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Sexualität und Macht. Bei *Nights at the Circus* handelt es sich um einen Roman, der Elemente des Magischen Realismus und der Postmoderne verbindet und sich vor allem für feministische Lesarten eignet. Obwohl sowohl Carter, als auch *Nights at the Circus* sehr bekannt sind und sich viele Untersuchungen über die Autorin und ihre Werke finden lassen, möchte die Dissertation diesen Roman nicht außen vor lassen. Vor allem, da die Thematik der geflügelten Frau auch in einem anderen, unbekannten, Roman – *Mechanique. A Tale of the Circus Tresault* – aufgegriffen wird. Selbstdarstellung und Wandelbarkeit beider Protagonistinnen deutet auf einen intertextuellen Zusammenhang hin.

Nights at the Circus handelt von Sophie, genannt Fevvers, die nach eigener Aussage aus einem Ei schlüpfte und mit Hilfe ihrer Flügel als die größte Trapezkünstlerin der Welt im Zirkus auftritt. Der Journalist Jack Walser hat es sich zur Aufgabe gemacht, sie als Humbug zu enttarnen, verfällt aber zusehends ihrem Charme. Er schließt sich dem Zirkus als Clown an, um in Fevvers Nähe zu sein und sie zu beobachten, kann die Tarnung aber

nicht lange aufrecht halten. Rollenbild und Identität verschwimmen zusehends und Fevvers und Walser beeinflussen sich gegenseitig. Hinzu kommt, dass die unterschiedlichen Ebenen der Narration als ein Instrument der Macht einen besonderen Stellenwert in *Night at the Circus* einnehmen, was den Roman unter anderem für die Frage der Figurenentwicklung- und interaktion interessant macht.

Katherine Dunn: *Geek Love*. New York: Vintage Contemporaries 2002 (1989).

Der Roman *Geek Love*, neben *Nights at the Circus* vermutlich das bekannteste Werk, mit dem sich die Dissertation beschäftigt, erzählt die Geschichte der Binewski Familie. Die Eltern Al und Crystal Lil experimentieren mit Drogen, Arsen und Radioaktivität um ihre Kinder zu „designen“. Das Ergebnis dieser Experimente sind Arturo (Arty) the Aquaboy, der Flossen anstelle von Gliedmaßen hat, die Siamesischen Zwillinge Electra (Elly) und Iphigenia (Iphy), das kleinwüchsige, buckelige Albinomädchen Olympia (Oly) und Fortunato (Chick), der keine besonderen äußerlichen Merkmale aufweist, aber über telekinetische Kräfte verfügt. Die Geschichte wird von Oly im Rückblick erzählt, da sie die Familienchronik für ihre Tochter Miranda aufschreiben will. Miranda (deren Vater Arty ist), hat einen kleinen Schwanz, den sie in einem Fetisch Strip Club vorführt. Als Baby wurde sie, vor allem von Arty, als nicht besonders genug empfunden, weshalb sie ihre Familie verlassen musste und in einem Kloster aufgewachsen ist. Arty beginnt als Orakel aufzutreten und gründet eine eigene Religion, bei der er seinen Anhängern vermittelt, sie würden Erlösung finden, indem sie sich zu seinem Abbild umoperieren lassen.

Als *Geek Love* Ende der 1980er erschien, traf es den Nerv der Zeit, der sich auch in einem Aufleben der Punkbewegung und dem Aufkommen der Grunge- und Indiekultur widerspiegelte:

Geek Love touched a nerve at the beginning of the '90s, as grunge rock poured from the Pacific Northwest and independent movies like *Reservoir Dogs* (1992), *Clerks* (1994), *Kids* (1995), and *Welcome to the Dollhouse* (1995) flourished. In the same way that punk and grunge felt real – not like slick stadium rock, big-budget studio movies, hokey scripted TV – *Geek Love* achieved a fresh kind of authenticity.³¹

31 Caitlin Roper: „Geek Love at 25: How a Freak Family Inspired your Pop Culture Heroes.“ *Wired*. 03. Juli 2014. <http://www.wired.com/2014/03/geek-love/> (02.02.2019). (Kursiv im Original).

Vor allem innerhalb dieser Gegenkultur fand der Roman zahlreiche Anhänger, wie zum Beispiel Kurt Cobain, Courtney Love, Flea von den Red Hot Chili Peppers und sogar Jim Rose nennt Katherine Dunn als Inspiration, seine eigene moderne Freakshow, die Jim Rose Circus Sideshow, zu gründen.³² Auch heutzutage ist die Popularität von *Geek Love* ungebrochen wie die steigenden Verkaufszahlen 25 Jahre nach der Veröffentlichung zeigen.³³

Steven Millhauser: „The Barnum Museum.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 73-91. (1987).

— „Eisenheim the Illusionist.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 215-237. (1989).

— „The Knife Thrower.“ In: *Step Right Up. Stories of Carnivals, Sideshows and the Circus*. Hrsg. Nathaniel Knaebel. New York: Carroll & Graf 2004. 187-198. (1997).

Der amerikanische Schriftsteller Steven Millhauser, der bis 2017 als Professor im English Department am Skidmore College unterrichtete, hat für seine Werke zahlreiche namhafte Preise und Auszeichnungen – unter anderem den Pulitzer Preis für seinen Roman *Martin Dressler* – gewonnen und wird von Kritikern mit Borges, Kafka, Poe und Nabokov verglichen.³⁴ Millhauser verbindet in seinen Geschichten Themen wie Leben und Kunst, sowie die immer wiederkehrende Frage nach dem, was Realität und was Fiktion ist. „Steven’s world is the nocturne, where hope and melancholy, wonder and terror linger and brood under the moon“³⁵ ist in der Ankündigung seiner Ausscheidung vom Skidmore College zu lesen. Er beschäftigt sich ebenso mit Mikro- und Makrowelten³⁶ wie mit unmöglichen Welten, deren Verbindung zur Realität jedoch nie ganz aufgelöst wird.³⁷ Seine Traumwelten handeln dabei oft von Magiern, Illusionisten und Künstlern, denen

32 Roper: „Geek Love at 25.“ Sie alle sind Personen des öffentlichen Interesses, deren Platz aber in gewisser Weise selbst außerhalb der „normalen“ Gesellschaft ist. Vgl. dazu auch Leslie Fiedler, der Rock Stars unter anderem für die Popularität der Freaks in den 60er und 70er Jahren verantwortlich macht. Fiedler: *Freaks*. S. 305.

33 Roper: „Geek Love at 25.“

34 Jonathan Lethem: „Steven Millhauser’s Ghost Stories.“ Sunday Book Review. *New York Times*. 02. September 2011. <https://www.nytimes.com/2011/09/04/books/review/we-others-new-and-selected-stories-by-steven-millhauser-book-review.html> (30.01.2019).; Skidmore College: „Retirement from the Skidmore College Faculty. Faculty Meeting April the Twenty Eighth Two Thousand and Seventeen.“ <https://www.skidmore.edu/dof-vpaa/meetings/faculty/2016-17/agenda/FM-4-28-17-Retirement-citation-2016-2017.pdf> (30.01.2019).

35 Skidmore College: „Retirement.“

36 Lethem: „Steven Millhauser’s Ghost Stories.“

37 Skidmore College: „Retirement.“

eine kindliche Neugier eigen ist, die sie in Spielhallen, Jahrmärkten, auf der Bühne, oder Werkstätten ausleben. Die Wahl der Figuren und ihrer Räume, sowie fantastische Elemente, die er geschickt einbaut, sind der Grund, weshalb sich seine Geschichten für eine Untersuchung unheimlicher Figuren und Orte eignet. Die Wahl fiel auf drei Kurzgeschichten, die zwischen 1987 und 1997 veröffentlicht wurden: „The Barnum Museum“, „Eisenheim the Illusionist“ und „The Knife Thrower“.

„The Barnum Museum“ beschreibt P. T. Barnums American Museum, seine Attraktionen und Besucher. Das Museum ist „quintessential Millhauser“ wie der *New York Times* Kritiker Jonathan Lethem feststellt.³⁸ Er thematisiert in dieser Kurzgeschichte nicht nur die Versinnbildlichung der Wünsche und des Verlangens der Besucher, sondern lässt die Welten ineinander fließen. Das Museum wird wie ein lebender Organismus beschrieben, der die äußere Welt zu verschlingen droht, sich aber immer wieder auf sie bezieht und von ihr abhängig ist.³⁹

Bei der Kurzgeschichte „Eisenheim the Illusionist“ handelt es sich um eines von Millhausers bekanntesten Werken, was nicht zuletzt der Verfilmung von Neil Burger aus dem Jahr 2006 unter dem Titel „The Illusionist“ geschuldet ist. Die Handlung spielt in Österreich zur Zeit der Habsburger Monarchie und berichtet vom Leben und Werken des berühmten Magiers Eisenheim, der durch seine außergewöhnlichen Fähigkeiten die Aufmerksamkeit der Polizei auf sich zieht. Seine Bühnenkunst reduziert er immer mehr, bis er scheinbar nicht mehr auf Tricktechnik angewiesen ist und echte Geister heraufbeschwört. So beginnt er, die Welt des Realen zugunsten des Fantastischen aufzulösen, wodurch er eine Gefahr für die soziale Ordnung darstellt.

In „The Knife Thrower“ wird aus Sicht des Publikums eine Aufführung des Messerwerfers Hensch erzählt, dem der Ruf vorseilt, die Grenzen des Erlaubten zu überschreiten. Er beherrscht die Kunst der „artful wound“, mit der er Freiwillige aus dem Publikum markiert. Was zunächst als Spiel beginnt und die Neugier der Zuschauer weckt, endet bald in einer unheimlichen Auflösung des Sicherheitsnetzes, das Bühnenkunst und Aufführungen eigentlich umgibt.

38 Lethem: „Steven Millhauser’s Ghost Stories.“

39 Lethem: „Steven Millhauser’s Ghost Stories.“

Erin Morgenstern: *The Night Circus*. New York: Anchor Books 2011.

The Night Circus handelt von einer Vielzahl von Figuren und zwei parallel verlaufenden Handlungen, deren Gemeinsamkeit der magische Zirkus Le Cirque des Rêves ist. Die beiden Magier Prospero the Enchanter (mit richtigem Namen Hector Bowen) und A.H- (auch genannt „the man in the grey suit“ oder fallweise Alexander) tragen einen nie endenden Wettkampf über die bessere Methode, Magie zu praktizieren aus. Prospero ist der Überzeugung, echtes Talent könne nur vererbt werden, während A.H- Magie als eine erlernbare Kunstform betrachtet, die auf Formeln, Symbolen und Gegenständen basiert. Den Wettstreit tragen sie allerdings nicht persönlich aus, sondern lassen ihre Schüler gegeneinander antreten; Prospero bestimmt seine Tochter Celia, A.H- das Waisenkind Marco und unterziehen beide einem jahrelangen Training. Beide wissen, dass sie sich in einem magischen Duell befinden, wissen aber vorerst nicht, wer ihr Gegner ist. Als Austragungsort wird Le Cirque des Rêves gegründet, bei dem es sich nicht um einen gewöhnlichen Zirkus handelt. Celia arbeitet im Zirkus als Illusionistin, während Marco als Assistent des Zirkusdirektors nicht mit dem Zirkus mitreist, sondern das Geschehen von London aus beeinflusst. Obwohl sie räumlich getrennt sind, interagieren sie über den Zirkus und verlieben sich bald ineinander.

In einer Buchbesprechung, die in *The Washington Post* erschien, sieht der Kritiker Ron Charles Anlehnungen unter anderem an die Werke von Steven Millhauser, obwohl Morgensterns verspielter, dramatischer Surrealismus nicht mit Millhausers präziser, reduzierter Schreibweise mithalten kann. Morgensterns Stärken liegen, so Charles, weniger in der Beschreibung des Schauplatzes, oder ihrer Figuren – ganz im Gegenteil argumentiert der Kritiker, dass unter den vielen Beschreibungen und der reinen Anzahl an Figuren und Teilen des Zirkus die Protagonisten ein wenig untergehen – sondern in der Leidenschaft mit der sich die Beziehung zwischen Celia und Marco entfaltet und sich auch von den widrigsten Umständen nicht bremsen lässt. „Morgenstern manages to conjure up a love story for adults that feels luxuriously romantic“, resümiert er.⁴⁰

40 Ron Charles: „Morgenstern’s ‚The Night Circus,‘ reviewed by Ron Charles.“ *The Washington Post*. 13. September 2011. https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/erin-morgensterns-the-night-circus-reviewed-by-ron-charles/2011/09/07/gIQAXjPGQK_story.html?noredirect=on&utm_term=.e647b119863b (03.02.2019).

Gerhard Roth: *Circus Saluti*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1981.

„Jeder Mensch wird in ein Labyrinth hineingeboren. Und das ganze Leben besteht darin, sich in diesem Irrgarten zurechtzufinden“⁴¹, sagt der österreichische Autor Gerhard Roth 2017 in einem Interview zu seinem 75. Geburtstag. Roth, der zahlreiche Romane, Romanzyklen, Kriminalromane, Essays, Erzählungen, Theaterstücke und Drehbücher verfasst hat, beschäftigt sich in seinen Werken oft mit den Themen der Leere und dem Schweigen.⁴² Diese Themen behandelt er auch in der Erzählung *Circus Saluti*. Der Protagonist Linder ist nach einem Unfall im Sägewerk stumm und kann nur durch Zettel und Stift mit seinem Umfeld kommunizieren. Die Erzählung handelt von einem Ausflug in den Zirkus mit einem Freund und der Unterhaltung mit dem Zirkusdirektor, den Linder als einen unsympathischen Menschen empfindet, gegen den er sich durch seine eingeschränkte Kommunikation aber nicht zur Wehr setzen kann. Ihre Interaktion wird vom Direktor als eine komödiantische Aufführung behandelt, als eine neue Clown-Nummer, da er überzeugt ist, dass er sein Angebot, sich dem Zirkus anzuschließen, nicht ausschlagen wird.

Michael Schneider: *Das Spiegelkabinett*. Köln: Kiwi-Paperback 2007 (1980).

Michael Schneider ist Roman- und Theaterautor, Essayist, Professor und Zauberer. Er studierte Naturwissenschaften, Philosophie, Soziologie und Religionswissenschaften und verfasste eine Dissertation mit dem Titel „Neurose und Klassenkampf“ in der er sich mit Freud und Marx beschäftigt.⁴³

Die Novelle *Das Spiegelkabinett* ist sein literarisches Debüt, „eine Parabel auf Kunst und Gesellschaft“⁴⁴ wie Schneider selbst erklärt. Sie handelt von den Brüdern Marco und Alfredo Cambiani und behandelt eine ähnliche Frage wie der Wettstreit zwischen A.H. und Hector Bowen in *The Night Circus*. Mit dem Motto „Der eine hat es, der andere hat es nicht“ wird der ältere Bruder als der Talentiertere angesehen und schafft es, sich zu einem der berühmtesten Zauberkünstler seiner Zeit hochzuarbeiten. Obwohl die Novelle einen Vergleich zu Millhausers Kurzgeschichte „Eisenheim the Illusionist“ zulässt, da beide mit

41 Ute Baumhackl, Werner Krause, Bernd Melichar: „Gerhard Roth: ‚Das Paradies ist eine Fälschung.‘“ *Kleine Zeitung*. 23. Juni 2017. https://www.kleinezeitung.at/kultur/buecher/5239534/Im-Interview_Gerhard-Roth_Das-Paradies-ist-eine-Faelschung (03.02.2019).

42 Literaturhaus Graz: „Vom Fehlen. Gerhard Roth und Die Geschichte der *Geschichte der Dunkelheit*.“ Objekt des Monats. 15. Oktober 2018. <http://www.literaturhaus-graz.at/vom-fehlen-gerhard-roth-und-die-geschichte-der-geschichte-der-dunkelheit/> (03.02.2019).

43 Michael Schneider: „Michael Schneider. Biographisches.“ http://www.schneider-michael-schriftsteller.de/1_5_Biografisches.html (03.02.2019).

44 Schneider: „Biographisches.“

dem Motiv der Illusionskunst, dem Verschwinden, und dem Spiel mit dem Tod arbeiten, verlässt *Das Spiegelkabinett* jedoch nicht das Reich der Realität. Alfredo verdankt das Funktionieren seines besten Tricks – das Fingieren seines eigenen Todes auf der Bühne – seinem Bruder Marco, der im Geheimen als sein Double fungiert. *Das Spiegelkabinett* behandelt im Rahmen der Zauberkunst also eine „abgründige Bruderbeziehung“⁴⁵ und eignet sich vor allem durch die Motive der Illusion – die Frage danach, was eine Illusion überhaupt ist – und des Doppelgängers ausgezeichneten für den Untersuchungsgegenstand der Dissertation.

Margrit Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012 (2009).

Der Kern aller Werke der Schweizer Autorin Margrit Schriber bilden Themen wie unterschiedliche Arten des Gefangenseins, sowie Flucht- und Befreiungsversuche, wobei sie sich vor allem auf Frauenfiguren konzentriert.⁴⁶ Auch der Roman *Die hässlichste Frau der Welt* aus dem Jahr 2009 passt in dieses Schema. Der Roman erzählt nicht nur die Geschichte von der „Affenfrau“ Julia Pastrana, ihren Aufritten für ihren Impresario und späteren Ehemann Theodore Fairchild Lent, sondern auch von der Freundschaft zu ihrer Dienerin, der Burlesque Tänzerin Rosie la Belle, die Lent zusammen mit Julia, beziehungsweise vor ihr, auftreten lässt, um den Kontrast zwischen schön und hässlich zu betonen. Rosie, die als Rösli bis zu ihrem zwölften Lebensjahr als Waisenkind in einem Schweizer Bergdorf gelebt und Geißen gehütet hatte, kehrt nach vielen Jahren als Burlesque Tänzerin wieder in ihre alte Heimat zurück, wo sie im Armenhaus Unterschlupf findet und durch ihre Lebensgeschichte und ihr Auftreten von den Bewohnern für verrückt gehalten wird. Der Roman erzählt in zwei Handlungssträngen, wie Rösli bei der Überfahrt nach Amerika am Hafen von Southampton das Schiff verpasst und dort auf Julia und Lent trifft, von der gemeinsamen Zeit Julias und Rösli, von der Angst, die Rösli vor Julia hat, bis sie in ihr nicht länger ein Monster sieht, sondern eine enge Freundin, wie beide von Lent benutzt und ausgebeutet werden und schließlich von Julias Tod, sowie von Rosie la

45 Schneider: „Biographisches.“

46 Linda M. Hess-Liechti: „*Das Gefängnis geht nebenan weiter...*“ *Studien zur mentalen Gefängnis- und Befreiungsthematik in Prosatexten von Margrit Baur, Maja Beutler und Margrit Schriber*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart 1996. S. 7, 12. Hess-Liechti beschäftigt sich mit Texten aus den 80er Jahren der drei Autorinnen, weshalb *Die hässlichste Frau der Welt* nicht unter den analysierten Werken ist. Die Thematik ist aber auch in diesem Roman vorhanden.

Belles Rückkehr in die Schweiz, mit nichts außer ihrer Handtasche und einer alten Keksdose, um nachzudenken und Julia die letzte Ehre zu erweisen.

Genevieve Valentine: *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*. Maryland: Prime Books 2011.

Die amerikanische Autorin Genevieve Valentine verfasst Fantasy und Science-Fiction. Ihr Erstlingsroman *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti* sorgte in diesem Genre bereits für Furore und wurde für zahlreiche Preise nominiert. Der Roman handelt in der Zeit eines nicht näher definierten Krieges, der kaum eine Stadt nicht in Schutt und Asche legt. Sich dem Zirkus anzuschließen erfüllt in mehrfacher Weise eine Schutzfunktion: alte Identitäten können abgelegt werden, die Artisten halten sich nicht lange an einem Ort auf, und das Überleben in der Gruppe wird erleichtert. Hinzu kommt, dass die Direktorin Boss über die Fähigkeit verfügt, die Knochen ihrer Akrobaten durch Messing und Kupfer zu ersetzen, wodurch sie ihre Truppe auf der einen Seite beinahe unsterblich macht, auf der anderen für immer an den Zirkus und an sich bindet.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in vier Teile gegliedert, in denen die Elemente des Gefüges aus Unheimlichem, Darsteller und Publikum, ihren Räumen und Inszenierungspraktiken untersucht werden.

Teil I widmet sich dem Versuch einer Definition von sowohl dem Unheimlichen, als auch von Monster und Freaks, wobei auch ein Blick auf Freakshows und Zirkus geworfen wird. Bei dem historischen Überblick handelt es sich jedoch nur um eine kurze Rundschau, um auf die Bedeutung des Raumes hinzuleiten, da eine genaue historische Beleuchtung im Rahmen der Dissertation nicht möglich ist.

Teil II beleuchtet den Zusammenhang von Figur und (un-)heimlichem Raum und wirft auch die Frage auf, wie das Verhalten als angemessen für einen bestimmten Raum empfunden wird, in einem anderen jedoch auf Unverständnis trifft. Nicht nur das Unheimliche, auch das Freak-Konzept kann als ein räumliches Konzept verstanden werden, was durch Überlegungen zu den Begriffen „queer“ und „verrückt“ dargelegt werden soll. In erster Linie wird aber der Zirkus oder die Freakshow als ein Raum der

Fiktion untersucht, der die Gesetze der Außenwelt infrage stellt und scheinbar ungültig werden lässt.

Teil III behandelt das Unheimliche als eine narrative Strategie. Wie wird das, was auf der Bühne geschieht, beschrieben, um eine unheimliche Wirkung beim Publikum zu erzielen? Vor allem in diesem Teil wird auf die Unterscheidung des Unheimlichen der Fiktion und des Unheimlichen der Alltagserfahrung eingegangen und um das Unheimliche der Darstellung ergänzt. In einem weiteren Schritt wird diese unheimliche Erfahrung auf ein Diagramm übertragen, das auf der uncanny valley Theorie von Masahiro Mori beruht, um den Moment zu fassen, indem das Unheimliche einen Bruch in der Handlung und der Interaktion verursacht.

Der letzte Teil, Teil IV, richtet das Augenmerk schließlich auf den (un-)heimlichen Körper und untersucht, wie die inhärente Ambivalenz des Freaks sich auf die Entwicklung und das Verständnis eines verkörperten Selbst auswirkt. Körper, so die Annahme, sind nicht nur heimlich oder unheimlich, sondern können beides gleichzeitig sein, beziehungsweise sich von einem zum anderen wandeln.

„Are we not the nightmare? The gargoyles at the edge of their world?“⁴⁷ fragt Iell Adams, die bärtige Frau in *The Transformation of Bartholomew Fortuno*, auf das Verhältnis zwischen Darsteller und Publikum angesprochen. „We’re not gargoyles. [...] We’re gatekeepers“⁴⁸, antwortet Bartholomew. Diese Szene steht beispielhaft für die Auffassung des Freaks als (un-)heimliche Figur: sie sind Grenzfiguren, die sich in zwei unterschiedlichen Welten bewegen. Diese Grenzen, die Welten und ihre Zuschreibungen, ihre Körper und ihre Geschichten sollen im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen.

47 Ellen Bryson: *The Transformation of Bartholomew Fortuno*. London: Picador 2011. S. 94.

48 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 94.

TEIL I

1. Das Unheimliche

„[W]hat if there are so many
,kinds‘ of uncanny phenomena
and situations that the very
notion of uncanniness becomes
resistant to subsumption?“⁴⁹

Das Unheimliche ist ein Phänomen, das sich als „Grunderfahrung der Moderne“⁵⁰ auf eine Vielzahl von Bereichen anwenden lässt, eine Erfahrung, die wohl für die meisten Menschen nachvollziehbar ist. Sowohl Ursache als auch Ursprung des Unheimlichen lassen sich jedoch nur schwer fassen. Es ist eine Erfahrung, die sich einer genauen Zuordnung entzieht, dessen inhärente Ambivalenz es aber auch zu einem spannenden Untersuchungsgegenstand macht. Zu Beginn der Analyse des (Un-)Heimlichen soll trotzdem der Versuch einer Definition und ein kurzer historischer Überblick – von dem Unheimlichen vor Sigmund Freud, bei Sigmund Freud und bei Jacques Lacan – unternommen werden.

1.1. Das Unheimliche vor Sigmund Freud

Noch bevor Freud „Das Unheimliche“ als Antwort auf Ernst Jentschs Arbeit „Zur Psychologie des Unheimlichen“ verfasst, kann man den Begriff „unheimlich“ (beziehungsweise „uncanny“) im späten 18. Jahrhundert im Bereich der Ästhetik, auf alles Furchteinflößende, Schreckhafte bezogen, verorten.⁵¹ Folgt man der Annahme von Jorge Luis Borges, so handelt es sich bei William Beckfords Roman *Vathek* aus dem Jahre 1748

49 David Ellison: *Ethics and Aesthetics* . S. 55.

50 Herding: „Einleitung.“ S. 7.

51 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 53.; In seiner Untersuchung zur Geschichte des Unbewussten legt Henri F. Ellenberger dar, dass sich bei Freud kaum ein Konzept findet, welches nicht auf die Naturphilosophie und Medizin der Romantik zurückgeführt werden kann. Henri F. Ellenberger: *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. Üs. Gudrun Theusner-Stampa. 2. Aufl. Zürich: Diogenes 2005. S. 281, 289.

um die erste fiktionale Verarbeitung des Unheimlichen.⁵² Die „undefined horrors“⁵³, von denen Beckfords Roman handelt, werden vermittelt des Unheimlichen erzählt – unheimlich ist das personifizierte Andere, Fremde, welches sich bis dato bekannten Kategorien entzieht und auf diese Weise eine spezielle Form von Unbehagen und Angst auslöst.⁵⁴

Nicht nur kann der Ursprung des Unheimlichen in der Romantik gesehen werden, es weist große Ähnlichkeiten mit dem für diese Epoche so wichtigen Begriff des Sublimen auf, dessen ästhetische Nebenerscheinung es laut Anthony Vidler ist.⁵⁵ Als ein gemeinsames Merkmal des Sublimen und Unheimlichen, und mitunter auch ein Grund, weshalb beide Phänomene mit der Romantik in Verbindung stehen, nennt Johnson, dass es sich bei beiden um extreme Bewusstseinszustände handelt.⁵⁶ Während das Sublime als Reaktion auf eine einzigartige, atemberaubende Erfahrung zurückzuführen ist, die das Subjekt aus der zeitlich-räumlichen Verankerung enthebt, so handelt es sich beim Unheimlichen vor Freud jedoch viel mehr um eine Wiederkehr von etwas, das auf die Sterblichkeit des Subjekts und die Gefahr des Todes rekurriert.

Unlike sublime awe, uncanny anxiety has characteristics of mourning and of melancholy – it is a repetitive forgetting-and-acknowledging of decay, of transience, and of what Schelling's Clara calls the „never-ending“ deadly violence of nature. While the experience of the sublime transports us out of time and makes us feel mortal, and feel the danger of decay, again and again.⁵⁷

Beide Konzepte leisten einen Beitrag zum besseren Verständnis des Bewusstseins, über das im späten 18. Jahrhundert eine grundlegend neue Fragestellung entsteht.⁵⁸

Während in den vorherrschenden psychologischen Meinungen ab 1700 eine Diskrepanz zwischen Deutschland – in dem ein dualistischer Körper-Geist-Ansatz verfolgt wurde –

52 Jorge Luis Borges: „On William Beckford's *Vathek*.“ In: *Selected Non-Fictions*. Hrsg. Eliot Weinberger. Übers. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, Eliot Weinberger. New York: Viking 1999. 236-239. S. 238.

53 Borges: „On William Beckford's *Vathek*.“ S. 239.

54 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 53.

55 Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, London: The MIT Press 1992. S. 3; Vgl. auch Ellison: „The uncanny is the sublime of our age.“ *Ethics and Aesthetics*. S. 53.

56 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 57.

57 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 54.

58 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 57.

und Frankreich und England herrschte, die der Descartes'schen *res cogitas* als Quelle der Vernunft skeptischer gegenüber standen, wurde schließlich ab 1770, beeinflusst von Leibniz und Wolff, der Zusammenhang von Geist und Körper (die Abhängigkeit mentaler Vorgänge vom Körper) auch in Deutschland aufgenommen. Geistige Vorgänge wurden zudem als unabhängig vom Bewusstsein eingestuft. Mit anderen Worten wurde also – lange vor Freud – das Unbewusste als ausschlaggebende Instanz für geistige Vorgänge erkannt, die Auswirkungen auf den Körper haben können, der nun nicht länger als bloße Hülle wahrgenommen wurde.⁵⁹

Die Aufklärung bringt eine Abkehr vom Glauben an den kartesischen Dualismus von Körper und Geist mit sich. Kant und Schelling propagieren die Auffassung von psychischer Krankheit als einen Einbruch der gesunden Beziehung von Körper und Geist – einem Symptom für ein wiederkehrendes Trauma, welches sich in Angst und melancholischer Verstimmung ausdrückt. Gedanken sind kein Abbild der Realität; an etwas zu denken, an Gespenster, übernatürliche Vorgänge und Wesen bestätigt nicht ihre Existenz, sondern ist ein Hinweis auf innere Vorgänge des Denkers.⁶⁰ In der Naturphilosophie der Romantik ist nicht länger von einem Dualismus, sondern von Polaritäten als einem Grundkonzept die Rede. Diese Auffassung, dass das Seelenleben von Polaritäten beherrscht sei, findet sich auch bei Freuds Theorien über Subjekt-Objekt-Beziehungen, Lust und Unlust, sowie dem auch für das Unheimliche wichtigen Unterschied zwischen aktiv und passiv.⁶¹ Das Bewusstsein über unbewusste, unbeeinflussbare Vorgänge im Selbst (die sich sowohl auf den Geist, als auch auf den Körper auswirken) ist insofern beängstigend, als sie sich jeglicher Kontrolle entziehen. Das Wissen über den Kontrollverlust schwächt diesen nicht ab, im Gegenteil – wenn nicht die eigene Person dem eigenen Willen unterworfen werden kann, was scheint dann noch sicher? Dass dem Selbst-Verlust im externen Objekt jedoch auch ein Lustgewinn zugeschrieben werden kann, zeigt sich sowohl in der Ambivalenz des Phänomens des Unheimlichen, als auch in der Ambivalenz des Monsters. Was scheinbar als ein von außen auf das Subjekt wirkender Prozess wahrgenommen wird, rekuriert nicht selten auf das Subjekt selbst und muss schließlich als ein innerer, nach außen projizierter Aspekt des eigenen Selbst erkannt werden. Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurde dem Unbewussten verstärkt Beachtung geschenkt, als Vorgänge, die zwar versteckt ablaufen, in Träumen

59 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 57-58.; Ellenberger: *Entdeckung des Unbewußten*. S. 288.

60 Ellenberger: *Entdeckung des Unbewußten*. S. 278.; Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 62, 74.

61 Ellenberger: *Entdeckung des Unbewußten*. S. 289.

(Gotthilf Heinrich von Schubert) oder direkt am Körper (Karl Gustav Carus) aber lesbar werden. Erschreckend ist also weniger die Vorstellung von einer äußeren, bösen Macht, die vom Körper Besitz ergreift, sondern dass das eigentlich Bedrohliche im Inneren schlummert und den Körper, das Subjekt, als ganzheitliche Entität von innen heraus auflöst.⁶²

Texte, die in Deutschland in dem Zeitraum der Abkehr vom kartesischen Dualismus entstanden sind, thematisieren das Unheimliche auf zweierlei Art, welche später von Freud als Auslöser des Unheimlichen aufgegriffen werden. Es handelt sich hierbei erstens um eine dissoziative Störung von Körper und Geist in Form von psychischen Krankheiten oder übernatürlichen Kräften. Hinzu kommt in diesen Fällen eine Störung in der Wahrnehmung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Ausdruck einer zeitlichen Desorientierung. Zweitens wird eine externe Einflussnahme auf das Subjekt aufgegriffen, die eine Diskrepanz zwischen Gefühlsregung und Wahrnehmung mit sich bringt. Die übersteigerte Reaktion hierauf, der Affekt, ist das Symptom des Unheimlichen.⁶³

1.2. Das Unheimliche bei Sigmund Freud

Für Sigmund Freud, der sich in seiner Untersuchung über das Unheimliche auf unterschiedliche Quellen bezieht, besteht kein Zweifel, dass das Unheimliche zum Angst- und Grauerregenden gehört. Dennoch geht er davon aus, dass es einen bestimmten Unterschied zum Angsterregenden geben muss, der den gesonderten Begriff „unheimlich“ rechtfertigt. Es müsse einen gemeinsamen Kern geben, so Freud, der es erlaubt, „innerhalb des Ängstlichen ein ‚Unheimliches‘ zu unterscheiden.“⁶⁴

Freud stimmt mit der Untersuchung „Zur Psychologie des Unheimlichen“ von Ernst Jentsch darin überein, dass es sich um eine Gefühlsregung handelt, die nicht bei jedem Menschen gleich stark ausgeprägt oder durch gleiche Auslöser verursacht anzutreffen ist. Obwohl Freud einige von Jentschs Überlegungen aufgreift – und auch festhält, die Beobachtung, dass „der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“⁶⁵ als Beispiel

62 Ellenberger: *Entdeckung des Unbewußten*. S. 290-294.; Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 61.

63 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 61-62, 74.

64 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 297.

65 Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Nr. 22, 1906. 195-198. S. 197.

„ausgezeichnet“⁶⁶ sei – moniert er vor allem, dass Jentschs Auffassung vom Unheimlichen als etwas Neues, Nichtvertrautes zu kurz greift.⁶⁷ Jentsch gelangt zu dieser Annahme über die Bedeutung des Wortes „unheimlich“ – eine, wie er es nennt „ziemlich glückliche Bildung“ in der deutschen Sprache – da es einen Mangel an Orientierung und das Gefühl, nicht „zu Hause zu sein“ nahe legt:

Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas „unheimlich“ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht „zu Hause“, nicht „heimisch“ ist, dass ihm die Sache fremd ist oder wenigstens so erscheint, kurzum, das Wort will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung verknüpft ist.⁶⁸

Während Jentsch es bei dieser knappen Analyse des Wortes belässt und sich anschließend nur dem psychologischen Zustandekommen des unheimlichen Gefühls im Alltagsleben widmet, geht Freud ausführlich auf die Sprachentwicklung in dem Wort ein. Dabei empfindet er sowohl die Analyse des Wortes, als auch das Zusammentragen von dem „was an Personen und Dingen, Sinneseindrücken, Erlebnissen und Situationen das Gefühl des Unheimlichen in uns wachruft, und den verhüllten Charakter des Unheimlichen aus einem allen Fällen Gemeinsamen [zu] schließen“⁶⁹ als zielführend. Insofern unterscheidet sich sein Ansatz nicht wesentlich von dem Jentschs, der allerdings auch ausdrücklich keine Definition des Begriffs des „Unheimlichen“ anstrebt.⁷⁰ Diese Definition liefert Freud, der, ganz im Gegensatz zu Jentsch, das Unheimliche eben nicht als das Unbekannte und deshalb Furchteinflößende beschreibt, sondern als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“⁷¹ In seiner weiteren Untersuchung des Phänomens versucht Freud sich insbesondere dem Kern des Unheimlichen – diesem Längstvertrauten – anzunähern. Ähnlich wie Jentsch befasst er sich mit Alltagsphänomenen und *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann und zieht zusätzlich Daniel Sanders Wörterbuch der Deutschen Sprache von 1860, sowie das Deutsche Wörterbuch

66 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 303.

67 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 298.

68 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 195.

69 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 298.

70 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 195.

71 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 298.

von Jakob und Wilhelm Grimm von 1877 heran. Dabei fällt ihm vor allem die Ambivalenz des Heimlichen auf: Das Heimliche, welches zum einen als das Heimische, zum anderen als das Versteckte aufgefasst werden kann, nähert sich im Sprachgebrauch dabei so weit seinem Gegenteil an, bis das Unheimliche und das Heimliche zusammenfallen.⁷² Das Unheimliche sei demnach, „irgendwie eine Art von heimlich.“⁷³ Ausgehend von der psychoanalytischen Prämisse, dass jeder Affekt einer Gefühlsregung durch Verdrängung in Angst umgewandelt wird, kommt Freud schließlich zu dem Schluss, dass das Unheimliche auf etwas Altbekanntes, dem Seelenleben Vertrautes zurückgeht, das durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.⁷⁴

Freud findet in der Menge seiner Beispiele sieben Momente, die das Ängstliche zum Unheimlichen machen, wobei er im Besonderen auf einige weitere Auslöser vertiefend eingeht, diese aber in einer der sieben Hauptmomente subsumiert.⁷⁵ Es sind diese:

1) Animismus

2) Magie und Zauberei

3) Allmacht der Gedanken

4) Die Beziehung zum Tod

5) Unbeabsichtigte Wiederholung

(zunächst nennt hier Freud das Motiv des Doppelgängers, kommt zu einem späteren Punkt aber genauer auf die unbeabsichtigte Wiederholung zu sprechen, die in Verbindung mit dem Todestrieb zu sehen ist.⁷⁶)

6) Kastrationskomplex

(hierunter fällt die Augenangst, die eine wichtige Rolle bei der Analyse von Hoffmanns *Sandmann* spielt.)

7) Die Vermischung von Phantasie und Wirklichkeit

72 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 301.

73 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 303.

74 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 314.

75 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 303-317.; Freud ist in seiner Kategorisierung allerdings nicht vollkommen eindeutig. So besteht etwa keine scharfe Abgrenzung zwischen Jentschs psychischer Unsicherheit (er nennt es intellektuelle Unsicherheit) und den Momenten, die er als Animismus oder Magie und Zauberei definiert. Lediglich durch den Einwand, es handle sich um eigentlich Überwundenes und die Betonung einer Unterscheidung von psychischer und materieller Realität relativiert er Jentschs Aussage.

76 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 311-312.

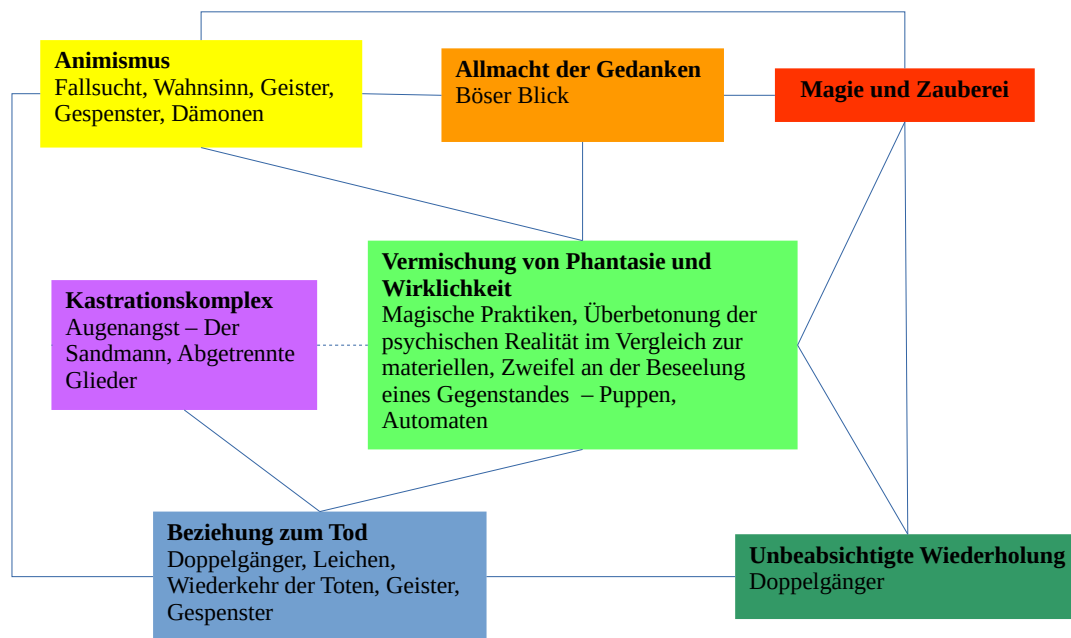


Abb. 1. Versuch einer tabellarischen Darstellung der Momente des Unheimlichen bei Sigmund Freud.

Diese Momente des Unheimlichen, durch die es eine Abgrenzung zum Ängstlichen erfährt, samt ihrer Beispiele sind jedoch nicht klar differenziert. Selbst die Grenzen vom Unheimlichen zum Grauenhaften sind, so Freud in Bezug auf die Beziehung zum Tod, fließend. Denn obwohl alles, was mit dem Tod, Leichen, Wiederkehr der Toten, Gespenstern und Geistern zu tun hat „im allerhöchsten Grade unheimlich“⁷⁷ ist, ist hier dennoch eine sehr starke Vermischung mit, ja sogar vielleicht eine Überdeckung vom Grauenhaften gegeben. Ebenso sind die Beispiele, die Freud anführt, nicht immer eindeutig einem einzigen Moment zuordenbar. Beispielsweise sind Geister und Gespenster durch ihre Beziehung zum Tod unheimlich, sie gehören aber auch in die Kategorie des Animismus und kennzeichnen eine Vermischung von Phantasie und Wirklichkeit. Die schematische Darstellung (Abb. 1) soll daher lediglich einer skizzenhaften Verdeutlichung von Freuds Beispielen dienen und die Verflechtung der einzelnen Punkte demonstrieren. Die Unmöglichkeit einer klaren Abgrenzung mag mitunter ein Grund sein, weshalb sich Freud in seinen Ausführungen über das Unheimliche verirrt.⁷⁸

⁷⁷ Freud: „Das Unheimliche.“ S. 315.

⁷⁸ Das Verirren liegt auch im Wesen des Unheimlichen. Die Desorientierung, die sich in vielen Erfahrungen des Unheimlichen zeigt, ist daher unter Umständen auch das, was eine eindeutige Zuordnung und Eingrenzung dieses Konzeptes von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das

Alle von Freud genannten Momente, sowie einige der Beispiele, werden im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder auftauchen, ihre Bedeutung wird sich aber zu gegebenem Zeitpunkt aus dem Kontext erschließen. Im Besonderen soll hier nur auf drei der Phänomene – Doppelgänger, Zweifel an der Beseelung eines Gegenstandes und die Vermischung von Phantasie und Realität – explizit eingegangen werden, da diese eine Sonderstellung für die weitere theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen in der vorliegenden Arbeit einnehmen.

1.2.1. Doppelgänger

Das Motiv des Doppelgängers ist vermutlich eines der am meisten zitierten Fälle des Unheimlichen. Dabei spricht Freud nicht von *dem* Doppelgänger, sondern von einer Vielzahl an Doppelungsphänomenen, die zum einen auf die Gespaltenheit des Subjekts verweisen, zum anderen ihren Ursprung in eigentlich „überwundenen seelischen Urzeiten“⁷⁹, beziehungsweise im primären Narzissmus haben.

Diese Verdoppelungen sind es auch, die Freud als die am deutlichsten unheimlichen Momente in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* hervorhebt:

Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere, – was wir Telepathie heißen würden – so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ichverdoppelung, Ichteilung, Ichvertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Name durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.⁸⁰

Unheimliche ist nicht an dem Ort, an dem man es vermutet – es ist überall und doch nirgendwo.

79 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 310.

80 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 309.

Im Motiv des Doppelgängers tritt die dem Unheimlichen inhärente Ambivalenz verstärkt zutage. War die ursprüngliche Bedeutung des Doppelgängers noch die vom primären Narzissmus geprägte Versicherung gegen den Untergang des Ichs⁸¹, wird er mit Überwindung dieser Phase zu einem Vorboten des Todes.⁸²

Auch in Entwicklungsstufen jenseits der Narzissmus-Phase können sich Instanzen herausbilden, die dem Ich ähnlich einem Doppelgänger gegenüberstehen. Diese Instanzen dienen der psychischen Zensur, sowie der Selbstbeobachtung und Selbstkritik, die dem Ich eine Abspaltung bestimmter Aspekte ermöglichen, die dann, aus dem Ich hinausprojiziert, dem Subjekt als Objekt entgegenstehen.⁸³

Diese Projektionsversuche werden in der Figur des Monsters und Freaks wieder aufgegriffen, die, wie sich zeigen wird, sowohl als eine Projektionsfläche für unterdrückte/unerfüllte Wünsche, als auch unterdrückte Ängste fungieren kann. Die Dichotomien von Subjekt und Objekt, Ich und Doppelgänger sind zum einen zentrale Elemente in der Ich-Entwicklung, spielen sich zum anderen aber auch im Bereich des Unheimlichen ab, indem diese Polaritäten aufeinanderprallen und zusammenfallen. Gerade literarische Doppelgänger-Figuren verkörpern oft das Nicht-Identische.⁸⁴

Freud hingegen geht davon aus, dass alleine die Anspielung auf den Wiederholungszwang die Abwehrhaltung gegen den Doppelgänger und die unheimliche Wirkung erklären würde, da er das Subjekt dazu zwingt, ihn als das Fremde hinauszuprojizieren. Hier ergibt sich jedoch auch ein Widerspruch in Freuds Deutungsweise: zum einen verweist er auf die Entwicklung des Doppelgängermotivs (von der Absicherung gegen den Tod zu einem Todesboten). Zum anderen aber – und meiner Ansicht nach ist dieser Ansatz bedeutsamer – verweist er auf die Ich-Entwicklung (Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung), die nicht zwangsläufig mit einer Wiederholung und Projektion nach außen, sondern auch Verdrängung, Teilung und Vertauschung zusammen hängen. Zumal Freud selbst betont, dass der Doppelgänger seine Bedeutung nicht lediglich aus dem primären Narzissmus gewinnt, sondern auch in pathologischen Fällen an diesem Motiv die Arbeit der psychischen Zensur für den Arzt sichtbar wird.⁸⁵ Der Wirkungsbereich von Verdrängung,

81 Freud argumentiert hier mit Otto Rank, der die Idee der unsterblichen Seele als ersten Doppelgänger anführt. Vgl. Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925. S. 84.; Freud: „Das Unheimliche.“ S. 309.

82 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 310.

83 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 310.

84 Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi 2005. S. 4.

85 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 310.

Projektion und Selbstbeobachtung wird insbesondere von Jacques Lacan herausgearbeitet, der den Zusammenhängen von Angst, dem Unheimlichen, dem Blick und dem Begehren unter anderem in Zeichnungen und Erzählungen von Patienten nachspürt.⁸⁶ Das Moment der Selbstbeobachtung fällt in seinen Beschreibungen durchaus mit der psychischen Zensur zusammen. Insofern spricht meiner Ansicht nach nichts dagegen, den Abstufungen und Ausbildungen des Doppelgängertum – allen voran Ich-Vertauschung, Ich-Teilung, Ich-Verdoppelung – generell unheimliches Potenzial zuzusprechen. Diese Zusammenhänge sind in weitere Folge auch für die Analyse einer (un-)heimlichen Wirkung von Monstern und Freaks von Interesse, wodurch vor allem die Ambivalenz des Unheimlichen, unheimlicher Darstellungen und den darin beteiligten Figuren beleuchtet werden soll.

1.2.2. Zweifel an der Beseelung eines Gegenstandes

Was Jentsch als Beispiel zur Untermauerung seiner These, an der Entstehung des unheimlichen Gefühls sei eine psychische Unsicherheit verantwortlich, heranzieht, nämlich den „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“⁸⁷ lässt Freud zwar als „ausgezeichneten Fall“ gelten, stellt aber fest, nicht voll überzeugt von dieser Ausführung zu sein.⁸⁸ Seine Beispiele – Puppen, Wachsfiguren, Automaten, sowie epileptische Anfälle und Wahnsinn – veranlassen Freud, seine Überlegungen zu Hoffmanns *Der Sandmann* anzuknüpfen, in denen nicht die Puppe Olympia, sondern die Kastrationsangst den Auslöser für das Unheimliche darstellt. Ist es aber gerechtfertigt, von diesem speziellen Fall, in dem nicht die scheinbar lebende Puppe, sondern ein überwundener infantiler Komplex als Ursprung zu gelten scheint, auf sämtliche andere Fälle zu schließen, und somit die psychische Unsicherheit gänzlich auszuschließen? Bei näherer Betrachtung ist dieser Zweifel an der Beseelung weitaus nuancierter, als Freud Jentsch zugesteht. Werfen wir zu diesem Zweck einen genaueren Blick auf Jentschs Beispiele:

86 Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch X. Die Angst*. Üs. Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia+Kant 2010. S. 98-99.

87 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 197.

88 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 303.

Ab und zu liest man in älteren Reisebeschreibungen, jemand habe sich im Urwalde auf einen Baumstamm gesetzt und plötzlich habe sich dieser Baumstamm zum Entsetzen des Reisenden zu bewegen angefangen und als eine Riesenschlange herausgestellt. Nimmt man die Möglichkeit einer solchen Situation an, so wäre diese gewiss ein gutes Beispiel zur Illustration des oben angedeuteten Zusammenhangs. Die anfänglich vollkommen leblos erscheinende Masse verräth durch ihre Bewegung plötzlich eine ihr innenwohnende Energie. Diese kann psychischen oder mechanischen Ursprungs sein. Solange nun der Zweifel an der Beschaffenheit der wahrgenommenen Bewegung und damit die Unklarheit über ihre Ursache anhält, besteht bei dem Betroffenen ein Gefühl des Grauens.⁸⁹

Und weiter:

Bekannt ist der unangenehme Eindruck, der bei manchen Menschen durch den Besuch von Wachsfigurencabinetten, Panoptics und Panoramen leicht entsteht. Es ist namentlich im Halbdunkel oft schwer, eine lebensgrosse Wachs- oder ähnliche Figur von einer Person zu unterscheiden. Für manche sensitive Gemüther vermag eine solche Figur auch nach der vom Individuum getroffenen Entscheidung, ob sie belebt sei oder nicht, ihre Ungemüthlichkeit behalten. Wahrscheinlich handelt es sich hier um halbbewusste secundäre Zweifel, die durch erneute Betrachtung und die Wahrnehmung der feineren Einzelheiten immer wieder von neuem automatisch ausgelöst werden, vielleicht auch nur um ein blosses lebhaftes Nachschwingen der Erinnerung an den ersten peinlichen Eindruck.⁹⁰

Insbesondere in der Annahme eines möglichen lebhaften Nachschwingens einer früheren Erinnerung sind sich Freud und Jentsch nicht so fern, wie Freud einen glauben lässt. Auch wenn Freud feststellt, dass Puppen aufgrund ihrer Vertrautheit seit frühen Kindertagen nicht unheimlich im eigentlichen Sinne sind und eine Belebung des geliebten Spielzeuges

89 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 197-198.

90 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 198.

weniger auf eine Kinderangst, als vielmehr auf einen Kinderwunsch zurückzuführen ist,⁹¹ so zeigt ein erneuter Blick auf Jentschs Aufsatz, dass auch dieser die unheimliche Wirkung einer Puppe relativiert.

Man muss hier wieder diejenigen Fälle ausscheiden, in denen die Objecte sehr klein oder infolge täglichen Gebrauchs sehr bekannt sind. Eine Puppe, die selbstständig die Augen schliesst und öffnet, ein kleines automatisches Spielzeug, wird keine nennenswerthe derartige Empfindung verursachen, dagegen geben z.B. die lebensgrossen Automaten, die complicirte Verrichtungen produciren, Trompete blasen, tanzen u.s.w., sehr leicht ein Gefühl des Unbehagens. Je feiner der Mechanismus und je naturgetreuer die gestaltliche Nachbildung wird, um so stärker wird auch die besondere Wirkung zu Tage treten.⁹²

Das vermutlich wichtigste Merkmal des Unheimlichen, wie es durch diese psychische Unsicherheit ausgelöst wird, ist, zusammengefasst, nicht nur der Zweifel, ob etwas lebendig oder leblos sei, sondern vor allem, wenn dieses Leblose sich dem Lebenden zu sehr annähert.⁹³

Diese Erkenntnis ist insofern von großer Relevanz, da sie sich mit Untersuchungen aus dem Bereich der Robotik deckt, die unter dem Begriff „uncanny valley“ Bekanntheit erlangt haben.

1.2.2.1. Exkurs: Uncanny Valley

1970 stellt der japanische Robotikprofessor Masahiro Mori in dem Essay „The Uncanny Valley“ die These auf, dass humanoide Roboter und künstliche Erweiterungen des Menschen nicht hinter der Fassade des Menschseins verschwinden dürfen, wenn sie über weite Strecken auf Akzeptanz bei ihrem menschlichen Gegenüber treffen sollen. Die Akzeptanz des Menschen verhalte sich nämlich nicht wie eine monoton steigende Funktion $y=f(x)$, bei der die Kurve kontinuierlich mit der Variablen x steigt. Stattdessen nehme die emotionale Anteilnahme von Menschen nur bis zu einem gewissen Punkt

91 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 308.

92 Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ S. 203.

93 Freud fasst diese Ansicht sehr treffend zusammen, ohne allerdings näher auf den Wert dieser Erkenntnis einzugehen. Vgl. Freud: „Das Unheimliche.“ S. 308.

proportional mit Menschenähnlichkeit in Aussehen und Bewegung anthropomorpher Figuren zu und kehre sich ab diesem Punkt – ab dem die Ähnlichkeit gleichzeitig zu groß, die Figur aber trotzdem als artifiziell oder irgendwie „falsch“ enttarnt wird – ins Gegenteil um. Da graphisch auf eine Funktion umgelegt dieser Bereich ein Tal bildet, bezeichnet Mori diesen als „uncanny valley“: „I have noticed that, in climbing towards the goal of making robots appear like a human, our affinity for them increases until we come to a valley [...], which I call the uncanny valley.“⁹⁴

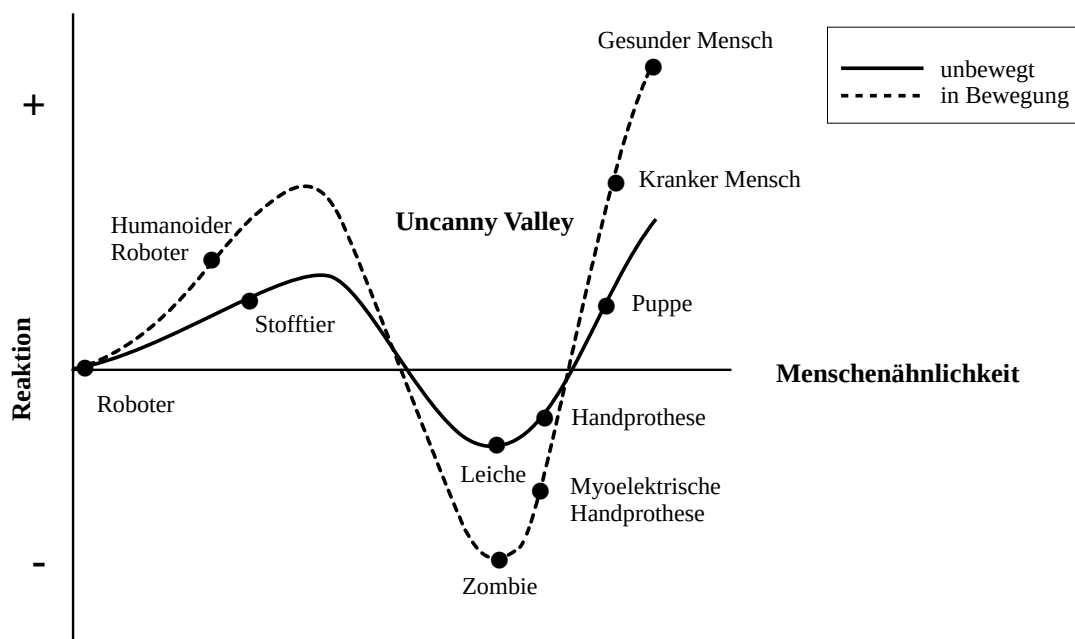


Abb. 2. Das Uncanny Valley in der Theorie von Masahiro Mori

Sehr anschaulich beschreibt Mori das Phänomen anhand des Beispiels einer Handprothese:

One might say that the prosthetic hand has achieved a degree of resemblance to the human form, perhaps on par with false teeth. However, once we realize that the hand that looked real at first sight is actually artificial, we experience an eerie sensation. For example, we could be

⁹⁴ Masahiro Mori: „The Uncanny Valley.“ In: *IEEE Robotics & Automation Magazine*. 19/2, Üs. Karl F. MacDorman, Norri Kageki. 2012. 98-100. S. 98.

startled during a handshake by its limp boneless grip together with its texture and coldness. When this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny. In mathematical terms, this can be represented by a negative value. Therefore, in this case, the appearance of the prosthetic hand is quite human-like, but the level of affinity is negative, thus placing the hand near the bottom of the valley [...].⁹⁵

Bewegung, der schon Jentsch viel Potenzial als Auslöser der psychischen Unsicherheit zugeschrieben hat,⁹⁶ findet auch bei Mori Beachtung, der durch sie eine Steigerung der Menschenähnlichkeit (mit Jentsch und Freud gesprochen könnte man hier auch von „Beseelung“ sprechen) und eine entsprechend verstärkte Reaktion erkennt. Diese Verstärkung durch Bewegung wirkt sich dabei hauptsächlich in den Hoch- und Tiefpunkten aus – sie verstärkt Sympathie (ein ausgeschalteter Roboter löst im Betrachter nicht das gleiche Ausmaß an Affinität aus, wie ein bewegter), kann sich aber auch für ein verstärktes unheimliches Gefühl verantwortlich zeichnen. So platziert Mori einen leblosen Körper zwar schon im uncanny valley, ein Leichnam in Bewegung, ein Zombie, löst jedoch eine vielfach verstärkte unheimliche Reaktion aus. Diese Schwankungen zwischen vertraut und fremd, heimlich und unheimlich können von einfachen Nuancen beeinflusst werden, um die eine Bewegung von der als natürlich empfundenen abweicht. Alleine ein Lächeln kann durch leichte Variation in der Geschwindigkeit des Zusammenspiels von Muskeln verzerrt und entstellt werden und anstatt Freundlichkeit zu vermitteln würde dies als unheimlich wahrgenommen.⁹⁷ Die zuvor erwähnte Handprothese ist im Fall einer noch realistischeren myoelektrischen Prothese dementsprechend weiter in den negativen Bereich verschoben.

Obwohl sich Moris Beschreibungen des uncanny valley mit den Überlegungen von Freud und vor allem von Jentsch zu decken scheinen, verweist er auf keine der psychoanalytischen Deutungsversuche des unheimlichen Phänomens. Seine knappen Abschlussbemerkungen spielen viel mehr auf das Unheimliche als einen Schutzmechanismus an, der den Menschen das Überleben sichern sollte.

95 Mori: „The Uncanny Valley.“ S. 99.

96 Jentsch: „Psychologie des Unheimlichen.“ S. 197-198.

97 Mori: „The Uncanny Valley.“ S. 100.

Why were we equipped with this eerie sensation? Is it essential for human beings? I have not yet considered these questions deeply, but I have no doubt it is an integral part of our instinct for self-preservation. (Note: the sense of eeriness is probably a form of instinct that protects us from proximal, rather than distal, sources of danger. Proximal sources of danger include corpses, members of different species, and other entities we can closely approach. Distal sources of danger include windstorms and floods.)⁹⁸

Diese Unterscheidung von realen Gefahren und solchen, die durch ihre Nähe zum Subjekt eine andere Art von Bedrohung ausüben, erinnert an den Unterschied zwischen dem Schreckhaften und dem Unheimlichen, den Freud herauszuarbeiten versucht. Ist eine psychoanalytische Deutung des Unheimlichen nicht auch der psychischen Nähe des Verdrängten zum Subjekt geschuldet? Ist nicht gerade diese unerträgliche Nähe zu dem, was aus dem Ich ausgeschlossen wurde letzten Endes das, was Freud als das Unheimliche bezeichnet?

Mori Beispiele bewegen sich zwischen Jentschs und Freuds Ansätzen hin und her, da sie einerseits für einen Zweifel an der Beseelung eines Gegenstandes sprechen, andererseits gerade das Beispiel der Handprothese an Freuds Ausführungen über abgeschlagene Gliedmaßen erinnert, die in direkter Beziehung zum Kastrationskomplex stehen. Auch die Nähe zum Tod, die Gefahr die vom Tod, beziehungsweise vom Un-Tod ausgeht, findet sich bei Freud in den Überlegungen zum Animismus, der Beziehung zum Tod und sogar auch, wenn auch nur in aller Knappheit, beim Doppelgängermotiv wieder.

Diese Verbindungen führen zu einem interessanten möglichen Anschlusspunkt beider Konzepte und werfen folgende Frage auf: Wie verhält es sich mit der Figur des Doppelgängers auf dem unheimlichen Spektrum? Wo würde sich eine Figur im uncanny valley befinden, die nicht nur menschenähnlich, sondern ein perfektes Ebenbild des Menschen ist, die einerseits das Ich absichert – im Fall des Spiegelbildes das Ich sogar erst herausbildet – andererseits dieses Ich doppelt und daher im selben Moment für die Spaltung des Subjekts verantwortlich ist? Da es sich beim Spiegelbild um das Abbild von einem selbst handelt, liegt die Vermutung nahe, dass der Sympathiewert sehr hoch wäre. Ziehen wir aber einen Moment des Unheimlichen in Betracht, den Freud selbst in einer

98 Mori: „The Uncanny Valley.“ S. 100.

Fußnote anführt: das Nichterkennen des eigenen Spiegelbildes, wie er es bei einer Zugreise erlebte:

Ich saß alleine im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopf, bei mir eintrat. Ich nahm an, daß er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinettes in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, daß der Eindringling mein eigenes vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, daß mir die Erscheinung gründlich mißfallen hatte. [...] Ob aber das Mißfallen dabei nicht doch ein Rest jener archaischen Reaktion war, die den Doppelgänger als unheimlich empfindet?⁹⁹

Das anfängliche Mißfallen gegenüber einem anscheinenden Eindringling in den persönlichen Raum wandelt sich in Erstaunen, beziehungsweise Erschrecken. Worüber? Darüber, dass das eigene Spiegelbild missfällt, oder darüber, dass das eigene Spiegelbild nicht erkannt wurde? Sollte die Erkenntnis, dass es sich nicht über einen tatsächlichen Eindringling handelt, nicht viel mehr Erleichterung auslösen? Solch ein Eindringling (zumal er nicht offensichtliche schlechte Absichten zu hegen, sondern sich in der Tür geirrt zu haben scheint) würde wohl nicht im unteren Bereich des uncanny valley angesiedelt sein – sie wäre wohl viel eher störend als tatsächlich unheimlich. Es scheint in Freuds Anekdote aber nicht eine Aufwärtsbewegung nach dem Moment der Selbsterkenntnis stattzufinden, sondern ganz im Gegenteil das Gefühl der Verstörung oder Verwirrung zu verstärken. Ohne an dieser Stelle weiter auf diese Begebenheit eingehen zu können, sollen die angestellten Überlegungen einen ersten Denkanstoß liefern, wie sich Figuren (oder Personen) auf dem unheimlichen Spektrum auf und ab bewegen können und die Theorie um das uncanny valley auch für mögliche Analysen des Unheimlichen, wie es in einem selbst ruht, herangezogen werden kann. In Teil III werde ich auf dieses Thema zurückkommen und dessen Zusammenhang zu der Darstellung von Freaks herausarbeiten.

99 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 320.

1.2.3. Das Unheimliche des Erlebens und das Unheimliche der Fiktion – Vermischung von Realität und Phantasie

Fast alle Beispiele, die unseren Erwartungen widersprechen, sind dem Bereich der Fiktion, der Dichtung, entnommen. Wir erhalten so einen Wink, einen Unterschied zu machen zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt, oder von dem man liest.¹⁰⁰

Obschon Freud bereits bei der Untersuchung von Alltagsphänomenen auf eine Art des Unheimlichen stößt, das die Grenzen von Phantasie und Wirklichkeit vermischt, indem die psychische Realität gegenüber der materiellen überbetont wird,¹⁰¹ führt er erst im dritten Teil seiner Untersuchung eine Trennung ein, die das Unheimliche in die Kategorien des Erlebens und der Fiktion teilt. Auf das Unheimliche des Erlebens lässt sich die gefundene Definition problemlos anwenden, es handelt sich, so Freud, immer um verdrängte infantile Komplexe oder überwundene primitive Überzeugungen, die wiederbelebt werden.¹⁰² Während hier eine Realitätsprüfung relevant ist und selbst bei einer Überbetonung der psychischen Realität nicht der Glaube an den Inhalt der materiellen infrage gestellt wird, ist das Unheimliche der Fiktion der Realitätsprüfung enthoben – es handelt sich immer um die Realität, die vom Autor vorgegeben ist und der Leser folgt dieser, ohne sie zu hinterfragen.¹⁰³ So kommt es, dass in der Dichtung vieles nicht als unheimlich empfunden wird, selbst wenn es im echten Leben unheimlich wäre und dass sich dem Autor viele Möglichkeiten erschließen, in der Dichtung das Unheimliche hervorzurufen, die im Leben wegfallen.¹⁰⁴ Diese Möglichkeiten, die sich in der Dichtung eröffnen beruhen gerade in der Enthebung von der materiellen Realität. Der Autor kann nicht nur seine Realität frei wählen, ihm obliegt es auch, den Leser über seine Entscheidung aufzuklären oder im Unklaren zu lassen. Ist es von Anfang an klar, dass wir in eine Welt voller fantastischer Elemente eintauchen, stellen wir uns auf ganz andere Gegebenheiten und Figuren ein und Magie und magische Wesen werde in uns nicht das Gefühl des Unheimlichen wachrufen. Mitnichten ist der Autor jedoch gezwungen, sich auf die angekündigte Realität zu

100 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 319.

101 Dies ist zum Beispiel der Fall bei magischen Praktiken, Allmacht der Gedanken, aber auch beim Seelenleben des Neurotikers. Vgl. Freud: „Das Unheimliche.“ S. 317.

102 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 319.

103 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 306, 320-322.

104 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 321.

beschränken. Er kann den Leser täuschen und in die Irre führen, ihn so manipulieren, dass das Gefühl des Unheimlichen ihn mit größerer Wucht trifft, wenn sich herausstellt, dass die fiktive Realität nicht der materiellen Realität entspricht. Diese Abhängigkeit des Lesers vom Autor schlägt sich auch in seiner Lenkbarkeit nieder. Je nachdem auf welche Figur des Lesers eingestellt wird, wird er an dessen Gefühlen teilhaben und dann die Dinge als unheimlich empfinden, die diese Gefühle in eben jener Figur auslösen.¹⁰⁵

Wie verhält es sich aber mit Darstellungen des Unheimlichen, mit Inszenierungen, die das Unheimliche gezielt evozieren, indem sie den Zuschauer in die Irre führen und manipulieren? Mit dieser Frage möchte die vorliegende Arbeit genau an dem Punkt der Unterscheidung des Unheimlichen der Fiktion und des Unheimlichen des Erlebens anschließen. Eine erste Annahme ist, dass es sich beim Unheimlichen solcher Darstellungen um eine Mischform handelt, die Elemente von Freuds Kategorien kombiniert. Die einzelnen Akteure, die an diesem Zusammenspiel beteiligt sind – Darsteller und Publikum (und in diesem Zusammenhang auch die Relation von Subjekt und Objekt, dem Eigenen und Fremden), Fiktives und Imaginiertes, sowie ihr gemeinsamer Raum, sollen in den folgenden Kapiteln genau behandelt und in dem Diskurs des Unheimlichen situiert werden. Dem Unheimlichen der Darstellung wird in einem eigenen Teil der Arbeit (Teil III) genauer nachgespürt, in dem auch einzelne Performance Szenen analysiert – und auf dem unheimlichen Spektrum situiert werden – um die aufgestellte These zu verifizieren.

1.3. Das Unheimliche bei Jacques Lacan

In Ermangelung (um mit einer Anspielung auf einen für Lacans Theorien so wichtigen Begriff einzusteigen) eines passenden Ausdrucks, der den traditionellen Dualismus von innen und außen, inneren seelischen Vorgängen und deren äußerem Ausdruck hinterfragt, prägt Lacan den Neologismus „extimité“. Lacan verbindet extimité mit dem „Ding“, welches er als das absolut andere des Subjekts beschreibt. Dieses absolut andere, welches von vorneherein als verloren betrachtet werden muss und auch nicht wiedergefunden werden kann, ist dem Innersten des Subjekts zuzuschreiben und ist dennoch nicht in dem Subjekt selbst, sondern außerhalb. Extimité ist dieses intime, innere Äußere.¹⁰⁶ Sämtliche

¹⁰⁵ Freud: „Das Unheimliche.“ S. 322-323.

¹⁰⁶ Jacques Lacan: *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminars of Jacques Lacan Book VII*. Hrsg. Jacques-Alain Miller. Üs. Dennis Porter. London: Tavistock/Routledge 1992. S. 139, 152.

duale Konzepte lassen sich auf einen Unterschied von innen und außen zurückführen, wie Mladen Dolar argumentiert: „essence/appearance, mind/body, subject/object, spirit/matter, etc. can be seen as just so many transcriptions of the division between interiority and exteriority.“¹⁰⁷ Die Konsequenz einer Auflösung dieser Trennlinie fällt mit dem zusammen, was man unheimlich nennen kann:

Now the dimension of *extimité* blurs this line. It points neither to the interior nor to the exterior, but is located there where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety. The extimate is simultaneously the intimate kernel and the foreign body; in a word, it is *unheimlich*.¹⁰⁸

Das Unheimliche lauert weder als externe Gefahr auf das Subjekt, noch ist es eine rein interne Angelegenheit. Es ist die Unmöglichkeit einer klaren Zuordnung, eine Desorientierung des Subjekts als solches, welche das Unheimliche ausmacht. Extimité bedeutet nicht unheimlich, sie ist unheimlich. Dieses Unheimliche wird bei Lacan nicht wie bei Freud mit Verdrängung/dem verdrängten Objekt, sondern mit dem Mangel/dem verlorenen Objekt (Objekt a) in Verbindung gebracht.

Die Konzepte Mangel, Begehren und Phantasma bilden sozusagen den Rahmen, der das Unheimliche einschließt; um die Bedeutung des Unheimlichen bei Lacan zu verstehen, ist es zunächst also unumgänglich einen Blick auf dessen Ausgangsbedingungen zu werfen.¹⁰⁹

Vgl. auch: David Pavón-Cuellar: „Extimacy.“ In: *Encyclopedia of Critical Psychology*. Hrsg. Thomas Teo. New York: Springer 2014. <http://www.academia.edu/4374516/Extimacy> (25.07.2018).; Dylan Evers: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, New York: Routledge 2006. S. 59.; Jacques-Alain Miller: „Extimité.“ In: *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure, and Society*. Hrsg. Mark Bracher, Marshall W. Alcora, Jr., Ronald J. Corthell, Françoise Massardier-Kenney. Üs. Françoise Massardier-Kenney. New York, London: New York University Press 1994. 74-87. S. 74-77, 80.

107 Mladen Dolar: „I Shall Be With You On Your Wedding-Night‘: Lacan and the Uncanny.“ In: *October* 58. (Rendering the Real), 1991. 5-23. S. 6.

108 Mladen Dolar: „I Shall Be With You On Your Wedding-Night‘.“ S. 6. (Kursiv im Original).

109 Es versteht sich von selbst, dass hier nicht ausführlich auf die Begriffe Mangel und Begehren eingegangen werden kann, die bei der Psychoanalyse Lacans einen so wichtigen Stellenwert einnehmen. Sie sollen lediglich in einem Ausmaß behandelt werden, wie es für ein besseres Verständnis des Unheimlichen zuträglich ist.

1.3.1. Mangel und Begehren

Paradoxerweise konstituiert sich das Subjekt immer durch das Offenbaren des primären Mangels. Im Spiegelstadium konstruiert das Kind ein Bild von sich selbst in einer Phase der Selbsterkenntnis. Die Identifikation mit dem Spiegelbild, die Aufnahme eines Bildes in das Subjekt, löst eine Verwandlung aus.¹¹⁰ Im Spiegel entsteht ein Bild der idealen Einheit, die nie erreicht werden kann. Die Identifikation ist also eine Fehl-Identifikation.¹¹¹ Das Spiegelbild ermöglicht dem Subjekt etwas zu apperzipieren, was ohne seine Hilfe nicht möglich wäre: die Rede ist hier nicht ausschließlich von einem Abbild vom Selbst, sondern vom Blick auf sich selbst. Auf der Ebene des Sehfeldes manifestiert sich der Trieb so in einer Spaltung von Auge und Blick.¹¹² Die Wahrnehmung ist nicht im Subjekt selbst, sondern außerhalb.¹¹³ Somit ist das Spiegelbild durch den Mangel charakterisiert, da etwas an einem Ort erscheint, an dem es eigentlich nicht ist. Die Anwesenheit ist anderswo, wie Lacan betont.¹¹⁴ Die Vermischung von Anwesenheit und Abwesenheit schreibt sich dabei ebenso wie die Vermischung von innen und außen in den Bereich des extimité ein. Der Blick des Subjekts auf sich selbst, die Doppelung die dadurch eintritt und im Subjekt eine Spaltung des Ichs auslöst, gehört somit in die Domäne des Unheimlichen. Eine weitere Spaltung erfährt das Subjekt durch die Sprache: Sprache – ein Abfolge von Signifikanten – determiniert das Subjekt und dennoch ist die Sprache etwas, was von außen auf das Subjekt einwirkt.¹¹⁵ Auch das Unbewusste als ein Diskurs, der vom Anderen, von einem Ort außerhalb des Subjekts gesteuert wird, ist eben auch das, was als extimité bezeichnet wird. Wie Jacques-Alain Miller zusammenfasst:

[T]his is what Lacan is commenting on when he speaks of the unconscious as a discourse of the Other, of the Other who, more intimate than my intimacy, stirs me. And this intimate that is radically Other, Lacan expressed with a single word: „extimacy.“¹¹⁶

110 Jacques Lacan: *Schriften 1*. Hrsg. Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger. Üs. Peter Stehlin. 3. Korr. Auflg. Berlin: Quadriga Verlag 1991. S. 64. (Kursiv im Original).

111 Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Hrsg. Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger. Üs. Hans-Joachim Metzger. 2. Auflg. Berlin: Quadriga Verlag 1991. S. 213.

112 Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch XI. Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Hrsg. Jacques-Alain Miller. Üs. Norbert Haas. 4. Auflg. Berlin: Quadriga 1996. S. 79.

113 Lacan: *Seminar Buch, XI*. S. 87.

114 Lacan: *Das Seminar, Buch X*. S. 63.

115 Lacan: *Schriften I*. S. 10, 14.; Walter Schönau: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 1991. S. 156.

116 Miller: „Extimité.“ S. 77.

Das Objekt des Mangels *a*, in dem sowohl der Verlust, als auch der Exzess (die exzessive Suche nach *dem* einen Objekt, dass den Verlust ausgleichen könnte) zusammenfallen, bestimmt das Handeln eines jeden Subjekts,¹¹⁷ ist aber durch ein ähnliches Paradoxon geprägt, wie es uns in Moris uncanny valley Theorie begegnete: es verhält sich nicht wie eine monoton steigende Funktion $y=f(x)$, die nahelegen würde, dass man mit zunehmender Anstrengung dem Objekt näher kommen würde. Ganz im Gegenteil: je mehr man eine Annäherung an das Objekt *a* anstrebt, umso mehr entschlüpft es einem, je mehr man den Mangel zu kompensieren versucht, umso deutlicher wird er spürbar.¹¹⁸

Was bedeutet das Begehren des Objekts, welches den Mangel aufheben könnte nun für das Unheimliche? Laut Lacan ist das Objekt *a* im Bild des Begehrens prinzipiell nicht sichtbar – und das ist auch gut so. Denn Angst entsteht nicht etwa durch den Verlust des begehrten Objekts, sondern durch den Verlust des Begehrens.¹¹⁹ Es ist das Begehren, die Aussicht auf eine mögliche Erfüllung des Wunsches irgendwann den Mangel zu überwinden, der den Antrieb des menschlichen Daseins bestimmt. Angst entsteht somit dann, wenn etwas den Platz einnimmt, der dem Objekt *a* entspricht – und unheimlich ist das, was an dessen Stelle tritt.¹²⁰

1.3.2. Das Phantasma und der unmögliche Blick

Der Raum im Spiegel, beziehungsweise der Raum, der hinter dem Spiegel zu liegen scheint und der unmögliche Blick des Subjekts auf sich selbst – der Blick, der aus diesem Nicht-Raum herausgeworfen wird – gehören in den Bereich des Phantasmas.¹²¹ Lacan verdeutlicht das Phantasma durch das Mathem $\$ \leftrightarrow a$,¹²² das geteilte Subjekt $\$$ konstituiert

117 Lacan: *Seminar Book VII*. S. 152.; Lacan: *Das Seminar, Buch XI*. S. 255-256.; Jacques Lacan: *Seminar XVI: The logic of phantasy*. 1966-1967. Üs. Cormac Gallagher. S. 6. <http://www.lacanianworks.net/?p=1455> (25.07.2018).

118 Lacan: *Das Seminar, Buch X*. S. 57.; Lacan: *Seminar Book VII*. S. 152.

Laut Slavoj Žižek ist das auch der Grund für das gestörte Konsumverhalten der Menschen, das auf dem logischen Fehlschluss basiert, je mehr man konsumiere, umso mehr besitze man: „the logic of balanced exchange is perturbed in favor of an excessive logic of [...] ,the more you possess of what you long for, the more you are missing, the greater your craving;‘ [...] The key to this perturbation, of course, is the surplus-enjoyment, the *objet petit a*, which exists (or, rather, insists) in a kind of curved space in which, the more you approach it, the more it eludes your grasp (or, the more you possess it, the greater the lack).“ Vgl. Slavoj Žižek: „Surplus-Enjoyment Between the Sublime and the Trash.“ In: *Lacanian Ink* 15/1, 1999. 99-107. S. 102. (Kursiv im Original).

119 Lacan bezeichnet Angst auch auch „eklatanteste Manifestation des Objekts *a*“. Vgl. Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 112.

120 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 58.

121 Lacan: *Seminar, Buch XI*. S. 89.

122 (in der englischen Übersetzung „o“).

sich über das Objekt a, wobei das Zeichen <> sowohl eine Trennung als auch eine Verbindung zum Ausdruck bringen soll.¹²³ Getragen wird das Phantasma von Realität und Verlangen, deren Verknüpfung Lacan als eine nahtlos ineinander laufende Oberfläche beschreibt, veranschaulicht durch das Möbiusband, welches weder ein eindeutiges innen noch außen hat.¹²⁴ Stellt man sich das Möbiusband jedoch als flaches Objekt vor, kann man nicht an seiner Oberfläche entlangwandern, ohne über einen Rand schreiten zu müssen, was sich aber als unmöglich erweist. Jeder Einschnitt in die Oberfläche würde solch einem Rand gleichkommen, der die Textur und Oberfläche des Bandes entscheidend verändert. Das Objekt a ist solch ein Einschnitt, über den das Subjekt jedoch erst entsteht.¹²⁵ Die Manifestation des Realen im Symbolischen ein weiterer.¹²⁶ Was bedeutet das nun genau für das Subjekt und seine Verbindung zum Phantasma? Zum einen macht sich der Mangel in diesem Einschnitt bemerkbar, der dem Subjekt über das Phantasma zugänglich ist.¹²⁷ Zum anderen fungiert das Phantasma aber gerade auch als Schutzschirm, der das verdecken soll, was am Platz des Mangels erscheint.¹²⁸

Lacan beschreibt das Phantasma in seinem Seminar über Angst als ein Gemälde, das in die Einrahmung eines Fensters platziert wurde. „Eine zweifellos absurde Technik, wenn es darum geht, besser zu sehen, was auf dem Gemälde ist“, gesteht Lacan ein, „aber darum geht es nicht. Welchen Reiz das auch haben mag, was auf der Leinwand gemalt ist, es geht darum, nicht zu sehen, was durch das Fenster zu sehen ist.“¹²⁹ Dieses Beispiel dient zur Verdeutlichung, dass durch das Phantasma der Blick in beide Richtungen verdeckt ist (es ist weder ein Blick von innen durch das Fenster nach außen, noch ein Blick von außen nach innen möglich)¹³⁰ und Veranschaulichung der eingerahmten Struktur des Phantasmas, die es mit der Struktur der Angst verbindet.¹³¹

Ein Rahmen stellt, ähnlich des Randes, an dem entlang gegangen wird, eine Grenze dar, die allerdings nicht nur ab- und einschließt, sondern durch die sich auch Zusammenhänge

123 Lacan: *Seminar XIV*. S. 1-2.

124 Lacan: *Seminar XIV*. S. 4.; Siehe auch Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich, Berlin: diaphanes 2013. S. 46-47.

125 Lacan: *Seminar XIV*. S. 5.

126 Rolf Nemitz: „Der Schnitt: die Einschreibung des Realen in das Symbolische.“ *Lacan Entziffern*. 26. Februar 2016. <https://lacan-entziffern.de/objekt-a/der-schnitt-die-einschreibung-des-realen-in-das-symbolische/> (08.02.2019).; Lacan: *Seminar, Buch II*. S. 125.

127 Nemitz: „Der Schnitt.“

128 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 98-99.

129 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 98.

130 Binotto: *Tat/Ort*. S. 37.

131 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 97-100.

ergeben, Kontext geschaffen wird und die eine sinnstiftende Funktion erfüllt,¹³² die aber auch – im Falle eines eingerahmten Kunstwerkes – die Unterscheidung von Realität und künstlerischer Welt ermöglicht.¹³³ Diese Räume unterscheiden sich in ihrer inneren Struktur und die Grenze zwischen Realität und künstlerischer Welt, die durch den Rahmen markiert wird, muss unüberwindbar bleiben.¹³⁴ Rahmen, Rand und ihre Beziehung zu Phantasma und Subjekt gestalten sich bei Lacan somit als Paradoxon, insofern der Rand und der Einschnitt des Objekts a einerseits unüberwindbar, andererseits Subjekt-gestaltend sind. Gleichzeitig gibt es keinen Unterschied zwischen innen und außen (extimité). Das Phantasma konstituiert sich über das geteilte Subjekt, als Trennung und Verbindung von und mit dem, was das Subjekt eigentlich nicht ist, womit es aber in seinem Innersten verknüpft ist. Worauf spielt also das Gemälde im Fensterrahmen an, wodurch nicht erkennbar ist, was jenseits des Rahmens passiert? Was sich hinter dem Phantasma verbirgt, das in dieser Darstellung als Schutzschirm fungiert, ist das Unheimliche.¹³⁵

Ein Beispiel für ein eingerahmtes Phantasma, das jenseits des aufgehenden Fensters sichtbar wird, sieht Lacan in dem Angsttraum, über den Freud in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* berichtet.¹³⁶ Es handelt sich um den ersten aus der Kindheit erinnerten Angsttraumes von Freuds Patienten, welcher später als „Wolfsmann“ Bekanntheit erlangte. Der Patient träumte, im Bett zu liegen, als sich plötzlich das Fenster öffnet und den Blick auf sechs oder sieben weiße Wölfe freigibt, die regungslos auf dem Nussbaum vor dem Fenster sitzen und den Patienten anblicken. Als besonders wichtige Elemente hebt Freud die Regungslosigkeit der Wölfe in Kombination mit dem aufmerksamen Blick und das plötzliche Öffnen des Fensters hervor, das die einzige Aktion in dem Traum darstellt.¹³⁷ Die Momente im Verhalten der Wölfe, die betont werden – also die Bewegungslosigkeit, mit der sie am Baum sitzen und die gespannte Aufmerksamkeit, mit der sie den Blick auf den Patienten richten – sind durch einen Akt der Umkehrung entstellt: „In dem einen Fall bestünde die Entstellung in einer Vertauschung von Subjekt

132 Siehe dazu vor allem Erving Goffmanns Theorien zu Rahmen als einer sinnstiftenden Instanz, worauf etwas später näher eingegangen wird. Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper Colophon Books 1974.

133 Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Üs. Rolf Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag 1972. S. 300.

134 Lotman: *Struktur literarischer Texte*. S. 327.

135 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 99.

136 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 98.

137 Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924. S. 28-35.

und Objekt, Aktivität und Passivität, angeschaut werden anstatt anschauen, im anderen Falle in einer Verwandlung ins Gegenteil: Ruhe anstatt Bewegung.“¹³⁸

Nicht nur in Träumen, auch in Zeichnungen schizophrener Patienten kann eine reine Form des Phantasmas auftauchen, so Lacan, der in einem zweiten Beispiel auf eine Zeichnung einer schizophrenen Patientin des Psychiaters Jean Bobon verweist. Sie zeichnete einen Baum, dessen Äste sie mit dem Schriftzug „io sono sempre vista“ umschloss. Lacan weist auf die Doppeldeutigkeit dieses Satzes hin: „io sono sempre vista“ bedeute nicht nur „ich werde ständig gesehen“, sondern verweise auch auf „sehen“, „das Sehen“, „Aussehen“, „Anblick“ und sei daher sowohl passiv als auch aktiv – „ich werde ständig gesehen“ aber auch „ich sehe ständig“.¹³⁹ Beide Patienten sehen etwas und sind gleichzeitig sichtbar; sie sind Subjekt und Objekt des Blicks.¹⁴⁰ Freuds Patient selbst interpretierte das plötzliche Aufgehen des Fensters als Öffnen der Augen – der aufmerksame Blick der Wölfe fällt mit seinem eigenen Blick zusammen.¹⁴¹ Das Unheimliche, das sich durch die Fensteröffnung präsentiert ist daher auch hier wieder nicht das an sich Fremde, sondern das Eigene: es handelt es um den unmöglichen Blick des Subjekts auf sich selbst – das Phantasma, dessen Objekt nicht die Ur-Szene ist, sondern eben jener Blick, mit dem die Szene aufgenommen wird, wie Slavoj Žižek anmerkt: „the object of fantasy is not the fantasy-scene itself, its content (the parental coitus for example), but the impossible gaze witnessing it.“¹⁴² Mit Freud gesprochen ist das Unheimliche nicht der infantile Komplex an sich (der Inhalt der Szene), sondern seine Wiederkehr (der Blick auf die Szene). Das Unheimliche präsentiert sich also dann, wenn der Schutzschirm aufbricht – im Fall des Traums des Wolfmanns entspricht dieser Schutzschirm der Fensteröffnung – und das Dahinterliegende freigibt, wodurch das wahrnehmbar wird, was verborgen hätte bleiben sollen. Das Subjekt erkennt den eigenen Blick und erlangt somit ein unheimliches Maß von Selbst-Wahrnehmung.

Das Phantasma lässt sich, ähnlich dem Unheimlichen, auch in Zusammenhang mit Raumstrukturen begreifen. Einerseits wird es zum Raum für Abwehrvorgänge,¹⁴³

138 Freud: *Geschichte einer infantilen Neurose*. S. 35.

139 Lacan: Seminar, Buch X. S. 98-99.

140 Vgl. zu beiden Fallstudien auch Johannes Binotto: „Io sono sempre vista. Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes.“ In: *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Hrsg. Till A. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling. Bielefeld: transcript Verlag 2011. 97-111. S. 98-102.; Binotto: *Tat/Ort*. S. 38-39.

141 Freud: *Geschichte einer infantilen Neurose*. S. 35.

142 Slavoj Žižek: *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. 2. Auflg. London, New York: Verso 2008. S. 197.

143 August Ruhs: *Der Vorhang des Parrhasios. Schriften zur Kulturtheorie der Psychoanalyse*. Hrsg. Robert Pfaller. Wien: Sonderzahl 2003. S. 123.

andererseits gleicht das Phantasma auch einer Art Leinwand, auf die man sein Begehren projiziert und erfüllt die Funktion eines Schauplatzes, welcher dieses inszeniert. Wie Žižek diesbezüglich ausführt:

Das Phantasma wird für gewöhnlich als Szenario verstanden, welches das Begehren des Subjekts realisiert – diese grundlegende Definition erscheint recht zutreffend, vorausgesetzt wir nehmen sie wörtlich: Was das Phantasma inszeniert, ist nicht ein Schauplatz, an dem unser Begehren erfüllt, vollkommen befriedigt werden könnte, sondern im Gegenteil ein Schauplatz, der als solcher das Begehren realisiert und inszeniert.¹⁴⁴

Der Schauplatz als solcher birgt aber auch ein wesentliches Element des Unheimlichen. Johannes Binotto betont, dass es sich bei einem Schauplatz nicht lediglich um eine Szene handelt, auf die der Blick gerichtet ist, sondern auch von der der Blick ausgeht: „Mit Schau-Platz ist auch der Platz gemeint, *von dem aus* man schaut.“¹⁴⁵ Man hat es also mit einer Ambivalenz zu tun, wie sie Lacan in der Zeichnung der schizophrenen Patientin erkannte; Blick und Raum sind untrennbar miteinander verbunden und abhängig voneinander. Im Bühnenraum fallen sowohl die Verschränkung von Ansicht und Aussicht, als auch die Möglichkeit einer Inszenierung von dem, was der Betrachter sehen will, zusammen. Der Einschnitt im Realen, an dessen Platz sich das Objekt des Mangels, des Verlangens und der Angst befinden, ist gleichsam die Öffnung zum Schauplatz der Phantasie. Es kommt zu dem, was Žižek als topologische Drehung in der Realität beschreibt:

Wenn wir vom Zuschauersitz auf sie [die Theaterbühne *Anm.*] blicken, sind wir im phantasmatischen Raum gefangen, während wir, wenn wir hinter die Bühne gehen, augenblicklich beeindruckt von der Macht des Mechanismus sind, der für die Bühnenillusion verantwortlich ist – der phantasmatische Raum zerstreut sich.¹⁴⁶

144 Slavoj Žižek: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia+Kant 1992. S. 9.

145 Binotto: „Io sono sempre vista.“ S. 100. (Kursiv im Original).

146 Slavoj Žižek: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizients des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Hrsg. Peter Engelmann. Üs. Andreas Leopold Hofbauer. 2. verbesserte Aufl. Wien: Passagen Verlag 1999. S. 84.

Diese topologische Drehung, die Ansicht aus der Szene auf den Zuschauerraum ist in den meisten Fällen für den Betrachter unmöglich. Der phantasmatische Raum zerstreut sich lediglich durch das Aufbrechen des Schutzschirms und das Eintreten des Unheimlichen, wie in den folgenden Kapiteln und den Analysen unheimlicher Performance Szenen dargelegt werden soll.

2. Freak und Monster

2.1. Freak, Monster, Ungeheuer – Versuch einer Definition und Begriffserklärung

Um den Zusammenhang zwischen der Figur des Freaks und dem Unheimlichen zu beleuchten, soll zunächst der Versuch einer Begriffserklärung vorangestellt werden. Dabei bediene ich mich einer ähnlichen Vorgehensweise wie Sigmund Freud in seiner Untersuchung über das Unheimliche und beginne mit einer etymologischen Auseinandersetzung einzelner Worte und Begriffe in deutscher und englischer Sprache, die eine ähnliche Bedeutung aufweisen. So werden neben „Freak“ auch die Wurzeln und der Wandel der Bedeutung von „Monster/monster“, „Prodigium/prodigy“ und „Ungeheuer“ untersucht.¹⁴⁷

Freak

freak, n.1

1. A sudden causeless change or turn of the mind; a capricious humour, notion, whim, or vagary.
2. The disposition of a mind subject to such humours; capriciousness.
3. A capricious prank or trick, a caper.
4.
 - a. A product of irregular or sportive fancy.

¹⁴⁷ Hierfür werde ich auszugsweise aus *Oxford English Dictionary* <http://www.oed.com/> und *DWDS. Das Wortauskunftssystem zur Deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart* <https://www.dwds.de/> zitieren.

b. More fully *freak of nature* (cf. LUSUS NATURAE *n.*): an abnormally developed individual of any species; in recent use (*esp.* U.S.), a living curiosity exhibited in a show.

c. One who 'freaks out' (FREAK *v.* 3); a drug addict.

d. With qualifying word or phrase: one who shows great enthusiasm for the activity, person, or thing specified, as *health freak*, *train freak*, etc.; an aficionado.¹⁴⁸

orig. and chiefly *U.S.*

a. *colloq. (derogatory)*. A person regarded as strange or contemptible, *esp.* because of markedly unusual appearance or behaviour.

b. *slang* (freq. *derogatory*).

(a) A person who enjoys unorthodox sexual practices; a fetishist.

(b) A homosexual; a gay man or a lesbian.¹⁴⁹

U.S. slang (*esp.* in African-American usage). An attractive young woman or (*rare*) man. Also *derogatory*: a promiscuous or „easy“ woman.¹⁵⁰

U.S. slang (chiefly in African-American usage). **to get one's freak on.**

a. To engage in sexual activity, *esp.* of an unconventional or uninhibited nature.

b. To dance, *esp.* in an uninhibited, wild, or exuberant fashion.¹⁵¹

Alle Punkte haben allen Unterschieden zum Trotz gemein, dass der Terminus „Freak“ gebraucht wird, um eine Person über ihr „ungewöhnliches“ Aussehen (vgl. insbesondere 4b) oder Verhalten (hier sind vor allem die neu hinzugefügten Punkte bemerkenswert, die vermehrt auf „auffällige“ sexuelle Praktiken und eine ungezwungene Form des körperlichen Ausdrucks anspielen) zu definieren und sie darüber hinaus als jenseits der als normal angesehen Gesellschaft anzusiedeln. Die Bezeichnung „Freak“ bezieht sich also

148 „Freak“: *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

149 „Freak“ (Draft Additions January 2002): *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

150 „Freak“ (Draft Additions January 2002).

151 „Freak“ (Draft Additions December 2016): *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

auf Körper und soziale Praktiken, die einem Prozess der De-Normalisierung unterzogen werden.¹⁵²

Die Begriffe „freak of nature“, beziehungsweise „lusus naturae“ oder auch „Laune der Natur“ vermitteln eine Schicksalshaftigkeit, die auch in „prodigy“/„Prodigium“ und „monster“/„Monstrum“ mitschwingt.

Ursprünglich handelt es sich beim altrömischen „Prodigium“ um göttliche Zeichen und Wunder, die in kultischen Ritualen wie der Vogelschau gedeutet und entsprechende Maßnahmen gesetzt werden konnten.¹⁵³ Diese Prodigien-Schau stellt bereits den Zusammenhang zwischen ungewöhnlichen Phänomenen und dem visuellen Erfassen dieser Ereignisse her, durch die ein Prozess der Sinnstiftung in Gang gesetzt wird. Historisch gesehen kann man den Wandel des Freak-Diskurses in seiner Veränderung von einem Narrativ des Wunderbaren zum Andersartigen verorten.¹⁵⁴ „Ein Freak ist zwar ein Naturphänomen,“ so Jamake Highwater, „doch seinen Wert legt die Gesellschaft fest, und er kann sich ebenso gut in Abscheu wie in Erstaunen niederschlagen.“¹⁵⁵ Es geht also um die Deutung des Gesehenen und um dessen Grad der Abweichung oder Unregelmäßigkeit von den als normal geltenden Durchschnittswerten. Die Abweichung von der Norm trägt dabei auch zur Entwicklung personaler Identität bei. Der „empirische Mensch“ bestimmt sich durch seine Abweichung vom „Idealmensch“, so Hans Richard Brittnacher.¹⁵⁶

Gerade das, was an ihm eigen ist, seine Einzigartigkeit verbürgt, ihn vom virtuellen Idealkörper unterscheidet, das also, was seine Identität ausmacht, bedeutet zugleich den verhaltenen Tribut der Häßlichkeit seines Körpers an das Monströse. Das prekäre Verhältnis des Menschen zum Monströsen verdankt sich der eigenen Teilhabe an ihm.¹⁵⁷

Hierin liegt auch das Dilemma in der Interaktion von Freak und Betrachter: Während uns das Außergewöhnliche fasziniert und in Spannung versetzt, schwingt doch immer etwas

152 Renate Lorenz: *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 27.

153 „Prodigium“: DWDS. *Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <https://www.dwds.de/wb/Prodigium> (21.03.2017).

154 Rosemarie Garland-Thomson: „Introduction: From Wonder to Error - A Genealogy of Freak Discourse in Modernity.“ In: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland-Thomson. New York. New York University Press 1996. 1-22. S. 22.

155 Jamake Highwater: *Freaks. Die Mythologie der Übertretung*. Üs. Katharine Menke. Berlin: Berlin Verlag 1998. S. 99.

156 Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 184.

157 Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. S. 184.

Verstörendes, Beunruhigendes mit. Das Gewöhnliche hingegen festigt Normen, wodurch es ein Gefühl von einerseits Sicherheit, andererseits Langeweile vermittelt.¹⁵⁸ Indem monströse Körper die Grenzen des Natürlichen übertreten, tauchen sie in eine Welt des Wunderbaren ein, durch die sie diese gemischten Gefühle bei ihrem Gegenüber auslösen. Diese monströsen Körper rückt Garland-Thomson über das Sublime in die Nähe des Unheimlichen, ohne dies jedoch zu benennen: „By challenging the boundaries of the human and the coherence of what seemed to be the natural world, monstrous bodies appeared as sublime, merging the terrible with the wonderful, equalizing repulsion with attraction.“¹⁵⁹ Sie sind unheimlich, da sie weder zur Gänze in die Welt des Natürlichen, noch in die des Fiktionalen, Mythologischen gehören. Sie lassen keine klare Zuordnung zu. Dadurch tragen sie zu einer Vermischung von Fiktion und Realität bei, was sich laut Freud unter anderem für das Auftreten des Unheimlichen verantwortlich zeichnet. In dieser Funktion als etwas Unnatürliches, Wunderbares, weder Reales noch Fantastisches weisen Monster Ähnlichkeiten mit dem Begriff „Freak“ auf.¹⁶⁰

Monster

monster, n., adv., and adj.

Origin: A borrowing from French. Etymon: French *monstre*.

Etymology: <Anglo-Norman and Middle French *monstre*, *moustre*, French *monstre* (mid 12th cent. in Old French as *mostre* in sense „prodigy, marvel“, first half of the 13th cent. in senses „disfigured person“ and „misshapen being“, c1223 in extended sense applied to a pagan, first half of the 18th cent. by antiphrasis denoting an extraordinarily attractive thing) <classical Latin *mōnstrum* portent, prodigy, monstrous creature, wicked person, monstrous act, atrocity <the base of *monēre* to warn (see *MONEO* n.; for the formation compare perhaps *lūstrum* *LUSTRUM* n.). Compare

158 Rosemarie Garland-Thomson: *Staring. How we Look*. New York: Oxford University Press 2009. S. 19.

159 Garland-Thomson: „Introduction: From Wonder to Error.“ S. 3.

Es ist bemerkenswert, wie oft Garland-Thomson das Unheimliche umschreibt und Freak und Monster in die Nähe von einem Konzept bringt, welches sie selbst nie als das Unheimliche bezeichnet.

160 Auf die Ähnlichkeit von Freak und Monster verweisen zum Beispiel auch Fiedler: *Freaks*. S. 16.; Birgit Stammberger: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 15.; Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter: „Einleitung.“ In: *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld: transcript Verlag 2009. 9-30. S. 18.

Italian mostro, †monstro (1282), Spanish †mostro (c1250; compare Spanish monstruo (<a post-classical Latin variant of classical Latin mōnstrum)), Portuguese monstro (1525 as mōstro).

A. n.

1.

a. Originally: a mythical creature which is part animal and part human, or combines elements of two or more animal forms, and is frequently of great size and ferocious appearance. Later, more generally: any imaginary creature that is large, ugly, and frightening.

b. In extended and *fig.* use.

Formerly also in collocations like *faultless monster*, *monster of perfection*, indicating an astonishing or unnatural degree of excellence (cf. sense A. 2).

†**2.** Something extraordinary or unnatural; an amazing event or occurrence; a prodigy, a marvel. *Obs.*

3.

a. A malformed animal or plant; (*Med.*) a fetus, neonate, or individual with a gross congenital malformation, usually of a degree incompatible with life. Cf. *MONSTROSITY n. 1a*.

Now *rare* in *Med.* because of its pejorative associations.

b. In extended and *fig.* Use.

4.

a. A creature of huge size.

b. gen. Anything of vast or unwieldy proportions; an extraordinarily large example *of* something.

5. A person of repulsively unnatural character, or exhibiting such extreme cruelty or wickedness as to appear inhuman; a monstrous example *of* evil, a vice, etc.

6. gen. An ugly or deformed person, animal, or thing.

7. orig. U.S. An extraordinarily good or remarkably successful person or

thing.

[...]

C. *adj.* (Developed from the attributive and appositive use of the noun.)

1. *attrib.* Of extraordinary size or extent; gigantic, huge. Cf. MONSTRE

adj.

2. *colloq.* Outstanding, extraordinarily good; remarkably successful.¹⁶¹

Seit Anfang des 18. Jahrhunderts ist in der deutschen Sprache das Wort „Monster“ gebräuchlich, das wie das Englische „monster“ und das Französische „monstre“ aus dem Lateinischen – „monstrum“ „Ungeheuer, Scheusal“, aber auch „monere“ „warnen, mahnen“ – abgeleitet ist. Ähnlich wie „Prodigium“ weist auch „Monstrum“ eine Verbindung zum Göttlichen auf, als ein Zeichen, welches nicht unbedingt negativ gedeutet werden muss. „Monströs“ bezeichnet daher einerseits etwas „Unnatürliches“, „Scheußliches“, andererseits dient es als Indikator für eine Größe oder einen Umfang, der das übliche Maß übersteigt.¹⁶²

Monstrum n. „Ungeheuer, Ungetüm, Mißbildung, großer unförmiger Gegenstand“, Übernahme (16. Jh.) von lat. *mōnstrum* „Ungeheuer, Scheusal“, eigentl. „Mahnzeichen, Weisung der Götter durch ein widernatürliches Ereignis“. Der Ausdruck entstammt der römischen religiösen Terminologie und ist abgeleitet von lat. *monēre* „an etw. denken lassen, erinnern, mahnen, warnen“ (s. ↗monieren und wurzelverwandtes ↗mahnen). Daneben im Dt. seit Anfang des 18. Jhs. **Monster** n. „Ungetüm“ unter dem Einfluß von engl. *monster* (das über afrz. *monstre* ebenfalls auf lat. *Mōnstrum* zurückgeht) und wohl auch von frz. *monstre*. Im 19. Jh. wird *Monster-*, *Monstre-* mit verstärkendem Sinn „riesig, von ungeheuren Ausmaßen“ in Zusammensetzungen üblich, vgl. noch **Monsterfilm** m. „Gruselfilm mit Ungetümen oder Scheusalen“, aber auch „überlanger Film mit großem Aufwand an Darstellern und Ausstattung“ (Mitte 20. Jh., engl. *monster*

161 „Monster“: *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/121738> (27.06.2017).

162 Vgl. dazu auch die Definition von Freak Punkt 4d.

film). **monströs** Adj. „ungeheuerlich, mißgebildet“ (17. Jh.), aus frz. *Monstrueux* (lat. *mōnstruōsus* „widernatürlich, unnatürlich, scheußlich“); auch *monstros* oder *monstrosisch* (Anfang 17. Jh.), aus lat. *mōnstrōsus*.

Das Monster ist gleichsam ein Spiegel- wie auch ein Zerrbild des Menschlichen, das zur Reflexion über die eigene Person und das eigene Selbst anregt.¹⁶³ Einerseits handelt es sich beim Monster um die Verkörperung des Nicht-Menschlichen, andererseits kann es nicht unabhängig vom Menschen gedacht werden und steht somit für die Begegnung des Menschen mit sich selbst.¹⁶⁴ Robin Wood untersucht in seiner Analyse über den Horrorfilm insbesondere die Beziehung von Monstern und Normalität, die er als ein Grundkonzept dieses Genres betrachtet. Beim Monster handelt es sich, so Wood, um die Dramatisierung des Anderen. Es entsteht durch die Projektion nach außen eines unterdrückten Teils des Selbst; es ist „what is repressed (but never destroyed) in the self and projected outwards in order to be hated and disowned.“¹⁶⁵

Leslie Fiedler schlägt allerdings eine strenge Unterscheidung zwischen Freak und Monster vor, da er einen größeren Unterschied zwischen „uns“ und „ihnen“ bei den eher aus dem fantastischen Bereich stammenden Monstern der Populärkultur zu erkennen meint. „[M]onsters are not real as Freaks are“,¹⁶⁶ so Fiedler. Welche Art von gemischten Gefühlen Horrormonstern von Zuschauern entgegengebracht würden, sie würden doch meistens als das fremde, andere, feindliche wahrgenommen.¹⁶⁷ Was vom Selbst auf die Monster projiziert würde, argumentiert er weiter, trage zwar zur Gewinnung von Selbsterkenntnis bei und habe auch durchaus einen therapeutischen Effekt, doch letzten Endes fuße die Verbindung zum Monster auf Abscheu und Angst und komme einem Albtraum oder Drogentrip nahe, aus denen man gerne wieder erwacht.¹⁶⁸ Anders verhalte sich dies beim „echten Freak“¹⁶⁹:

163 Gebhard, Geisler, Schröter: „Einleitung.“ S. 16.

164 Gebhard, Geisler, Schröter: „Einleitung.“ S. 9.

165 Robin Wood: „An Introduction to the American Horror Film.“ In: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Hrsg. Barry Keith Grant. Metuchen, N.J., London: The Scarecrow Press 1984. 164-200. S. 168.

166 Fiedler: *Freaks*. S. 23.

167 Fiedler: *Freaks*. S. 23.

168 Fiedler: *Freaks*. S. 23.

169 Die Existenz eines „echten“ oder Freaks ist jedoch in Zweifel zu ziehen, da wie bereits angedeutet, Kategorisierungen dieser Art innerhalb eines sozialen Interaktionsmodells entstehen und unter anderem auf der Fiktion eines „natürlichen“ Körpers beruhen. Vor allem bei der Analyse von Katherine Dunns Roman *Geek Love* wird die Möglichkeit, beziehungsweise Unmöglichkeit, eines „echten“ Freaks

The true Freak, however, stirs both supernatural terror and natural sympathy, since, unlike the fabulous monster, he is one of us, the human child of human parents, however altered by forces we do not quite understand into something mythic and mysterious, as no mere cripple ever is. Passing either on the street, we may be simultaneously tempted to avert our eyes and to stare; but in the latter case we feel no threat to those desperately maintained boundaries on which any definition of sanity ultimately depends. Only the true Freak challenges the conventional boundaries between male and female, sexed and sexless, animal and human, large and small, self and other, and consequently between reality and illusion, experience and fantasy, fact and myth.¹⁷⁰

Obwohl es durchaus notwendig ist, zwischen Monstern der Populärkultur wie Dracula oder Frankenstein und Sideshow Freaks zu unterscheiden, so ist eine strikte Trennung aufgrund von Zugehörigkeit zu Fiktion (Monster) und Natur (Freak) meiner Ansicht nach nicht stichhaltig, insbesondere in Anbetracht der Brüchigkeit von dichotomen Konzepten wie „normal“ und „anders“, „natürlich“ und „unnatürlich“, „real“ und „fiktional“. Im Wesentlichen sind sowohl Freaks als auch Monster nicht einfach das „Fremde“, sondern, um auf Robin Wood zurückzukommen, nach außen projizierte – und inszenierte – Aspekte des Eigenen. Eben dieses Spiel mit Ambivalenzen und die Unmöglichkeit, die Figur des Freaks oder Monsters in ein genaues Schema zu pressen, legt aber auch das Naheverhältnis dieser Figuren und dem Unheimlichen nahe.

Über die Etymologie von „Monster“ und „Monstrum“, wie sie in *DWDS. Das Wortauskunftssystem zur Deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart* angeführt ist, gelangt man schließlich zu einem Begriff, der – über Umwege – den Freak in die Nähe des Unheimlichen rückt: das Ungeheuer. Als Substantiv meint dieses Wort ein „großes, hässliches, wildes, grauenerregendes Tier des Volksaberglaubens“¹⁷¹. Viel spannender jedoch ist das Adjektiv „ungeheuer“ beziehungsweise „geheuer“, das heutzutage nur noch im Sinne von „unheimlich“ gebräuchlich ist, mit dem es auch etymologisch verwandt ist.

genauer beleuchtet.

170 Fiedler: *Freaks*. S. 24.

171 „Ungeheuer“: *DWDS. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <https://www.dwds.de/wb/Ungeheuer> (22.03.2017).

Ursprünglich verstand man unter „geheuer“, etwas zum Heim gehörendes, das somit vertraut und angenehm war. Wie unheimlich ist also auch ungeheuer irgendwie eine Form, ein Negativ von „heimlich“ – und das Ungeheuer erscheint als die Personifikation dieses Gefühls:

geheuer Adj. heute nur noch verneint *nicht geheuer* „unheimlich“ gebräuchlich. Mhd. *gehiure* „nichts Unheimliches an sich habend, lieblich, angenehm, trefflich“ ist mit Präfix zu einem mhd. nicht belegten Adjektiv ahd. *hiuri* „einfältig, schlicht“ (um 800) gebildet, dem aengl. *hēore* „angenehm, freundlich, mild“, anord. *hýrr* „mild, froh, freundlich“ entspricht. Es gehört etymologisch als Bildung mit r-Suffix zu germ. **hīw-*, ie. **k̑(e)iu-* und damit zu ↗Heirat (s. d.) und weiter zu ↗Heim (s. d.). *geheuer* bedeutet ursprünglich „zum Haushalt, Hauswesen gehörig“ und deshalb „vertraut, angenehm“. **ungeheuer** Adj. „unheimlich, grauenhaft“, adverbial mit Bedeutungsabblässung „sehr“, ahd. *ungihuri* Adj. „unnatürlich, mißgestaltet“ (um 800), mhd. *ungehiure*. **Ungeheuer** n. „Unhold, Scheusal“, ahd. *ungihuri* n. (um 800), mhd. *ungehiure* m. f. n.; Substantivierung des Adjektivs; erst seit dem 18. Jh. durchgehend mit neutralem Genus. **ungeheuerlich** Adj. „schrecklich, fremd, unvorstellbar“, mhd. *ungehiurlīche* Adv.; vgl. (substantiviert) *unhiurlīh* „Ungeheuer“ (11. Jh.)¹⁷²

Freak, Monster, Ungeheuer – sie alle stehen für das Eigene und das Fremde, für das Heimliche und das Unheimliche. Sie verweisen nicht nur auf die inneren Ängste des Betrachters,¹⁷³ sie sind die Verkörperung und Inszenierung dessen, was nicht nur auf gesellschaftlicher und sozialer Ebene als „anders“ wahrgenommen wird, sondern auch auf individueller. Der Freak steht nicht nur für das Andere oder die nach außen projizierten, unterdrückten Aspekte des Selbst, wodurch dem Betrachter ermöglicht wird, sich seiner eigenen Normalität zu vergewissern.¹⁷⁴ Er holt nicht nur das, was im Verborgenen hätte

172 „Ungeheuer“: DWDS.

173 Stammberger: *Monster und Freaks*. S. 46.

174 Vgl. z. B. Gebhard, Geisler, Schröter: „Einleitung“, S. 18.; Rosemarie Garland-Thompson: *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press 1997. S. 17.

bleiben sollen, an die Oberfläche, sondern vermag mitunter für das Heimelige zu stehen. Unter gewissen Umständen werden Freaks oder Monster als eine von sozialen und gesellschaftlichen Zwängen losgelöste Figur erlebt, als ein Ideal, dem der Betrachter nachstreben will.

Die Reflexion über die eigene Position kann daher auch zu dem Ergebnis kommen, dass das Eigene sich fremdartig anfühlt, der eigene Körper (body) und Körperbild (body image) nicht übereinstimmen und der Freak einem, auf positive Weise, näher steht. In *Freaks. Myths and Images of the Secret Self* legt Fiedler dar, wie sich die Beziehung zum Freak aufgrund der Massenkultur der 50er und 60er Jahre – er nennt vor allem Rock’n’Roll Musik und Horror Comics – von Abscheu zu Faszination verschob und in Anziehung endete.¹⁷⁵ Vor allem die Horror Comics in dieser Zeit stellten für die jugendlichen Leser eine leere Fläche dar, auf die sie Fantasien projizieren und über sie indirekt ausleben konnten, was zu einer Identifizierung mit den Figuren in den Comics – den Freaks – führte.¹⁷⁶ „Freaks and monsters represented no longer the Other, but the Secret Self.“¹⁷⁷ Im Gegensatz zu Fiedlers Überzeugung, dass sich hierin der Unterschied zwischen Freak und Monster manifestiert, argumentiert Brittnacher, dass Beschreibungen von Monstern nur selten von reinem Entsetzen erfüllt sind.¹⁷⁸ Es handelt sich beim Monster um ein Faszinosum, eben weil es Triebe und Wünsche des Menschen verkörpert; Werwölfe und Doppelgänger drücken beispielsweise den Wunsch nach Macht und Vitalität aus, indem sie eine Art zweite Identität ermöglichen, durch die zumindest für kurze Zeit eine Flucht aus der zivilisierten Welt mit sozialen Zwängen gelingt.¹⁷⁹ Diese Annahme bestätigt sich auch im Konzept des ambivalenten Monsters, das kontinuierlich vom Mittelalter bis in die Postmoderne zu beobachten ist.¹⁸⁰ Dieser Trend scheint gerade im Horror- und Fantasy Genre der letzten Jahre vermehrt aufzutreten; einerseits übernehmen Monster die Rolle der Helden oder agieren menschlicher als die anderen menschlichen

175 Fiedler: *Freaks*. S. 305.

176 Fiedler: *Freaks*. S. 306.

177 Fiedler: *Freaks*. S. 308. Interessanterweise scheint für Fiedler selber bei dem Aspekt des Secret Self der Unterschied von Freak und Monster, auf den er zunächst so großen Wert legt, keine so wichtige Rolle mehr zu spielen. Wie die Manifestation des Freaks als Secret Self zustande kommt, welche Rolle dieser Wandel der Auffassung von Andersartigkeit bei der Ausbildung von Identität spielt, aber auch welche Gefahren des Selbstverlusts mit dieser Auffassung einhergehen können, wird in Teil IV genauer dargelegt.

178 Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. S. 211.

179 Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. S. 213.

180 Leila Werthschulte, Šeila Selimović: „Gutes Monster, böses Monster. Über die Ambivalenz der Ungeheuer von Bislavret bis Buffy.“ In: *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. Gunter Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld: transcript Verlag 2009. 229-251. S. 230.

Figuren¹⁸¹ und Beziehungen zwischen Monster und Mensch werden ermöglicht, andererseits kann diese Ambivalenz dazu führen, dass der Zustand als Monster als ein erstrebenswerter Zustand aufgefasst wird.¹⁸²

Wie leicht die Ordnung der sozialen Welt, die auf akzeptierten, gesellschaftlichen Konventionen fußt, durch das Auftauchen des Unbekannten, welches in seinem Kern viel vertrauter ist, als man sich eingestehen will, aus den Fugen gehoben werden kann und dabei insbesondere die persönliche Ordnung umwirft, lässt sich anhand der Ambivalenz von Freak und Monster ablesen. Das voyeuristische Vergnügen, welches das ungenierte Anstarren von Andersartigkeit verspricht, gepaart mit dem Versprechen, aus sicherer Entfernung seine eigene Identität bestätigt zu wissen, weicht einem tief empfunden Unbehagen, wie beispielsweise Elizabeth Grosz formuliert: „[W]hat is at stake in the subject's dual reaction to the freakish or bizarre individual is its own narcissism, the pleasures and boundaries of its own identity, and the integrity of its received images of self.“¹⁸³ Die eigene Identität ist chaotisch und unsicher und der Freak lässt diese Unsicherheit zutage treten. Die Schaulust und das Vergnügen bei der Identifikation mit Monstern und Freaks (welche ja wie bereits erörtert als befreiend empfunden werden kann) bildet mit seinem Gegenteil, der Angst vor der Brüchigkeit der eigenen, wie auch immer gearteten Identität, eine wackelige Balance:

The perverse pleasure of voyeurism and identification is counterbalanced by horror at the blurring of identities (sexual, corporeal, personal) that witness our chaotic and insecure identities. Freaks traverse the very boundaries that secure the „normal subject“ in its given identity and sexuality.¹⁸⁴

Der Grad dieses Unbehagens – man kann wohl zurecht vom Freud'schen Unheimlichen sprechen – ist durch die Art der Inszenierung lenkbar. Wie Freud bereits festhält, ist der Leser von fiktionalen Werken für den Autor manipulierbar, der durch die Wahl seiner

181 Werthschulte, Selimović: „Gutes Monster, böses Monster.“ S. 231.

182 Vgl. z. B. Stephanie Weber: „Körper/Horror. Body Horror und das Subversive Abjekt als Schlüsselfaktor in der Bildung von Identität in Genevieve Valentines Roman *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*.“ In: *Arcadia* 51/2, 2016. 363-384.

183 Elizabeth Grosz: „Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit.“ In: *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland Thomson. New York, London: New York University Press 1996. 55-66. S. 65.

184 Grosz: „Intolerable Ambiguity.“ S. 64.

Realität und die Einstimmung auf eine bestimmte Figur den Leser in eine bestimmte emotionale Richtung steuern kann.¹⁸⁵ Die Annahme scheint naheliegend, dass dies nicht nur bei fiktionalen Narrativen der Fall ist, sondern auch auf jenes des Freak-Diskurses anwendbar ist.

3. Von Zirkus bis Freakshow – Orte der Aus- und Darstellung des Ungewöhnlichen

Für viele Menschen ist Zirkus gleichbedeutend mit Karneval, Jahrmarkt oder Basar, wie Marcello Truzzi und Patrick Easto feststellen. Sie rufen Erinnerungen und Assoziationen wach – von Schaubuden und Verkaufsständen, Geräuschen und Gerüchen, exotischen oder außergewöhnlichen Anblicken.¹⁸⁶ Obwohl es Berührungspunkte innerhalb von Karneval und Zirkus gibt, handelt es sich, so Truzzi und Easto, doch um unterschiedliche, voneinander getrennte soziokulturelle Welten.¹⁸⁷

Bereits in der Antike fanden „Zirkusspiele“ statt, die sich aber in ihrer Form wesentlich vom heutigen Zirkus unterscheiden: im Großen und Ganzen handelte es sich um Tierdressuren, Vorführungen von artistischen Leistungen und Wettkämpfen wie beispielsweise Gladiatorenkämpfe.¹⁸⁸

Ein beliebtes Genre des frühen Zirkus, die „komische Verwandlungsszene“ hatte ihren Ursprung in den Komödien der Antike, sowie der Commedia dell'Arte.¹⁸⁹ Zirkus im heutigen Sinn, mit seiner kreisförmigen Manegen-Struktur, hat seinen Ursprung in England in der Mitte des 18. Jahrhundert in der Reitkunst.¹⁹⁰ Die Romantik brachte einen neuen Fokus auf die Bühne und Dramatik der Darbietung, wie Helen Stoddart festhält. Dieser Einfluss hielt sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der der Einfluss des amerikanischen Zirkus wieder verstärkt den Charakter der Darstellung in den Mittelpunkt rückt, einhergehend mit einer Rückkehr zur Ästhetik des Jahrmarkts.¹⁹¹ Das

185 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 323.

186 Marcello Truzzi, Patrick Easto: „Carnivals, Road Shows and Freaks.“ In: *Society* 9/5, 1972. 26-34. S. 26.

187 Truzzi, Easto: „Carnivals.“ S. 27.

188 Gerhard Eberstaller: *Zirkus und Vaireté in Wien*. Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1974. S. 9.

189 Eberstaller: *Zirkus*. S. 24.

190 Eberstaller: *Zirkus*. S. 20.; Helen Stoddart: *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press 2000. S. 79.

191 Stoddart: *Rings of Desire*. S. 79, 81.

19. Jahrhundert war ebenfalls essenziell für die Entwicklung der Freakshows.¹⁹² Nicht nur die Kultur des Jahrmarkts und Rummels, die unter anderem eine räumliche Trennung in den für die Besucher zugänglichen Bereich und einen, der nur den Schaustellern, Künstlern und Angestellten vorbehalten bleibt, vornimmt,¹⁹³ sondern auch der Zirkus begann, ein Sideshow mitzuführen.¹⁹⁴ Vor allem im viktorianischen England nahm das Interesse an Freaks, oder wie sie damals genannt wurden „Kuriositäten“ zu.¹⁹⁵ Dieses verstärkte Interesse bewirkte eine neuerliche räumliche Entwicklung: Die Ausstellung von „ungewöhnlichen“ Körpern als eine Form der Unterhaltung wickelte dem wissenschaftlichen Interesse. Körper wurden darauf folgend unter anderem in Anatomischen Theatern verhandelt, welche jedoch oftmals auch einen musealen Charakter und eine Form der Exotisierung aufwiesen; eine strenge Trennung zwischen körperlichem Spektakel und einer populären Form der Unterhaltung fand somit nicht statt.¹⁹⁶

Diese museale Form der Präsentation erreichte ihren Höhepunkt in den sogenannten „Dime museums“ (diese waren so benannt, da der Eintritt zehn Cents betrug), die den Höhepunkt ihrer Popularität in der Zeit von 1870 bis 1890 erreichten.¹⁹⁷ Als der Vorläufer dieser Museen kann Phineas Taylor Barnums „American Museum“, gegründet 1841, angesehen werden, welches nach nur neun Jahren schon zu New Yorks größter Attraktion aufgestiegen war.¹⁹⁸ Barnum nimmt als „greatest showman on earth“ in der Geschichte der amerikanischen Unterhaltungskultur, vor allem des Zirkus (nach zwei Bränden 1865 und 1868, wobei letzterer das Museum endgültig zerstörte, war Barnum vor allem im Zirkusbereich aktiv¹⁹⁹) und der Freakshow eine besondere Stellung ein. In seinem Museum stellte er nicht nur Kuriositäten aus; es gab auch Theateraufführungen²⁰⁰ und Vortragsräume, in denen eine Form der pseudowissenschaftlichen Unterhaltung dargeboten wurde.²⁰¹ Barnum war vor allem bekannt als gerissener Manager seiner Show,

192 Lillian Craton: *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in 19th Century Fiction*. Amherst, New York: Cambria Press 2009. S. 25.

193 Truzzi, Easto: „Carnivals.“ S. 28.

194 Gerlinde Gruber: *Sideshows damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit Universität Wien 2001. S. 89.

195 Fiedler: *Freaks*. S. 15.; Robert Bogdan: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1988. S. 27-28.

196 Mikita Brotmann, David Brotman: „Return of the Freakshow: Carnivals (De)Formation in Contemporary Culture.“ In: *Studies in Popular Culture* 18/2, 1996. 89-107. S. 91.; Craton: *Victorian Freak Show*. S. 25.; Gruber: *Sideshows damals und heute*. S. 81, 86.

197 Bogdan: *Freak Show*. S. 35.

198 Bogdan: *Freak Show*. S. 32-33.

199 Bluford Adams: *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997. S. 79, 114, 164.

200 Adams: *E Pluribus Barnum*. S. 116-118.

201 Bogdan: *Freak Show*. S. 30.

der besonderen Wert auf die Vermarktung seiner „Exponate“ legte. Dabei ging es weniger um Authentizität, sondern um die Form der Präsentation: ihm war bewusst, dass die Besucher nicht an der Wahrheit interessiert waren, sondern Unterhaltung suchten.²⁰² Was er verkaufte waren also Tricks und Fantasien – eine Flucht vor dem Alltag.²⁰³

Garland-Thomson beschreibt den Wandel der Präsentation des Freaks in einem Unterhaltungskontext zu einem medizinischen Rahmen nicht nur anhand der räumlichen Entwicklung und Art der Vermittlung der Körper, sondern auch durch die Herrschaft, die über sie ausgeübt wurde: sie waren nicht länger Gottes „Launen der Natur“, sondern gingen in die Verantwortung von Wissenschaftlern über:

What was once ominous marvel becomes gratuitous oddity as monsters shift into the category of curiosities. Curiosity fuses inquisitiveness, acquisitiveness, and novelty to the ancient pursuit of the extraordinary body, shifting the ownership of such bodies from God to the scientists, whose Wunderkammern, or cabinets of curiosities, antedate modern museums.²⁰⁴

Der Freak als das Fremde, Unbekannte, die Exotisierung des Ungewöhnlichen fiel mit einem Interesse an fremden Kulturen zusammen. Die Präsentationsform in einem „exotischen“ Rahmen (zum Beispiel die „Wild Men of Borneo“, die in Ketten vor einer Dschungelkulisse ausgestellt wurden, oder die Darstellung von nicht-westlichen Ethnien als „missing link“ zwischen Tieren und dem zivilisierten – sprich weißen, westlichen – Bürger²⁰⁵) trug dabei auch zur Entwicklung eines Selbstverständnisses der Gesellschaft bei: „spectacles of ethnically different bodies helped society define what it was through what it was *not*, just as the freak show helped reinforce the audience’s sense of normalcy; the two forms of spectacle are deeply connected and often overlap“,²⁰⁶ stellt beispielsweise

202 Adams: *E Pluribus Barnum*. S. 86.; Bogdan: *Freak Show*. S. 31. Bogdan bezeichnet Barnums Vorgehensweise als „institutionalized humbug“.

203 Die Sonderstellung, die Barnum in der Geschichte der amerikanischen Freakshow, und womöglich sogar der Geschichte der amerikanischen Unterhaltungskultur generell, einnimmt, zeigt sich auch daran, dass Barnum als Person, wie auch das American Museum fiktional verarbeitet wurden und nach wie vor werden. Auch Werke, mit denen sich die Dissertation beschäftigt – Steven Millhausers Kurzgeschichte „The Barnum Museum“ oder Ellen Brysons Roman *The Transformation of Bartholomew Fortuno* beispielsweise – handeln in Barnums Museum.

204 Garland-Thomson: „Introduction: From Wonder to Error“. S. 4.; Vgl. dazu auch Bogdan: *Freak Show*. S. 27.

205 Fiedler: *Freaks*. S. 162, 241.

206 Craton: *Victorian Freakshow*. S. 27. (Kursiv im Original).

Lillian Craton fest. Zugleich wurden „primitive“ Kulturen romantisiert, in der Annahme, sie stünden der Natur näher und würden die von der Zivilisation streng reglementierten Triebe frei ausleben.²⁰⁷

Die Platzierung zwischen dem Normalen und Abnormen und das Hinterfragen der gefestigten Ordnungen – innerhalb des Zirkus, der Freakshow oder Sideshow herrschen eigene Regeln und es handelt sich praktisch um eine eigene Welt, die jenseits des Alltags existiert – rückt den Freak und den Zirkus in die Nähe des Karnevalesken. Der Karneval erschafft eine zweite Welt, durch Parodie, Lachen und volkstümlichen Humor, in der das soziale Gefüge kurzzeitig aus den Fugen gehoben und die Welt einer Erneuerung unterzogen wird.²⁰⁸

Craton vergleicht die viktorianische Freakshow durch ihren performativen Charakter direkt mit dem Karnevalesken: die Festigung und Normierung von Idealen, die durch ihre Wiederholung innerhalb der Gesellschaft verankert werden, werden durch die Freakshow parodiert und dadurch die Unnatürlichkeit dieser Normen betont:

In the same manner that carnivalesque parody undermined the authority and fixity of the „official“ images it parodied, a Victorian freak show foregrounds the constructed, performative nature of the cultural ideals it invokes and calls into question their permanency and salience.²⁰⁹

Nichtsdestotrotz muss bedacht werden, dass auch der Freak ein Konstrukt ist. Insbesondere in der modernen Freakshow oder Zirkus weicht die Ausstellung von Personen mit Behinderungen oder anderem (nicht westlichem) ethnischen Hintergrund der Präsentation von besonderen Fähigkeiten, artistischen Leistungen oder selbst gewählten body modifications – im Fokus stehen nicht mehr sogenannte „born freaks“, sondern „self-made freaks“.²¹⁰ Obwohl die Freakshow in ihrer ursprünglichen Form nicht länger existiert,²¹¹ ist es nach wie vor die – wie auch immer geartete – Interaktion zwischen Zuschauer und Darsteller, die den Anreiz der Freakshow ausmacht. So beschreibt beispielsweise Elizabeth Stephens postmoderne Sideshows als „sites in which norms about

207 Pitts: *In the Flesh*. S. 122.

208 Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*. Üs. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press 1984. S. 47.

209 Craton: *Victorian Freakshow*. S. 36.

210 Elizabeth Stephens: „Cultural Fixations of the Freak Body: Coney Island and Postmodern Sideshow.“ In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 20/4, 2006. 485-498. S. 492.

211 Brottman, Brottman: „Return of the Freakshow.“ S. 89.

the body, its limits and capabilities are theatricalized and transformed into spectacle, but in which, for this very reason, they can also be effectively contested.“²¹² Im 21. Jahrhundert wird, ganz im Gegensatz zur ersten Welle der Popularität im 19. Jahrhundert, stark reglementiert, was auf der Bühne gezeigt werden kann und was nicht:

The continuing presence of non-normative corporeality within the sideshow challenges the widespread tendency to understand the „born“ freak body of one that was culturally dominant in the nineteenth and early twentieth centuries, but has now been replaced by another category, that of either the „self-made“ freak (who may appear in the sideshow) or the disabled body (restricted from the sideshow).²¹³

Diese moderne Freakshow, die Ende des 20. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung erlebt,²¹⁴ hat viele Gesichter. Sogar die Exotisierung und Romantisierung fremder Kulturen und Traditionen fand durch die „modern primitives“ einen neuen Aufschwung. Das Spiel mit dem Unterschied zwischen „zivilisiert“ und „primitiv“ wird zu einem alternativen Lebensstil ausgeweitet, in dem das postmoderne Subjekt sich einerseits von historischen Vorstellungen leiten lässt, andererseits neue Auffassungen von Identität entwickelt.

Modern primitivism both confounds and plays on historically produced borders between so-called primitive and civilized bodies. The modern primitivist movement self-consciously rejects the deeply ethnocentric tradition of the West, and instead extends nostalgic views of indigenous cultures as more authentic, natural, and communal. It does this partly as an extension of modernity's longstanding unease with its own technological advances, ecological destruction, and cultural homogenization, generating images of primitivism that appear to offer alternative, more traditionally rooted modes of negotiating nature and the body. At the same time, the movement also employs very contemporary, postmodern notions of identity,

212 Stephens: „Cultural Fixations.“ S. 486.

213 Stephens: „Cultural Fixations.“ S. 493.

214 Vgl. hierzu auch die Ambivalenz, die laut Fiedler die Figur des Freaks ausmacht: ihm zufolge entwickelte sich der Freak in den 1960er und 1970er Jahren in der Horror- und Rock'n'Roll Szene zu einem Vorbild, dem es nachzustreben galt, und das im Gegensatz zu einem streng reglementierten oder langweiligen Alltag stand. Fiedler: *Freaks*. S. 305.

culture, and the body, presenting each as malleable and elective. [...] In exploring these, modern primitives create a new kind of spectacle that shifts representations of primitivism from indigenous bodies onto the body of largely white, urban Westerners. In so doing, they preserve the historically imagined exceptionality and anomaly of indigenous bodies and cultures while promoting new notions of identity for postmodern subjects.²¹⁵

Von einer kleinen subkulturellen Bewegung in den 1970er und 1980er, die dem Sadomasochismus nahestand, entwickelte sie sich zu einer Gegenkultur, die nicht nur viele Anhänger fand, sondern mittlerweile in die Massenkultur eingezogen ist.²¹⁶ Nicht zuletzt deshalb werden „modern primitives“ auch kritisiert: sie bewegen sich auf einem schmalen Grat von Identitätsbildung, Gegenbewegung zur industrialisierten Gesellschaft, und Verklärung der „freien“, „naturnahen“ Völker, sowie kultureller Aneignung. Indigene Praktiken wie Tätowierungen und Piercings, aber auch Rituale wie beispielsweise O-Kee-Pa oder Sun Dance Ritual,²¹⁷ die als „flesh hanging“ oder „suspensions“ mittlerweile (nicht ausschließlich aber auch) als eine Form der Massenunterhaltung aufgeführt werden, werden übernommen und verlieren oftmals ihren spirituellen Hintergrund.²¹⁸ Andererseits hinterfragen modern primitives die Idee einer fixierten Identität und erschaffen eine eigene Form der subversiven Selbstdarstellung und Selbstentwicklung.²¹⁹ Als eine Randgruppe der Gesellschaft, als Subkultur, identifizieren sie sich unter Umständen, so Victoria Pitts, als Freaks.²²⁰

Ein neueres Beispiel für die Vermischung von modern primitivism, Freak-Kult und Massenunterhaltung ist die österreichische Wildstyle & Tattoo Messe, die 1995 als „eine neue Art der Familienunterhaltung“ von Jochen Auer und Toni Walzer gegründet wurde. Ihre Idee bestand darin, Themen und Trends der 90er aufzugreifen und mit Körperkult und modern primitivism zu „einem großen Spektakel“ zu kombinieren.²²¹ Das Showprogramm

215 Pitts: *In the Flesh*. S. 124.

216 Pitts: *In the Flesh*. S. 127.

217 Sowohl O-Kee-Pa, als auch das Sun Dance Ritual sind Praktiken amerikanischer Ureinwohner, bei dem die Haut an der Brust durchstochen und die Person an diesen Piercings aufgehängt, beziehungsweise an einen Baum gebunden wird, um den herum getanzte wird. Vgl. z. B. Pitts: *In the Flesh*. S. 124-125.

218 Pitts: *In the Flesh*. S. 124-128, 136, 140-141.

219 Pitts: *In the Flesh*. S. 128, 133-134.

220 Pitts: *In the Flesh*. S. 134.

221 Clayton Patterson: „Introduction.“ In: *Wildstyle. The History of a New Idea*. Hrsg. Clayton Patterson, Jochen Auer, Sibylle Scheuchl-Vazquez, Alexander „Xutsch“ Preisch. Wien: Unique Entertainment GmbH/Unique Publishing 2003. 6-7. S. 6. http://www.wildstyle.at/images/stories/Wildstyle_Buch.pdf (30.06.2018).

der Messe, die unter anderem als „Jahrmarkt der Freaks“ beworben wird, wird auf der Homepage folgendermaßen beschrieben:

FREAKS, KÜNSTLER, SHOWGIRLS & AKROBATEN DIE ZU DEN
WELTWEIT BESTEN IHRES FACHS GEHÖREN – UND DIE JEWEILS
MEHRERE WELTREKORDE INNE HABEN GESTALTEN DAS
SHOWPROGRAMM DER WILDSTYLE!²²²

Tattoos, Piercings und die bereits genannte flesh hook performance werden innerhalb des Showprogramms zusammengeführt und es wird nicht anhand eines kulturellen Hintergrunds der Darbietung unterschieden; body modifications und ursprünglich rituelle, spirituelle Zeremonien werden in einem Atemzug genannt und gemeinsam auf der Bühne als Unterhaltung dargeboten. Der Rahmen einer Tattoo Messe, bei der die Besucher sich nicht nur selbst piercen und tätowieren lassen können, sondern neben Kleidung, Schmuck auch Autogramme und Fotos mit den „Freaks“ erwerben können, demonstriert die Kommodifizierung und Kommerzialisierung des Körpers und körperlicher Veränderung sowie des Genres der „Freakshow“. Freaks, sowie ihre Gegenkultur sind somit zum Greifen nahe. Nicht nur als Rahmenprogramm, sondern auch als eigenes Genre erfuhr die Freakshow seit ungefähr 1980 durch neue, beziehungsweise wiedereröffnete Freakshows wie der Coney Island Sideshow, The Bindlestiff Familiy Cirkus, Jim Rose Circus Sideshow, Happy Sideshow, Kamikaze Freakshow, Circus Contraption, Tokyo Shock Boys oder Circus Amok zu einer Wiederbelebung des Genres.²²³ Andererseits erschafft die heutige Zeit der Unterhaltungskultur und Massenmedien eine ganz neue Form der Vermittlung von Freaks: Talkshows und Reality-TV bieten eine Bühne für jegliche Form von „ungewöhnlichen“ Verhaltens- und Lebensweisen und rücken den Körper, dessen Formbarkeit ungeahnte Ausmaße annimmt, immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit eines stetig wachsenden Publikums.²²⁴

Obwohl sich die Darstellungsformen und der Rahmen der Präsentation im Laufe der Zeit gewandelt haben und die Beziehung zum Besucher auf unterschiedliche Weise

222 Wildstyle & Tattoo Messe: "Showprogramm." <http://www.wildstyle.at/showprogramm.html> (30.06.2018).

Seit dem Bestehen der Wildstyle sind zum Beispiel The Mexican Vampire Lady, Zombie Boy, Enigma, John Kamikaze – The Prince of Pain oder Lucky Diamond Rich – der meist tätowierte Mensch der Welt aufgetreten.

223 Stephens: „Cultural Fixation.“ S. 495.

224 Vgl. z. B. Brottman, Brottman: „Return of the Freakshow.“ S. 95.

problematisiert wurde, ist das Interesse, das dem Phänomen Freakshow entgegengebracht wird, noch lange nicht erloschen.

4. Darstellungspraktiken und Formen der Inszenierung von Freaks – Rahmen, soziale Interaktion und der Freak als Figur

Sowohl der Freak als Figur, als auch der Zirkus als Raum existieren nicht jenseits der Gesellschaft; sie werden erst durch die Personen, die um sie und in ihm agieren zu dem gemacht, was sie sind. Identität ist nicht eine Eigenschaft, die einer Person gegeben ist, sondern die Art und Weise, über jemand anderen zu denken. Sie entsteht für und durch Interaktion mit anderen und befindet sich nicht „in“ einem, sondern zwischen dem, der interpretiert und dem, der interpretiert wird.²²⁵ Der Freak entsteht erst durch den Kontext – die Bühne und die Darstellung – in den er eingebunden wird und der Gegenüberstellung zum Publikum. Robert Bogdan beschreibt die Freakshow als eine Ausstellungspraxis, die sich nicht auf das isolierte Individuum beschränkt, sondern viel mehr die Beziehung zwischen „uns“ und „ihnen“ formt. Als solches, so Bogdan, ist die Freakshow keine kulturelle Praxis, sondern ein soziales Konstrukt:

Freak shows are not about isolated individuals, either on a platform or on an audience. They are about organizations and patterned relationships between them and us. „Freak“ is not a quality that belongs to the person on display. It is something that we created: a perspective, a set of practice – a social construction.²²⁶

Wie wichtig die Rahmung der Freakshow für die Konstruktion einer Figur als Freak ist, wird sehr gut in Margrit Schribers Roman *Die hässlichste Frau der Welt* verdeutlicht. Zwischen Julia der Affenfrau und Julia der Person wird unterschieden:

Das Monster gibt es nur während der Besuchszeit. Julia strampelt sich eilig aus ihren Flamencoröcken und verlangt nach dem Hauskleid. Die Dienerin

225 Norman N. Holland: *The Critical I*. New York: Columbia University Press 1992. S. 27.

226 Bogdan: *Freak Show*. S. x-xi.

räumt die Requisiten fort, reinigt das Kleid und schaut zu, wie die Affenfrau nestelnd, raschelnd, Häckchen schließend, sich in eine kleingewachsene Dame verwandelt. Dann einen Schleierhut aufsetzt, an der Hand von Mister Lent zum Hotel trippelt und im Zimmer seufzend in den Sessel fällt, den Schleier hochschlägt, ihren Hut abnimmt, Pantöffelchen anzieht und ihre Handarbeit fortsetzt.²²⁷

Die Aushandlung von Normalität erfolgt dabei sowohl auf visueller, als auch auf narrativer Ebene,²²⁸ deren Zusammenspiel die „Stagings“ der Freaks ausmacht. Wie Andrew Tudor über die Rolle von Körperlichkeit im Horrorgenre festhält: „Body representation is vital in any fictional medium where ‚showing‘ is at least as important as ‚telling‘“.²²⁹ Der Umkehrschluss daraus könnte lauten, dass jedes fiktionale Medium, in dem es um die Darstellungspraktiken von Körpern geht, diese anhand von „showing“ und „telling“ aushandeln. Der Freak wird gleichzeitig angeschaut und benannt.²³⁰ Da keine Handlung ohne Sprache einen Sinn hätte, werden auch Mimik und Gestik von ihr geleitet²³¹ wodurch Gesichter (und in weitere Folge auch ganze Körper) zu Texten werden, die wir zu lesen versuchen, auf die wir uns einlassen oder denen wir widerstehen wollen.²³²

Die Verschränkung von narrativer Sinnstiftung, Performativität und sozialer Interaktion zeigt, dass die Interaktion zwischen Selbst und Anderem größtenteils auf Zuschreibungen von Worten und Bildern beruhen, die auf den anderen projiziert werden und beginnen, die Identität des anderen zu formen und zu repräsentieren. Die Fragen, die in der Dissertation in diesem Zusammenhang gestellt werden, lauten unter anderem: Wie werden Freak-Identitäten durch soziale Interaktion (de)-konstruiert? Wie läuft der Prozess der Sinnstiftung in sozialer Interaktion (Darsteller, Zuschauer, Bühne) ab? Wie repräsentieren die Freaks jene Worte und Bilder, die ihnen von anderen, oder mitunter auch von sich selbst, zugeschrieben werden?

Besonders stark ist dieser Zusammenhang in Angela Carters Roman *Nights at the Circus*, in dessen erstem Teil die Protagonistin Fevvers dem Journalisten Walser ihre Lebensgeschichte erzählt. Walser, dessen Ziel es ist, Fevvers – „the most famous *aerialist*

227 Margrit Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012. S. 36.

228 Vgl. Garland-Thomson: „Introduction: From Wonder to Error.“ S. 1, 7.; Garland-Thomson: *Extraordinary Bodies*. S. 10, 60.; Garland-Thomson: „Seeing the Disabled.“ S. 339.; Stammberger: *Monster und Freaks*. S. 13, 25.

229 Andrew Tudor: „Unruly Bodies. Unquiet Minds.“ In: *Body & Society* 1/1, 1995. 25-41. S. 25.

230 Garland-Thomson: „Seeing the Disabled.“ S. 65.

231 Ruhs: *Der Vorhang des Parrhasios*. S. 123.

232 Garland-Thomson: *Staring*. S. 101.

of the day“²³³ als Humbug zu enttarnen, ist angetrieben von der Frage „is she fact or is she fiction.“²³⁴

Der erste Teil des Romans liefert die Basis für Fevvers und Walsers Interaktion und erfüllt gleichzeitig die Funktion, Walser als auch den Leser mit der Figur Fevvers und ihrer Geschichte vertraut zu machen. Während des Interviews in ihrer Garderobe erzählt sie ihre Lebensgeschichte – wie sie aus einem Ei schlüpfte und von Prostituierten aufgezogen wurde und sie berichtet von ihren ersten Versuchen zu fliegen. Sie erzählt von den unglücklichen Schicksalsschlägen, durch die sie in den Fängen von Madame Schreck endete und in ihrem Kuriositätenkabinett als „Angel of Death“ ausgestellt wurde und wie ihr die Flucht gelang. Dieser Prozess des Geschichtenerzählens ist bereits auf unterschiedliche Weise untersucht worden, wobei ein Grundkonsens über das identitätsbildende Moment darin besteht, dass Fevvers nicht nur erzählt, sie lebt diese Erzählung auch. Fevvers Geschichtenerzählen betont somit die Verschränkung von Performance und Identität, argumentiert zum Beispiel Laurie J. Cella.²³⁵ Die zwei dominierenden Herangehensweisen, um Fevvers Performance von Identität, beziehungsweise Performance *als* Identität zu analysieren sind 1) dass Fevvers totale Kontrolle über ihre Selbstdarstellung hat und diese als eine narrative Strategie nutzt, um Realität und Fiktion verschwimmen zu lassen, indem sie die Grenze zwischen ihrem physischen Selbst und ihrem Image, welches sie in der Öffentlichkeit pflegt, verwischt²³⁶ und 2) die gegenteilige Annahme, dass sie keine Kontrolle über ihr Image hat, dass dieses von anderen bestimmt ist und sie ihre Erzählung und Performance als eine narrative Gegenstrategie zum Kontrollverlust verwendet.²³⁷ Fevvers Performance wird in ihrer Erzählung und durch ihren Körper ausgehandelt.²³⁸

Diese Annahme bietet sich für eine Überleitung zum Konzept der Performativität an, laut dem sich Identität erst durch eine wiederholte Einbindung von Subjekten in soziokulturelle Praktiken und die Unterwerfung unter die Normierungsprozesse, die von der dominierenden Schicht der vorherrschenden Gesellschaft festgelegt werden,

233 Angela Carter: *Night at the Circus*. London: Picador 1985. S. 7. (Kursiv im Original).

234 Carter: *Night at the Circus*. S. 7.

235 Laurie J. Cella: „Narrative ‚Confidence Games‘: Framing the Blonde Spectacle in Gentlemen Prefer Blondes (1925) and Night at the Circus (1984).“ In: *Frontiers: A Journal of Women's Studies* 25/3, 2004. 47-62. S. 57.

236 Cella: „Narrative ‚Confidence Games‘.“ S. 56.

237 Cella: „Narrative ‚Confidence Games‘.“ S. 57.; Erin Douglas: „Freak Show Femininities: Intersectional Spectacles in Angela Carter's *Nights at the Circus*.“ In: *Women's Studies* 43/1, 2014. 1-24. S. 6.; Anne Fernihough: „‚Is she fact or is she fiction?‘: Angela Carter and the enigma of woman.“ In: *Textual Practice* 11/1, 1997. 89-107. S. 92.

238 Fernihough: „‚Is she fact or is she fiction?‘.“ S. 96.

herausbildet. Dabei handelt es sich nicht um einen kurzen, abgeschlossenen Prozess, nicht um eine bewusste oder gewollte Handlung – vielmehr ist Performativität Akt und Diskurs, die sich gegenseitig bedingen.²³⁹ Judith Butler betont den performativen Charakter des Sprechaktes durch dessen theatralische und linguistische Dimensionen:

[S]peech act is at once performed (and thus theatrical, presented to an audience, subject to interpretation), and linguistic, inducing a set of effects through its implied relation to linguistic conventions. If one wonders how a linguistic theory of the speech act relates to bodily gestures, one need only consider that speech itself is a bodily act with specific linguistic consequences.²⁴⁰

Worte werden nicht einfach nur ausgesprochen, sie schreiben Dingen Bedeutung zu. Jedoch muss auch betont werden, dass die Wort-Ding-Beziehung auf zufälligen Konventionen beruht und in ihrer beschreibenden (und zuschreibenden) Funktion nichts über den Charakter, die Beschaffenheit des Dings selbst aussagen. Die Sicherheit, die sich aus dem Wissen ergibt, Dinge kategorisieren und definieren zu können, ist daher als eine Illusion zu betrachten. Die Konsequenz der Benennung ist oft die Übertragung des Dargestellten auf den Darsteller – zwischen Figur und Identität wird beim Freak häufig nicht unterschieden. Innerhalb der gender und queer studies wird das Konzept der Performativität vor allem herangezogen, um den Unterschied zwischen dem biologischen Geschlecht (sex) und gesellschaftlichen Geschlechterrollen (gender) hervorzuheben. Während die Existenz eines geschlechtlichen Körpers nicht abgesprochen wird, werden die soziokulturelle Konstruktion und die Einschreibungen, die in diesen Körper gemacht werden, verdeutlicht.²⁴¹ Die Unterscheidung zwischen Körperlichkeit und kultureller sowie gesellschaftlicher Wertung gilt jedoch auch für jede Art nicht-normativer Identität. Der Körper als kulturelles Zeichen wird mit imaginärer Bedeutung aufgeladen und kann sich nie von diesen befreien, wie Butler beschreibt:

239 Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*. New York, London: Routledge 1993. S. 2.

240 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge 2006. S. xxvii.

241 Butler: *Gender Trouble*. S. 9, 96.

Always already a cultural sign, the body sets limits to the imaginary meanings that it occasions, but is never free of an imaginary construction. The fantasized body can never be understood in relation to the body as real; it can only be understood in relation to another culturally instituted fantasy, one which claims the place of the „literal“ and the „real“.²⁴²

Der Freak entsteht erst durch den Modus seiner Repräsentation. Ebenso wird erst durch die De-Normalisierung des Anderen die Normalisierung des eigenen Selbst forciert. „How we view people with disability has less to do with what they are physiologically than with who we are culturally“²⁴³, argumentiert Bogdan. „Understanding the ‚freak show‘ can help us not confuse the role a person plays with who the person really is.“²⁴⁴ Das Erzählen von Geschichten und die Inszenierungen von körperlicher Identität ist nur in einem Rahmen der sozialen Interaktion möglich, innerhalb derer eine Übereinkunft über gesellschaftliche Konventionen getroffen und diese perpetuiert werden. Es ist daher notwendig, die narrative Komponente sozialer Interaktion genauer zu beleuchten, bevor näher auf die unterschiedlichen Ebenen der Inszenierung von Freaks, sowie auf die Prozesse der (De-)konstruktion von Identität und Sinnstiftung eingegangen werden kann.

4.1. Soziale Interaktion und der narrative Rahmen

„Drei Dinge musst du verstehen. Die Ordnung. Der Respekt vor dieser Ordnung. Den Nutzen aus der Ordnung. Die einen machen die Regeln. Die anderen befolgen die Regeln. Die Dritten nutzen die Regeln. Wir gehören zu den Dritten.“ (Theodore Fairchild Lent zu Rosie la Belle)²⁴⁵

In seinem 1974 erschienenen Werk *Frame Analysis* beschreibt Erving Goffman Strukturen, welche die Basis für soziale Interaktion liefern und die darin agierenden

242 Butler: *Gender Trouble*. S. 96.

243 Bogdan: *Freak Show*. S. 146.

244 Bogdan: *Freak Show*. S. 146.

245 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 125.

Subjekte regulieren. Sie helfen einem, das Geschehen zu begreifen und entsprechend zu reagieren.²⁴⁶ Das Einordnen von Situationen in eine logische vorher-jetzt-nachher Abfolge dient dabei auch der Absicherung gegen Unvorhergesehenes; es ist eine Vergewisserung, dass die Situation, in der man sich befindet, den Erwartungen entspricht. Ein Überschreiten dieser Rahmen – in der Dissertation wird auch die Bezeichnung aus dem englischen Original, „breaking of frames“ beziehungsweise „frame-breaking“ verwendet – weist dabei auch auf die Verletzlichkeit von sozialer Interaktion, Sinnhaftigkeit und den involvierten Subjekten hin.²⁴⁷ Dieses Aufbrechen kann daher auch aktiv verwendet werden, um soziale Interaktion zu manipulieren – ein Geschehen, welches bei der Untersuchung von (un-)heimlicher Darstellungen von zentraler Bedeutung sein wird. Der Rahmen der Darstellung distanziert das Publikum von dem, was auf der Bühne passiert und enthebt sie jeglicher Verantwortung;²⁴⁸ es handelt sich um eine scheinbar harmlose Illusion, die keine Auswirkungen auf die Realität hat (oder haben sollte). Goffmans frame-Modell betont auf diese Weise die mehrdeutige Beziehung, die der Zirkus mit den Konzepten der Illusion und Realität hat, wie Helen Stoddart betont.²⁴⁹ Ein Beispiel für die Rahmung einer Handlung, welche die Bedeutung stark beeinflusst, das sowohl Goffman als auch Wolfgang Iser heranziehen – letzterer spricht von einer „Rahmenbedingung des Als-Ob“²⁵⁰ – , ist das Spiel von Tieren. Das Verhalten ist kein Zeichen echter Aggression, sondern wird innerhalb des Spieles umcodiert und bedeutet das komplette Gegenteil. Wichtig dabei ist, dass alle Beteiligten an dieser Umcodierung beteiligt sind, beziehungsweise über den tatsächlich herrschenden Rahmen Bescheid wissen.

Der Impuls, Begegnungen mit Menschen und Dingen mithilfe von Worten und Geschichten zu begreifen, wohnt allen Menschen inne, da diese narrativen Strukturen sinngebend für sämtliche Geschehnisse sind. Die kohärente Struktur von Geschichten (story) – symbolisierte Berichte von Handlung, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben – verbinden uns mit Geschichte (history) – mit dem, was zuvor geschah und was wahrscheinlich als Nächstes passieren wird; Sprache in ihrer narrativen Form nimmt somit eine vermittelnde Funktion im menschlichen Dasein ein.²⁵¹ Wie Ernest Keen argumentiert,

246 Goffman: *Frame Analysis*. S. 8.

247 Goffman: *Frame Analysis*. S. 83.

248 Stoddart: *Rings of Desire*. S. 79.

249 Stoddart: *Rings of Desire*. S. 80-81.

250 Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 426.

251 Vera Nünning, Ansgar Nünning: „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie.“ In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. Vera Nünning, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftsverlag Trier 2002. 1-

ist das Wesen jeglichen logischen Verständnisses in der narrativen Struktur durch Erfahrung begründet. Erzählung, Erfahrung, Struktur, Form, Verständnis, Dasein – sie alle sind laut Keen nicht voneinander trennbar und bilden ein Gefüge, dessen einzelne Elemente nicht ohne einander verstanden werden können:

The nature of coherence is the narrative structure of experience; the form and structure of human life is the experiential structure of narrative. Narrative, experience, coherence, structure, form, human life – these are a family of concepts, of phenomena and apparitions of concepts, a family the understanding of any member of which is requisite to understanding any other member or the collection as a whole.²⁵²

Narrative (einzelne Wörter wie auch ganze Geschichten) liefern nicht nur die Grundlage für das Verständnis von Erfahrungen, sie sorgen auch für emotionale und kognitive Beteiligung und sind als solches an der Entstehung von sozialer Identität beteiligt.²⁵³ Auch der Prozess des Geschichtenerzählens ist eine kollaborative Aktivität, die für ein gemeinschaftliches Grundverständnis sorgt.²⁵⁴ Sowohl Vorstellung, Gedächtnis, Verständnis, als auch der Prozess der Entscheidungsfindung basierend auf moralischen Werten, folgen narrativen Strukturen, wie Theodore R. Sarbin darlegt. Ähnlich dem Konzept der Performativität versteht er soziale Interaktion als Aufführung und Inszenierung von Rollen und verwendet einen dramaturgischen Ansatz, um dessen narrative Struktur herauszuarbeiten. Dieses dramaturgische Modell besteht im Wesentlichen aus fünf Punkten, die Folgendes zum Ausdruck bringen:

- 1) soziale Interaktion ist sinnstiftend („meaning“).
- 2) soziale Interaktion erschafft das Selbst („self“); Das Selbst ist dabei als individuelle Identität zu verstehen.

22. S.1; Ernest Keen: „Paranoia and Cataclysmic Narratives.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore R. Sarbin. New York: Praeger 1986. 174-190. S. 175.; Theodore R. Sarbin: „The Narrative as a Root Metaphor for Psychology.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore R. Sarbin. New York: Praeger 1986. 3-21. S. 3.

252 Keen: „Paranoia.“ S. 183. (Kursiv im Original).

253 Glenn A. Roberts: „Narrative and Severe Mental Illness: What Place do Stories Have in an Evidence-Based World?“ In: *Advances in Psychiatric Treatment* 6, 2000. 432-441. S. 434.

254 John A. Robinson, Linda Hawpe: „Narrative Thinking as a Heuristic Process.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore Sarbin. New York: Praeger 1986. 111-125. S. 116-117.

- 3) Personen („actors“) innerhalb der sozialen Interaktion erschaffen Situationen und reagieren auf diese.
- 4) Situationen werden von den handelnden Personen definiert. Interaktion ist daher wichtiger für die Analyse als das Individuum.
- 5) Der Prozess der Sinnstiftung ist nicht abgeschlossen, sondern Bedeutung („meaning“) wird laufend konstruiert und geändert (von den Personen / „actors“) um die Situation zu verstehen.²⁵⁵

Dieses Modell besteht im Großen und Ganzen aus drei Hauptelementen, die sich aufeinander beziehen und die einander bedingen – Selbst („self“), Sinn („meaning“) sowie soziale Interaktion („social interaction“) – und die in einem narrativen Rahmen ablaufen (Abb. 3)

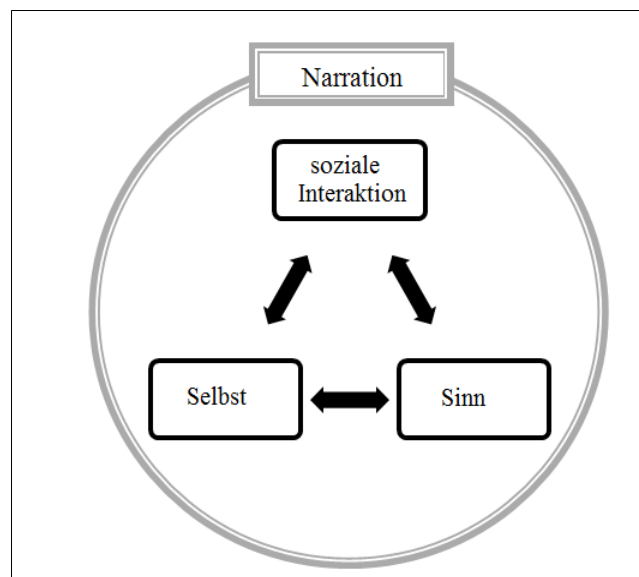


Abb. 3. Hauptelemente der Dramaturgischen Interaktion im Narrativen Rahmen.

Versteht man soziale Interaktion als eine Art Rollenspiel und bedenkt man, wie stark Identität und Sinn des Geschehens davon beeinflusst werden, erschließt sich einem, wie

255 Theodore R. Sarbin: „Contextualism: A World View for Modern Psychology.“ In: *Personal Construct Psychology. Nebraska Symposium on Motivation*. Hrsg. Alvin W. Landfield. Bd. 24. Lincoln/London: Nebraska University Press 1976. 1-41. S. 16.; A. Paul Hare, Herbert H. Blumberg: *Dramaturgical Analysis of Social Interaction. With Selections from the Works of Erving Goffman, David A. Snow, Louis A. Zurcher and Robert Peters, R.S. Perinbanayagam, Ronny Turner, and Charles Edgley*. New York: Praeger 1988. S. 5-6.

wichtig es ist, innerhalb dieses Gefüges die richtige Rolle für sich zu wählen.²⁵⁶ Die narrative Struktur, in die das Geschehen eingegliedert wird, wird daher so gewählt, dass sie zu dem Rollenverständnis des Subjekts passt, beziehungsweise zu der Rolle, in der es sich vor anderen sehen möchte. Das Selbst wird auf diese Weise bestärkt, beschützt oder vergrößert.²⁵⁷ Dies bedeutet, laut Frederick Wyatt, dass

[H]e [human being *Anm.*] will have to deal in thought as well as in conduct with the qualities that make him appear to himself as good or bad, as lovable or miserable; deal equally with how and what he would like to be and he imagines his relationship with other people, and what he anticipates their actions toward him. Thus the person's stories testify to the state of his identity and his wants, frailties and foibles, mostly without consciously intending to do so. But he may wish to tell his story just because he hopes to assert his identity in the process, to defend it or at least to clarify what it could and should be like.²⁵⁸

Anschaulich wird dies in dem Roman *Geek Love* dargestellt, der die Geschichte der Binewski Familie erzählt. Arty, der Aquaboy wird als „master of tone and timing“²⁵⁹ beschrieben, was sein Talent zur Manipulation erklärt und zeigt, wie er sich und seine Familie durch narrative Mittel als Ideal vermarktet. Auch Olys Wunsch, die Geschichte ihrer Familie zu erzählen, fällt in die Kategorie der narrativen Rollen- und Identitätsfindung. Innerhalb dieser Erzählung rechtfertigt sie ihr Handeln und das Handeln ihrer Familie. Die Erzählung dient ihrer Selbstbestätigung; es scheint so, als würde sie sich selbst davon überzeugen wollen, dass sie als Freak glücklich ist, und die „norms“, wie die „normalen“, „langweiligen“ Menschen abfällig genannt werden, die Bemitleidenswerten sind. Die Normalität der anderen stellt sie im Gegensatz zur Einzigartigkeit der Binewski Familie als verachtenswert dar. Dabei wird im Verlauf des Romans deutlich, dass weder Arty (der wie bereits angedeutet eine noch viel offensivere narrative Strategie der Manipulation verfolgt), noch Oly selbst über eine gefestigte Identität verfügen. In einem

256 Sarbin: „Narrative as Root Metaphor.“ S. 15.

257 Sarbin: „Narrative as Root Metaphor.“ S. 17.

258 Frederick Wyatt: „The Narrative in Psychoanalysis: Psychoanalytic Notes on Storytelling.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore Sarbin. New York: Praeger 1986. 193-210. S. 203.

259 Katherine Dunn: *Geek Love*. New York: Vintage Contemporaries 2002. S. 177.

zweiten Handlungsstrang, der in der Gegenwart spielt, lernen sich Miranda und Oly kennen, ohne jedoch, dass Miranda bewusst ist, dass es sich bei Oly um ihre leibliche Mutter handelt. Miranda wird von der reichen Miss Lick angesprochen, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Mädchen von der Bürde sexueller Attraktivität zu befreien, damit sie sich gänzlich auf das Erlangen geistiger Ziele konzentrieren können. Miranda fällt dem ersten Anschein nach nicht in dieses Schema der attraktiven Mädchen, die sich einer „verhässlichenden“ Operation unterziehen sollen. Da ihre körperliche Besonderheit jedoch als Fetischobjekt dient, macht gerade das ihre Anziehungskraft aus, was sie in den Augen anderer zu einem Freak macht.²⁶⁰ Miranda lehnt die Operation allerdings ab – sie ist die einzige in *Geek Love* deren Selbst eine Einheit bildet und die daher auch die Kontrolle über ihre narrative Darstellung und über die Rolle, die sie ganz bewusst in dem Fetisch Strip Club wählt, hat.²⁶¹ Selbst, Sinn und soziale Interaktion passen in ihrem Fall zusammen – sie hat die Kontrolle über sich und über ihre Performance, was sie zu einem großen Teil von den Freaks, mit denen sich die Dissertation auseinandersetzt, unterscheidet.

Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, ist die narrative Selbsttäuschung, denen sie erliegen, nicht nur an ein Publikum adressiert, sie richtet sich gleichermaßen an das erzählende Subjekt selbst. Wie Sarbin festhält, glaubt eine Person meist fest an seine/ihre Geschichte und ist von deren Wahrheit und Gültigkeit überzeugt, sogar wenn Beweise dagegen sprechen.

In order to maintain or enhance self-identity, people will reconstruct their life histories through the employment of two identifiable skills: the skill in spelling out engagements in the world and the skill in not spelling out engagements. [...] To spell out one's engagements means articulating, elaborating, sharpening, focusing, finding reasons for actions of the narrative figures, and providing all the contextual markers that help the reader or the observer to follow the story. Not to spell out one's engagements means the studied avoidance of those contextual features that would render the story inconsistent, unconvincing, or absurd.²⁶²

260 obwohl sie in den Augen ihrer Familie zu normal ist, um als „echter“ und „vollwertiger“ Freak zu gelten.

261 Katherine Weese: „Normalizing Freakery: Katherine Dunn's *Geek Love* and the Female Grotesque.“ In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 41/4, 2000. 349-364. S. 356-357.

262 Sarbin: „Narrative as Root Metaphor.“ S. 16.

Das gezielte Weglassen oder Hinzufügen von Teilen der Handlung führt zurück auf die Lenkbarkeit des Lesers, die Freud als eine Bedingung für das Unheimliche der Fiktion anführt. Durch diese Art der Macht, die der Geschichtenerzähler hat, gewinnt er die Kontrolle über den Leser, der nicht umhin kann, dem Verlauf der Handlung zu folgen und sich auf diesen einlassen muss.

Ähnlich verhält es sich mit Inszenierungen, die durch den Modus der Darstellung den Betrachter lenken und manipulieren. Für die Freakshow oder den Zirkus sind hier vor allem die visuelle und narrative Ebene zu nennen.

4.2. Visuelle Ebene

Wie beim Unheimlichen und der Entwicklung von einem Bewusstsein von Selbst, kommt auch wiederum dem Blick und der Wahl von Schauobjekten eine bedeutende Rolle bei der Inszenierung von devianter Identität zu. Nicht zuletzt durch den Blick, das gegenseitige Anstarren und das gezielte Steuern und Verschleiern des Blicks, das Manipulieren von dem, was gesehen werden soll und was verborgen bleiben muss, manifestieren sich sowohl Momente der Darstellung als auch dargestellte Körper als unheimlich. Gebhard, Geisler und Schröter bezeichnen die Freakshow als eine „institutionalisierte kulturelle Form [...], die den Blick des Zuschauers systematisch auf die Absonderlichkeiten des Schauobjekts lenkt.“²⁶³ Der Blick des Publikums, der innerhalb des Ausstellungsraumes und der medialen Inszenierung stattfindet, ist das, was über Subjekt- und Objektstatus entscheidet und somit das, was den Freak in dieser Position verankert. Dabei kann aber nicht generell von „dem“ Blick oder „der“ visuellen Inszenierung gesprochen werden, da diese Ebene auf vielschichtige Weise ausgehandelt werden kann. Gemein ist allen visuellen Inszenierungsformen, dass sie eine voyeuristische Dimension beinhalten und die Schaulust des Publikums bedienen.²⁶⁴ Durch die Wahl von Kulisse und Setting werden die Rahmenbedingungen geschaffen, die die Beziehung von Darsteller und Publikum festlegen. Vor allem die räumliche Trennung, durch die die Blickdistanz ausgelöst wird, ist ein Indiz für die Inszenierung von Andersartigkeit.²⁶⁵ Darstellungen erschaffen die Illusion

263 Gebhard, Geisler, Schröter: „Einleitung.“ S. 18.

264 Vgl. z. B. Fiedler: *Freaks*. S. 18.; Garland-Thomson: *Extraordinary Bodies*. S. 68.

265 Vgl. z. B. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Üs. Christine van Boheemen. 2. Auflg. Toronto: University of Toronto Press 2004. S. 142.; Waltraud Fritsch-Rößler: „Vorsicht. Einleitung mit Gedichten.“ In: *Frauenblicke. Männerblicke. Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. Hrsg. Waltraud Fritsch-Rößler. Bd. 26. St. Ingbert: Röhrig Universitäts Verlag

einer Realität, indem sie den Abstand – sowohl den räumlichen, als auch den psychischen – zwischen dem, der anschaut und dem, der angeschaut wird, wahlweise verringern oder vergrößern und ein Gefühl von Nachbarschaft und Miteinander oder Fremdheit und Differenz erzeugen.²⁶⁶

Auch die Intensität des Blickes lässt sich beeinflussen und zu einem intensiven Starren steigern; eine Reaktion auf Unbekanntes, welches zunächst unsere Aufmerksamkeit und Neugier erweckt.²⁶⁷ Das Ungewöhnliche wird also durch das Starren einem Versuch der Einordnung unterzogen. Es kommt zu einem „circuit of communication and meaning-making“,²⁶⁸ einem Austausch zwischen beiden Parteien des intensiven Augenkontakts:

An encounter between a starrer and a staree sets in motion an interpersonal relationship, however momentary, that has consequences. This intense visual engagement creates a circuit of communication and meaning-making. Staring bespeaks involvement, and being stared at demands a response.²⁶⁹

Gerade in dem Kontext des Zirkus, der Live-Performance und insbesondere der Freakshow, die Garland-Thomson als „publicly staged staring encounters“²⁷⁰ bezeichnet, handelt es sich nicht um einen einseitigen Blick auf ein Objekt, sondern dieser ist in beide Richtungen offen. Es werden also nicht nur Körper ausgestellt, sondern auch Blicke und die durch dieses Blickverhalten ausgelöste Kommunikation. Das Ergebnis dieser Inszenierung ist dann das Ausbilden von Normen und infolgedessen von Identitäten, die diesen Normen entsprechen oder widersprechen. In Begriffen wie „Monster“ und „Freak“

2002. (Mannheimer Studien zu Literatur- und Kulturwissenschaft). 9-36. S. 32.

266 Garland-Thomson: *Seeing the Disabled*. S. 339-344.

Garland-Thomson arbeitet anhand einer Analyse von Fotografien vier Rhetoriken der Darstellung von Behinderung heraus – wondrous, sentimental, exotic und realistic, die durch die Teilhabe des Betrachters an der De-Normalisierung des Schauobjekts charakterisiert sind. Dabei wird vor allem durch die Platzierung des Objekts – wahlweise muss der Betrachter auf die ausgestellten Körper hinauf- oder herabblicken – ein Gefühl von Faszination, Furcht, Mitleid oder Fremdheit evoziert. Auch Robert Bogdan spricht von unterschiedlichen Mustern der Präsentation von Freaks, exotic oder aggrandized, die den Diskurs und die Wahrnehmung des Betrachters steuern. Zusätzlich klassifiziert er Freaks in Kategorien, die sich auf die Echtheit ihrer Außergewöhnlichkeit beziehen: born freaks, made freaks, novelty acts und gaffed freaks – die Rede ist hier von angeborenen körperlichen Anomalien, erworbenen körperlichen Veränderungen, besondere Fähigkeiten die in die Darstellung integriert werden oder dem Vortäuschen besonderer Merkmale. Vgl. Bogdan: *Freak Show*. S. 8, 97.

267 Garland-Thomson: *Staring*. S. 3.

268 Garland-Thomson. *Staring*. S. 3.

269 Garland-Thomson: *Staring*. S. 3.

270 Garland-Thomson: *Staring*. S. 164.

ist daher auch immer eine moralische Konnotation und das Ausüben von Macht dezidiert inbegriffen.²⁷¹

Wie lässt sich das Unheimliche in die soziale Interaktion des Blickkontaktes einbinden? Zum einen kann das Unheimliche als Auslöser des Starrens, zum anderen als dessen Konsequenz in Erscheinung treten. Garland-Thomson spricht von einem beidseitigen Gefühl des Unbehagens („common unease“), welches durch das gegenseitige Anstarren ausgelöst wird²⁷² und von einem Unwohlsein beim Sichtbarwerden der ansonsten verborgenen Behinderungen: „When we do see the usually concealed sight of disability writ boldly on others, we stare in fascinated disbelief and uneasy identification.“²⁷³ Dieses Sichtbarwerden der Abweichungen wird als ein chaotischer Zustand empfunden und, obwohl von Neuem und Unbekanntem immer eine gewisse Faszination ausgeht, trachtet man doch danach, diese Unordnung zu bändigen. Es kommt zu einem Gefühl von Desorientierung, da das Fremde in seinem innersten Wesen als das Eigene erkannt wird, diese Erkenntnis jedoch auf Widerstand und Ablehnung stößt, da Lust und Furcht gleichermaßen an der Wahl des Schauobjekts und der Steuerung des Blicks beteiligt sind. Das Hinterfragen des eigenen Inneren sowie der Außenwelt beschreibt Garland-Thomson folgendermaßen:

Triggered by the sight of someone who seems unlike us, staring can begin an explanatory expedition into ourselves and outward into new worlds. Because we come to expect one another to have certain kinds of bodies and behaviors, stares flare up when we glimpse people who look or act in ways that contradict our expectations.²⁷⁴

Ironically, at the root for our craving for novelty is an anxious drive to be rid of it so that we can sink into a calmer world where nothing startles or demands our visual attention. Here is the contradiction at the heart of staring, then: the extraordinary excites but alarms us, the ordinary assures but bores us. We want surprise, but perhaps even more we want to tame that

271 Stammberger: *Monster und Freaks*. S. 15.

272 Garland-Thomson: *Staring*. S. 5.

273 Garland-Thomson: *Staring*. S. 20.

274 Garland-Thomson: *Staring*. S. 6.

pleasurable astonishment, to domesticate the strange sight into something so common as to be unnoticeable.²⁷⁵

Der Versuch, das Unbekannte zu überwinden und es in den Bereich des Bekannten zu überführen, das *Domestizieren* des Fremden zeigt deutlich, dass es sich um die Absicht handelt, aus dem Unheimlichen wieder das Heimliche (Heimelige) zu machen. So bewegt sich der Freak unaufhörlich in einem Spektrum des Unheimlichen, wird heimlich und dadurch manchmal auch erst unheimlich. Die Distanz, der Schutzschirm, der vor dem Auftauchen dessen schützt, das im Verborgenen hätte bleiben sollen, wird innerhalb der Inszenierung brüchig und gibt den Blick frei auf etwas, das uns viel näher steht, als wir es uns selbst eigentlich eingestehen wollen. Dieses etwas kann dabei, wie die folgenden Analysen zeigen werden, unterschiedliche Formen annehmen.

4.3. Narrative Ebene

Helen Stoddart bezeichnet Zirkus als eine primär nicht-narrative Kunstform,²⁷⁶ in der es eher um ritualisierte Handlungen, übertriebene Gesten und pantomimische Darstellungen, sowie die Manipulation von Objekten geht. Absurde Handlungen (wie sie beispielsweise von Clowns dargeboten werden), dienen vielmehr der Komik, die aus diesen Szenen gewonnen wird, als einer Veranschaulichung philosophischer Fragestellungen. Stoddart argumentiert, dass sowohl Figuren, als auch Ideen visuell oder durch musikalische Untermalung zum Ausdruck gebracht werden, anstatt durch das gesprochene Wort.²⁷⁷ Narration ist jedoch nicht auf das gesprochene Wort begrenzt, was auch für die nonverbale Darstellung von Körpern gilt. Wie bereits im Zuge der theatralen und narrativen Natur sozialer Interaktion dargelegt wurde, nimmt Sprache in ihrer erzählenden Form eine vermittelnde Funktion im menschlichen Dasein ein.²⁷⁸ Es verwundert daher nicht, dass leibliche Erfahrung, körperliche Transformationsprozesse, Modifikationen sowie körperliche Darstellungspraktiken ebenfalls narrativen Strukturen folgen.

275 Garland-Thomson: *Staring*. S. 19.

276 Stoddart: *Rings of Desire*. S. 94.

277 Stoddart: *Rings of Desire*. S. 92.

278 Nünning, Nünning: „Produktive Grenzüberschreitungen.“ S.1; Keen: „Paranoia and Cataclysmic Narratives.“ S. 183.

Peter Brooks legt dar, dass Kunst und Literatur nicht nur *über* den, sondern auch *auf* dem Körper schreiben; sie verwandeln den Körper selbst in einen Text, in ein Zeichen, das spricht.²⁷⁹ Der Körper wird zu einem Schlüsselfaktor innerhalb der Narration und des Prozesses der Sinnstiftung und trägt die Last, die Geschichte mit Bedeutung aufzuladen.²⁸⁰ Die Semiotisierung des Körpers geschieht also zeitgleich mit einer Somatisierung der Narration: „Along with the semiotization of the body goes what we might call the somatization of story: the implicit claim that the body is a key sign in narrative and a central nexus of narrative meaning.“²⁸¹ Die Darstellungsmodi in Freakshows und dergleichen basieren auf narrativer Ebene auf einer Vermischung von Fiktionalität und Realität, Fakt und Fiktion. Die Identität der Person hinter dem, was sie darstellt, verschwimmt und wird nicht wahrgenommen. Insbesondere historische Freakshows spielten mit dieser Unzuordenbarkeit, wie Robert Bogdan unter anderem anhand der Einteilung in „born freaks“, „made freaks“ und „gaffed freaks“ betont, bei denen die Originalität der „Besonderheit“ infrage gestellt wird. Auch die Präsentationsmodi „exotic“ und „aggrandized“ spielen mit der Vermischung von Fakt und Fiktion. Während die Exotisierung, wie bereits dargelegt, einen oft erfundenen oder zumindest stark übertriebenen Kontext der Abstammung herstellt – interessant ist, was nicht der gewöhnlichen, westlichen Abstammung entspricht – ist vor allem die Darstellungsform „aggrandized“ in diesem Zusammenhang bedeutsam. Durch die Verleihung von Ehrentiteln wie „General“ oder „Prince“/„Princess“ wird der soziale Status der Freaks aufgewertet, was einem Versuch gleichkommt, eine Ununterscheidbarkeit zwischen der eigentlichen Person und dem, was sie darstellt, herbeizuführen.²⁸² Des Weiteren wurden Freaks als „Wunder“ vorgeführt, nicht nur um ihre artistische Leistung aufzuwerten, sondern es sollte auch, wie Mikita und David Brottman argumentieren, das Überwinden ihrer Benachteiligung gewürdigt werden: „Presented as ‚wonders‘, ‚marvels‘ or ‚prodigies‘, the aggrandized exhibit’s elevated status was, theoretically at least, based on his or her ability to overcome disadvantage, which was considered to be a sign of moral worth.“²⁸³ Eine weitere starke Fiktionalität liegt bei der Präsentation von „missing links“ und „Wilden“ vor: wie Fiedler darlegt, bestand ein großes Interesse der Bevölkerung daran, das fehlende Glied in der Evolution zwischen Mensch und Tier zu finden, sowie an

279 Peter Brooks: *Body work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1993. S. xi, 1, 7, 38.

280 Brooks: *Body work*. S. 38.

281 Brooks: *Body work*. S. 25.

282 Bogdan: *Freak Show*. S. 97.; Brottman, Brottman: „Return of the Freakshow.“ S. 90.

283 Brottman, Brottman: „Return of the Freakshow.“ S. 90.

Geschichten von Kindern, die abseits der Zivilisation von Tieren aufgezogen wurden. Indem Freakshows bärtige Frauen, „The Crocodile Woman“ oder „The Seal Boy“ neben Schwertschluckern, Kleinwüchsigen, „The Armless Wonder“ oder tätowierten Frauen zur Schau stellten, griffen sie dieses Interesse auf, so Fiedler.²⁸⁴ Dabei wohnt den sogenannten „Wilden“, oder „Geeks“, wie sie fallweise auch bezeichnet wurden, sowohl eine mythologische Dimension, als auch der Anschein des Unzivilisierten inne:

Sometimes, furry freaks are called by such mythological names as the „Wild Man of Borneo“ or „Missing Link“. And sometimes, like the Geeks, they reenact the roles attributed to those mythological beings, biting off the heads of living chickens or rats and bolting them down raw.²⁸⁵

Was genau ist es nun, das den Freak zu einem „Missing Link“, „Wilden“ oder „Geek“ macht? Zum einen ist es die Form ihrer Darstellung in Käfigen, in Felle gekleidet und mit Knochen geschmückt, zum anderen ist es die Art, mit der sie beworben werden: Poster, Banner, erfundene Geschichten über ihre Herkunft und Entdeckung, die Geschichten, die durch einen Ansager vor oder während ihrer Aufführung dem Publikum direkt vermittelt werden und somit einen wichtigen Aspekt in der Darstellung und deren Rahmung einnehmen. „[E]ven the most genuine Geeks are like fakes,“ stellt Fiedler fest, „turned by their billing, the banners above their heads, and the announcer’s spiel into living metaphors for a nonexistent species that straddles the line between us and our animal brothers.“²⁸⁶

Die „Wild Men of Borneo“ beispielsweise, die die Hauptattraktion in Ezra Stephens dime museum, einer von Barnums härtesten Konkurrenten, waren, wuchsen als Hiram und Barney Davis auf einer Farm in Ohio auf. Beide waren von kleiner Statur und geistig behindert und wurden in ihren Zwanzigern von dem Schausteller Lyman Warner entdeckt. Sie wurden in Ketten vor einer Dschungelkulisse präsentiert und bewegten sich knurrend und fauchend über die Bühne. Der narrative Rahmen ihrer Darstellung wurde durch ein Büchlein ergänzt, welches Besucher für fünf Cent erwerben konnten, in dem die Geschichte ihrer Entdeckung, sowie eine Einführung in das Land Borneo und seiner

284 Fiedler: *Freaks*. S. 162.

285 Fiedler: *Freaks*. S. 162.

286 Fiedler: *Freaks*. S. 162.

Einwohner nachzulesen waren.²⁸⁷ Das Interesse der Gesellschaft an „missing links“, insbesondere im Lichte von Charles Darwins *The Origin of Species* und *The Descent of Man* spiegelt sich auch in einer von Barnums Hauptattraktionen wider: William Henry Johnson, der als „Zip“, „What Is It?“, „nondescript“, oder „Monkey Man“ ausgestellt wurde. Seine Behinderung, Mikrozephalie, wurde durch seine Frisur – einen bis auf einen Haarknoten geschorenen Kopf – betont und ähnlich den Wild Men of Borneo drückte er sich auf der Bühne nur durch Laute aus. Seine Präsentation nimmt aber auch in gewisser Weise eine Sonderstellung ein: nicht nur umspannte seine Karriere circa fünf Jahrzehnte, was ihn zum Freak mit der längsten Karriere im Showgeschäft machte, sondern er war auch, so wird überliefert, selbst an der Gestaltung seiner Geschichte beteiligt.²⁸⁸ Der Geschichte über seine Entdeckung und Gefangennahme während einer Gorilla Expedition und der darauffolgenden Ausstellung in Fellanzügen folgten auch Darbietungen wie das Spielen von Instrumenten und Boxkämpfe, was ihm auch medialen Spott einbrachte.²⁸⁹ Berichten zufolge schien Zip jedoch Gefallen am Showleben zu haben. So hatte er sich unter anderem einige Jahre vor seinem Tod aus dem Showgeschäft zurückgezogen, um wenig später auf die Bühne zurückzukehren, da er sein altes Leben zu sehr vermisste²⁹⁰ und seine letzten Worte sollen „Well, we fooled 'em a long time“ gewesen sein.²⁹¹ „Zip was, in short, a triumph of packaging and ‚humbug‘“, ²⁹² fasst Fiedler zusammen. Die Beziehung zwischen den Freaks und ihren Impresarios oder Managern war dabei nicht immer eindeutig. Während sich manche auf ein möglichst breites Spektrum von Kuriositäten konzentrierten, unterhielten andere eine persönlichere Beziehung und stellten ihre eigenen Angehörigen aus.²⁹³ Ein prominentes Beispiel, das auch immer wieder von der Populärkultur aufgegriffen wurde, war die an Hypertrichose leidende Julia Pastrana, die „hässlichste Frau der Welt“, die ihren Manager Theodore Lent heiratete und kurz nach der Geburt ihres Kindes verstarb. Nach ihrem Tod wurde ihr Körper und der ihres ebenfalls verstorbenen Babys konserviert und weiterhin ausgestellt.²⁹⁴ Margrit Schriber greift in ihrem Roman *Die hässlichste Frau der Welt* die Lebensgeschichte Pastranas auf und porträtiert ein Bild einer sensiblen, missverstandenen jungen Frau, die von Lent

287 Bogdan: *Freak Show*. S. 121-124.

288 Bogdan: *Freak Show*. S. 134; Fiedler: *Freaks*. S. 165.

289 Bogdan: *Freak Show*. S. 137.

290 Bogdan: *Freak Show*. S. 141.

291 Fiedler: *Freaks*. S. 165.

292 Fiedler: *Freaks*. S. 165.

293 Bogdan: *Freak Show*. S. 26.

294 Fiedler: *Freaks*. S. 145.

ausgenutzt wurde, der nicht von Gefühlen, sondern von Profitgier geleitet wurde und seine Familie als reine Objekte betrachtete. Insbesondere in den Szenen, die unmittelbar vor dem Bekanntwerden der Schwangerschaft, der Geburt und dem Tod angesiedelt sind, sowie seine Reaktion auf den Verlust, verdeutlichen diesen Ansatz. Schriber beschreibt Lent als einen Getriebenen, der mit seiner Frau von einem Ort zum nächsten hetzt und keinerlei Rücksicht auf den instabilen Gesundheitszustand von Julia nimmt. „Er spottet über die kleinen Unannehmlichkeiten des ständigen Ortswechsels. Julia sei nicht genug abgehärtet. Zu verzärtelt. Er sei viel zu nachsichtig. Verwöhne sie zu sehr.“²⁹⁵ Als Julias Sohn geboren wird und er die gleiche Behinderung wie sie aufweist – „affenartig und erschreckend“²⁹⁶ –, ist seine Freude groß: „Er ist um eine Attraktion reicher.“²⁹⁷ Als er nach einer Feier nach Hause kommt und sowohl Kind als auch Ehefrau verstorben sind, betrauert er lediglich seine „haarigen Attraktionen“²⁹⁸ und den Gewinn, den er mit ihnen hätte machen können. Obwohl der Roman mit Zitaten aus historischen Quellen, die in Kursivierung in die Handlung eingeflochten sind, um Authentizität bemüht ist, darf man nicht vergessen, dass schon damals (wie man auch am Beispiel von Zip nachvollziehen kann) auch Quellen nicht zur Gänze vertraut werden darf. Sieht man sich in Hinblick auf diese Rahmungen Sarbins dramaturgisches Modell an, wird ein starker Unterschied zwischen den Akteuren, die an der Interaktion beteiligt sind, deutlich: Obwohl sich innerhalb der Interaktion alle im gleichen Rahmen befinden und sich im Fall der genannten Freakshows alle Beteiligten (die Zuschauer ausgenommen) der Natur des Rahmens bewusst sind, scheint es doch eine kontrollierende Instanz zu geben. Der Rahmen wird von den Showleuten bestimmt und quasi den „Freaks“ übergestülpt. Das Ausmaß der Beteiligung und der narrativen Selbstbestimmung schwankt dabei, was sich auch in der literarischen Verarbeitung des Freakmotivs niederschlägt: einerseits begegnet man tragischen Figuren wie Julia Pastrana in Schribers Roman, andererseits Figuren wie Fevvers, oder noch extremer Arty, die weitestgehend selbstdeterminiert sind und die Zügel in der Hand halten, wodurch sie diejenigen sind, die ihr Publikum lenken und manipulieren.

In der modernen Freakshow wird die Fiktionalität verstärkt hervorgehoben. „In the world outside, there are no freaks“²⁹⁹, wie der Sprecher der Sideshow by the Seashore in Coney

295 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 160.

296 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 163.

297 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 163.

298 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 164.

299 Stephens: „Cultural Fixions.“ S. 487.

Island, Eak the Geek, betont. Das Freakspektakel wird als eine theatrale Kategorie, als ein Darstellungsmodus verstanden. Ohne den Kontext von Darsteller, Bühne und Publikum gäbe es keinen Freak. Einer ähnlichen Rahmung begegnet man auch bei tätowierten Schaustellern, wie unter anderem Igor Eberhard darlegt. Sie bauten sowohl ihre Darbietungen, als auch ihr Dasein als „illustrierte Kuriosität“ über Erzählungen auf, über erfundene Geschichten über ihr Leben, die Bedeutung ihrer Tattoos und den Prozess des Tätowierens.³⁰⁰ Ihre Körper wurden durch unterschiedliche mediale Kanäle präsentiert und vermarktet. Von Werbepostkarten bis hin zu eigenen Impresarios bei ihren Auftritten war einer perfekten Form der Inszenierung keine Grenzen gesetzt.³⁰¹ Auch in der aktuellen Form der medialen Vermarktung und Inszenierung von Körpermodifikationen spielt der narrative Rahmen eine wichtige Rolle: Tattoo Conventions werden durch ein Showprogramm vervollständigt, die besten Tattoos werden gekürt, beziehungsweise in Fernsehsendungen die schlechtesten Tätowierungen mit den lustigsten, traurigsten oder bizarrsten Geschichten vorgestellt. Tattoos (und in weiterer Folge der ganze Körper) haben eine „individuell-biografische [...] Bedeutung“ und sind gleichzeitig „Instrumente der Inszenierung und der Theatralität.“³⁰²

Der Roman *Circus Saluti* von Gerhard Roth spielt mit der verkörperten Inszenierung einer Signifikantenkette. Lindner erkennt, dass seine Kommunikation durch Notizzettel „absonderlich“ ist und ins Leere läuft:

[D]aß ich nicht sprechen kann, daran habe ich mich gewöhnen müssen. Und trotzdem ist es etwas Demütigendes, den Zettel oder das Stück Papier einer Person zum ersten Mal hinzuhalten. Jedesmal muß ich von neuem den Beweis antreten, daß ich nicht schwachsinnig bin. Zumeist werden meine Papiere nicht gelesen, denn es ist absonderlich, einen Zettel gereicht zu bekommen, wie absonderlich muß erst das sein, was auf dem Zettel steht.³⁰³

300 Es wurden beispielsweise Geschichten von Entführungen und Zwangstätowierungen durch „Eingeborene“ erzählt. Vgl. Susan Benson: „Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America.“ In: *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*. Hrsg. Jane Caplan. London: Reaktion Books 2000. 234-254. S. 239.; Igor Eberhard: *Tätowierte Kuriositäten, Obszönitäten, Krankheitsbilder? Die Heildeberger Sammlung Walther Schönfeld und besonderer Berücksichtigung von Tätowierungen und ihren tattoo narratives*. Wien: Dissertation Universität Wien 2015. S. 86.

301 Eberhard: *Tätowierte Kuriositäten*. S. 86-87.

302 Eberhard: *Tätowierte Kuriositäten*. S. 87.

303 Gerhard Roth: *Circus Saluti*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981. S. 25-26.

Zwischen Person und Medium wird hier nicht unterschieden. Auch der Sinn („meaning“ in Sarbins Konzept) wird nicht hinterfragt. Die Interaktion fällt aus dem Rahmen, der von den anderen Beteiligten als angebracht empfunden wird und wird somit als nichtig gewertet. Nach einem Grund für die Abweichung wird nicht gefragt – Lindner wird, wenn auch im Roman nicht wortwörtlich, als Freak angesehen. Der Besuch in einem Zirkus mit einem Freund wird schließlich zur Farce. Der Direktor, der selbst zugibt, ein Menschenverächter zu sein,³⁰⁴ erkennt Lindners Faszination für den Zirkus, die sich zu seiner Abneigung gegen ihn mischt und wittert augenblicklich eine neue Attraktion:

„[...] Mir schwebt vor, mit Ihnen eine Nummer einzustudieren. [...] Mit Ihrem Schweigen und meinen Fragen könnten wir die Zuschauer zum Tränenlachen bringen, glauben Sie mir – und natürlich mit Ihren beschriebenen Zettelchen... ich stelle mir vor, daß ich Sie mit Wasser übergieße, und Sie nehmen einen Zimmermannsbleistift, einen dicken roten Bleistift, und schreiben etwas auf, und ich lese es dem Publikum vor. Eine ganz neue Nummer fällt mir ein! Ich zünde Sie an, und Sie schreiben Papierchen! Stellen Sie sich vor, wie ich Ihre Beschwerde vorlese, während Sie versuchen, mit ungeschickten Schlägen auf Ihren Hintern das Feuer zu ersticken!“ „Und das Ende?“ schreibe ich auf das Papier. „Was haben Sie da?“ fragt der Zirkusdirektor. „Großartig. Ein Papierchen. Wir könnten bereits auftreten... was? Was möchten Sie wissen? Das Ende? Am Ende behalten Sie recht, was kümmert mich das? Haben Sie bei der Nachmittagsvorstellung recht behalten, so habe ich die Gewißheit, daß ich Ihnen am Abend wieder den Hintern anzünden werde!“³⁰⁵

Lindners Körper soll in der Nummer einer Semiotisierung unterzogen werden, in der er als vollwertiges, sprechendes Subjekt nicht existiert. Seine Performance soll auf einer nonverbalen, narrativen Ebene ausgetragen werden, die aber sehr wohl somatischen Charakter, der „angezündete Hintern“, haben soll. In der Ebene der Performance fallen die visuelle und narrative Ebene der Inszenierung somit zusammen.

304 Roth: *Circus Saluti*. S. 28.

305 Roth: *Circus Saluti*. S. 126-127.

Obwohl Performance und Performativität nicht miteinander gleichgesetzt werden dürfen,³⁰⁶ lässt sich das Spannungsfeld zwischen visueller und narrativer Darstellung, Körpern und nicht-normativer Identitätsbildern auf diese Weise fassen. Der Freak entsteht erst durch den Modus seiner Repräsentation. Ebenso wird erst durch die De-Normalisierung des Anderen die Normalisierung des eigenen Selbst forciert. „How we view people with disability has less to do with what they are physiologically than with who we are culturally“³⁰⁷, argumentiert Bogdan. „Understanding the ‚freak show‘ can help us not confuse the role a person plays with who the person really is.“³⁰⁸

Auch Butler betrachtet das, was auf der Bühne geschieht, als reine Illusion, die keine Auswirkung auf Realität hat.³⁰⁹ Es wird angenommen, dass der Schauspieler bevor oder unterhalb der Rolle, die er oder sie spielt, existiert. Die Rolle ist ein Akt, eine Art Maske, die nach Belieben an- oder abgelegt werden kann, ohne Einfluss auf die Identität der Person hinter der Rolle Einfluss zu nehmen.³¹⁰ In der literarischen Verarbeitung des Freakmotivs, insbesondere in Momenten, in denen das Unheimliche zutage tritt, wird jedoch gerade mit der Ununterscheidbarkeit von Rolle und Person hinter der Rolle gespielt. Wie undurchsichtig die Trennung von Rollenverkörperung und Identität werden kann, zwischen Maske und der Person, die sie trägt, kann beispielsweise anhand des Wahnsinns, dem der Clown Buffo in *Nights at the Circus* anheimfällt, nachvollzogen werden:

[A]m I this Buffo who I have created? Or did I, when I made up my face to look like Buffo's, create, ex nihilo, another self who is not me? And what am I without my Buffo's face? Why, nobody at all. Take away my make-up and underneath is merely not-Buffo. An absence. A vacancy.³¹¹

Die theatrale und dekonstruktivistische Dimension der Performativität³¹² fällt in diesem Bereich zusammen – Identitäten werden nicht nur durch das wiederholte Praktizieren einer

306 Butler: *Bodies that Matter*. S. 234.

307 Bogdan: *Freak Show*. S. 146.

308 Bogdan: *Freak Show*. S. 146.

309 James Loxley: *Performativity*. New York, London. Routledge 2007. S. 147.

310 Loxley: *Performativity*. S. 142.

311 Carter: *Nights at the Circus*. S. 122.

312 Eve Kosofsky Sedgwick verortet Performativität in unterschiedlichen Diskursen wie dem Theater, der Sprechakttheorie und Dekonstruktion. Eve Kosowsky Sedgwick: „Queere Performativität: Henry James' *The Art of the Novel*.“ In: *Outside. Die Politik queerer Räume*. Hrsg. Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch. Üs. Michaela Wünsch. Berlin: b_books 2005. 13-38. S. 14.

Rolle ausgebildet, sondern können auch als Konsequenz dieser Verkörperung dekonstruiert werden.

Der Konstruktion von Freaks sind keine Grenzen gesetzt, wie sich nicht nur anhand von populärkulturellen Beispielen, sondern auch historischen entnehmen lässt. Boten sich keine direkten Möglichkeiten der Vermarktung und Inszenierung von Darstellern (im Sinne einer exotischen Ausstellungspraxis beispielsweise), schreckten Aussteller auch nicht vor gänzlich erfundenen Exponaten zurück. Zu nennen wäre hier vor allem erneut P. T. Barnum, der in seinem Museum auch Meerjungfrauen zur Schau stellte.³¹³ Obwohl die Existenz von „echten“ beziehungsweise „born“ freaks infrage gestellt werden muss, erhalten diese, wie Bogdan sie nennt „gaffed“ freaks, einen stärkeren fiktionalen Rahmen. Mit dem Aufbrechen dieses Rahmens wird im Zuge des Unheimlichen selbstverständlich in besonderer Weise gespielt. Eine Ununterscheidbarkeit von fiktiv und real, Illusion und Realität ist in diesem Zusammenhang zentral.

4.4. Der Freak als Figur

Weshalb sollte man sich nun mit dem Freak als einer literarischen Figur befassen?

Da fiktionale Wesen kein Leben außerhalb des Textes haben, ist ihre Verbindung zu ideologischen Debatten geradliniger als es bei Darstellern aus Fleisch und Blut der Fall ist, argumentiert Lillian Craton.³¹⁴ „Fictional images of odd bodies, then, are magnets for social commentary, some of which affirms normative culture and some of which challenges it“³¹⁵, so Craton weiter. Der Freak und sein Gegenüber, welches die soziale Kategorie des „Normalen“ verkörpert, überlappen dabei in der Fiktion oft in überraschender Art und Weise.³¹⁶ Dem Freak als Figur kommt nicht nur im Kontext einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung große Bedeutung zu. Wie zuvor dargelegt, kann nicht-normative Identität als Rollenbild ausgelegt werden.

Das Wort „Figur“ ist mit etwas intentional Artifiziellem, Gemachtem behaftet.³¹⁷ Figuren sind erfundene Personen in dramatischen oder narrativen Werken, denen menschliche

313 Fiedler: *Freaks*. S. 168-169.

314 Craton: *Victorian Freakshow*. S. 37.

315 Craton: *Victorian Freakshow*. S. 37.

316 Craton: *Victorian Freakshow*. S. 37.

317 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. S. 221.

Züge und Verhaltensweisen gegeben wurden, welche dem Leser oder, allgemeiner gefasst, dem Publikum, durch Beschreibungen, Handlungen und Dialoge vermittelt werden.³¹⁸ Die literarische Figur, im Unterschied zu real existierenden Personen, ist also ein fiktives Konstrukt, das nur durch seinen fiktiven Kontext existiert.³¹⁹ Dementsprechend besteht eine wichtige Methode bestimmte Figuren in einem Werk zu charakterisieren darin, ihre Relationen zu anderen Figuren zu beleuchten. Ein wesentliches Element in diesen „dynamischen Interaktionsstrukturen“³²⁰ sind Kontrast- und Korrespondenzrelationen, beziehungsweise Äquivalenzen und Oppositionen.³²¹ Die Figur ist also die Summe aus dem, was ihn von anderen Figuren unterscheidet oder mit ihnen verbindet. Für den Freak als Figur zeigt sich alleine durch diese knappe Definition des Begriffs, dass sich sowohl Freaks als auch Zuschauer nur durch eine gemeinsame Interaktion entwickeln können und es daher sinnvoll ist, diese Interaktionsstrukturen genauer zu untersuchen. Dabei ist wiederum wichtig zu beachten, dass auch diese Form der Narration nicht rein sprachlich stattfindet. Auch implizit-figurale Charakterisierungstechniken (Eigenschaften der Figur, die dem Rezipienten indirekt vermittelt werden) müssen ebenso berücksichtigt werden, „da sich eine Figur ja nicht nur durch die Art und Weise ihres Sprechens, sondern auch durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und den Rahmen (Bekleidung, Requisiten, Interieur) implizit selbst darstellt“, wie Manfred Pfister festhält.³²² In der Regel steht das Handeln von Figuren im Einklang mit den Strukturelementen, mit denen sie verknüpft sind. Dabei versuchen sie beständig, ihren Aktionsradius zu erweitern, indem sie beispielsweise gesellschaftliche Begrenzungen durchbrechen.³²³ Eine literarische Figur ist also nicht abgeschlossen, sondern durchläuft mitunter Transformationen und Entwicklungen. Als eine spezifisch moderne Variante der dramatischen Figurenkonzeption beschreibt Pfister die Problematisierung der Figur in ihrer Identität, die auf zweierlei Arten aufgelöst wird:

318 Martin Gray: *A Dictionary of Literary Terms*. 2. überarbeitete Aufl. London: Logman 1992. S. 56.

319 Bal: *Narratology*. S. 114-126.; Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider: „Characters in Fictional Worlds. An Introduction.“ In: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Hrsg. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Berlin: De Gruyter 2010. 3-64. S. 7, 11.; Pfister: *Drama*. S. 221.; Jörn Stückrath: „Figur und Handlung.“ In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. Helmut Brackert, Jörn Stückrath. 8. erweiterte und durchgesehene Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. 40-54. S. 41.

320 Pfister: *Drama*. S. 232.

321 Pfister: *Drama*. S. 224.; Stückrath: „Figur und Handlung.“ S. 43.

322 Pfister: *Drama*. S. 257.

Der Begriff des Rahmens wird im weiteren Verlauf von größerer Bedeutung sein, jedoch nicht in als „Umfeld“ der Figur (Bekleidung, Requisite), sondern im Sinne von Goffman als eine sinnstiftende Instanz, als auch im Sinne von Lacans Phantasma, welches eine Szene einrahmt. Vgl. dazu vor allem Teil III.

323 Horst S. Daemmerich, Ingrid Daemmerich: *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. 2. überarbeitete, erweiterte Aufl. Tübingen: Francke Verlag 1995. S. 156-157.

Entweder spaltet sich eine Figur in mehrere auf, oder mehrere Figuren vereinigen sich zu einer einzigen, beziehungsweise werden die Figuren ununterscheidbar.³²⁴ Erneut findet man hier eine Überleitung zum Freud'schen Unheimlichen gegeben: die Doppelung von Figuren und/oder ihre Ununterscheidbarkeit ist ein starkes Moment des Unheimlichen, sowohl im Unheimlichen der Erfahrung, als auch im Unheimlichen der Fiktion. Ein Medium, welches die Inszenierung von dieser Spaltung und Doppelung anstrebt, wie es bei Freakshow und Zirkus der Fall ist, bietet sich daher für eine Untersuchung des verkörperten Unheimlichen an. Bei der Interaktionsstruktur von Freak und Zuschauer handelt es sich um ein narratives Spannungsfeld, in dessen Zentrum zum einen das Erschaffen und Inszenieren von Körpern und Identitäten, zum anderen aber auch die Dekonstruktion und Brüchigkeit derselben stehen. Fiktion und Realität sind dabei nicht immer klar voneinander zu trennen: Was ist Spiel, was ist ernst? Was bin ich und was ist meine Rolle?

In der Performance, der Darstellung, laufen nicht nur die visuelle und narrative Ebenen der Inszenierung zusammen, sondern es wird eben auch einer besonderen Form des Unheimlichen die Tür geöffnet. Dieses Unheimliche ist zwischen Freuds ursprünglichen Kategorien – dem Unheimlichen des Erlebens und dem Unheimlichen der Fiktion – angesiedelt und spielt sich innerhalb einer Interaktion von Darsteller, Publikum und dem Raum der Darstellung ab. Diese Verbindung lässt sich, ebenso wie die ambivalente Figur des Freaks, gut in Erzähltexten fassen: In der Einleitung zu *Visualisierungen. Textualität – Deixis – Lektüre* schreiben Renate Brosch und Ronja Tripp, dass Texte auf literarische Weise das Spannungsfeld von Textualität – Beschreibungen von Charakteren und Erzählräumen – und Visualität sichtbar machen.³²⁵ Dabei verstehen sie Visualisierung als eine Form der Sichtbarmachung und Konkretisierung von bildlichen Vorstellungen, die auf gängigen Wahrnehmungscodes beruhen.³²⁶ Sie sprechen von performativen Bildkonzepten, in denen „Bilder nicht nur als Ergebnis, sondern auch als Ursache kultureller Produktion und Inszenierung“³²⁷ verstanden werden. Die Wahrnehmungscodes entstehen dabei in einem besonderen Rahmen der sozialen Interaktion, der visuelle und narrative Elemente vereint und zu einem Medium der körperlichen Darstellung wird. Umso interessanter wird

324 Pfister: *Drama*. S. 249-250.

325 Renate Brosch, Ronja Tripp: „Einleitung.“ In: *Visualisierungen. Textualität – Deixis – Lektüre*. Hrsg. Renate Brosch, Ronja Tripp. Bd. 41. Trier: WTV Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007. (Literatur, Imagination, Realität). 1-20. S. 1, 10.

326 Brosch, Tripp: „Einleitung.“ S. 2.

327 Brosch, Tripp: „Einleitung.“ S. 4.

dieses Spannungsfeld, wenn es in einem Rahmen auftritt, welches ein Zusammenspiel mit dem (Un-)Heimlichen ermöglicht, wie in den folgenden Kapiteln dargelegt werden soll.

TEIL II

DER (UN-)HEIMLICHE RAUM

„Das Subjekt ist nur Spielzeug
im Raum des Unheimlichen“³²⁸

Der Raum, so Michel de Certeau, ist ein Ort, mit dem etwas gemacht wird.³²⁹ Ein Raum ist demzufolge ein Geflecht von bewegten, instabilen Elementen und als solcher das Resultat von Aktivität.³³⁰ Der Ort ermöglicht eine gewisse Stabilität, während der Raum durch Transformationen verändert wird und sich erst durch den Kontext der in ihm ausgeführten Handlungen ergibt.³³¹ Anders ausgedrückt ist der Ort passiv, während der Raum den Rahmen für eine aktive Tätigkeit stellt, was nicht zuletzt im Kontext von Erzählungen sichtbar wird. Wie de Certeau zum Ausdruck bringt:

Untersucht man Alltagspraktiken, die diese Erfahrung artikulieren, wird der Gegensatz zwischen „Ort“ und „Raum“ – etwa in Erzählungen – eher auf zweierlei Bestimmungen zurückführen: einmal durch die Objekte, die letztlich das *Dasein* von etwas Totem, auf das Gesetz eines „Ortes“ reduziert werden könnten (vom Kieselstein bis zum Leichnam scheint im Abendland ein Ort immer durch einen reglosen Körper begründet zu werden und die Gestalt eines Grabes anzunehmen); und zum anderen durch die *Handlungen*, die – an einem Stein, einem Baum oder einem menschlichen Wesen vorgenommen – die „Räume“ durch die Aktionen von historischen *Subjekten* abstecken (die Erzeugung eines Raumes scheint durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet).³³²

328 Binotto: *Tat/Ort*. S. 118.

329 Michel de Certeau: „Praktiken im Raum.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 343-354. S. 345.

330 Bal: *Narratology*. S. 133; de Certeau: „Praktiken im Raum.“ S. 345.; Gerhard Hoffmann: „Space as Form and Force in the Novel.“ In: *Space – Place – Environment*. Hrsg. Lothar Hönninghausen, Julia Apitzsch, Wibke Reger. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004. 137-156. S. 139.

331 de Certeau: „Praktiken im Raum.“ S. 345.

332 de Certeau: „Praktiken im Raum.“ S. 346. (Kursiv im Original).

Handlungen erweisen sich nicht nur als sinnstiftend für Interaktionen zwischen Figuren, sondern haben auch raumbildenden Charakter. Nicht jede Handlung hätte in jedem Raum einen Sinn – so lassen sich die Transformationsprozesse, denen Räume ausgeliefert sind, mitunter auch auf die Figuren übertragen, die sich einem Adaptierungsprozess an den Raum unterziehen. Man muss somit nicht nur fragen, was mit dem Raum gemacht wird, sondern auch, was der Raum mit den Personen in ihm macht. Das Naheverhältnis von Körper und Raum legt schon die soziokulturelle, wie auch etymologische Bedeutung der Haut nahe. Als äußerste Körpergrenze ist sie die Kontaktfläche zur Umwelt und daher für das Verhältnis von Selbst zu Welt zentral.³³³ Die Bedeutung des Wortes „Haut“ als „umhüllende Schicht, Hülle, Schale“ ist seit dem neunten Jahrhundert üblich. Sie gehört unter anderem zur gleichen Wortfamilie wie „Haus“ oder „Hütte“.³³⁴ Die Haut umgibt also unser zentralstes, persönlichstes „Sein“ – wir haben nicht nur eine Haut, wir sind *in* dieser Haut. Dafür sprechen auch zahlreiche Metaphern und Redewendungen, die dem Sinnbereich der Haut als schützende, (ver-)bergende, oder auch täuschende Hülle zuzuordnen sind.³³⁵ Neben Leib-Haus-Analogien, die bereits seit der Antike und dem frühen Christentum auf den Körper als Behausung der Seele verwiesen, kann die Haut in der Sprache aber auch als ein unentrinnbares Gefängnis ausgedrückt werden, welches bei extremen Emotionen imaginär überwunden wird (z.B. „aus der Haut fahren“).³³⁶

Bei genauerer Betrachtung der Analogisierung von Gebäuden und Körper erweist sich die Vorstellung, im Leib zu wohnen „immer als Rede über einen Hohlraum: den imaginären Raum, den die eigene Haut bildet.“³³⁷ Die Leere des Raumes, die mit einer inneren Leere einhergeht, wird unter anderem in *The Night Circus* ausgedrückt. Der Roman beginnt mit dem Kapitel „Anticipation“. „The circus arrives without warning. No announcements precede it, no paper notices on downtown posts and billboards, no mentions or advertisements in local newspapers. It is simply there, when yesterday it was not.“³³⁸ Der magische Zirkus Le Cirque des Rêves reist ohne Ankündigung oder geregelte Route, er ist „wonder and comfort and mystery all together.“³³⁹ Nicht zuletzt diese Aura des Geheimnisvollen, das gebannte Warten, ob, wann und wo der Zirkus über Nacht

333 Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbeck: Rowohlt 1992. S. 7.

334 „Haut“: DWDS. *Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <https://www.dwds.de/wb/Haut> (08.08.2018).

335 Benthien: *Haut*. S. 25.

336 Benthien: *Haut*. S. 28-35.

337 Benthien: *Haut*. S. 20.

338 Erin Morgenstern: *The Night Circus*. New York: Anchor Books 2011. S. 3.

339 Morgenstern: *Night Circus*. S. 413.

erscheinen wird, trägt zu dem Kultstatus bei, den Le Cirque des Rêves bald erlangt. Eine Gruppe von besonders aufopferungsvollen Anhängern, die sich selbst als „rêveurs“ bezeichnen, beginnen eine Art Netzwerk aufzubauen, welches sich über den ganzen Globus erstreckt und die Nachricht, dass der Zirkus seine Zelte aufgeschlagen hat, in Windeseile verbreitet. Nicht alle rêveurs können dem Zirkus überall hin folgen. Manche Mitglieder werden vom Zirkus selbst verständigt und persönlich zu Vorstellungen eingeladen, andere fiebern aus der Ferne mit. Alle können jedoch nur auf ein Zeichen hoffen und warten.³⁴⁰ Vor allem für den Jungen Bailey wird der Zirkus bald zu viel mehr als eine Stätte der Unterhaltung. Von seiner älteren Schwester wird er gehänselt, während er zu den Zwillingen Poppet und Widget, die im Zirkus auf die Welt kamen, eine tiefe Freundschaft entwickelt, als sie ihm gemeinsam den Zirkus zeigen. Als er sich entscheidet, sich dem Zirkus anzuschließen und zu spät auf dem Feld eintrifft, an dem dieser zuvor noch gestanden hatte, korreliert die räumliche Leere mit der in seinem Inneren:

Bailey walks in circles around the empty field for some time before he can convince himself that the circus is well and truly gone. There is nothing at all, not so much a bent blade of grass, to indicate that anything had occupied the space hours before. He sits down on the ground, his head in his hands and feeling utterly lost though he has played in these very fields ever since he was little.³⁴¹

Bailey empfindet einen Verlust des Heimes, obwohl er sich am Ort des Heimes befindet. Es ist diese Art der Nostalgie als Reaktion auf etwas scheinbar verlorenes, die Johnson mit dem Unheimlichen in Verbindung bringt und als eine Bedingung für das moderne Subjekt betrachtet.³⁴² Wie Michel Foucault betont, nehmen wir unsere Umwelt und die Dinge, die um uns herum geschehen, immer in Bezug zu unserem Körper wahr. „Der Körper ist der Nullpunkt der Welt“, so Foucault, „der Ort, an dem Wege und Räume sich kreuzen.“³⁴³ In *The Transformation of Bartholomew Fortuno* erfahren körperliche Vorgänge eine Verräumlichung, die dem Nullpunkt als Zentrum der personalen Sinngebung entspricht. Ein Großteil der Handlung spielt in P. T. Barnums American Museum, in dem der

340 Morgenstern: *Night Circus*. S.180–183.

341 Morgenstern: *Night Circus*. S. 403.

342 Johnson: *Aesthetic Anxiety*. S. 14.

343 Michel Foucault: „Der utopische Körper.“ In: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Üs. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2013. 23-36. S. 34.

Protagonist Bartholomew Fortuno als „Skeleton Man“ auftritt und wie viele andere Freaks im Museum lebt. Das Museum betrachtet er als Zuhause, das ihm Schutz bietet und durch das er als ernstzunehmender Künstler wahrgenommen werden kann: „Under Barnum’s care we were celebrated as Curiosities and given proper respect for our gifts, but without his showmanship the public would see us simply as freaks.“³⁴⁴ Er meidet die Welt außerhalb des Museums und unternimmt nur gelegentlich, im Schutze der Nacht, Ausflüge in eine Taverne, die von vielen der Kuriositäten frequentiert wird. Als Barnum ihn ersucht, ein mysteriöses Paket in einem chinesischen Geschäft abzuholen, löst das Zusammentreffen mit der Außenwelt schier Panik in ihm aus.

The moment I opened the service door onto Ann Street Thursday afternoon, I realized what a fool I’d been. The smell that wafted in from the street turned my stomach, and I shut the door immediately. Why had I agreed to Barnum’s request to go out? I took a moment to compose myself, opened the door once more, and stepped onto the filthy walk. [...] It had been a long time since I’d been out in the daytime – two years at least – and then I had gone in the early morning, well before the crowds could swell. But now, face-to-face with the midday rush, I saw Broadway for what it was: a battlefield.³⁴⁵

Hinzu kommt, dass er seine Identität als Darsteller ohne den Raum des Museums, ohne den Schutz der Bühne, verliert. Die Leute auf der Straße erschrecken bei seinem Anblick; sie halten sein Aussehen für ein Zeichen einer Krankheit und meiden den Kontakt mit ihm. „This was precisely why I never mixed with people outside of the Museum. Normal people needed the context of my show to understand my place in the world. And I needed the distance from normal people. Idiots, every one.“³⁴⁶ Er ist erleichtert, als er in sein Zimmer mit dem gewohnten Geruch nach Büchern und dem Parfum einer Freundin zurückkehren kann. Als er den chinesischen Laden auf Barnums Wunsch ein weiteres Mal aufsucht, schenkt ihm der Verkäufer eine Wurzel, die Bartholomew essen soll, um wieder gesund zu werden. Und tatsächlich beginnt die Wurzel seinen Appetit zurückzubringen, den er als Kind verloren hatte. Er muss feststellen, dass sein Aussehen keine Gabe war,

344 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 19.

345 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 63-64.

346 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 64-65.

sondern die Manifestation eines Traumas.³⁴⁷ Mit der Veränderung seines Körpers geht auch eine Veränderung in der Wahrnehmung des Raumes einher. Die Außenwelt ist nicht länger erschreckend, sondern verspricht ein Gefühl von Freiheit: „It felt marvelous to be free and outside.“³⁴⁸ Diesen Zusammenhang von innen und außen, der auf die innersten Vorgänge anspielt und dennoch an einem Platz außerhalb des Subjekts zu verorten ist, ist das, was Lacan als *extimité* bezeichnet und was das Unheimliche ein Stück näher an die Untersuchung von Raumkonzepten rückt, insbesondere in Momenten, in denen plötzlich nicht mehr zwischen innen und außen unterschieden werden kann. Wie sich das Unheimliche nicht nur als räumliches Phänomen, sondern auch als Desorientierung auffassen lässt, soll im Folgenden dargelegt werden.

1. Das Unheimliche als räumliches Konzept

Der Akt des Einrahmens ermöglicht einerseits ein Verständnis von sozialen Interaktionen und der eigenen Rolle, andererseits stellt ein eventuelles Aufbrechen des Rahmens eine Verletzung dieses Rollenverständnisses dar. Der Verlust einer kohärenten narrativen Struktur, der damit einhergeht, lässt sich über das Gefühl der Hilflosigkeit und Desorientierung in Zusammenhang mit dem Unheimlichen bringen, das sich als Ausdruck zeitlich-räumlicher Desorientierung manifestieren kann. In neuerer Zeit wurde das Unheimliche sogar als ein spezifisch räumliches Phänomen untersucht. So geht zum Beispiel Johannes Binotto in *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur* der Topologie des Unheimlichen in den Kupferstichen Giovanni Battista Piranesis, in den Werken Edgar Allan Poes und H. P. Lovecraft, sowie in den Filmen von Dario Argento und Fritz Lang nach. Dabei betrachtet er nicht das als unheimlich, was an einem bestimmten Ort wieder auftaucht, sondern den Ort selbst und dessen räumliche Strukturierung, welche die Wiederkehr des Verdrängten ermöglichen.³⁴⁹ Zum einen wird der vertraute Raum unbekannt, zum anderen besteht das Unheimliche „in der Ununterscheidbarkeit von

347 Was er verdrängt hatte, war, dass seine Mutter seinen Vater vergiftete, als er noch ein kleines Kind war und er Augenzeuge dieser Tat war.

348 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 167.

349 Johannes Binotto: *Tat/Ort*. S. 31. Dabei handelt es sich bei der topologischen Grundlage unheimlicher Erfahrung nicht um neue Konzepte. Schon Freud selbst betont dessen örtlich-räumlichen Charakter in seinen Ausführungen zu der Ambivalenz des Begriffs: Das Bekannte, Vertraute, welches beim Unheimlichen immer mitschwingt, bezieht sich auf den Ort des Bekannten, Vertrauten: das Heim.

Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit erfolgt.“³⁵⁰ Der unheimlichen Raum, den Binotto als „Tat/Ort“ bezeichnet, richtet sich gegen das Subjekt und stellt Vorstellungen von Gesetzen, denen ein Raum unterworfen ist, infrage.³⁵¹

Die Erfahrung des Unheimlichen als einem Begriff, der dem Heim entnommen ist, legt die Vermutung nahe, dass Dinge, die in den Ort der Zuflucht eindringen, als unheimlich empfunden werden. Es ist aber auch eine Desorientierung von Subjekten im Raum³⁵² – in einem vertrauten Raum, der plötzlich unbekannt wird oder einem Raum, der sich in sich selbst zusammenzufalten scheint und das Subjekt scheinbar „verschlängt“.

Freud berichtet von einem Vorfall in Italien, als er sich bei einem Spaziergang verlaufen hatte und nach mehrmaligem Abbiegen in andere Straßen immer wieder an derselben Stelle landete:

Als ich einst an einem heißen Sommernachmittag die mir unbekannten, menschenleeren Straßen einer italienischen Kleinstadt durchstreifte, geriet ich in eine Gegend, über deren Charakter ich nicht lange in Zweifel bleiben konnte. Es waren nur geschminkte Frauen an den Fenstern der kleinen Häuser zu sehen, und ich beeilte mich, die enge Straße durch die nächste Einbiegung zu verlassen. Aber nachdem ich eine Weile führerlos herumgewandert war, fand ich mich plötzlich in derselben Straße wieder, in der ich nun Aufsehen zu erregen begann, und meine eilige Entfernung hatte nur die Folge, daß ich auf einem neuen Umwege zum dritten Male dahingeriet. Dann aber erfaßte mich ein Gefühl, das ich nur als unheimlich bezeichnen kann, und ich war froh, als ich unter Verzicht auf weitere Entdeckungsreisen auf die kürzlich von mir verlassene Piazza zurückfand.³⁵³

Freuds primäres Ziel ist, anhand der Anekdote zu verdeutlichen, wie das Unheimliche als Wiederholung des Gleichartigen verstanden werden kann, welches ein Gefühl von Hilflosigkeit und Schicksalshaftigkeit evoziert, indem es einem „die Idee des

350 Binotto: *Tat/Ort*. S. 34.

351 Binotto: *Tat/Ort*. S. 14.

352 Binotto: „Io sono sempre vista.“ S. 101.; Binotto: *Tat/Ort*. S. 34.; Vgl. dazu auch Jacques Lacans Begriff *extimité*, der genau auf diese Ununterscheidbarkeit von innen und außen anspielt.

353 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 311.

Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“³⁵⁴ Die Wiederholung gestaltet sich insofern als problematisch, da es sich – im Gegensatz zu rituellen Wiederholungen und alltäglichen Praktiken die, ähnlich wie etablierte Rahmen dazu beitragen das Subjekt an seinem Platz zu verankern und so das Gefühl von Sicherheit vermitteln – um eine ungewollte Wiederholung handelt. Diese ungewollte Wiederholung des Gleichartigen bringt Freud in Verbindung mit dem Todestrieb; es handelt sich eine schmerzhaftes Wiederholung von Erfahrungen und Verhaltensweisen, die dem Subjekt schaden und dem Lustprinzip entgegenwirken.³⁵⁵

Eine ähnliche Erfahrung, wenn auch nicht auf eine offensichtliche räumliche Desorientierung wie sie Freud erlebt zurückführbar, machen sowohl Bartholomew Fortuno als auch die rêveurs in *The Night Circus*. Was Bartholomew als sein Heim betrachtet und seine Rolle, die damit einhergeht, ist am Ende das, was ihm schadet. Die Erkenntnis, dass die Gefährdung seiner personalen Identität nicht von außen einzudringen versucht, sondern an dem Ort seinen Ursprung hat, an den sein Dasein gebunden ist, löst ein Gefühl von Entwurzelung, Desorientierung, ja Unheimlichkeit aus.

Die Nostalgie und Sehnsucht nach etwas, was sie im Innersten bewegt aber sich nie ganz greifen lässt, bringt das, was die rêveurs erleben, über Lacans Konzept *jouissance* in die Nähe des Todestriebes und schließlich des Unheimlichen. Oft als „enjoyment“ übersetzt, ist *jouissance* jedoch viel mehr als Vergnügen: Obwohl es in der Nähe des Lustgewinns liegt, umfasst *jouissance* vielmehr Leiden, Schmerzen, das Verbotene und eine Überschreitung von Grenzen und ist daher jenseits des Lustprinzips angesiedelt.³⁵⁶ Die Vorstellung, dass Schmerz und Begehren sich umschlingen, verstärkt Lacan noch weiter, indem er *jouissance* mit dem Objekt a – dem verlorenen Objekt, das das Begehren steuert – in Zusammenhang bringt. Geht man noch einen Schritt weiter zu *surplus jouissance*, so begegnet man einem Moment des Irrationalen, einem unerklärlichen „etwas“, welches einem in seinem Tun bestärkt und einen zum Weitermachen antreibt.³⁵⁷ Es setzt ein

354 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 311-312.

355 Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips.“ In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. 5. Aufl. Hrsg. Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1967. 1-69. S. 18-21.

356 Jacques Lacan: *Seminar Book VII*. S. 184-185; Jacques- Alain Miller: „A and a in Clinical Structures.“ In: *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*. http://www.lacan.com/symptom6_articles/miller.html (4.10.2017).; Phil Jourdan: „You didn’t make me come! – What is ‚enjoyment‘ in Zizek and Lacan?“ *slothrop. the rest is not anecdote*. <http://slothrop.com/2012/11/06/you-didnt-make-me-come-what-is-enjoyment-in-zizek-and-lacan> (16.6.2015).

Jacques-Alain Miller geht sogar so weit, vorzuschlagen, dass es sich bei *jouissance* um Lacans Version des Todes handeln könnte. Vgl. Miller: „A and a in Clinical Structures.“

357 Jourdan: „You didn’t make me come!“

paradoxes Phänomen von „je mehr man von dem, was man begehrt hat, umso größer ist das Begehren danach“ ein:

[T]he logic of balanced exchange is perturbed in favor of an excessive logic of [...] „the more you possess of what you long for, the more you are missing, the greater your craving“; [...] The key to this perturbation, of course, is the surplus-enjoyment, the objet petit a, which exists (or, rather, insists) in a kind of curved space in which, the more you approach it, the more it eludes your grasp (or, the more you possess it, the greater the lack).³⁵⁸

Der Mythos, dieses „real thing“ besitzen zu können regt so zum Konsum an, bietet dabei aber nur ein Simulakrum des „real thing“ an und ist mitunter der Grund für das, was Umberto Eco als „Reise ins Reich der Hyperrealität“ bezeichnet. Um das „Wahre und Echte“ zu haben, wird „das absolut Falsche“ erzeugt. Als Folge verschwimmt die Grenze zwischen Spiel und Illusion und „man genießt die Lüge in einer Situation der ‚Fülle‘“. ³⁵⁹ Bei Ecos Beispielen – Wachsfigurenkabinette, Schaubuden, Palace of Living Art, Disneyland und die Geisterstadt Knott’s Berry Farm in Buena Park LA – handelt es sich nicht nur um Räume, die Realität in einem Akt des Fingierens reproduzieren und gleichzeitig auf unterschiedliche Weise (zum Beispiel durch Tricks wie Spiegel, Perspektivenwechsel und Brechungswinkel) Realität und Illusion verschwimmen lassen, ³⁶⁰ sondern auch um Heterotopien. Diese „vollkommen andere Räume“ heben sich laut Michel Foucault von Utopien ab, da es sich bei ihnen zwar um „Gegenräume“ handelt, sie aber, anders als Utopien, nicht ortlos sind. ³⁶¹ Heterotopien sind reale Orte, die jedoch gleichzeitig jenseits aller Orte liegen; sie sind „mystische oder reale Negationen des Raumes, in dem wir leben.“ ³⁶² Gärten, Friedhöfe, Gefängnisse oder Irrenanstalten sind eigene, in sich abgegrenzte Orte, sowie Räume, die durch ihre soziale Funktion von dem, was außerhalb liegt, abweichen. Hinzu kommt, dass Heterotopien Räume an einem Ort zusammenbringen, die eigentlich unvereinbar sind:

358 Slavoj Žižek: „Surplus-Enjoyment.“ S. 100. (Hervorhebung im Original).

359 Umberto Eco: „Reise ins Reich der Hyperrealität.“ In: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Üs. Burkhard Kroeber. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1985. 36-99. S. 41.

360 Eco: „Hyperrealität.“ S. 47, 54, 78-80.

361 Michel Foucault: „Die Heterotopien.“ In: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Üs. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2013. 7-36. S. 10.

362 Foucault: „Heterotopien.“ S. 11.

In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind. Und das Kino ist ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.³⁶³

Vor allem in der Bühnenkunst, die Max Hermann treffend als „Raumkunst“ bezeichnet,³⁶⁴ kommt die Bedeutung der Objekte und Subjekte zu tragen, die den Raum organisieren und ihm durch ihr Agieren in dem Raum und um den Raum erschaffen. Die Bühne als Schauplatz existiere eigentlich – von kurzen Momenten des Leerseins „zu außergewöhnlichen Zwecken“ abgesehen – gar nicht ohne den Menschen, die den Blick auf sie richten, so Hermann.³⁶⁵ Es wird also nicht nur der Raum der Bühne inszeniert, sondern neben der Handlung auch die Akteure. Dasselbe gilt für die Freakshow, deren Akteure, wie bereits dargelegt, im Kontext der Inszenierung entstehen. Ihre Existenz ist zu gleichen Teilen an den Raum (die Bühne, die Manege, etc.), die Zuschauer und die Handlung gebunden. Die Bühne, oder allgemeiner formuliert der Raum der Aufführung, wird als eindimensionaler Raum durch die Anwesenheit der Zuschauer aufgesprengt, die oft nicht nur die Form eines passiven Rezipienten annehmen, sondern beispielsweise durch Zurufe aktiv am Verlauf beteiligt sind, wodurch der „Umraum“ der Bühne mit dramatisiert wird. Obwohl Bühne und Zuschauerraum prinzipiell getrennt sind, wird einerseits durch die mögliche aktive Einflussnahme, andererseits durch ein „heimliches Nacherleben“ der Erfahrung und des Spiels des Schauspielers, das Raumerlebnis vom Publikum mitgetragen.³⁶⁶ Viel wichtiger als ein Fokus auf das *Nacherleben* erscheint mir allerdings, das Augenmerk auf ein (un-)heimliches *Miterleben* zu richten.

363 Foucault: „Heterotopien.“ S. 14.

364 Max Hermann: „Das theatrale Raumerlebnis.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephen Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 501- 514. S. 504.

365 Hermann: „Das theatrale Raumerlebnis.“ S. 501.

366 Hermann: „Das theatrale Raumerlebnis.“ S. 508.

2. „Beyond the bounds of imagination itself“ – Vom Fiktiven, Fingierten und Imaginären als Erfahrung (un-)heimlicher Welten

Spricht man von dem Unheimlichen als einer Desorientierung in Raum, Rahmen und Zeit, so lässt sich vermuten, dass diese Desorientierung besonders stark ausfallen müsste, wenn eine Vermischung von fantastischen und realen Elementen nicht länger eine Zuordnung in die scheinbar vorherrschende Realität ermöglicht. Die Vermittlung des Körpers selbst reicht nicht aus, um zu einem Selbst zu werden, wie Hermann Doetsch in Anlehnung an Lacan argumentiert. Das Subjekt müsse vielmehr lernen, das Reale und Imaginäre miteinander in Einklang zu bringen, um so seinen Platz zu finden.³⁶⁷ In den Fällen der unheimlichen Desorientierung hat das Subjekt seinen Platz wieder verloren. Seine Wege laufen ins Leere. Sie führen, wie die unterirdischen Gänge in Millhausers *Barnum Museum* „beyond the bounds of imagination itself.“³⁶⁸

Kommen wir zunächst auf die Problematik der Rahmen sowie Freuds Unterteilung des Unheimlichen und die Lenkbarkeit von Lesern zurück, die der Autor im Unklaren darüber lassen kann, welche Realität er für seine Geschichte gewählt hat, beziehungsweise kann er die Bedingungen plötzlich und ohne Vorwarnung ändern:³⁶⁹

Wir passen unser Urteil den Bedingungen dieser vom Dichter fingierten Realität an und behandeln Seelen, Geister und Gespenster, als wären sie vollberechtigte Existenzen, wie wir es selbst in der materiellen Realität sind. Auch dies ist ein Fall, in dem Unheimlichkeit erspart wird. Anders nun, wenn der Dichter sich dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat. Dann übernimmt er auch alle Bedingungen, die im Erleben für die Entstehung des unheimlichen Gefühls gelten, und alles was im Leben unheimlich wirkt, wirkt auch so in der Dichtung. Aber in diesem Falle kann der Dichter auch das Unheimliche weit über das im Erleben mögliche Maß hinaus steigern und vervielfältigen, indem er solche

367 Hermann Doetsch: „Einleitung.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 195-211. S. 201.

368 Steven Millhauser: „The Barnum Museum.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 73-91. S. 78.

369 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 306, 320-22.

Ereignisse vorfallen läßt, die in der Wirklichkeit nicht oder nur sehr selten zur Erfahrung gekommen wären. Er verrät uns dann gewissermaßen an unseren für überwunden gehaltenen Aberglauben, er betrügt uns, indem er uns die gemeine Wirklichkeit verspricht und dann doch über diese hinausgeht. Wir reagieren auf seine Fiktionen so, wie wir auf eigene Erlebnisse reagiert hätten; wenn wir den Betrug merken, ist es zu spät, der Dichter hat seine Absicht bereits erreicht, [...] Der Dichter hat dann noch ein Mittel zur Verfügung, durch welches er sich dieser unserer Auflehnung entziehen und gleichzeitig die Bedingungen für das Erreichen seiner Absichten verbessern kann. Es besteht darin, daß er uns lange Zeit über nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht.³⁷⁰

Es wird zwar eine erkennbare Welt wiedergegeben, der Text als „inszenierter Diskurs“ gibt sich aber durch Fiktionssignale als ein Werk literarischer Fiktion zu erkennen³⁷¹ und die Beschreibungen von Realität stehen, so Wolfgang Iser, unter dem Vorzeichen des Fingierens.³⁷² Das fingierte Reale wird dadurch zu einem Element des Imaginären, zu einem Als-Ob und der Akt des Fingierens zu einer Art Grenzüberschreitung:³⁷³

Nun enthält aber der fiktionale Text sehr viele identifizierbare Realitätsfragmente die über die Selektion der sozio-kulturellen Textumwelt wie auch der dem Text vorangegangenen Literatur entnommen sind. Insofern kehrt im fiktionalen Text eine durchaus erkennbare Wirklichkeit wieder, die nun allerdings unter dem Vorzeichen des Fingiertseins steht. Folglich wird diese Welt in Klammern gesetzt, um zu bedeuten, daß die dargestellte Welt nicht eine gegebene sei. Darin bringt sich eine wichtige Konsequenz der entblößten Fiktion zu Geltung. Im Kenntlichmachen des Fingierens wird alle Welt, die im literarischen Text organisiert ist, zu einem Als-Ob.³⁷⁴

370 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 322.

371 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 35.

372 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 18, 20, 35.

373 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 18, 20-21, 26.

374 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 37.

Ähnlichen Fiktionssignalen begegnet man beim Betreten von Gegenräumen: Heterotopien, wie Foucault argumentiert, haben stets Systeme der Öffnung und der Abschießung, durch die sie klar von ihrer Umgebung isoliert werden. Während man in einigen Fällen zum Eintritt gezwungen wird, wie es etwa beim Gefängnis der Fall ist, bedienen sich andere Heterotopien Eingangs- und Reinigungsritualen.³⁷⁵ Das eigentliche Wesen der Heterotopie beschreibt Foucault schließlich als das Infragestellen anderer Räume, welches in der Erschaffung von Illusionen oder einer Überbetonung der Realität liegt:

Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.³⁷⁶

Barnums Museum in Steven Millhausers Kurzgeschichte „The Barnum Museum“ spielt nicht nur mit verräumlichten Fiktionssignalen, Öffnungen und Abschießungen, sondern stellt den Raum beinahe als ein lebendes, von Transformationen geprägtes Konstrukt dar, das sich einerseits von der Außenwelt als ein Ort temporärer Ablenkung abhebt, andererseits die Außenwelt aber auch zum Auflösen bringt. Zu Beginn wird das Museum mit seinen zahlreichen Räumen, Gängen und Türen beschrieben:

The Barnum Museum is located in the heart of our city, two blocks north of the financial district. The Romanesque and Gothic entranceways, the paired sphinxes and griffins, the gilded onion domes, the corbeled turrets and masarded towers, the octagonal cupolas, the crestings and crenellations, all these compose an elusive design that seems calculated to lead the eye restlessly from point to point without permitting it to take in the whole. In fact the structure is so difficult to grasp that we cannot tell whether the Barnum Museum is a single complex building with numerous wings, annexes, additions and extensions, or whether it is many buildings artfully

375 Foucault: „Heterotopien.“ S. 18.

376 Foucault: „Heterotopien.“ S. 19-20.

connected by roofed walkways, stone bridges, flowering arbors, booth-lined arcades, colonnaded passageways.³⁷⁷

Das Museum kann nicht durch den Blick gefasst werden; es ist unklar, ob es sich um ein zusammenhängendes Gebäude oder um viele Einzelteile handelt. Während der Blick ruhelos über das Museum gleitet, kommt im Betrachter das Gefühl einer Zerstückelung auf; das Museum tritt nach außen hin als Einheit auf (*das Barnum Museum*), evoziert aber nicht das Gefühl einer in sich geschlossenen Einheit. Dieser Eindruck verstärkt sich weiter im Inneren des Museums:

The rooms are never simple, but contain alcoves, niches, roped-off divisions, and screened corners; many of the larger halls hold colourful tents and pavilions. Even if, theoretically, we could walk through all the rooms of the Barnum Museum in a single day, from the pyramidal roof of the highest tower to the darkest cave of the third subterranean level, in practice it is impossible, for we inevitably come to a closed door, or a blue velvet rope stretching across a stairway, or a sawhorse in an open doorway before which sits a guard in a dark green uniform. This repeated experience of refused admittance, within the generally open expanses of the museum, only increases our sense of unexplored regions. Can it be a deliberately calculated effect on the part of the museums directors? It remains true that new rooms are continually being added, old ones relentlessly eliminated or rebuilt. [...] It is said that if you enter the Barnum Museum by a particular doorway at noon and manage to find your way back by three, the doorway through which you entered will no longer lead to the street, but to a new room, whose doors give glimpses of further rooms and doorways.³⁷⁸

Die räumliche Struktur des Museums gleicht einem *mis-en-abyme*, dessen Tiefe nicht erfasst werden kann. Vor allem die Unmöglichkeit, mit dem Tempo der Veränderung Schritt zu halten und wieder auf selbem Wege aus dem Museum – der Heterotopie, oder dem Ort des Fiktiven – zurück in die Realität zu finden, kommt einer unheimlichen

377 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 73.

378 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 74.

Desorientierung gleich. „There are time when we do not enjoy the Barnum Museum“³⁷⁹, schreibt Millhauser.

The exhibits cease to enchant us; the many doorways, leading to further halls, fill us with a sense of boredom and nausea; [...] In hatred we rage through the gaudy halls, longing for the entire museum to burst into flame. It is best, at such moments, not to turn away, but to abandon oneself to desolation. Gaze in despair at the dubious halls, the shabby illusions, the fatuous faces; drink down disillusion, for the museum, in its patience, will survive our heresies, which only bind us to it in yet another way.³⁸⁰

Zu der Freude, die das Museum seinen Besuchern zu bieten hat, mischt sich Schmerz, Hass und Verzweiflung, die aber zu der vollen Erfahrung dazu gehören. Die Negativität muss ebenso zugelassen werden, wie das ungläubige Staunen. Das Museum baut, mit anderen Worten, durch den Schmerz, den es verursacht, sogar eine viel stärkere Bindung zu seinen Besuchern auf; der Griff des Unheimlichen ist stärker als der des Heimlichen. Einen räumlichen Sonderfall stellen die „plain rooms“ dar, die auf den ersten Anschein wirken, als wären sie fehl am Platz:

These rooms appear to be errors or oversights, perhaps proper rooms awaiting renovation and slowly filling with the discarded possessions of museum personnel, but in time we come to see in them a deeper meaning. The Barnum Museum is a realm of wonders, but do we not need a rest from wonder? The plain rooms scattered through the museum release us from the oppression of astonishment.³⁸¹

Die plain rooms überrumpeln einen zunächst durch ihre Einfachheit und beginnen danach, ein Gefühl von Ruhe auszustrahlen. Sollte der Zweck des Museums nicht aber sein, die Besucher von der Last und Langeweile des Alltags abzulenken? Es geschieht das, was Garland-Thomson beim Anblick von außergewöhnlichen Körpern aufzeigt: das Gewohnte

379 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 84.

380 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 84.

381 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 84.

langweilt einen, das Ungewöhnliche hingegen ist aufregend aber beängstigend.³⁸² Die Domestikation von Zeit und Raum spielt eine wichtige Rolle in der Evolution des Menschen und seiner Herrschaft über die Natur: Der Wohnraum wird gegen das Chaos der Umgebung abgegrenzt und es kommt zu einem Übergang von einem passiv hingenommenen zu einem aktiv konstruierten Raum.³⁸³ Die plain rooms werden zu einer Art räumlichem Fiktionssignal; sie vermitteln den Besuchern ein Gefühl von Sicherheit und Stabilität, indem sie aufzeigen, dass die bekannte, altvertraute Welt noch existiert. Dennoch handelt es sich bei den plain rooms nicht um ein frame-breaking, da sie sich durch die Anspielung auf das Eigene in einer Welt des Fremden in die außergewöhnlichen Anblicke im Museum einfügen:

These everyday images, when we come upon them suddenly among the marvels of the Barnum Museum, startle us with their strangeness before settling to rest. In this sense the plain rooms do not interrupt the halls of wonder; they themselves are those halls.³⁸⁴

Der eigentlich im Alltag passiv hingenommene „normale“ Wohnraum ist im Museum ebenfalls aktiv konstruiert und strebt danach, wie alle anderen Räume des Museums, auch aktiv wahrgenommen zu werden. So heben sie sich einerseits von dem „Chaos“ der fingierten Räume ab, tragen aber andererseits zum Gesamtkonzept des Museums bei, das als Ganzes ein Raum des Wundervollen, Imaginären darstellt. Auch wenn sie nicht explizit als „unheimlich“ beschrieben werden, wohnt ihnen doch einiges Potenzial inne, um das Gefühl des Unheimlichen aufkommen zu lassen. Der unheimliche Raum, so Binotto, ist nicht den gleichen Gesetzen unterworfen, wie der physikalische. Die „extime Architektur“ in Edgar Allen Poes Kurzgeschichten sei beispielsweise so unheimlich, da sie sich ständig verändere und so weder einen genauen Plan noch einen genauen Bau ermögliche.³⁸⁵ Eben dieser Ununterscheidbarkeit von innen und außen, sowie einer ungeordneten Architektur begegnet man auch in Millhausers Kurzgeschichten.³⁸⁶

382 Garland-Thomson: *Staring*. S. 19.

383 André Leroi-Gourhan: „Die symbolische Domestikation des Raumes.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. Üs. Michael Bischoff. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 228-243. S. 228-232.

384 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 84-85.

385 Binotto: *Tat/Ort*. S. 119.

386 Binotto legt weiter dar, dass es sich bei Poes Text selbst um eine Art der unheimlichen Architektur handelt, bei dem der Leser selbst in die Fallen der narrativen Struktur tappt. In Teil III werden die narrativen Strukturen des Unheimlichen und wie Millhauser in seinen Kurzgeschichten damit umgeht,

Eine strenge Abgrenzung von Räumen, wie sie bei Vergnügungsstätten üblich ist, kann als zentral für das Verständnis über diese Räume und den Rahmen, in dem man sich als Besucher befindet, angesehen werden. Wie Umberto Eco am Beispiel Disneyland darlegt, ist es die Struktur des Raumes, die Abgrenzung nach außen, die Gestaltung der Anlage, die Notwendigkeit einer Eintrittskarte sowie die etwaigen Kostümierungen der Angestellten, die offen preisgeben, dass es sich um „Spielzeugstädte“ handelt. Die Illusion nimmt im Inneren jedoch schnell überhand. Das Spiel der Fiktion vereinigt die Realität des Handelns.³⁸⁷ Es begegnet einem ein ähnliches Phänomen, wie es bei der Darstellung und Inszenierung der Wild Men of Borneo der Fall war: Die erfundene Geschichte ihrer Entdeckung wird mit einer Einführung über das Land Borneo in einem Büchlein zusammengefasst. Verkauft wird eine Fiktion, die Ware und Art der Bezahlung ist jedoch real. Das Geld, welches „draußen“ vom Besucher angespart wurde, wird als Folge echten Konsums in einem fingierten Rahmen in der „anderen Welt“ ausgegeben, was reale Folgen für den Besucher hat.³⁸⁸ Millhauser greift die Gefahr des ungehemmten Konsums auf, und lässt die Gegner des Barnum Museums in seiner Kurzgeschichte ausdrücklich darauf hinweisen:

Those who disapprove of the Barnum Museum do not spare the gift shops, which they say are dangerous. For they say it is here that the museum, which by its nature is contemptuous of our world, connects to that world by the act of buying and selling, and indeed insinuates itself into our lives by means of apparently innocent knickknacks carried off in the pockets of children.³⁸⁹

In weiterer Folge kann Fantasie, so Iser, außer Kontrolle geraten und „terroristisch“ werden; sie schlägt in die Zerstörung ihrer selbst über.³⁹⁰ Dies hat zur Folge, dass ganz im Sinne von Goffmans Theorie des frame-breaking, die Handlungen und Räume der Subjekte aufgebrochen werden. Die Annahme liegt nahe, dass manche Formen der Inszenierung von Räumen, Handlungen und Figuren, gerade durch das gezielte Vermischen und Unkenntlichmachen der Trennung von Fiktivem, Imaginärem und

genauer untersucht.

387 Eco: „Hyperrealität.“ S. 79-80.

388 Eco: „Hyperrealität.“ S. 80.

389 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 88.

390 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 296.

Realem eine besondere Art der Desorientierung hervorrufen, die auf einer Zwischenstufe des Freud'schen Unheimlichen (zwischen Alltag und Fantastik) angesiedelt ist.

Vor allem in „The Barnum Museum“ und Morgensterns *The Night Circus* gewinnt das an sich Fingierte Realitätscharakter. Die Gegner des Barnum Museums bemängeln nicht nur, dass es sich bei einem Großteil der Schauobjekte um Fälschungen handelt, sondern dass es insbesondere für Kinder die Gefahr darstellt, sie könnten sich von der Realität abwenden. Das Museum spiele auf perfide Weise mit dem Vergnügen an erotischen, exotischen, fantastischen und monströsen Anblicken und, anstatt kurzer Ablenkung vom Alltag, würde es ein Gefühl der Unzufriedenheit mit der Realität verursachen:

The enemies of the Barnum Museum say that its exhibits are fraudulent; that its deceptions harm our children, who are turned away from the realm of the natural to a false realm of the monstrous and fantastic; that certain displays are provocative, erotic, and immoral; that this temple of so-called wonders draws us out of the sun, tempts us away from healthy pursuits, and renders us dissatisfied with our daily lives; that the presence of the museum in our city encourages those elements which, like confidence men, sharpers, palmists, and astrologers, prey on the gullible; that the very existence of this grotesque eyesore and its repellent collection of monstrosities disturbs our tranquility, undermines our strength, and reveals our secret weakness and confusion.³⁹¹

Diese Annahme greift nicht nur die Vorstellung des Freaks als etwas Unnatürlichem auf, sondern spielt auf die Ambivalenz ungewöhnlicher Anblicke an. Der Freak oder das Monster als der unzivilisierte Andere, als der unterdrückte Teil unseres Selbst, welches nach außen projiziert wird, schwingt nicht mehr in seiner latenten Form mit, sondern nimmt im Museum Gestalt an. Die Verlockung eines „false realm of the [...] fantastic“, das einen aus der Realität entführt, kommt nicht von Ungefähr. Freud vergleicht das Phantasieren und Tagträumen des Erwachsenen mit dem Spiel von Kindern. Als Ausgleich zur unbefriedigenden Wirklichkeit wird eine Ersatzwelt herbei phantasiert. „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine

391 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 75.

Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit“,³⁹² so Freud. Zwar können sowohl das spielende Kind, als auch der Dichter zwischen Realität und erfundener Welt unterscheiden,³⁹³ dennoch ist die Gefahr, dass die Welten verschwimmen, in den Köpfen der Menschen präsent.

Wie in der Kurzgeschichte beschrieben wird, erscheint es plausibel, dass an einem Punkt in ihrem Leben alle Einwohner New Yorks dem Museum einen Besuch abstatten. Weniger wahrscheinlich, aber dennoch möglich scheint, dass in einem Moment, an dem sich ungewöhnlich viele Personen im Barnum Museum einfinden und ihre Aufmerksamkeit auf seine Ausstellungsstücke richten, die Welt außerhalb des Museums brüchig wird und sich auflösen beginnt.³⁹⁴ Die kurzfristigen Leerstellen auf der Bühne weiten sich auf permanente Leerstellen im Umraum der Bühne aus. Dabei muss aber auch bedacht werden, dass sich gerade leere Flächen für Projektionen eignen. Dieses Projizieren auf an sich leere Flächen fällt mit einer herbei gewünschten Realisierung des Begehrens und der Inszenierung des Phantasmas zusammen. Dabei ist es eben wichtig zu betonen, dass diese Inszenierung nicht zwangsläufig einer Erfüllung gleichkommt.³⁹⁵ In der Hyperrealität gibt es schließlich keine leeren Flächen oder Leerstellen mehr.³⁹⁶ Die Illusionen täuschen zwar die Realität vor, geben sich aber offen als eine Reproduktion zu erkennen – nicht etwa, wie Eco betont, weil das reale Ding nicht unmittelbar zur Verfügung steht, sondern weil die Illusion oft besser als die Realität sei:

[W]ährend das Wachs in den Wachmuseen nicht Fleisch ist, bekommt man in Disneyland, wenn es um Felsen geht, richtigen Felsen serviert, und wenn von Wasser die Rede ist, richtiges Wasser und ein Baobab ist ein Baobab. Und wenn uns Disneyland „Fälschungen“ präsentiert, künstliche Flußpferde, Dinosaurier, Seeschlangen, dann nicht so sehr weil die echten Äquivalente unmöglich zu beschaffen wären, als vielmehr, weil wir die Perfektion der Fälschung und ihr programmäßig-pünktliches Funktionieren bewundern sollen. In diesem Sinne produziert Disneyland nicht nur Illusion, sondern weckt auch – ohne es zu verleugnen – den

392 Sigmund Freud: „Der Dichter und das Phantasieren.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 157-168. S. 161.

393 Freud: „Dichter und das Phantasieren.“ S. 158.

394 Millhauser: „Barnum Museum.“ S. 80.

395 Ganz im Gegenteil muss immer ein gewisser Abstand zu dem Objekt des Begehrens bestehen bleiben, um das Begehren selbst aufrecht zu halten. Vgl. Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 112.

396 Eco: „Hyperrealität.“ S. 87.

Wunsch nach ihr: Echte Krokodile findet man auch im Zoo, und gewöhnlich dösen sie vor sich hin und verstecken sich. Disneyland aber sagt uns, daß die gefälschte Natur viel besser unseren Wachtraumwünschen entspricht.³⁹⁷

In *The Night Circus* werden diese Wachtraumwünsche in Form phantasmatischer Räume verwirklicht. Beim Zirkus Le Cirque des Rêves handelt es sich nicht um einen alltäglichen Zirkus, was sich unter anderem in seiner außergewöhnlichen räumlichen Struktur manifestiert:

The whole of Le Cirque des Rêves is formed by series of circles. Perhaps it is a tribute to the origin of the world „circle,“ deriving from the Greek *kirkos* meaning circle, or ring. There are many such nods to the phenomenon of the circus in a historical sense, though it is hardly a traditional circus. Rather than a single tent with rings enclosed within, this circus contains clusters of tents like pyramids, some large and others quite small. They are set within circular paths, contained within a circular fence. Looping and continuous.³⁹⁸

Das Duell zwischen Celia und Marco beziehungsweise zwischen Prospero und A. H- wird als ein räumlicher Wettstreit ausgetragen, durch den der Zirkus einerseits wächst, andererseits zusammengehalten wird. Celia und Marco erschaffen abwechselnd neue Zelte und Attraktionen in dem Versuch, sich gegenseitig zu übertreffen, wobei sie bei einigen Kreationen die Hilfe des Architekten Ethan Barris in Anspruch nehmen. Die Kombination von Magie und realen, physischen Elementen ist für das Gefühl von Sicherheit wichtig, da reine magische Phänomene eher das Gefühl von Unheimlichkeit herbeiführen würden. Nicht nur das Erschaffen selbst erfordert magische Kräfte, sondern auch das Aufrechterhalten. Obwohl es sich sowohl bei Celias als auch Marcos Herangehensweise um magische Praktiken handelt, die die Realität transformieren, kann eine Gegenüberstellung der inhärenten Magie Celias und des Analogiezaubers, den Marco betreibt, mit der Dichotomie von Illusion und Realität veranschaulicht werden. Celia erschafft, lenkt und hält ihren Teil des Zirkus alleine durch die Kraft ihrer Gedanken

397 Eco: „Hyperrealität.“ S. 82-83.

398 Morgenstern: *Night Circus*. S. 7. (Kursiv im Original).

zusammen; Marco manipuliert die Wahrnehmung anderer anhand von greifbaren Gegenständen wie einem Buch, in das er Symbole und Formeln schreibt. Anders ausgedrückt transformiert Celia auf direktem Wege die Realität, wohingegen Marco über Illusionen die Wahrnehmung der Realität, nicht die Realität selbst, beeinflusst.

Zunächst erschaffen sie abwechselnd neue Elemente des Zirkus als Antwort aufeinander und als Herausforderung an den Gegner, eine noch detailliertere, aufwändigere Kreation zu erschaffen. Als Marco den „Ice Garden“ entwirft, antwortet Celia mit dem „Wishing Tree“. „I thought a tree covered in fire would make for a proper complement to ones made from ice.“³⁹⁹ Das Zelt, in dem sich der Wishing Tree befindet, wird nicht zufällig von den Besuchern des Zirkus entdeckt, sondern gefunden, wenn man ihn braucht. Die Kerzen, durch die der Baum den Eindruck erweckt er würde brennen, stehen für Wünsche, die durch die Wünsche anderer entflammt werden.⁴⁰⁰ Während der Wishing Tree zu einem von Marcos Lieblingszelten wird, bevorzugt Celia den Ice Garden: „It’s like walking into a dream. As though it is someplace else entirely and not simply another tent.“⁴⁰¹ Beide Kreationen weisen den Charakter des Traumhaften, Phantasmatischen auf. Als sich Celia und Marco näher kommen und ineinander verlieben, nehmen die Zelte die Form von Geschenken, verräumlichten Liebeserklärungen an. Als Marco den „Pool of Tears“ erschafft, tut er dies, um Celia das Gefühl von Geborgenheit zu vermitteln, als Ersatz für die physische Nähe zu ihm: „I wanted you to have a place where you felt safe enough to cry if I could not be with you.“⁴⁰² Am Eingang des Pool of Tears werden die Besucher angewiesen, einen schwarzen Stein aus einer Kiste zu entnehmen, der im Laufe ihres Aufenthaltes zu einer Manifestation ihrer Traurigkeit wird, die sie in den Teich in der Mitte des Zeltes werfen. Der Stein wird so, auf andere Weise als die Inszenierung auf der Bühne, zu einer leeren Fläche, die mit den innersten Regungen aufgeladen werden kann, die dadurch eine Form annehmen, die eine Verarbeitung zulässt.

The stillness of the tent becomes a quiet melancholy. Memories begin to creep forward from hidden corners of your mind. Passing disappointments. Lost chances and lost causes. Heartbreaks and pain and desolate, horrible loneliness. Sorrows you thought long forgotten mingle with still-fresh

399 Morgenstern: *Night Circus*. S. 284.

400 Morgenstern: *Night Circus*. S. 468.

401 Morgenstern: *Night Circus*. S. 283.

402 Morgenstern: *Night Circus*. S. 412.

wounds. The stone feels heavier in your hand. When you drop it in the pool to join the rest of the stones, you feel lighter. As though you have released something more than a smooth polished piece of rock.⁴⁰³

Die Erfahrungen und Gefühle haben ihren Ursprung in der realen Welt, die in die fingierte Welt, die Heterotopie des Zirkus, mit hineingebracht werden. Der Abstand zur Realität ermöglicht ein Ablösen von diesen schlechten Dingen, ähnlich dem realen Konsum, den Eco beschreibt.

Das Moment des Loslassens, sich Fallenlassens wird als eine angenehme Desorientierung im Zelt „The Cloud Maze“ beschrieben.

The Cloud Maze

An Excursion in Dimension

A Climb Though (sic) the Firmament

There Is No Beginning

The Is No End

Enter Where Your Please

Leave When You Wish

*Have No Fear of Falling*⁴⁰⁴

Bei der Cloud Maze handelt es sich um einen Turm, der aus einzelnen, sich bewegenden Plattformen besteht, die die Form von Wolken haben. „Reaching the pool of spheres below it is truly like falling into a cloud, soft and light and comforting.“⁴⁰⁵ Das Loslassen, das Gefühl von Schwerelosigkeit, welches man furchtlos genießen kann, wird zu einer sowohl körperlichen als auch räumlichen Erfahrung. Ähnlich der Leere des Raumes, die als eine innere Leere empfunden wird, werden auch in dieser Szene Vorgänge im Inneren räumlich verarbeitet.

Bisher wurde der Cirque des Rêves als ein Ort des Trostes und der Zuflucht beschrieben, der die Funktion des Heimes erfüllt. Das ist jedoch nicht über den ganzen Roman der Fall. Der Zirkus beginnt, zwischen dem Heimlichen (Heimeligen) und Unheimlichen zu

403 Morgenstern: *Night Circus*. S. 371.

404 Morgenstern: *Night Circus*. S. 259. (Kursiv im Original).

405 Morgenstern: *Night Circus*. S. 262.

pendeln. Vor allem die Leute, die in die Abläufe des Zirkus involviert sind, aber dabei keine zentrale Rolle einnehmen, empfinden dessen Schutzfunktion – die Personen, die mit dem Zirkus zu tun haben hören auf zu altern – als unheimlich.

In einer Szene, in der sich Tara (deren Funktion als „Mädchen für alles“ beschrieben werden kann) und der Architekt Ethan Barris unterhalten, wird klar, dass beide ihr normales Leben aufgegeben haben, umgezogen sind oder viel reisen, da sie bereits zu viel Aufmerksamkeit auf die Ungewöhnlichkeit ihres Daseins gezogen haben. „How many years until moving cities becomes insufficient? What is the solution beyond that? Changing our names? I ... I do not enjoy being forced into such deceptions“⁴⁰⁶, stellt Tara fest. Was sie erlebt sind keine Wachtraumwünsche, sondern die Unmöglichkeit, zwischen dem Wirklichen und Unwirklichen zu unterscheiden. „I am finding it difficult to discern between asleep and awake [...] I do not like being left in the dark. I am not particularly fond of believing in impossible things.“⁴⁰⁷ Es ist nicht nur keine Zuordnung in Traum und Realität möglich, sondern die narrative, temporale Abfolge des Lebens ist gestört. In weitere Folge wird der Zirkus zu einem Tat/Ort, der sich gegen die Subjekte richtet, die er bisher beschützte. Als der Zustand für Tara so unerträglich wird, dass sie den Anblick ihres Spiegelbildes nicht mehr erträgt, sucht sie A. H- auf, um sich über die unerklärlichen Vorkommnisse im Zirkus zu erkundigen. Am Rückweg verunglückt sie tödlich. Auch der Zirkusdirektor Chandresh Christophe Lefèvre verliert zunehmend den Verstand. Als er sich sicher ist, dass es sich bei A. H- nicht um einen Menschen handelt, versucht er ihn am Zirkusgelände umzubringen. Der Dolch, den er wirft, trifft jedoch Friedrich Thiessen, einen Uhrmacher, der zu Beginn des Zirkus mit der Anfertigung einer besonderen Uhr betraut wurde. Auch nach der Fertigstellung der Uhr fühlt sich Herr Thiessen dem Zirkus sehr verbunden und beginnt, eine Art Chronik zu verfassen; nicht zuletzt aufgrund dieser Schriftstücke wird er zum inoffiziellen Anführer der rêveurs. Im Laufe der Zeit entwickelt sich eine enge Freundschaft zwischen Celia und Herrn Thiessen. Celia gibt sich die Schuld an seinem Tod, da sie ihn nicht retten konnte. Herr Thiessen war durch seine Briefe ihre Verbindung nach draußen, der ihr ein Bild vom Zirkus vermitteln konnte, welches sie von ihrem Blickwinkel nicht sehen konnte, wie sie Marco erzählt: „He showed me the circus in a way I had not been able to see it before [...]. How it looked from the outside.“⁴⁰⁸ Obwohl vor allem Marco durch einen Schutzzauber von Anfang an bemüht war, den

406 Morgenstern: *Night Circus*. S. 194.

407 Morgenstern: *Night Circus*. S. 194.

408 Morgenstern: *Night Circus*. S. 382.

Zirkus und alle Personen, die in ihn involviert sind, zu beschützen, wird beiden klar, dass dies nicht möglich ist; auch A.H- wirft Prospero vor, dass der Zirkus ein zu öffentlicher Austragungsort ist.⁴⁰⁹ Wie kann trotz Schutzzauber und der Kontrolle über die Geschehnisse von innen durch Celia, von außen durch Marco, dieses Unglück überhaupt geschehen? Wie sich herausstellt, hat Isobel, Marcos Freundin, die als Kartenlegerin im Zirkus arbeitet, einen eigenen Schutzzauber auf den Zirkus gelegt. Als sie von der Liebe zwischen Celia und Marco erfährt, löst sie die Bindung auf – nicht ahnend, welche Konsequenzen ihr Handeln haben wird, da sie im Grunde genommen gar nicht selbst von der Wirkung ihres Zaubers überzeugt ist. Die Unheimlichkeit in dieser Entwicklung liegt darin, dass der Ursprung, beziehungsweise die Realität, auf der der Zirkus fußt, infrage gestellt wird. Auf der einen Seite ist er der Schauplatz für den Wettstreit zwischen Celia und Marco, die beide den Zirkus ergänzen und zusammenhalten. Zwar haben sie Hilfe aus der physischen Welt bei der Erschaffung von Attraktionen, aber dennoch muss hier auch gefragt werden, ob der eigentliche Schauplatz der Zirkus, oder nicht viel eher Celias und Marcos Fantasie ist? Werden alle Beteiligten zu Objekten ihrer Vorstellungskraft? Die Position, die Subjekte und Objekte in diesem Gefüge einnehmen, erscheint jedenfalls ungewiss.⁴¹⁰ Der Ursprung des Raumes ist auf ähnliche Weise extim wie die Architektur in „The Barnum Museum“. Auf der anderen Seite kann man den Raum des Zirkus auch als einen Raum der Schrift interpretieren, wie es Binotto bei den Kurzgeschichten Poes aufzeigt.⁴¹¹ Neben Celias magischen Fähigkeiten, hat der Cirque des Rêves seine Basis auf der symbolischen Magie von Marco und bis zu einem gewissen Grad der von Isobel; er ist die verräumlichte Kette von Signifikanten, die selbst einer Desorientierung unterzogen werden, als der Zirkus instabil wird. Es handelt sich nicht um Fiktionssignale, die einem bei der Einordnung des Fiktiven helfen, sondern um Signale, dass das Heimelige zum Unheimlichen werden wird, indem es im Auflösen begriffen ist. „Das Unheimliche besteht in der Ununterscheidbarkeit von Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit folgt“⁴¹², fasst Binotto zusammen. Was ist Projektion, was Introjektion? Was ist Signifikat, was Signifikant? Was physischer Raum und was leere Fläche? Diese Fragen können nicht mehr eindeutig beantwortet werden. Celia wird bewusst, dass es sich nicht um ein Kräfteressen, sondern um einen Test der

409 Morgenstern: *Night Circus*. S. 376-377.

410 Die Ungewissheit über die Stellung, die Subjekt und Objekt zueinander einnehmen, nennt Binotto als eine Grundvoraussetzung der unheimlichen Erfahrung. Vgl. Binotto: *Tat/Ort*. S. 34.

411 Binotto: *Tat/Ort*. S. 118-126.

412 Binotto: *Tat/Ort*. S. 34.

Ausdauer handelt und dass das Duell erst beendet ist, wenn einer von ihnen stirbt. Dies würde auch das Ende des Zirkus bedeuten, da einer alleine nicht imstande wäre, die gesamte Magie zu kontrollieren. Der Zirkus und die damit verbundene Existenz seiner Akteure würde wie ein Kartenhaus in sich zusammenstürzen.

„Anything either of us does has an effect on everyone here, on every patron who walks through those gates. Hundreds if not thousands of people. All flies in a spiderweb that was spun when I was six years old and now I can barely move for fear of losing someone else.“⁴¹³

Mit anderen Worten wird Celia der Rahmen, in dem sie und Marco sich befinden und die Rolle, die sie in dem Spiel – welches eigentlich purer Ernst ist – spielen, bewusst. Am Ende finden sie einen Weg, sich sowohl ihren Mentoren, als auch ihrem Schicksal zu widersetzen, indem sie beide ihr leibliches Dasein aufgeben und ihre Geister mit dem Zirkus verschmelzen. Zwischen Raum, Handlung (beziehungsweise zwischen Tat und Ort) und Subjekt kann nicht mehr unterschieden werden:

They're in the circus. They *are* the circus. You can hear his footsteps in the Labyrinth. You can smell her perfume in the Cloud Maze. [...] They are confined within a space that is remarkable, one that can, and will, grow and change around them. In a way, they have the world, bound only by his imagination.⁴¹⁴

Was am Ende geschieht, ist nicht eine Desorientierung, sondern eine Auflösung im extimen Raum. Anstelle von Celia und Marco ist Bailey körperlich an den Zirkus gebunden, Poppet überzeugt Chandresh Christophe Lefèvre, den Zirkus auf Ethan Barris und Lainie Burgess, Taras Schwester, zu überschreiben. Lediglich A.H- stellt Bedingungen an Widget, bevor er den Zirkus freigibt:

„I want a story,“ he says. „A story?“ „I want this story. Your story. The tale of what brought us to this place, in these chairs, with this wine. I don't want a story you create from here“ – he taps his temple with his finger – „I want

413 Morgenstern: *Night Circus*. S. 415.

414 Morgenstern: *Night Circus*. S. 495-496. (Kursiv im Original).

one that is here.“ He lets his hand hover over his heart for a moment before sitting back in his chair. Widget considers this offer for a moment. „And if I tell you this story, you will give me the circus?“ he asks.⁴¹⁵

So endet der Roman mit einem Fiktionssignal. Widget beginnt die Geschichte des Cirque des Rêves zu erzählen: „The circus arrives without warning.“⁴¹⁶ Raum und Geschichte vermischen sich nun endgültig, die Handlung selbst gewinnt eine extreme Struktur, bei der sich der Anfang und das Ende ineinander verschlingen.

3. Von Flucht zu Fluch – Die Ambivalenz des Zirkus als Ort des Heimlichen

Der erste Eintrag im Collins Wörterbuch für „run away“ bringt das Weglaufen in Zusammenhang mit dem Verlassen eines Raumes, der einen unglücklich macht: „If you run away from a place, you are unhappy there.“⁴¹⁷ Bewegung, wie beispielsweise Michel de Certeau feststellt, ist eine raumbildende Handlung, die diesen mit einer Geschichte verbindet.⁴¹⁸ Die Geschichte des Zirkus und seines Umraumes ist oft eine Geschichte vom Weglaufen und Ankommen. Die Handlungen thematisieren sowohl die Welt, in die der Zirkus eindringt, von der er sich abgrenzt und die er in manchen Fällen aufzulösen droht, als auch die Welt des Zirkus, der durch seine ganz eigene Ordnung die Unordnung des Alltags betont.

Die Struktur des Raumes ist nicht von vorneherein festgelegt und unveränderbar, sondern vollzieht ihren Aufbau durch allgemeine Sinneswahrnehmungen.⁴¹⁹ Daher, so argumentiert Ernst Cassirer, ist der Raum mit einer bestimmten mythischen Qualität aufgeladen, die den Raum bestimmt, abgrenzt und mit Bedeutung auflädt:

415 Morgenstern: *Night Circus*. S. 501-502.

416 Morgenstern: *Night Circus*. S. 502.

417 „run away“: *Collins*: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/run-away> (15.08.2018).

418 de Certeau: „Praktiken im Raum.“ S. 346, 348.

419 Vgl. z. B. Ernst Cassirer: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 485-500. S. 494.

Jeder Ort und jede Richtung ist vielmehr mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen. Ihr ganzer Gehalt, ihr Sinn, ihr spezifischer Unterschied hängt von dieser Qualität ab. Was hier gesucht und was hier festgehalten wird – das sind nicht geometrische Bestimmungen, noch sind es physikalische „Eigenschaften“; es sind bestimmte magische Züge. Heiligkeit oder Unheiligkeit, Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit, Segen oder Fluch, Vertrautheit oder Fremdheit, Glückverheißung oder drohende Gefahr – das sind die Merkmale, nach denen der Mythos die Orte im Raume gegeneinander absondert und nach denen er die Richtung im Raume unterscheidet.⁴²⁰

Nicht jeder Raum erzählt dabei für jedes Subjekt die gleiche Geschichte; nicht jeder Raum erlaubt dem Subjekt, seine persönliche Geschichte zu verwirklichen. Betrachtet man den Raum, neben der Handlung, als einen Rahmen für die soziale Interaktion, das Verständnis über Selbst und Sinnhaftigkeit, so ergibt sich aus dieser Annahme, dass das Verständnis von geeigneten Räumen (und daher auch das Verständnis von Heimlichkeit oder Unheimlichkeit) sowohl von Handlung zu Handlung, als auch von Person zu Person unterschiedlich sein kann.

3.1. Das Freak-Konzept als räumliches Konzept – verque(e)r und verrückt

Nicht nur das Unheimliche kann als eine räumliche Kategorie verstanden werden, sondern auch dem Freak-Konzept haftet in gewisser Weise eine Form der räumlichen Klassifizierung an. Über den Ursprung des Begriffs „queer“ kann man das „Freakige“ als etwas verstehen, das sich nicht am geordneten Platz befindet. Innerhalb der queer studies wird argumentiert, dass Subjekte und Subjektivität keine abgeschlossenen Entitäten sind; sie sind instabil, fließend und stets in einem Prozess des Werdens verfangen.⁴²¹ Klare Grenzen – sei es zwischen Klassen, Sexualität oder Nationalität – werden negiert.⁴²²

420 Cassirer: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ S. 495.

421 Kath Browne, Catherine J. Nash: „Queer Methods and Methodologies: An Introduction.“ In: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Hrsg. Kath Browne, Catherine J. Nash. Farnham: Ashgate 2010. 1-24. S. 1.

422 Jamie Heckert: „Intimacy with Strangers/Intimacy with Self: Queer Experiences of Social Research.“ In: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Scienc Research*. Hrsg.

„Queer“ hat dabei seinen Ursprung im deutschen „quer“ beziehungsweise „verquer“⁴²³ – es ist nicht wie es sein sollte, schräg, absonderlich, vom Üblichen abweichend.⁴²⁴ Im vorigen Kapitel wurde beleuchtet, wie Räume – im Sinne einer Heterotopie, Hyperrealität oder eines Phantasmas – die Grenze zwischen dem Realen und Illusionären auflösen, wie Räume im Reich des Fingierten überhaupt erst entstehen und welche Konsequenzen diese Dualität von räumlicher Erfahrung haben kann. Das qu(e)eren in andere Räume kann jedoch auch als Flucht aufgefasst werden, die aus dem Unheimlichen das Heimelige macht; als Gegenteil der Desorientierung also, die sich aus einer plötzlichen Auflösung des richtigen Platzes ergibt. Ist das Subjekt von vorneherein nicht am richtigen Platz anzutreffen, wird die Handlung in vielen Fällen als eine Suche nach dem Ort des Heimes thematisiert.

Das Weglaufen mit dem Zirkus stellt dabei nach wie vor eine Sonderform dar. So ist „Zirkus“ etwa nicht nur als Synonym für „Theater“ oder „Rummel“ in sprachlichem Gebrauch, sondern auch für „Aufheben“, „Aufstand“, „Wirbel“, oder „Ärger“.⁴²⁵ Der Zirkus wird somit weiterhin als eine von der Gesellschaft und dem Alltag abgegrenzte eigene Welt wahrgenommen, in der nicht nur die vorherrschende Ordnung umgeworfen wird, sondern die auch Ausgestoßenen ein Heim geboten wird. Nicht zuletzt das Privileg, jeden Tag in einer neuen Stadt zu sein, ermöglicht eine Art karnevalesken Kontrollverlust. „Circus Day was uncivilized like the Fourth of July, with candied apples, cotton candy, fireworks, and special dispensation for skimpy costumes, public lust, trials of strength, breakneck stunts, colossal crowds“⁴²⁶, schreibt zum Beispiel Edward Hoagland. Auch im Englischen hat sich der sprichwörtliche Zirkus als eine Beschreibung für eine unkontrollierte, ungeordnete Szene gehalten.⁴²⁷

Die Beweggründe, um sich dem Zirkus anzuschließen, zu flüchten (vor der Realität, der Welt „dort draußen“, dem eigenen Leben, der Langeweile) sind ähnlich vielfältig wie die Personen selbst: von der Flucht in den Zirkus vor einem apokalyptischen Krieg (Genevieve Valentine *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*), über Freundschaften, die geschlossen und nicht zurückgelassen werden wollen (Erin Morgenstern *The Night*

Kath Browne, Catherine J. Nash. Farnham: Ashgate 2010. 41-54. S. 42.

423 Heckert: „Intimacy with Strangers.“ S. 42.

424 Vgl. „verquer“: Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/verquer> (16.08.2018).

425 Vgl. „Zirkus“: Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zirkus> (16.08.2018).

426 Edward Hoagland: „Circus Music: For Clowns, Lions, and Solo Trapeze.“ In: *Step Right Up. Stories of Carnivals, Sideshows, and the Circus*. Hrsg. Nathaniel Knaebel. New York: Carroll & Graf Publishers 2004. 1-12. S. 7.

427 Hoagland: „Circus Music.“ S. 7.

Circus), bis hin zu der Idealisierung des Freaks zu solch einem Grad, dass er nicht länger als das abnorme Andere, sondern als der heilige Erlöser wahrgenommen wird (Katherine Dunn *Geek Love*).

Das Gefühl, im eigenen Heim nicht am richtigen Platz zu sein, ist vor allem in der kindlichen Gedankenwelt keine Seltenheit. Während für kleine Kinder die Eltern die Quelle des Glaubens und der Autorität sind, rufen spätere Ereignisse eine Unzufriedenheit mit den Eltern und ein Gefühl der Zurücksetzung hervor. Freud zufolge ist die Reaktion darauf zunächst die Vorstellung, ein Stiefkind zu sein und entwickelt sich später in Tagträumen zu dem Wunsch, die Eltern durch andere zu ersetzen.⁴²⁸ In *The Night Circus* wird der Wunsch nach einer anderen Familie aufgegriffen. Bailey wird wiederholt von seiner älteren Schwester Caroline und ihren Freundinnen gehänselt. Als er sich im Zuge einer Mutprobe in den Cirque des Rêve einschleicht, eröffnet sich ihm eine ganz neue Welt. Vor allem die Zwillinge Poppet und Widget werden zu engen Freunden. Als der Zirkus im Auflösen begriffen ist, ist es Bailey, der eine entscheidende Rolle für dessen Weiterbestehen spielt. Die Begründung dafür ist nicht ganz eindeutig. Poppet, die mithilfe der Sterne Visionen der Zukunft hat, ist sich sicher, dass es ohne ihn keinen Zirkus geben werde, wie sie ihm am Tag ihrer Abreise eröffnet und ihn ersucht, den Zirkus und sie nicht im Stich zu lassen.

„I know you’re supposed to come with us,“ she says. „I know that part for certain.“ „But why? Why me? What would I do, just tag along? I’m not like you and Widget, I can’t do anything special. I don’t belong in the circus.“ „You do! I’m certain that you do. I don’t know why yet, but I’m sure you belong with me. With us, I mean.“ [...] „If you don’t come with us, there won’t be any more circus. And don’t ask me why, they don’t tell me why.“ She gestures at the sky, at the stars beyond the clouds. „They just say that in order for there to be a circus in the future, you need to be there. You, Bailey. You and me and Widge. I don’t know why it’s important that it’s all three of us, but it is. If not, it will just crumble. It’s already starting.“⁴²⁹

428 Sigmund Freud: „Der Familienroman des Neurotikers.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 169-174. S. 169-171.

429 Morgenstern: *Night Circus*. S. 350-351.

Der Zirkus reist jedoch ab, bevor Bailey eintrifft und er findet nur noch das leere Feld vor. Das Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit ist aber nur von kurzer Dauer, denn er trifft auf eine Gruppe rêveurs, die auf eine Nachricht über den nächsten Aufenthaltsort warten. Sie laden Bailey ein, sich ihnen anzuschließen – obwohl er sich nicht selbst als rêveur bezeichnet, findet er schnell Anschluss und hat das Gefühl, dazuzugehören. Obwohl auch die Kartenlegerin Isobel bestätigt, dass der Zirkus klar in Baileys Karten ablesbar ist,⁴³⁰ erklärt ihm Celia dennoch, dass er nicht auserwählt oder vom Schicksal bestimmt wurde, sondern dass er zur rechten Zeit am rechten Ort war.⁴³¹ Celia und Marco bitten Bailey, den Zirkus zu übernehmen, da sie einen Menschen brauchen, der als eine Art Anker fungiert. Als er zustimmt, bindet Marco ihn auf die gleiche Weise an den Zirkus, wie es bei ihm und Celia geschah. Egal auf welche Weise, der Glaube daran, dass das Schicksal einen ganz bestimmten Weg für eine bestimmte Person vorgesehen hat und man nur „zur rechten Zeit am rechten Ort“ zu sein braucht, vermittelt wiederum ein Gefühl von Ordnung und Sicherheit. Ähnlich verhält es sich mit Georges Schicksal in *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*. Er wünscht sich die Knochen aus Kupfer und Messing, doch sie werden ihm verwehrt, ohne dass genaue Gründe genannt werden, bis klar wird, dass seine Bestimmungen eine andere ist. Viele Figuren hatten hingegen wenig Wahl, als sie diesen Schritt gingen. Panadrome, Boss' erstes Werk, arbeitet mit ihr in ihrem früheren Leben zusammen in der Oper, als sein Kopf bei einem Bombenangriff von seinem Körper abgetrennt wurde. Boss, die sich aus den Trümmern befreien konnte, setzte ihn aus allem, was sie finden konnte, wieder zusammen und erweckte ihn zum Leben. Ayar der Starke Mann akzeptierte ein Rückgrat und Schultern aus Metall, als Austausch, dass Boss seinen schwer verwundeten Gefährten Jonah durch eine mechanische Lunge rettete:

Negotiations took an hour – a long hour, an hour Ayar remembers only in brief moments of shouting, of crying, of wanting to hit her but still holding Jonah – and then the worst was over. When Ayar woke up, he had a new name that went with a body made of gears and pistons and a spine that could carry anything, and Jonah was standing over him, smiling, turning to show Ayar the little beetle-glossy hatch Boss had built for the mechanisms

430 Morgenstern: *Night Circus*. S. 441.

431 Morgenstern: *Night Circus*. S. 472.

that powered Jonah's new clockwork lungs. (Boss made Ayar stronger, but Jonah she saved.)⁴³²

Auch Ying bekommt einen neuen Namen, als sie sich als Trapezkünstlerin bewirbt. In ihrem Fall geht die neue Identität jedoch nicht sofort mit einer körperlichen Verwandlung einher, da sie Boss zu jung erscheint. Als sie schließlich vor die Wahl gestellt wird, fällt ihr die Entscheidung für die Knochen nicht leicht, da ihr in der Zwischenzeit bewusst wurde, was sie aufgeben würde. „You don't have to do anything. You can stay with us just as you are“⁴³³, versichert ihr Alec, der Mann mit den mechanischen Flügeln. Ihr neues Zuhause ist nicht in Gefahr, dennoch weiß Ying, dass sie nicht weiter am Trapez arbeiten könnte, da sie als einzige Sterbliche ein zu hohes Risiko eingehen würde. Die Jongleure und Tänzerinnen tragen Kostüme, die den Eindruck mechanischer Erweiterungen erwecken sollen und sind nicht auf dieselbe Weise mit dem Zirkus und Boss verbunden, wie jene, die sie verwandelte und durch ihre Magie am Leben erhält. Nicht nur, dass sie auf die physische Nähe zu Boss angewiesen sind, der normale Lebensablauf ist unterbrochen: die Figuren sind im Prinzip untot; sie sterben während des Knochenaustausches und werden wieder zum Leben erweckt, weshalb sie weder altern, noch auf andere Weise ein normales Leben führen können. Die Gruppendynamik fällt George besonders auf, nachdem die Regierung Interesse am Zirkus bekundet:

Little George was slated to be fixed, but Boss keeps him out of the workshop even after he asks, and so he keeps moving slowly through time until he's older than Ying, until he's nearly as old as Jonah, who has been twenty-five since the day he came to the circus and was gifted with the clockwork lungs. Slowly Little George begins to wake up to the world in a way he cannot name. He does know that Ying will never be older; he does not know why he does such care not to anger the Grimaldi Brothers. He is not aware, only awake. He knows nothing for certain; he only sees that when the government man is gone, the circus gathers in two groups to see what Boss will do: those who are alive, and those who have survived the bones.⁴³⁴

432 Genevieve Valentine: *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*. Maryland: Prime Books 2011. S. 11.

433 Valentine: *Mechanique*. S. 77.

434 Valentine: *Mechanique*. S. 80.

Der Leser erfährt wenig über die Umstände, unter denen George sich dem Zirkus anschloss. Es wird lediglich angedeutet, dass er sich schon lange Zeit in Boss' Obhut befinden muss, auch wenn der Lauf der Zeit im Zirkus gestört zu sein scheint.⁴³⁵ Seine Verbundenheit zum Zirkus äußert sich auf ähnliche Weise wie Baileys. Als der Zirkus die Aufmerksamkeit der Regierung auf sich zieht und Boss gefangen genommen wird, damit sie eine Armee von Supersoldaten erschafft, bestimmt sie George zu ihrem Nachfolger. Ihre magischen Fähigkeiten überträgt sie durch ein Phönix Tattoo auf ihn:

„George,“ she said, „have you decided on the circus?“ I blinked. „How do you mean?“ „Is it what you want, for the rest of your life?“ „Never considered anything else,“ I said, proud of myself for having an answer ready. „I want to be a tumbler, if I can.“ [...] „What if you couldn't be an act? Would you still stay?“ „Yes,“ I said, which sounded less brave, but was just as true. Where else would I go? [...] Her eyes wouldn't let me go. After a long time, she said, „I never wanted you to be like the others. I think that's why I've waited. But now I have something I need to give you, if you'll take it.“⁴³⁶

Nachdem George das Tattoo erhalten hat, hat er das Gefühl, die Welt mit anderen Augen zu sehen. Während er sich zuvor als jung und blind beschrieben hat, erkennt er hinterher die Magie in allem, das ihn umgibt: „the tattoo was like putting a pair of spectacles on a child with poor vision“⁴³⁷, stellt er fest. Nicht nur Boss, sondern auch die räumliche Wahrnehmung des Zirkus und seiner Aufgabe ändert sich. Zu Beginn wird Boss Werkstatt als ein Ort des Chaos beschrieben, zu dem nur sie den Zutritt hat und dessen Magie für niemand anderen Sinn ergibt:

The workshop truck is the first truck behind the passenger trailers. Boss keeps it locked, with the key around her neck. Whenever I catch a look inside it seems a useless mess, one table and some tools and some scrap in a

435 Valentine: *Mechanique*. S. 68.

436 Valentine: *Mechanique*. S. 125.

437 Valentine: *Mechanique*. S. 131.

pile in the back, but she works magic with whatever she's got. (With metal, with audience, with us.)⁴³⁸

Als Georg Boss' Platz (im wahrsten Sinne des Wortes) einnimmt, um Bird zu retten, die gemeinsam mit Boss gefangen genommen wurde und schwer verwundet entkommen konnte, weiß er zunächst nicht, wie er mit den Kräften umgehen soll; es gelingt ihm jedoch, Bird zurückzuholen.

I jumped and yanked back my hands. I'd done it. I'd done it, I'd woken the dead, Boss hadn't warned me – I couldn't breathe, I clenched my fist to my chest. I didn't feel any different, I didn't know what I had done. (Later, I knew what I had done would fix me tighter and tighter to the circus, that by passing my hands over her and using what power Boss had lent me, I had turned the lock but good. [...])⁴³⁹

Die Verknüpfung von Handlung und Identität vollzieht sich in *Mechanique* über räumliche Verbindungen – der neue Raum bringt einen neuen Namen und eine neue Aufgabe. Viele der Figuren wollten weder das eine noch das andere. Andere Figuren wie George befanden sich zwar im Raum des Heimes, jedoch ohne ihre richtige Rolle zu kennen. Sind Rolle und Identität aber erst fixiert, so werden sie auch topologisch eingeschlossen. Beim Zirkus Tresaulti handelt es sich um einen sehr alten Zirkus, den die meisten Besucher nur ein einziges Mal zu sehen bekommen werden, da einerseits die Zeiten während des Krieges schlecht sind und die Lebenserwartung kurz ist, andererseits, weil die Gesetze der Zeit für den Zirkus und seine Darsteller nicht zu gelten scheinen und sie somit unbegrenzt reisen können. Der Zirkus bringt jedoch nicht nur Freude und Ablenkung, wie Boss bemerkt, sondern wirft durch sein Erscheinen auch Menschen und ganze Städte aus dem Gleichgewicht:

Boss knows the reason some cities fall after the circus Tresaulti has passed through is because the life of a city flickers and trembles when they are near. Then Tresaulti departs, and the life of the city tries to follow and cannot; even the buildings stumble and fall, become lost. When a city has

438 Valentine: *Mechanique*. S. 22.

439 Valentine: *Mechanique*. S. 220-221.

no greatness, its will is gone; then a city is nothing but a maze of shells that are only stone and steel and – soon enough – dust.⁴⁴⁰

Die Konnotation von Leben, Identität und Gebäude, die Möglichkeit, dass etwas Heimliches in sein Gegenteil umschlagen kann und die extime Architektur, die als eine Art Lebensform angesehen werden kann, werden so betont. Es gibt kein innen und außen – die Figuren verlieren wortwörtlich ihr Innerstes (ihre Knochen) und werden einem Transformationsprozess unterzogen, der äußerlich sichtbar und gleichzeitig an einen neuen Lebensraum gebunden ist.

3.1.1. Peace. Isolation. Purity. Arturism und The Admitted in *Geek Love*

Das vielleicht beste Beispiel für die Flucht in einen queeren Raum stellt die Sekte Arturism in Katherine Dunns Roman *Geek Love* dar.

Ein Hauptthema in *Geek Love* ist die Verbindung des Normalen und Anderen,⁴⁴¹ welches Dunn nicht nur in zwei Erzählsträngen verarbeitet, in denen sie die Geschichte der Binewski Familie in unterschiedlichen Phasen ihres Lebens erzählt, sondern auch anhand einer räumlichen Trennung, die mehrmals im Laufe des Romans vorgenommen wird.

Den Hauptteil der Handlung nimmt die Geschichte der Familie Binewski und ihrer Freakshow Binewski's Carnival Fabulon ein, die ihrer Natur entsprechend über eine besondere räumliche Struktur verfügt. Darüber hinaus ist es die Verbindung der Figuren zu ihren Räumen, die die Besonderheit dieser Struktur ausmacht. Nachdem Binewski's Carnival Fabulon, zusammen mit einem Großteil der Familie in Flammen aufging und Oly mit ihrer Mutter in ein großes Wohnhaus umzieht, beginnt für sie nicht nur ein neuer Lebensabschnitt, sondern auch eine neue Wahrnehmung ihres Körpers:

That was when I first recognized a need to explain myself. That was the time when I realized that the peculiar look on people's face when they saw me was not envy or hatred, but could be translated into one simple question: „What the hell happened to you?“ They needed to know so they could prevent it from happening to them.⁴⁴²

440 Valentine: *Mechanique*. S. 112.

441 Victoria Warren: „American Tall Tale/Tail: Katherine Dunn's *Geek Love* and the Paradox of American Individualism.“ In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 45/4, 2004. 232-336. S. 332.

442 Dunn: *Geek Love*. S. 321.

Innerhalb des Fabulons sind die Binewskis von der Außenwelt mehr oder minder abgeschottet; sie vertreten die Meinung, dass sie „Meisterwerke“ sind, im Unterschied zu den langweiligen „assembly-line items“⁴⁴³, die die Körper der normalen Menschen darstellen. Dabei wird jedoch vor allem die Mutter Crystal Lil auch von den Geistern ihrer Versuche, besondere Kinder zu designen, heimgesucht. Die sterblichen Überreste der Kinder, die entweder Totgeburten waren oder in den ersten Lebensjahren verstorben sind, wurden in Gläsern konserviert und unter der Bezeichnung „Mutant Mystery. A Museum of Nature’s Innovative Art“ ausgestellt, zu dem Besucher für einen Dollar Zutritt bekommen.⁴⁴⁴ Es handelt sich hier um eine Art Wunderkammer, ein Sammelsurium an Launen der Natur, der Al eine Sammlung ausgestopfter Tiere, sowie lebende, federlose Hühner hinzufügt. Crystal Lil hat die Aufsicht über diese Ausstellung und reinigt die Gläser täglich. „She would do a quick, decent job on all the glass windows in the maze, but her true purpose was her visit to the ‚kids‘ as she called them. The jars were Al’s failures. ‚And mine,‘ Lil would always add.“⁴⁴⁵ Sie redet mit ihren Kindern und weint manchmal. Ihr ist es sehr wichtig, dass sie mit Würde und Respekt behandelt und als Mitglieder der Familie wahrgenommen werden: „‚You must always remember that these are your brothers and sisters,‘ Lil would lecture. ‚You must always take proper care of them and keep the roughnecks from jouncing the jars around on the road.‘“⁴⁴⁶ Die Rolle, die sie nach dem Ende des Fabulons einnimmt, ist ähnlich, auch wenn sie sich dessen nicht bewusst ist: sie verwaltet das Haus in der Kearny Street, in dem sowohl Oly als auch Miranda leben. Die Hausbewohner sind anonymisiert – sie werden mit ihren Zimmernummern gleichgesetzt. Anstelle der sterblichen Überreste in Gläsern kümmert sich Lil um Nummern. Sie leben nebeneinander her und nur Oly weiß über die Familienverhältnisse Bescheid. Da Lil größtenteils blind und taub ist, fällt es Oly nicht schwer, ihre Identität vor ihrer Mutter zu verbergen.

This is my selfish pleasure, to watch unseen. It wouldn’t give them pleasure to know me for who I am. It could kill Lily, bringing back all the rot of the old pain. Or she might hate me for surviving when all her other treasures

443 Dunn: *Geek Love*. S. 282.

444 Dunn: *Geek Love*. S. 52.

445 Dunn: *Geek Love*. S. 53.

446 Dunn: *Geek Love*. S. 54.

have sunk into mold. As for Miranda, I can't be sure what it would do to her to know her real mother. I imagine her bright spine cringing and slumping and staying that way. She makes a gallant orphan. [...] Lily chose to forget me and I choose not to remind her, but I am terrified of seeing shame or disgust in my daughter's face. It would kill me. So I stalk and tend them both secretly, like a midnight gardener.⁴⁴⁷

Lil und Oly organisieren sowohl den Raum, als die darin befindlichen Subjekte. Obwohl die Rolle des Familienoberhauptes eigentlich Arty zugeschrieben wird, nimmt Oly innerhalb des Romans allerdings eine größere, narrative Rolle ein; nicht nur, da die Handlung aus ihrer Sicht erzählt wird, sondern weil dadurch die anderen Figuren auch zu Objekten in dem von ihr gestalteten Raum werden.⁴⁴⁸ Olys Vergleich mit einem midnight gardener verweist auf den liminalen Charakter ihrer Stellung: sie befindet sich in einer Zwischenwelt. Auf einer narrativen Schwelle zum einen, da der Roman auf ihrer Erzählung beruht, die sie für ihre Tochter Miranda anfertigt, damit sie nicht länger enturzelt ist und ihre körperliche Besonderheit als eine Gabe begreift. Zum anderen wird ihre eigene Identität als ein Schwellenwesen bekräftigt: ihr Platz war in dem Carnival Fabulon, an Artys Seite, dessen Diener sie mehr oder weniger war. Die Metapher des Glases als einer Trennwand, die jedoch durchsichtig ist und unter Umständen die Züge eines Spiegels annimmt, wird nicht nur für die Gläser mit den konservierten Embryos verwendet, sondern auch für den Fetish Strip Club „Glass House“, in dem Miranda auftritt und die Aufmerksamkeit Miss Licks auf sich zieht.

Eine weitere Verstärkung des Glasmotivs findet sich bei Artys Auftritten als Aquaboy, die er in einem wassergefüllten Tank vornimmt. Er wird zwar als „master of tone and timing“⁴⁴⁹ beschrieben, der visuellen Komponente seiner Darbietung darf aber nicht die Wichtigkeit abgesprochen werden. Er wird zum Idealbild, welches es in seiner Sekte Arturism zu duplizieren gilt. Er hält seinem Publikum einen Spiegel vor, in dem sie ein Ideal sehen, mit dem es zu einer Fehlidentifikation kommt.⁴⁵⁰ Diese Fehlidentifikation geht mit einem falschen räumlichen Umfeld einher. Sie sind nicht nur nicht am Platz des Spiegels, sie meinen, ihren Platz an Artys Seite zu haben. Die zusätzliche Dimension des

447 Dunn: *Geek Love*. S. 12-13.

448 Sie kontrolliert jedoch nicht (oder nicht immer) den Rahmen, in dem sie auftritt. Die Frage nach der Kontrolle über ihre Erzählung ist daher ebenso wenig eindeutig wie bei Fevvers in *Nights at the Circus*.

449 Dunn: *Geek Love*. S. 177.

450 Vgl. zur Fehlidentifikation mit einem Spiegelbild: Lacan: *Seminar, Buch II*. S. 213.

Blicks verwandelt die Räume in Topologien der Macht. Die räumliche Segregation, die Möglichkeit, ständig beobachtet zu werden, bei gleichzeitiger Isolation beschreibt Michel Foucault in *Discipline and Punish*. Er beschreibt die Trennung zur Außenwelt zu Zeiten der Pest Ende des 17. Jahrhunderts, sowie die besondere Architektur des Panopticons, die einer einzigen Person das Überwachen vieler ermöglicht und etwa für Gefängnisse oder Anstalten gedacht war:

[T]hey are like so many cages, so many small theatres, in which each actor is alone, perfectly individualized and constantly visible. The panoptic mechanism arranges spatial unities that make it possible to see constantly and to recognize immediately. In short, it reverses the principle of the dungeon; or rather of its three functions – to enclose, to deprive of light and to hide – it preserves only the first and eliminates the other two. Full lighting and the eye of a supervisor capture better than darkness, which ultimately protected. Visibility is a trap.⁴⁵¹

Auch wenn die räumlichen Strukturen, die in *Geek Love* beschrieben werden, nicht der Architektur eines Panopticons entsprechen, sind die Mechanismen, die zur Darstellung und Sichtbarkeit der außergewöhnlichen Körper, sowie der Machtausübung durch Arty auf seine Anhänger verwendet werden, ähnlich.

Seine Aufführungen, zunächst als Orakel, später als eine Art Prophet, sowie der Lebensraum der Admitted gestalten sich über eine räumliche und zeitliche Trennung: er befindet sich außer Reichweite und die ephemere Natur der Auftritte erlaubt das Gefühl von Nähe bei gleichzeitiger Einzigartigkeit jedes Momentes. Das Publikum wird so in Bann gehalten: „The twins and Arty were taught to design an act, whether it lasted three minutes or thirty, to tease, coax, and startle a crowd, to build to crescendo and then disappear in the instant of climax.“⁴⁵² Der Rahmen seiner Auftritte ist ähnlich gehalten wie der von Fevvers in *Nights at the Circus*, deren Bild dem eines mythischen Wesens gleicht:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvelous present too good to be

451 Michel Foucault: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Üs. Alan Sheridan. 2. Auflg. New York: Vintage Books 1992. S. 200.

452 Dunn: *Geek Love*. S. 240.

played with. Look, not touch. She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled. Look! Hands off!⁴⁵³

Neben Olys Erzählung wird auch ein Blick von Norval Sanderson auf den Carnival Fabulon geworfen, der zunächst als Journalist Berichte über Artys Sekte verfasst, aber ähnlich wie Walser der Faszination eines Lebens mit der Freakshow erliegt und sich ihnen anschließt. In seinen Notizen ist unter anderem zu lesen „Arturo Establishes the Aristocracy of Conspicuous Absences and Superfluous Presences“.⁴⁵⁴ Neben dem Motto Peace, Isolation, Purity gestaltet sich Arturism über An- und Abwesenheit, Nähe und Distanz. Die Aufnahmegebühr von 5000\$ berechtigt seine Anhänger seine Show zu besuchen und deckt die Kosten der Amputationen. Die Reise- und Wohnkosten müssen zusätzlich getragen werden, da die Admitted gezwungenermaßen mit den Binewskis mitreisen müssen. Die physische Nähe zu Arty scheint auf den ersten Blick ähnlich wie die Nähe, die Boss in *Mechanique* von ihren Artisten verlangt. Jedoch bedarf die Modifikation, die die Figuren in *Mechanique* unterlaufen, die Nähe zu Boss, da sie die Magie der Wiederbelebung und des Knochenaustausches beherrscht:

Those who have gone into the workshop glance from one to another, looking for signs of aging that never appear. None of them wanders far from the camp; magic that deep should not be tested, and no one wants to be the first to fall down dead because he wandered too far from Boss's keen eye. (She says it's the circus, but they know what she means; they know Boss is the thing keeping them from falling to pieces.)⁴⁵⁵

Abgesehen davon, dass die Admitted die Nähe zu ihrem Idol schätzen, hat das Mitreisen auch pragmatische Gründe: das medizinische Team (das aus der Chirurgin Dr. Phyllis und Chick, der durch seine telekinetischen Kräfte die meiste Arbeit macht, sowie Novizen, die sich um die fortgeschritteneren Admitted kümmern, besteht) reist mit Arty, weshalb ein Aufstieg in der Sekte durch eine fortschreitende körperliche Abnahme nur auf diese Weise möglich ist. Die Ausstattung gleicht einem mobilen Krankenhaus: es gibt Lastwagen für

453 Carter: *Nights at the Circus*. S. 15.

454 Dunn: *Geek Love*. S. 221.

455 Valentine: *Mechanique*. S. 80.

OP, Nachsorge und allgemeine Krankenstationen.⁴⁵⁶ Die räumliche Struktur des Binewski's Carnival Fabulon ähnelt einer Matroschka-Puppe: Heterotopien in der Heterotopie, von denen jede einzelne ihre eigene Rolle erfüllt, eigene Regeln hat und nicht einfach zugänglich ist. Der Wohnbereich der Admitted ist weiter abgetrennt: „The camp of the Admitted is separated from the carnival camp by a portable electric fence and a series of manned sentry posts.“⁴⁵⁷ Arty behauptet, dass er die Standardtechnik von Sekten, die Isolation, nicht anwendet – gar nicht anwenden könne, da er als fahrender Künstler gar nicht die Möglichkeiten dazu hätte.⁴⁵⁸ Ganz im Gegenteil argumentiert er, dass es die Welt sei, die die Menschen zu ihm treibe:

For what I've got to say, the more exposure the folks have to the outside world, the better. Feed 'em newspapers, TV, world reports. Tell 'em about terrorist attacks, mass murders, disease, divorce, crooked politicians, pollution, war and rumors of war! Then go ahead and tell 'em that only fools and half-wits join my outfit. The first half of the news cancels out that particular message. Let the relatives and lovers loose 'em. All they can stand. Because it's the world that drives them to me. You news guys are my allies. Those soggy wives and cheating husbands and nagging, nutso parents are my best friends.⁴⁵⁹

Die Flucht vor allem, was in der realen Welt schief läuft, bringt die Admitted dazu, in einem queeren Raum Zuflucht zu finden. Arty zeigt ihnen nicht nur eine Option auf, sich von der geradlinigen Vorstellung der Gesellschaft zu befreien; zusammen mit der Bürde den Normen zu entsprechen, erlöst er sie von der Bürde, ihren eigenen Weg zu bestimmen. Die Beschreibung des Wohnraumes der Admitted spricht jedoch gegen eine Öffnung nach außen. Die Trennung durch einen elektrischen Zaun und Wachposten scheint extrem – werden die Admitted vor Eindringlingen von außen geschützt oder sind sie eingesperrt? Will Arty seine Anhänger beschützen oder sich selbst? Der Raum der Überwachung bietet sich, so Foucault, auch für soziale Experimente, für die Veränderung oder Korrektur des Verhaltens an.⁴⁶⁰

456 Dunn: *Geek Love*. S. 227-228.

457 Dunn: *Geek Love*. S. 227.

458 Dunn: *Geek Love*. S. 230.

459 Dunn: *Geek Love*. S. 231.

460 Foucault: *Discipline and Punish*. S. 203.

The Panopticon functions as a kind of laboratory of power. Thanks to its mechanisms of observation, it gains in efficiency and in the ability to penetrate into men's behaviour; knowledge follows the advances of power, discovering new objects of knowledge over all the surfaces on which power is exercised.⁴⁶¹

Der Raum der Ordnung stellt sich jedoch selbst infrage: Die Dichotomien, durch die Räume der Disziplin operieren sind genau das Verhalten, welches im Binewski Carnival Fabulon und insbesondere durch den Arturan Kult korrigiert wird. Gleichzeitig muss Arty aber eine gewisse Distanz wahren und den Eindruck der Exklusivität vermitteln. Die räumliche Nähe zu Arty wird beendet, sobald das oberste Ziel, die größtmögliche körperliche Annäherung an das Idealbild erreicht ist, beziehungsweise kein weiterer Fortschritt im Transformationsprozess erreicht werden kann. Die Transzendenz, die sie suchen endet nicht in einem „erhöhten“ geistigen Zustand, sondern in einer erneuten räumlichen Trennung und einer weiteren Heterotopie: einem Pflegeheim, welches von den Arturans betrieben wird.

Theoretically all the Admitted end up at the Arturan rest home. Administration claims two in existence with plans for twenty more. Those who become ineligible for progress are sent there quicker but are pitied for having lost access to P.I.P. Those who complete progress (are reduced to head and torso) go to the rest homes with full honors - living, no doubt, the lives of gold-plated pumpkins: bathed, fed, and wheeled around by servants.⁴⁶²

Als Alma, die erste der Admitted, die angleichenden Operationen vollendet hat, ist ihre Abwesenheit nicht eindeutig erklärt: Arty spricht zwar von den Arturan rest homes, doch für Oly scheint dies ein Euphemismus für den Tod zu sein: „After a while, Alma wasn't around anymore. Arty laughed when I asked about her. ‚She's retired,‘ he said. ‚She's gone to the old Arturan's home to rest in peace.‘ I thought he meant she was dead.“⁴⁶³ Die

461 Foucault: *Discipline and Punish*. S. 204.

462 Dunn: *Geek Love*. S. 229.

463 Dunn: *Geek Love*. S. 186.

Arturan rest homes werden zu einer Topologie des Todes, die die Unheimlichkeit des Raumes durch die Ununterscheidbarkeit von tot und lebendig veranschaulichen. Das Motto des Kults „Peace. Isolation. Purity“ kann nicht nur als eine Lebenseinstellung und den damit einhergehenden psychischen wie physischen Transformationsprozess angesehen werden, sondern stellt auch eine räumliche Wandlung dar. Die Admitted queren durch mehrere Räume, die sich alle von ihrem unmittelbaren Umraum unterscheiden, sie ein- und abschließen und dabei gleichzeitig Artys narzisstische Position – er und seine Familie stehen über den anderen – bekräftigt.

3.1.2. Ver-rücktes Verhalten und räumlicher Zusammenhang

Neben „queer“ verweist ein weiterer Begriff auf Abnormität durch räumliche Bezugnahme: „verrückt“. Abgeleitet von „verrücken“, „wegrücken, an einen anderen Platz schieben, verschieben“, meint das Adjektiv „verrückt“ eigentlich „an eine andere, eine falsche Stelle gebracht“, woraus sich im 16. und 17. Jahrhundert die auch heutige Bedeutung „verrückt im Kopf“ beziehungsweise „närrisch“ entwickelte.⁴⁶⁴ Ähnlich verhält es sich mit „madness“, die Casey und Long als „dis-ease“⁴⁶⁵ und „dis-order“⁴⁶⁶ beschreiben. Das verrückte Subjekt kann somit als eines verstanden werden, das sich nicht am richtigen Platz befindet, beziehungsweise aus dem Rahmen der Ordnung ausbricht. Als solches ist Wahnsinn oder Geisteskrankheit auch einer der von Freud genannten Auslöser des Unheimlichen.⁴⁶⁷

Versteht man Wahnsinn als eine Sinnkrise („crisis of meaning“), wie es beispielsweise Glen A. Roberts vorschlägt,⁴⁶⁸ muss erneut erst nach der Funktion des Sinnstiftungsprozesses gefragt werden. Innerhalb dieses Sinnstiftungsprozesses kommen eine Reihe normativer Kriterien zur Anwendung, die einem erlauben, eine Situation einzuschätzen und abzuwägen, ob es sich um etwas „normales“ – den Kriterien entsprechendes –, oder etwas verrücktes – was ihnen eben nicht entspricht – handelt.⁴⁶⁹

Rahmen können laut Goffman auch benutzt werden, um die Sinnhaftigkeit einer Situation gezielt zu unterlaufen und die Subjekte, die von einer fixen Rahmung ausgehen, zu

464 „verrückt“: DWDS *Das Wortauskunftssystem zur Deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/verr%C3%BCckt> (24.08.2019).

465 B. Casey, A. Long: „Meaning of Madness: a Literature Review.“ In: *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing* 10, 2003. 89-99. S. 93.

466 Casey, Long: „Meaning of Madness.“ S. 89.

467 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 303.

468 Roberts: „Narrative and Severe Mental Illness.“ S. 435.

469 Casey, Long: „Meaning of Madness.“ S. 92.

manipulieren und zu verwirren.⁴⁷⁰ Dieses breaking of frames desorganisiert und unterbricht den Prozess, in dem sich Selbst, Sinn und Interaktion befinden und gegenseitig bedingen. Gleichzeitig ermöglicht einem das Wissen über Rahmen, das Handeln einer Person in einem Kontext zu sehen und so möglicherweise besser zu verstehen: „A frame perspective, then, allows us to generate crazy behavior and to see that it is not all that crazy.“⁴⁷¹

Ebenso, wie nicht jeder Rahmen auf jede Situation anwendbar ist, ergibt auch nicht jedes Verhalten in jedem Raum einen Sinn. Wie zum Beispiel Bartholomew Fortuno feststellt, brauchen Darsteller in einer Freakshow den Rahmen der Show, damit ihre außergewöhnlichen Körper und Darbietungen als eine Kunstform (oder wenigstens als Form der Unterhaltung) angesehen werden und nicht als abnorm oder abstoßend: „Under Barnum’s care we were celebrated as Curiosities and given proper respect for our gifts, but without his showmanship the public would see us simply as freaks.“⁴⁷²

Eine ähnliche Erfahrung machen auch Oly, Arty und die Zwillinge Iphy und Elly als sie mit Lil einen Besuch in einem Einkaufszentrum machen und auf dem Parkplatz attackiert und angeschossen werden.⁴⁷³ Obwohl sie mit ihren Auftritten ein breites Publikum ansprechen und Arty später zu einem Propheten aufsteigt, werden sie außerhalb der Freakshow, sobald sie einen öffentlichen Raum betreten, als Gefahr für die Ordnung betrachtet. Der Zusammenhang von Raum und Rahmen eröffnet sich einem auch in *Circus Saluti* – Lindners Stummheit, die im Alltag als eine Behinderung gilt, könnte im Zirkus umcodiert werden –, sowie in *Nights at the Circus*, als der Journalist Walser sich dem Zirkus in einer verdeckten Mission anschließt und seine alte Identität ablegen muss. Sybil, das dressierte Schwein des Zirkusdirektors, welches er als Haustier und Orakel hält, wählt für Walser ausgerechnet die Rolle als Clown. Überraschenderweise fühlt er sich befreit, als er sein altes Leben hinter sich lässt und der neue Abschnitt im Zirkus beginnt:

[U]ntil the very moment when they parted company and Walser’s very self,
as he had known it, departed from him, he experienced the freedom that lies
behind the mask, within dissimulation, the freedom to juggle with being,

470 Goffman: *Frame Analysis*. S. 426-439.

471 Goffman: *Frame Analysis*. S. 246.

472 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 19.

473 Dunn: *Geek Love*. S. 58-61.

and, indeed, with the language which is vital to our being that lies at the heart of the burlesque.⁴⁷⁴

Wie hier beschrieben wird, beginnt sich sein Selbst und seine frühere Identität als Journalist, durch die er die Welt als eine von Fakten geprägte Einheit aufgefasst hat, aufzulösen. Als er nach einem Unfall mit einem Tiger vorübergehend nicht schreiben kann, hört auch der letzte Rest seines alten Lebens innerhalb dieses neuen Rahmens – dem Zirkus – auf zu existieren; er ist nicht mehr der Undercover Journalist, der die Wahrheit über Fevvers ans Licht bringen will, sondern nur noch ein Clown. Was als Maske und Tarnung für seine Anwesenheit im Zirkus begonnen hat, wird zu seiner neuen Identität. Die Ununterscheidbarkeit von Maske und Identität wird im Wahnsinn des Clowns Buffo noch deutlicher dargestellt. Er weiß selbst nicht mehr, was er unter der Maske trägt und vermutet nur noch eine Abwesenheit von seiner Figur. Er selbst als Nicht-Buffo ist nur eine leere Fläche:

[A]m I this Buffo who I have created? Or did I, when I made up my face to look like Buffo's, create, ex nihilo, another self who is not me? And what am I without my Buffo's face? Why, nobody at all. Take away my make-up and underneath is merely not-Buffo. An absence. A vacancy.⁴⁷⁵

Buffos Identitätskrise erreicht ihren Höhepunkt während eines Auftritts, in dem er Fakt und Fiktion, Realität und Illusion nicht mehr auseinanderhalten kann und Walser, der als „Human Chicken“ auf einem Tablett serviert wird, beinahe ersticht. Die Leere, die sich unterhalb der Rolle befindet, wird auch für Walser spürbar, als er bei dem Zugunglück sein Gedächtnis verliert. Er kommt „perfectly blank“⁴⁷⁶ zu sich und befindet sich von da an in einer Art Zwischenzustand, in dem der einzige Nachhall seiner Selbst eine vage Erinnerung an das Human Chicken ist, die sich in scheinbar irren Lautäußerungen manifestiert.

So, as Walser recovered from the amnesia that followed the blow on his head, he found himself condemned to a permanent state of sanctified

474 Carter: *Nights at the Circus*. S. 103.

475 Carter: *Nights at the Circus*. S. 122.

476 Carter: *Nights at the Circus*. S. 222.

delirium – or, would have found himself condemned, if he had been presented with any other identity but that of the crazed. As it was, his self remained in a state of limbo.⁴⁷⁷

Er befindet sich nicht nur in einem Nicht-Raum, an einem liminalen Ort zwischen seinem Selbst und Nicht-Selbst, bewusst und unbewusst, er hat wenig Mittel zur Verständigung. Der Zustand der Desorientierung, in den er hinabsinkt, kommt von der Unmöglichkeit, sich selbst und die Geschehnisse, die sich um ihn herum entfalten, in einen Rahmen zu setzen. Es ist ihm nicht möglich, eine kohärente narrative Struktur für das zu finden, was vorher geschah, was gerade passiert und was als Nächstes passieren könnte. „[T]he jigsaw of Walser’s past fell into the incoherence of his present“.⁴⁷⁸

Es wirkt, als hätte Walser jegliche Kontrolle über Rahmen, Raum, Handlung und auch sich selbst verloren. Wie Roberts festhält, können psychopathologische Symptome aber auch als ein Versuch eines aufgewühlten Geistes interpretiert werden; als das Ergebnis eines fehlgeschlagenen Sinnstiftungsversuchs, durch den ein Narrativ aufgebaut wird, welches für eine außenstehende Person als verrückt aufgefasst wird:

One view of psychopathology is that it is the product of what remains healthy in a person seeking to make sense of, and give expression to, what has gone wrong. From a narrative viewpoint, symptoms can be seen as the effort of a healthy self to find words and meanings that adequately express and individual’s struggle with altered experience.⁴⁷⁹

Walser, dessen Restgedächtnis durch den Anblick von Eiern wachgerufen wird, kann keine zusammenhängenden Sätze oder verständliche Wörter bilden; als er jedoch von einem Schamanen aufgegriffen wird, der ihn zu seinem Schüler macht, lernt er eine Form der Bildsprache, durch die er seine Träume, Visionen und Erinnerungen erzählen soll. Der Schamane zieht keine Trennung zwischen Fakt und Fiktion, „seeing“ und „believing“ und obschon er Walsers narrative Versuche nicht zu deuten weiß, tut er sie nicht als Unsinn ab. Das Verständnis über Wahnsinn und geistiger Klarheit hängt daher auch mit dem jeweiligen räumlichen Kontext zusammen.

477 Carter: *Nights at the Circus*. S. 254.

478 Carter: *Nights at the Circus*. S. 259.

479 Roberts: „Narrative and Severe Mental Illness.“ S. 435-436.

Eine Trennung zwischen Fakt und Fiktion einerseits, einem frivolen Raum der Schaubude und dem Raum des Alltags andererseits, sowie dem für diese Topologien angemessenen Verhalten wird sehr stark auch in *Die hässlichste Frau der Welt* gezogen. Auf der einen Seite werden Julia und Rosie kontrastiert – die Hässlichkeit der einen betont die Schönheit der anderen und umgekehrt – auf der anderen Seite ist Rosie in ihrem Heimatdorf die Ausgestoßene, die sich nicht angemessenen zu verhalten weiß.

Rosie habe die Freakshow begleitet. Tanzend. Von einem zum anderen Etablissement, quer durchs aufgewühlte Europa. Ihre erotische Darbietung sei er Höhepunkt in der Karriere von Julia Pastrana gewesen. Rosies Schönheit habe Julias Hässlichkeit zur Geltung gebracht. „Wir waren eine Sensation. Das Publikum hat uns zu Füßen gelegen.“⁴⁸⁰

Man liest, wie die Bewohner im Coiffeursalon Betschart über sie schimpfen, und erfährt von ihrem seltsamen Verhalten, das sie als eine soziale Außenseiterin brandmarkt. „Worüber will denn die Vogelscheuche nachdenken?“⁴⁸¹, fragen sich die Einheimischen und bringen ihr Unverständnis über ihre Zuneigung zu Julia zum Ausdruck:

„Sie will Julia Pastrana die letzte Ehre geben! So jedenfalls hat Rosie sich mir gegenüber ausgedrückt. Die letzte Ehre. Ein Versprechen.“ „An ein Monster?“ „Für Rosie war Julia Pastrana kein Monster. Wie ich die Belle verstehe, war Julia die Mutter, die sie nie gekannt, und die Tochter, die sie nie geboren hat. Julia war ihr Leitstern und das Pendel ihrer Schritte. Oder etwas Ähnliches.“ „[...] Diese Schrulle soll eine Hiesige sein? Eine, die als erotisches Beiprogramm für eine Abnormität durch die Schaubuden getourt ist? [...]“⁴⁸²

Interessant ist diese Gegenüberstellung insofern, als Rösli/Rosie la Belle auf der einen Seite das junge, hübsche, unschuldige Landmädchen verkörpert, das einen Kontrast zur hässlichsten Frau der Welt herstellen, und durch ihre Angst vor der Affenfrau die Angst der Zuschauer schüren soll. Als sie zur Burlesque Tänzerin Rosie la Belle wird, sind es

480 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 7.

481 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 12.

482 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 13.

wiederum ihre Schönheit und ihre sexuellen Reize, die Julia als Gegenteil, als etwas Abartiges präsentieren sollen. Auf der anderen Seite aber, in einem anderen räumlichen Rahmen, ist Rosie die Andere. Ihr Verhalten scheint sinnlos und wahnsinnig, weil die Bewohner sich nicht in ihre Lage versetzen und ihren eigenen Rahmen auf sie anwenden. Langsam erschließt sich so nur dem Leser, weshalb sie Blumen aus der Kirche stiehlt und zu einem Kranz bindet, weshalb sie die alte Keksdose bei sich trägt, und was es mit dem Versprechen an Julia auf sich hat. Als Julia nach der Geburt ihres Kindes im Sterben lag, war es ihr Wunsch, ein menschenwürdiges Begräbnis zu bekommen. Ein Wunsch, dem Lent nicht nachging, sondern Julia und das Baby präparieren ließ, um sie weiter auszustellen. Rosie legt ihren Burlesque Namen Rosie la Belle ab, um als Lola dolorosa unerkannt Lent und Julias sterblichen Überresten zu folgen, bis sie ihre Spur verliert.

Die Jagd nach den Mumien ist vorüber. Die Metropolen sind abgeklappert. Sie stopft die zerfressene Schulterwolke in den Müll und kehrt nach Morschach zurück. Will nur noch eins: dem Wind einen großen Kranz übergeben. Denn Tote ohne Grab verwahrt der Wind. Er pflückt Blumen und letzte Worte aus der Luft und trägt sie den Toten zu. Nichts geht verloren.⁴⁸³

In der Keksdose führt sie Schmetterlinge, Julias Glücksbringer, mit sich, das einzige, das ihr von der Freundin geblieben ist. Auch das Stehlen der Blumen erschließt sich aus Rosies Sicht: ihre Absicht ist es, das Versprechen einer würdigen Bestattung nachzuholen. Nachdem sie eine Stelle am Friedhof als Grab abgesteckt hat, stirbt sie jedoch selbst. In dem für Julia vorgesehenen Grab wird Rosie bestattet. Die innere Leere und das Gefühl, verloren zu sein, wird mit dem Wissen, dass es für alles einen Ort gibt und nichts für immer verloren ist, kontrastiert. An dem abstrakten Nicht-Ort des Windes sind Julia und Rosie schließlich wieder vereint. Sie stehen sich gegenseitig als eine Art Doppelgänger gegenüber. Vor allem Rosie scheint Julia als einen ihrem Ich abgespaltenen Teil zu betrachten – gleichsam Mutter und Tochter, die sie nie hatte. Gleichzeitig aber kommt es nicht nur zu einer Abspaltungs- oder Doppelungsphantasie, sondern auch zu einer Verschmelzung der Identitäten, die auf räumliche Weise ausgehandelt wird. Als ein topologisches Zeichen für diese Verbundenheit, man könnte sagen als ein Heim, findet

483 Schriber: *Die hässlichste Frau der Welt*. S. 189.

Rosie ihre letzte Ruhestätte in dem für Julia vorgesehenen Grab. Durch diesen Akt erscheinen beide auch in einem neuen Rahmen: als Freundinnen, als menschlich – sie werden weder als Monster, noch als Irre betrachtet.

TEIL III

STAGING THE UNCANNY

1. Das unheimliche Erzählen / das Unheimliche erzählen

An der Schnittstelle von Fiktion und Realität, aber auch von Fantastik und Realität lässt sich der Einbruch des Unheimlichen in das Heimliche (Heimelige) als ein narratologisches Phänomen begreifen. Vor allem das Konzept des Bruchs⁴⁸⁴ eröffnet Möglichkeiten, um nicht nur das Unheimliche als Begriff weiter zu definieren, sondern auch dessen ästhetischen Wirkungsbereich genauer zu beleuchten. Was geschieht zwischen den Figuren in Momenten, in denen das Unheimliche die Bühne betritt? Wie verhält sich das Unheimliche als ein Konzept der Manipulation und Illusion? Gerade wenn man das Unheimliche auf seine Darstellbarkeit hin untersucht, muss man jene Darstellungen zum einen als ein Interaktionsmuster, zum anderen als einen Schauplatz für eben jene Illusionen und Manipulationen verstehen, die vor allem auf die Infragestellung von Realität und Fiktion abzielen. Hierfür eignen sich insbesondere Erzählungen, die das Motiv der Illusion in Zusammenhang mit der Auflösung von Identitäten bringen, wie es unter anderem der Fall in *Nights at the Circus*, aber auch in der Novelle *Das Spiegelkabinett* von Michael Schneider und den Kurzgeschichten „Eisenheim the Illusionist“ und „The Knife Thrower“ von Steven Millhauser der Fall ist. Bühnenmagier müssen, um ihre Manipulationen und die Kontrolle des Blicks aufzubauen, über die Denkweisen und Interaktionsmuster der Zuschauer Bescheid wissen.⁴⁸⁵

Zum einen soll das Unheimliche als Ein- und Aufbruch im normalen Ablauf betrachtet werden, zum anderen soll dessen narrative Dimension auf zweierlei Arten beleuchtet werden: das unheimliche Erzählen erstens, und zweitens, wie das Unheimliche erzählt wird. Erzählen ist, so Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk in der Einleitung zu *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen* „immer

484 Verwiesen sei hier insbesondere auf die Forschungsinitiative „Broken Narratives“ der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Universität Wien, die die Beziehung von Bruch und Narration untersucht. Vgl. Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Bd. 1. Göttingen: V&R unipress Vienna University Press 2017. (Broken Narratives).

485 Hans-Joachim Backe: „Disappearing Acts: Stage Magic and the Illusion of the Body.“ In: *Comparative Critical Studies* 10, 2013. 91-105. S. 93.

auch eine Arbeit an Brüchen und an Brüchigkeit“⁴⁸⁶ wobei Erzählen diesen „auf die eine oder andere Weise Sinn verleiht, ja sie inszeniert oder auch harmonisierend verdeckt bzw. neutralisiert.“⁴⁸⁷ Das Phänomen des Bruchs sei „als narrative Antwort auf Ereignisse, die Kontinuität und Normalität in Frage stellen oder auch als ein bestimmtes narratives Muster einer Erzählung, die Kontinuität und Diskontinuität in eine Wechselbeziehung zueinander bringt“⁴⁸⁸ zu verstehen. Betrachtet man den Sinn einer Erzählung als eine Instanz der Sinnstiftung, die durch, meist nachträgliche, Einbettung von Ereignissen in eine zeitliche Abfolge – Anfang, Mitte und Ende – sowie eine Kette von Kausalitäten – Handlung y geschah als Reaktion auf Ereignis x – gebracht wird, wird die Bedeutung, die ein unerwarteter Bruch in dem Gefüge der Sinnstiftung auslöst, deutlich: Brüchigkeit und Unheimlichkeit haben gemein, dass beide als ein Phänomen der Desorientierung begriffen werden können, beiden das Merkmal des Unerwarteten anhaftet,⁴⁸⁹ beide aber auch durchaus ambivalente Konzepte sind. Wie Müller-Funk argumentiert, kann ein Bruch sowohl als ein negatives als auch ein positives Phänomen verstanden werden. Während der aktive Bruch als etwas Positives aufgefasst werden kann, etwa als etwas, das eine neue Ära einläutet, wird der Bruch als ein negatives Erlebnis von jemandem in der Rolle des Opfers als eine Gewalttat verstanden, als ein „gravierendes Moment der Zerstörung.“⁴⁹⁰ In Hinblick auf die Subjektwerdung bei Lacan, bei der im Spiegelstadium das Moment der Desintegration des Subjekts mit der Identitätsbildung einhergeht, das Subjekt also als solches nur als Fragment existieren kann, sieht Müller-Funk eine Bedeutung des Bruchs als ein Zerschneiden von etwas Ganzem.⁴⁹¹ Das Aufbrechen von einer Einheit, die den Blick auf etwas Dahinterliegendes freigibt – der Sprung im Spiegel, der Sprung im Phantasma als Schutzschirm – korreliert dabei aber auch mit dem Auftauchen des Unheimlichen. Insofern kann man nicht nur von Unheimlichkeit *und* Bruch sprechen, sondern auch von Unheimlichkeit *als* Bruch.

486 Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk: „Einleitung.“ In: *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk. Göttingen: V&R unipress Vienna University Press 2017. Bd. 1 (Broken Narratives). 7-17. S. 8.

487 Babka, Bidwell-Steiner, Müller-Funk: „Einleitung.“ S. 8.

488 Babka, Bidwell-Steiner, Müller-Funk: „Einleitung.“ S. 7.

489 Zum Merkmal des Unerwarteten im Bruch-Phänomen Vgl. Wolfgang Müller-Funk: „Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs.“ In: *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk. Bd.1. Göttingen: V&R unipress Vienna University Press 2017. (Broken Narratives). 19-35. S. 21.

490 Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 22.

491 Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 24.

Das Phänomen „Unheimlichkeit als Bruch“ als narratives Schema muss einige Punkte erfüllen, um für die Untersuchung unheimlicher Darstellungsmechanismen und Inszenierungspraktiken infrage zu kommen. Die Handlungen müssen sinnstiftend, beziehungsweise sinnbrechend (oder anders gesagt: desorientierend) sein und in einen Rahmen der sozialen Interaktion eingebunden sein. Des Weiteren spielt die bereits angesprochene Vermischung von Fantastik und Realität eine wichtige Rolle und die Realität wird zuweilen durch das Fiktive, Fingierte und Imaginäre einem Transformationsprozess unterzogen.

Robin Lyndenberg untersucht die stilistischen und narrativen Elemente, deren sich Freud in „Das Unheimliche“ bedient. „Freud does not merely reduce the verbal and visual arts to a set of psychoanalytic laws; he shows himself to be a consummate practitioner of narrative“⁴⁹², stellt Lyndenberg eingangs fest. Insbesondere Freuds Anekdote über den Spaziergang in Italien, bei dem er immer wieder an dem Ort, den er zu verlassen versuchte, zurückkehrte, stellt einen Bruch in seiner Erzählung dar. Freuds Ton, so argumentiert Lyndenberg, verlagere sich plötzlich von einer objektiven Argumentation zu einem stark stilisierten Récit.⁴⁹³ Diese plötzliche Verlagerung verschiebt auch die Position der Leser: sie sind nicht länger in der Rolle eines möglichen Kritikers, der Beweise und Argumente abwägen muss, sondern werden zum Publikum einer Geschichte, auf das die Handlung unmittelbar einwirkt und das sich der Kontrolle des Autors unterwerfen muss. Die Nähe zu der Geschichte betrifft jedoch nicht Freud selbst, der seine Distanz als Erzähler bewahrt. Diese Doppelstruktur sei das, was der Geschichte eine weitere unheimliche Dimension verleiht: „Thus he locates himself both inside and outside the uncanny, and that structural doubling adds a further uncanny effect to the narrative.“⁴⁹⁴ Diese narrativen Doppelungen spielen eine wichtige Rolle in *Nights at the Circus*, und auf noch stärkere Weise in *Das Spiegelkabinett* und „Eisenheim the Illusionist“. Letztere handeln nicht nur von Spiegelungen und Doppelungsphänomenen, sondern bauen das Motiv des Identitätsverlusts auf einer intradiegetischen Ebene auf.⁴⁹⁵ Während die Geschichte um Eisenheim mit pseudowissenschaftlichen Einschüben, Hörensagen und dem Infragestellen möglicher Leseansätze spielt,⁴⁹⁶ kommen neben dem Erzähler in *Das*

492 Robin Lyndenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ In: *PMLA* 112/5, 1997. 1072-1086. S. 1072.

493 Lyndenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ S. 1074.

494 Lyndenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ S. 1075.

495 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 98.

496 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 98, 100; Ann Heilmann, Mark Llewellyn: *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. New York: Palgrave Macmillan 2010. S. 207.

Spiegelkabinett sowohl Marco als auch Alfredo Cambiani zu Wort, und auch Fevvers Lebensgeschichte in *Nights at the Circus* spielt sich auf einer intradiegetischen Ebene ab. Millhausers Stil, eine eigene Form des Magischen Realismus zum einen,⁴⁹⁷ eine Überlagerung von Effekten, die ihm zur Verdeutlichung des Zusammenhanges zwischen Kunst, Leben, Traum und Realität dienen zum anderen,⁴⁹⁸ dient dabei vor allem dem Aufbrechen der Welten, in denen sich die Figuren wiederfinden. Während sich seine Figuren meist nicht wesentlich ändern, wird die Welt um sie herum einer radikalen Transformation unterzogen.⁴⁹⁹

1.1. Das Unheimliche als narrative Strategie in *Nights at the Circus*

Der Roman *Nights at the Circus* bietet sich nicht zuletzt aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Magischen Realismus für eine Untersuchung zur Vermischung von Realität und Illusion, beziehungsweise realitätsbrechendes Erzählen, an. Die Elemente des Fingierens und der Imagination schreiben sich vor allem im ersten Teil des Romans in einen stark narrativen Kontext ein, der auf einer intradiegetischen Ebene stattfindet – durch die Interviewsituation wird Fevvers Geschichte vermittelt, aber zugleich auch ihre und Walsers Identität bestimmt und für die weitere Entwicklung in entsprechende Bahnen gelenkt. Fevvers situiert sich nicht lediglich selbst in dem narrativen Diskurs, sie nutzt ihre Rolle als Erzählerin, um Walser zu manipulieren und zu desorientieren. Hinzu kommt, dass weder Fevvers noch ihre Pflegemutter und ständige Begleiterin Lizzie sich eindeutig einer bestimmten Art von Figur zuordnen lassen. Im Gegenteil: Walser befindet sich nur aus einem Grund im Zirkus: Um Fevvers „the most famous *aerialist* of the day“⁵⁰⁰ als Humbug zu enttarnen, was sich durch die Flüchtigkeit ihrer Identität jedoch als ein schwieriges Unterfangen erweist. Auch Walser durchläuft unterschiedliche Rollen: Zunächst als Interviewer, dann ist er ein als Clown getarnter Journalist, bevor er nur noch Clown und „Human Chicken“ ist, bis hin zu einem totalen Identitätsverlust. Zu Beginn dieser Entwicklung ist vor allem das Moment der Unsicherheit ausschlaggebend. Als

497 Earl G. Ingersoll: *Understanding Steven Millhauser*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press 2014. S. 5.

498 Charles E. May: „Steven Millhauser.“ In: *Critical Survey of Short Fiction: American Writers*. 4. Aufl. Bd. 3. Ipswich, Mass.: Salem Press 2012. (Shirley Jackson – Richard Russo). 1187-1191. S. 1188.

499 Mary Kinzie: „Succeeding Borges, Escaping Kafka: On the Fiction of Steven Millhauser.“ In: *Salmagundi* 92, 1991. 115-144. S. 124.

500 Carter: *Nights at the Circus*. S. 7. (Kursiv im Original).

Journalist sieht sich Walser praktisch als Personifizierung des rationalen Verstandes.⁵⁰¹ Er ist überzeugt, dass eine ausreichende Recherche von Fakten zur Wahrheit führen muss – und doch kann er die Dinge, die um ihn herum geschehen, nicht klassifizieren. Fevvers selbst wird ihm in diesem Moment unheimlich. Was somit geschieht, ist nicht lediglich eine Form des unheimlichen Erzählens, sondern in gewisser Weise erzählt das Unheimliche (in der Rolle von Fevvers) selbst.

Fevvers erlangt Kontrolle über Walser durch ihre narrativen Strategien,⁵⁰² indem sie ausgewählte Teile ihrer Geschichte erzählt und andere ausspart.⁵⁰³ So entsteht ein sorgfältig konstruiertes, öffentliches Bild, welches einen Mythos von Schönheit, Fantastik und Illusion transportiert.⁵⁰⁴ Ihr Motto „Is she fact or is she fiction“⁵⁰⁵ betont die Tragweite der narrativen Identitätsbildung und ist ein schönes Beispiel für das, was John Paul Eakin als die Fiktion einer ununterbrochenen Identität bezeichnet: „Our sense of continuous identity is a fiction, the primary fiction of all self-narration.“⁵⁰⁶ Das Verwischen von Fakt und Fiktion, die Manipulation ihres Publikums – allen voran Walser – lässt Fevvers Identität gänzlich selbstbestimmt wirken, doch dieser Eindruck trügt. Sie nimmt als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte sowohl die Position des erzählenden Subjekts, als auch des Subjekts in der Handlung ein. „[H]uman beings are authors of self-narratives and actors in self-narratives“⁵⁰⁷, so Sarbin. Das Selbst in der Gegenwart ist dabei ebenso ein Produkt linguistischer Effekte wie jenes in der Vergangenheit, das durch die Narration heraufbeschworen wird.⁵⁰⁸

Im ersten Teil von *Nights at the Circus* wird Jack Walser als „unfinished“⁵⁰⁹ und „objet trouvé“⁵¹⁰ beschrieben; es wird betont, dass er sich selbst nie gefunden hat, „since it was not his *self* which he sought.“⁵¹¹ Weiter heißt es: „Walser had not experienced his experience as experience.“⁵¹² Und dennoch ist er ein „kaleidoscope equipped with

501 Jeanette Baxter: „Postmodernism.“ In: *Angela Carter's Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007. 96-107. S. 98.

502 Yiğit Sümbül: „Womanliness as Masquerade: Tracing Luce Irigaray's Theory in Angela Carter's *Nights at the Circus*.“ In: *Journal of History Culture and Art Research* 4/2, 2015. 71-79. S. 76.

503 Douglas: „Freak Show Femininities.“ S. 22.

504 Cella: „Narrative ‚Confidence Games‘.“ S. 56.

505 Carter: *Nights at the Circus*. S. 7.

506 Paul John Eakin: *How Our Lives Become Stories*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1999. S. 101.

507 Sarbin: „Narrative as Root Metaphor.“ S. 19. (Kursiv im Original).

508 Lydenberg: „Freud's Uncanny Narratives.“ S. 1075.

509 Carter: *Nights at the Circus*. S. 10.

510 Carter: *Nights at the Circus*. S. 10.

511 Carter: *Nights at the Circus*. S. 10. (Kursiv im Original).

512 Carter: *Nights at the Circus*. S. 10. (Kursiv im Original).

consciousness.“⁵¹³ Selbst, Gedächtnis und Körper („self“, „memory“, „body“) sind miteinander im Bewusstsein verbunden, wie Eakin in *How Our Lives Become Stories. Making Selves* darlegt. Bewusstsein versteht er dabei als eine Singularität, in der Identität und die Wahrnehmung von Selbst, Körper und Erfahrungen zusammen fallen.⁵¹⁴ Im Fall von Walser entspricht diese Singularität, bevor er dekonstruiert und von Fevver rekonstruiert wird, vielmehr einer Pluralität von vielen einzelnen Teilen. Seine Erfahrungen sind keine, die zu im Bewusstsein verankerten Erkenntnissen führen. Sein Selbst ist nicht gefestigt und läuft ins Leere, wodurch es für Fevvers ein Leichtes ist, ihn zu manipulieren und umzuformen.

Fevvers bedient sich der Methode der Doppelung, die sie mit magischen Elementen der Desorientierung kombiniert, um Walser aus seinem Rahmen als einem rational denkenden Reporter zu reißen. Vor allem eine zeitlich-räumliche Desorientierung – wie auch Freuds Geschichte aus Italien zeigt – ist eine geeignete Methode, um ein unheimliches Gefühl aufkommen zu lassen. Bei einer Narration handelt es sich normalerweise um einen Versuch, diese disruptiven Momente einzurahmen und ihnen einen Sinn zu verleihen.⁵¹⁵ Die Frage des Rahmens erweist sich allerdings bereits von Beginn an problematisch für Walser, der zwischen zwei möglichen Herangehensweisen an die Figur Fevvers wählen muss: „Is she fact or is she fiction?“⁵¹⁶ Innerhalb der ersten Seiten des Romans springt seine Rolle zwischen der des Zuschauers von Fevvers Performance, des Interviewers, und des Zuhörers ihrer Geschichte hin und her. In dieser Zeit ist er zum einen überwältigt von Fevvers Erscheinung, zum anderen „seriously discomposed“⁵¹⁷ durch die unablässige Manipulation von Zeit und Raum.⁵¹⁸ Carters gleichermaßen magische wie desorientierende Manipulation von Zeit⁵¹⁹ tritt vor allem während des Interviews in den Vordergrund, als die Zeit nicht einfach zum Stillstand kommt, sondern Walser in einer Art Schleife gefangen zu sein scheint. Nicht nur Lizzies angeblich nicht funktionierende Uhr zeigt konstant zwölf Uhr, sondern auch Big Ben schlägt dreimal hintereinander Mitternacht. „Big Ben had once again struck midnight. The time outside still corresponded to that

513 Carter: *Nights at the Circus*. S. 10.

514 Eakin: *How Our Lives Become Stories*. S. 19.

515 Lydenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ S. 1079.; Keen: „Paranoia.“ S. 183.; Roberts: „Narrative.“ S. 434.; Sarbin: „Narrative as Root Metaphor.“ S. 8.

516 Carter: *Nights at the Circus*. S. 7.

517 Carter: *Nights at the Circus*. S. 42.

518 Helen Stoddart: *Angela Carter’s Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007. S. 36, 62.; Heather Johnson: „Metafiction, Magical Realism and Myth.“ In: *Angela Carter’s Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007. 70-81. S. 77.

519 Stoddart: *Angela Carter’s Nights at the Circus*. S. 36.

registered by the stopped gilt clock, inside. Inside and outside matched exactly, but both were badly wrong.⁵²⁰ Walser ist also nicht schlicht in eine andere Welt transportiert, die Welt ist ihm auf einmal fremd geworden. Nicht nur, dass es sich bei Mitternacht um einen liminalen Moment, die Grenze zwischen zwei Tagen handelt, sondern innen und außen – also die Welt des Zirkus und Walsers eigene rationale Welt – fallen auf extime Weise zusammen. Er hat somit keinen Anhaltspunkt mehr, der ihn in dem für sich gewählten Rahmen verankert. Diese Desorientierung lässt auch nicht nach, als Fevvers Geschichte zum Ende kommt und die Zeit mit einem Schlag umspringt.

During the less-than-a-blink of time it took the last chime to die there came a vertiginous sensation, as if Walser and his companions and the very dressing-room itself were all at once precipitated down a vast chute. It took his breath away. As if the room that had, in some way, without his knowledge, been plucked out of its everyday, temporal continuum, had been held for a while above the spinning world and was now – dropped back into place.⁵²¹

Walser muss Fevvers als „Autorin“ ihrer Lebensgeschichte nicht nur in der Wahl ihrer Realität folgen, sondern auch dem Erzähltempo, welches sie vorgibt. Dadurch, dass sich die Zeit innerhalb und außerhalb des Erzählraumes anpasst, manipuliert sie Walser und seine Welt auf mehrerlei Weise. Freuds eigene Geschichte aus Italien endet mit einer, wie Lyndenberg argumentiert, klassischen narrativen Form des Abschlusses:

The story concludes with a variation on the conventional form of narrative closure in which events are framed as a dream or hallucination from which both protagonist and reader awaken into reality (or in this case, into the piazza). This framing device serves to limit the uncanny imaginative expansion the experience calls up.⁵²²

520 Carter: *Nights at the Circus*. S. 53.

521 Carter: *Nights at the Circus*. S. 87.

522 Lyndenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ S. 1075.

Fevvers Geschichte endet damit, dass sie selbst erschöpft ist „like a girl who has stayed up too long“⁵²³, Lizzie zu Ende erzählen lässt, um ebenfalls zu einem generischen narrativen Abschluss zu kommen: „The rest is history“⁵²⁴. Fevvers narrative Strategien gehen aber weit über die Episode in ihrem Umkleideraum und ihrem aktiven Erzählen hinaus. Ob sie „fact or fiction“ ist, bleibt weiter ungelöst und ihre doppelte Rahmung weiterhin aufrecht. In gewisser Weise schlägt Fevvers Erzählung jedoch auch gegen sie zurück und wird ihr selbst unheimlich. Sie geht so in der Erzählung auf, dass sie die Rollen gleichsam erzählt und erlebt; Performance und Erzählung gehen ineinander über und ihr Körper wird zum Medium. Laurie Cella argumentiert, dass Fevvers ständige Kontrolle über die Geschichte ihres Lebens hat und so den Rahmen, durch den sie betrachtet wird, selbst vorgibt.⁵²⁵ Dieser Rahmen ist jedoch häufig von anderen an die Vorstellungen angepasst, die sie auf Fevvers projizieren. Christian Rosencreutz beispielsweise, der Fevvers zum ersten Mal in Madame Schrecks Museum als Angel of Death begegnet, kann nicht zwischen dieser Rolle und Fevvers selbst unterscheiden. Er glaubt, Fevvers sei tatsächlich „the dark angel of many names“.⁵²⁶ Nicht nur erfährt Fevvers dadurch eine weitere Teilung ihrer Identität, sie wird zu einem Doppelgänger im Sinne eines Todesboten gemacht – eine Rolle, die nicht nur unheimlich wirkt, sondern auch Gefahren birgt: Rosencreutz ist überzeugt, ewiges Leben erlangen zu können, indem er Fevvers, den Todesengel, als Opfer darbringt. Fevvers kann entkommen und zeigt Walser eine Narbe am Fuß als Beweis dieser Geschichte.⁵²⁷ Der Verlust der narrativen Kontrolle im Verlauf des Romans wird unter anderem durch eine weitere gefährliche Situation aufgebaut, die sich nicht innerhalb von Fevvers Erzählung abspielt und daher weniger Distanz zulässt. Sie nimmt eine Einladung des Grand Duke zum Abendessen an, der sie, wie sich herausstellt, in seine Sammlung von Spielzeugautomaten aufnehmen möchte. Er betrachtet sie nicht als Mensch, sondern als Maschine, deren Mechanik ihn fasziniert. Erneut wird Fevvers eine Rolle als menschenähnliches, aber nicht lebendes, Wesen zugeschrieben, welches nach Freud in die Kategorie des Unheimlichen gehört. Sie kann erneut im letzten Moment entkommen, verliert aber ihr Spielzeug Schwert, das sie bisher immer bei sich getragen hatte. Nicht nur Walsers „controlling narrative strategies“⁵²⁸, die er als Journalist auszuüben gewohnt ist,

523 Carter: *Nights at the Circus*. S. 87.

524 Carter: *Nights at the Circus*. S. 87.

525 Cella: „Narrative ‚Confidence Games‘.“ S. 56.

526 Carter: *Nights at the Circus*. S. 75.

527 Carter: *Nights at the Circus*. S. 83.

528 Baxter: „Postmodernim.“ S. 98.

versagen, sondern auch die von Fevvers: Mit dem Verlust ihres Schwertes beginnt ihr Kontroll- und Identitätsverlust. Nach dem Zugunglück in Sibirien trennen sich Fevvers und Walsers Wege, dennoch sind ihre Schicksale eng aneinander gebunden und die Dekonstruktion ihrer Identität verläuft simultan. Fevvers hat sich nicht nur einen Flügel gebrochen und die Fähigkeit zu fliegen verloren; sie zieht mit Lizzie, Colonel Kirney und dem Schwein Sybil, sowie einer Gruppe Zirkusartisten durch den Wald, sie werden von Rebellen gefangen genommen und ihr Aussehen beginnt sich zu verändern: ihre Federn und Haare verlieren die Farbe und ihre ganze Pracht verschwindet zusehends. Unfähig, ihre Erscheinung zu kontrollieren und die Narration über Schönheit, Fantastik und Illusion⁵²⁹ aufrecht zu halten, verlaufen ihre Leitsätze „Is she fact or is she fiction“ und „seeing is believing“ bis zu einem Punkt, ab dem sie selbst nicht mehr an sich glauben kann. Sie ist nicht mehr länger diejenige, die durch Lizzies Hilfe und die Manipulation von Zeit und Rahmen die Handlung bestimmt und desorientiert, sie befindet sich selbst in einem Zustand der Desorientierung und hat sowohl ihren Rahmen, als auch ihren Raum verloren. Ihre sorgsam konstruierte Selbstnarration ist nur noch vage in ihrem Bewusstsein präsent und so sehnt sie sich nach Walsers Gesellschaft, der ihre Geschichte in seinen Notizbüchern verewigt hat und den Anker für ihre Identität darstellt. „The young American it was who kept her whole story of the old Fevvers in his notebooks; she longed for him to tell her she was true. She longed to see herself reflected in all her remembered splendor in his grey eyes.“⁵³⁰ Fevvers hat, mit anderen Worten, Probleme ihre eigene Identität zum Fiktiven, Imaginären oder Realen zuzuordnen. Sie hat ihren Platz, ihr „Heim“ verloren und hofft, Walser könne ihrem Dasein erneut Sinn verleihen – ihr aufzeigen, wo ihr Da-sein begründet ist. Am Ende werden nicht nur Fevvers und Walsers Identitäten wieder hergestellt, sondern die Narration wird als solche kenntlich gemacht:

„Fevvers, only one question ... why did you go to such lengths, once upon a time, to convince me you were the ,only fully-feathered intacta in the history of the world‘?“ She began to laugh. „I fooled you, then!“ she said. „Gawd, I fooled you!“ she laughed so much the bed shook. „You mustn’t believe what you write in the papers!“ she assured him, stuttering and hiccuping with mirth. „To think I fooled you!“⁵³¹

529 Cella: „Narrative ,Confidence Games‘.“ S. 56.

530 Carter: *Nights at the Circus*. S. 273.

531 Carter: *Nights at the Circus*. S. 294.

Ähnlich wie Lyndenberg in Bezug zu Freuds Italien Geschichte feststellt, wachen Walser und Fevvers aus einer Art Halluzination oder Traum auf. Die Narration wird jedoch nicht zur Gänze aufgelöst, sondern Fevvers behält einen Teil der mysteriösen Erzählerin bei; eine Rolle, die ihr sichtlich Freude bereitet: „To think I really fooled you!’ she marvelled. ‚It just goes to show there’s nothing like confidence.“⁵³²

2. Das Unheimliche der Darstellung – realitätstransformierende Elemente und die Darstellbarkeit des Unheimlichen

2.1. Die Handlung als Tat/Ort in „The Knife Thrower“

Bereits bei der Analyse des Unheimlichen als räumlichem Phänomen wurde das Argument Max Hermanns aufgegriffen, dass die Bühne als Schauplatz nicht ohne Publikum existieren könne und das Raumerlebnis durch ein „heimliches Nacherleben“ von ihnen mitgetragen würde.⁵³³ In diesem Punkt soll es nunmehr aber um ein (un-)heimliches Miterleben der Handlung gehen, durch die eine dritte Form des Unheimlichen zustande kommt. Die Handlung wird in einem Raum ausgetragen, der eigentlich als Ort des Fingierten und der Illusionen definiert wird. Diese Charakteristika richten sich aber gegen das Publikum und brechen diesen Rahmen auf.

Was erwarten wir stets beim Heben des Vorhangs? – Wenn nicht diesen kurzen, rasch erloschenen Moment von Angst, [...] wodurch wir, wenn wir ins Theater gehen, mehr tun als unsere Hintern in mehr oder weniger teuer bezahlte Sessel zu verfrachten – der Moment der drei Schläge, und der Vorhang, der sich öffnet. Ohne diese, rasch übersprungene, einführende Zeit der Angst könnte nichts seinen Wert aus dem gewinnen, was sich im Weiteren als tragisch oder komisch bestimmen wird⁵³⁴

532 Carter: *Nights at the Circus*. S. 295.

533 Hermann: „Das theatrale Raumerlebnis.“ S. 501, 508.

534 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 99.

so Lacan in seinem Seminar über Angst. Wie verhält sich der Umstand der Realitätsprüfung und Lenkbarkeit des Lesers in Zusammenhang mit dem Unheimlichen, wenn wir Lacans Beispiel folgend ins Theater gehen? Ist die Angst und Ungewissheit tatsächlich lediglich auf den Moment beschränkt, bevor sich der Vorhang öffnet? Und stellt sich das, was wir sehen lediglich als tragisch oder komisch heraus? Verursacht der Rahmen der Live-Situation, in dem Darbietungen auf der Bühne, in der Manege und dergleichen erlebt werden, ein Gefühl der Sicherheit, da es sich um eine Spielsituation handelt, oder handelt es sich hier auch mitunter um eine falsche Sicherheit, die dann umso stärker ins Unheimliche umschlagen kann? Es handelt sich in diesem Fall um eine besondere Art des Unheimlichen: das Unheimliche der Darstellung. Während in TEIL II das Fiktive, Fingierte und Imaginäre als Erfahrung (un-)heimlicher Welten verstanden wurde, geht es nunmehr um die Darstellbarkeit des Unheimlichen im Sinne unheimlicher Handlungen. Der Tat/Ort Binottos ist in diesem Zusammenhang also nicht nur der Ort, der sich gegen das Subjekt richtet und Vorstellungen von Gesetzen des Raumes infrage stellt, sondern die Darstellung im Ort (also eine Form der Darstellung, die nur in einem besonderen räumlichen Rahmen Sinn ergibt, wie es bei Zirkusvorführungen oder Freakshows der Fall ist) und durch diese Funktion ermöglicht, dass sich die Darstellung im Sinne der Tat gegen das Subjekt richtet. Es handelt sich dann im Wesentlichen nicht um einen Tat/Ort, sondern um Tat=Darstellung/Ort.⁵³⁵ Zugleich wird das Unheimliche selbst inszeniert, wodurch die Grenze zwischen dem Fiktiven und Realen, sowie zwischen materieller und psychischer Realität brüchig oder gar aufgehoben wird.

Die Kurzgeschichten von Steven Millhauser werden beschrieben als „erasing the line between the real and the conjured“⁵³⁶, als eine Vermischung von „both the real and the fantastic in a seductive mix“⁵³⁷ und als „a mesmerizing journey that stretches the boundaries of the ordinary world.“⁵³⁸

Vor allem „The Knife Thrower“ und „Eisenheim the Illusionist“ eignen sich daher, ebenso wie die Novelle *Das Spiegelkabinett* von Michael Schneider, für eine Analyse des Unheimlichen der Darstellung.

535 Stephanie Weber: „Blick-Raum-Subjekt. Die Darstellung des Unheimlichen in Steven Millhausers *The Knife Thrower*.“ In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik* 35/3, 2015. 49-58. S. 52.

536 Steven Millhauser: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. (Klappentext).

537 Steven Millhauser: *In the Penny Arcade*. Normal, IL: Dalkey Archive Press 1998. (Klappentext).

538 Steven Millhauser: *Dangerous Laughter. 13. Stories*. New York: Vintage Books 2009. (Klappentext).

Das Unheimliche, so Binotto, entsteht „wenn sich die Positionierungen von Subjekt und Objekt andauernd verändern, wenn Subjekt und Objekt, innen und außen, Vertrautes und Fremdes unablässig die Plätze tauschen“. ⁵³⁹ Die Ephemerität von Aufführungen und die dynamische Beziehung zwischen Darstellern und Publikum bieten sich für diese instabilen Positionierungen und die Veränderbarkeit des angenommenen Rahmens an, durch den das Unheimliche aufgebaut werden kann. Nicht zuletzt beruht die Identität des Darstellers aber auch auf der Unterscheidung zwischen ihm selbst als kontrollierende Instanz und dem Publikum, welches kontrolliert wird. ⁵⁴⁰ In „The Knife Thrower“ und „Eisenheim the Illusionist“ wird das Unheimliche so inszeniert, dass nicht mehr zwischen Fiktion und Realität unterschieden werden kann. Das Als-Ob – zu dem laut Iser die Realität durch den Akt des Fingierens abgewandelt und in literarischen Texten kenntlich gemacht wird ⁵⁴¹ – wird aufgebrochen. Das Fingieren ist nicht länger ein Element der Fiktion, das als Imaginiertes ein fiktives Bild der Realität erstellt, ⁵⁴² sondern das Spiel mit Illusionen entpuppt sich als eine Verletzung der Realität und eine unmittelbare Transformation der Welt, die für die Zuschauer zu einer unheimlichen Desorientierung führt.

Zunächst sei an das Phantasma als Schutzschirm erinnert, der das Subjekt vor dem abschirmt, was im Verborgenen bleiben soll. Das Unheimliche, welches sich hinter dem Phantasma, am Platz des Mangels, befindet, erscheint in dem Moment auf der Bildfläche, in dem sich das Phantasma öffnet, ⁵⁴³ beziehungsweise aufgebrochen wird. Gleichzeitig handelt es sich beim Phantasma jedoch auch um eine leere Projektionsfläche, auf die Wünsche und das Begehren reflektiert werden, und das Begehren inszeniert wird. ⁵⁴⁴ Was innerhalb der Inszenierungen geschehen kann, ist ein Schwanken zwischen Wunscherfüllung und Sichtbarmachen dessen, was verdrängt und aus dem Innersten ausgeschlossen wurde. Das Unheimliche steht dem Subjekt nahe, wobei es sich aber um eine Nähe handelt, die verweigert wird, die Distanz sich im Laufe der Darstellung aber trotzdem zusehends verringert. Dieser Einbruch in das Phantasma spiegelt sich in der Narration als ein Einbruch in die Normalität wider; Kontinuität und Diskontinuität verlaufen in einer Wechselbeziehung. ⁵⁴⁵

539 Binotto: „Io sono sempre vista.“ S. 101.

540 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 98.

541 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 37.

542 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. S. 37.

543 Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 97-100.

544 Žižek: *Mehr-Genießen*. S. 9.

545 Babka, Bidwell-Steiner, Müller-Funk: „Einleitung.“ S. 7.

In „The Knife Thrower“ ist die Erwartungshaltung, sowohl beim Publikum, als auch beim Leser groß, da sich der Messerwerfer Hensch nicht nur durch das Beherrschen seiner Kunst einen Namen gemacht hat, sondern ihm auch der Ruf anhaftet, dass er die Grenze des Akzeptierten überschreite.⁵⁴⁶ Er ist berühmt für das Konzept der „artful wound“, eine absichtlich zugefügte Wunde als „the mark of blood that was the mark of the master.“⁵⁴⁷ Es ist gerade diese Transgression, die ihn von seinen Kollegen abhebt und die Faszination beim Publikum auslöst:

If rumors of this kind were disturbing to us, if they prevented us from celebrating Hensch's arrival with innocent delight, we nevertheless acknowledged that without such dubious enticement we'd have been unlikely to attend the performance at all.⁵⁴⁸

Obwohl Hensch mit seiner artful wound eine Grenze überschreitet und sowohl der Akt, als auch dessen Zeuge zu sein, moralisch verwerflich sind, wird die Vorstellung mit Spannung erwartet. An den Platz des kindlichen, unschuldigen Vergnügens, welches eigentlich mit Formen der Zirkuskunst in Verbindung steht, tritt die Faszination, die von der artful wound ausgeht und die bereits unterschwellig mit dem Unheimlichen konnotiert ist.⁵⁴⁹ Noch steht nicht fest, ob sich die Handlung als tragisch oder komisch herausstellen wird und ob die Gerüchte, die sich um Hensch ranken, auch wahr sind. Die einführende Zeit der Angst, die das Publikum noch vor Heben des Vorhangs in ihren Bann zieht, ist in diesem Fall eindeutig gegeben. Die Vorstellung beginnt mit Messerwürfen durch Ringe, doch Hensch steigert sich bald und nähert sich schnellen Schrittes der Überschreitung von dem, was ohne Konsequenzen auf der Bühne gezeigt werden kann. Seine Assistentin wirft einen lebenden Schmetterling in die Luft, der von Hensch unter großer Publikumsbegeisterung aufgespießt wird, zielt dann auf einen Apfel, den sie im Mund hält und durchbohrt mit weiteren Würfen die Träger ihres Kleides. Bereits hier kommt es zu Öffnungen in unversehrte Oberflächen, die richtungsweisend für Henschs weiteres Spiel mit der artful wound sind – dem „Markieren“ von Körpern. Der erste Wurf scheint eine Enttäuschung zu sein: „He had missed – had he missed? – and we felt a sharp tug of disappointment, which

546 Ingersoll: *Understanding Steven Millhauser*. S. 89.

547 Steven Millhauser: „The Knife Thrower.“ In: *Step Right Up. Stories of Carnivals, Sideshows and the Circus*. Hrsg. Nathaniel Knaebel. New York: Carroll & Graf 2004. 187-198. S. 188.

548 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 188.

549 Weber: „Blick-Raum-Subjekt.“ S. 53.

changed at once to shame, deep shame, for we hadn't come out for blood; only for – well, something else“.⁵⁵⁰ Während das Publikum noch über die eigenen Motive grübelt und beginnt, sich selbst infrage zu stellen, zieht die Assistentin das Messer heraus und ein dünnes Rinnsal von Blut entlang ihres Halses hinterlässt eine Spur des Meisters. Die momentane Enttäuschung weicht tosendem Applaus. Das Publikum ist begeistert von der Inszenierung – sogar die Blässe der Assistentin scheint absichtlich gewählt – und der Rahmen der Darbietung sowie die Sicherheit, die von ihm ausgeht, bleiben aufrecht.

Long and loud we applauded, as she-bowed (sic) and held aloft the glittering knife, assuring us, in that way, that she was wounded but well, or well-wounded; and we didn't know whether we were applauding her wellness or her wound, or the touch of the master, who had crossed the line, who had carried us, safely, it appeared, into the realm of forbidden things.⁵⁵¹

Schnell wird jedoch klar, dass diese Sicherheit auf einem Verständnis der Bühne als einer Welt des Als-Ob beruht, die keinerlei Auswirkungen auf die „reale“ Welt außerhalb hat. Hensch bittet Freiwillige auf die Bühne, die seine Assistentin ersetzen. Durch diesen Schritt ändert sich die Subjekt (Zuschauer)-Objekt (Künstler) Beziehung und das Unheimliche beginnt, sich bemerkbar zu machen. Gleichzeitig kommt es auch zu einer Änderung des Blickverhaltens: auf einmal ist es nicht mehr das Publikum, das von außen das Geschehen beobachtet, sondern der Blick wird von der Bühne heraus auf sie gerichtet. Bühnenmagie beruht, so Hans-Joachim Backe, im Wesentlichen auf Machtverhältnissen zwischen Darsteller und Publikum, das sich vor allem durch die Kontrolle des Blicks und die Manipulation von Körpern bemerkbar macht.⁵⁵² Der Schau-Platz⁵⁵³ der Bühne und die Zweideutigkeit des Blicks⁵⁵⁴ sind in „The Knife Thrower“ deshalb unheimlich, da der Wechsel von Sehenden zu Gesehenen direkte Auswirkungen auf die Unversehrtheit sowohl des Phantasmas, als auch auf die der Zuschauer selbst hat: Susan Parker, die den Leuten im Publikum gut bekannt ist – sie ist eine von ihnen – verlässt stellvertretend für

550 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 193.

551 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 193.

552 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 92, 96-97.

553 Binotto: „Io sono sempre vista.“ S. 100.

554 Gerade in dieser Zweideutigkeit des Blicks lässt sich ein aufgehendes Phantasma greifen, wie Lacan anhand von den Zeichnungen schizophrener Patienten, sowie dem Traum des Wolfmanns in seinem Seminar über Angst argumentiert. „Ich sehe immer“, aber auch „ich bin immer sichtbar“, Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 98., beziehungsweise die Umkehrung ins Gegenteil von aktiv und passiv, anschauen und angeschaut werden. Freud: *Infantile Neurose*. S. 35.

alle anderen ihren sicheren Platz und begibt sich zu Hensch auf die Bühne; sie betritt den Raum, der eigentlich durch das Phantasma abgeschirmt sein sollte.⁵⁵⁵ Das Publikum bemerkt, wie sich ihnen die Kontrolle über die Handlung und über den Rahmen, in dem sie sich abspielt, zu entgleiten beginnt. Dementsprechend heftig fällt ihre Reaktion aus:

We wanted to cry out: sit down! you don't have to do this! but we remained silent, respectful. Hensch stood at his table, watching without expression. It occurred to us that we trusted him at this moment; we clung to him; he was all we had; for if we weren't absolutely sure of him, then who were we, what on earth were we, who had allowed things to come to such a pass?⁵⁵⁶

Alleine weil die Zuschauer noch immer an die Aufführung als eine Art Spiel glauben und Hensch vertrauen, dass er sie sicher bis zum Ende bringen wird, bricht der Fortlauf der Interaktion nicht ab. Die Bühne wird zu einem Tat/Ort, da das Vertrauen der Zuschauer auf dem Raum der Zirkuskunst als einem Raum des Als-Ob beruht – jenseits dieses Raumes wäre diese Form der Handlung keinesfalls möglich. Susan wird mit einem Kratzer am Unterarm markiert und begibt sich, mehr oder minder unversehrt, zurück an ihren eigentlich Platz vor der Bühne. Nun melden sich weitere Freiwillige, angespornt von dem Ausgang, den Susans Fall genommen hat und weitere Zuschauer wollen auserwählt werden. Als Susan die Bühne verlässt, wendet sich Henschs Assistentin ans Publikum:

You were very brave, and now you will bear the mark of the master. You will treasure it all your days. But it is a light mark, do you know, a very light mark. The master can mark more deeply, far more deeply. But for that you must show yourself worthy.⁵⁵⁷

Die Person, die sich der tieferen Markierung würdig erweist, ist schon im Vorfeld auserkoren worden. Es handelt sich um einen jungen Mann, dessen Hand von der artful wound durchbohrt wird. Die Wunde am Körper stellt einen besonderen Raum dar, an dem Selbst und Raum ineinander übergehen;⁵⁵⁸ sie wird nicht nur zu einem Durchgang durch

555 Weber: „Blick-Raum-Subjekt.“ S. 54.

556 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 194.

557 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 195.

558 Dennis Patrick Slaterry: *The Wounded Body. Remembering the Markings of Flesh*. New York: State University of New York Press 2004. S. 11.

den Körper, sondern läutet den Zerfall der Schutzfunktion ein; Körper und Phantasma werden gleichzeitig aufgerissen.⁵⁵⁹ Während das Publikum einerseits die starken Effekte der Inszenierung missbilligt, beginnt sich unter das Vertrauen zu Hensch und dem öffentlichen Akt eine nicht erklärbare Furcht zu mischen, die aber auch das Versprechen eines düsteren Traumes beinhaltet:

Even as the performance seemed to taunt us with the promise of danger, of a disturbing turn that should not be permitted, or even imagined, we reminded ourselves that the master had so far done nothing but scratched a bit of skin, that his act was after all public and well traveled, that the boy appeared calm; and though we disapproved of the exaggerated effect of the lighting, the crude melodrama of it all, we secretly admired the skill with which the performance played on our fears. What it was we feared, exactly, we didn't know, couldn't say. But there was the knife thrower bathed in blood-light, there was the pale victim manacled to a wall; in the shadow the dark woman; and in the glare of the lighting, the silence, in the very rhythm of the evening, the promise of entering a dark dream.⁵⁶⁰

Der finale Akt, das ultimative Opfer, das dem Meister dargebracht werden kann, stellt eine Wunde dar, die nur ein einziges Mal zugefügt werden kann. Erleichterung und Enttäuschung halten sich die Waage, als sich zunächst niemand findet, der diesen Schritt wagt. Ein Mädchen, das den restlichen Zuschauern fremd ist, „a tall mournful-looking girl in jeans and a dark blouse, with long hair and slouched shoulders“⁵⁶¹ meldet sich schließlich. Die Zeit scheint mit einem Mal zu schnell zu vergehen – „for where was the spotlight, where was the drama of the sudden darkening“⁵⁶² und das zuvor störende Element der Dramatik wird als ein nicht länger vorhandener Anker empfunden, an dem sich das Publikum festhalten möchte. Das Publikum wird zu passiven Zeugen, die nicht anders können, als dem Akt des ultimativen Opfers beizuwohnen.⁵⁶³ Das Auftreffen des Messers auf Holz bleibt aus – weder auf akustischer, visueller, noch narrativer Ebene lässt sich der Rahmen, der die Handlung als ein Als-Ob klassifiziert, erkennen.

559 Weber: „Blick-Raum-Subjekt.“ S. 55.

560 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 196.

561 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 197.

562 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 197.

563 Ingersoll: *Understanding Steven Millhauser*. S. 90.

[W]hat stayed with all of us was the absence of the sound of the knife striking wood. Instead there was a softer sound, a more disturbing sound, a sound almost like silence, and some said the girl looked down, as if in surprise. Others claimed to see in her face, the expression of her eyes, a look of rapture. As she fell to the floor the dark woman stepped forward and swept her arm toward the knife thrower, who for the first time turned to acknowledge us. And now he bowed: a deep, slow, graceful bow, the bow of a master, down to his knees. Slowly the dark red curtain began to fall. Overhead the lights came on.⁵⁶⁴

Die Wunde wird nicht, wie es bei den anderen Freiwilligen der Fall war, als Trophäe präsentiert. Es kann nicht länger zwischen Körper und Wunde und in weiterer Folge zwischen Körper und Raum unterschieden werden – innen und außen gehen ineinander über und das Subjekt löst sich zur Gänze im extimen Schauplatz auf. Das Schließen des Vorhangs korreliert mit dem totalen Einbruch des Unheimlichen in die Szenerie. Das Publikum wird aus seiner Schau-Platz Position enthoben und erfährt eine totale Desorientierung – was ist real, was ist fingiert? Handelt es sich um einen Bühnentrick oder ist das Mädchen tot? Der Moment des Nicht-Sehens stellt dabei auch einen Augenblick dar, an dem eigentlich alles sichtbar wird. Obwohl sich der Vorhang endgültig schließt, geht das Phantasma ganz auf und gibt den Blick auf das frei, was hinter dem „Fensterrahmen“ gelegen hat: was die ganze Zeit im Verborgenen gelegen hat, das also, weshalb das Publikum gekommen ist, es aber nicht benennen konnte, ist der Tod. Durch den Konnex von Nicht-Sehen und Nicht-Sein wird den Besuchern ihre eigene Vergänglichkeit vor Augen geführt.⁵⁶⁵ Die Desorientierung weicht einer plötzlichen Klarheit, die es von sich zu weisen gilt.

Would any of us be safe? The more we thought about it, the more uneasy we became, and in the nights that followed, when we woke from troubling dreams, we remembered the traveling knife thrower with agitation and dismay.⁵⁶⁶

564 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 198.

565 Weber: „Blick-Raum-Subjekt.“ S. 55.

566 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 198.

Bei „The Knife Thrower“ treffen somit Elemente des Unheimlichen des Erlebens und des Unheimlichen der Fiktion zusammen. Die Handlung ist in einen Raum eingeschrieben, der von der Realitätsprüfung ausgeschlossen ist; das Publikum wähnt sich durch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum in Sicherheit, da ähnlich dem Phantasma als einem Bild im Fensterrahmen nur ein Ausschnitt der Szenerie sichtbar ist und das Wesentliche vor dem Blick und dem Bewusstsein verborgen bleibt. Auch bei einer kurzfristigen Überwindung der Barriere, wie es bei freiwilligen Teilnehmern der Aufführung der Fall ist, beschützen der öffentliche Rahmen, in dem sich die Darbietung abspielt und die Illusion, die eindeutig aufgebaut wird, das Publikum und ihre Welt vor einer dauerhaften Transformation. Die Grenze zwischen aktiv und passiv, Anschauen und Angeschaut werden wird jedoch zunehmend aufgelöst – die Handlung auf der Bühne beginnt, von dieser herabzusteigen und berührt das Publikum, das sich in einer Live-Situation dem Unheimlichen in seiner direkten Erfahrbarkeit ausgeliefert findet. Auch das Phantasma, das sowohl die Bühne als auch den intakten Körper abschirmt, kann nur so lange aufrechterhalten werden, bis sich die Darstellung als Tat=Handlung/Ort gegen das Subjekt richtet. Das Moment der Angst, wie Lacan argumentiert, beschränkt sich somit nicht auf den Augenblick, bevor sich der Vorhang hebt, sondern bleibt ein Bestandteil der Bühnenerfahrung und Voraussetzung für die Darstellbarkeit des Unheimlichen. Die narrative Auflösung, die die Zuschauer in einer Traumsequenz aufwachen lässt, wie Lydenberg in „Das Unheimliche“ aufspürt, nimmt in „The Knife Thrower“ den Charakter eines Albtraumes an. Das unheimliche, aktive wie passive Miterleben der Handlung wird zu einem Nacherleben ausgeweitet. Die Kurzgeschichte kommuniziert so die Hilflosigkeit, der sich das Publikum innerhalb einer Gruppe (und innerhalb des verräterischen Rahmens) ausgeliefert sieht.⁵⁶⁷ Hinzukommt wie in *Nights at the Circus* eine Störung der zeitlichen Wahrnehmung. Handlungen, die zunächst langsam verlaufen werden plötzlich als zu schnell empfunden oder umgekehrt kommt die Zeit zu einem scheinbaren Stillstand. Diese Unregelmäßigkeiten scheinen ein Merkmal unheimlicher Erzählmuster zu sein.

567 Ingersoll: *Understanding Steven Millhauser*. S. 91.

2.2. Unheimliche Illusionskunst – vom Verschwinden und Erscheinen in „Eisenheim the Illusionist“ und *Das Spiegelkabinett*

Unheimlichen Darstellungen, die sich von der Bühne auf die umliegende Welt ausweiten und die Gesetze des Umraumes infrage stellen, begegnet man auch in „Eisenheim the Illusionist“ und *Das Spiegelkabinett*, deren Handlungen Ähnlichkeiten aufweisen, jedoch andere Auswirkungen haben: während in „Eisenheim the Illusionist“ mit Ich-Doppelung und Ich-Vertauschung gespielt wird, um zu einer realitätstransformierenden Desorientierung zu führen, so richten sich diese Doppelungsphänomene in *Das Spiegelkabinett* gegen den Darsteller selbst und führen zu einem Ich-Verlust.

Der Magier Eisenheim in „Eisenheim the Illusionist“ beherrscht seine Bühnenkunst so gut, dass er nicht auf jene Tricks und Hilfsmittel zurückgreifen muss, auf die seine Kollegen angewiesen sind. Stattdessen tritt er auf einer leeren Bühne auf und lässt nur durch Gedankenkraft Dinge erscheinen.

It appeared that he was summoning objects into existence by the sheer effort of his mind. In this the master illusionist was rejecting the modern conjurer's increasing reliance on machinery and returning the spectator to the troubled heart of magic, which yearned beyond the constricting world of ingenuity and artifice toward the dark realm of transgression.⁵⁶⁸

Wie es auch bei Hensch der Fall ist, ist Eisenheim bald berüchtigt für seine Kunst und seine Grenzüberschreitung. Es zirkulieren Gerüchte über ihn, dass er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen habe und auf diese Weise echte Magie praktiziere. Das Moment der Grenzüberschreitung als „the dark realm of transgression“ steht im Vordergrund. Als er beginnt, Geister heraufzubeschwören und das Reich der Lebenden mit dem der Toten zu vermischen, wird ein Haftbefehl gegen ihn erlassen. Ähnlich verhält es sich mit dem Magier Alfredo Cambiani in *Das Spiegelkabinett*. Er versetzt sein Publikum durch sein Können in eine Art Massenekstase und behauptet, die für Normalsterbliche geltenden Naturgesetze außer Kraft setzen zu können, was zu Ermittlungen der Staatsanwaltschaft führt. Auch die Magiergilde steht diesen Behauptungen skeptisch gegenüber. So stellt der ehemalige Präsident des Magischen Zirkels, aus dessen Sicht die Handlung wiedergegeben wird, fest:

⁵⁶⁸ Steven Millhauser: „Eisenheim the Illusionist.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 215-237. S. 229.

Von Anfang an hat mich am Fall Cambiani [...] eine ganz andere Frage interessiert, die sonderbarerweise kaum Gegenstand des öffentlichen Interesses geworden ist: Warum und aufgrund welcher Motive ein Mensch dazu kommt, sich übernatürliche und wunderbare Kräfte anzumaßen, die ihm gegenüber seinen Mitmenschen gleichsam eine Monopolstellung verleihen, und die damit unmittelbar zusammenhängende Frage, warum die Menschen an diesen einen Wundermann tatsächlich glauben. Ein von niemand ausgesprochenes und doch von allen befolgtes Tabu schien darauf zu lasten; eine Art Angst, dabei auf ungeahnte Abgründe der menschlichen Natur oder auf bestimmte ideologische Schranken zu stoßen, an denen bei Strafe, unser ganzes Gesellschaftsgebäude ins Wanken zu bringen, nicht gerüttelt werden darf.⁵⁶⁹

Auch die Notizen des Polizeipräsidenten Uhl lassen darauf schließen, dass weniger Eisenheims Aufführungen, sondern die Reaktion des Publikums Grund zur Sorge waren. Seine Transgression erschüttert die Grundpfeiler des Universums und, noch viel wichtiger, der Monarchie:

The phrase „crossing of boundaries“ occurs pejoratively more than once in his notebooks; by it he appears to mean that certain distinctions must be strictly maintained. Art and life constituted one such distinction; illusion and reality, another. Eisenheim deliberately crossed boundaries and therefore disturbed the essence of things. In effect, Herr Uhl was accusing Eisenheim of shaking the foundation of the universe, of undermining reality, and in consequence of doing something far worse: subverting the Empire. For where would the Empire be, once the idea of boundaries became blurred and uncertain?⁵⁷⁰

569 Michael Schneider: *Das Spiegelkabinett*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007. S. 8.

570 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 234-235.

Sowohl Cambianis als auch Eisenheims Herangehensweise an ihre Kunst, die Monopolstellung, die sie für sich beanspruchen, lösen ein „seltsame(s) Unbehagen“⁵⁷¹ aus, beziehungsweise haftet den Illusionen „a touch of the uncanny“⁵⁷² an.

Eisenheim beginnt seine Karriere mit altbekannten Kunststücken, die er in abgewandelter Form aufführt. Er macht sich einen Namen mit Robert-Houdins „The Mysterious Orange Tree“, bei dem ein mechanischer Baum echte Blüten und Früchte trägt. Eisenheim lässt den Baum größer und größer wachsen, unterschiedliches Obst tragen und zaubert lebende Schmetterlinge herbei. Bereits in frühen Zeiten lässt er also unterschiedliche Welten – eine mechanische und eine organische – miteinander verschmelzen und bringt schon hier seine Affinität mit dem Unheimlichen zum Ausdruck. Sein Interesse an unheimlichen Effekten drückt er weiter durch ein „Phantom Portrait“ aus, bei dem es sich nicht um eine mit chemischen Substanzen präparierte Leinwand handelt, sondern um ein Porträt in Lebensgröße, dessen Gesichtszüge sich bewegen und welches schließlich den Inhalt eines verschlossenen Kuverts vorliest, bevor Eisenheim es mit einer Handbewegung verschwinden lässt. Die Weiterentwicklung des Phantom Portraits spielt nicht nur mit einem weiteren unheimlichen Effekt, sondern stellt noch eine Verstärkung des Phantasmas dar, das nun nicht länger als ein gerahmtes Bild, sondern als ein gerahmter Spiegel auf die Bühne gestellt wird.

A large mirror in a carved frame stood on the stage, facing the audience. A spectator was invited onto the stage, where he was asked to walk around the mirror and examine it to his satisfaction. Eisenheim then asked the spectator to don a hooded red robe and positioned him some ten feet from the mirror, where the vivid red reflection was clearly visible to the audience; the theatre was darkened, except for a brightening light that came from within the mirror itself. As the spectator waved his robed arm about, and bowed to his bowing reflection, and leaned from side to side, his reflection began to show signs of disobedience – it crossed its arms over its chest instead of waving them about, it refused to bow. Suddenly the reflection grimaced, removed a knife, and stabbed itself in the chest. The reflection collapsed onto the reflected floor. Now a ghostlike white form rose from the dead reflection and hovered in the mirror; all at once the

571 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 20.

572 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 220.

ghost emerged from the glass, floated toward the startled and sometimes terrified spectator, and at the bidding of Eisenheim rose into the dark and vanished.⁵⁷³

Hier passiert einiges auf einmal: Eisenheim verwendet Spiegel nicht als ein verborgenes Werkzeug, um eine Wirkung durch vorgetäuschte Perspektiven und Spiele mit Reflexion Illusionen zu erzeugen, sondern der Spiegel und was darin zu sehen, beziehungsweise eben nicht zu sehen ist, wird selbst zur Attraktion. Der Freiwillige wird gebeten, den Spiegel zu umrunden, um so festzustellen, dass sich hinter dem Spiegel nichts verbirgt; noch verdeckt das Phantasma den Raum der Aussicht. Das Spiegelbild, das sodann für alle sichtbar erscheint, wird schnell zu einem unheimlichen Doppelgänger. Während die Fehlidentifikation nach Lacan im Spiegelstadium vom Subjekt unerkant vonstattengeht,⁵⁷⁴ wird gerade mit dieser Doppelstruktur gespielt, die dem Publikum ihre eigene Gespaltenheit vor Augen führt. Das eigene Selbst, beziehungsweise das, was dafür gehalten wird (immerhin ist dem Subjekt nicht möglich, sich selbst ohne Zuhilfenahme eines Spiegels zu sehen), richtet sich gegen einen. Anstatt also die eigene Identität zu verifizieren, wird das Spiegelbild zum todbringenden Doppelgänger,⁵⁷⁵ der sich selbst ersticht, um sodann in einer weiteren Doppelung als Geist zu erscheinen, was auch eine weitere Ebene des Irrealen öffnet und das Subjekt weiter vom Reich des Materiellen, Lebenden wegträgt. Vor allem, als der Geist aus dem Spiegel hinaustritt, beginnt sich der Schutzschirm zu lösen, über den Eisenheim jedoch die Kontrolle hat. Die Dunkelheit, die er jenseits des Spiegels, jenseits des Phantasmas und jenseits des „dark realm of transgression“ heraufbeschwört, kann auch durch ihn wieder verschleiert werden.

Als er in seinem eigenen Theater, dem Eisenheimhaus, ein Kunststück namens „The Pied Piper of Hamelin“ vorführt, thematisiert er sowohl Verlust, als auch die kulturellen Reaktionen darauf.⁵⁷⁶ Seinen Zauberstab als Flöte, lockt Eisenheim Kinder aus dem Publikum auf die Bühne, wo er sie durch eine nebelige Hügellandschaft führt und durch eine höhlenartige Öffnung geleitet, woraufhin sich diese im Nebel auflöst und die Kinder über eine Truhe, die sich unmittelbar danach materialisiert, zurückkehren. Sie haben

573 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 219-220.

574 Lacan: *Seminar, Buch II*. S. 213.

575 Die rote Robe, mit der sich der Freiwillige bekleiden soll, kann laut Ann Heilmann und Mark Llewellyn als eine Abwandlung des schwarz gekleideten Sensenmannes angesehen werden. Heilmann, Llewellyn: *Neo-Victorianism*. S. 202.

576 Kinzie: „Succeeding Borges, Escaping Kafka.“ S. 136.

keinerlei Erinnerung, wie sie in die Truhe gelangt sind oder was mit ihnen geschehen war, sondern erinnern sich nur vage an eine märchenartige Welt: „The children told their parents they had been in a wondrous mountain, with golden tables and chairs and white angels flying in the air; they had no idea how they had gotten into the box, or what had happened to them.“⁵⁷⁷ Als eines der Kinder berichtet, in der Hölle gewesen und dem Teufel selbst begegnet zu sein, wird The Pied Piper of Hamelin eingestellt und Eisenheim wird von diesem Vorfall an von der Polizei überwacht. Sein Ruf, mit dem Unheimlichen zu spielen, sowie die verstörende Natur seiner Aufführungen, verfestigen sich: „the rumor surrounded Eisenheim like a mist, blurring his sharp outline, darkening his features, and enhancing his formidable reputation.“⁵⁷⁸ Natürlich wird Eisenheim auch von Kontrahenten herausgefordert. Die Karriere seines ersten Gegners, Benedetti, der seine Illusionen nachahmt, ist nicht von Dauer; schnell beginnen seine Tricks auf der Bühne schief zu laufen und als er eines Abends in einen schwarzen Kasten steigt, verschwindet er spurlos. Eisenheim habe ihn weggezaubert, wird gemunkelt. Sein zweiter Widersacher, Ernst Passauer, erweist sich als stärkerer Rivale. Die Auftritte beider wechseln sich ab und während Passauer eigene Illusionskünste vorführt, werden Eisenheims Kunststücke immer waghalsiger. Als sich Passauer auf der Bühne über Eisenheim lustig macht, antwortet dieser nur, dass Passauers letzte Stunde geschlagen habe. Während seines letzten Auftritts vollbringt Passauer Verwandlungsauber, die mit der Auflösung der Bühne enden: „At the climax of the evening, he caused the properties of the stage to vanish one by one: the magician’s table, the beautiful assistant, the far wall, the curtain.“⁵⁷⁹ Er belässt es nicht bei der Dematerialisierung der fingierten Welt, sondern geht noch einen Schritt weiter und dekonstruiert sich selbst:

Standing alone in a vanished world, he looked at the audience with an expression that grew more and more fierce. Suddenly he burst into a demonic laugh, and reaching up to his face he tore off a rubber mask and revealed himself to be Eisenheim.⁵⁸⁰

577 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 221.

578 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 222.

579 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 224.

580 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 224-225.

Die Illusionen, die Eisenheim erschafft, schließen ihn selbst mit ein. Doch um mit Buffo aus *Nights at the Circus* zu fragen: Was befindet sich jenseits seiner Maske? Verbirgt sich hinter den Figuren, die er erschafft, Eisenheim als Person oder handelt es sich bei ihm selbst nur um eine Illusion, ein Phantasma, welches nur auf der leeren Fläche der Bühne existiert? Er schafft es, sein Publikum zu täuschen, indem er sich selbst doppelt und diese Doppelung wieder auseinanderbricht, doch er arbeitet gleichermaßen mit einer Leere, die im Verborgenen lauert und von der sein Publikum durch seine Vorführungen flüchtige Blicke erhaschen kann. Nachdem sich Eisenheim als Passauer zu erkennen gibt und verdeutlicht, dass der einzige, der ihm ebenbürtig ist, er selbst sei, verbringt er ein Jahr zurückgezogen. Sein Comeback wirkt zunächst ernüchternd, da es eine radikale Vereinfachung in seinem Bühnenkonzept mit sich bringt: lediglich ein Glastisch und ein Sessel befinden sich auf der Bühne, was jegliche mechanische Trickseriei unmöglich macht. Alleine durch Gedankenkraft gelingt es Eisenheim, eine kleine Schachtel, eine Kugel und einen Zauberstab auf dem Tisch materialisieren zu lassen. Er lässt Personen aus dem Publikum auf die Bühne kommen und die Gegenstände begutachten, die sich jedoch tatsächlich als immateriell erweisen. Die Reaktion des Publikums ist verhalten: was genau haben sie gesehen?

Die Verunsicherung mag einerseits an Eisenheims reduzierter Form des Auftretens liegen, die gänzlich den Erwartungen entgegenläuft, andererseits lässt sich hier möglicherweise auch eine vage Desorientierung erkennen, die aus der beginnenden radikalen Vermischung von den Welten des Imaginären, Fantastischen und der Alltagswelt resultiert. Zwar kann man eigentlich davon ausgehen, dass es sich bei seinen Vorführungen um Illusionen handelt, doch die Art der Präsentation lässt keine Erklärung zu, die einer Realitätsprüfung standhalten könnte. In den folgenden Auftritten lässt Eisenheim Gestalten erscheinen: Greta, eine junge Frau, einen Mann namens Frankel und schließlich die beiden Kinder Elis und Rosa. Sowohl Greta und Frankel, als auch Elis und Rosa lösen eine regelrechte Ekstase bei den Zuschauern aus, wobei vor allem Rosa wiederum das Element des Unheimlichen anhaftet, als sie Freiwilligen Zeitpunkt und Ursache ihres Todes vorhersagt. Die Reiche zwischen den Lebenden und Toten werden somit auf der Bühne durchquert. Es ist diese Durchquerung und das Infragestellen der klar definierten Bereiche und ihrer Grenzen, die Grund genug sind, um gegen Eisenheim einen Haftbefehl zu erlassen.

Eisenheim deliberately crossed boundaries and therefore disturbed the essence of things. In effect, Herr Uhl was accusing Eisenheim of shaking the foundation of the universe, of undermining reality, and in consequence of doing something far worse: subverting the Empire. For where would the Empire be, once the idea of boundaries became blurred and uncertain?⁵⁸¹

Herr Uhl und die anderen Polizisten können Eisenheim jedoch nicht fassen: sein finaler Akt besteht darin, sich selbst aufzulösen:

And now a nervousness rippled through the crowd as the Master seemed to gather himself for some final effort: his face became rigid with concentration, the famous vein pressed through his forehead, the unseeing eyes were dark autumn nights when the wind picks up and branches creak. A shudder was seen to pass along his arms. It spread to his legs, and from the crowd rose the sound of a great inrush of breath as Eisenheim began his unthinkable final act: bending the black flame of his gaze inward, locked in savage concentration, he began to unknit the threads of his being.⁵⁸²

Die Erkenntnis, dass es sich beim Subjekt um keine in sich geschlossene Einheit, sondern um ein frakturiertes, instabiles Gefüge handelt, rückt in „Eisenheim the Illusionist“ zunächst durch die geisterhaften Spiegelbilder, später durch die Geister, denen er kurzfristig eine feste Gestalt verschafft und letzten Endes durch das Auflösen seines eigenen Körpers in den Vordergrund. Dem Publikum fällt es dementsprechend schwer, zwischen dem Fiktiven, Fingierten und der Realität zu unterscheiden:

Some said that Eisenheim had created an illusory Eisenheim from the first day of the new century; others said that the Master had gradually grown illusory from trafficking with illusions. Someone suggested that Herr Uhl was himself an illusion, a carefully staged part of the final performance. Arguments arose over whether it was all done with lenses and mirrors, or whether the Jew from Bratislava [Eisenheim, *Anm.*] had sold his soul to the

581 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 234-235.

582 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 236.

devil for the dark gift of magic. All agreed that it was a sign of the times; and as precise memories faded, and the everyday world of coffee cups, doctor's visits, and war rumors returned, a secret relief penetrated the souls of the faithful, who knew that the Master had passed safely out of the crumbling order of history into the indestructible realm of mystery and dream.⁵⁸³

Eisenheims Verschwinden wird dem Versuch unterzogen, es durch ein narratives Konzept in die Alltagswelt einzugliedern, die schnell wieder die Oberhand erlangt. Die kohärente Struktur von Geschichte (story) wird nicht nur zum Verständnis von Geschichte (history) herangezogen,⁵⁸⁴ sondern enthebt Eisenheim in gewisser Weise aus der Welt – er lebt weiter in der unzerstörbaren Welt der Träume und Mysterien. Die unbefriedigende Alltagswelt wird durch die Phantasie seines Publikums kurzzeitig unterbrochen, indem sie seine Geschichte und sein Leben jenseits der normalen Welt weiterdenken. Gleichzeitig spielt Millhauser bewusst mit dem Unterschied zwischen history und story und der Unzulänglichkeit ersterer, das menschliche Verlangen nach Magie und dem Traumhaften zu erfüllen: „Stories, like conjuring tricks, are invented because history is inadequate to our dreams.“⁵⁸⁵ Der Erzähler gesteht also von Beginn an ein, dass seiner Erzählung etwas Illusionäres anhaftet, und die Handlung auf diese Weise gerahmt ist.⁵⁸⁶ Der Beginn der Kurzgeschichte, der Eisenheims eigene Begegnung als Kind mit einem Illusionisten thematisiert, der zunächst allerhand Gegenstände herbeizauberte, bevor er den Baum unter dem er saß und schließlich sich selbst verschwinden ließ, legt einerseits die übergreifenden Motive der Illusionskunst und des Verschwindens vor, andererseits wird der narrative Rahmen festgelegt, der auf dem „metafictional sublime“ beruht.⁵⁸⁷

Millhauser lässt auch den Leser desorientiert zurück; weder in „The Knife Thrower“, noch in „Eisenheim the Illusionist“ werden die Fragen, die sich das Publikum stellt,

583 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 237.

584 Vgl. Nünning: „Produktive Grenzüberschreitungen.“ S.1; Keen: „Paranoia and Cataclysmic Narratives.“ S. 175.; Sarbin. „Narrative as a Root Metaphor.“ S. 3.

585 Millhauser: „Eisenheim.“ S. 217.; Vgl. hierzu auch: Ingersoll: *Understanding Steven Millhauser*. S.64.

586 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 100.

587 Kinzie: „Succeeding Borges, Escaping Kafka.“ S. 115. Kinzie bezeichnet Millhausers generellen Stil als eine Parodie der zeitgenössischen realistischen Fiktion, als eine Mischung aus eben jener „metafictional sublime“ und Imitationen des fiktionalen Minimalismus. Heilmann und Llewellyn bezeichnen mit einem Verweis auf Kinzie dezidiert „Eisenheim the Illusionist“ als einen Text, der dieses „metafictional sublime“ als ein Kernthema behandelt. Heilmann, Llewellyn: *Neo-Victorianism*. S. 206.

beantwortet; es wird nicht völlig geklärt, auf welche Realität sich der Leser einlassen soll, weshalb die unheimliche Wirkung bis zum Ende aufrecht gehalten wird.

Eine übernatürliche Erklärung kommt hingegen in *Das Spiegelkabinett* von vorneherein nicht infrage. Die unheimlichen Doppelungsphänomene richten sich im Sinne eines Ich-Verlusts gegen die Protagonisten selbst, denen ihre eigene Darstellung unheimlich wird. Schneider thematisiert den scheinhaften Begriff des „Originals“ und zeigt die Problematik des Identitätsverlusts durch Nachahmung auf.⁵⁸⁸ Wie der Name bereits vermuten lässt, spielen Spiegel eine wichtige Rolle und das nicht nur im Zuge von Cambianis Auftreten, sondern bereits von Beginn an. So wird die Villa Cambiani als ein Glaspalast beschrieben, dessen große Fenster im Sonnenlicht wie Spiegel erscheinen und die Sicht auf die Vorgänge im Inneren verdecken:

Die Villa Cambiani, zwischen modernen Hochhäusern und Wolkenkratzern im Stadtzentrum gelegen, wirkt von fern wie eine Fata Morgana inmitten Betonwüste; in ihren riesigen Bogenfenstern bricht sich das Licht in den vielfältigsten und bizarrsten Farben. Und dennoch sind die Wände dieses Glaspalastes undurchdringlicher als die Mauern einer Festung; wirken sie doch im Sonnenlicht wie ungeheure Spiegel, die den neugierigen Passanten blenden, so daß dieser seine Augen unwillkürlich abwenden oder schließen muß und für einen Moment in einer schier uferlosen Schwärze zu versinken glaubt.⁵⁸⁹

Nicht nur der Blick ins Innere ist verborgen, sondern es scheint sich auch nicht um Spiegel im eigentlichen Sinn zu handeln: Anstatt des eigenen Spiegelbildes gewahr zu werden, werden neugierige Passanten geblendet, was an Freuds Argumente zu Augen- und Kastrationsangst erinnert, die den unheimlichen Kern in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* bilden.⁵⁹⁰ Der Betrachter muss den Blick von den „ungeheuren“ Spiegeln abwenden, und erlebt einen kurzen Moment der Desorientierung. In den seltenen Fällen, in denen Besucher in der Villa Cambiani empfangen werden, erschließt sich ihnen im Inneren ein ähnliches Bild wie von außen. Das Kabinett Cambianis ist mit Spiegeln

588 Michael Schneider: *Nur tote Fische schwimmen mit dem Strom. Essays, Aphorismen, Polemiken*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 1984. S. 302.; Wolfgang Türkis: *Beschädigtes Leben. Autobiographische Texte der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1990. S. 192.

589 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 11.

590 Freud: „Das Unheimliche.“ S. 307.

ausgeschlagen, „was diesem offenbar das sonderbare Vergnügen verschaffte, sich in der gleichsam unendlichen und doch stets vertrauten Gesellschaft seiner selbst zu bewegen.“⁵⁹¹ Die Spiegel dienen Cambiani als Ersatz für das Auge des Publikums, während er seine Illusionen einstudiert und die Wirkung seiner Aufführung austestet. Nachdem ein Besucher durch eine offen stehende Tür gesehen haben will, wie Cambiani die Wand des Spiegelkabinetts öffnete und dahinter verschwand, wird bereits die Verbindung von Spiegelungen/Doppelungen und dem Verschwinden, sowie der Rolle des Blicks angedeutet. Was verbirgt sich hinter dem Spiegel? Diese Frage beschäftigt von nun an Cambianis Kollegen und den ganzen Magischen Zirkel. Der Blick durch die leicht geöffnete Tür, auf etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und heimlich erspäht wurde, aber bei dem, was hinter dem Spiegel liegt, endet, verweist auf die Subjektwerdung und den Platz des Subjekts, welches an einem Ort erscheint, an dem es eigentlich nicht ist.⁵⁹² Ähnlich verhält es sich mit Spiegeln: das Subjekt erscheint an einem Ort, an dem es nicht ist, nicht sein kann, da der Ort jenseits des Spiegels kein Ort ist. Was verbirgt sich also hinter dem Spiegel? Es handelt es sich um den Ort des Mangels, um eine Leerstelle, die durch das Verlangen, das Objekt a, und das Unheimliche gefüllt wird. Durch die Zauber des Verschwindens und Auferstehens wiederholt er nicht nur den frühen Tod der Mutter, die laut der Aussage seines Vaters im Himmel bei Gott ist, sondern sucht im Blick des Publikums einen Ersatz für die mütterliche Aufmerksamkeit.⁵⁹³ Insbesondere in einer Szene, die er aus seiner Kindheit und den Anfängen seiner Zauberkunst schildert, wird die Doppelung und Verschiebung des Ortes, an dem der Blick der Mutter erscheint, verdeutlicht: Er verwendet das Schutzglas eines Fotos von ihr als einen Spiegel, vor dem er seine Körperhaltung und Zaubergriffe einstudiert. „Bald wurde mir das Üben von diesem zwielichtigen Spiegel, der zwischen meinem eigenen Bild und dem meiner Mutter seltsam changierte, zum unverzichtbaren Ritual.“⁵⁹⁴ Das narzisstische Vergnügen, das er aus dem Blick der toten Mutter gewinnt, führt schließlich zu seiner neuen Bühnenidentität.⁵⁹⁵ Die Angst vor dem Identitätsverlust, welche sich in dem Motiv des Spiegels abzeichnet und in der narrativen Struktur des Textes wiedergegeben wird, der zwischen unterschiedlichen Blickwinkeln, Rückblenden und fragwürdiger Zuverlässigkeit

591 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 11.

592 So handelt es sich bei der Urszene weniger um den Moment der Zeugung und der elterlichen Sexualität, sondern vielmehr um den unmöglichen Blick auf sich selbst, aus einer Perspektive, an der das Subjekt eigentlich nicht sein sollte. Žižek: *For They Know Not What They Do*. S. 197.

593 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 99.

594 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 107.

595 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 99.

des Erzählers schwankt,⁵⁹⁶ wird auch in Cambianis (sowohl Alfredos, als auch etwas später Marcos) Sprachverhalten sichtbar. Zwar gilt Cambiani als unnachahmbar, dennoch scheint sich in seinem Verhalten und seinem Sprachgebrauch die Angst vor Verwechslung und Verfälschung zu manifestieren. Er beharrt auf seiner Originalität, weshalb es fast paradox anmutet, dass der Erzähler feststellt, Cambiani scheine sein Ich beständig verdoppeln zu wollen: „Wie seine Ringe und Bälle schien er auch sein Ich permanent verdoppeln zu müssen, vielleicht aus der geheimen Angst, es zu verlieren?“⁵⁹⁷ Ähnlich wie der Fall Eisenheim, beginnen auch Gerüchte über Cambiani zu zirkulieren, dass er mehr als ein bloßer Trickkünstler sei, sondern echte magische Fähigkeiten – die Mutmaßung reichen von Telekinese bis zu Psi-Kräften – besitze, durch die er Naturgesetze außer Kraft zu setzen vermag.⁵⁹⁸ Tatsächlich aber scheint Cambiani darunter zu leiden, dass er nur Kunststücke vorführen kann, die von seinem Publikum als echte Wunder behandelt werden. Er beschließt, ein wahres Zauberkunststück zu vollbringen, ein „Raum und Zeit transzendierendes Wunder“⁵⁹⁹, das er als das „größte Erscheinungswunder seit Jesus Christus“⁶⁰⁰ ankündigt: er möchte sich vor den Augen seines Publikums selbst beerdigen, um gleich darauf an einem 30 Meter entfernten Ort wieder aufzuerstehen.

Totenstille ist eingetreten, als ob eine tausendköpfige Menge auf Befehl den Atem angehalten hätte. Nur der Hall der schweren Tritte Cambianis auf der weiten Bühne, in deren Mitte der schwarze Kasten steht, ist noch zu hören. „Dieser Kasten, den Sie hier sehen, meine Damen und Herren, ist ein aufklappbarer Sarg, die letzte Hülle des Menschen. Er ist vollständig leer. Bitte, überzeugen Sie sich selbst!“ Zum Beweis klappt Cambiani nun die Wände des Kastens nacheinander auf. Dann stellt er den wieder zugeklappten Sarg schräg gegen ein kleines Podest. „Und nun, meine Damen und Herren, verabschiede ich mich von Ihnen. Wovor sich jeder Mensch fürchtet, ich tue es freiwillig; denn ich bin mein eigener Jedermann und lege mich, nicht weil ich muß, sondern weil ich *will*, *freiwillig* zur letzten Ruhe.“ Cambiani steigt in den Sarg und schließt den Deckel über sich. Dann tritt jener Augenblick absoluter Stille ein, der jedem wirklichen

596 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 99.

597 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 21.

598 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 25.

599 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 42.

600 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 31.

Mysterium voranzugehen hat. Noch einmal hebt sich langsam der Deckel. Hysterisches Kreischen aus dem Parkett. Cambiani steckt den Kopf aus dem Sarg: „Noch bin ich da!“ sagt er mit rätselhaftem Lächeln. Dann schließt sich der Deckel. Ein Paukenschlag wie ein Donner, der Deckel springt auf: Der Sarg ist leer. „Es ist vollbracht!“ ertönt im *selben* Moment eine laute Stimme von hinten. Alles fährt herum: Cambiani steht, die ausgestreckte Rechte wie zum Gruß oder zum Segen erhoben, im purpurnen Mantel, auf dem Haupt einen Zylinder mit goldenem Hutband, der wie ein Heiligenschein wirkt, in der Kaiserloge, die etwa dreißig Meter von der Bühne entfernt ist. Das Publikum ist vor Schreck wie gelähmt. Totenstille, dann kommen die ersten verstörten Rufe aus dem Parkett: „Das geht nicht mit rechten Dingen zu!“ „Mein Gott! Ein wahrhaftes Wunder!“ Nun kennen die Leute kein Halten mehr: Sie rasen, brüllen, toben, trampeln mit den Füßen, bis sich der Jubel schließlich in einer nicht mehr abreißenden Salve von Heil-Rufen Bahn bricht. „Heil Cambiani! Heil! Heil! Heil! ... Cambiani, der größte, der einzig wahre Zauberer des Jahrhunderts!“⁶⁰¹

Im Unterschied zu Millhausers Kurzgeschichten baut Schneider die Auflösung von Cambianis Trick in die Novelle ein und benutzt sie gleichsam als ein Mittel, um die Identität seiner Protagonisten in Zweifel zu ziehen. Wie der Erzähler erfährt, hat Alfredo Cambiani einen Bruder namens Marco, der als sein Double arbeitet. Anstelle Alfredos steigt Marco Abend für Abend in den schwarzen Sarg, während sein Bruder nach der Präsentation der leeren Kiste hinter dem Vorhang verschwindet und heimlich zur Kaiserloge rennt, um dort in dem Moment zu erscheinen, in dem Marco sich hinter dem doppelten Boden versteckt. Da Marco von klein an im Schatten seines Bruders gestanden hatte, stimmt er zunächst dem Plan zu, als sein Doppelgänger zu fungieren und studiert die Sprachgewohnheiten und Gesten seines Bruders ein, bis selbst ihr Vater sie nicht länger unterscheiden kann. Ganz im Sinne des unheimlichen Doppelgängers beginnt er jedoch nach einiger Zeit, sich gegen Alfredo zu richten und auszubrechen. Da vor allem die beständige Vortäuschung seines Todes und das Verschwinden im Sarg langsam Konsequenzen haben und Marco sich selbst immer mehr verliert, Alfredo aber nicht mit einem Rollenwechsel einverstanden ist, beschließt er kurzerhand, unterzutauchen. Alfredo

601 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 33-34. (Kursiv im Original).

ist somit gezwungen, seine Vorstellungen zu unterbrechen und seinem Publikum einen Aufenthalt in einem Sanatorium vorzutäuschen. Marco nutzt die Zeit, um an eigenen Kunststücken zu arbeiten und begibt sich zum Vorstand des Magischen Zirkels (dem Erzähler) und bittet um Aufnahme. Es ist im Zuge dieser Unterhaltung, dass die Tricks aufgeklärt und das schwierige Verhältnis zwischen den Brüdern beleuchtet wird. Zunächst ist der Erzähler selbst beim Anblick Marcos desorientiert – handelt es sich tatsächlich um seinen Bruder oder um Alfredo? Und weiß dieser, dass sein Bruder den Magischen Zirkel aufsucht? Marco verneint. Aber was könne Alfredo machen? Offiziell nach seinem Bruder fahnden lassen, von dessen Existenz niemand außerhalb der Familie weiß, könne er nicht, da nicht zwischen Original und Double unterschieden werden könne:

Er konnte ja schlechterdings keine Großfahndung gegen mich einleiten. Die Vorstellung, daß dann an allen Bahnhöfen und Polizeistationen des Landes das Bild seines Doppelgängers, also sein eigenes Bild hinge, hätte ihn nachts kaum mehr schlafen lassen. Da die hiesigen Behörden, Grenzschrützer und Polizeibeamten völlig außerstande sind, ein Double vom Original zu unterscheiden, hätten sie womöglich statt seines Doppelgängers ihn selber verhaftet. Und wo, frage ich Sie, hätte er wohl einen Ersatz hernehmen sollen? Hätte er etwa in der Zeitung inserieren oder die Arbeitsämter abklopfen sollen? ... So ein Double gab's schließlich nur einmal!⁶⁰²

Der Erzähler kann kaum glauben, was er hört. „Sollte es wahr sein, daß Cambianis sensationelles Erscheinungswunder doch auf einem Spiegeleffekt beruhte? Daß er einen *lebenden* Menschen, ja, seinen eigenen Bruder als Spiegel benutzt hatte?!“⁶⁰³ Der Gedanke, Abend für Abend in einen Sarg zu steigen und seinen eigenen Tod zu fingieren, ist Marco „zuerst nicht geheuer“⁶⁰⁴, schließlich entschließt er sich aber doch dazu, seinem Bruder behilflich zu sein. Einerseits, um seinem langweiligen Alltag zu entkommen, andererseits, da er seiner verstorbenen Mutter eine Art Pflichtbewusstsein empfindet, er müsse seinen Bruder in allem unterstützen. Schon als Kind hatte er das Gefühl, im Schatten seines begabten Bruders zu leben und hegte den Wunsch, in seine Haut zu

602 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 44.

603 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 44. (Kursiv im Original).

604 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 47

schlüpfen. Durch die Auftritte als sein Double geht dieser Wunsch tatsächlich in Erfüllung. Er muss sein Aussehen, seine Art zu sprechen und sein ganzes Gehabe an Alfredo angleichen. Seine Einstellung dazu schwankt zwischen Widerwillen, ja sogar, Ekel, denn im Grunde genommen möchte er sich nicht selbst aufgeben, um wie sein Bruder zu werden und dem Ehrgeiz, auch im Rampenlicht zu stehen, den er als „eitlen Traum“ bezeichnet.⁶⁰⁵ Schnell wird ihm jedoch klar, dass ihre ganze Beziehung zueinander auf dem Prinzip der Spiegelung beruht:

Manchmal hatte ich das Gefühl, daß mein Bruder, an dessen Anerkennung und Liebe mir sehr gelegen war, mich nur so lange mit Wohlgefallen betrachtete, als ich ihm die eigenen Züge zurückspiegelte. War nicht die Bruderliebe, die er so oft im Munde führte, nur eine andere Version seiner Eigenliebe? Bestand nicht seine magische Fähigkeit eigentlich darin, alles, was nicht selbst, was *anders* als er war, an mir wegzuzaubern? Bestand nicht seine ganze Kunst darin, dieses maßgeschneiderte Bild von sich selbst (einschließlich des eigenen Wunschbildes) wie eine Spiegelglaswand vor die *anderen* Menschen zu stellen, so daß diese buchstäblich *dahinter* verschwanden?⁶⁰⁶

Der primäre Narzissmus, der während des Spiegelstadiums vorherrscht, ist in Alfredos Wunsch gegeben, sich selbst in seinem Bruder als lebendem Spiegel zu erkennen. Dabei möchte er alles, was nicht er selbst ist, in seinem Doppelgänger nicht sehen, was gewisse Parallelen zum menschlichen Verhältnis zu Freaks und Monstern aufzeigt. Der unterdrückte Teil des Selbst, der aus einem ausgeschlossen und hinausprojiziert wird, nimmt die Form des Monströsen an. Dieses ist jedoch in Aussehen und Verhalten unterschiedlich genug, um die Augen vor dem Eigenen in dieser Projektion zu verschließen. Im Fall der Cambiani Brüder hingegen ist die Ähnlichkeit von Anfang an groß genug, dass die Unterschiede störend wirken und in Marco als perfektes Ebenbild von Alfredo nicht aufscheinen dürfen. Diese vollkommene Doppelung kann allerdings nicht möglich sein, ohne den Preis des Identitätsverlusts zu zahlen. Der Doppelgänger entfaltet bald sein unheimliches Potenzial. Als Marco während der Premiere im Sarg liegt und der Beifall zu Alfredos Erscheinen in der Kaiserloge nicht abebben will, fühlt sich

605 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 52.

606 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 54. (Kursiv im Original).

Marco, als würde ihn die Dunkelheit verschlingen. Er befühlt seinen Körper, aber spürt sich selbst nicht mehr und ihn befällt das Gefühl, tot zu sein. Er befürchtet, den schwarzen Kasten auf der Bühne nie wieder zu verlassen. Der Ort der Bühne und des Sarges werden zu einem Tat/Ort. Er kann dem Ort, an dem er sich gefangen fühlt, dem Ort des Unheimlichen, nicht entkommen. Er ist sowohl in der Aufführung, als auch am Ort der Aufführung gefangen. Die Welt der Bühne und jene außerhalb beginnen für Marco zu verschmelzen. Obwohl Alfredo ihn eindringlich ermahnt, die Rolle als seine Kopie außerhalb der Bühne abzulegen, gelingt es Marco nicht, den Verlust seiner eigenen Gewohnheiten umzukehren. Er beginnt, auch in seinem eigenen Leben mit der Stimme seines Bruders zu sprechen und dessen Gesten nachzuahmen. Er gibt seine Lehrstelle in einem Büro auf. „Von Beruf war ich jetzt nur noch Double.“⁶⁰⁷ Im Gegensatz zu Alfredo, der maßgeschneiderte Kleidung trägt, versucht Marco, durch schlichte Kleidung möglichst nicht aufzufallen. Um freien Zugang im Theater zu haben, gibt er sich als Alfredos persönlicher Requisiteur aus und verkleidet sich mit einem weißen Arbeitskittel und einer Brille. Er muss also zusätzliche Rollen ergreifen, um seine eigentliche Rolle zu verschleiern. Die Frage, was sich unterhalb seiner Maske befindet, wird zu einem wesentlichen Problem. Zwischen Person und Rolle kann bald nicht mehr unterschieden werden. Auch an Alfredo gehen die Auswirkungen seines Doppelgängers nicht spurlos vorüber:

Trotz meiner Verkleidung und all der anderen Sicherheitsvorkehrungen schien ihn die Angst nicht loszulassen, auch im Leben mit mir verwechselt zu werden, denn er vermied es peinlichst, sich mit mir in der Öffentlichkeit sehen zu lassen. Zwar hatte er selbst alles dazu getan, daß ich sein lebendes Spiegelbild geworden war, aber ich glaube, es war ihm manchmal recht unheimlich zumute, wenn er plötzlich seinem eigenen Doppelgänger begegnete. In der Garderobe und im Künstlerzimmer vor und nach der Vorstellung war er wohl einigermaßen darauf vorbereitet; hier bewegte man sich gewissermaßen im beruflichen Rahmen der gemeinsam betriebenen Kunst, hier hatte sein Doppelgänger noch eine klar umrissene Funktion als Assistent, als dienstbarer Geist für das allabendlich zu vollbringende Erscheinungswunder. Aber wenn ich ihm außerhalb dieser gemeinsamen

607 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 57.

Verabredungen begegnete, war er entsprechend kurz angebunden, wünschte mir einen „Guten Tag“ und bog rasch um die nächste Ecke. Einmal, als ich ihm in der Stadt per Zufall begegnete – er stand gerade vor dem Schaufenster eines Herrenbekleidungsgeschäfts – faßte er sich, als er mich sah, unwillkürlich an den Kopf, als sei er von einem jähen Schwindel ergriffen, und befühlte sein Gesicht, ob es noch da sei.⁶⁰⁸

Mit anderen Worten ist das, was Alfredo als unheimlich erscheint, zum einen die Wirkung des Doppelgängers als Ich-Verdoppelung und Ich-Vertauschung, zum anderen aber auch die Verletzung des Rahmens. Beide sind mehr oder weniger auf dieses Doppelungsphänomen im Rahmen der Aufführung vorbereitet und es handelt es sich um den für ihre Interaktion gewählten. Die Erscheinung jenseits der fingierten Welt führt aber zu einer Art Desorientierung, in der sie sich zu verlieren drohen. Während Alfredo von Schwindel ergriffen ist, beginnt Marco zu stottern. Diese „Lähmung meines Sprachvermögens“⁶⁰⁹ ist für ihn unerklärlich, insbesondere da sie nur auftritt, wenn er sich in der Gegenwart anderer befindet. Er zieht sich in seiner Dachkammer zurück und führt stundenlange Selbstgespräche. Er bezeichnet sich selbst als spiegelverkehrtes Abbild seines Bruders: anstelle eines Erscheinungskünstlers wird er zu einem Verdeckungskünstler.⁶¹⁰

Auch auf der Bühne verschwindet sein Sprachverlust, was ihn selbst am meisten erstaunt, wie er feststellt: „Ich schien tatsächlich nur noch Herr meiner Sprache zu sein, wenn ich entweder mit mir alleine oder an meines Bruders Statt sprach, wenn ich entweder ganz ich selbst oder ganz Alfredo war.“⁶¹¹ Da Sprache auch immer als ein Instrument der Macht betrachtet werden kann, ist die forcierte Sprachweise Alfredos eine Art der Machtausübung, die Marco in seiner persönlichen Entwicklung hemmt und sogar zurückwirft. Sowohl die Momente der Selbsterkenntnis vor dem Spiegel, als auch der Schritt der semantischen Entwicklung, die laut Lacan von außen auf das Subjekt einwirkt und es determiniert,⁶¹² ist nachträglich gestört.

Die Wende kommt, als Alfredo eines Abends vergisst, seinen Zauberkoffer abzuschließen und Marco hinter das Geheimnis einiger seiner Kunststücke kommt. Das Jonglieren mit

608 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 58.

609 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 60.

610 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 63.

611 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 62.

612 Lacan: *Schriften 1*. S. 10, 14.

Bällen, wie auch das Spiel mit Ringen, die auf magische Weise miteinander verbunden scheinen, basiert auf dem Prinzip des Doublierens, wie Marco feststellt:

Überall war ein *Double* im Spiel; das *Doublieren* war offenbar das *Grundprinzip*, das all seinen vorgeblichen Wundern, den kleinsten wie den größten, zugrunde lag. Und ich? Ich war die Krönung, die Fleischwerdung dieses Prinzips; war ich doch die ganze Zeit nichts anderes als eine *lebende Halbschale* in der Hand meines Bruders gewesen!⁶¹³

Sein Leben im Schatten von Alfredo betrachtet er nun nicht mehr als eine Frage des Talents, sondern der Macht- und Rollenverteilung, wodurch er das letzte Geheimnis seines Bruders als gelöst ansieht. Dieses Geheimnis möchte er sich dienbar machen, als er seine eigene Karriere als Zauberer beginnt. Er möchte keine perfekten Illusionen auf der Bühne inszenieren, sondern das Versagen und Scheitern. Seine Versagensangst wird dabei ein Teil seiner Darbietung, bis nicht mehr vollends unterschieden werden kann, ob sie echt oder gespielt ist.

Er will sein Publikum nicht besiegen, nicht bezähmen, nicht bezwingen; er will ihm vielmehr mit Hilfe seiner Kunst einen *Spiegel* vorhalten: Den Spiegel seines Verhaltens einem einzelnen, einem Schwächeren gegenüber, der auf der Bühne anscheinend oder wirklich versagt. Dabei scheint er zunächst immer weniger als er ist, um am Ende immer mehr zu sein, als er zunächst schien. In dieser spielerischen Umkehrung von Wesen und Schein, von scheinbarem Nicht-Können und Am-Ende-Doch-Können liegt der eigentliche Überraschungseffekt seiner Kunst, die beim Publikum statt einer stumpfsinnigen und subalternen Andacht ein befreiendes Gelächter auslöst.⁶¹⁴

Er umgeht durch den Verzicht auf die absolute Kontrolle des Zuschauerblicks die Gefahren des Spiegelstadiums, wie Hans-Joachim Backe argumentiert: Indem er auf

613 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 67. (Kursiv im Original).

614 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 87-88. (Kursiv im Original).

spiegelverkehrte Weise Alfredos Herangehensweise konteragiert, zerbricht er dessen Verständnis von Identität vollends, so Backe.⁶¹⁵

Als Alfredo von der neuen Karriere seines Bruders erfährt, stellt er zunächst den Magischen Zirkel vor die Wahl: er oder Marco. In einer Szene in seinem Spiegelkabinett, in der er sich um ein vielfaches verdoppelt sieht, während er „Es gibt nur *einen* Cambiani!“⁶¹⁶ ruft, verfällt er schier dem Wahnsinn.

Plötzlich wurde ich von einem Schwindel ergriffen; und als ich mich so um mich selber drehte und bei jeder Drehung im Spiegel eine neue Cambiani-Grimasse, eine neue Cambiani-Fratze erblickte, war es mir, als seien alle Teufel der Hölle losgebrochen, um mich in meiner eigenen Gestalt zu verhöhnen und zu verfolgen. Wo ich auch hinsah, überall sah ich mich selbst in unendlicher Verdoppelung: Ganze Heerscharen von Cambianis, Tausende und Abertausende von Cambianis schienen mir auf den Fersen, schnitten furchtbare Fratzen, streckten mir die Zunge heraus; bis ich schließlich, wie ein Wahnsinniger um mich schlagend schrie: „Ich bin nicht Cambiani! Ich bin nicht Cambiani! Ich bin nicht Cambiani!“⁶¹⁷

Er zerschlägt den Spiegel und verbringt die nächsten zwei Tage und Nächte in einem todesartigen Zustand. Das Zerschlagen des Spiegels bedeutet den Bruch seiner vermeintlichen unfragmentierten Identität und wiederholt praktisch das Spiegelstadium als Desintegration des Subjekts.⁶¹⁸ Ihm wird bewusst, dass die Originalität seiner Identität auf einer Fiktion beruhte und dass er sich innerhalb einer Narration von unendlichen Doppelungen bewegt.

Als er wieder zu Bewusstsein gelangt, betrachtet er die Familienporträts an der Wand und fügt die Bilder zur Geschichte seines Lebens zusammen. Diese Geschichte ist gleichsam die Geschichte seiner Verzauberung und der Entstehung seines Spiegelkabinetts. Er durchläuft quasi die Phase des Spiegelstadiums, des Symbolischen und Imaginären und kommt zu dem Ergebnis, dass er in seinen Kunststücken das Verschwinden seiner Mutter

615 Backe: „Disappearing Acts.“ S. 99-100.

616 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 96. (Kursiv im Original).

617 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 96.

618 Vgl. Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 24.

wiederholte.⁶¹⁹ Alfredo wird so nicht nur als verständnisloser Mensch dargestellt, der das Rampenlicht nicht mit seinem jüngeren Bruder teilen möchte, sondern auch als Opfer familiärer und gesellschaftlicher Umstände.⁶²⁰ Genau wie Marco – und auch Eisenheim – möchte Alfredo seiner Rolle eine radikale Änderung unterziehen. Die Identität der Illusionisten ergibt sich aus einem Gleichgewicht zwischen der Existenz als Objekt des Zuschauerblicks und als Subjekt, welches insgeheim die Blicke kontrolliert. Sowohl für Eisenheim, als auch – und das vielleicht sogar deutlicher – für Alfredo gerät dieses Gleichgewicht ins Wanken: „Forced out of the position of control that defines his every action, the magician’s sense of identity gets shattered.“⁶²¹ Alfredo beschließt, die Welt der Bühne zu verlassen und das Fingierte vollkommen aufzubrechen, indem er dem Publikum die Tricks hinter seinen Kunststücken vor Augen führt. Er rennt auf die Straße und zeigt seine Ringe und Halbschalen vor. Der Applaus, den ihm das Publikum gezollt hat, widert ihn an. Die Leute auf der Straße hingegen halten an ihrem Bild, das sie über den großen Alfredo Cambiani gebildet haben, fest. Sie halten ihn für einen verrückten Doppelgänger und lassen ihn verhaften. In Ermangelung einer Trage wird Cambiani kurzerhand in den schwarzen Kasten gelegt und, einer Beerdigung gleich, hinfot getragen. Was sie wahrnehmen, ist nicht der „echte“ Cambiani, sondern ein Freak. Am nächsten Tag ist in der Zeitung von einem jungen Mann zu lesen, der wegen schizophrenen Größenwahns in die Irrenanstalt eingeliefert wurde. Die Menschen erkennen nicht, dass es sich bei Alfredos vermeintlichem Wahnsinn um das Bemühen handelt, aus der Handlung, in der er sich befindet, rückwirkend eine Form von Sinn zu erschließen. Das Fingieren, das sein Leben lang Bestandteil seiner Person war, nimmt überhand und er möchte diesen Prozess umkehren, der ihm durch das Zerbrechen des Spiegelkabinetts, in dem er sich um ein vielfaches gedoppelt wahrnehmen konnte und dem Betrachten der Familienporträts erst bewusst wurde. Jedoch ist er in diesem Rahmen gefangen. Ein frame-breaking wäre in seinem Fall nicht unheimlich, sondern würde ihn in den Bereich des Heimlichen/Heimeligen zurückführen.⁶²²

619 Schneider: *Spiegelkabinett*. S. 105. Vgl. dazu auch das „fort-da“ Spiel bei Freud und Lacan. Freud beobachtete, wie ein Kind eine Holzspule wegwarf und wieder heranzog, was er als Inszenierung des Fortgehens und Wiederkommens der Mutter deutete. Mithilfe eines Spiegels konnte das Kind sich schließlich auch selbst zum Verschwinden und Wiederkommen bringen. Lacan sieht in diesem „fort-da“ Spiel einen Teil des Subjekts, das sich einerseits ablöst, andererseits im Subjekt aufbewahrt wird. Das Fortgehen der Mutter wird wiederholt und als Spaltung des Subjekts angesehen. Freud: „Jenseits des Lustprinzips.“ S. 12-14.; Lacan: *Seminar, Buch XI*. S. 68-69.

620 Schneider: *Nur tote Fische*. S. 303.

621 Backe. „Disappearing Acts.“ S. 97.

622 Vgl. hierzu auch die allgemeine Ambivalenz des Bruch-Phänomens. Siehe Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 22.

Das Unheimliche beruht in allen Fällen auf der Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion und der Unklarheit über den Rahmen. Dieser Rahmen vereint Elemente des Alltagslebens, wie auch der Fiktion: während die Darstellungen magische Illusionen und Bühnenelemente präsentieren, tun sie das dennoch innerhalb einer räumlichen, sowie zeitlichen Enthebung der Außenwelt. Dem Publikum ist klar, dass es sich um Tricks handeln muss. Mit diesem Wissen wird jedoch auf vielfache Weise gespielt und die Illusionen lösen die Welt und die Identität der Figuren auf. Die narrativen Strategien, die dabei zur Anwendung kommen, verstärken den desorientierenden und aufbrechenden Charakter dabei. Weder auf den Rahmen der Handlung, noch auf den Erzähler ist somit Verlass und das Unheimliche wird zu einem Bestandteil der Erzählung.

3. Das unheimliche Spektrum

In den meisten Werken, deren Darbietungen eine wie auch immer geartete Unheimlichkeit aufweisen, gibt es einzelne Momente, die sich für eine Untersuchung des Unheimlichen herausgreifen lassen. Bei einigen dieser Momente handelt es sich um Augenblicke der Erkenntnis – dem plötzlichen bewusst werden über eine Situation, die zuvor entweder nicht, beziehungsweise nur unzureichend, eingeschätzt werden konnte, oder die sich in eben jenem Moment plötzlich und unmittelbar ändert.

Sowohl Zirkusdarstellungen, Illusionskunst, oder auch die Darbietung des Messerwerfers Hensch, als auch Auftritte in Freakshows widersetzen sich oft den Erwartungen des Publikums und dem, was dieses als normal betrachtet – normale Anatomie, normale Körperfunktionen, normales Verhalten – und durchbrechen so das Standard-Performance Szenario. Dieses Durchbrechen kann plötzlich in einem bestimmten Moment oder allmählich mit Fortschreiten des Auftrittes geschehen.

Ausgehend von den Überlegungen Masahiro Moris zum uncanny valley, sollen Freaks und unheimliche Handlungen nun diagrammatisch beschrieben werden. Diese diagrammatischen Darstellungen des unheimlichen Erzählverlaufes sollen dabei nicht einer Denarratisierung dienen, sondern die kausalen Zusammenhänge darstellen und illustrieren, wie die Ein- und Aufbrüche in der Handlung zu einer unheimlichen Wirkung

beitragen.⁶²³ Sie sollen die Momente visualisieren, die dazu führen, dass eine Darstellung oder eine Figur in den Bereich des Unheimlichen übergeht und die Frage beantworten, ob ein Versuch unternommen wird, sie wieder aus diesem Bereich herauszuholen – ob es also zu einer narrativen Auflösung der Spannung kommt, wie beispielsweise Lyndenberg im Zuge der Analyse von Freuds Text zum Unheimlichen aufzeigt: Das Erwachen nach einem Traum oder einer Halluzination, beziehungsweise die Rückkehr in die Piazza lösen die unheimliche Spannung auf und geben dem Leser die Befriedigung des Abschlusses. „This framing device serves to limit the uncanny imaginative expansion the experience calls up“⁶²⁴, so Lyndenberg.

3.1. Das unheimliche Spektrum

Bevor die narrative Struktur auf eine graphische Darstellung übertragen werden kann, muss zunächst der unheimliche Bereich definiert werden.

[F]iction and art are created by humans for human audiences. While enigmatic alien life or ineffable elder deities have their place in such works, for the most part it is necessary, and easier, to create fictitious creatures with at least some vague kinship to man⁶²⁵,

stellt Dave Bryant fest. Ein Großteil der anthropomorphen Figuren in der Populärkultur fallen laut Bryant daher in den Bereich, der sich vom ersten Hochpunkt der Funktion über den Tiefpunkt – das uncanny valley – bis hin zum zweiten Hochpunkt, an dem gesunde Menschen anzutreffen sind, erstreckt.⁶²⁶

623 Wie Astrit Schmidt-Burkhardt in *Die Kunst der Diagrammatik* darlegt, besteht zwar die Gefahr einer Denarratisierung durch diagrammatische Illustrationen, dennoch handelt es sich bei Diagrammen um eine mediale Erweiterung von Bildern und Texten, die neue Erkenntnisse hervorbringen und durch ihre Benutzerfreundlichkeit Zusammenhänge herstellen können. Astrit Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 7-29.

624 Lyndenberg: „Freud’s Uncanny Narratives.“ S. 1075.

625 Dave Bryant: „The Uncanny Valley. Why are monster-motive zombies so horrifying and talking animals so fascinating?“ <http://www.arclight.net/~pdb/nonfiction/uncanny-valley.html> (03.01.2016).

626 Bryant: „The Uncanny Valley.“

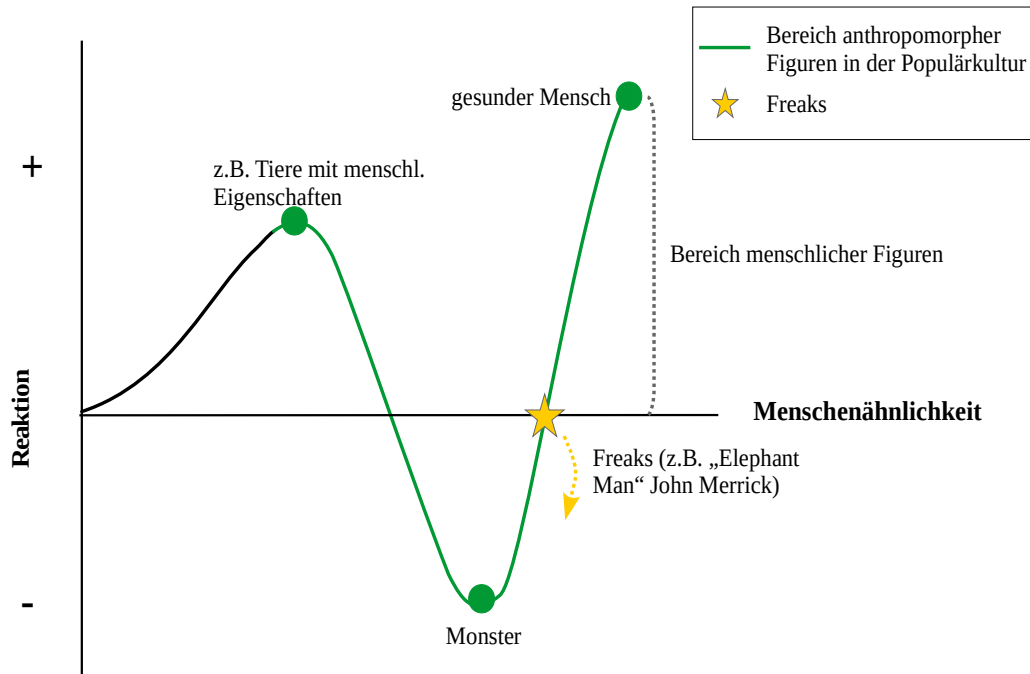


Abb. 4. Anthropomorphe Figuren und das Uncanny Valley

Bereits in frühen Fabeln und Geschichten wurden menschliche Eigenschaften zur Charakterisierung von Tieren verwendet, Ähnlichkeiten mit Menschen aber gleichzeitig vermieden. Obwohl gesunde Menschen die positivste Reaktion für sich beanspruchen, nimmt der Bereich der menschlichen Figuren einen größeren Bereich an, da auch jene Figuren, die für Menschen gehalten werden können, auf eine ähnliche Akzeptanz stoßen. Am unteren Ende, beziehungsweise bereits im Bereich des uncanny valley, platziert Bryant unter anderem den als „Elephant Man“ bekannten John Merrick oder andere Personen, die „profoundly disfigured or deformed“ sind.⁶²⁷ Monster, über deren Zugehörigkeit zur menschlichen Art weniger Zweifel aufkommt (man kann hier vielleicht von einem Unterschied zwischen Freaks und Monstern sprechen), sind gänzlich im uncanny valley angesiedelt.

Anders als in der Theorie von Mori oder in der Darstellung von Bryant sollen hier nicht einzelne Elemente nach ihrem Grad an Menschenähnlichkeit und der daraus resultierenden Wirkung auf dem unheimlichen Spektrum angesiedelt werden, sondern es handelt sich vielmehr um den Versuch, den Verlauf einer einzelnen Figur entlang dieses Spektrums nachzuvollziehen. Diese Bewegung, die sich auf die Reaktion auswirkt, muss sich nicht als Bewegung im Raum ausdrücken; primär muss sie als Handlungsablauf verstanden

⁶²⁷ Bryant: „The Uncanny Valley.“

werden, wie Bianca Westermann ausführt.⁶²⁸ In dem Kontext unheimlicher Darstellungen und narrativer Handlungen, bedeutet das, dass die Bewegung als Handlungsverlauf, als Fortschreiten der Performance, aufgefasst werden soll. Betrachtet man die Skala der Unheimlichkeit nicht als eine punktuelle Anordnung unterschiedlicher Figuren, sondern als den Verlauf der Darstellung, kann man den Versuch unternehmen, eine einzelne Figur – den Freak – diese Verlaufskurve entlang laufen zu lassen. Der Bereich, den Bryant als relevant für Figuren der Populärkultur markiert, ist auch in diesem Fall von Interesse.

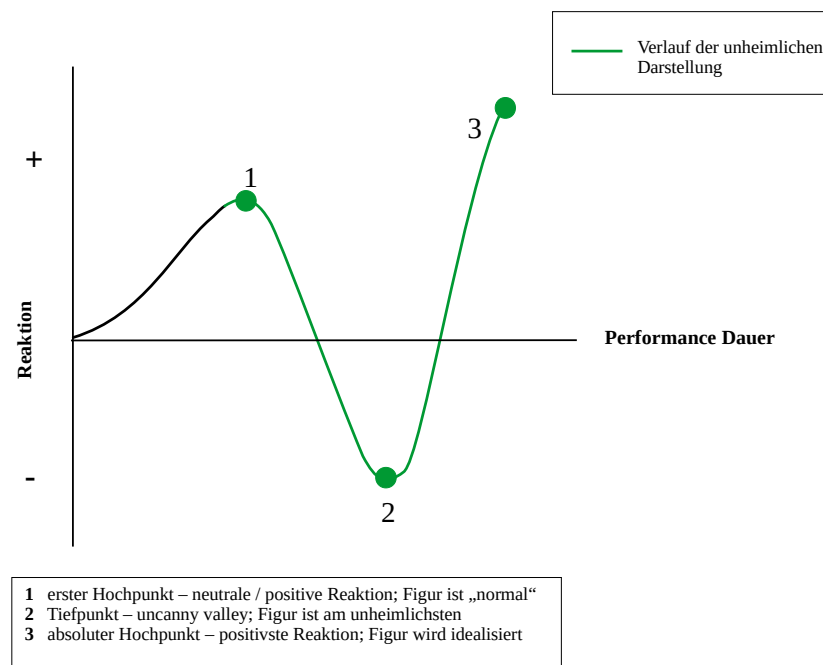


Abb. 5. Der Bereich der unheimlichen Darstellung

Will man näher betrachten, wie sich die Interaktion zwischen Zuschauer und Darsteller auf der Bühne abspielt, um eine möglichst unheimliche Wirkung zu erzielen, muss besonderes Augenmerk auf den in Abbildung 5 grün markierten Bereich der Performance gerichtet werden, der sich von Punkt 1, an dem der Freak als „normal“ empfunden wird und die Reaktion daher neutral ist, Punkt 2, das uncanny valley, an dem die Figur am unheimlichsten ist und Punkt 3, der absolute Hochpunkt, an dem eine ideale Figur ihren Platz hat, erstreckt.

⁶²⁸ Bianca Westermann: *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänger zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012. S. 104.

Nicht nur Millhausers Kurzgeschichten, allen voran „The Knife Thrower“, sondern auch eine Performance-Szene in Ellen Brysons Roman *The Transformation of Bartholomew Fortuno*, die detailliert beschrieben wird, spielen sich genau innerhalb dieses Bereiches ab und sollen daher im Folgenden einer genaueren diagrammatischen Analyse unterzogen werden.

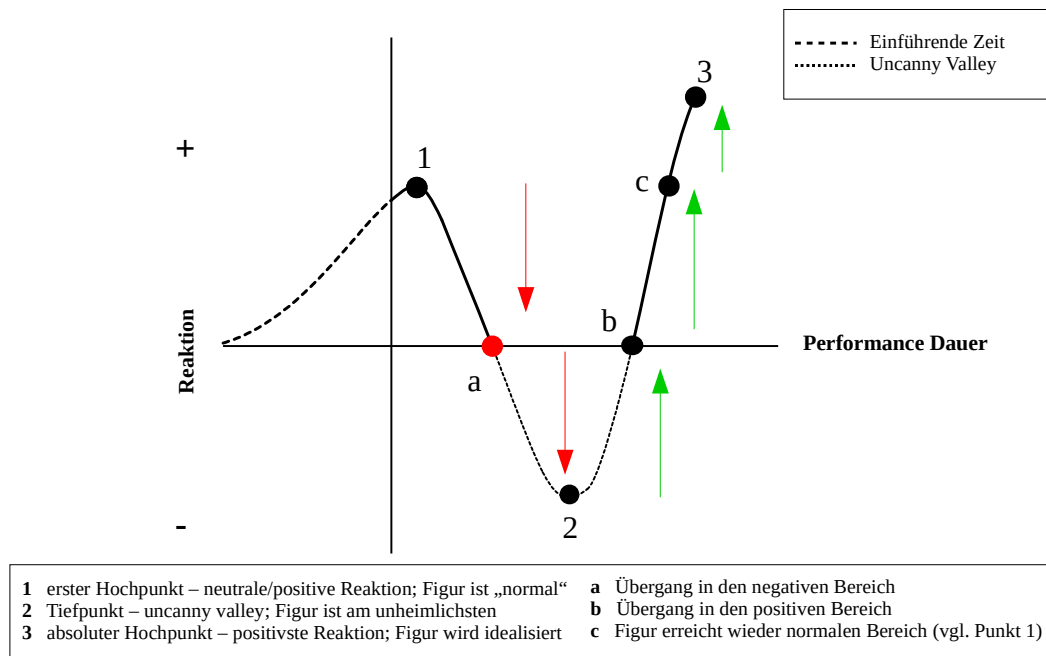


Abb. 6. Das unheimliche Spektrum

Bereits im Vorfeld der Analyse lassen sich mehrere Punkte als wichtige Momente herausgreifen, wie Abbildung 6 veranschaulicht. Da die Bewegung einer Figur auf dem Spektrum nur über einen gewissen Zeitraum betrachtet werden soll, ist der Anstieg der Funktion bis kurz vor Punkt 1 in den negativen Bereich der Performance-Dauer verschoben. Hierbei handelt es sich um die Zeit der Einführung, in der mit der Erwartungshaltung des Publikums gespielt wird. Die eigenen Vorstellungen über das, was einen Freak ausmacht, zusammen mit eigenen Spekulationen über das, was auf der Bühne passieren könnte und die Schaulust, die bei jeder Inszenierung von Körpern im Spiel ist, sind in diesem Bereich angesiedelt und tragen wesentlich dazu bei, wie sich das Vorgeführte auswirken wird. Ohne diese einführende Zeit, die schon Lacan in seinem Seminar über die Angst anspricht, „könnte nichts seinen Wert aus dem gewinnen, was sich

im Weiteren als tragisch oder komisch bestimmen wird“⁶²⁹, aber auch nichts im Weiteren als normal oder „freaky“ und schließlich als unheimlich bestimmt werden. In diesem Sinne kann die Steigung der Funktion in diesem Bereich auch als Spannungsbogen aufgefasst werden. Eine Annahme ist, dass insbesondere der Bereich zwischen Punkt 1, der durch Menschenähnlichkeit und der daraus resultierenden Affinität als neutral eingestuft werden kann und Punkt 2, dem uncanny valley, für die Performance-Analyse von Bedeutung ist. Vor allem bei Punkt a, ab dem die Reaktion des Publikums in einen negativen Bereich übergeht, scheint es sich um einen Schlüsselmoment der Performance zu handeln. Was geschieht in diesem Moment? Wodurch wird das Gefühl des Unheimlichen so verstärkt, dass die Darstellung eine negative Erfahrung auslöst? Neben diesen Aspekten soll auch untersucht werden, ob der Versuch unternommen wird, den Freak wieder aus dem uncanny valley zu holen (Punkt b) und dem ersten Hochpunkt annähern zu lassen (Punkt c). Es ist jedoch anzunehmen, dass dies in vielen Fällen nicht geschieht und das Publikum mit einem anhaltenden Gefühl des Unheimlichen entlassen wird.

3.2. „The Knife Thrower“

Kommen wir noch einmal auf die Kurzgeschichte „The Knife Thrower“ zurück. Welche Momente sind besonders ausschlaggebend für die unheimliche Wirkung von Henschs Vorführung? Im Wesentlichen lassen sich sechs Punkte erkennen, die besondere Erwähnung verdienen:

① Durch seine Reputation und das Wissen um sein Spiel mit der artful wound ist das Publikum von Vorneherein auf ein gewisses Maß von Transgression eingestellt. Die einführende Zeit bereitet das Publikum auf die Vorführung vor und spielt so eine wichtige Rolle für die Wirkung, die Hensch haben wird. Sie erstreckt sich von einem Bereich, der noch vor der eigentlichen Handlung liegt und reicht bis zu jenem Moment, als er die Bühne betritt.

② Der zweite Punkt, der für den weiteren Verlauf ausschlaggebend ist, ist der Messerwurf auf seine Assistentin, als das Publikum zunächst meint, dass er sie verfehlt habe und einen Augenblick lang das Gefühl von Enttäuschung aufkommt. Dieses Gefühl schlägt sodann in Begeisterung um, als die Assistentin das Messer entfernt und eine kleine Blutspur

⁶²⁹ Lacan: *Seminar, Buch X*. S. 99.

entlang ihres Halses zum Vorschein kommt. Hensch hält hier sein Versprechen der artful wound ein, verletzt jedoch nicht den Rahmen der Darstellung: „she was wounded but well, or well-wounded“.⁶³⁰ Dadurch, dass das Publikum an dieser Stelle aber auch beginnt, ihre eigenen Motive zu hinterfragen und nicht klar beantwortet werden kann, weshalb sie Henschs Vorführung mit solcher Spannung erwarten, handelt es sich bei Punkt 2 jedoch auch um einen kritischen Moment, ab dem die Reaktion im weiteren Verlauf leicht absinken kann.

③ Dies geschieht auch, als Susan sich als Freiwillige auf die Bühne begibt – die Trennung von Subjekt und Objekt, anschauen und angeschaut werden, aktiv und passiv verschwimmt zusehends.

④ Punkt 4, der Schnittpunkt zwischen positiv und negativ koinzidiert mit dem Aufbrechen des Phantasmas, welches zusammen mit dem unversehrten Körper aufgerissen wird – als Raum und Körper beginnen, durch das Durchbohren der Hand des nächsten Freiwilligen ineinander überzugehen, beginnt sich die Inszenierung gegen das Publikum zu richten. Noch kann das Publikum nicht eindeutig festlegen, worin ihre plötzliche Angst vor Hensch und dem, wozu er fähig ist, begründet liegt, aber das Gefühl des Unheimlichen beginnt sich allmählich in der Darstellung auszubreiten. Noch ist allerdings eine Reaktion in beide Richtungen offen – Henschs nächster Schritt beschließt, ob die Reaktion Richtung uncanny valley abstürzen wird, oder sich wieder einer positiven Erfahrung annähern kann.

⑤ Der finale Akt begründet schließlich den Absturz in das uncanny valley. Das ultimative Opfer, welches dem Meister dargebracht wird, – es handelt sich wohl um den Tod auf der Bühne – löst das Phantasma als Schutzschirm vollkommen auf. Gleichzeitig schließt sich der Vorhang und die Vorführung kommt zu keinem befriedigenden Abschluss. Eine narrative Auflösung fehlt. Das Nicht-Sehen und Nicht-Sein ist das letzte, was dem Publikum vor Augen geführt wird.

⑥ Obwohl sie selbst körperlich unversehrt Henschs Aufführung verlassen und ihr Leben in einen normalen Alltag zurückkehrt, lässt sie das Gesehene nicht vollkommen los. Das andauernde Gefühl der Unheimlichkeit, wenn sie an den Messerwerfer zurückdenken, zeigt auf, dass sich das Ende der Darstellung nicht in einem positiven Bereich des Spektrums befindet – das Fortdauern der Darstellung, das sich außerhalb der eigentlichen Performance befindet, wird nicht, wie es bei Eisenheim der Fall ist, in einem narrativen Als-Ob weitergesponnen, sondern ist in einer Art Pendelbewegung zwischen einem

630 Millhauser: „Knife Thrower.“ S. 193.

Anstieg (dem Publikum geht es eigentlich gut) und Abfall zurück in das uncanny valley (sie erinnern sich mit Schrecken an Hensch zurück und fürchten um ihre eigene Sicherheit) gefangen.

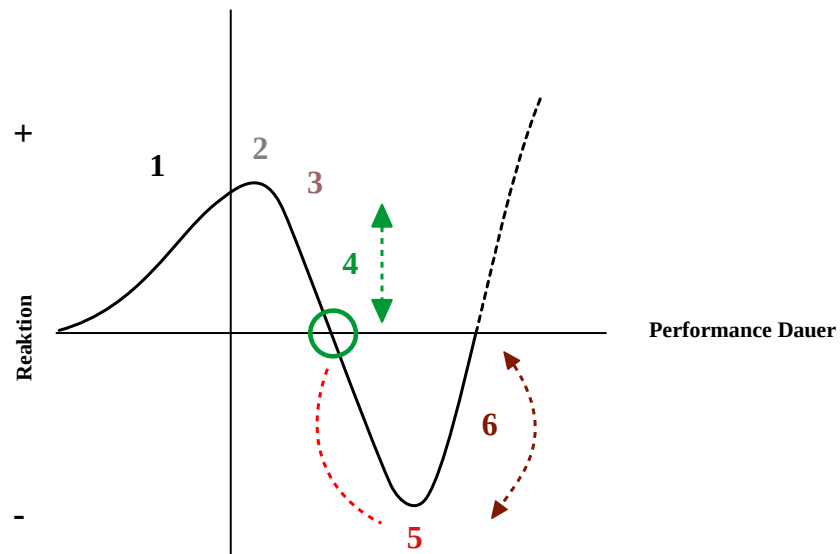


Abb. 7. „The Knife Thrower“

3.3. *The Transformation of Bartholomew Fortuno*

Der Verlauf des Unheimlichen, der sich nicht über eine ganze Handlung wie bei „The Knife Thrower“ erstreckt, sondern sich in einer einzelnen Szene aufbaut, lässt sich gut in *The Transformation of Bartholomew Fortuno* nachvollziehen. Bei der folgenden Szene handelt sich um eine Performance-Szene von Bartholomew, die er wie eine Lehrstunde für sein Publikum betrachtet. Er vermittelt anatomische Funktionen, zeigt aber auch den Unterschied (beziehungsweise die Abwesenheit eines Unterschiedes) zwischen ihm als Freak und den Zuschauern als „normalen“ Menschen auf.

Ich möchte an dieser Stelle einen längeren Teil der Performance-Szene wiedergeben, um die nachfolgende Analyse zu erleichtern:

The audience gasped at the sight of me, some breaking into nervous laughter, others slipping into silent awe. Giving them time to adjust, I walked to my stool and dragged it downstage center, climbed onto its

padded seat, and arranged the cuffs of my sleeves. [...] I waited for the audience to settle down, and a feeling of exhilaration washed over me. They already found me shocking, but they'd no idea how thin I really was. I couldn't wait to change their stares and snickers into gasps of fear and awe. „Oh, he's thin, you say. Certainly he's that," Thaddeus called out behind me, „but do you have any idea how thin?" One of the boys in the back shrieked, „No," and Thaddeus's broad, fox-colored mustache flickered up and down as he asked me the question we'd performed many, many times. „So, how thin are you, my skeleton friend?" „Thin enough," I hollered out, bending over and rolling my pant legs just enough to expose the red tights that covered my legs, eliciting a few grunts from the watchers. „Are those your *legs*?" Thaddeus mocked on cue. „I doubt you can even stand on those things." I answered by hopping down from my stool, the rocks in the hem in my coat banging onto my thighs. „I stand as surely as *any* man stands." „But you show us only bones, sir. The fat of you must be above your knees, yes? Shall we see a bit more?" The spectators laughed and applauded, cheerful now in my presence, assuming they'd seen the worst. ① Gleefully, I rolled my pants higher, securing them with the special hooks sewn in them so they would stay up. When I exposed my bony knees, the audience buzzed, but when I hitched the pants higher, revealing my long thighbones and suggesting the narrowness of my hips, their laughter stilled, and they whispered among themselves. ② [...] Right on cue, Thaddeus walked behind me and asked the final question. „And if your legs are that thin, what about the rest of you?" Staring directly into the crowd to engage them, he hooked the front of my breakaway jacket with the top of his cane. „Shall we see?" A few people clapped; a few yelled out, „No, no!" „Shall we?" Thaddeus yelled louder, and more of the audience joined in, hollering, „No, no, please," while stamping their feet. „You shouldn't be afraid, my friends. You deserve to get your money's worth. You deserve to see it all." Finally, one woman hungry to know screamed out, „Yes!" So, flourishing his cane and his smile, Thaddeus hooked the neck of my coat, the wood of the handle rough along my neck, and ripped away. The audience swooned as I stood in front of them in my red tights and jersey, the bones of my torso

and my ribs revealed. Sitting back on the stool, I smiled sweetly. „It’s good to be like me,“ I said, breaking the quiet of the room. „What’s that you say?“ Thaddeus laughed. „Do you hear this, my dear audience, my fellow seekers? He says it’s good to be like him.“ He scowled and turned to me. „Why would you say such a thing?“ „Because,“ I answered, preparing as always to use my gift to its fullest, „nothing happens within me that cannot be witnessed from without.“ ③ This gave folks back their voices, and chatter filled the room. That’s when I stood and pulled in my stomach muscles until every organ in my body seemed to pop right out of my frame. „Oh, good Lord, sweet Jesus,“ one woman sighed, and the entire room went silent. The show was going well. I propped one foot up on the stool to show myself at a different angle, lovingly running my fingers down my rib cage. ④ „Don’t be afraid of what you see. This,“ I said, „is what we’re all made of. Me, you, every single one of us. Do you see how my heart beats? And how my stomach waits for me to fill it? When you look at me, can’t you understand yourself a bit better?“ I made fleeting eye contact with the silent faces in front of me. „The only difference between us is that I do not hide my inner self.“ It took nearly a full minute for someone to snicker nervously, ⑤ and then a second joined in, and a third, until nearly everyone began to laugh fully and slap one another on the backs or pinch each other’s body fat, eventually applauding when goaded by Thaddeus. But a few stayed silent. One or two sat with their heads hanging down, the smoke-filled air encircling them as their feet shuffled against the floor. These were the ones who mattered to me. The ones I taught.⁶³¹

Wie lässt sich das, was in dieser Szene passiert, auf das zuvor festgelegte unheimliche Spektrum übertragen?

Im Wesentlichen lassen sich in der Darstellung fünf Momente finden, die Veränderungen verursachen:

631 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 31-33. (Kursiv im Original).

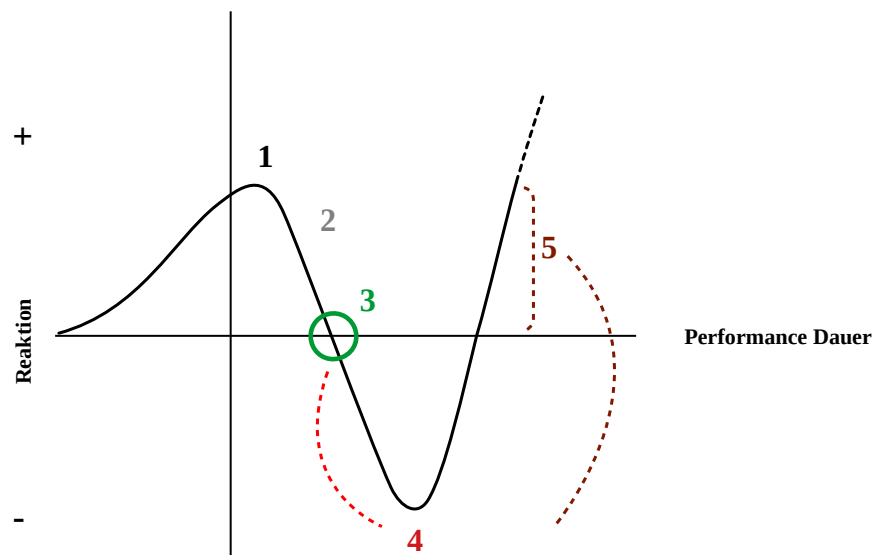


Abb. 8. *The Transformation of Bartholomew Fortuno*

Die Zeit der Einführung ist bestimmt durch Auftritte anderer Freaks, sowie durch die Ankündigung des Moderators Thaddeus, der das Publikum mit Fragen und einstudierten Ansprachen auf das, was sie zu sehen bekommen werden, einstimmt. In dem Wissen, dass es sich um eine Freakshow handelt und dass Bartholomew als „dünnster Mann der Welt“ vermarktet wird, sind sie auf einen entsprechenden Künstler eingestellt. Daher ist der erste Anblick nicht schockierend genug, als das er Bartholomew sofort in eine Abwärtsbewegung am Spektrum versetzen könnte. „They already found me shocking, but they’d no idea how thin I really was. I couldn’t wait to change their stares and snickers into gasps of fear and awe.“⁶³² Es wird hier bereits angedeutet, dass das unheimliche Potenzial Bartholomews noch nicht vollständig ausgeschöpft ist. Auch als er seine Hosenbeine ein Stück anhebt, um dem Publikum seine dünnen Beine zu zeigen, vorzuführen, dass sie tatsächlich funktionstüchtig sind und er so sicher wie „any man“ stehen kann, bewegt er sich nicht von dem weg, was das Publikum im Rahmen einer Freakshow erwartet. „The spectators laughed and applauded, cheerful now in my presence, assuming they’d seen the worst.“⁶³³ Getragen von der sich erfüllenden Erwartung des Publikums schwebt Bartholomew auf der Höhe des ersten Hochpunktes. Erst als er beginnt, mehr von seinem Körper zu zeigen, ändert sich die Reaktion langsam.

⁶³² Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 31.

⁶³³ Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 32.

Angetrieben von Thaddeus mehrmaliger Frage „Shall we see?“ und dem Versprechen Bartholomews, alles zu sehen zu bekommen („You deserve to see it all.“) wird den Zusehern bewusst, dass sich das Phantasma – der Schutzschirm – zu lösen beginnen wird. Zwar wird ihnen scheinbar eine Entscheidungsfreiheit zuerkannt – Thaddeus reißt Bartholomew erst nach dem aufgeregten „Yes!“ einer Zuschauerin die Kleider vom Leib – doch gerade das Versprechen *alles* zu sehen übersteigt eigentlich den Bereich, in dem sie sich in Sicherheit wähnen. Dem Unheimlichen wird der Zutritt in die Performance gewährt. Als Bartholomew dann auch noch verkündet, dass es gut sei, so zu sein wie er und sich nichts in seinem Inneren abspiele, dass nicht von außen sichtbar wäre, beginnt der Übertritt vom positiven in den negativen Bereich, während beim Publikum die Erkenntnis einzusetzen beginnt, dass sie nicht nur einen Freak, sondern auch die Vorgänge in ihnen selbst zu sehen bekommen.

„Don’t be afraid of what you see. This,“ I said, „is what we’re all made of. Me, you, every single one of us. Do you see how my heart beats? And how my stomach waits for me to fill it? When you look at me, can’t you understand yourself a bit better?“ I made fleeting eye contact with the silent faces in front of me. „The only difference between us is that I don’t hide my inner self.“⁶³⁴

Für einen Moment kann nicht mehr zwischen Subjekt und Objekt unterschieden werden. Freak und Publikum nähern sich so weit an, dass die Zuseher sich nicht mehr ihrer eigenen Normalität vergewissern können. Nicht der Freak wird einem Prozess der De-Normalisierung unterzogen, sondern sie selbst. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass nicht nur Bartholomew in das uncanny valley stürzt, sondern dass er das Publikum mitreißt und sie sich selbst für einen Augenblick unheimlich werden.

Anders als eingangs angenommen und im Unterschied zu „The Knife Thrower“, wird dieses Gefühl des Unheimlichen doch teilweise aufgelöst. Als einige Zuschauer beginnen, nervös zu kichern und sich gegenseitig in ihre Fettfalten zu zwicken, wird die unheimliche Spannung gelöst. Der Applaus beendet die Performance und für einen Teil des Publikums wird Bartholomew aus dem uncanny valley gehoben; schließlich handelte es sich ja „nur“ um eine Freakshow. Für diesen Teil des Publikums bewegt er sich wieder auf die Höhe des

634 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 33.

ersten Hochpunktes, an dem er sich zu Beginn der Darstellung befunden hatte. Einige andere Zuschauer bleiben jedoch in Gedanken versunken. Es sind diese Zuschauer, die Bartholomew etwas bedeuten, die, denen er etwas beigebracht hat. Diesen Zuschauern ist die Ununterscheidbarkeit zwischen ihnen selbst und dem Freak bewusster. „The only difference between us is that I don’t hide my inner self.“⁶³⁵ Die Frage wird aufgeworfen, wer denn hier tatsächlich der Freak sei. Alle Anwesenden bestehen, im Wesentlichen, aus den gleichen Elementen, nur dass sich die Zuschauer hinter den Normen, die Bartholomew verletzt, verstecken und so ihr eigenes Freak-sein verbergen. Für diese Zuschauer bricht die Performance noch im uncanny valley ab. Die Erlösung, die bei den anderen durch das Lachen gekennzeichnet ist, findet nicht statt und sie finden nicht aus dem anhaltenden Gefühl des Unheimlichen hinaus.

Die ambivalenten Gefühle, die ein Freak im Betrachter auslöst, lassen sich für die Inszenierungspraktiken nutzen, um das Publikum gezielt zu manipulieren. Der Prozess der De-Normalisierung lässt sich dann sogar umkehren und schließt dann das Publikum mit ein. Auf diese Weise werden der Freak und seine Performance nicht nur einfach als unheimlich empfunden; es werden Stufen des Unheimlichen inszeniert und der Freak bewegt sich auf einem unheimlichen Spektrum. Je nach vorheriger Einstimmung und Einstellung des Betrachters kann dieses Spektrum unterschiedlich ausfallen und im Moment der Umkehr der Normalisierung kann sogar der Betrachter selbst mit in das uncanny valley hinab gerissen werden. Die unheimliche Wirkung des Freaks liegt dann in einem Kollaps der von der Gesellschaft aufgebauten Normvorstellungen, der den Betrachter auf eine Ebene mit dem Freak stellt und ihn selbst für einen Moment unheimlich erscheinen lässt. Wie die zwei vollkommen unterschiedlichen Arten von Freaks in „The Knife Thrower“, wo ungewöhnliches Verhalten die akzeptierten Normen der Gesellschaft überschreitet, und *The Transformation of Bartholomew Fortuno*, wo ungewöhnliche Körper im Fokus der Aufführung stehen, gezeigt haben, bietet sich Moris Theorie über Akzeptanz in Bezug zu Menschenähnlichkeit an, um das Fortlaufen der Performance und der Entwicklung der unheimlichen Wirkung zu nutzen, um das Verhältnis und die Interaktion von Darsteller und Zuschauer zu analysieren.

Die Frage, ob eine Steigerung der Akzeptanz jenseits des ersten Hochpunktes auf den Endpunkt des Spektrums, an dem Mori einen gesunden Menschen platziert, auch in der

635 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 33.

narrativen Verarbeitung des Freakmotivs gibt – mit anderen Worten, ob der Freak auch als das ultimativ Heimelige betrachtet werden kann – soll im nachfolgenden Teil IV, der sich mit (un)heimlichen Körpern befasst, geklärt werden.

TEIL IV

DER (UN-)HEIMLICHE KÖRPER

„Mein Körper ist der Ort,
von dem es kein Entrinnen
gibt, an dem ich verdammt
bin.“⁶³⁶

Michel Foucault beschreibt den Körper als eine „gnadenlose Topie“⁶³⁷, als das „genaue Gegenteil einer Utopie“.⁶³⁸ Er ist der absolute Ort jedes Menschen, da ein Außerhalb dieses Körpers der Existenz ganz und gar entgegentünde. Der Zusammenhang zwischen fiktiv, fingiert und real in einem räumlichen Zusammenhang, auf der Basis einer räumlichen Trennung von innen und außen,⁶³⁹ wie ihn neben Foucault auch Umberto Eco analysiert, wurde bereits in Teil II genauer dargelegt. Freakshow und Zirkus, Orte des Wunders, gestalten sich dabei aber nicht als offensichtlich künstlich, sondern ihr artifizieller Charakter wird durch eine Überbetonung der Realität kaschiert – was die Besucher zu sehen bekommen, ist besser als das Original. Die eigentliche Leere des Raumes wird übergangen.

Wie lässt sich die Leere des Raumes auf eine Art leeren Körper übertragen? Wie könnte eine Utopie des Körpers aussehen, wenn es sie Foucaults Aussage zum Trotz gäbe?

Eine Utopie, so Foucault sei ein jenseitiger Ort, an dem der Körper körperlos ist:

Die Utopie ist ein Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte, einen Körper der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre.⁶⁴⁰

636 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 26.

637 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 25.

638 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 25.

639 Eco: „Hyperrealität.“ S. 80.

640 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 26.

Die Wandelbarkeit des Körpers ist nicht zuletzt das, was ihn zu einem Hauptakteur der Utopien macht. Die Transformationen und Modifikationen, denen man mitunter seinen Körper aussetzt und in ein Medium der Kommunikation verwandelt, reißen ihn aus dem eigenen Raum heraus und versetzen ihn in einen imaginären Raum.⁶⁴¹ Diese Utopien sind bereits im Körper eingeschrieben und werden zum Hervortreten gebracht.⁶⁴² Wie verhält sich der Zusammenhang, von dem, was sich im Inneren des Körpers befindet – um mit Elizabeth Grosz zu sprechen dem „body image“ – und dem, was nach außen hin als Körper sichtbar ist und wahrgenommen werden kann, im Rahmen der Freakshows? Das verrückte/ver-rückte Subjekt aus Teil II ist eines, das sich nicht am richtigen Ort befindet. Was wäre aber nun dieser richtige Ort, das Heim, in Bezug auf eine verkörperte Identität? Teilt man das Subjekt in ein innen und außen, in einen Bereich der inneren Vorgänge und einen der äußeren Wahrnehmbarkeit sowie Interaktions- und Kommunikationsfläche und hält sich weiter vor Augen, dass ein streng duales Konzept von Körper und Geist nicht funktionieren kann (wie unter anderem Grosz durch das body image als Vermittlerinstanz darlegt), stellt sich der Körper selbst dann nicht als extim dar? Als weder innen noch außen und doch beides gleichzeitig? Der Körper ist auf der einen Seite heimlich – er ist das ultimative Heim des Subjekts und in ihm ruhen viele verborgene Aspekte –, auf der anderen Seite ist er unheimlich, da die verborgenen Elemente ein Ventil nach außen suchen und das Eigene oft auch außerhalb der Körpergrenzen vermutet wird. An dieser Stelle soll untersucht werden, wie sich die Ambivalenz des Freaks auf die Entwicklung personaler Identität und die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit auswirkt. Der Freak wird nicht als das vom Inneren ausgeschlossene, Abnorme wahrgenommen, sondern zum Ideal erhoben. Eine Art von Secret Self, die nicht nur als leere Fläche dient, durch die man über Umwege oder für kurze Zeit seine wilde, ungezähmte Seite ausleben kann, sondern die eine Anpassung – teils in Form einer körperlichen Transformation – erfordert. Zum einen soll dieser Prozess und seine literarische Darstellung untersucht werden, zum anderen der Frage nachgegangen werden, ob die Figuren Gefahr laufen, sich durch eine Fehlidentifikation weiter von einem gefestigten Selbst zu entfernen. Es geht also auch darum, herauszufinden, ob es in den behandelten Werken eine tatsächliche Idealisierung

641 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 31-32. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von Schminken, Maskieren und Tätowieren. Man kann seine Annahme meiner Meinung nach jedoch auf den gesamten Bereich der body modification und der Freak-Kultur ausdehnen.

642 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 33.

und positive Repräsentation von Freaks gibt, oder ob sie über das Hilfsmittel der fatalen Transformation und Fehlidentifikation im Grunde ihre Monstrosität beibehalten.

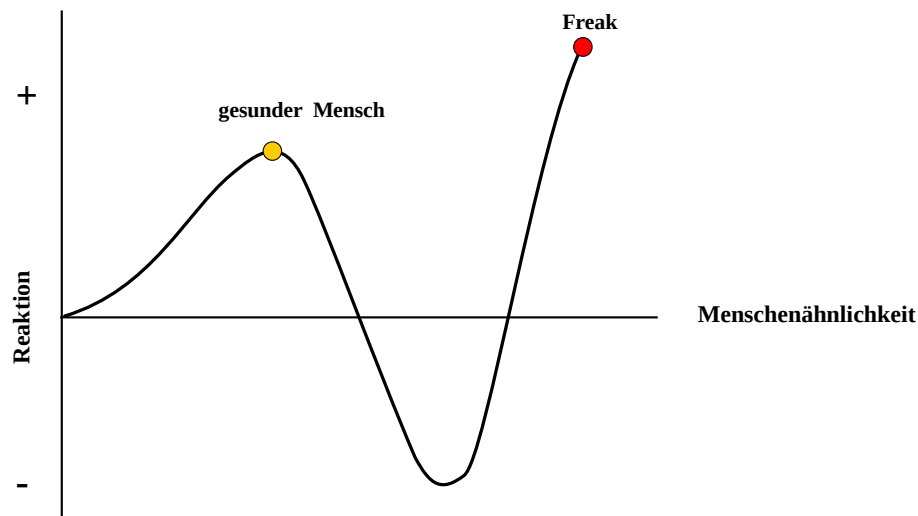


Abb. 9. Der Freak am Platz des Secret Self

Der gesunde Mensch nimmt in diesem Diagramm die Stelle des ersten Hochpunktes ein. Er wird zwar als eindeutig positiv empfunden, doch er befindet sich auch in der Nähe des Abgrundes. Der Freak hingegen ist auf einer idealisierten Stufe angesiedelt, als das oberste Ziel quasi.

Insbesondere in den Romanen *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti* und *Geek Love* erfährt der Freak solch eine Umkehrung. Die Entwicklung der Figuren ist nicht nur an die räumlichen Gegebenheiten des Zirkus und der Freakshow gebunden; innerhalb dieser Heterotopien sind sie zwar jenseits der Gesellschaft, aber nicht, wie Foucault beschreibt, „ortlos“.⁶⁴³ Ihre Machtausübung und der damit einhergehende Transformationsprozess wird auch auf körperlicher Ebene ausgetragen: die Romane spielen mit einem (un-)heimlichen Verständnis von Körpern, das durch einen Vergleich beider Werke analysiert werden soll.

Im letzten Kapitel dieses Teils soll schließlich eine etwas andere Darstellung des körperlichen (Un-)heimlichen im Roman *The Transformation of Bartholomew Fortuno* untersucht werden, welcher die eigene Ambivalenz, aber auch das Schwanken in der Wahrnehmung eines anderen Körpers, in den Mittelpunkt stellt.

⁶⁴³ Foucault: „Heterotopien.“ S. 10.

Der Zirkus Tresaulti bietet seinen Künstlern nicht nur einen Ort der Zuflucht und den Zuschauern Momente der Magie und Ablenkung von der Welt, die um sie herum zusammenbricht, sondern erlaubt den Akrobaten, durch die besonderen Fähigkeiten von Boss den Lauf des Lebens zu manipulieren. Ihr Meisterwerk sind mechanische Flügel, deren Federn in Bewegung Musik spielen und ihre Träger in wahre Supermenschen verwandeln. Zwei Figuren kommen im Laufe der Handlung in ihren Besitz, Alec und Bird. Die Reaktion auf diese Transformation fällt allerdings sehr unterschiedlich aus: Während im Rückblick von Alec, dem ersten der Träger und seinem tragischen Schicksal berichtet wird, schließt sich Bird nur aus einem einzigen Grund dem Zirkus an: nachdem sie Bilder von Alec und den Flügeln auf Plakaten gesehen hatte, war es ihr größter Wunsch, die Flügel selbst zu besitzen. Während Bird in ihnen die Erfüllung ihres Lebens findet und erst durch die Flügel zu einem kompletten Selbstbild gelangt, bedeuten sie für Alec das Verderben.⁶⁴⁴

Die Supermenschen, die Boss erschafft, können als Cyborg beschrieben werden, als Mensch-Maschinen Hybride.⁶⁴⁵ Das Bedürfnis, seinen Körper zu verbessern und zu diesem Zweck auch auf technische Mittel zurückzugreifen, ist weit verbreitet.⁶⁴⁶ Zum einen werden körperliche Defizite durch diese Selbstüberarbeitung ausgeglichen, zum anderen kann auch eine verbesserte Form des Menschen, eine Art „Human 2.0.“ erschaffen werden.⁶⁴⁷ Jedem ist es ermöglicht, seinen Körper den eigenen Vorstellungen entsprechend zu designen.⁶⁴⁸ Obwohl der Cyborg laut Karin Harasser meist wie ein futuristischer Superheld behandelt wird, betont sie, dass er auch in sein dystopisches Gegenteil umschlagen kann.⁶⁴⁹ Dieses Schwanken zwischen Utopie und Dystopie des vermeintlich verbesserten Körpers, der dem Secret Self angepasst werden soll, geschieht in *Mechanique*.

Ähnlich verhält sich das dystopische Potenzial der körperlichen Wandlung in *Geek Love*. Arty, dessen Körper nur aus Kopf, Torso und verkümmerten Flossen anstelle von Gliedmaßen besteht, schwingt sich zu einem Propheten der Sekte Arturism auf. Er ist nicht

644 Weber: „Körper/Horror.“ S. 365.

645 Donna Haraway: „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s.“ In: *The Gendered Cyborg*. Hrsg. Gill Kirkup. New York, London: Routledge 2000. 50-57. S. 50.

646 Karin Harasser: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript Verlag 2013. S. 12.

647 Harasser: *Körper 2.0*. S. 18.

648 Harasser: *Körper 2.0*. S. 23.

649 Harasser: *Körper 2.0*. S. 14.

nur der Anführer, sondern verkörpert – im wahrsten Sinne des Wortes – ein Idealbild, dem seine Anhänger nacheifern wollen. Er zeigt ihnen einen Weg auf, wie sie sich von jeglichem Zwang normativer Vorstellungen von Schönheit und Angepasstheit befreien können. Doch führen die Amputationen, die seine Anhänger, die „Admitted“, durchführen lassen tatsächlich zu dem gewünschten Ergebnis? Eifern sie nicht einem falschen Eigenbild nach, welches gar nicht aus ihrem Inneren kommt?

Bartholomew Fortuno betrachtet seine Essensverweigerung nicht als Krankheit, sondern als Gabe. Als er für Barnum ein Paket aus einem chinesischen Geschäft abholt und der Verkäufer ihm eine Wurzel schenkt, die sein wahres Ich zum Vorschein bringen soll, gerät diese Vorstellung von Selbst jedoch ins Schwanken. Die Wurzel befreit tatsächlich seinen Appetit und löst weiteres körperliches Verlangen in ihm aus – Verlangen, welches ihm seine Mutter gelehrt hatte, zu kontrollieren. Schließlich erkennt er, ausgelöst durch seine Bewunderung und Interaktion mit der bärtigen Frau Iell, die ihr ganz eigenes Geheimnis – ihren Hermaphroditismus – hütet, dass die Ursache seiner Essstörung keine Gabe, sondern ein kindliches Trauma ist: er musste mitansehen, wie seine Mutter seinen Vater vergiftete.

Die Basis für die Analyse zum (un-)heimlichen Körper, zu Secret Self als Utopie und Dystopie, bilden Überlegungen zur Ambivalenz des Monsters und Freaks, wie sie sich einerseits als das Unheimliche, als das Heimelige andererseits begreifen lassen, sowie Überlegungen zu sozialer Interaktion, die sich nicht nur innerhalb von räumlichen Strukturen ausbildet, sondern auch auf dem Körper ausgetragen werden kann. Dabei spielen auch Vorstellungen über Gruppendynamik und Macht, wie sie unter anderem Sigmund Freud oder C. G. Jung darlegen, eine Rolle.

1. Der (un-)heimliche Körper – Spiel mit Ambivalenzen

Der Körper ist nicht nur „ein großer utopischer Akteur, wenn es um Maskieren, Schminken und Tätowieren geht“⁶⁵⁰, wie Foucault feststellt, sondern tritt in Erscheinung, sobald es um leibliche Identität und Entwicklung geht, insbesondere bei der Gegenüberstellung unterschiedlicher Körper. Stark ästhetisierte Transformationsprozesse sind dabei vor allem im Horror- und Fantasy Genre gang und gäbe. Es wird aber nicht nur die Veränderung, Verletzung oder Vernichtung von Körpern in den Mittelpunkt gerückt, sondern mitunter ergibt sich eine besondere Form des körperlichen Horrors: ein Horror vor dem eigenen Körper und dessen Fehlanpassung zu der eigenen Identität.⁶⁵¹

So stellt Arty gegenüber dem Journalisten und späteren Admitted Norval Sanderson fest: „I get glimpses of the horror of normalcy. Each of these innocents on the street is engulfed by a terror of their own ordinariness. They would do anything to be unique.“⁶⁵² Das Streben nach Individualität nimmt in *Geek Love* durchaus groteske Züge an: Al und Crystal Lil bedienen sich extremer Methoden und Experimente, um „besondere“ Kinder zu bekommen und ihren eignen Carnival Fabulon zu betreiben, innerhalb dessen die Kinder, die nicht „einzigartig“ genug sind, eine mindere Stellung einnehmen. In dem Kapitel „The Lucky One“ welches von Chicks Geburt handelt, tritt diese Einstellung sehr deutlich hervor:

She is looking. Her fingers skim the red skull, flutter down the crumpled features, twitch in brief visits to the ears, then slide down for a brief grasp on the tiny jaw. Both her hands now spread, touching the tiny arc of the breastbone, clasping the shoulders tenderly. Lifting the two arms to their bent limit, her fingers probe the joints, checking the dimpled knuckles, counting, recounting the small larval fingers, reaching for the thorax, a firm grasp on the concave buttocks that crease into thin legs, and again the searching repeated. Count of the pea-sized toes. Her eyes slide up to the flat, hooded eyes of her husband, my father, the sire and deliverer. He looks away, picks up damp cloths, busies himself with cleanliness. Her eyes and

650 Foucault: „Utopische Körper.“ S. 31.

651 Weber: „Körper/Horror.“ S. 365.; Stephanie Weber: „Becoming the Secret Self. The Relation of Body and Identity in Fantasy and Horror.“ In: *Bigger Than Bones*. Hrsg. Haley Jenkins. Oxford: Inter-Disciplinary Press 2016. 57-67. S. 58.

652 Dunn: *Geek Love*. S. 223.

hands return to the faintly squirming infant. She flips him neatly, his chest in her left palm and her right hand now throbbing in terrible anxiety over the tiny padded spine. „But...“ she begins, turns the babe back to re-examine his front. „But, Al...“ And the tent of wrinkles appears on her smooth milk forehead, the doubt that I had never seen in her eyes before. Al turns away and then quickly forces himself to come back to her. He puts his hands on her cheeks and strokes softly. „It’s true, Lil. There’s nothing. He’s just a regular... regular baby.“ And then Lil’s face is wet and her breath is bubbling nastily. Al is darting at me where I am holding Arty up in the doorway, and Elly and Iphy are pulling one arm, and Al says, „You kids fix some supper for yourselves – get, now – leave your mom to rest.“ And Lil’s soggy voice is cying, „I did everything, Al. ... I did what you said, Al. ... What happened, Al? How could this happen?“⁶⁵³

Für ein gesundes, normales Baby haben Al und Lil keine Verwendung. So beschließen sie, ihn in der nächsten Stadt wegzulegen. Als sie einen günstigen Ort erreichen, ist Chick wach und hungrig und da Lil keine Zeit mehr bleibt, um ihn zu stillen, hält er sie kurzerhand erst schwebend in der Luft und zieht sie dann zu sich. Sogleich schlägt die Reaktion der Eltern um: „Arty and I both heard Papa say, ‚He moves things. He *moves* things.‘ We heard Mama start to cry again softly when Papa said, ‚He’s a keeper, darling. He’s the finest thing we’ve done! He’s fantastic!“⁶⁵⁴

Obwohl Al und Lil Chick als ihr bestes Werk bezeichnen, werden seine Fähigkeiten nicht für Auftritte im Carnival Fabulon genutzt, wodurch der Eindruck geweckt wird, dass er eben nicht besonders genug sei. Auch Oly tritt nicht auf der Bühne auf, was ihr stets das Gefühl gibt, nicht gut genug zu sein. Dass Chick ursprünglich zum Weglegen verurteilt war und Lil darüber sehr traurig war, löst in ihr daher narzisstisches Vergnügen aus: „I liked her for grieving over this regular baby. It made me feel important and loved. I thought she would have really cried if she’d had to give me up.“⁶⁵⁵ Ähnlich wie Oly, wird auch Chick eher zu einem persönlichen Diener. Er ist sehr schüchtern und hat ein freundliches Wesen, was ihn einerseits bei seinen Mitmenschen sehr beliebt macht, andererseits auch sehr empfänglich für Manipulationen jeder Art. Vor allem Artys

653 Dunn: *Geek Love*. S. 64.

654 Dunn: *Geek Love*. S. 71.

655 Dunn: *Geek Love*. S. 66. (Kursiv im Original).

Verhältnis zu Chick ist zwiegespalten. Auf der einen Seite spricht er, wie den Aufzeichnungen von Norval Sanderson zu entnehmen ist, abfällig von ihm als dem „normalen Binewski“, auf der anderen Seite wäre ohne Chicks Arbeit und seinem Willen, allen zu helfen, die Amputationen und in weitere Folge die Sekte Arturism nicht möglich. Sanderson spricht sogar von einem inferioren Status, den Chick innerhalb der Familie innehatte und einer Umkehr des Verhältnisses, welches in anderen Familien herrsche:

The youngest of the Binewski children, Fortunato evidently serves as chore boy and workhorse for the others. He is generally depreciated for his lack of abnormality and has been made to feel dramatically inferior to his „more gifted“ siblings. A reversal of the position a deformed child occupies in a normal family.⁶⁵⁶

Chick ist der außergewöhnlichste und normalste Binewski gleichzeitig. Obwohl er äußerlich in der Gesellschaft verkehren könnte, ohne negative Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sind seine telekinetischen Fähigkeiten und seine Gabe, das Empfinden der anderen zu beeinflussen (was er vor allem zur Regulierung von Schmerzen verwendet) auf gewisse Weise viel besonderer als die körperlichen Abweichungen seiner Geschwister: durch Chick werden die Bereiche des Realen und Magischen vermischt. Das Spiel mit Ambivalenzen und dichotomen Kategorien, mit dem was als normal und ungewöhnlich, als besonders oder langweilig angesehen wird, wird in *Geek Love* unentwegt vorangetrieben.

Katherine Dunn, beziehungsweise ihre Figuren, stellen zwei wichtige Behauptungen auf. Erstens stellt Oly fest, ein echter Freak könne nur geboren, nicht aber gemacht werden: „[A] true freak cannot be made. A true freak must be born.“⁶⁵⁷ Oly nutzt diese Aussage vorrangig dazu, die Besonderheit und den erhöhten Status ihrer Familie zu betonen; sie muss aber aus mehrerlei Gründen verworfen werden und die Existenz sowohl eines „true freaks“ als auch irgendeiner Art vorbestimmter, fixierter Identität muss infrage gestellt werden. Das verkörperte Selbst ist ein soziales Konstrukt, welches auf der Basis eines Vergleiches mit anderen Körpern mit Bedeutung aufgeladen wird. Insbesondere die Figur des Monsters oder Freaks betont diese Muster der Identitätsbildung. Zweitens setzt Dunn den Ton und die Thematik für ihren Roman durch das Epigramm „This thing of darkness I

656 Dunn: *Geek Love*. S. 221.

657 Dunn: *Geek Love*. S. 20.

acknowledge mine“, ein Zitat aus Shakespeares Stück „The Tempest“ als eine Auseinandersetzung zwischen dem Normalen und Andersartigen.⁶⁵⁸ Dieses „thing of darkness“ verwendet Dunn meiner Ansicht nach auch als einen generellen Euphemismus für Monster oder Monstrosität und dessen mögliche Subversion, die es zu einem Versprechen von Erlösung und Erreichen des wahren Selbst macht.⁶⁵⁹

Bereits ganz zu Beginn wurde ein Blick auf die allgemeinen Möglichkeiten des Freaks als literarischer Figur geworfen. Figuren entwickeln sich durch Interaktionsstrukturen mit anderen Figuren, durch Kontrast- und Korrespondenzrelationen, beziehungsweise Äquivalenzen und Oppositionen.⁶⁶⁰ Das Voranstellen des Shakespeare-Zitates erfüllt eine ganz bestimmte Rolle in *Geek Love*, auch wenn im Verlauf des Romans nicht explizit weiter darauf verwiesen wird. Man kann es aber als ein Strukturelement betrachten, welches das Handeln der Figuren und ihren Aktionsradius bestimmt. Dieses „thing of darkness“ kann als Versuch der Verdrängung zum einen, als eine Möglichkeit der Erkenntnis zum anderen, aufgefasst werden.

In *The Transformation of Bartholomew Fortuno* vertritt Bartholomew eine ähnliche Ansicht und zwingt sein Publikum zu der Erkenntnis, dass sie sich nicht wesentlich von den Freaks auf der Bühne unterscheiden.⁶⁶¹ Er steht für den Glauben, dass das tatsächliche Ich im Inneren ruht und durch die körperliche Anpasstheit, dem äußerlichen Einheitsbrei, den die „norms“ – wie es Oly und ihre Familie ausdrücken – verdeckt ist. Das wahre Selbst schlummert im Heimlichen, Verborgenen und wartet darauf, erkannt zu werden und nach außen treten zu können. Diese Erkenntnis scheint nur einigen wenigen zugänglich zu sein: Bartholomew und den anderen Bewohnern im Barnum Museum, die sich durch ihre Begabungen („born freaks“ nach Bogdans Einteilung) von den anderen Menschen abheben, die Binewski Familie, und schließlich die Admitted, die den wahren Wert des Freaks erkennen.

Zwar weichen monströse Figuren von dem ab, was als Norm physischer Integrität gilt⁶⁶² – eine Integrität, die auf einem Körperkonzept beruht, welches auf die Harmonie von Proportionen und Funktionen des Körpers ausgerichtet ist; jede Abweichung von diesem

658 Warren: „American Tall Tale.“ S. 332.

659 Stephanie Weber: „Peace. Isolation. Purity. Salvation and its Antithesis in Katherine Dunn’s *Geek Love*.“ In: *Comparative Critical Studies* 14/2-3, 2017. 347-369. S. 347.

660 Pfister: *Drama*. S. 224., Stückrath: „Figur und Handlung.“ S. 43.

661 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 350.

662 Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. S. 183.

Idealkörper bestimmt aber auch die Individualität und Identität des einzelnen. Entscheidend ist der Grad dieser Abweichung, wie Brittnacher betont:

Dieser Idealkörper gilt als schön, das Maß der Abweichung von diesem Modell entelechialer Vollkommenheit bestimmt die jeweilige singuläre Identität des einzelnen. Wo diese Abweichung mehr als graduell ist, wo sie den Abstand zu anderen Niveaus biologischer Organisationen überschreitet, also zu einem Skandal in der Ordnung der Lebewesen wird, begreift man diese Abweichung als Deformation und das von ihr entstellte Wesen als Monstrum. [...] Zugleich aber bestimmt sich der jeweilige empirische Mensch durch seine Abweichung vom Idealmenschen: Gerade das, was an ihm eigen ist, seine Einzigartigkeit verbürgt, ihn vom virtuellen Idealkörper unterscheidet, das also, was seine Identität ausmacht, bedeutet zugleich den verhaltenen Tribut der Häßlichkeit seines Körpers an das Monströse. Das prekäre Verhältnis des Menschen zum Monströsen verdankt sich der eigenen Teilhabe an ihm.⁶⁶³

Anders ausgedrückt kann die Norm auch als Gegensatz zur Abweichung betrachtet werden.⁶⁶⁴ Auf diesem Gegensatz beruht auch das ambivalente Monster, welches sich als Folge der Negation und des Gegenentwurfs der menschlichen Welt verstehen lässt.⁶⁶⁵ Dieses duale Verhältnis zum Freak fordert Dunn in *Geek Love* heraus, in dem sie die grotesken Züge von Individualität hinterfragt und kritisiert.⁶⁶⁶ Die Binewskis lassen den Unterschied zwischen innerfamiliären und gesellschaftlichen Vorstellungen über Normen und Schönheit zutage treten.⁶⁶⁷ Arty zeigt seinen Anhängern einen Weg auf, wie sie frei von der Last normativer Konformität leben können. Er verspricht „salvation from normalcy“,⁶⁶⁸ setzt aber gleichzeitig seine eigenen Vorstellungen von Schönheit durch. Er predigt, dass „anders“ sein nicht nur schön, sondern ein Segen ist.⁶⁶⁹ Dunn verwirft die

663 Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. S. 184.

664 Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*. S. 176.

665 Werthschulte, Selimović: „Gutes Monster, böses Monster.“ S. 233.

666 Warren: „American Tall Tale.“ S. 333.

667 Vgl. dazu Grosz' Argument, dass sich das body image als Resultat gemeinsamer soziokultureller Körperkonzeptionen entwickelt, aber auch auf innerfamiliäre und interpersonale Vorstellungen und Fantasien besonderer Körper beruhen kann. Grosz: *Volatile Bodies*. S. 84.

668 Weese: „Normalizing Freakery.“ S. 356.

669 Jack Slay Jr.: „Delineations in Freakery. Freaks in The Fiction of Harry Crews and Katherine Dunn.“ In: *Literature and the Grotesque*. Hrsg. Michael J. Meyer. Amsterdam: Rodopi 1995. 99–112. S. 109.

soziale Abgrenzung zwischen normal und andersartig und zwingt so auch den Leser dazu, seine Teilhabe am Andersartigen zu erkennen, so Warren: „Dunn elides the boundaries between social definitions of the normal and the abnormal, forcing readers to recognize their common humanity with the physically different and others who have been culturally othered.“⁶⁷⁰

Das Verdrängen von unbewusstem Material, welches später nach außen projiziert wird, ist ein Prozess, den auch Sigmund Freud und C. G. Jung in ihren jeweiligen Werken über Übertragung thematisieren.⁶⁷¹ Nicht nur das eigene unbewusste Material muss mit dem Bewussten in Einklang gebracht werden, auch die Integration eines kollektiven Unbewussten stellt laut Jung einen wesentlichen Bestandteil der Individuation dar.⁶⁷²

Über das Shakespeare Zitat „[t]his thing of darkness I acknowledge mine“ stellt Dunn eine Verbindung von *Geek Love* zum Monster als Ergebnis von Übertragung her. Die Gegenüberstellung der Figuren Caliban (der Wilde) und Prospero (der Zauberer) in Shakespeares Stück, steht nicht nur für die Gegenüberstellung von Natur/Kultur, wild/zivilisiert, sondern insbesondere die dämonisierende Weise, in der Prospero über Caliban in Akt IV spricht,⁶⁷³ reflektiert auch Prosperos eigenes Versagen: er kann Caliban nicht in ein zivilisiertes Wesen verwandeln und projiziert gleichzeitig seine eigenen Ängste und Schwächen auf ihn.⁶⁷⁴ James E. Phillips bringt die Figur Ariel, den Luftgeist, der Prospero dienen muss, da er ihn aus einem Baum befreite, mit in das Gefüge ein: er vergleicht die Funktion ihrer Charaktere mit der Idee der dreigeteilten Seele, die zu Shakespeares Zeiten weit verbreitet war. Die Seele sei in drei Sub-Seelen geteilt, so die Annahme: vegetativ, sensitiv und vernunftbegabt.⁶⁷⁵ Diese Sub-Seelen mussten vereint werden, um gemäß Gottes Vorsehung leben zu können. Prospero hat keine tatsächliche

670 Warren: „American Tall Tale.“ S. 333.

671 Vgl. Sigmund Freud: „Bemerkungen über die Übertragungsliebe.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 317-332.; C.G. Jung: „Die Psychologie der Übertragung.“ In: *Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung. Gesammelte Werke XVI*. Hrsg. Marianne Niehus-Jung and Lena Hurwitz-Eisner, Dr med Franz Ranklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1958. 173-345.

672 C. G. Jung: *Aion. Untersuchung zur Symbolgeschichte*. Hrsg. C. G. Jung. Zürich: Rascher Verlag 1951. S. 67.

673 „Prospero: A devil, a born devil, on whose nature [Nurture can never stick; one whom my pains, | Humanely taken, all, all lost, quite lost; |And as with age his body uglier grows’“ William Shakespeare: „The Tempest.“ IV. I. 163-203. *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions 1996. 1135-1159. S. 1154.

674 David Sundelson: „So Rare a Wonder’d Father: Prospero’s Tempest.“ In: *Representing Shakespeare. New Psychoanalytics Essays*. Hrsg. Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn. Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1980. 33-53. S 40-42.

675 James E. Phillips: „The Tempest and the Renaissance Idea of Man.“ In: *Shakespeare Quarterly* 15/2, 1964. 147-159. S. 148.

Kontrolle über Caliban oder Ariel, weshalb er die metaphorische Einheit seiner Seele (wenn man die Figuren als Teile seiner Seele betrachtet) und eine friedvolle, einheitliche Existenz nicht erreicht. Erst am Ende, als er Caliban zu akzeptieren beginnt („This thing of darkness I acknowledge mine“) und so auch seine niederen Wesenszüge als Teil seiner Selbst annimmt, wird er zu dem, was Phillips als „complete Renaissance man“ bezeichnet.⁶⁷⁶ „This thing of darkness I acknowledge mine“ bedeutet, das Ding der Dunkelheit, das Monster, als ein Produkt von Verdrängung und Übertragung zu erkennen und zu akzeptieren, dass es sich nicht um das absolut Fremde, Andere, sondern um das Eigene, um einen Teil des Selbst, handelt.⁶⁷⁷ In den Fällen einer Idealisierung des Freaks (vgl. Abbildung 9), würde dieser als „the thing of darkness I want to be“ angesehen werden.

Obwohl Körper und Geist gleichermaßen an der Ausbildung personaler Identität beteiligt sind, befinden sie sich nie in völligem Gleichklang. Eine völlige Harmonie von innerem Empfinden über das eigene Selbst und der äußeren Erscheinung kann nie erreicht werden, wie Grosz festhält: „The body image is always slightly, temporally out of step with the current state of the subject's body.“⁶⁷⁸ Vor allem in Zeiten des körperlichen Wandels oder Schmerzes – während der Pubertät oder Krankheit beispielsweise – kommt es zu der größten Abweichung von Körperbild und gelebtem Körper, da der Körper dem idealisierten Selbstbild in dieser Zeit am wenigstens zu entsprechen vermag und die betroffenen Bereiche des Körpers rücken in das Zentrum der Wahrnehmung.⁶⁷⁹ Ebenso funktioniert die Einflussnahme in die andere Richtung: „Changes in the body image tend to become changes at the level of the body itself, just as corporeal changes are registered in the body image.“⁶⁸⁰ Es ist also nicht möglich, das eine ohne das andere – das subjektive, abstrakte Körperbild ohne den physischen Körper – wahrzunehmen, zu beeinflussen oder zu verändern.

Dies mag ein erster Grund dafür sein, weshalb der Arturan Cult versagt: obwohl die Admitted fest daran glauben, dass die physische Transformation ihres Körpers ihren psychischen Schmerz beseitigen kann und zu einer höheren, körperlich befreiten Existenz und „Peace, Isolation, Purity“ führen kann, bedenken sie nicht, dass die Störung des

676 Phillips: „Renaissance Idea of Man.“ S. 158.

677 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 352.

678 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 84.

679 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 75-76.

680 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 76.

Körperbildes Auswirkungen auf die eigene Wahrnehmung des Körpers hat.⁶⁸¹ Der Grund für ihre Unzufriedenheit liegt wohl nicht rein in der Unangepasstheit ihrer Körper und lässt sich nicht einfach durch angleichende Operationen beheben. Auch in *Mechanique* muss mit dem Versprechen des Secret Self vorsichtig umgegangen werden – Bird und Alec reagieren, wie im Folgenden dargelegt werden soll – sehr unterschiedlich auf die Transformation, denen sie durch Boss Hand ausgesetzt sind.

Die Auswirkungen, die Störungen des Körperbildes für das Subjekt haben, können sich zum einen auf der Ebene der Wahrnehmung des eigenen Körpers, oder auf der Ebene der Handlungsfähigkeit bemerkbar machen:

[B]ody-image disturbances may affect either the ways in which the subject perceives and experiences his or her own body, sensations, or movements, or it may affect the ways in which the subject is able to relate his or her present postural position to wished-for goals of action.⁶⁸²

Wie sich zeigen wird, haben die körperlichen Transformationen in *Mechanique* und *Geek Love* sowohl Auswirkungen auf der Ebene der Wahrnehmung – während Alecs Selbstwahrnehmung durch die Flügel eine Störung erfährt, komplettieren sie Bird in ihrem Körperbild – als auch auf der Ebene der Handlung – Alecs Handlungsspielraum ist zunehmend eingeschränkt, während Bird sich mit der fortschreitenden Verwandlung immer freier fühlt.⁶⁸³ In *Geek Love* ist dieser Prozess etwas anders dargestellt, da er nicht zwangsläufig parallel verläuft: Die Admitted verlieren zwar zunehmend an Handlungsfähigkeit, fühlen sich in ihrer Selbstwahrnehmung durch die Angleichung an Arty jedoch vollwertiger.

681 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 70.

682 Grosz: *Volatile Bodies*: S. 70.

683 Weber: „Körper/Horror.“ S. 368.

2. Wandlung und Transformation in *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*

In Genevieve Valentines Roman dreht sich die Handlung um den magischen Zirkus und die nekromantischen Fähigkeiten von dessen Leiterin Boss. Der Roman erzählt aber auch die Geschichte von Verlust und Selbstfindung, die unter anderem an den Figuren Alec und Bird und deren Verwandlung in Unsterbliche ausgehandelt wird. An dieser Stelle soll es um eine Analyse ihrer Transformation gehen, die auf körperliche Weise ähnlich verläuft, jedoch konträre Auswirkungen auf ihre Selbstwahrnehmung und ihr Verhältnis von body und body image hat.

2.1. Alec

Durch Rückblicke, die in die Handlung um Bird eingebaut wird, erfährt der Leser von Alec. Er war Boss' Geliebter und der erste Träger der Flügel, die sie ihm als Geschenk gemacht hatte: „It was the only gift she ever gave him; it was the only gift she has ever given to someone without a new name attached, the only gift she's ever given without killing someone first. With the wings on he was more than whole, and felt it.“⁶⁸⁴ Boss macht in mehrerlei Hinsicht eine Ausnahme für Alec: nicht nur, dass er anscheinend keine „Reparatur“ bedurfte, der Ablauf der Verwandlung scheint bei ihm ein anderer gewesen zu sein. Wie genau sie sich zugetragen hat, wird nicht näher dargelegt. Für gewöhnlich bittet Boss die betreffende Person in ihre Werkstatt, bevor sie mehrmals betont, dass es sich um ein Spiel mit dem Tod handelt:

After the audition, Boss takes them to the workshop, sets out her bone saw. She says, „I'll have to operate. You might die.“ Some have turned her down at that. The idea of this woman performing surgery is no comfort, and though a lot of people are dying these days, it's one thing to go down in a fire and another to throw yourself away. [...] She sets out the pipes and the wrenches. Then she says, „You'll die.“ This is their first measure. Everyone feels something; no one is that resigned. [...] After the worst of their terror is over, Boss says, „You can never leave the circus. It will keep

⁶⁸⁴ Valentine: *Mechanique*. S. 34.

you alive after I finish fixing you.“ After they have accepted this, they each, eventually, lie down on the table, and have their last moments of fear. Then Boss touches them, and they sink into the dark, waiting to be made new, waiting to be woken.⁶⁸⁵

Alecs Transformation geht jedoch weder mit dem Tod, noch mit einer neuen Identität (veranschaulicht durch einen neuen Namen) einher. Der einzige Grund für eine Manipulation an seinem Körper ist der Wunsch, mit Boss vereint zu sein. Das Leben als Star im Zirkus hat er sich, im Gegensatz zu den anderen Artisten, nicht ausgesucht. Bereits als Mensch war er charismatisch und gut aussehend und erweckte den Eindruck, für Großes bestimmt zu sein. Die Aufrüstung seines Körpers dient somit nicht dem Überwinden eines Mangels, sondern der Erschaffung des Über-Menschlichen.

He was the Winged Man, and when he swooped from the rigging and spread his wings the crowd would go wild, screaming and shouting, straining in their seats to reach for him as he sailed just over their outstretched fingers. Sometimes a woman would faint. Sometimes a man would faint. There were always tears of joy; a man so beautifully married to machine was something that people needed to see after a war like they had been through. The technology in those days was weapon and radio signals; people needed to remember the art of the machine. He landed after the applause shook the bleachers and the rigging so hard they looked ready to collapse; the light around him was tinged gold from the feathers in his wings, and he stood in the center of the ring and let them applaud him, that most amazing specimen of man.⁶⁸⁶

Die junge Trapezkünstlerin Ying, die sofort nach der Aufnahme in den Zirkus einen neuen Namen bekommen hat, auf die Knochen jedoch noch warten musste, zieht Alec in ihre endgültige Entscheidung mit ein.

„I’m frightened of the bones“, she says. Her voice shakes, but it can’t be the cold, because his wings are so warm. He stops and kneels in front of her;

685 Valentine: *Mechanique*. S. 79.

686 Valentine: *Mechanique*. S. 15.

his wrapped-around wings lock them in together, the bottom feathers sinking into the soft ground. [...] Tenderly, as only monsters are tender, he asks, „Are you afraid to be like us, Ying?“ „No“, Ying says. (How can she be afraid of anything, when he is so beautiful?).⁶⁸⁷

Der Schritt in den Un-Tod fällt ihr nicht leicht. Alec versichert ihr, dass sie ihr Zuhause, welches mit der neuen Identität einhergeht,⁶⁸⁸ nicht aufgeben müsse, falls ihre Entscheidung gegen die Knochen ausginge. Lediglich die Arbeit am Trapez wäre zu gefährlich. Dass sie sich letzten Endes für die Knochen entscheidet, scheint – zumindest teilweise – daran zu liegen, dass sie sein möchte wie Alec. Etwas das so schön ist wie er, kann nicht schlecht sein.⁶⁸⁹

Alecs Selbstwahrnehmung weicht jedoch mehr und mehr von dem Eindruck ab, den andere von ihm haben. Das Gefühl, durch die Flügel erst vollständig zu sein, dass er zu Beginn als „Winged Man“ erlebte, ist nur von kurzer Dauer. Die Flügel drängen ihn in die Nähe des Todes und lösen bald ein starkes Unbehagen aus. Sie stehen nicht länger für das Heim, sie werden ihm Unheimlich, und mit ihnen rückt seine ganze verkörperte Identität in ein Ungleichgewicht. „He couldn’t sleep; he looked around for conversations no one was having, and he folded his wings tighter and tighter along his back as if to cover their mouths.“⁶⁹⁰ Während er auf der Bühne als Winged Man eine stolze Erscheinung ist, die das Publikum zu Tränen rührt und sie an die Existenz des Guten und Schönen glauben lässt, versucht er sich hinter der Bühne in sich zurückzuziehen. Menschen nehmen ihren Körper nicht immer bewusst konstant wahr, argumentiert Margrit Shildrick. Der verwundete, gebrochene Körper rücke stärker in das Bewusstsein vor, während er unter normalen Umständen gar nicht näher beachtet, sondern als gegeben hingenommen würde: „Once, however, it is broken – that is diseased or damaged – the body forces itself into our consciousness and that comfortable absence is lost. The body is now perceived, but it is experienced as other.“⁶⁹¹ Diese Annahme trifft auf Alec und sein Verhältnis zu den Flügeln wortwörtlich zu: die „angenehme Abwesenheit“, von der Shildrick spricht, war in seinem Fall die Abwesenheit der Flügel. Ihre Existenz und ihr verstärktes Vorrücken in sein Bewusstsein – ein Gefühl, als würde er in Konversation mit Toten treten – verfremden

687 Valentine: *Mechanique*. S. 78.

688 Vgl. hierzu Teil II.

689 Weber: „Körper/Horror.“ S. 371.

690 Valentine: *Mechanique*. S. 145.

691 Margrit Shildrick: „Posthumanism and the Monstrous Body.“ In: *Body & Society* 2/1, 1996. 1-15. S. 3.

seinen Körper im wahrsten Sinne des Wortes.⁶⁹² Auch Grosz geht in ihrer Ausführung über das body image davon aus, dass der von Krankheit oder Schmerz befallene Körper im Bewusstsein vergrößert in Erscheinung tritt: „In the case of illness or pain, the effected zones of the body become enlarged and magnified in the body image.“⁶⁹³ Alecs Versuche, sich vor den Flügeln und dem, was sie verkörpern, zurückzuziehen, sind zum Scheitern verurteilt: er kann sich nur weiter in sie einhüllen.⁶⁹⁴ Er kann Boss weder darum bitten, die Flügel wieder zu entfernen, noch kann er sie ins Vertrauen ziehen, wie es tatsächlich um ihn steht. Sie würde es nicht verstehen, meint er. Elena ist die einzige Figur, die seine Lage versteht. Sie ist die Anführerin der Trapezkünstlerinnen und eine von Boss ersten Artisten. Ihr Verbindung zu Alec ist so stark, da neben den Knochen von Fremden auch Elenas Knochen in die Flügel eingearbeitet sind. Sie nennt ihn ihren Bruder, der einzige Name, der ihrer Meinung nach ihre Bindung beschreiben kann. Sie spürt genau, welche Knochen ihre waren, wenn sie über seine Flügel streicht:

When she touched the top of each wing, the arch was warm, and it felt like home. Her bones were inside the sculptured brass there, and the heat from his body bled through the marrow. Under her hands, Alec trembled. [...] She knew which bones were hers (touching there was like waking up from a dream) [...].⁶⁹⁵

Auch Alec fühlt die Verbindung. Als Elena während eines Vorfalls mit einem „government man“, der vor langer Zeit als erster Boss und ihren Zirkus aufsuchte, um ihre Fähigkeiten für seine Zwecke zu missbrauchen, umkommt und Boss sie erst nach einem ganzen Tag unter der Erde wieder zurückholen kann, ist es für Alec, als hätte jemand seine Flügel abgeschnitten.⁶⁹⁶ Dieses Gefühl des Schnittes löst ihn ihm nicht eine Befreiung aus, sondern verdeutlicht den Schmerz, den er an Elenas Stelle empfindet. Die Ambivalenz des Schnittes – eines Bruches könnte man sagen – erinnert an die Bruchphänomene des Erzählens: während Elenas Tod einem passiven Bruch, einer Gewalttat gleichkommt, ist der Schnitt, den er durch eine Trennung von sich und den Flügeln etwas, das er als Neuanfang begrüßen würde. Da dies unmöglich ist, er nicht als ein künstlich erschaffenes

692 Weber: „Körper/Horror.“ S. 371.

693 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 76.

694 Weber: „Körper/Horror.“ S. 372.

695 Valentine: *Mechanique*. S. 145.

696 Valentine: *Mechanique*. S. 144-145.

Ganzes existieren kann, bleibt als Ausweg die totale Fragmentierung – der Tod und die Abnahme der Flügel.⁶⁹⁷

Die innige Bindung an seine Ersatz-Schwester kann jedoch nicht über das Ungleichgewicht, das die Flügel in ihm auslösen, hinwegtrösten. Als letzten Ausweg bleibt ihm schließlich nur der Tod. Was zunächst wie ein Sturz wirkte, offenbart sich bald als ein freiwilliger Fall: „If Alec had fallen, he had wanted to fall.“⁶⁹⁸ Dies ist auch der Grund, weshalb Boss ihn nicht zurückbringt. Sie akzeptiert seine Entscheidung schweren Herzens, nimmt die Flügel ab und beerdigt ihn. Dass sie ihn nicht nach der Abnahme der Flügel ins Leben zurückbringt, weist auf eine stärkere Verschmelzung mit den Flügeln und einen stärkeren Einschnitt in seine Identität hin, als man zunächst vermuten könnte. Der Schaden, den sie angerichtet haben, ist nicht nur äußerlich. Ein Schaden, den Boss womöglich nicht wiedergutmachen könnte, den sie sogar mit verschuldet hat. Alecs Beschluss, aus dem Leben zu scheiden, kann daher wohl nicht als ein Akt gegen die Flügel verstanden werden, sondern als Resultat eines gänzlichen Selbstverlusts.

2.2. Bird

Bird ist nicht nur eine Kontrastfigur zur Alec, sondern es kann auch, wie in der Einleitung erwähnt wurde, von einer intertextuellen Bezugnahme von *Mechanique* auf *Nights at the Circus* ausgegangen werden, der sich vor allem durch die beiden geflügelten Protagonistinnen ergibt. Der Zusammenhang von Performance und Identität, wie ihn Fevvers betreibt, wird in *Mechanique* allerdings langsamer aufgebaut. Zwar haben beiden Figuren ungewisse familiäre Wurzeln, der Ursprung ihrer körperlichen Besonderheiten ist jedoch ein anderer: Während Fevvers behauptet, von einer unbekannten Mutter in einem Ei gelegt worden zu sein und ihr Dasein als Mensch-Vogel-Mischwesen ihrer Natur entspricht, wird Bird erst langsam zu einem Hybriden gemacht. Obwohl Fevvers demnach ein „born freak“ ist, offenbart sich das Ausmaß ihrer Besonderheit auch erst allmählich. Ihre Flügel sind nicht von Anfang an voll ausgebildet, sondern sie trägt lediglich einen kükenhaften Flaum auf ihren Schulterblättern, was auch der Ursprung ihres den Namens „Fevvers“ ist.

697 Vgl. hierzu, was Müller-Funk über die Ambivalenz des Bruches festhält: Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 24.

698 Valentine: *Mechanique*. S. 56.

When I was a baby, you could have distinguished me in a crowd of foundlings only by just this little bit of down, of yellow fluff, on my back, on top of both my shoulderblades. Just like the fluff on a chick, it was. And she who found me on the steps at Wapping, me in the laundry basket in which persons unknown left me, a little babe most lovingly packed up in new straw sweetly sleeping among a litter of broken eggshells, she who stumbled over this poor, abandoned creature clasped me at that moment in her arms out of the abundant goodness of her heart and took me in. Where, indoors, unpacking me, unwrapping my shawl, witnessing the sleepy, milky, silky fledgling, all the girls said: „Looks like the little thing’s going to sprout Fevvers!“⁶⁹⁹

Ihre eigentlichen Flügel entwickeln sich erst mit Einsetzen der Pubertät.

„[A]s my titties swelled before, so these feathered appendages of mine swelled behind, until, one morning in my fourteenth year, rising from my truckle bed in the attic as the friendly sound of Bow Bells came in through the window while the winter sun shone coolly down on that great city outside, which, had I but known it, would one day be at my feet – “ „She spread,“ said Lizzie. „I spread,“ said Fevvers. „I had taken off my little white nightgown in order to perform my matutinal absolution at my little dresser when there was a great ripping in the hind-quarters of my chemise and, all unwilling by me, uncalled for, involuntary, suddenly there broke forth my peculiar inheritance – these wings of mine! Still adolescent, as yet, not half their adult size, and moist, sticky, like freshly unfurled foliage on an April tree. But, all the same, wings.“⁷⁰⁰

Fevvers betont, dass das Aufbrechen ihres Körpers und das Ausbrechen ihrer Flügel plötzlich, ungewollt, ungeplant geschah. Es handelt sich dabei jedoch nicht um etwas, dass sich hätte aufhalten lassen – die Flügel sind ein Teil von ihr, ihre „peculiar inheritance“. In diesem Punkt unterscheidet sie sich von Bird, deren Flügel das Ergebnis einer magischen

699 Carter: *Nights at the Circus*. S. 12.

700 Carter: *Nighst at the Circus*. S. 24.

Körpermodifikation sind.⁷⁰¹ Anders als die anderen Darsteller kommt Bird nicht in den Zirkus Tresaulti, weil sie Zuflucht sucht. Sie hat die Flügel auf einem Plakat gesehen und fragt gezielt nach ihnen. Ihre Herkunft ist ebenso unklar wie die von Fevvers. Sie erscheint eines Tages mehr oder weniger auch vor der Tür ihrer neuen „Mutter“ Boss. Ihre alte Identität und ihren alten Namen lässt sie hinter sich und wird „Bird“ – ein Name, der eine ähnliche Konnotation aufweist wie „Fevvers“. Einzelne Teile der Flügel, Federn („Fevvers“) spielen in ihrem Fall keine so große Rolle, da sie am Ende eben nicht von den einzelnen Elementen der Flügel in Besitz genommen wird, sondern sie in ihrem Körper zu einer ganzen Einheit vereint. Zur Überraschung aller nimmt Boss sie auf und gewährt ihr sofort die Knochen: „I’ll give you the bones made of pipe. You can do the trapeze, if they’ll have you.“ There is a long silence. „And the wings?“ Knowing it’s a lie, Boss says, „We’ll see.“⁷⁰² Boss hat nicht vor, die Flügel jemals wieder jemandem zu geben. Sie gehörten Alec und so wird es für immer sein. Dennoch verwendet sie sie als ein Mittel der Macht, um jene unter Kontrolle zu halten, die nach den Flügeln streben. Sie stellen das Objekt a dar, um das ihr Verlangen kreist und auf diese Weise den Antrieb für ihr Dasein liefert. Obwohl Boss oberste Regel, die Knochen nur denen zu geben, die schon auf irgendeine Weise verletzt oder beschädigt sind („Boss says she doesn’t like to put metal into those who are perfectly good.“⁷⁰³), im Laufe des Romans kommentarlos gebrochen wird – nicht nur bei Alec, sondern auch bei Elena, und auch Ying dienen sie eher als eine präventive Maßnahme denn einer „Reparatur“ – betont sie, dass sie diese Regel bei Bird eingehalten habe. Die anderen Figuren kommen daher zu dem Schluss, dass Bird verrückt sei:

When Bird came to Tresaulti, there was nothing wrong with her. „Well, not to look at,“ Boss says when anyone mentions it, just to let everyone know something must have been wrong elsewhere. Her spine, they guess. Her innards. Maybe her bones were rotting out. I [George *Anm.*] think Bird must have been mad, and that’s why Boss did it. You’d have to be mad to ask.⁷⁰⁴

701 Wobei es sich auch bei Fevvers Lebensgeschichte nicht um einen „Tatsachenbericht“ handelt, wie in Teil I Kapitel 4 und Teil III Kapitel 1.1. zu ihrer narrativen Strategie erörtert wurde.

702 Valentine: *Mechanique*. S. 57.

703 Valentine: *Mechanique*. S. 39.

704 Valentine: *Mechanique*. S. 39.

Bird wird nicht nur mehrmals als „strange woman“ bezeichnet, sondern ihr scheint etwas regelrecht Unheimliches anzuhaften. Als sie zum Vorsprechen im Zirkus erscheint, erschrickt sogar Boss bei ihrem Anblick: „[T]his time it was Boss who balked. When she caught a look at Bird’s face she stopped in her tracks, and for a moment I thought Boss was actually going to take a step back from her.“⁷⁰⁵ Nach einem Unfall macht Bird den nächsten Schritt in der Transformation zum Monströsen: als sie von Elena am Trapez fallen gelassen wird, versorgt sie Boss mit einem Glasauge und einer Metallplatte im Gesicht. Ihr Status als Außenseiterin wird dadurch noch weiter betont, wie George verwundert zum Ausdruck bringt. Nicht nur, da ihr unheimliches Aussehen stärker in den Vordergrund rückt, die anderen munkeln, Elena habe sich absichtlich fallen lassen. Die Überarbeitungen an ihrem Körper dienen ähnlich einer Narbe als eine Erinnerung an das, was geschehen ist: „I don’t know why Boss made the face plate iron. It just reminds the others what happened to her, and Bird doesn’t need any favors when it comes to being cast out.“⁷⁰⁶ Was Bird zusätzlich von ihren Kollegen unterscheidet und die Bedeutung ihrer Rolle für die Entwicklung ihrer Identität hervorhebt, ist, dass sie als einzige besser aussieht, wenn sie Kostüm und Makeup trägt: „Bird’s the only one in the place who looks better made up. When she’s barefaced it just draws attention to where she’s been mended. It’s better when the paint is on, and you can take in her face like something she’s done on purpose.“⁷⁰⁷ Bird geht stärker in ihrer Rolle auf, als die anderen. Auch wenn sie sich nicht für diese konkrete Transformation entschieden hat und sie mehr oder weniger als Zwischenstufe auf ihrem Weg betrachtet werden kann, lässt sich anhand dieser Begebenheit bereits erahnen, dass sich body und body image langsam anzunähern beginnen. Was für andere als freakig und unheimlich gewertet wird, steht für sie für das heimelige und für das, was sie sein möchte.⁷⁰⁸

Fevvers hingegen gerät zunächst durch die Flügel in ein Ungleichgewicht, wie es Grozs während der Pubertät beschreibt. Sie ist sich nicht einmal sicher, ob die Flügel funktionsfähig sind als ihre ersten Flugversuche (ein Sprung vom Kaminsims in Ma Nelsons Haus) scheitern. Schließlich schlägt Lizzie vor, sie einer Vogelmutter gleich, vom Dach zu stoßen, was Fevvers als eine metaphorische Vermählung mit dem Wind

705 Valentine: *Mechanique*. S. 19.

706 Valentine: *Mechanique*. S. 46.

707 Valentine: *Mechanique*. S. 46.

708 Weber: „Körper/Horror.“ S. 373.

betrachtet.⁷⁰⁹ Weniger Angst als vor einem möglichen Sturz und seinen körperlichen Folgen hat Fevvers vor dem, was Erfolg oder Misserfolg für sie als Person bedeuten:

I suffered the greatest conceivable terror of the irreparable difference with which success in the attempt would mark me. I feared a wound not of the body but the soul, sir, an irreconcilable division between myself and the rest of humankind. I feared the proof of my own singularity.⁷¹⁰

Was Fevvers fürchtet, ist das, was Bird anstrebt. Sie sieht sich von vorneherein nicht als ein Mitglied der Gesellschaft (weder der durch den Krieg zerrütteten Gesellschaft außerhalb des Zirkus, noch als eine der Artisten); ihre Singularität, ihr Dasein als der einzige echte Mensch, der eine Verbindung mit den mechanischen Flügeln verkraften kann, ist ihr oberstes Ziel.

Als Boss nach langer Zeit wieder einmal die Aufmerksamkeit der Regierung auf sich zieht und sie und Bird gefangen genommen werden, wird Bird neuerlich schwer verwundet. Zwar kann sie entkommen, doch sie stirbt. George, dem Boss in einer vollkommen anderen Art der Modifikation ihre nekromantischen Kräfte durch ein Tattoo übertragen und ihn so zu ihrem Nachfolger erklärt hat, gelingt es, sie ins Leben zurückzuholen, doch Bird weigert sich, daran festzuhalten, sollte sie nicht die Flügel bekommen. „Don’t wake me up again without them. [...] I’ve had enough of life on the ground.“⁷¹¹ Weshalb fühlt Bird so eine starke Verbindung zu den Flügeln? Wie bereits erörtert, legt Grosz dar, dass sich Änderungen am Körper auf das body image auswirken, welches diese als Erweiterungen mit einschließen kann. Auch einfache Objekte, wie Autos oder Kleidung, können so ins body image übertragen und als eine Art Verlängerung des Körpers empfunden werden.⁷¹² Das geschieht in Birds Fall: sie schließt die Flügel in ihr body image mit ein, bevor sie sie überhaupt besitzt und spürt deren Mangel ähnliche eines verwundeten, erkrankten Körperteils.⁷¹³ Als sie die Flügel endlich bekommt, offenbart sich ihr Secret Self:

709 Carter: *Night at the Circus*. S. 33.

710 Carter: *Night at the Circus*. S. 34.

711 Valentine: *Mechanique*. S. 222.

712 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 80-81.

713 Weber: „Körper/Horror.“ S. 373.

In the air, even with her shape, she looks more like a bird than Alec ever did, and almost every one of the looking up at her is already thinking of her that way, so deeply they don't know it; she is no longer Bird, but The Bird, and some part of the all is thinking how odd it is that the bird should look nearly human.⁷¹⁴

Sie ist nicht mehr einfach Bird, sondern The Bird. Ihre Individualität wird dadurch zum einen betont,⁷¹⁵ zum anderen übertrumpft sie Alecs Status als Winged Man, indem sie ihren menschlichen Körper hinter sich lässt. Die Utopie eines körperlosen Körpers gelingt ihr und es gibt keinen Ort mehr, der sie halten könnte. Sie badet in Staub und bringt die Flügel so zum Verstummen. Sie spielen keine Musik mehr während des Fluges und scheinen auch nicht mit Bird in unliebsame Konversationen zu treten. Sie ist frei:⁷¹⁶ „Then you can spread the wings as wide as you like, catch the wind without singing a note, go so high that the ground has no more hold on you. Then you are the bird and the bird and the bird.“⁷¹⁷

Weshalb genau reagieren Bird und Alec so unterschiedlich auf die Flügel? Worin unterscheiden sie sich? Boss hat die Gabe, Körper zu verändern ohne das Wesen, die Seele, der betreffenden Figuren zu verändern.⁷¹⁸ Diese Aussage wirft zwei Fragen auf, beziehungsweise lässt sie zwei mögliche Konsequenzen zu: zum einen scheint es möglich, dass Boss durch nicht ganz freiwillige Transformationen eben doch nicht nur eine Veränderung am Körper, sondern auch in der inneren Wahrnehmung der Figuren auslöst. Alec hat sich nicht selbst für die Flügel entschieden, sondern als ein Geschenk und Versprechen von und für Boss angenommen. Zum anderen liegt auch die Vermutung nahe, dass sich Alec und Bird von Beginn an wesentlich in ihrer Identität und Auffassung des verkörperten Seins unterschieden.⁷¹⁹ Die Flügel komplettieren nicht Alec, sondern andere: ihr Anblick und seine Auftritte als Winged Man lassen sie an die Existenz des Schönen und Guten glauben, während sie für ihn eine Disharmonie von body und body image bedeuten. Bird hingegen handelt aus freien Stücken: man könnte sagen, dass ihre Motive selbststüchtig sind. Sie hält zwar ihr Versprechen, Boss zu retten, nachdem sie die Flügel

714 Valentine: *Mechanique*. S. 246.

715 Weber: „Becoming the Secret Self.“ S. 61.; Weber: „Körper/Horror.“ S. 61.

716 Weber: „Körper/Horror.“ S. 374.

717 Valentine: *Mechanique*. S. 281.

718 Valentine: *Mechanique*. S. 56.

719 Weber: „Körper/Horror.“ S. 374.

bekommen hat, doch sie selbst kehrt nicht in den Zirkus zurück. Sie widersetzt sich allen Regeln, die innerhalb des Zirkus gelten. Dass sie keinen richtigen Platz in der Gesellschaft zu haben scheint, ist kein Grund für sie, Boss aufzusuchen. Es geht ihr nicht darum, ein verräumlichtes Zuhause zu finden, sondern das verkörperte Heimliche. Sie durchläuft einen Wandel vom Menschlichen zum Nicht-Menschlichen und schließlich Über-Menschlichen. Ihr Transformation findet schrittweise statt und je weiter sie fortschreitet, umso mehr entfernt sie sich von den anderen, kommt aber ihrem eigenen Ziel und ihrem Secret Self immer näher.⁷²⁰

3. Der korrupte, groteske und abjekte Körper – der Freak als das „holy grotesque“

Die Repräsentation von Körpern in allen fiktionalen Medien gewinnt zunehmend an Wichtigkeit, je mehr die Darstellungen von Körpern von Attraktion einerseits, Abstoßung andererseits, geleitet sind.⁷²¹ Im Bereich des Monster- und Horrorgenre nimmt Andrew Tudor eine Einteilung von Körpern in zwei Kategorien vor: Bedrohte Körper, die von Monstern überfallen oder attackiert werden und bedrohende Körper – die transgressiven, widerspenstigen Körper der monströsen Figuren, welche selbst als bedrohend wahrgenommen werden. Die Gefahr, welche von den Monstern ausgeht und sich auf der Ebene der Körperlichkeit verhandeln lässt, manifestiert sich sowohl intern als auch extern.⁷²² Ronald Alan Lopez Cruz argumentiert, dass das, was uns an Horrorfilmen fasziniert und erschreckt nicht der Tod an sich sei, sondern die Vorstellung, dass auch unsere eigenen Körper verletzt und zerstört werden könnten.⁷²³ Diesem Phänomen begegneten wir bereits bei Millhausers Kurzgeschichte „The Knife Thrower“, als die Zuschauer nach dem Ende der Vorstellung sich mit Schrecken an Hensch und seine artful wound zurückerinnern. Die Vorstellung, sie selbst hätten vom Meister markiert werden können, ist noch lange in ihrem Gedächtnis präsent, fasziniert und schockiert sie gleichzeitig.

720 Weber: „Becoming the Secret Self.“ S. 61.; Weber: „Körper/Horror.“ S. 374-375.

721 Tudor: „Unruly Bodies. Unquiet Minds.“ S. 25.

722 Tudor: „Unruly Bodies. Unquiet Minds.“ S. 27.

723 Lopez Cruz: „Mutations and Metamorphoses.“ S. 161.

Beschreibungen von Körpern, die von unserem Verständnis von normaler (sprich gesunder) Anatomie, Körperfunktionen und Unversehrtheit abweichen, lassen sich auch auf weitere Weise fassen – durch den Abjekt-Begriff und das Groteske, sowie die Subversion beider Konzepte.

Nicht nur Grosz' Überlegungen zur Disharmonie von body und body image stehen für eine Instabilität des verkörperten Selbst, sondern Ähnliches stellt auch Michail Bachtin über den grotesken Körper fest – ein Körper, der stets im Werden begriffen und niemals abgeschlossen ist und sich zusätzlich zu seiner Umgebung hin als durchlässig, beziehungsweise geöffnet darstellt.⁷²⁴ Das Groteske betont die Grenzen des Körpers und der Welt, Leben und Tod und ist als solches auch ein doppeldeutiges Konzept.⁷²⁵ Es ist diese Ambiguität, die das Groteske und Freaks miteinander in Verbindung bringt. Schließlich sind Freaks nicht zwangsläufig die Verkörperung des abstoßenden Anderen, sondern auch das, was auf seltsame Weise betörend wirkt. „Freaks – especially in their literary manifestations as the visually overpowering are natural allurements of fascination and repulsion“⁷²⁶, stellt Jack Slay fest. Dunn stellt den grotesken Körper ebenso wie Bachtin in einen Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt: „Dunn, like Bakhtin, sees the grotesque body as an integral element in the joyous cycle of birth, death and rebirth.“⁷²⁷ Freaks sind, so Slay weiter „wholly grotesque“.⁷²⁸ Sowohl in *Geek Love*, als auch in *Mechanique* geht es nicht nur um diesen „joyous circle of birth, death and rebirth“; das Versprechen der Erlösung über den grotesken Körper lässt diesen nicht als vollkommen grotesk („wholly grotesque“) erscheinen, sondern der Freak wird zum „holy grotesque“, dem „heiligen Grotesken“, aufgewertet.⁷²⁹

Julia Kristeva untersucht in *Powers of Horror* etwas, das weder Subjekt noch Objekt ist, etwas, das vormalig Subjektstatus hatte und diesen verloren hat: das Abjekt. Es ist „what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“⁷³⁰ Abjektion ermöglicht das Erkennen eines Unterschieds zwischen und eine Abgrenzung von Selbst und Anderem und stellt daher einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des Subjekts dar. Durch die Abstoßung des

724 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Üs. Gabriele Leupold. Hrsg. Renate Lachmann. Frankfurt am Main: suhrkamp 1995. S. 358.

725 Bachtin: *Rabelais*. S. 359.

726 Slay: „Delineations in Freakery.“ S. 100.

727 Slay: „Delineations in Freakery.“ S. 101.

728 Slay: „Delineations in Freakery.“ S. 100.

729 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 347, 349, 356, 360.

730 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Üs. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1982. S. 4.

Abjekts aus dem Subjekt wird jedoch nicht nur eine Grenze gezogen, sondern auch ein Verlust evoziert.⁷³¹ Dieser Mangel, ebenso wie der Ausschluss aus dem Subjekt, bringen das Abjekt in die Nähe des Unheimlichen: es wird als bedrohlich empfunden, da es seinen Ursprung im Subjekt selbst hat und daher dem Körper näher steht als ein Objekt, weshalb es nicht vollständig von ihm abgeschirmt werden kann. „Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us“⁷³², so Kristeva. Das Abjekt ist faszinierend und erschreckend, innen und außen; es ist extim und unheimlich. Die ambivalente Beziehung zum Abjekt liegt auch darin begründet, dass es auf der einen Seite die Abgrenzung zum Selbst ermöglicht, auf der anderen Seite der Abjektion ein gefürchteter Verlust vorausgeht, der das restliche Leben mitbestimmt. Diesen Konflikt hebt Kristeva anhand des Beispiels der Essensverweigerung beim Kind hervor:

Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. „I“ want none of that element, sign of their desire; „I“ do not want to listen, „I“ do not assimilate it, „I“ expel it. But since the food is not an „other“ for „me“, who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself out*, I abject *myself* within the same motion through which „I“ claim to establish *myself*.⁷³³

Das Verweigern von dem was „nicht-Ich“ ist, ist nicht eindeutig von „Ich“ zu trennen. Obwohl in dem Moment der Abgrenzung von den Eltern einerseits, von dem angebotenen Essen andererseits, ein Bewusstsein von „Ich“ entsteht, wird durch diese Verweigerung auch ein Teil des entstandenen Ichs negiert. Subjekt und Objekt gehen im Abjekt ineinander über. Als Beispiel für das totale Abjekt – etwas, was völligen Subjektstatus hatte und diesen zur Gänze verloren hat – nennt Kristeva den Leichnam. Das Leben wird durch den Anblick des toten Körpers kontaminiert, ebenso, wie Abjektion ausgelöst wird, wenn es zu einer Vermischung von jenen Dingen kommt, die das Subjekt vor dem Tod beschützen sollten und trotzdem mit dem Tod in Berührung kommen.⁷³⁴

Gesellschaftlich gesehen erfüllt Abjektion nicht nur die Aufgabe, das vollentwickelte Subjekt vom unvollständigen zu trennen, sondern auch zwischen „menschlich“ und

731 Kristeva: *Powers of Horror*. S. 5.; Die Subjektwerdung fußt also, wie auch Lacan postuliert, auf einem Mangel.

732 Kristeva: *Powers of Horror*. S. 4.

733 Kristeva: *Powers of Horror*. S. 2. (Kursiv im Original).

734 Kristeva: *Powers of Horror*. S. 4.

„unmenschlich“ zu unterscheiden.⁷³⁵ Dadurch lässt sich das Monster in Verbindung mit dem Abjekt bringen, die Barbara Creed vor allem in dessen historischen und religiösen Anschauung verankert sieht:

[D]efinitions of the monstrous as constructed in the modern horror text are grounded in ancient religious and historical notions of abjection – particularly in relation to the following religious „abominations“: sexual immorality and perversion; corporeal alterations, decay and death, human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes, the feminine body and incest.⁷³⁶

Vor allem Vampire und Zombies lassen sich mit dem Abjekt-Begriff fassen.⁷³⁷ Angela Tenga und Elizabeth Zimmermann beschreiben den Zombie sogar als eine Figur, die abjekter als der Tod ist, da er sein Dasein in einem, wie sie es nennen, korrupten Körper fristet: „[E]ternity in a corrupt body – a body that is partially decomposed, often dismembered or mutilated, or in various other ways rendered even more abject than mere death alone would accomplish.“⁷³⁸ Obwohl weder Vampir noch Zombie im Fokus der Dissertation stehen und hier auch nicht weiter auf diese Figuren eingegangen werden soll, ist die Annahme eines korrupten Körpers, der abjekter als der Tod sei, ein Ansatz, der sich für die Untersuchung der Beziehung von Körpern, Identität und Monstern, beziehungsweise den mit ihnen verwandten Freaks, durchaus hilfreich. Handelt es sich bei diesem korrupten Körper nicht auch um den monströsen Körper? Geht man von der Prämisse aus, dass es sich beim Monster um ein ambivalentes Wesen handelt, welches zum einen als das Produkt von Unterdrückung und Projektion entstanden ist,⁷³⁹ zum anderen aber auch als die Personifizierung nicht ausgelebter Wünsche angesehen werden kann,⁷⁴⁰ so ergibt sich ein Anschluss an die Beschreibungen des Abjekts. Insbesondere

735 Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge 2005. S. 8.

736 Creed: *Monstrous-Feminine*. S. 8-9.

737 Vgl. z. B.: Christian Begemann, Britta Hermann, Harald Neumeyer: „Diskursive Eingrenzung. Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissensbestände.“ In: *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Hrsg. Christian Begemann, Britta Hermann, Harald Neumeyer. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag 2008. 9-32. S. 16.; Creed: *Monstrous-Feminine*. S. 10.; Angela Tenga, Elizabeth Zimmermann: „Vampire Gentlemen and Zombie Beasts. A Rendering of True Monstrosity.“ In: *Gothic Studies* 15/1, 2013. 76-87.

738 Tenga, Zimmermann: „Vampire Gentlemen.“ S. 79.

739 Vgl. Wood: „Introduction to the American Horror Film.“ S. 168.

740 Vgl. Fiedler: *Freaks*. S. 306-308.

zwei Passagen – eine aus *The Monstrous-Feminine* von Barbara Creed, die andere aus der Einleitung zu *The Abject of Desire* von Konstanze Kutzbach und Monika Mueller – sollen für diesen Vergleich beispielhaft herangezogen werden: „What is expelled continues to be perceived both as attractive and as a threat to the separated self.“⁷⁴¹ „[T]he subject is constantly beset by abjection which fascinates desire but which must be repelled for fear of self-annihilation.“⁷⁴² Wie sich aus diesen beiden Zitaten ablesen lässt, wird das Abjekt als abstoßend und faszinierend, fremd und eigen beschrieben, was es nicht nur in Verbindung mit dem Monströsen, sondern auch mit dem Freud’schen Unheimlichen bringen lässt. Das „andere“ Gegenüber ist eben nicht einfach in eine Kategorie oder ein Schema zuordenbar, weshalb das Spiel mit dem was wholly grotesque und zugleich auch holy grotesque sein kann, wie es in *Geek Love* betrieben wird, sowie das Spiel mit einer Subversion des Abjekts, wie es in *Mechanique* geschieht, als eine wirkungsvolle narrative Strategie eine Analyse wert ist.

3.1. Die Subversion des Abjekts

Die These, die es zu bestätigen gilt, lautet, dass Monster beziehungsweise Freaks und Abjekte nicht nur eine Rolle bei der Unterlaufung sozialer Ordnung erfüllen, sondern auch zur Entwicklung personaler Identität beitragen. Es wird angenommen, dass in diesen Fällen nicht eine Abstoßung, sondern eine enge Beziehung zum Abjekt und dessen Akzeptanz angestrebt wird. Diese Umkehrung des Abjekts, die mit körperlichen Transformationen einhergeht, ist in *Mechanique* an Elemente der Fantastik gekoppelt.⁷⁴³ Das Fantastische lässt sich somit nicht nur heranziehen, um die Arten des Unheimlichen zu beleuchten, sondern bietet sich auch als Rahmen an, um die Ambivalenz des Monsters und des Abjekts zu betonen. Wie Rosemary Jackson feststellt, stellt das Fantastische – wie Monster und Abjekt – die normative Ordnung infrage und wirft diese mitunter auch um.⁷⁴⁴ Das Fantastische, so Jackson, deutet auf eine essentielle Ambiguität hin: es ist weder wirklich noch unwirklich, etwas oder nichts; kurzum, das Reale erfährt durch das Fantastische einen Bruch: „The etymology of the word ‚fantastic‘ points to an essential

741 Konstanze Kutzbach, Monika Mueller: *The Abject of Desire. The Aestheticization of the Uneasthetic in Contemporary Literature and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi 2007. S. 9.

742 Creed: *Monstrous-Feminine*. S. 10.

743 Weber: „Körper/Horror.“ S. 378.

744 Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literture of Subversion*. London, New York: Methuen 1981. S. 14.

ambiguity: it is *un-real*. Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it.“⁷⁴⁵ Auf ähnliche Weise beschreibt Roger Caillois das Fantastische, das einem Riss im universellen Gefüge der Welt gleichkommt:

Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgütig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.⁷⁴⁶

Die fantastische Transformation, das Wiedererwecken der Toten und Erschaffen von Cyborgs, die Boss betreibt, kann im Fall von Bird nicht als der Riss in der Ordnung beschrieben werden, sondern als etwas, das den Riss schließt. Das Abjekt ist nicht länger das, was den Körper korrumpiert und beschädigt, wie Tenga und Zimmermann anhand des Zombies argumentieren, sondern das, was ihn ent-schädigt.⁷⁴⁷

Das Besondere an den Flügeln, die zuerst Alec und später Bird verwandeln, ist schließlich, dass Boss sie nicht lediglich aus mechanischen Teilen und Metall kreierte, sondern die Knochen, die sie den anderen Künstlern entfernt hatte, in die Flügel einarbeitete:

Of all the mechanical pieces in the Circus Tresaulti, Boss has taken these into her heart. Here there is no cage, no grinding supports. The ribs of the wings are made of bone. (The dead don't need them any more, and what should she do, let them go to waste?) She has wrapped them in brass so they shine, and so that no one thinks too long about what makes these wings seem so warm, so real. [...] Though they have knobs of gears that attach to the shoulders, though it takes hours to set the joints so the nerves and muscles can move them, everyone sees the wings are not really a

745 Jackson: *Fantasy*, S. 21. (Kursiv im Original).

746 Roger Caillois: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaicon. Almanach der Phantastischen Literatur*. 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974. 44-83. S. 46.

747 Weber: „Körper/Horror.“ S. 378.; Weber: „Becoming the Secret Self.“ S. 63.

machine. They are art; they are skill; they are proof that the world has not abandoned beauty.⁷⁴⁸

Die Flügel sind auf der einen Seite menschlicher Abfall, den Boss ebenso gut hätte entsorgen können, und als solches sind sie ein reines Abjekt. Ihre Verbindung zum Tod – die Figuren, denen die Knochen entnommen werden, sterben genaugenommen und werden von Boss wieder zum Leben erweckt – betont ihre Abjekthaftigkeit zusätzlich. Auf der anderen Seite werden sie aber auch als ein Kunstwerk beschrieben: „They are art; they are skill; they are proof that the world has not abandoned beauty.“⁷⁴⁹ Hier wird man erneut an Žižeks Argument erinnert, dass das Schöne und das Hässliche sich in der modernen Kunst so weit annähern, bis sie verschmelzen und das Abjekt auf diese Weise den Platz des Schönen einnimmt:

[I]n today's art, the gap that separates the sacred space of the sublime beauty from the excremental space of trash (leftover) is gradually narrowing, up to the paradoxical identity of the opposites: are not the modern objects of art more and more excremental objects, trash (often in a quite literal sense: faeces, rotting dead bodies...) displayed at – made to occupy, to fill in – the sacred PLACE of the Thing? [...] This identity of the opposite determination (the elusive sublime object and/or the excrement trash), with the always-present threat that the one will shift into the other, that the sublime Grail will reveal itself to be nothing but a piece of shit, is inscribed in the very kernel of the Lacanian *objet petit a*.⁷⁵⁰

Dieser Zusammenhang aus Abjekt, Unvollständigkeit und Mangel, ausgedrückt durch das Objekt a, sowie die Suche nach dem, was diesen Mangel ausgleichen und das Subjekt vervollständigen könnte, kann in *Mechanique* durch die Flügel beobachtet werden. Das anfängliche Gefühl der Vollkommenheit, welches Alec zu Beginn erfüllt, ist nur von kurzer Dauer. Dem Objekt a zu nahezukommen, verstärkt am Ende den inhärenten Mangel noch mehr. Durch die Einzelteile fremder Körper, aus denen die Flügel immerhin bestehen, wird sein Körper korrumpiert, der Mangel und seine Unvollständigkeit werden

748 Valentine: *Mechanique*. S. 33.

749 Valentine: *Mechanique*. S. 33.

750 Žižek: „Surplus-Enjoyment Between the Sublime and the Trash.“ S. 102. (Hervorhebung im Original).

betont. Der Entwicklungsschritt in der Subjektwerdung, die mit der Phase der Abjektion einhergeht, gelingt Alec nicht.

Ähnlich verhält es sich in *Geek Love*: zwar wird nicht eine Eingliederung des Abjekts in das Subjekt angestrebt, sondern das tatsächlich eigene wird als Abjekt deklariert und abgestoßen. Innerhalb eines sozialen Gefüges, beziehungsweise auch in klassischen Horror- und Monstergeschichten, unter die man Geschichten von Freaks womöglich subsumieren kann, würde die monströse Figur die Personifikation des Abjekts darstellen. Diese Rolle müsste in *Geek Love* somit der Binewski Familie zukommen. Sie tut dies auch in gewisser Weise: sieht man sich die Interaktion mit sogenannten „normalen“ Figuren außerhalb des Fabulons an, so wird schnell deutlich, dass sie auf Abscheu, Erschrecken und Entsetzen stoßen. Als die hoch-schwangere Lil mit Arty, Iphy, Elly und Oly in Kapitel 5 „Assasins – Limp-Wristed and Shy“ einen Ausflug in ein Einkaufszentrum unternimmt, treffen sie auf Vern Bogner, der später als Bag Man eine wichtige Rolle im Roman einnehmen wird. Er ist einerseits mit seinem Leben unzufrieden und projiziert den Ärger über sein eigenes Versagen und Dasein auf die Freaks, andererseits mag auch Abscheu und der Glaube, es handle sich nicht um vollwertige Menschen, bei seiner Entscheidung mitschwingen, anzuhalten und auf die Kinder zu schießen. Er wird verhaftet und angeklagt und obwohl sein ganzes Leben auseinander bricht, als er im Gefängnis sitzt, scheint sein einziges Bedauern seinem Verfehlen zu gelten.

He didn't remember much of the trial, though he was quite clear on being booked. The photographer and the fingerprinting struck him as dull. He felt he should struggle or shout, cry, anything to make the proceedings important. But he was too tired, and looking into the faces of the uniformed men going about their work made him anxious not to disturb or trouble them. [...] Vern was confused about the charges. They tried to convince him that what he had done was wrong and after a while he pretended to believe them. But he knew that he was being punished for his failure. After all, they had been lined up. Absolutely in line, and he – the story of his life – had missed.⁷⁵¹

751 Dunn: *Geek Love*. S. 211.

Auch eine Zeugin bekundet ihr Verständnis für Vern: „She was sitting on the chair next to the judge’s bench and she said, ,... If you ask me I’d say it was a charitable instinct for mercy. I felt the same way. I’m not one who’d say it was a wrong thing to do.“⁷⁵² Die herbeigerufenen Sanitäter und sogar die Ärzte und Krankenschwestern reagieren mit Entsetzen, als sie die Binewski Kinder sehen. Sie sehen in ihnen keine besonderen Fähigkeiten, sondern Behinderungen. Da der Roman aus Olys Sicht erzählt wird und zum Großteil in heterotopen Räumen stattfindet, sind diese Begegnungen jedoch in der Unterzahl. Das Publikum, vor allem diejenigen, die mit ihrem eigenen Körper und ihrem Leben unzufrieden sind, sehen in den Binewskis, allen voran Arty, ein Ideal, dem es nachzueifern gilt. Nicht nur, dass er mit seiner Behinderung leben kann – besser leben kann, als sie es tun – und nicht von konventionellen Vorstellungen von Schönheit und Normalität unterdrückt wird, er schafft es, sie dazu zu bewegen, sich ihm anpassen zu wollen. Das eigentlich Abjekte, als das der monströse, groteske Körper für gewöhnlich porträtiert werden, erfährt eine Umkehrung. Dabei weist die Subversion des Abjekts, wie sie innerhalb Artys Kult geschieht, auf der einen Seite Ähnlichkeiten zu *Mechanique* auf, auf der anderen Seite funktioniert sie auf konträre Weise.

3.2. Die Glorifizierung des Freaks

Die Umkehrung von „trash“ und dem „holy grail“, von der Žižek spricht, kann im Fall der Binewskis auf die Figur des Freak übertragen werden. Freaks, das was sie ausmacht und das Spektakel, welches um ihr außergewöhnliches Wesen gemacht wird, erfüllt in *Geek Love*, *Mechanique*, aber auch *Nights at the Circus* nicht mehr den Zweck, das Andere zu stigmatisieren, sondern zu glorifizieren – der Freak wird nicht, wie Slay feststellt als das „wholly grotesque“,⁷⁵³ sondern als das „holy grotesque“ verstanden.⁷⁵⁴

Arty ist diese Glorifizierung und das Betrachten der Freaks als mythische Wesen durchaus bewusst:

⁷⁵² Dunn: *Geek Love*. S. 211.

⁷⁵³ Slay: „Delineations in Freakery.“ S. 100.

⁷⁵⁴ Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 356.

Arty said, „We have this advantage, that the norms expect us to be wise. Even a rat’s-ass dwarf jester got credit for terrible canniness disguised in his foolery. Freaks are like owls, mythed into blinking, bloodless objectivity. The norms figure our contact with their brand of life is shaky. They see us as cut off from temptation and pettiness. Even our hate is grand by their feeble lights. And the more deformed we are, the higher our supposed sanctity.“⁷⁵⁵

Für Fevvers in *Nights at the Circus* hat diese Umkehrung des Grotesken beinahe fatale Folgen, als Christian Rosencreutz sie in Madame Schrecks Museum als Angel of Death auftreten sieht und so fasziniert von ihr ist, dass er nicht mehr zwischen ihrer Rolle und der Figur hinter der Maske unterscheiden kann. Er beschließt, sie als Opfer darzubringen, um auf diesem Weg ewiges Leben zu erlangen.

„Welcome, Azrael“, he says. „Azrael, Azrail, Ashriel, Azriel, Azaril, Gabriel; dark angel of many names. Welcome to me, from your home in the third heaven. See, I welcome you with roses no less paradoxically vernal that your presence, who, like Proserpine, comes from the Land of the Dead to herald new life!“⁷⁵⁶

Nicht nur fallen in Fevvers groteskem Körper Tod und Leben zusammen, auch die extime Dimension ihrer Darstellung wird deutlich: zwischen dem, was sie im Museum und außerhalb des Museums ist, welche Rolle sie wann erfüllt, ja sogar ihre Identität – ist sie Sophie oder Fevvers, Fevvers oder Azrael? – kann nicht mehr eindeutig unterschieden werden. Ihre eigene narrative Strategie des Fingierens wird ihr beinahe zum Verhängnis, als sie eine unkontrollierbare Dimension des scheinbar Heiligen, Religiösen annimmt. Ihre eigene Utopie wird beinahe zu einer Dystopie. Die Dichotomie der weiblichen Freaks als Engel/Dämon wird auch in *Mechanique* ausgehandelt: Bird, die anderen Artisten und Boss werden von der Regierung als eine Art Todesboten betrachtet und aus diesem Grund gefangen genommen. Bird ersteht durch die Flügel wie ein Phönix aus der Asche wieder auf und rettet Boss das Leben, wodurch sich das Motiv des Todesengels umkehrt. Fevvers spielt noch viel offensiver mit diesem Bild von Weiblichkeit: sie wird auf der einen Seite

⁷⁵⁵ Dunn: *Geek Love*. S. 114.

⁷⁵⁶ Carter: *Nights at the Circus*. S. 75.

als Walküre beschrieben, die durch ihre Statur und ihr ganzes Wesen einschüchtert aber auch betört. Auf der anderen Seite ist sie aber auch Cupid und Winged Victory.

Die Auswirkungen dieser Subversion, die vom Monströsen zum Heiligen führt, können in *Geek Love* anhand des Arturan Cults nachvollzogen werden. Die Gefahren, die von der Umkehr ausgehen, wirken sich jedoch nicht in erster Linie auf einen Selbstverlust für Arty aus, sondern richten sich primär gegen seine Anhänger selbst.

Nachdem bereits in Teil II die räumliche Struktur des Arturan Cults untersucht wurde, soll nun untersucht werden, wie das Versprechen der Erlösung am Körper selbst austragen wird. Wie schafft Arty es, seinen Anhängern das Bild seines Körpers als Ideal zu verkaufen? Wie hebt er sich aus dem uncanny valley hinaus auf die höchste Stufe der Affinität?

Versteht man Monstrosität und Freaks als etwas, das duale Konzepte wie Ich/nicht-Ich, menschlich/nicht-menschlich, Körper/Geist, schön/hässlich, sowie normative Vorstellungen der Gesellschaft außer Kraft setzt und einen vom Druck der Konformität befreit, kann in der Idee des Secret Self ein Element des Eskapismus verortet werden. Das Versprechen, den Zwängen zu entkommen, bietet eine Lösung für Probleme, die unter Umständen nicht in einer Fehlanpassung von body und body image ihren Ursprung haben, wie es beispielsweise bei Bird der Fall ist. Eine körperliche Transformation ist dann zwar ein Ausweg aus dem Dilemma, jedoch keine langfristige Lösung.

Ich möchte eine ähnliche Vorgehensweise wie Sigmund Freud bei seiner Untersuchung über das Unheimliche verfolgen und die Bedeutung der Wörter „Peace“, „Isolation“ und „Purity“ einzeln nachschlagen, um so zum Kern von Artys Versprechen vorzudringen.

Peace:

- Freedom from quarrels or dissension between individuals (or, esp. in early use, between an individual and God); a state of friendliness; amity, concord.
- Freedom from anxiety, disturbance (emotional, mental, or spiritual), or inner conflict; calm, tranquility.
- Freedom from external disturbance, interference, or perturbation, esp. as a condition of an individual.⁷⁵⁷

⁷⁵⁷„Peace“: Oxford English Dictionary: <http://www.oed.com/view/Entry/139215?rskey=dqm4Hj&result=1#eid> (27.06.2016).

Isolation:

- The action of isolating; the fact or condition of being isolated or standing alone; separation from other things or persons; solitariness.
- *Psychol. and Sociol.* The separation of a person or thing from its normal environment or context, either for purposes of experiment and study or as a result of its being, for some reason, set apart.
- *Psychoanal.* A defence mechanism whereby a particular wish or thought loses emotional significance by being isolated from its normal context.⁷⁵⁸

Purity:

- The state or quality of being morally or spiritually pure; sinlessness; freedom from ritual pollution; ceremonial cleanness; innocence; chastity.
- The state or quality of being physically pure or unmixed; freedom from impurities, contaminants, or foreign matter; cleanness.
- The state or quality of being free from extraneous or foreign elements, or from outside influence; the state of being unadulterated or refined; clarity.⁷⁵⁹

Das Motto „Peace. Isolation. Purity“ steht für die Freiheit und Reinheit auf der einen Seite, die auf der Glorifizierung des Grotesken basiert, die Isolation und Entkörperlichung des Individuums auf der anderen. Was er verspricht, ist Utopie des Körpers – ein körperloser Körper, ein Körper ohne Ort. Seine Argumentation erscheint dabei auf bizarre Weise schlüssig, so Katherine Hayles, da der Kampf nach Normalität und Anerkennung von jedem nachempfunden werden kann. Durch das Ablegen einzelner Körperteile legen die Admitted das Streben nach Normalität und Konformität ab. Sie distanzieren sich von einer fetischisierten Körperlichkeit und der auf Konsum basierten Gesellschaft, was durch das Ablegen der Körperteile dargestellt wird:

Everyone wants to be normal. Everyone fears that he or she may not be.
People torment themselves to achieve congruence with the norm, but it
turns out that the center is empty, that nearly everyone deviates from it in

758 „Isolation“: *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/100084?redirectedFrom=Isolation#eid> (27.06.2016).

759 „Purity“: *Oxford English Dictionary*: <http://www.oed.com/view/Entry/154916?redirectedFrom=Purity#eid> (26.06.2016).

some manner or other. Arty offers his audience the possibility of shedding the quest for normality as they shed anatomical parts. In volunteering to become freaks, they renounce the reassurance of fetishized embodiment [...] and turn instead to a rejection of consumerism that is metonymically displaced onto a stripping away of their limbs.⁷⁶⁰

Sie geben zwar ihre eigene Körperlichkeit auf, eine Fetischisierung des Körpers findet meiner Ansicht nach jedoch trotzdem statt: sie überträgt sich auf Arty. Zieht man erneut Dunns Epigراف „This thing of darkness I acknowledge mine“ in Betracht und ruft sich ins Gedächtnis, dass die Zeile in Shakespeares Stück als eine Akzeptanz der niedrigen Ebenen des Menschen als ein Teil jedes einzelnen aufgefasst werden kann, so ergibt sich im Fall von *Geek Love* auch hier eine Subversion: es geht nicht um die Akzeptanz des „thing of darkness“, sondern den Glauben das „thing of darkness“ selbst würde zu einem transzendenten Zustand führen.⁷⁶¹

Boss treibt dieses Versprechen auf die Spitze: Sie zeigt ihren Artisten nicht nur einen Weg auf, Normalität, sondern Mortalität gemeinsam mit anatomischen Körperteilen abzulegen.⁷⁶² Der Unterschied zwischen Arty und Boss ist, dass Boss, obwohl sie Freaks erschafft, weiß was sie tut und, in dem meisten Fällen, nicht unüberlegt handelt. Arty auf der anderen Seite verschwendet wenig Gedanken über das Schicksal anderer. Sein Handeln ist nur auf seinen eigenen Vorteil und sein eigenes narzisstisches Vergnügen ausgerichtet. Dennoch hat auch er Regeln, wem er die Aufnahme in seinen Kult gewährt: Gründe einer verweigerten Aufnahme sind bereits ein Freak zu sein, unfähig zu sein, fundierte Entscheidungen zu treffen – hiermit ist eine geistige Behinderung oder Minderjährigkeit gemeint – oder falls man nicht die nötigen finanziellen Mittel hat.⁷⁶³ Boss erschafft einzigartige Wesen, während der Arturan Kult das Ideal Arty reproduziert. Seine Anhänger geben nicht nur ihren individuellen Körper auf, sondern auch ihre individuelle Persönlichkeit; sie werden zu „arty-ficial torsos“, wie Katherine Hayles treffend formuliert.⁷⁶⁴ Er bekräftigt seinen Subjektstatus und gewinnt narzisstisches Vergnügen, indem er andere zu Objekten degradiert.⁷⁶⁵ Es gelingt ihm, sein Publikum

760 N. Katherine Hayles: „Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless Information.“ In: *American Literary History* 2/3, 1990. 394-421. S. 416.

761 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 358.

762 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 358.

763 Dunn: *Geek Love*. S. 228.

764 Hayles: „Postmodern Parataxis.“ S. 415.

765 Hayles: „Postmodern Parataxis.“ S. 415.

derart zu kontrollieren und zu manipulieren, weil sie ihn aus einem einzigen Grund aufsuchen: Hoffnung. Wie Arty argumentiert, baut sich der ganze Karneval auf der Hoffnung des Publikums auf, auf dem Versprechen, sie könnten zum Beispiel beim Glücksspiel gewinnen. Glück sei das gleiche wie Hoffnung, meint er. Ohne ein gewisses Risiko könne diese Hoffnung gar nicht entstehen. Religion funktioniere auf dieselbe Weise, führt er weiter fort – und eben so funktioniert auch der Arturan Cult.

I think I'm getting a notion of how to do this. O.K., a carnival works because people pay to feel amazed and scared. They can nibble around a midway getting amazed here and scared there, or both. And do you know what else? Hope. Hope they'll win a prize, break the jackpot, meet a girl, hit a bull's-eye in front of their buddies. In a carnival you call it luck or chance, but it's the same as hope. Now hope is a good feeling that needs risk to work. How good it is depends on how big the risk is of what you hope doesn't happen. [...] You don't get the surge without the risk. Well. Religion works the same way. [...]⁷⁶⁶

Obwohl Arty sich nach außen hin von Sekten distanziert und darauf bedacht ist, in seinen Reden nicht von einem Gott, einer höheren Macht oder Leben nach dem Tod zu sprechen,⁷⁶⁷ ist die Idee von etwas Heiligem, Heilendem sehr wohl in seinem Kult präsent. Seine Auftritte nehmen einen therapeutischen Charakter an. Wie der Psychoanalytiker Adam Philips darlegt, begeben sich Patienten in Behandlung, um ihrem Leiden ein Ende zu bereiten. Es mag erstaunen, dass Philips das Ziel einer Therapie jedoch nicht hauptsächlich im Ende des Leides sieht, sondern vielmehr in einem Erkennen der Gefühle. Es geht nicht darum, sich besser zu fühlen, sondern Patienten müssen sich bewusst werden, was sie genau fühlen. „I don't think the project is to make people feel better. Nor is it to make people feel worse. It's not to make them *feel* anything. It's simply to allow them to see what it is they do feel.“⁷⁶⁸ Was sie dadurch lernen ist, so paradox es auch klingen mag, einen Weg zu finden, sich selbst *nicht* kennen zu müssen. Symptome stellen

⁷⁶⁶ Dunn: *Geek Love*. S. 115.

⁷⁶⁷ Dunn: *Geek Love*. S. 116.

⁷⁶⁸ Adam Philips: „The Art of Nonfiction No.7.“ Interview von Paul Holdengräber. In: *The Paris Review*. <http://www.theparisreview.org/interviews/6286/the-art-of-nonfiction-no-7-adam-phillips> (09.12.2018). (Kursiv im Original).

in seiner Argumentation eine Art des Selbst-Kennens und den Wunsch, sich in einem narrativen Kontext wiederzufinden, dar.

Symptoms are forms of self-knowledge. When you think, I'm agoraphobic, I'm a shy person, whatever it may be, these are forms of self-knowledge. What psychoanalysis, at its best, does is cure you of your self-knowledge. And of your wish to know yourself in that coherent, narrative way.⁷⁶⁹

Der Wunsch nach narrativer Kohärenz und Einheit spielt sich in *Geek Love*, aber auch *Mechanique*, *The Transformation of Bartholomew Fortuno* – in gewisser Weise womöglich in allen Werken, welche die Freakshow thematisieren – auf dem Körper ab. Auf einem Körper, der einerseits heimlich, andererseits unheimlich ist. Die Suche nach dem Heim, nach dem Ort, an dem das Subjekt sich niederlassen kann, nimmt abjekte und groteske Züge an. Arty versteht diesen Wunsch nach dem verkörperten Heim und nimmt sie als Grundlage zum Machtgewinn. Er versteht, dass die Motive seines Publikums ähnlich sind wie die der Patienten, von denen Adams spricht. Sie hoffen, dass Arty ihr Leiden beenden wird. Den Ausschlag für diese Erkenntnis gibt eine Performance in Kapitel 14 „The Pen Pal“, als Arty eine stark übergewichtige Frau im Publikum entdeckt. Sein erster Impuls ist, ihr Leiden in seine Darbietung zu integrieren, sie zu anzustacheln und ein Spektakel aus ihr und ihrer Trauer über ihre Einsamkeit zu machen, die er auf die Ebene der Körperlichkeit hebt.

Because people would love you if you were beautiful? And if people loved you, you would be happy? Is it people loving you that makes you happy? [...] Or is it people *not* loving you that makes you unhappy? If they don't love you it's because there's something *wrong* with you. If they love you then it must mean you're all right. You poor baby. Poor, poor baby. [...] You just want to know that you're all right. You just want to feel all right. [...] That's all you need other people's *love* for! [...] So, let's get the truth here! You don't want to stop eating! You love to eat! You don't want to be thin! You don't want to be beautiful! You don't want people to love you! All you really want is to know that you're *all right*! That's what can give you

769 Philips: „The Art of Nonfiction No.7.“

peace! If I had arms and legs and hair like everybody else, do you think I'd be happy? NO! I would not! Because then I'd worry did somebody love me! I'd have to look outside myself to find out what to think of myself! [...] Now, girl, I want you to look at me and tell me, what do you want?⁷⁷⁰

Er erwartet nicht, dass sie auf seinen Monolog einsteigt, doch zu seiner Überraschung ruft sie: „I want to be like *you* are!“⁷⁷¹ Wie Arty verdeutlicht, geht es nicht um die Regulierung eines Triebes (sie will nicht aufhören zu Essen) und er hat auch nicht vor, diese Art der Kontrolle auszuüben. Ganz im Gegenteil bietet er einen Weg an, sich ungezügelterm Verhalten hinzugeben, ohne von einer kontrollierenden Instanz gemäßregelt zu werden. Arty zeigt seinen Jüngern eine Möglichkeit auf, ihren Symptomen zu entkommen, ohne deren Grund zu verstehen,⁷⁷² oder sich selbst hinterfragen zu müssen. Ein Isolieren der Symptome von ihrer Ursache kann aber nicht, im Gegensatz zu dem, was Arty predigt, zu einer transzendenten Ebene des Daseins führen.

4. Gruppendynamik und Verhältnisse der Macht in *Geek Love* und *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*

Will man verstehen, wie sich ein Kult um Arty – einen Freak – formt und wie er sie manipuliert, um in ihm ein Ideal zu erkennen, das so großartig scheint, dass sich seine Anhänger bereitwillig selbst aufgeben, aber auch um zu verstehen, welche Machtverhältnisse nicht nur in *Geek Love*, sondern auch in *Mechanique* ausschlaggebend sind, ist ein Blick auf Theorien über Massenpsychologie und Theologie von Sigmund Freud und C. G. Jung hilfreich.

Zu Beginn von „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ stellt Freud fest: „Im Seelenleben des einzelnen kommt ganz regelmäßig der andere als Vorbild, als Objekt, als Helfer und als Gegner in Betracht.“⁷⁷³ Für die Analyse von Freaks kommen, wie die bisherigen

⁷⁷⁰ Dunn: *Geek Love*. S. 178. (Kursiv im Original).

⁷⁷¹ Dunn: *Geek Love*. S. 178. (Kursiv im Original).

⁷⁷² Rachel Adams: „American Tale: Freaks, Gender, and the Incorporation of History in Katherine Dunn's *Geek Love*.“ In: *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland-Thomson. New York, London: New York University Press 1996. 277-290. S. 282.

⁷⁷³ Sigmund Freud: „Massenpsychologie und Ich-Analyse.“ In: *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag 2014. 758-828. S. 763.

Analysen gezeigt haben, vor allem das andere als Objekt und Gegner, aber auch als Vorbild in Betracht. Wie verhält sich das Seelenleben des einzelnen nun aber im Gegensatz zu dem Verhalten in einer Masse? „Wenn die Individuen in der Masse zu einer Einheit verbunden sind, so muß es wohl etwas geben, was sie aneinander bindet, und dies Bindemittel könnte gerade das sein, was für die Masse charakteristisch ist“,⁷⁷⁴ stellt Freud weiter fest. In der Gruppe gibt es keine Individualität mehr und die einzelnen Mitglieder werden zu willenlosen Automaten.⁷⁷⁵ Eine Realitätsprüfung findet nicht statt⁷⁷⁶ und der einzelne tut in der Gruppe Dinge, die er in seinem eigenen Leben als einzelner niemals tun oder gutheißen würde.⁷⁷⁷ Die Realitätsprüfung, die schon in Teil III über (un-)heimliche Erzählstrategien und TEIL II über das Vermischen des Realen und Fiktiven, Fingierten eine wichtige Rolle gespielt hat, ist nunmehr auch an der Frage von Individualbeziehungsweise Gruppenverhalten ausschlaggebend. Was bedeutet das für das Empfinden des Unheimlichen in einer Gruppe? Wie Freud betont, scheint das Bindeglied der Gruppe für das generelle Verhalten dieser verantwortlich zu sein. An Artys Kult lässt sich nachvollziehen, wie das Unheimliche in Gestalt eines Freaks sich zum Heimlichen wandeln kann, indem er sich zum Oberhaupt dieser Gruppe aufschwingt. Alles, was als „Liebe“ verstanden werden kann – Liebe für die Familie, Freundschaft, Liebe für konkrete Gegenstände oder abstrakte Ideen, versteht Freud als einen Ausdruck von Libido.⁷⁷⁸ Selbst in Fällen, in denen nicht eine sexuelle Vereinigung das Ziel ist, ist die Libido als Ursprung der Gefühlsregung doch in Punkten wie Selbstaufopferung und das Streben nach Nähe erkennbar.⁷⁷⁹ Für das Verständnis einer libidinösen Beziehung innerhalb einer Gruppe, muss erst die Wechselwirkung von Ich und Objekt verstanden werden, so Freud. Im Ich existiert eine Instanz, die sich vom anderen Ich absondert und mit diesem in Konflikt treten kann. Dieses Ichideal beschreibt Freud ähnlich dem Über-Ich als moralische Instanz, die der Selbstbeobachtung und Entwicklung des Gewissens dient.⁷⁸⁰ Bei der

774 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 766.

775 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 768. Freud folgt in der Charakterisierung der Masse Gustave LeBon, der als Hauptmerkmale des einzelnen in der Masse folgende Punkte zusammenfasst: „Schwinden der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft des unbewußten Wesens, Leitung der Gedanken und Gefühle durch Beeinflussung und Übertragung in der gleichen Richtung, Neigung zur unverzüglichen Verwirklichung der eingefloßten Ideen. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat.“ Gustave LeBon: *Psychologie der Massen*. Üs. Rudolf Eisner. Bearbeitet von Rudolf Marx. 15. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1982. S. 17.

776 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 772.

777 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 777.

778 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 781.

779 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 781.

780 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 798.

Verliebtheit kommt es zu einer Idealisierung des gewählten Objekts, dessen Eigenschaften höher gewertet werden als die eigenen und das so eine gewisse Kritikfreiheit genießt. Dieses Objekt ersetzt dann mitunter das eigene, nicht erreichte Ichideal.⁷⁸¹

[D]as Ich wird immer anspruchsloser, bescheidener, das Objekt immer großartiger, wertvoller; es gelangt schließlich in den Besitz der gesamten Selbstliebe des Ichs, so daß dessen Selbstaufopferung zur natürlichen Konsequenz wird. Das Objekt hat das Ich sozusagen aufgezehrt.⁷⁸²

Freud kommt zu dem Schluss, dass in der Gruppe ein und dasselbe Objekt an die Stelle des Ichideals getreten ist und sich die einzelnen Mitglieder infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifizieren.⁷⁸³

Das Identifizieren der Gruppenmitglieder geschieht nicht nur bei den Admitted, sondern auch in *The Night Circus*, wo die Anhänger des Le Cirque des Rêves sich nicht nur durch den Namen rêveurs, sondern auch durch sichtbare (aber nur für Eingeweihte erkennbare) Merkmale absetzen wollen:

[A]nd so begins a tradition of *rêveurs* attending Le Cirque des Rêves decked in black or white or grey with a single shock of red: a scarf or hat, or, if the weather is warm, a red rose tucked into a lapel or behind an ear. It is also quite helpful for spotting other *rêveurs*, a simple signal for those in the know.⁷⁸⁴

Die Admitted setzen sich durch ihre Bandagen und fehlenden Gliedmaßen von den anderen Besuchern ab, was sie, so lange sie noch über genug Mobilität verfügen, mit Stolz tun. Der Unterschied zwischen den Admitted und den rêveurs ist allerdings, dass letztere dem Zirkus freiwillig folgen, während die Admitted an Arty und die Infrastruktur, die er um seinen Kult herum organisiert, angewiesen sind. Sie sind auf ähnliche Weise gebunden wie die Artisten an Boss in *Mechanique*. Obwohl es sich bei ihr gewissermaßen auch um eine Anführerin handelt und sie sogar über magische Fähigkeiten verfügt, erreicht sie nicht

781 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 800.

782 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 800-801.

783 Freud: „Massenpsychologie.“ S. 803.

784 Morgenstern: *Night Circus*. S. 181. (Kursiv im Original).

den gleichen Status eines Propheten wie Arty. Arty wird von den Admitted nicht nur zum Ichideal erhoben, er verkörpert auch ein fetischisiertes body image. Mehr noch, sein utopischer Körper ist ein phantasmatischer Körper, den seine Anhänger als eine Fläche verwenden, um ihre Wünsche und ihr Begehren zu projizieren.

C. G. Jung verwendet die Idee eines übermächtigen, göttlichen Wesens, welche zumindest unbewusst immer im Menschen vorhanden ist, um eine höhere Macht zu beschreiben, die einen Großteil der psychischen Energie akkumuliert und das Ich dazu zwingt, sich mit ihm zu identifizieren. Diese Identifikation kann so stark werden, dass sie das psychische Gleichgewicht stört:

Gewöhnlich ist das Ich dermaßen von diesem Energiefokus angezogen, daß es sich damit identifiziert und meint, überhaupt nichts anderes zu wünschen und zu bedürfen. Auf diese Weise aber entsteht eine Sucht, eine Monomanie oder Besessenheit, eine stärkste Einseitigkeit, welche das psychische Gleichgewicht aufs Schwerste gefährdet.⁷⁸⁵

Arturism wird als „quasi-religious cult making no representation of a god or gods“⁷⁸⁶ beschrieben, aber die Idee eines Gottes ist vorhanden. Eine Organisation oder Kirche, die auf der Grundlage dieser Idee fußt, dient aller Erwartungen der Mitglieder zum Trotz nicht als eine einheitsbildende Instanz, sondern als eine Art Behälter für ihre innere Spaltung; sie basieren nicht auf organisierenden, sondern de-organisierenden Prinzipien.⁷⁸⁷ Das Subjekt ist vielmehr das Opfer von Religion denn ihr Schöpfer, so Jung.⁷⁸⁸ Dennoch gesteht Jung ein, dass Dogmas und Rituale auch als quasi-organisierende Instanzen dienen können, die das Subjekt durch seine Erfahrungen leiten. Sie bieten einen Schutz vor unmittelbarer Erfahrung, die schnell zu viel für das Subjekt werden könnte.⁷⁸⁹ Genau das bietet Arty seinen Anhängern: eine quasi-organisierende Struktur, die sie durch ihre Erfahrungen und ihr Leben leitet und ihnen einen Weg aufzeigt, sich von dem Druck der

785 C. G. Jung: *Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke VII*. Hrsg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Dr. Med. Franz Riklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1964. S. 78.

786 Dunn: *Geek Love*. S.227.

787 C. G. Jung: „Psychologie und Religion.“ In: *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. Gesammelte Werke XI*. Hrsg. Marianne Niehus-Jung and Lena Hurwitz-Eisner, Dr med Franz Ranklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1963. 1-117. S. 78-79; Jung: „Die Psychologie der Übertragung.“ S. 210.

788 Jung: „Psychologie und Religion.“ S. 3.

789 Jung: „Psychologie und Religion.“ S. 47.

Konformität loszusagen. „The cult represents itself as offering earthly sanctuary from the aggravations of life.“⁷⁹⁰ Die Disharmonie von body und body image und ihr Eindruck, sie sind nicht das, was sie sein könnten, ist diese innere Spaltung, die sie in Artys Arme treibt. Arty selbst wird zu einem Behälter, einem verkörperten Versprechen, dass ein einheitliches Dasein – eine Harmonie von body und body image – tatsächlich möglich ist. Die Plakate, die vor seinem Auftritt ausgeteilt werden, betonen dieses Versprechen und zeigen erneut den Grund auf, weshalb die Leute Arty aufsuchen: sie wollen nicht nur, dass ihr Leiden ein Ende hat, wollen Hilfe dabei, sich in einem sinnvollen narrativen Kontext zu verorten, sondern sie wollen auch verstanden werden: „Arturo knows, All Pain, All Shame, and the Remedy!“⁷⁹¹ Sie finden Trost in der Tatsache, dass jemand weiß, was sie durchmachen und gepaart mit der Hoffnung, die Arty ihnen verkauft, werden sie anfällig für seine Manipulation. Sie werden dazu verleitet, der Idee einer Existenz den Vorzug über eine tatsächliche, physische Existenz zu geben und projizieren auf Arty alle das, was sie sein wollen und nicht sein können. Das Monströse, Abjekte und Groteske erfährt so eine absolute Umkehr ins Positive und Heilige.

4.1. Obsession und Destruktion

Die Gefahr, die von dem Identifizieren mit einer Gemeinschaft ausgeht, ist, wie es Colin Hutchinson beschreibt, dass sie nicht eine Alternative zu personaler Identität darstellen, sondern zu deren Auflösung führen.⁷⁹² Insbesondere, wenn die Basis dieser Gemeinschaft nicht das Gefühl der Einheit, sondern Dominanz eines einzelnen bildet: „where the basis of a community is not true mutuality, but rather domination by an individual, the outcome will be catastrophic.“⁷⁹³ Das Ergebnis von Artys Bestrebungen, sich als Anführer einer Gruppierung zu etablieren – und das gilt nicht nur für seinen Kult, sondern auch für seine Familie, als dessen Oberhaupt er sich bald verhält – endet für alle Beteiligten katastrophal.

Man kann vermutlich die Behauptung aufstellen, dass in allen Werken, die sich mit normativen Vorstellungen und deren Gegenbewegungen befassen, das Verhältnis und die

790 Dunn: *Geek Love*. S. 227.

791 Dunn: *Geek Love*. S. 227.

792 Colin Hutchinson: „‘Good’ and ‘Bad’ Communities in the Contemporary American Novel.“ In: *Journal of American Studies* 42/1, 2008. 35-50. S. 47.

793 Hutchinson: „‘Good’ and ‘Bad’ Communities.“ S. 44.

Ausübung von Macht eine Rolle spielen. Im Folgenden soll daher das Augenmerk auf die Darstellung von Macht und deren Auswirkungen auf das verkörperte Selbst und auf das, was als Secret Self betrachtet wird, gerichtet werden.

Der Zusammenhang von Unvollständigkeit und Mangel, der Suche nach dem Verlorenen und der Wunsch nach Einheit von body und body image, sowie das Versprechen, diesen Mangel aufzufüllen, erlaubt in vielen Fällen – vor allem in *Mechanique*, da eine männliche und eine weibliche Figur dieselbe Transformation durchlaufen – auch eine feministische Lesweise.⁷⁹⁴ Der weibliche Körper und die weibliche Sexualität werden im westlichen Diskurs als ein Ausdruck der Kastrationsangst durch die Abwesenheit des Phallus verstanden, wie Barbara Creed feststellt.⁷⁹⁵ Der weibliche Körper sondert unkontrolliert abjektes Material ab und stellt dadurch keine stabile Form von Selbst dar.⁷⁹⁶ Insbesondere in einer patriarchalen Gesellschaft wird das Abjekt in Verbindung mit einer femininen Form des Monströsen gebracht: „[T]he concept of the monstrous-feminine, as constructed within/by a patriarchal and phallogocentric ideology, is related intimately to the problem of sexual difference and castration.“⁷⁹⁷ Die Knochen in Alecs und später Birds Flügeln stammen von unterschiedlichen Figuren. Teils verwendete Boss das, was sie gerade zur Hand hatte, teils die Knochen, die sie den anderen Artisten entfernte. Eine direkte Verbindung wird, wie bereits beschrieben wurde, zu Elena, der Anführerin der Trapezkünstler, hergestellt. Zum einen sind die Flügel menschlicher Abfall, was sie zum Abjekt macht, zum anderen erfährt ihre Abjekthaftigkeit eine Doppelung, da es sich im Speziellen um weibliche Ausscheidungen handelt.⁷⁹⁸ Auch die Ausübung der Macht ist weiblich: Boss nimmt nicht nur die Rolle der Über-Mutter ein, sie übt in der patriarchalen Gesellschaft, in der der Roman handelt, eine generelle Instanz des kontrollierenden Über-Ichs aus. Vor allem durch ihren geschlechtsneutralen Namen, sowie ihre nekromantischen Fähigkeiten – sie tötet zwar, schenkt den Figuren aber auch neues Leben – nimmt sie auch die Rolle der starken Vaterfigur ein. Sie stellt Verbote auf und kontrolliert den Handlungsspielraum der anderen. Vor allem Alec kann sich dieser Machtausübung nicht entziehen. Das Verhältnis, welches er mit Boss eingeht, führt nicht nur zu einer endlosen

794 Um den Rahmen der Dissertation nicht zu sprengen, kann eine feministische Herangehensweise nur oberflächlich behandelt werden. Da es sich vor allem bei der Frage nach Machtausübung aber um eine unverzichtbare Sichtweise handelt, soll sie nicht ganz übergangen und zumindest in aller Kürze behandelt werden.

795 Creed: „Monstrous-Feminine.“ S. 252.

796 Grosz: *Volatile Bodies*. S. 203.

797 Creed: „Monstrous-Feminine.“ S. 252.

798 Weber: „Körper/Horror.“ S. 380.

Verbindung mit den Toten, sondern Boss ist in dieser Konstellation gleichsam Mutter/Vater wie Geliebte.⁷⁹⁹ Diese Konstellation kann praktisch nur eine Kastration zur Folge haben. Hinzu kommt, dass Boss seinen Körper mit abjektem, ehemals weiblichem Material aufzuwerten versucht, wodurch er zu einer Art Engel – einem androgynen Wesen – wird und seine Autonomie gänzlich verliert.⁸⁰⁰ In den Worten von Tenga und Zimmerman ist sein Körper „more abject than mere death alone would accomplish“.⁸⁰¹ Die Macht, die Boss auf ihre „Kinder“ ausübt, wird hingegen von Bird umgekehrt. Die Verschiebung des Schönen und Kunstvollen zum Abjekt, von der Žižek spricht, und von der er andeutet, dass diese Verschiebung in beide Richtungen verlaufen kann – wird von Bird umgekehrt. Sie lässt sich von Boss weder von der Verfolgung ihres Ziels abhalten, noch lässt sie sich von ihr räumlich einschränken.⁸⁰² Ein wichtiger Aspekt, der in diesem Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden darf ist allerdings, dass Bird die Flügel nicht von Boss, sondern von George erhält. Das abjekte, feminine Material der Flügel betont in ihrem Fall nicht den Mangel, sondern verhilft Bird dazu, eine Art „superwoman“ zu werden. Auf der anderen Seite stellt die Subversion des Abjekts jedoch auch die patriarchale, phallozentristische Ordnung wieder her: Im Gegensatz zu Alec, bei dem eine Frau in der Rolle des Oberhauptes agiert, in einen männlichen, unversehrten Körper eingreift und scheitert, stellt bei Bird ein Mann durch einen Eingriff am weiblichen Körper die Ordnung wieder her. Er trägt nicht nur zur Freisetzung von Birds Secret Self bei, sondern ist auch für die Rettung von Boss verantwortlich.⁸⁰³ George widersetzt sich dabei auch Boss Wunsch, die Flügel niemandem zu gewähren. Während Boss also selbst nicht in der Lage gewesen wäre, die Situation zu entschärfen, gelingt genau das ihrem wesentlich unerfahreneren Nachfolger.

In *Nights at the Circus* wird die Dominanz des geflügelten Mannes über die Frau ebenfalls umgekehrt, beziehungsweise außer Kraft gesetzt. „Fevvers is a reappropriation on behalf of women of what had been appropriated – the figure of woman – on behalf of man“⁸⁰⁴, stellt Aidan Day fest. Das Ende des Romans, als Walser und Fevvers miteinander schlafen, und Fevvers aufgrund ihrer Flügel nicht unten liegen kann, sieht Day als eine Umkehr des klassischen Mythos von Leda, die von Zeus in der Gestalt eines Schwanes vergewaltigt

799 Weber: „Körper/Horror.“ S. 379.

800 Weber: „Körper/Horror.“ S. 380.

801 Tenga, Zimmerman: „Vampire Gentlemen.“ S. 79.

802 Weber: „Körper/Horror.“ S. 380.

803 Weber: „Körper/Horror.“ S. 381.

804 Aidan Day: *Angela Carter. The Rational Glass*. Manchester, New York: Manchester University Press 1998. S. 178.

wird – ein Mythos, in dem sich Fevvers wiederfindet und als ihre Entstehungsgeschichte betrachtet.⁸⁰⁵ Er sieht darin jedoch nicht einen dominanten feministischen Ansatz von Carter, sondern argumentiert, dass beide Figuren gleichwertig behandelt werden: „The relationship between Walser and Fevvers is based not on the principle of dominator and dominated but on the idea of love between equals.“⁸⁰⁶

Nicht nur in *Mechanique* (durch die Beziehung zwischen Alec und Boss), auch in *Geek Love* kann die Machtausübung als Kastration verstanden werden. Die Aufgabe der Autonomie fällt mit der Aufgabe von Körperteilen zusammen. Ihr Wunsch nach Erlösung ist dabei so ausgeprägt, dass sie sich dem ausliefern, was Stan A. Lindsay als „Psychotic Entelechy“ bezeichnet: „The tendency of some individuals to be so desirous of fulfilling or bringing to perfection the implications of their terminologies that they engage in very hazardous or damaging actions.“⁸⁰⁷ Lindsay verwendet das Beispiel des Heaven's Gate Kult, deren Mitglieder Kastrationen und Genitalverstümmelungen durchliefen, um den Regeln des Kults entsprechend ihr sexuelles Verlangen zu regulieren,⁸⁰⁸ und stellt so den Zusammenhang des Psychotischen und Freuds Wiederholungszwang her. Der Wiederholungszwang verläuft entgegen des Lustprinzips und wiederholt Handlungen und Verhaltensmuster, obwohl sie negative Auswirkungen auf das Subjekt haben.⁸⁰⁹ Die Transformation der Admitted verläuft in mehreren Schritten. Vor allem Doctor Phyllis, die medizinische Leiterin des Fabulons, ist dieser Zustand ein Dorn im Auge. Als sie Almas Oberarm, das letzte verbleibende Körperteil, entsorgt, stellt sie fest: „Well, that's finished. [...] It took a year and a half. I could have done the whole job in three hours.“⁸¹⁰ Arty stimmt ihr zu, dass der Prozess der angleichenden Operationen nicht effizient ist, doch er argumentiert, dass er den Admitted Zeit zugestehen möchte, jederzeit abubrechen und sich jeden Schritt gut zu überlegen.⁸¹¹ Es scheint dennoch naheliegend, dass ein möglicher Grund für die Hinauszögerung auch eine längere Machtausübung vonseiten Artys ist. Beispielsweise müssen erst alle Zehen nacheinander abgenommen werden, bevor die erste Stufe der Elevation erreicht werden kann. Abkürzen sind weder erwünscht, noch möglich. Norval Sanderson folgt Arty für zwei Monate um über ihn und den Arturan Kult zu

805 Day: *Angela Carter*. S. 192.

806 Day: *Angela Carter*. S. 192-193.

807 Stan A. Lindsay: „Waco and Andover: An application of Kenneth Burke's concept of psychotic entelechy.“ In: *Quarterly Journal of Speech* 85/3, 1999. 268-284. S. 272.

808 Lindsay: „Waco and Andover.“ S. 272.

809 Freud: „Jenseits des Lustprinzips.“ S. 18, 20, 21.

810 Dunn: *Geek Love*. S. 186.

811 Dunn: *Geek Love*. S. 182.

berichten, bevor er seinen Aufenthalt für kurze Zeit unterbricht. Als er zum Fabulon zurückkommt, überreicht er Arty als Geschenk ein Glas mit seinen konservierten Hoden.

Arty chuckled and nodded: „Don’t think that gives you a head start on any other novice. You still have to go through the finger and toe basics before you’ll get any credit for the grandstand play.“ Sanderson hiked his pants back up, shaking his head with mock woe. „I cut off my balls for the man and this is the thanks I get.“⁸¹²

Arty ist eher amüsiert als beeindruckt und lässt sich nicht von Norval täuschen. Er erzählt Oly später, dass er von einem anderen Reporter erfahren hatte, wie Norval durch eine Landmine in Afrika vor Jahren seine Hoden verloren hatte. Weshalb spricht er ihn nicht direkt auf die Lüge an? Oly stellt ihm diese Frage:

„Why didn’t you call him on it?“ My head was frozen. „He figures I don’t know anything. Probably put iodine or something on old scars to make them look fresh. It’s kind of cute. Let’s give him some rope and see what he’s up to. And you keep your trap shut about it.“ „You like him.“ „He’s entertaining.“⁸¹³

Als Journalist ist Norval für Arty in gewisser Weise vielleicht auch nützlich, um seine Nachricht und sein Versprechen von Peace, Isolation, Purity in die Welt hinauszutragen.

Dr. Phyllis, die auch Doc P. genannt wird, kommt zum Fabulon, bevor der Arturan Kult entsteht. Elly beschreibt sie als „creepy“⁸¹⁴ und auch Al, der zu der Zeit eigentlich noch das Familienoberhaupt ist, scheint über ihre Anwesenheit nicht nur erfreut zu sein. Obwohl der Eindruck entsteht, dass Arty für ihre Anwesenheit verantwortlich ist, scheint auch seine Einstellung zu ihr zwiegespalten zu sein. So möchte er unter anderem, dass Oly sie ausspioniert. Durch einen eingefügten Zeitungsausschnitt erfährt man schließlich, dass Doc P. mit falschen Dokumenten die Universität besuchte und von dort ausgeschlossen wurde, nachdem sie eine illegale Operation an sich selbst durchgeführt hatte.⁸¹⁵ Als eine

812 Dunn: *Geek Love*. S. 199.

813 Dunn: *Geek Love*. S. 200.

814 Dunn: *Geek Love*. S. 120.

815 Dunn: *Geek Love*. S. 123-124.

Art sozialer Freak bietet sie sich daher an, um die außergewöhnlichen Operationen für Arty durchzuführen; moralische Vorstellungen stehen ihnen nicht im Wege. Ganz im Gegenteil: als Arty eine Lobotomie für Elly verlangt, da sich die Zwillinge seiner Kontrolle zu entziehen beginnen, ist sie nicht entsetzt, sondern sieht darin eine Möglichkeit, den Prozess des Arturism zu beschleunigen. Wie Norval in seinem Tagebuch notiert:

Lovable Dr. Phyllis is quite undismayed at having bungled Electra's lobotomy. Having reduced that bright creature to a permanent state resembling the liquid droop of a decayed zucchini, the good doctor is inspired rather than chagrined. [...] Now she is talking more often, to more people. She's become a glacial evangelist in her new cause. I see her stalking the Arturan office staff, lecturing stiffly to the novices, delivering admonitions to the more elevated. Her message is succinct and pithy: Lobotomy is the ultimate shortcut to P.I.P. Arturo, she claims, is torturing his followers with prolonged, expensive, gradual amputations. He is denying, to those who have striven to emulate his ideal, the efficient, painless, virtually instantaneous access to Peace, Isolation, and Purity that it is in her power to bestow. Why wait? asks Doc. P. Why itch in places you've no longer got? Cut once! Cut deep! Cut where it counts!⁸¹⁶

Doc P. wird mit diesen Aussagen gefährlich für Arty, da die Möglichkeit besteht, eine Gegenbewegung zum Arturism zu bilden. In ihrer Funktion weist sie Ähnlichkeiten zu Boss auf: durch den Namen „Doc P.“ wird sie nicht so sehr als Frau wahrgenommen, sondern nimmt eine eher männliche Rolle ein. Was Arty verspricht, entspringt in Wahrheit ihrer Macht. Sie übersieht dabei allerdings, dass sie für Arty ersetzbar ist. Entgegen ihrer Annahme, die Macht zu haben, P. I. P. zu gewähren, ist Chick der einzige mit diesen Fähigkeiten. Schließlich bringt Arty Chick dazu, Doc P. in eine der Admitted zu verwandeln, um ihren Aufstand zu beenden und ein Exempel an ihr zu statuieren. Chick wird daraufhin zum offiziellen Arturan Chirurgen. Chick, als Kind, passt nicht in eine patriarchale Machtrolle und durch seinen sanften Charakter ist es leicht für Arty, ihn unter Kontrolle zu halten. Die Kontrolle des Handlungsspielraumes der anderen wendet sich

816 Dunn: *Geek Love*. S. 272.

aber auch gegen Arty. Auch für ihn entfaltet das Motiv des Freaks sein dystopisches Potenzial.

Wie Shlomith Rimmon-Kenan darlegt, gibt es konstruktive und destruktive Formen der Wiederholung, die entweder im Dienste des Lustprinzips oder aber des Todestriebes stehen.⁸¹⁷ „Constructive repetition emphasizes difference, destructive repetition emphasizes sameness“,⁸¹⁸ fasst er zusammen. Der Arturan Kult reproduziert Arty als Ideal; er ist der einzige wahre Freak.⁸¹⁹ Die Binewskis betrachten diese Einzigartigkeit als ein Geschenk, lassen dabei aber außer Acht, dass Schöpfer und Schöpfung eng verbunden sind. Dies gilt nicht nur für das Designen der Kinder, wie es Al und Crystal Lil betreiben, sondern auch für das Reproduzieren eines Idealbildes, wie es die Admitted praktizieren. Der Künstler ist gleichermaßen kontrollierende wie kontrollierte Instanz und kann sich nie völlig von dem Einfluss seines Werkes lossagen:

The subversion of a clear distinction between producer and product is such that the artist not only creates an art work but is also its creation. He not only controls and forms art but is in turn controlled and formed by it. In one and the same gesture he produces signifiers and fades as these signifiers produce him.⁸²⁰

Arty unterläuft nicht nur seine Einzigartigkeit, sondern fügt seinem Kult eine starke, unheimliche Komponente hinzu: die des Doppelgängers. Die Doppelung, welche ihn selbst um ein Vielfaches in der Welt und dem Bewusstsein der Gesellschaft verankert, wird zum Todbringer. Nicht nur für die Admitted selbst, die sich immer weiter auflösen, und anstelle einer spirituellen Erfüllung jenseits ihres Körpers in einem Prozess des physischen Verschwindens eintauchen; die Doppelung wendet sich auch gegen Arty selbst. Der Körper, der außerhalb des Kultes als abweichend angesehen wird, ist innerhalb des Kults die Norm.⁸²¹ Während die Admitted körperlich im Verschwinden inbegriffen sind, steigt ihr Ansehen in der Gemeinschaft. Arty auf der anderen Seite meint, dass seine Macht proportional zu der Anzahl der Menschen, die sich ihm angleichen, steigt. Seine

817 Shlomith Rimmon-Kenan: „The Paradoxical Status of Repetition.“ In: *Poetics Today* 1/4, 1980. 151-159. S. 154.

818 Rimmon-Kenan: „Paradoxical Status of Repetition.“ S. 151.

819 Adams: „American Tale.“ S. 283-284.; Hayles: „Postmodern Parataxis.“ S. 415.

820 Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press 1992. S. 125.

821 Weese: „Normalizing Freakery.“ S. 352.

Einzigartigkeit und der Grad seiner personalen Identität schwinden jedoch mehr, je mehr „arty-ficial“⁸²² seine Anhänger werden, je mehr er reproduziert wird. Was er dadurch erreicht ist nicht Macht und Einzigartigkeit, sondern ein Übermaß an Ähnlichkeit.⁸²³ „A repetition which succeeds perfectly may become fatal because the space of difference between model and copy has been eliminated, collapsing both terms into one entity, abolishing the singularity of each separate term“⁸²⁴, stellt Elizabeth Bronfen in Anlehnung an Freuds Werk *Jenseits des Lustprinzips* fest. Was Arty verspricht – Erlösung, oder besser gesagt: Peace. Isolation. Purity – tritt nicht einmal für ihn selbst in Kraft.⁸²⁵ Er spielt seine Macht seiner Familie gegenüber immer weiter aus: Er zwangsverheiratet die Zwillinge nicht nur mit Vern Bogner, der bei einem missglückten Selbstmordversuch sein halbes Gesicht verlor, welches er nun hinter einer Konstruktion aus Schläuchen und Schleiern verbirgt, was ihm den Namen „Bag Man“ einbringt, sondern lässt Elly auch einer Lobotomie unterziehen, damit die Zwillinge sich nicht länger seinem Willen widersetzen können. Das Baby Mumpo, das das Ergebnis dieser kurzen Zwangsehe ist, saugt Iphy und Elly förmlich die Lebensenergie aus. Schließlich gerät alles außer Kontrolle, als Elly das Baby tötet, woraufhin Iphy sie umbringt und an den Folgen auch verstirbt. Chick hält diesen Umstand und dass er weder das Baby, noch seine Schwestern retten konnte, nicht aus: durch seine magischen Fähigkeiten setzt er den ganzen Fabulon einer Explosion gleich in Flammen und bis auf Lil und Oly verlieren alle ihr Leben.

Auch wenn der Freak, wie es in *Geek Love* und *Mechanique* und wie sich im nächsten Punkt zeigen wird, *The Transformation of Bartholomew Fortuno*, am höchsten Punkt der Affinität angesetzt wird, darf man also nicht übersehen, dass auch eine Rückwärtsbewegung stets möglich ist und hinter ihnen der unheimliche Abgrund lauert.

822 Hayles: „Postmodern Parataxis.“ S. 415.

823 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 363.

824 Bronfen: *Over Her Dead Body*. S. 325.

825 Weber: „Peace. Isolation. Purity.“ S. 363.

5. *The Transformation of Bartholomew Fortuno*

Das Schwanken eines Körpers zwischen heimlich und unheimlich, die Art und Weise, wie er von einem ins andere übertreten kann und insbesondere wie personale Vorstellungen und der Glaube an Einzigartigkeit oder eine Form der Vorbestimmung sich in der Figur des Freaks manifestieren, kann ebenfalls in *The Transformation of Bartholomew Fortuno* nachgewiesen werden.

Dies wird vor allem durch zwei Figuren veranschaulicht: dem Protagonist Bartholomew Fortuno – dem Skeleton Man – selbst und Iell Adams, die zu Beginn der Handlung als neue Attraktion im Barnum Museum erscheint. Sie wird zunächst als mysteriös, geheimnisvoll empfunden, vor allem da Barnum viel Aufhebens um sie macht; bald stellt sich heraus, dass es sich bei ihr um eine bärtige Frau handelt, die durch ihr Aussehen vor allem die männlichen Figuren, allen voran Bartholomew, in ihren Bann zieht. Dieser fühlt sich nicht nur zur ihr hingezogen, diese Attraktion führt dazu, dass er seine Geschichte, wie auch den Kern seiner Identität, zu hinterfragen beginnt.

5.1. Zwischen Kunst und Künstlichkeit

Bartholomew hat ganz eigene Ansichten zu dem, was ein Freak ist. Sein Ansatz ähnelt auf mehrerlei Weise dem, der von den Figuren in *Geek Love* vertreten wird. Er hält seinen Körper und den der anderen „echten“ Freaks im Barnum Museum für eine Gabe. Anders als Arty jedoch, versucht er nicht, sein Publikum zu manipulieren und in ihm ein Ideal zu erkennen, dem sie nacheifern sollen, sondern er betrachtet seine Aufgabe als die eines Lehrers. Anstatt sich über sie zu stellen, wie es Arty und seine Familie beabsichtigen, möchte er die Differenz zwischen ihm und seinem Publikum zum Verschwinden bringen. Es geht ihm nicht darum, als das Secret Self der anderen anerkannt zu werden, sondern er möchte, dass das Publikum durch ihn ihr eigenes wahres Inneres befreit und erkennt, dass sie in ihrem Kern gar nicht so unterschiedlich sind. Außer ihm vertritt diese Meinung jedoch keine der anderen Figuren, was ihn nicht von dem Versuch abhält, sie beharrlich von ihrer eigenen Besonderheit und Gabe zu überzeugen. Vor allem seiner engen Vertrauten Matina versucht er, bewusst zu machen, dass sie nicht einfach dick ist, sondern eine besondere Gabe verkörpert, genauso wie der starke Mann nicht einfach gut trainiert

oder er selbst einfach dünn ist. Auf diese Weise gleicht ihre Aufgabe der einer Religion, argumentiert er:

„We teach the world. You know how I feel about this. Nothing in the world comes close to our artistry. To manifest ideals through the body! Your abundance. Alley’s strength. My clarity. Why, it’s as Godlike as one can become.“ „We amuse and frighten, that’s all.“ Martina invited me to quibble by placing her elbows on the table and making it jiggle slightly, her blue eyes challenging. „Haven’t you seen the look in their eyes that shows how hungry they are? Just because some of us appear in books with the likes of Galileo and William Penn, dearest, doesn’t mean we’re any more than passing amusements. We are *not* respected.“ She smiled over the table at me, a sparkle in her eye. „Except for you, Bartholomew. Except for you.“⁸²⁶

Auf der einen Seite kann man dieser Unterhaltung entnehmen, dass Bartholomew aufgrund seiner Form des Auftretens eine besondere Stellung einnimmt und sich den Respekt des Publikums erarbeitet hat. Auf der anderen Seite kann man Matinas Aussage dahingehend interpretieren, dass er in seiner eigenen Welt lebt und die Dinge, die um ihn herum geschehen, nicht richtig zuordnen kann. Mit anderen Worten befindet er sich in einem anderen Rahmen und merkt nicht, dass er nicht den Status innerhalb der Interaktion innehat, von dem er ausgeht. Seine Freundin lässt ihn in dem Glauben, er sei etwas Besonderes, um seine Gefühle nicht zu verletzen und den Verarbeitungsmechanismus aufrecht zu halten, den er für das Leben als Kuriosität benötigt. Ähnliche Unterhaltungen, in denen er sich und seinesgleichen weiter glorifiziert, führt er im Laufe der Handlung mehrmals. Obwohl er seine Aufführungen in einen wissenschaftlichen Bereich überführt, ist er doch dagegen, dass die Außergewöhnlichkeit der Freaks auf rein biologische, genetische oder wissenschaftliche Erklärungen zurückführbar sein soll. Übermäßige Klassifizierungsversuche oder gar den Körper nach dem Tod der Forschung zur Verfügung zu stellen, lehnt er ab, wie er in einer Unterhaltung mit Martina, Alley und der Riesin Emma klar zum Ausdruck bringt:

826 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 53. (Kursiv im Original).

„You know people don’t understand us,“ I said, forcing my attention on the conversation at hand, „and it’s only getting worse. We used to be *Lusus naturae*, special beings, unclassifiable. Now the scientists just want to explain away our gifts.“ Alley cut off a hunk of pork with a short hunter’s knife. „I thought you liked all that measurin’.“ [...] „Indeed. I consider myself a man of science. But the whole point of *Curiosities* is to blur the line between reason and faith. Darwin and Linnaeus both have their place, but we represent something beyond evolution. Something mythical. Did you know that medieval naturalists used to believe in a sheep that was half plant?“ Emma smiled. „Don’t laugh. They imagined a sheep that grew from the ground, its belly attached by a fat stem. Supposedly, it lived by eating the grass that grew up around it. And these men believed so strongly that the thing existed, they classified it - named it a Scythian lamb – even though no one had ever laid eyes on such a creature.“ „Whatever is your point?“ Emma asked. „We mustn’t slaughter our Scythian lambs. Man needs a bit of mystery to remind him that the world still holds miraculous things. Unclassifiable wonders. And if scientists simply shove us somewhere in the grander scheme of things, the magic disappears.“⁸²⁷

Bartholomews Vorschlag, Freaks zu verstehen, widerspricht Fevvers Aussage von „seeing is believing“. Obschon auch seine Darbietung stark auf einer visuellen Komponente beruht, favorisiert er im Großen und Ganzen die narrative Ebene der Mystifizierung von Freaks. Die erfundenen Geschichten, durch die Barnum seine Darsteller inszeniert und vermarktet, sind ihm jedoch zuwider. Bei aller Glorifizierung und Mystifizierung müssen Freaks in ihrem Kern dennoch der Wahrheit entsprechen. Gaffed Freaks – Scharlatane, die sich ihren Status nicht verdient haben – sind für ihn das Schlimmste. Als Barnum die Küchenhilfe Bridget als „Madame Zouve, The Circassian Woman“ Tableau stehen lässt, sind Bartholomew und Matina empört. Während Bartholomew ihre Originalität moniert, ist Matina erneut nicht von seiner These überzeugt. Hat sie sich nicht auch durch übermäßiges Essen selbst erschaffen? Ihrer Meinung nach ist das Problem eher, dass Bridget nicht so hart wie andere an ihrer Kunst gearbeitet hat. Was bedeutet das für sie und die anderen im Museum? Was ihr an dieser Tatsache Angst macht, ist die Unsicherheit, die

⁸²⁷ Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 59. (Kursiv im Original).

daraus resultiert – wenn jeder durch die richtige Inszenierung als Freak gehandelt werden kann, wie sicher ist dann ihr Platz, oder mit anderen Worten, wie sicher ist ihr Heim? „Though you know, it really isn’t right. Quite disturbing, in fact. I mean, if just *anyone* can get up here, how secure are we?“⁸²⁸ Die Sicherheit des Heims ist nicht auf eine räumliche Dimension limitiert, sondern wird in *The Transformation of Bartholomew Fortuno* vorrangig an Vorstellungen von Körpern ausgehandelt. Vor allem Iell und die Beziehung, die Bartholomew zu ihr aufbaut, lassen ihn aber bald an seinem Glauben zweifeln. Bereits kurz, nachdem er sie das erste Mal getroffen hat, ist er von ihr fasziniert. Die Unterhaltung mit seinen Freunden über das Scythian lamb findet kurz nach diesem Treffen statt und so kann er seine Gedanken nicht davon abhalten, zu Iell abzuschweifen. Wie würden Wissenschaftler sie klassifizieren? fragt er sich. In ihr sieht er das wahre Scythian lamb. „I wondered whether Iell Adams might do for us what we did for the world. Open our eyes. A Scythian lamb in the flesh. My heart soared.“⁸²⁹ Die Frage, die man sich unweigerlich stellt, ist, was genau das Besondere an Iell ist? Bärtige Frauen waren, wie Bartholomew sogar selber bemerkt, keine Seltenheit. Und doch macht nicht nur Barnum viel Aufhebens um sie, hält ihre Ankunft lange Zeit geheim und erlaubt nur wenigen zahlenden Gästen den Zutritt zu ihrer Darbietung. Ähnlich wie Bird, scheint auch Iell eher eine Außenseiterin sowohl in der normativen, als auch der non-normativen Gesellschaft zu sein. Durch die Heimlichkeit, die um sie entsteht, haftet ihr etwas leicht Unheimliches an. Bereits bei ihrer Ankunft ist ihre Identität verschleiert, ein Motiv, mit dem in der ganzen Handlung gespielt wird.

Out of the coach, a tiny foot emerged, followed by a gloved hand reaching delicately toward the extended arm of the driver. An apparition appeared. She wore a full veil of white attached to a fashionable bonnet, and her traveling coat was of unquestionable excellence. This was a woman of quality if I ever saw one.⁸³⁰

Er hofft, dass sie, sollte es sich bei der mysteriösen Dame um eine neue Attraktion handeln, sich auch tatsächlich als einzigartig erweisen würde: „If she was a new act, I hoped she’d be extraordinary. Too many of Barnum’s recent discoveries had been less than

828 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 110. (Kursiv im Original).

829 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 59.

830 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 6.

stellar, and I'd begun to worry that he'd forgotten the difference between *new* and *unique*."⁸³¹

Während der neue, unbekannte Anblick für eine gewisse Zeit aufregend ist, vermag ein Mangel an Einzigartigkeit nicht, die Blicke langfristig zu halten. Genau darin sieht Garland-Thomson auch den Widerspruch des Starrens verankert: „the extraordinary excites but alarms us, the ordinary assures but bores us“⁸³², stellt sie fest. Vergleicht man Bartholomews Hoffnungen für die neue, noch unbekannte Darstellerin mit seiner Reaktion auf Bridgets neuer Bühnenidentität, kommt man zu dem Schluss, dass es zwar innerhalb ihrer Gemeinschaft im Museum Unterschiede gibt, diese aber nicht auf reinem Konkurrenzdenken beruhen. Was er fürchtet, kann vielleicht als eine Kontaminierung des Heiligen beschrieben werden. Der Graben zwischen dem Heiligen, Sublimen, Schönen und „trash“ wird immer mehr überwunden, bis sie sich so weit annähern, dass nicht mehr zwischen ihnen unterschieden werden kann, wie Žižek argumentiert.⁸³³ Diese Unterscheidung ist jedoch wichtig für Bartholomew und alle anderen Figuren, die dem Freak einen gehobenen Status zuerkennen. Dabei ist es auch in *The Transformation of Bartholomew Fortuno* wie schon in *Geek Love* und *Mechanique* (zumindest im Fall von Bird) nicht die Verkörperung des Abjekts an sich, welches das Subjekt kontaminiert. Eine Verkörperung des Abjekts in der Form des Monströsen, vor allem in einem religiösen Zusammenhang, bezieht sich laut Barbara Creed ja im Wesentlichen auf folgende Punkte: „sexual immorality and perversion; corporeal alterations, decay and death, human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes, the feminine body and incest.“⁸³⁴ Der weibliche monströse Körper wird in diesem Fall aber nicht als Abjekt klassifiziert, sondern nimmt einen hohen Stellenwert ein. „This was a woman of quality if I ever saw one“,⁸³⁵ denkt er bei Iells Ankunft. Mit jeder Form von Identität, aber auch mit deren Subversion wird jedoch auch gespielt. Vor allem die Subversion des Abjekts erfährt in *The Transformation of Bartholomew Fortuno* eine noch viel stärkere Verknüpfung mit dem Unheimlichen.

831 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 10. (Kursiv im Original).

832 Garland-Thomson: *Staring*. S. 19.

833 Žižek: „Surplus-Enjoyment.“ S. 102. (Hervorhebung im Original).

834 Creed: *Monstrous-Feminine*. S. 8.

835 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 6.

5.2. Verhüllen und Enthüllen. Die Interaktion zwischen Bartholomew und Iell

Sowohl das Unheimliche, als auch die Abjektion in all ihren Formen werden anhand der Interaktion zwischen Bartholomew und Iell ausgehandelt.

Eine ganze Weil hat Bartholomew nur wenig Informationen über die neue Künstlerin. Die Szene ihrer Ankunft, vor allem die Tatsache, dass sie verschleiert ist, schürt sein Interesse. Nach und nach erfährt er ihren Namen und dass ihre Gemächer nicht im Museum sind. Er belauscht eine Unterhaltung zwischen ihr und Barnum, in der er hört, sie solle sich nicht zur Schau stellen.⁸³⁶ Als das Museum aufgrund von Präsident Lincolns Begräbnis geschlossen ist und Bartholomew durch die leeren Gänge wandert, entdeckt er ein neues Poster, welches jedoch noch verhüllt und zusätzlich durch ein Schild geschützt ist, welches mahnt, Abstand zu halten:

Everything seemed normal enough until I passed the Ballroom. What I saw there stopped me cold. Wrapped in cotton batting and resting against the top of the stairs, the tall, flat, rectangular object stood nearly six feet tall. A new poster? I paced in front of it. Beneath its covering, it still smelled of fresh paint, which meant it wasn't simply a photograph but something more expensive, handcrafted. My first response was anger. Barnum had been promising me my own likeness for three years, and nothing had ever come of it. [...] But curiosity bested my anger. Twine held the white batting in place around the poster, and someone had scrawled black letters across the front: *Do Not Open or Disturb in Any Way*. How thoughtless to leave the thing in the hallway for anyone passing to wonder about.⁸³⁷

Es mutet etwas seltsam an, dass das Plakat einfach so an der Wand lehnt. Die Aufschrift „Do Not Open or Disturb in Any Way“ weckt erst recht die Neugierde und lädt förmlich dazu ein, einen Blick hinter die umhüllende Schicht zu werfen. Als Bartholomew den „Schutzschirm“ öffnet, entdeckt er jedoch nicht das, was er erwartet hatte: Das Porträt ist unvollständig:

⁸³⁶ Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 41.

⁸³⁷ Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 25.

What harm would a small peek do? Carefully, I undid the twine and tugged at the cotton at the bottom. Running along the base were the words NEWEST WONDER OF THE WORLD. The new act! Making sure again that I was alone, I pulled the batting back as far as I dared to uncover a posh skirt, a background reminiscent of Thomas Cole's *View from Mount Holyoke*, a lap in which an exquisite hand rested, palm to heaven, and ... nothing. The top of the poster was blank, unfinished.⁸³⁸

Ein unvollendetes Porträt bereits in der Halle zu platzieren, anstatt es in der Werkstatt aufzubewahren, ist ein noch seltsamerer Umstand und legt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Poster um ein Motiv mit einer weitaus tieferen Bedeutung handelt.

Noch erscheint an dem Ort hinter dem Schutzschirm nicht das Objekt a und der Ort des Unheimlichen, sondern eine Leere. Diese Leere, die Bartholomew entgegenblickt (wortwörtlich, da gerade Iells Gesicht nicht abgebildet ist), ist aber auch gerade ein Hinweis auf die eigene Leere, und Unvollständigkeit, die aus der Verdrängung seiner Kindheitserinnerung herrührt. Zwar bleibt Iells wahres Selbst und das Ausmaß ihrer Besonderheit bis zum Ende verborgen, die Unvollständigkeit ist jedoch Bartholomews eigene. Mit anderen Worten stört er nicht die Ruhe des Bildes, sondern das Bild stört seine.

Als er dem Poster das nächste Mal begegnet, wird es von zwei Arbeitern von draußen herein und durchs Museum getragen:

My train of thought was broken when the service door leading onto Ann Street opened and two burly roughs skidded inside, lugging a six-foot wrapped canvas between them. One of them nearly dropped his end into a puddle of late spring mud, and the other cursed loudly, hefting his own side higher until his partner regained his balance. They navigated the canvas through the vegetable garden and down the flagstone walk toward the kitchens. I strained to read what was written across the covering. *Do Not Open or Disturb in Any Way*. It was the same poster I'd seen outside the Ballroom only the week before. It had to be. Throwing my smoking cheerot to the ground, I took off after the roughs, trailing behind them to the far end

838 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 25. (Hervorhebung im Original).

of the kitchens, where the door to the south cellar stairway stood wide open. When they maneuvered the thing down the stairs into the bowel of the Museum, I followed, cringing when the poster banged against the stone steps and then scraped one corner of the east cellar wall. Mold and the scent of fish sent me scrounging for my handkerchief, and the chill of the cellar floor seeped through my shoes, despite the padding inside them, but I kept up. They stumbled on past discharged animal cages, wooden crates, piles of tomato jars, the hippopotamus tank and, finally, dragged the covered poster through another door at the far end of the cellar.⁸³⁹

Weshalb sollte mit einem teuren, handgefertigten Porträt so unachtsam umgegangen werden? Weshalb taucht es plötzlich an Orten auf, wo es eigentlich nicht sein sollte? Und weshalb wird es in einen kalten, modrigen Keller getragen, wo es zwischen allerhand ausrangiertem Gerümpel aufbewahrt werden würde? Bei dem verwinkelten Weg durch das Museum, ins Innerste, scheint es sich um eine Metapher für Bartholomews Erinnerungen zu handeln. Nicht nur das Gemälde soll nicht gestört werden, sondern auch seine Erfahrungen sind verschleiert und sollen nicht aus ihrem tiefen Schlaf gerissen werden. Als die Männer wieder aus dem letzten Raum zurückkommen, tragen sie lediglich die Verpackung des Bildes. Bartholomew verlangt mit klopfendem Herzen, sie mögen auf die Seite treten und ihn in den Lagerraum lassen. Kurz überfällt ihn ein beklemmendes Gefühl und die Angst, die Männer würden ihn in dem Raum einsperren. Doch dann erblickt er Iells Porträt in seinem ganzen Glanz:

And there it was! Her portrait. Every once of me prickled with excitement as the image of Iell Adams stared down at me from atop a throne set in a background of olive trees and clouded skies, tinted a deep purple so rich it was almost black. She was stunning, simply stunning. Her face, her skin, her bright red hair: all beautiful. But most stunning of all? She sported the most astonishing beard I had ever set eyes upon.⁸⁴⁰

Als er seine Hand ausstreckt, um Iells Abbild zu berühren, erscheint sie plötzlich hinter ihm und hält ihn davon ab: „Instinctively, I reached my hand out toward the canvas. „Even

839 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 55. (Kursiv im Original).

840 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 56.

if I knew you, sir, I would have to object to your touching me like that.“⁸⁴¹ Die Szene erinnert an Lacans Beschreibungen über das Spiegelstadium und das Unheimliche, welches am Platz des Mangels erscheint. Bartholomew hat zwar das Gefühl, Iell das erste Mal zu sehen, doch es handelt sich nur um ein Simulakrum von Iell. Was er berühren möchte (um sie von der Echtheit zu überzeugen?), ist nicht real und dennoch ist es ein Akt, den Iell nicht toleriert. Ähnlich wie die Phantom Portraits in „Eisenheim the Illusionist“, widersetzt sich auch Iells Abbild dem Verhalten eines materiellen Objekts. Es spricht jedoch nicht ihr Double, sondern sie selbst. Sie befindet sich nicht am Ort ihres Bildes, sondern hinter Bartholomew. Diese Erscheinung, man könnte vielleicht auch sagen: Spiegelung der Anwesenheit, erinnert dabei auch an Michael Schneiders Novelle *Das Spiegelkabinett*. Iell erscheint gedoppelt durch die Zuhilfenahme einer zweiten, „unechten“ Iell. Ihr Porträt erscheint dabei hyperreal – in diesem Moment ist es ein angemessener Ersatz in Bartholomews Augen und ausreichend, um seine Obsession mit ihr zu festigen. Als er sich umdreht und sie selbst erblickt, ist er noch faszinierter, als er es zuvor war. Dieses erste Zusammentreffen ist jedoch alles andere als befriedigend für Bartholomew. Iell bittet ihn zu gehen, da er sich ungebetener Weise im Lagerraum, in dem Raum, den sie durch ihre gedoppelte Anwesenheit für sich beansprucht, befindet.

Nach und nach wird immer klarer, weshalb er so fasziniert von Iell ist: er erkennt etwas von seiner eigenen Mutter in ihr, die in eine Anstalt für Geisteskranke eingewiesen wurde, als er noch ein Kind war. Seiner Mutter verdankt er auch den Beginn seines körperlichen Talents. Sie lehrte ihm bereits als Kind, seinen Appetit zu kontrollieren und Formen des körperlichen Verlangens nicht nachzugeben. Nachdem sein Vater gestorben war und seine Mutter eingewiesen wurde, lebte er bei seinem Onkel. Als die Wurzel, die er in dem China-Laden bekommt, seinen Appetit anzuregen beginnt und er nach langer Zeit wieder Hunger verspürt, erinnert er sich an eine Begebenheit, die seine Essensverweigerung auslöste: Ein Mädchen aus der Nachbarschaft namens Mary Louise, die ihn in der Speisekammer zu küssen und berühren begann:

Our touches were hasty and blind, all knobs and knees and heavy panting.
At the feel of her small breasts, I became so elated I could barely breath.
But then I realized how grave a sin I was committing. My mother had
taught me that self-mastery was the most vital of virtues, and now that

841 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 57.

she'd been hospitalized it was more important than ever to stay in control and set my own course in life. I pulled away from Mary Louise. She clung to me for a moment, but when I persisted, her hands dropped to her sides, and she gave me a puzzled look. It wasn't long after that encounter that my gift manifested itself.⁸⁴²

Die Kontrolle über körperlichen Regungen sieht er in Iell und ihrer Performance manifestiert. Obwohl es anderen Darstellern untersagt ist, dieser beizuwohnen, mischt er sich heimlich, verkleidet, unter die anderen Besucher. Iells Tableau ist derart aufgebaut, dass es rotiert und jedem der Anwesenden eine Rundumsicht über ihre Figur, auf einem Thron sitzend und lesend, ermöglicht. Auf Bartholomew macht sie erneut den Eindruck eines Meisterwerks:

The whole thing was brilliant. She'd cast the scene in the style of a European masterpiece, a Vermeer or a La Tour, and women from the finest New York families could not have made a more elegant impression. Yet that beard marked her as being like no other in the world. By highlighting the normal, she magnified her uniqueness. I could not help but contrast the subtlety of her show to my own, which struck me now as shabby and impossibly old-fashioned.⁸⁴³

Obwohl ihm seine eigene Weise des Auftretens im Vergleich zu Iells reduzierter Darbietung minderwertiger vorkommt, ist er dennoch im nächsten Moment stolz, zu ihresgleichen zu gehören. Dieser Stolz rührt, wie gesagt, daher, dass Iell auf subtile Weise ihr Publikum und deren Triebe unter Kontrolle hat:

It's not easy for a normal man to find himself so taken by an aberration. In fact, I was surprised that no one lashed out. [...] There was no denying that Iell was a force of nature. Only her show of gentility kept the crowd under control. How proud I felt to be one of her kind. And to think she'd scoffed

842 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 156.

843 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 128.

at the idea that we educated our audiences. Here she was, firing up men's instincts, then teaching them to control themselves.⁸⁴⁴

Bartholomew's These, dass sie als Freaks einen höheren Auftrag erfüllen und ihr Publikum unterrichten, hält Iell für inkorrekt, wie sie ihm während ihrer ersten richtigen Unterhaltung mitteilt. Sie diskutieren die Maternal Impression Theory – der Glaube, dass Eindrücke oder Erfahrungen die eine schwangere Frau hat, sich auf das noch ungeborene Kind niederschlagen und so unter anderem zu Behinderungen führen – die Bartholomew als Humbug abtut und erneut vehement erklärt, dass er alles Künstliche ablehne. Er habe keine Wahl gehabt, als die Entwicklung seines Körpers einsetzte, sagt er. Iell hingegen interessiert viel mehr die Möglichkeit, dass Bartholomew die Welt der Freaks gewählt habe, während viele von ihnen diese Wahl nicht ermöglicht war. Gleichzeitig gibt sie zu bedenken, dass eine wie auch immer gearteten Wahl eine komplizierte Angelegenheit sei. „There is but one thing certain“⁸⁴⁵, entgegnet Bartholomew.

„No matter when we've received our gifts, we've all been blessed. Our uniqueness alone is enough to justify our special place in the world. But even more, our destiny insists we use our gifts to show others who they really are or show them what, in an ideal world, they could become. It may shock them at first, but, deep down, we open their eyes to greater possibilities.“⁸⁴⁶

Für Iell und auch für Emma, die ebenfalls an der Unterhaltung teilnimmt, sind Freaks viel mehr Albträume. Diese unterschiedliche Auffassung von Albtraum und Wunschtraum ist im Grunde genommen der Ambivalenz des Unheimlichen und Heimlichen ähnlich.

Die Wurzel, die Bartholomew kauen soll, um sein wahres Selbst zum Vorschein zu bringen, bringt nicht sein Wesen, sondern nur seinen Appetit wieder zurück. Die tiefere, beinahe mythische Bedeutung, die er ihr beimisst, entspringt, wie so viele andere Vorstellungen, seinem Glauben. Während er sie zunächst gar nicht verwenden möchte, gibt sie ihm nach einer Weile das Gefühl von Sicherheit und seine Einstellung sowohl zu physischen Regungen (er empfindet auf einmal nicht nur Hunger, sondern auch Erregung

844 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 128.

845 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 93.

846 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 93-94.

beim Anblick weiblicher Körper), als auch zu Räumen (wie in Teil II dargelegt wurde) ändert sich. Mit diesen zwei Formen des Appetits kommen auch vermehrt Erinnerungen aus seiner Kindheit wieder. In diese Mischung aus Kindheitserinnerungen und körperlichen Trieben, mischt sich mehr und mehr der Wunsch, mit Iell zusammen zu sein und sie zu verstehen. Iell hingegen möchte sich ihm nicht ganz offenbaren – ein gewisses Maß der Heimlichkeit (im Sinne der Geheimhaltung, aber auch des Gefühls von Heimeligkeit, die sie in Bartholomew auslöst) umgibt sie bis zum Ende.

Gegen Ende jedoch kehren sich Heimlichkeit und Unheimlichkeit mehr und mehr um. Bartholomew erkennt, dass er sich ändern kann, dass er tatsächlich in der Lage ist, Nahrung aufzunehmen und dadurch das beste aus beiden Welten (der „normalen“, normativen und der „freakigen“ nicht-normativen) haben kann. Er hofft, sich dadurch eine gemeinsame Zukunft mit Iell aufbauen zu können. Imagination, Fingieren und Realität vermischen nicht nur, sie werfen seine Vorstellung von Identität um. Nachdem er beim Stehlen von Essen überrascht wird, muss er feststellen, dass er keine Kontrolle über seinen Appetit mehr hat und dass er im Grunde genommen nicht anders ist, als die anderen. Er erkennt, dass der Wunsch danach, etwas anderes zu sein und sich dadurch selbst zu erfinden, ein Teil des menschlichen Wesens ist:

The Chinaman had told me that chewing the root would reveal my true self, but this couldn't be right. If I lost control of my appetites, I would lose what made me special. My God, what was I doing? I looked around the table, everyone's eyes on me. Without my gift, I'd be like everyone else, and the world was already full of normal people. It was *us* the world needed, we Curiosities. [...] Maybe we were all Gaffs in the end, all of us hungry to be different from what we were.⁸⁴⁷

Iell kann jedoch nicht einfach in der normalen Welt untertauchen, indem sie ihren Bart abrasiert, wie Bartholomew vorschlägt, da ihre Besonderheit viel ausgeprägter ist: sie hat sowohl ein weibliches als auch ein männliches Geschlecht. Von diesem Umstand erfährt Bartholomew, als er sich erneut in Verkleidung in ihre Performance schleust. Iell steht unter Drogen,⁸⁴⁸ ist beinahe nackt und liegt verführerisch auf einem Diwan, während

847 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 270-271. (Kursiv im Original).

848 In dem Paket, das Bartholomew für Barnum in der Stadt abholen sollte, befindet sich Opium für Iell. Der Vertrag mit Barnum beinhaltet, dass er sie mit der Droge versorgt.

Musik und Rauch der Bühne etwas Mysteriöses verleihen. Sie beginnt zu singen, greift in einen Korb neben sich und holt eine Schlange hervor, die ihren Körper entlang gleitet, bevor sie auf den Boden sinkt und im Schatten verschwindet. Bartholomew erblickt aber nicht direkt Iells nackten Körper, sondern erkennt nur durch die Zuhilfenahme eines geschickt platzierten Spiegels die Wahrheit:

And then, in that heartbreaking moment, the mirror behind her positioned perfectly to reflect it all, I came to understand the truth of Iell. Her other sex, as real and as large as my own, eased out languidly from between her legs as she slipped a long slender finger into her orifice in proof that she was also a she. I reeled with the fact of it. A gift like none I have ever seen. Magnificent. Utterly horrible. Not only woman, but man as well. My belly went hollow, lungs on fire, legs like broken weeds. My world cracked in half.⁸⁴⁹

Es ist nicht nur durch einen Spiegel, sondern *im* Spiegel, dass er das vollkommene Bild erkennt. Dieses vollkommene Bild bringt seine Welt zum Zusammenbrechen, da es nicht nur ein ganz anderes, erschreckendes Bild von Iell, dem Objekt, das er haben möchte und das er zugleich idealisiert, wiedergibt, sondern auch seine eigenen Illusionen zum Verschwinden bringt. Die Szene löst einen weiteren Rückblick aus, in dem Bartholomew bewusst wird, dass seine Mutter seinen Vater vergiftete: „The experience of innocence melting away into some hideous truth“⁸⁵⁰, wie er es nennt. Diese Erkenntnis ändert alles. Nicht nur, dass er nicht über Iells Körper und dessen Verletzung eines wesentlichen dualen Konzepts hinwegsehen kann, sein eigener Körper erscheint in einem neuen Kontext. Der Blick auf Iell löst, wie Garland-Thomson über das Starren ausführt, einen nach innen gewandten Blick aus: „[S]taring can begin an explanatory expedition into ourselves“.⁸⁵¹ Dass für ihn nun ein neuer Lebensabschnitt beginnen muss, wird zusätzlich durch ein Feuer, welche an diesem Abend im Museum ausbricht, verdeutlicht.

849 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 317.

850 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 317.

851 Garland-Thomson: *Staring*. S. 6.

My entire world was gone. There was only one thing I had been right about: the capacity of true Prodigies to reflect what's hidden within us. Seeing the secret of the real Iell had shaken every one of my own secrets loose. She had shown me my true self. For years, I'd thought my thinness was a gift, a rare self-mastery set in motion my mother and honed to perfection after the incident with Mary Louise in the barn. But now I knew the truth. What I'd seen as strength was actually weakness. I'd resisted physical gratification not because I was a purer soul but because I'd seen my mother poison my father, and was terrified to eat! My body was not a gift at all. It never had been. I was no Prodigy. I was a Gaff, made by a madwoman. I was what I most despised.⁸⁵²

Auf der einen Seite führt die Selbsterkenntnis dazu, dass sich sein Körper und sein body image einander annähern, indem er den wahren Grund für seine Essensverweigerung erkennt und ihm sein Körper auf diese Weise ein neues Heim wird. Auf der anderen Seite weiß er nicht recht mit dieser Erkenntnis umzugehen, da er das Öffnen des Phantasmas und das Wegfallen des Objekts a (in der Form von Iell) noch nicht verarbeitet hat. Für Iell hegt er nach wie vor Bewunderung, doch dazu mischt sich Entsetzen – sie ist ihm fremd, ja vielleicht sogar unheimlich geworden. So muss Iell sein Angebot, mit ihm ein neues Leben zu beginnen, ablehnen – sie gehören nicht in die gleiche Welt:

Iell looked at me with guarded eyes. „I belong in this world, Bartholomew. Perhaps your place is somewhere outside the Museum walls.“ My heart sank. There was a ruckus from somewhere upstairs, and I could hear the sound of pounding feet, then silence. She was right.⁸⁵³

Das Zerschneiden seines Selbst-, sowie des Fremdbildes, seine ganze Welt also, fällt mit dem Aufbrechen des Phantasmas und seines ganzen Schutzmechanismus zusammen. Der Bruch ist auf der einen Seite zerstörerisch, führt aber auf der anderen Seite aber auch zu neuen Erkenntnissen und dem Beginn eines neuen Lebens.⁸⁵⁴

852 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 320.

853 Bryson: *Bartholomew Fortuno*. S. 324.

854 Vgl. auch hierzu die Ambivalenz des Bruchs: Müller-Funk: „Broken Narratives.“ S. 24.

The Transformation of Bartholomew Fortuno bringt die bisher analysierten Punkte – die Ambivalenz des monströsen Körpers und dessen Potenzial, von einem ins andere überzugehen, die Subversion des Abjekts und des Grotesken, wie sie sich ins Heilige (das „holy grotesque“) und wieder zurück („wholly grotesque“) wandeln können, die Ambivalenz des Unheimlichen, aber auch die Vermischung von Illusion, Fiktion, dem Fingierten und Realen, als auch dessen Auswirkungen auf ein räumliches Empfinden des verkörperten Heims und Secret Self – zusammen. Dieser Roman ist daher, meiner Meinung nach, ein guter Endpunkt für die Analyse der (un-)heimlichen Freak Phänomene und ihrer literarischen Verarbeitung.

Zusammenfassung

Das Ziel der Dissertation war es, das Unheimliche und den Freak in einen Zusammenhang zu bringen. Wie sich gezeigt hat, weisen sie sowohl als Konzepte, als auch als narrative Strategien Gemeinsamkeiten auf: beiden ist eine Ambivalenz eigen, durch die sie sich in ihr Gegenteil umkehren können, beide können als ein topologisches, somatisches und semiotisches Konzept bezeichnet werden und beide tragen sowohl zu einer Konstruktion, als auch einer Dekonstruktion von einem Verständnis von Selbst und Anderem bei. Dieses Verständnis entwickelt sich oft innerhalb einer sozialen Interaktion. Freakshow und Zirkus eignen sich gut als ein Ort für eben solche Interaktionen. Die Verschränkung von innen und außen, das extime Wesen des Unheimlichen, und der Übergang des Fantastischen und Realen – diese topologische Drehung, wie sie Žižek nennt – hält den Zuschauer im Theater im phantasmatischen Raum aber auch gefangen:

Wenn wir vom Zuschauersitz auf sie [die Theaterbühne *Anm.*] blicken, sind wir im phantasmatischen Raum gefangen, während wir, wenn wir hinter die Bühne gehen, augenblicklich beeindruckt von der Macht des Mechanismus sind, der für die Bühnenillusion verantwortlich ist – der phantasmatische Raum zerstreut sich.⁸⁵⁵

Diese topologische Drehung und die Zerstreuung von Raum zum einen, der Figur selbst zum anderen, lässt sich meiner Ansicht nach gut in Erzähltexten fassen, insbesondere in Erzähltexten, wie sie die vorliegende Dissertation analysiert hat: Texte, die Zirkus und Freakshow als phantasmatische Räume und den Freak als phantasmatische Körper porträtieren. Diese Räume und diese Körper sind (un)heimlich. Sie bieten den Figuren einen Zufluchtsort vor der Welt, einen Ort der kurzfristigen Ablenkung, sie sind hyperreal und erlauben ein vollkommenes Eintauchen in verräumlichte Fantasie und Wunder. Sie faszinieren, lehren, helfen mit, eine Vorstellung von personaler Identität auszubilden. Als ein Gegenraum, an dem die normativen Vorstellungen und Regulierungen, zumindest für einen Augenblick, keine Gültigkeit haben, lassen sie Wunschvorstellungen und Triebe ungehindert zu. Andererseits desorientieren sie auch, lassen die Sicherheit, die durch Regulierungen, ritualisiertes Verhalten und gesicherten Rahmen entsteht, einbrechen,
⁸⁵⁵ Žižek: *Die Pest der Phantasmen*. S. 84.

stellen Vorstellungen von dem, was normal und gesund ist, was Ich und nicht-Ich ist, infrage, sie sind erschreckend, beängstigend – kurzum: (un-)heimlich.

Nicht nur der Freak als Figur und der Zirkus als Raum wurden in der Dissertation analysiert, sondern es wurde auch der Versuch unternommen, sie als ein narratives Element zu fassen. Das Unheimliche wird dabei nicht nur erzählt, wie in Teil III dargelegt wurde, sondern betritt auch selbst die Bühne. Durch manipulierende narrative Strategien, wie sie etwa Fevvers und Arty verfolgen, wird dem Unheimlichen selbst eine Stimme verliehen. Das Unheimliche wird inszeniert um das Publikum zu verstören und zum Nachdenken zu bewegen, wie es unter anderem in „The Knife Thrower“ oder *The Transformation of Bartholomew Fortuno* geschieht, es inszeniert auf gewisse Weise aber auch selbst: es lässt sich nicht immer problemlos greifen, wie schon Freud feststellen musste. Bereits sein Text lässt darauf schließen, dass das Unheimliche mitunter dem Erzähler selbst unheimlich wird und sich dessen Kontrolle entzieht. Auch Fevvers wird sich selbst unheimlich, als ihre kontrollierenden narrativen Mittel versagen und sie in das uncanny valley hinunterblicken muss. Noch stärker ist das Auflösen von Selbst, beziehungsweise der Bruch darin, für Bartholomew, als er, durch den unerwarteten Anblick auf der Bühne ausgelöst, eine Reise in sein Innerstes antritt und so seine eigene Fragmentierung beginnt. Diese Doppelung wird vor allem in Michael Schneiders Novelle *Das Spiegelkabinett* oder einer weiteren Kurzgeschichte von Steven Millhauser, „Eisenheim the Illusionist“ thematisiert. Die Doppelungen und Spiegelungen führen am Ende zu einem Bruch in der Wahrnehmung von Selbst, aber auch zu einem Riss im Gefüge der Welt. Das Zerschneiden der personalen Identität ist dabei aber auch eine Chance: sie ermöglicht einen Neubeginn, der in einem anderen Raum – einem anderen Heim – stattfinden kann. Nicht jede Identität und nicht jeder Ausdruck derselben hat auch in jedem Raum einen Sinn. So lässt sich das Verständnis von normal und freakig auch auf ein räumliches Verständnis übertragen: als verque(e)r und ver-rückt wurde in TEIL II das untersucht, was zum einen als angebrachtes Verhalten in manchen Räumen erlebt wird, in anderen aber auf Unverständnis trifft, beziehungsweise auch, wie mitunter ein neuer Ort für eine neue Identität gewählt werden muss. *Die hässlichste Frau der Welt* legt beispielsweise dar, dass die Frage nach dem, was einen Freak ausmacht, sehr von einem Rahmen oder einem Kontext abhängt. Während Rosie im direkten Vergleich zu Julia als das Schöne betrachtet wird, ist sie im zweiten Abschnitt ihres Lebens die Außenseiterin, die in dem Bergdorf im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Rahmen fällt. Vielen Figuren

fällt das Einhalten dieses Rahmens nicht leicht und so bieten Freak und Zirkus einen Ausweg für dieses Dilemma. So kann es geschehen, dass der Freak glorifiziert wird und dann die Form des Heiligen, Wahren und des Secret Self annimmt. Vor allem auf körperlicher Ebene koinzidiert diese geänderte Auffassung mit dem Wunsch nach einer Transformation, die das Ungleichgewicht zwischen body und body image ausgleichen soll. Genau darin liegt sowohl das utopische, als auch das dystopische, oder anders ausgedrückt, das heimliche und unheimliche, Potenzial des Freaks begriffen. In manchen Fällen, wie in *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*, stellt die Transformation eine tatsächliche Erweckung des Secret Self dar, während in anderen, wie in *Geek Love*, oder der kontrastierenden Transformation von Alec in *Mechanique* der Selbstverlust am Ziel der Wandlung steht. Ich-Vertauschung, Ich-Teilung und Ich-Verdoppelung sind dann nicht nur Elemente des Unheimlichen, wie Freud darlegt, sondern werden auch zu Aspekten der Figur des Freaks. Gerade darin zeigt sich aber auch, dass Freaks interessante Figuren für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung sind: Sie thematisieren eine wesentliche Komponente der literarischen Figur, ihrer Charakterisierungsmechanismen, sowie der Kontrast- und Korrespondenzrelationen, da alle der analysierten Erzähltexte Figuren behandeln, die durch ihre Aufspaltung problematisch werden und sich über die Interaktion mit anderen und ihrem Umfeld entwickeln. Sie zerstreuen sich ebenso wie der Raum und die Handlung, die inszeniert und aufgebrochen werden. Dieses Aufbrechen wurde im Speziellen in TEIL III anhand der uncanny valley Theorie nachgewiesen, wobei ein Versuch einer diagrammatischen Darstellung der Interaktion, der Handlung und des Momentes des Ein- und Aufbruchs des Unheimlichen unternommen wurde. An diesem Spektrum zeigt sich, dass das Unheimliche in Momenten der Erkenntnis vermittelt wird, indem das Phantasma als Schutzschirm aufgebrochen wird und etwas Dahinterliegendes freigibt. Wieder einmal zeigt sich hier, dass das Unheimliche nicht das Fremde, sondern das Eigene, Vertraute ist, vor dem der Betrachter aber gerne die Augen verschließen würde. Die narrative und visuelle Ebene der Darstellung verschränken sich und bilden eine neue Form des Unheimlichen, das zwischen Freuds ursprünglichen Kategorien – dem Unheimlichen der Erfahrung und dem Unheimlichen der Fiktion – angesiedelt ist.

„[W]hat if there are so many ‚kinds‘ of uncanny phenomena and situations that the very notion of uncanniness becomes resistant to subsumption?“,⁸⁵⁶ fragt David Ellison. Die Dissertation erhebt nicht den Anspruch, das Unheimliche vollständig zu fassen oder gar

856 Ellison: *Ethics and Aesthetics* . S. 55.

alle Formen des Unheimlichen abzudecken. Durch eine Verbindung zwischen dem Unheimlichen und dem Freak sollte vielmehr eine weitere Dimension beider Konzepte aufgezeigt werden.

Bibliografie

Primärliteratur

Bryson, Ellen: *The Transformation of Bartholomew Fortuno*. London: Pan Macmillan 2011 (2010).

Carter, Angela: *Nights at the Circus*. London: Picador 1985 (1984).

Dunn, Katherine: *Geek Love*. New York: Vintage Contemporaries 2002 (1989).

Millhauser, Steven: „The Barnum Museum.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 73-91. (1987).

— „Eisenheim the Illusionist.“ In: *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. 215-237. (1989).

— „The Knife Thrower.“ In: *Step Right Up. Stories of Carnivals, Sideshows and the Circus*. Hrsg. Nathaniel Knaebel. New York: Carroll & Graf 2004. 187-198. (1997).

Morgenstern, Erin: *The Night Circus*. New York: Anchor Books 2011.

Roth, Gerhard: *Circus Saluti*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1981.

Michael Schneider: *Das Spiegelkabinett*. Köln: Kiwi-Paperback 2007 (1980).

Schriber, Margrit: *Die hässlichste Frau der Welt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012 (2009).

Valentine, Genevieve: *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*. Maryland: Prime Books 2011.

Sekundärliteratur

Adams, Bluford: *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.

Adams, Rachel: „American Tale: Freaks, Gender, and the Incorporation of History in Katherine Dunn’s *Geek Love*.“ In: *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland-Thomson. New York, London: New York University Press 1996. 277-290.

Babka, Anna, Bidwell-Steiner, Marlen, Müller-Funk, Wolfgang: „Einleitung.“ In: *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk. Bd. 1. Göttingen: V&R unipress Vienna University Press 2017. (Broken Narratives). 7-17. S. 8.

Backe, Hans-Joachim: „Disappearing Acts: Stage Magic and the Illusion of the Body.“ In: *Comparative Critical Studies* 10, 2013. 91-105.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Üs. Gabriele Leupold. Hrsg. Renate Lachmann. Frankfurt am Main: suhrkamp 1995.

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Üs. Christine van Boheemen. 2. Aufl. Toronto: University of Toronto Press 2004.

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Üs. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press 1984.

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi 2005.

Baxter, Jeanette: „Postmodernism.“ In: *Angela Carter's Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007. 96-107.

Begemann, Christian, Hermann, Britta, Neumeyer, Harald: „Diskursive Eingrenzung. Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissensbestände.“ In: *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Hrsg. Christian Begemann, Britta Hermann, Harald Neumeyer. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag 2008. 9-32.

Benson, Susan: „Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America.“ In: *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*. Hrsg. Jane Caplan. London: Reaction Books 2000. 234-254.

Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*. Reinbeck: Rowohlt 1992.

Binotto, Johannes: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich, Berlin: diaphanes 2013.

— „Io sono sempre vista. Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes.“ In: *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Hrsg. Till A. Heilmann, Anne von der Heiden, Anna Tuschling. Bielefeld: transcript Verlag 2011. 97-111.

Bogdan, Robert: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1988.

Borges, Jorge Luis: „On William Beckford's *Vathek*.“ In: *Selected Non-Fictions*. Hrsg. Eliot Weinberger. Üs. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, Eliot Weinberger. New York: Viking 1999. 236-239.

Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press 1992.

Brooks, Peter: *Body work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1993.

Brosch, Renate, Tripp, Ronja: „Einleitung.“ In: *Visualisierungen. Textualität -Deixis - Lektüre*. Hrsg. Renate Brosch, Ronja Tripp. Bd 41. Trier: WTV Wissenschaftlicher Veralg Trier 2007. (Literatur, Imagination, Realität). 1-20.

Brotmann, Mikita, Brottman, David: „Return of the Freakshow: Carnivals (De)Formation in Contemporary Culture.“ In: *Studies in Pupolar Culture* 18/2, 1996. 89-107.

Browne, Kath, Nash, Catherine J.: „Queer Methods and Methodologies: An Introduction.“ In: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Hrsg. Kath Browne, Catherine J. Nash. Farnham: Ashgate 2010. 1-24.

Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*. New York, London: Routledge 1993.

— *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge 2006.

Caillois, Roger: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaicon. Almanach der Phantastischen Literatur*. 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974. 44-83.

Casey, B., Long, A.: „Meaning of Madness: a Literature Review.“ In: *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing* 10, 2003. 89-99.

Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 485-500.

Cella, Laurie J.: „Narrative ‚Confidence Games‘: Framing the Blonde Spectacle in *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) and *Night at the Circus* (1984).“ In: *Frontiers: A Journal of Women’s Studies* 25/3, 2004. 47-62.

Cixous, Hélène: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*.“ In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Hrsg. Klaus Herding, Gerlinde Gehring. Üs. Eva Groepler. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Craton, Lillian: *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in 19th Century Fiction*. Amherst, New York: Cambria Press 2009.

Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge 2005.

Daemmerich, Horst S., Daemmerich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. 2. überarbeitete, erweiterte Aufl. Tübingen: Francke Verlag 1995.

Day, Aidan: *Angela Carter. The Rational Glass*. Manchester, New York: Manchester University Press 1998.

de Certeau, Michel: „Praktiken im Raum.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 343-354.

DeMello, Margo: *Body Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge 2014.

Doetsch, Hermann: „Einleitung.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 195-211.

Dolar, Mladen: „I Shall Be With You On Your Wedding-Night‘: Lacan and the Uncanny.“ In: *October* 58, 1991 (Rendering the Real). 5-23.

Douglas, Erin: „Freak Show Femininities: Intersectional Spectacles in Angela Carter’s *Nights at the Circus*.“ In: *Women’s Studies* 43/1, 2014. 1-24.

Eakin, Paul John: *How our lives become stories*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1999.

Eberhard, Igor: *Tätowierte Kuriositäten, Obszönitäten, Krankheitsbilder? Die Heildeberger Sammlung Walther Schönfeld und besonderer Berücksichtigung von Tätowierungen und ihren tattoo narratives*. Wien: Dissertation Universität Wien 2015.

Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Vaireté in Wien*. Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1974.

Eco, Umberto: „Reise ins Reich der Hyperrealität.“ In: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Üs. Burkhard Kroeber. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1985. 36-99.

Eder, Jens, Jannidis, Fotis, Schneider, Ralf: „Characters in Fictional Worlds. An Introduction.“ In: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Hrsg. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Berlin: De Gruyter 2010. 3-64.

Ellenberger, Henri F.: *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. Üs. Gudrun Theusner-Stampa. 2. Aufl. Zürich: Diogenes 2005.

Ellison, David: *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature. From the Sublime to the Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press 2006.

Evers, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, New York: Routledge 2006.

- Fernihough, Anne: „Is she fact or is she fiction?': Angela Carter and the enigma of woman.“ In: *Textual Practice* 11/1, 1997. 89-107.
- Fiedler, Leslie: *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*. Harmondsworth: Penguin Books 1981.
- Foucault, Michel: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Üs. Alan Sheridan. 2. Auflg. New York: Vintage Books 1992.
- „Die Heterotopien.“ In: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Üs. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2013. 7-36.
- „Der utopische Körper.“ In: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Üs. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2013. 23-36.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche.“ In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5/5-6, 1919. 297-324.
- *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.
- „Jenseits des Lustprinzips.“ In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. 5. Auflg. Hrsg. Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1967. 1-69.
- „Bemerkungen über die Übertragungsliebe.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 317-332.
- „Der Dichter und das Phantasieren.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 157-168.
- „Der Familienroman des Neurotikers.“ In: *Sigmund Freud. Das Lesebuch*. Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006. 169-174.
- „Massenpsychologie und Ich-Analyse.“ In: *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag 2014. 758-828.
- Fritsch-Rößler, Waltraud: „Vorsicht. Einleitung mit Gedichten.“ In: *Frauenblicke. Männerblicke. Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. Hrsg. Waltraud

Fritsch-Rößler. Bd. 26. St. Ingbert: Röhrig Universitäts Verlag 2002. (Mannheimer Studien zu Literatur- und Kulturwissenschaft). 9-36.

Rosemarie Garland-Thomson: „Introduction: From Wonder to Error - A Genealogy of Freak Discourse in Modernity.“ In: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland-Thomson. New York, London: New York University Press 1996. 1-22.

— *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press 1997.

— „Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography.“ In: *The New Disability History. American Perspectives*. Hrsg. P. Longmore, L. Umansky. New York: New York University Press 2000. 335-376.

— *Staring. How we Look*. New York: Oxford University Press 2009.

Gebhard, Gunther, Geisler, Oliver, Schröter, Steffen: „Einleitung.“ In: *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld: transcript Verlag 2009. 9-30.

Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper Colophon Books 1974.

Gray, Martin: *A Dictionary of Literary Terms*. 2. überarbeitete Auflg. London: Logman 1992.

Grosz, Elizabeth: „Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit.“ In: *Freakery. Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*. Hrsg. Rosemarie Garland Thomson. New York, London: New York University Press 1996. 55-66.

— *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1998.

Gruber, Gerlinde: *Sideshow damals und heute. Eine Gegenüberstellung des Showmanns Phineas Taylor Barnum und des Self-made-Freaks Jim Rose*. Diplomarbeit Universität Wien 2001.

Haraway, Donna: „The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others.“ In: *Cultural Studies*. Hrsg. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler. New York, London: Routledge 1992. 295-337.

— „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s.“ In: *The Gendered Cyborg*. Hrsg. Gill Kirkup. New York, London: Routledge 2000. 50-57.

Harasser, Karin: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript Verlag 2013. S. 12.

Hare, A. Paul, Blumberg, Herbert H.: *Dramaturgical Analysis of Social Interaction. With Selections from the Works of Erving Goffman, David A. Snow, Louis A. Zurcher and Robert Peters, R.S. Perinbanayagam, Ronny Turner, and Charles Edgley*. New York: Praeger 1988.

Hayles, N. Katherine: „Postmodern Parataxis: Embodied Texts, Weightless Information.“ In: *American Literary History* 2/3, 1990. 394-421.

Heckert, Jamie: „Intimacy with Strangers/Intimacy with Self: Queer Experiences of Social Research.“ In: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Scienc Research*. Hrsg. Kath Browne, Catherine J. Nash. Farnham: Ashgate 2010. 41-54.

Heilmann, Ann, Llewellyn, Mark: *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. New York: Palgrave Macmillan 2010.

Herding, Klaus: „Einleitung“. In: *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Hrsg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. 7-16.

Hermann, Max: „Das theatrale Raumerlebnis.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hrsg. Jörg Dünne, Stephen Günzel. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 501- 514.

Hess-Liechti, Linda M.: „Das Gefängnis geht nebenan weiter...“ *Studien zur mentalen Gefängnis- und Befreiungsthematik in Prosatexten von Margrit Baur, Maja Beutler und*

Margrit Schriber. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart 1996.

Highwater, Jamake: *Freaks. Die Mythologie der Übertretung*. Üs. Katharine Menke. Berlin: Berlin Verlag 1998.

Hoagland, Edward: „Circus Music: For Clowns, Lions, and Solo Trapeze.“ In: *Step Right Up. Stories of Carnivals, Sideshows, and the Circus*. Hrsg. Nathaniel Knaebel. New York: Carroll & Graf Publishers 2004. 1-12.

Hoffmann, Gerhard: „Space as Form and Force in the Novel.“ In: *Space – Place – Environment*. Hrsg. Lothar Hönninghausen, Julia Apitzsch, Wibke Reger. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004. 137-156.

Holland, Norman N.: *The Critical I*. New York: Columbia University Press 1992. S. 27.

Hutchinson, Colin: „‘Good‘ and ‘Bad‘ Communities in the Contemporary American Novel.“ In: *Journal of American Studies* 42/1, 2008. 35-50.

Ingersoll, Earl G.: *Understanding Steven Millhauser*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press 2014.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, New York: Methuen 1981.

Jentsch, Ernst: „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Nr. 22, 1906. 195-198.

Johnson, Laurie Ruth: *Aesthetic Anxiety. Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi 2010.

Johnson, Heather: „Metafiction, Magical Realism and Myth.“ In: *Angela Carter's Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007. 70-81.

Jung, C. G.: *Aion. Untersuchung zur Symbolgeschichte*. Hrsg. C. G. Jung. Zürich: Rascher Verlag 1951.

— „Die Psychologie der Übertragung.“ In: *Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung. Gesammelte Werke XVI.* Hrsg. Marianne Niehus-Jung and Lena Hurwitz-Eisner, Dr med Franz Ranklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1958. 173-345.

— „Psychologie und Religion.“ In: *Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion. Gesammelte Werke XI.* Hrsg. Marianne Niehus-Jung and Lena Hurwitz-Eisner, Dr med Franz Ranklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1963. 1-117.

— *Zwei Schriften über Analytische Psychologie. Gesammelte Werke VII.* Hrsg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Dr. Med. Franz Riklin. Zürich, Stuttgart: Rascher Verlag 1964.

Keen, Ernest: „Paranoia and Cataclysmic Narratives.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct.* Hrsg. Theodore R. Sarbin. New York: Praeger 1986. 174-190.

Kinzie, Mary: „Succeeding Borges, Escaping Kafka: On the Fiction of Steven Millhauser.“ In: *Salmagundi* 92, 1991. 115-144.

Kofman, Sarah: *Freud and Fiction.* Üs. Sarah Wykes. Cambridge: Polity Press 1991.

Kosowsky Sedwick, Eve: „Queere Performativität: Henry James' *The Art of the Novel.*“ In: *Outside. Die Politik queerer Räume.* Hrsg. Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch. Üs. Michaela Wünsch. Berlin: b_books 2005. 13-38.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* Üs. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1982.

Kutzbach, Konstanze, Mueller, Monika: *The Abject of Desire. The Aestheticization of the Uneasthetic in Contemporary Literature and Culture.* Amsterdam, New York: Rodopi 2007.

Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse.* Hrsg. Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger. Üs. Hans-Joachim Metzger. 2. Aufl. Berlin: Quadriga Verlag 1991.

— *Schriften 1.* Hrsg. Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger. Üs. Peter Stehlin. 3. Korr. Aufl. Berlin: Quadriga Verlag 1991.

- *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminars of Jacques Lacan Book VII.* Hrsg. Jacques-Alain Miller. Üs. Dennis Porter. London: Tavistock/Routledge 1992.
- *Das Seminar, Buch XI. Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.* Hrsg. Jacques-Alain Miller. Üs. Norbert Haas. 4. Aufl. Berlin: Quadriga 1996.
- *Das Seminar, Buch X. Die Angst.* Üs. Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia+Kant 2010.
- LeBon, Gustave: *Psychologie der Massen.* Üs. Rudolf Eisner. Bearbeitet von Rudolf Marx. 15. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1982.
- Leroi-Gourhan, André: „Die symbolische Domestikation des Raumes.“ In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Hrsg. Jörg Dünne, Stephan Günzel. Üs. Michael Bischoff. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. 228-243.
- Lindsay, Stan A.: „Waco and Andover: An application of Kenneth Burke’s concept of psychotic entelechy.“ In: *Quarterly Journal of Speech* 85/3, 1999. 268-284.
- Lopez Cruz, Ronald Alan: „Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror.“ In: *Journal of Popular Film and Television* 40/4, 2012. 160-168.
- Lorenz, Renate: *Queer Art. A Freak Theory.* Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* Üs. Rolf Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.
- Loxley, James: *Performativity.* New York, London: Routledge 2007.
- Lyndenberg, Robin: „Freud’s Uncanny Narratives.“ In: *PMLA* 112/5, 1997. 1072-1086.
- May, Charles E.: „Steven Millhauser.“ In: *Critical Survey of Short Fiction: American Writers.* 4. Aufl. Bd. 3. Ipswich, Mass.: Salem Press 2012. (Shirley Jackson – Richard Russo). 1187-1191.
- Miller, Jacques-Alain: „Extimité.“ In: *Lacanian Theory of Discourse. Subjekt, Structure, and Society.* Hrsg. Mark Bracher, Marshall W. Alcora, Jr., Ronald J. Corthell, Françoise Massardier-Kenney. Üs. Françoise Massardier-Kenney. New York, London: New York University Press 1994. 74-87.

- Millhauser, Steven: *In the Penny Arcade*. Normal, IL: Dalkey Archive Press 1998. (Klappentext).
- *The Barnum Museum*. London: Phoenix 1998. (Klappentext).
- *Dangerous Laughter. 13. Stories*. New York: Vintage Books 2009. (Klappentext).
- Mori, Masahiro: „The Uncanny Valley.“ In: *IEEE Robotics & Automation Magazine*. 19/2, Üs. Karl F. MacDorman, Norri Kageki. 2012. 98-100.
- Müller-Funk, Wolfgang: „Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs.“ In: *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Hrsg. Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner, Wolfgang Müller-Funk. Bd.1. Göttingen: V&R unipress Vienna University Press 2017. (Broken Narratives). 19-35.
- Nünning, Vera, Nünning, Ansgar: „Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie.“ In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. Vera Nünning, Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftsverlag Trier 2002. 1-22.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Phillips, James E.: „The Tempest and the Renaissance Idea of Man.“ In: *Shakespeare Quarterly* 15/2, 1964. 147-159.
- Pinedo, Isabel: „Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film.“ In: *Journal of Film and Video* 48/1, 1996. 17-31.
- Pitts, Victoria: *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*. New York: Palgrave Macmillan 2003.
- Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: „The Paradoxical Status of Repetition.“ In: *Poetics Today* 1/4, 1980. 151-159.
- Roberts, Glenn A.: „Narrative and Severe Mental Illness: What Place do Stories Have in an Evidence-Based World?“ In: *Advances in Psychiatric Treatment* 6, 2000. 432-441.

Robinson, John A., Hawpe, Linda: „Narrative Thinking as a Heuristic Process.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore Sarbin. New York: Praeger 1986. 111-125.

Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press 2003.

Ruhs, August: *Der Vorhang des Parrhasios. Schriften zur Kulturtheorie der Psychoanalyse*. Hrsg. Robert Pfaller. Wien: Sonderzahl 2003.

Sarbin, Theodore R.: „Contextualism: A World View for Modern Psychology.“ In: *Personal Construct Psychology. Nebraska Symposium on Motivation*. Hrsg. Alvin W. Landfield. Bd. 24. Lincoln/London: Nebraska University Press 1976. 1-41.

— „The Narrative as a Root Metaphor for Psychology.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore R. Sarbin. New York: Praeger 1986. 3-21.

Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Schneider, Michael: *Nur tote Fische schwimmen mit dem Strom. Essays, Aphorismen, Polemiken*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1984.

Schönau, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 1991. S. 156.

Shakespeare, William: „The Tempest.“ *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions 1996. 1135-1159.

Shelton, Catherine: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im Postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Shildrick, Margrit: „Posthumanism and the Monstrous Body.“ In: *Body & Society* 2/1, 1996. 1-15.

Slattery, Dennis Patrick: *The Wounded Body. Remembering the Markings of Flesh*. New York: State University of New York Press 2004.

Slay, Jack Jr.: „Delineations in Freakery. Freaks in The Fiction of Harry Crews and Katherine Dunn.“ In: *Literature and the Grotesque*. Hrsg. Michael J. Meyer. Amsterdam: Rodopi 1995. 99–112.

Stammberger, Birgit: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Stephens, Elizabeth: „Cultural Fixations of the Freak Body: Coney Island and Postmodern Sideshow.“ In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 20/4, 2006. 485-498.

Stoddart, Helen: *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press 2000.

— *Angela Carter's Nights at the Circus. Routledge Guide to Literature*. Hrsg. Helen Stoddart. London, New York: Routledge 2007.

Stückrath, Jörn: „Figur und Handlung.“ In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. Helmut Brackert, Jörn Stückrath. 8. erweiterte und durchgesehene Auflg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. 40-54.

Sundelson, David: „So Rare a Wonder'd Father: Prospero's Tempest.“ In: *Representing Shakespeare. New Psychoanalytic Essays*. Hrsg. Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn. Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1980. 33-53.

Sümbül, Yiğit: „Womanliness as Masquerade: Tracing Luce Irigaray's Theory in Angela Carter's *Nights at the Circus*.“ In: *Journal of History Culture and Art Research* 4/2, 2015. 71-79.

Tenga, Angela, Zimmermann, Elizabeth: „Vampire Gentlemen and Zombie Beasts. A Rendering of True Monstrosity.“ In: *Gothic Studies* 15/1, 2013. 76-87.

Tiggemann, Marika: „Sociocultural Perspectives on Human Appearance and Body Image.“ In: *Body Image. A Handbook of Science, Practice and Prevention*. Hrsg. Thomas F. Cash, Linda Smolak. 2. Auflg. New York, London: Guildford Press 2012. 12-19.

Truzzi, Marcello, Easto, Patrick: „Carnivals, Road Shows and Freaks.“ In: *Society* 9/5, 1972. 26-34.

Tudor, Andrew: „Unruly Bodies. Unquiet Minds.“ In: *Body & Society* 1/1, 1995. 25-41.

Türkis, Wolfgang: *Beschädigtes Leben. Autobiographische Texte der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1990.

Turner, Terence: „The social skin.” In: *HAU. Journal of Ethnographic Theory* 2/2, 2012. (Reprint). 486-504.

Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, London: The MIT Press 1992.

Warren, Victoria: „American Tall Tale/Tail: Katherine Dunn’s *Geek Love* and the Paradox of American Individualism.” In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 45/4, 2004. 232-336.

Weber, Stephanie: „Blick-Raum-Subjekt. Die Darstellung des Unheimlichen in Steven Millhausers *The Knife Thrower*.” In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik* 35/3, 2015. 49-58.

— „Becoming the Secret Self. The Relation of Body and Identity in Fantasy and Horror.” In: *Bigger Than Bones*. Hrsg. Haley Jenkins. Oxford: Inter-Disciplinary Press 2016. 57-67.

— „Körper/Horror. Body Horror und das Subversive Abjekt als Schlüsselfaktor in der Bildung von Identität in Genevieve Valentines Roman *Mechanique. A Tale of the Circus Tresaulti*.” In: *Arcadia* 51/2, 2016. 363-384.

— „Peace. Isolation. Purity. Salvation and its Antithesis in Katherine Dunn’s *Geek Love*.” In: *Comparative Critical Studies* 14/2-3, 2017. 347-369.

Weese, Katherine: „Normalizing Freakery: Katherine Dunn’s *Geek Love* and the Female Grotesque.” In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 41/4, 2000. 349-364.

Werthschulte, Leila, Selimović, Šeila: „Gutes Monster, böses Monster. Über die Ambivalenz der Ungeheuer von Bisclavret bis Buffy.” In: *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. Gunter Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter. Bielefeld: transcript 2009. 229-251.

Westermann, Bianca: *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänger zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

Wood, Robin: „An Introduction to the American Horror Film.“ In: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Hrsg. Barry Keith Grant. Metuchen, N. J., London: The Scarecrow Press 1984. 164-200.

Wyatt, Frederick: „The Narrative in Psychoanalysis: Psychoanalytic Notes on Storytelling.“ In: *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. Hrsg. Theodore Sarbin. New York: Praeger 1986. 193-210.

Žižek, Slavoj: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia+Kant 1992.

— *Die Pest der Phantasmen. Die Effizients des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Hrsg. Peter Engelmann. Üs. Andreas Leopold Hofbauer. 2. verbesserte Auflg. Wien: Passagen Verlag 1999.

— „Surplus-Enjoyment Between the Sublime and the Trash.“ In: *Lacanian Ink* 15/1, 1999. 99-107. S. 102. (Kursiv im Original).

— *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. 2. Auflg. London, New York: Verso 2008.

Internet

Baumhackl, Ute, Krause, Werner, Melichar, Bernd: „Gerhard Roth: ‚Das Paradies ist eine Fälschung.‘“ *Kleine Zeitung*. 23. Juni 2017.

https://www.kleinezeitung.at/kultur/buecher/5239534/Im-Interview_Gerhard-Roth_Das-Paradies-ist-eine-Faelschung (03.02.2019).

Bryant, Dave: „The Uncanny Valley. Why are monster-motive zombies so horrifying and talking animals so fascinating?“ <http://www.arclight.net/~pdb/nonfiction/uncanny-valley.html> (03.01.2016).

Charles, Ron: „Morgenstern’s ‚The Night Circus,‘ reviewed by Ron Charles.“ *The Washington Post*. 13. September 2011.

https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/erin-morgensterns-the-night-circus-reviewed-by-ron-charles/2011/09/07/gIQAXjPGQK_story.html?noredirect=on&utm_term=.e647b119863b (03.02.2019).

Collins: „run away“: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/run-away> (15.08.2018).

Duden:

— „verquer“: <https://www.duden.de/rechtschreibung/verquer> (16.08.2018).

— „Zirkus“: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zirkus> (16.08.2018).

DWDS. *Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*:

— „Freak – Verlaufskurve“: <https://www.dwds.de/r/plot?view=1&corpus=public&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=1&grand=1&slice=10&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1600%3A2017&q1=Freak> (18.11.2018).

— „Haut“: <https://www.dwds.de/wb/Haut> (08.08.2018).

— „Monster – Verlaufskurve“:
<https://www.dwds.de/r/plotview=1&corpus=public&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=1&grand=1&slice=10&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1600%3A2017&q1=Monster> (18.11.2018).

— „Prodigium“: <https://www.dwds.de/wb/Prodigium> (21.03.2017).

— „Ungeheuer“: <https://www.dwds.de/wb/Ungeheuer> (22.03.2017).

— „verrückt“: <https://www.dwds.de/wb/verr%C3%BCckt> (24.08.2019).

Jourdan, Phil: „You didn’t make me come!’ – What is ‚enjoyment‘ in Zizek and Lacan?“ *slothrop. the rest is not anecdote*. <http://slothrop.com/2012/11/06/you-didnt-make-me-come-what-is-enjoyment-in-zizek-and-lacan> (16.6.2015).

Lacan, Jacques: *Seminar XVI: The logic of phantasy*. 1966-1967. Üs. Cormac Gallagher. S. 6. <http://www.lacanianworks.net/?p=1455> (25.07.2018).

Lethem, Jonathan: „Steven Millhauser’s Ghost Stories.“ Sunday Book Review. *New York Times*. 02. September 2011. <https://www.nytimes.com/2011/09/04/books/review/we-others-new-and-selected-stories-by-steven-millhauser-book-review.html> (30.01.2019).

Literaturhaus Graz: „Vom Fehlen. Gerhard Roth und Die Geschichte der *Geschichte der Dunkelheit*.“ Objekt des Monats. 15. Oktober 2018. <http://www.literaturhaus-graz.at/vom-fehlen-gerhard-roth-und-die-geschichte-der-geschichte-der-dunkelheit/> (03.02.2019).

Miller, Jacques- Alain: „A and a in Clinical Structures.“ In: *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*. http://www.lacan.com/symptom6_articles/miller.html (4.10.2017).

Nemitz, Rolf: „Der Schnitt: die Einschreibung des Realen in das Symbolische.“ *Lacan Entziffern*. 26. Februar 2016. <https://lacan-entziffern.de/objekt-a/der-schnitt-die-einschreibung-des-realen-in-das-symbolische/> (08.02.2019).

Oxford English Dictionary:

— „Freak“: <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

— „Freak“ (Draft Additions January 2002): <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

— „Freak“ (Draft Additions December 2016): <http://www.oed.com/view/Entry/74344> (20.03.2017).

— „Isolation“: <http://www.oed.com/view/Entry/100084?redirectedFrom=Isolation#eid> (27.06.2016).

— „Monster“: <http://www.oed.com/view/Entry/121738> (27.06.2017).

— „Peace“: <http://www.oed.com/view/Entry/139215?rskey=dqm4Hj&result=1#eid> (27.06.2016).

— „Purity“: <http://www.oed.com/view/Entry/154916?redirectedFrom=Purity#eid> (26.06.2016).

Patterson, Clayton: „Introduction.“ In: *Wildstyle. The History of a New Idea*. Hrsg. Clayton Patterson, Jochen Auer Üs. Sibylle Scheuchl-Vazquez, Alexander „Xutsch“ Preisch. Wien: Unique Entertainment GmbH/Unique Publishing 2003. 6-7. http://www.wildstyle.at/images/stories/Wildstyle_Buch.pdf (30.06.2018).

Pavón-Cuéllar, David: „Extimacy.“ In: *Encyclopedia of Critical Psychology*. Hrsg. Thomas Teo. New York: Springer 2014. <http://www.academia.edu/4374516/Extimacy> (25.07.2018).

Philips, Adam: „The Art of Nonfiction No.7.“ Interview von Paul Holdengräber. In: *The Paris Review*. <http://www.theparisreview.org/interviews/6286/the-art-of-nonfiction-no-7-adam-phillips> (09.12.2018).

Roper, Caitlin: „Geek Love at 25: How a Freak Family Inspired your Pop Culture Heroes.“ *Wired*. 03. Juli 2014. <https://www.wired.com/2014/03/geek-love/> (02.02.2019).

Schneider, Michael: „Michael Schneider. Biographisches.“ http://www.schneider-michael-schriftsteller.de/1_5_Biografisches.html (03.02.2019).

Skidmore College: „Retirement from the Skidmore College Faculty. Faculty Meeting April the Twenty Eighth Two Thousand and Seventeen.“ <https://www.skidmore.edu/dof-vpaa/meetings/faculty/2016-17/agenda/FM-4-28-17-Retirement-citation-2016-2017.pdf> (30.01.2019).

Wildstyle & Tattoo Messe: „Showprogramm.“ <http://www.wildstyle.at/showprogramm.html> (30.06.2018).

Abbildungen

Abb. 1. Versuch einer tabellarischen Darstellung der Momente des Unheimlichen bei Sigmund Freud. S. 25.

Abb. 2. Das Unanny Valley in der Theorie von Masahiro Mori. S. 31.

Abb. 3. Hauptelemente der Dramaturgischen Interaktion im Narrativen Rahmen. S. 69.

Abb. 4. Anthropomorphe Figuren und das Uncanny Valley. S. 172.

Abb. 5. Der Bereich der unheimlichen Darstellung. S. 173.

Abb. 6. Das unheimliche Spektrum. S. 174.

Abb. 7. „The Knife Thrower.“ S. 177.

Abb. 8. *The Transformation of Bartholomew Fortuno*. S. 180.

Abb. 9. Der Freak am Platz des Secret Self. S. 186.

Abstract

Bei der Dissertation handelt es sich um eine Motivstudie, die das Unheimliche und die Figur des Freaks in Erzähltexten seit 1980 analysiert. Die Fragen, die gestellt und beantwortet werden, sind „Wie werden die Freaks inszeniert?“ „Wie werden die Figuren und ihre Darstellungen beschrieben, um eine möglichst starke unheimliche Wirkung zu erzielen?“ „Spielen die Texte mit der Ambivalenz des Unheimlichen und des Freaks?“ und „Wie interagieren die Figuren untereinander und mit ihren Räumen?“. Es werden also die räumlichen, narrativen und körperlichen Eigenschaften des Freaks und des Unheimlichen untersucht. Sowohl der Freak, als auch das Unheimliche werden als ambivalente Konzepte behandelt, welche die Grenzen zwischen dem Bekannten und Unbekannten, Selbst und Anderem, Subjekt und Objekt infrage stellen. Die Interaktion von Freak und Zuschauer, die Kontrast- und Korrespondenzrelationen der Figuren, fallen in der Performance und dem Raum der Darstellung zusammen. Im Zentrum dieser Interaktion steht dabei sowohl das Erschaffen und Inszenieren von Körpern und verkörperter Identität, als auch deren Aufbrechen: die Figuren werden durch Aufspaltungs- und Doppelungsphänomene problematisiert. Es kommt zu Brüchen in der Wahrnehmung von Selbst und Welt und die Interaktion der Figuren läuft aus dem Rahmen. Das Unheimliche wird in allen Texten über Illusionen und Manipulationen, dem Vermischen des Realen, Fiktiven und Fingierten aufgebaut. Nach einem historischen Überblick und einem Versuch der Definition des Unheimlichen und des Freaks, werden die Beziehungen der Figuren zu ihren Räumen beleuchtet. Das Unheimliche wird im Anschluss als eine narrative Methode verstanden, durch die Einbrüche in die Interaktion zwischen den Figuren ermöglicht werden und die Figuren eine Desorientierung erfahren. Das Inszenieren des Unheimlichen wird durch eine Verknüpfung der Theorien von Sigmund Freud, Jacques Lacan und Masahiro Mori analysiert, wobei vor allem Moris uncanny valley Theorie für eine diagrammatische Darstellung der unheimlichen Momente in Performance-Szenen herangezogen wird. Es wird aber auch die Frage aufgeworfen, ob die Motive des Freaks und des Unheimlichen nicht auch zur Selbstreflexivität anregen und zur Entwicklung personaler Identität genutzt werden können. Das (un-)heimliche Potenzial des Freaks verletzt somit nicht nur dichotome Kategorien, sondern die Texte spielen mit einem negativen oder positiven Verständnis und entsprechender utopischer oder dystopischer Darstellung von monströsen Figuren.

The thesis analyzes the motif of the uncanny and the freak in contemporary literature since 1980. Both concepts will be linked to representations of space, bodily transformations, and the development of personal identity to raise and answer the questions „How are freaks staged?“ „How do these stagings cause an uncanny feeling within the audience?“ „Do the texts play with the ambivalence of the freak and the uncanny?“ and „How do characters interact with each other as well as their spaces?“. The uncanny as well as the freak are understood as ambivalent concepts that both question but also enable the development of embodied self. The interaction between freak and audience, the methods of characterization, come together in the performance and the place of the staging. At the center of uncanny stagings, corporeal identity is created and torn apart again. Illusion, fiction, and reality are blurred within the texts and the characters find themselves unable to identify their role within the interaction. The characters are problematized through phenomena of doubling and splitting, leading to breaks in the perception of self and world, and the frame of the interaction between the characters is broken. The uncanny thus manipulates, disorganizes, and disorients. This special kind of the uncanny which occurs during stagings, can be grasped with theories by Sigmund Freud, Jacques Lacan, and Masahiro Mori. The thesis looks at the history and definition of the uncanny and the freak, as well as at circuses and freakshows as places that question and merge the real and fantastic. Using Mori's uncanny valley theory, performance-scenes are analyzed and described diagrammatically, and the uncanny is understood as a narrative tool, which disrupts the interaction between the characters, leaving them disoriented. The uncanny is also regarded as something that makes bodies speak. Bodies and their transformations thus not only invert binary oppositions, but the characters are described in terms of utopia and dystopia, the holy and the grotesque, which can lead to an understanding of the freak as something maybe not so monstrous after all.