

TAT/ORT

Johannes Binotto

TAT/ORT

Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur

diaphanes

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2010 auf Antrag von Prof. Dr. Elisabeth Bronfen und PD Dr. Therese Steffen als Dissertation angenommen.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-416-3

© diaphanes, Zürich-Berlin 2013

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Hans Holbein der Jüngere: *The Ambassadors*, 1533,
National Gallery, London (Detail)

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Prolog	7
I. Eingang	9
I.1. In Blaubarts Schloss	9
I.2. Mediale Gegenräume	14
II. Nie fort, nie da: Freud, Lacan und das Unheimliche	19
II.1. Psyche ist ausgedehnt	19
II.2. Un/heimlich	25
II.3. Orte, an denen man schon war	30
II.4. Io sono sempre vista	35
II.5. Vorhang	41
II.6. Topo-Logik	43
II.7. Vor einem Bild	48
III. Versenkung im Freigelegten: Giovanni Battista Piranesi	55
III.1. Die Ruinen des Sublimen	55
III.2. Rom als Wunderblock	61
III.3. Piranesi Frankenstein	64
III.4. Gefangen im Grenzenlosen	67
III.5. Ein anderer Schauplatz	71
III.6. Inskriptionen	76
IV. Gefangen im Raum der Schrift: Edgar Allan Poe	83
IV.1. Verschobene Lettern	83
IV.2. Die Macht des Interieurs	91
IV.3. Panic Room	103
IV.4. Inzestuöse Heimat	107
IV.5. Die Nacht der Welt	113
IV.6. Verirrt zwischen Buchstaben	120
V. My Home Is My Symptom: Charlotte Perkins Gilman	127
V.1. Der Riss im amerikanischen Heim	127
V.2. Eine Poe-tische Geschichte	131
V.3. Papier/Wand	134
V.4. Knoten	138
V.5. Textraum als Symptom	143
V.6. Die Ambivalenz (aus)halten	145
V.7. Paranoische Utopien	147

VI. Orte der Verwesung: Howard Phillips Lovecraft	153
VI.1. Jenseits von roh und gekocht	153
VI.2. Poesie des Zerfalls	156
VI.3. Schwellen	161
VI.4. Collage, (De)komposition	167
VI.5. Deterritorialisierung	174
VI.6. Jenseits des Werks	181
VI.7. Jenseits der Schrift	186
VII. Obskure Kammern: Fritz Lang	195
VII.1. Das Kino und sein Double	195
VII.2. Kino als Höhle	198
VII.3. Der Gang des Films	200
VII.4. Mabuse überall	204
VII.5. Potente Technik	212
VII.6. Der Klang des Außerhalb	216
VII.7. Sound Stage	222
VII.8. Der akusmatische Raum	225
VII.9. Mord ohne Leiche	232
VII.10. In der dunklen Kammer	236
VII.11. Wo Es war, soll Ich werden	243
VIII. Perverse Schauplätze: Dario Argento	247
VIII.1. Ganz unten	247
VIII.2. Mörderische Weiterführungen	249
VIII.3. Häuser außer sich	254
VIII.4. Fragmentierung	256
VIII.5. Einbruch und Ausstülpung	257
VIII.6. Per-visionen	260
VIII.7. Through a Glass Brightly	262
VIII.8. Hinter dem Vorhang	266
VIII.9. Vom Nachleben der Bilder	272
IX. Ausgang	281
IX.1. Untote Räume	281
IX.2. Verschwinden/Ankommen	285
Bibliografie	289
Danksagung	301

Prolog

Im Innern des von Daidolos gebauten Labyrinths sitzt der Minotaurus und wartet auf seine Opfer. Die Schreckgestalt – halb Mensch, halb Stier – verschlingt, wer sich ihm nähert. Alle neun Jahre werden sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen in das Labyrinth geschickt, zur Speisung des Ungeheuers.

So erzählt es die antike Sage.

Doch was, wenn es den Minotaurus gar nie gegeben hat? Was, wenn er immer schon nur Legende war? Wäre damit das Schicksal jener, die man ins Labyrinth schickt, nicht noch schrecklicher? Denn statt in den Fängen des Monstrums, würden sie im Wahnsinn umkommen. Mit jedem Meter, den sie weiter tapen, steigert sich die Angst, dass hinter der nächsten Biegung des Ganges das Zentrum des Baus sich auftun könnte, in dem das Wesen lauert. War da nicht ein Scharren hinter der Mauer oder hört man nur das Echo der eigenen Schritte? Man stoppt und hält den Atem an. Immer wieder. Solange, bis man die Angst nicht mehr erträgt, bis man schreiend die Gänge entlang hastet, dem Tod entgegen, damit das Grauen endlich ein Ende haben möge.

Doch das schreckliche Ende wird nie erreicht, weil das Monster gar nicht existiert. Da ist nichts als ein endlos sich windender Weg und die Angst, die sich auf ihm ins Unermessliche erstreckt. Das Ungeheuer ist nicht dort im Innern. Es ist schon da, im Bau selbst. Es frisst uns auf – Schritt für Schritt.



Abb. 1: Holmes' »Castle«, 63rd Street, Chicago, Illinois, in: Seltzer, Mark: *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*, New York 1998, S. 207.

I. Eingang

»Denn hinter dem Raum, so will es scheinen,
gibt es nichts mehr, worauf er zurückgeführt werden könnte.
Vor ihm gibt es kein Ausweichen zu anderem.«
Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*.

»... welch schauerliches Raritätenkabinett da unten, wo dem Alltäglichsten
die tiefsten Schächte vorbehalten sind.«
Walter Benjamin: *Einbahnstraße*

»Deine Mauern bluten... bluten... bluten... Alle Türen will ich öffnen!« –
»Aber weißt Du, was sie bergen?«
Béla Balázs: *Herzog Blaubarts Burg*

I.1. In Blaubarts Schloss

Das ist eine wahre Geschichte:

In der Nacht vom 19. auf den 20. Juli 1895 durchsuchte die Polizei an der Ecke 63rd und Wallace Street im Chicagoer Außenbezirk Englewood ein Haus, das zu keinem anderen Zweck gebaut worden war als zu töten: Hinter der Fassade des dreistöckigen Gebäudes, das von den Ortsansässigen »The Castle« genannt wurde, steckte nicht weniger als eine riesige Mordmaschine (Abb. 1).

Auf einem immensen Grundriss von 750 Quadratmetern befanden sich im Erdgeschoss unscheinbare Läden wie eine Drogerie, ein Süßigkeitenladen, ein Restaurant sowie ein Juweliergeschäft. Der erste Stock hingegen bildete ein beängstigendes Labyrinth aus engen, verwinkelten Korridoren, die nirgendwohin führten, versteckten Treppen, Geheimgängen, verborgenen Kammern, begehbaren Schränken, Falltüren, Schächten und Aufzügen, die groß genug waren für menschliche Körper und die direkt in den Keller führten.

Es befanden sich 35 Schlafräume in dem Stockwerk, die wie in einem Hotel für begrenzte Fristen vermietet wurden. Viele von ihnen waren fensterlos und ließen sich schalldicht verschließen. Die Zimmer hatten bis zu vier verschiedene Türen, von denen jede in ein anderes Nachbarzimmer führte, so dass ein Fremder sich unweigerlich verirren musste. Die Beamten fanden außerdem einen riesigen, luftdicht versiegelten Raum, den man über Pforten in Schränken betreten musste, und eine Geheimkammer, die etwas vertieft zwischen Erdgeschoss und erstem Stock zu hängen schien. Wieder andere Zimmer waren mit Asbest oder

wie ein Tresor mit Eisen ausgekleidet und zeigten Brandspuren an den Wänden. Diese waren mit Gaszuleitungen ausgestattet, um die im Zimmer befindliche Person verbrennen oder vergasen zu können. Im Keller fand die Polizei schließlich ein Laboratorium, das sich noch über den Grundriss des Gebäudes hinaus erstreckte. In diesem befand sich ein Operationstisch mit entsprechenden chirurgischen Instrumenten, ein Arsenal an Chemikalien und ein voll ausgestattetes Krematorium. In den Boden waren ein mit Säure gefüllter Trog sowie zwei Wannen mit ungelöschtem Kalk eingelassen; groß genug, dass sich darin ganze Körper auflösen ließen. Im Boden verscharrt fand die Polizei Haarbüschel, blutige Kleider und eine Unzahl von Knochen aller Art.

Der Hausbesitzer war ein gewisser Dr. H. H. Holmes (mit richtigem Namen Herman Webster Mudgett). Dieser hatte 1893 das mörderische Haus nach eigenen Plänen bauen lassen, von verschiedenen Bauleuten, die er nach jeweils nur kurzer Zeit wieder entließ, um an deren Stelle neue einzusetzen. So war gewährleistet, dass keiner der Arbeiter die gesamte Konstruktion des Hauses, geschweige denn seine Funktion kennen konnte.¹

Einen besonderen Zulauf an Gästen bekam »The Castle« durch die *World's Columbian Exposition*, die Weltausstellung, welche 1893 in Chicago aus Anlass des 400. Jahrestags der Entdeckung Amerikas durch Christopher Kolumbus stattfand. Wie viele Menschen in Holmes' Hotel umkamen, ist bis heute nie geklärt worden. Er selber gestand vor seiner Hinrichtung 27 Morde, von denen ihm aber nur neun zweifelsfrei nachgewiesen werden konnten. Es ist indes anzunehmen, dass die Zahl seiner Opfer noch weit größer gewesen sein dürfte als jene behaupteten 27. Die genaue Zahl der Opfer ist deswegen so schwer abzuschätzen, weil während der Chicagoer Weltausstellung ohnehin unzählige Touristen verschwanden, ohne dass die lokalen Behörden nach deren Verbleib geforscht hätten.

Der Bau von Holmes' Mörderschloss traf freilich nicht zufällig mit der Weltausstellung zusammen. Holmes hatte sein Gebäude als Touristenfalle konzipiert und dies in buchstäblichstem Sinn: Die von der Weltausstellung nach Chicago gelockten Touristenströme versorgten den Serienkiller nicht nur mit zahlreichen Opfern, sondern noch dazu mit geradezu idealen. Reisende – fern von Verwandten und Bekann-

1 Vgl. »Modern Bluebeard« (o.V.), in: *Chicago Tribune*, 18.8.1895. S. 40, <http://www.footnote.com/image/#216160526> (aufgerufen am 2.7.2010) und Seltzer, Mark: *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*, New York 1998, S. 205–207. Sowie: Larson, Erik: *The Devil in the White City. Murder, Magic, and Madness at the Fair That Changed America*, New York 2003, S. 256–257 und S. 363–368.

ten, welche allenfalls Nachforschungen angestrengt hätten – konnte man verschwinden lassen, ohne dass es jemandem aufgefallen wäre. Allenfalls dürften sich die anderen Gäste des »Castle« über die starke Fluktuation bei den Mietern gewundert haben, doch ob der umtriebigen Stimmung in der Ausstellungsstadt hätte man deswegen kaum Verdacht geschöpft.

So ist es denn durchaus plausibel, dass diese mörderische Architektur ausgerechnet im Schatten der bewunderten Weltausstellung entstand, und doch bleibt dieses Zusammentreffen irritierend, da es scheinbar diametrale Gegensätze aufeinander prallen lässt: Die *World's Columbian Exposition* gilt nicht nur als Wendepunkt in der Geschichte der Stadt Chicago, sondern auch als historischer Moment des amerikanischen Städtebaus. Auf einer Fläche von 2,5 Quadratkilometern waren unter der Leitung des Architekten David Burnham für die Ausstellung mehrere Gebäude in klassischem Stil errichtet worden, wobei besonders der Gebäudekomplex im Zentrum berühmt wurde. Dieses Herzstück der Ausstellung wurde »The White City« genannt. Zum einen, weil die dort befindlichen Gebäude Fassaden aus weißem Stuck hatten und sich darum von den restlichen Bauten Chicagos stark abhoben; zum andern kam die »White City« zu ihrem Namen, weil erstmals ganze Straßenzüge von elektrischen Laternen beleuchtet wurden. Hier machten die Besucher die Erfahrung, dass die Boulevards und Gebäude, auch bei Nacht hell und damit gefahrlos begehbar waren. Diese Erfahrung war für die Geschichte des Städtebaus die wohl größte Innovation, welche die *World's Columbian Exposition* mit sich brachte.

Dieser »White City« steht nun mit Holmes' Mörderschloss ihre Antithese gegenüber. Wo die Weltausstellung mit ihren klassizistischen Gebäuden, ihren weiten Plätzen und elektrisch erleuchteten Straßen jedem, der sie betrat, Vertrautheit, Sicherheit und Bewegungsfreiheit vermittelte, erlebten die Opfer in Holmes' Hotel das genaue Gegenteil: ein Labyrinth, in dem man nie wissen konnte, was einen hinter der nächsten Biegung des Korridors erwartete. Eine dunkle, enge Architektur, in der man nicht nur meinte, man müsse ersticken, sondern es in den dafür vorgesehenen Räumen auch tatsächlich tat. Steht die Weltausstellung also für die Vision eines neuen, menschenfreundlicheren Stadtraums, so haben wir in Holmes' Hotel dessen Kehrseite, den Alptraum einer tödlichen Architektur: In Holmes' Castle kehrt all das zurück, was man aus der modernen Metropole verdrängt zu haben glaubte.²

2 Freilich hat sich Holmes' »Murder Castle« mindestens so sehr als Zukunftsvision erwiesen wie die *World's Columbian Exposition*, kündigt sich doch hier bereits die mörderische Architektur der nationalsozialistischen Lager an.

An Holmes' Hotel zeigt sich damit besonders scharf jene beunruhigende *Dialektik der Aufklärung*, wie sie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrem gleichnamigen Buch herausgestellt haben: Die Aufklärung (welche im Beleuchtungskonzept der Chicagoer Weltausstellung sogar wörtlich genommen wurde) ist ohne ihr grausiges Gegenstück offenbar nicht zu haben. Vielmehr – so Adorno und Horkheimer – enthält die Aufklärung selbst schon »den Keim zu jenem Rückschritt [...], der heute überall sich ereignet.«³ So ist man beispielsweise den Naturgewalten nicht länger ausgeliefert, doch an deren Stelle tritt der ungleich brutalere Zustand, »in dem die Gewalt des Systems über die Menschen mit jedem Schritt wächst, der sie aus der Gewalt der Natur herausführt.«⁴ Für den Vorteil, dass man in den hellen Straßen der »White City« keine Angst mehr vor der Nacht zu haben braucht, handelt man sich einige Kilometer entfernt die ungleich schwärzere Nacht in Holmes' Mörderkammern ein.

Dieses dialektische Verhältnis zwischen Weltausstellung als Stein gewordene Aufklärung und Holmes' Hotel als deren negative Fortsetzung zeigt sich auch in Details: So verfügte die »White City« etwa über ein, vom Bostoner Architekten Robert Swain Peobody gestaltetes »Machinery Building«. Doch während sich hinter dessen Fassade offenbar nur Ausstellungsräume für Maschinen befanden,⁵ war Holmes Hotel bereits einen Schritt weiter gegangen: Hier war das Haus selbst ein tatsächliches Machinery-Building, eine Haus-Maschine, die Leichen produziert. In einem in der *Chicago Tribune* vom 18. August 1895 erschienenen Artikel wird Holmes Hotel denn auch treffend als Mord-Fabrik, »Factory for Murder«, betitelt.⁶

Der Literaturwissenschaftler Mark Seltzer verweist im Zusammenhang mit Holmes' Hotel auf jene »Mechanisierung des Todes«, wie sie der Architekt Sigfried Giedion in seiner bahnbrechenden Studie *Die Herrschaft der Mechanisierung* beschrieben hat,⁷ und tatsächlich bezeugen zahlreiche Details in der Architektur des »Murder Castle«

3 Vgl. Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 1969, S. 3.

4 Ebd., S. 25.

5 Vgl. »Views From World's Fair« (o.V.), *The New York Times*, 25.2.1894, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F20A10FB345D15738DDDAC0A94DA405B8485F0D3> (aufgerufen: 2.2.2013).

6 Vgl. »Modern Bluebeard«, a.a.O., S. 40.

7 Seltzer: *Serial Killers*, a.a.O., S. 204. Siehe auch: Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt a. M. 1982, S. 270–277.

den Anspruch, das Töten und die Vernichtung von Körpern so rationell und einfach zu gestalten wie in einer Fabrik.

Doch Mechanisierung – das ist die Pointe von Giedions Untersuchung – betrifft niemals nur die Ware, die maschinell produziert wird, sondern schlägt immer auch auf jene zurück, welche die Maschinen bedienen. Indem eine Maschine – wie etwa das Fließband – dem Arbeiter Bewegungsablauf und Tempo vorgibt, macht es diesen selbst zu einem seiner Produkte. Sie »verarbeitet« zwei Dinge gleichzeitig: die Ware *auf* und den Menschen *am* Fließband, und setzt damit beides einander gleich.⁸

So wird auch der Hotelmanager Holmes letztlich darauf reduziert, ein Maschinist zu sein, der bloße Bediener seiner Haus-Maschine. Ist nämlich das Haus erst einmal gebaut, bestimmt dessen Architektur, was in ihm geschehen soll. Und der Hausherr kann nichts weiter tun, als diesen von der Bauweise vorgegebenen Funktionen zu entsprechen. Er wird dadurch genauso zum auswechselbaren Produkt wie die Leichen, welche die Haus-Maschine hervorbringt. Der Mörder wird selbst zum Opfer – zum eigentlichen Täter aber wird das Haus selbst.

Somit begegnet man in Holmes' Hotel einer autoritären Architektur, der sich alle, selbst sein Erbauer, zu unterwerfen haben. Diese Verschiebung der Dynamik von der Person hin zum Ort mag denn auch der Grund dafür sein, warum die Person H. H. Holmes bis heute nur vergleichsweise wenig bekannt ist. Und dies, obwohl er als einer der ersten amtlich erfassten Serienkiller gilt, noch dazu in einem Land, dessen Populärkultur von der Figur des Serienmörders geradezu besessen ist.

Betrachtet man diese Faszination der US-Popkultur für die Serienmörder etwas genauer, wird indes schnell klar, warum H. H. Holmes nur so wenig Interesse weckt; erscheint doch in den sonst so beliebten Erzählungen, Filmen und Fernsehserien die Figur des Serienkillers mit Vorliebe als dunkles Genie, als eigenwilliger Künstler, dessen Werke ein aufwändiges Interpretationsverfahren verlangen. So, wie der Serienkiller in der Popkultur mit Vorliebe als Künstlergenie, als *Auteur* präsentiert wird, verwundert es denn auch nicht, dass man lauter Deutungsverfahren begegnet, welche die Person des Künstlers ins Zentrum stellen. Als Verstehen, »indem man sich selbst gleichsam

8 Vgl. ebd., S. 146–152. Die eindrücklichste Darstellung dieser »Verarbeitung« des Arbeiters durch die Maschine findet sich natürlich in dem – auch von Giedion an dieser Stelle erwähnten – Spielfilm *MODERN TIMES* (USA 1936) von Charles Chaplin.

in den andern verwandelt«⁹ – mit diesen Worten Friedrich Schleiermachers für eine der Methoden hermeneutischen Lesens – stellt auch der Profiler in den Serienkiller-Narrativen gerne seine Arbeit dar.¹⁰

Doch im Falle von H. H. Holmes ist diese personenzentrierte *Hermeneutik der Einfühlung* nicht mehr möglich, weil die Person des Mörders im Vergleich zu seinem Mordwerkzeug gar nicht mehr von Belang ist. Je mehr Holmes von seiner Hausmaschine zum auswechselbaren Bediener degradiert wird, desto weniger taugt er als Projektionsfläche für jene Genialität, mit der die Figur des Serienkillers sonst so gerne ausgestattet wird. Der Mörder Holmes erweist sich vielmehr als unscheinbarer Mann ohne Eigenschaften und an seiner Stelle wird das tödliche Gebäude zur eigentlichen Hauptfigur.

Die Hausmaschine, das Mordschloss, erweist sich damit als Tatort im strengsten Wortsinn: als ein Ort, dem die Tat bereits eingeschrieben ist – als TAT/ORT. Der Ort ist hier nicht länger eine bloße Bühne, die nichts mit dem zu tun hat, was auf ihr geschieht; vielmehr ist es gerade der Ort, welcher erst definiert, welche Taten in ihm statthaben werden. Der Ort wird selbst zum Täter. Holmes' »Castle« erweist sich damit als extremer Fall dessen, was man zu Recht einen *spatial turn* nennen kann: Der Raum *wendet* sich gegen das Subjekt, er gewinnt die Oberhand.

I.2. Mediale Gegenräume

Das 20. Jahrhundert lasse sich als »Zeitalter des Raums« begreifen – so vermutet Michel Foucault in seinem erst posthum veröffentlichten Aufsatz »Von anderen Räumen«¹¹, in welchem er auch einen Begriff bereitstellt, der dazu dienen kann, diese Virulenz des Raumes zu beschreiben. Gemeint ist der Begriff der »Heterotopie«. Damit bezeichnet Foucault »Gegenorte (...), tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen (...) all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil ver-

9 Schleiermacher, Friedrich D. E.: *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt a. M. 1977, S. 169.

10 Den Zusammenhang zwischen literaturwissenschaftlicher Hermeneutik und Serienkiller-Profilierung hat Elisabeth Bronfen am Beispiel von David Finchers Film *SE7EN* exemplarisch ausgearbeitet. Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999, S. 9–38 und Dies.: *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema*, New York 2004, S. 1–18.

11 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« In: *Schriften. Dits et Écrits. Bd. 4. 1980–1988*, Frankfurt a. M. 2005, S. 931–942.

kehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.«¹² Zu den von Foucault angeführten Beispielen solcher Gegenorte gehören etwa der Friedhof, das Gefängnis, die Irrenanstalt, das Feriendorf oder auch der Platz des Jahrmarktes.

Ganz gewiss ist die »White City« der Chicagoer Weltausstellung, die das 20. Jahrhundert als jenes Foucault'sche »Zeitalter des Raums« mit einläutete, der exemplarische Fall einer solchen Heterotopie. Doch dies gilt nicht weniger für das »Murder Castle«, jenes Gebäude, das sozusagen den Gegenentwurf zur Weltausstellung darstellt. Wenn die Heterotopie nach Foucault ein »Reservoir für die Fantasie«,¹³ also gleichsam einen realen Ort für Träume darstellt, so kann man das für die Heterotopie des »Murder Castle« entsprechend präzisieren: Hier haben die Alpträume einen realen Ort gefunden.

Dieser spezielle Fall eines heterotopischen Tat/Orts soll im Folgenden »das Unheimliche« genannt werden. Das Unheimliche, wie es Sigmund Freud in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1919 beschreibt, soll in dieser Arbeit untersucht werden – nicht als Bezeichnung eines Gefühls, einer Stimmung, sondern vielmehr als Begriff für eine bestimmte räumliche Konstellation, als Name für jene beängstigende Variante einer Heterotopie, wie es Holmes' »The Castle« darstellt.

Es soll nachgezeichnet werden, wie das Unheimliche in der psychoanalytischen Theorie bei Sigmund Freud und später bei Jacques Lacan als ein spezifisch räumliches Phänomen ausgearbeitet wird. Anschließend soll untersucht werden, wie der unheimliche Raum, den die Psychoanalyse erstmals theoretisiert, bereits in der Kunst vorweggenommen und später weiter modifiziert wurde. Als Untersuchungsgegenstand dienen dabei sechs Konvolute, die eine zeitliche Trajektorie von der Spätaufklärung bis zur Gegenwart bilden. Dazu zählen die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Bilder des italienischen Architekten und Kupferstechers Giovanni Battista Piranesi, die Erzählungen Edgar Allan Poes, Charlotte Perkins Gilmans und H. P. Lovecrafts sowie die Filme von Fritz Lang und Dario Argento. Diese vergleichende Lektüre wird auch dadurch nahegelegt, dass sich die verschiedenen Künstler explizit oder implizit aufeinander beziehen. Trotzdem ist der Eindruck, hier werde gänzlich Verschiedenes miteinander verglichen, ein durchaus intendierter. Es soll exemplarisch vorgeführt werden, wie über den Begriff des Unheimlichen neue, verblüffende Verbindungen und Kontinuitäten zwischen stark divergierenden

12 Ebd., S. 935.

13 Ebd., S. 942.

Kunstwerken aufgedeckt werden können.¹⁴ Dabei ist es kein Zufall, dass der gemeinsame Nenner einer solchen vergleichenden Lektüre ausgerechnet ein psychoanalytischer ist, bestand doch die Innovation (und Provokation) der Freud'schen Psychoanalyse ebenfalls darin, Zusammenhänge nachzuweisen, wo man diese zuvor nicht gesehen hatte, nicht hatte sehen wollen.

Dass, im Gegensatz zu Holmes' »Murder Castle«, die Objekte anhand derer die Heterotopie des Unheimlichen erläutert werden soll, keine physischen Orte sind, mag zunächst erstaunen. Widerspricht dies doch der Eigenart von Foucaults Gegenräumen, nämlich, real lokalisierbare Orte zu sein. Doch ein kurzer Blick auf die Entstehungsgeschichte des Foucault'schen Heterotopie-Begriffs kann hier Klärung bringen.

Foucault benutzt das Wort »Heterotopie« erstmals im Vorwort zu *Die Ordnung der Dinge* im Zusammenhang mit einer von Jorge Luis Borges angeführten Enzyklopädie, die eine gänzlich undurchschaubare Klassifikation von Tieren vornimmt.¹⁵ Borges' eigentümliche Taxinomie führt laut Foucault nichts weniger als die Begrenzung des Denkens vor. Den Ort aber, auf den Borges' absurde Liste verweist, jenes Wunderland, wo diese undurchschaubare Klassifikation erst möglich und sinnvoll wäre, nennt Foucault Heterotopie – ein Ort, der sich gleichsam jenseits der Grenze unseres Denkens befindet.

Mit der Grenze des Denkens ist zugleich auch eine Grenze des Textes gemeint. Denn während die Utopie sich nach Foucault durchaus »in der richtigen Linie der Sprache« und damit innerhalb eines verstehbaren Diskurses befindet (was denn auch erklärt, warum sich die Utopie bestens als literarisches Thema eignet), »unterminieren« die Heterotopien die Ordnung der Sprache selbst. Die Heterotopie schafft also quasi einen Zustand der Aphasie: »Das Unbehagen, das uns lachen lässt, wenn wir Borges lesen, ist wahrscheinlich mit der tiefen Schwierigkeit derjenigen verwandt, deren Sprache zerstört ist.«¹⁶

14 Die Fruchtbarkeit solcher vergleichender Lektüren hat Elisabeth Bronfen mit ihrem Verfahren des »Crossmapping« eindrücklich unter Beweis gestellt. Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, S. 7–41 und Dies.: *Liebstedt und Femme fatale, Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt a. M. 2004, S. 9–19.

15 Die Klassen lauten etwa: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden etc. Vgl. Borges, Jorge Luis: »Die analytische Sprache John Wilkins'«, in: *Gesammelte Werke. Essays 1952–1979*, München 1981, S. 109–113, Hier: S. 112.

16 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1971, S. 20–21.

So ist denn die Heterotopie in *Die Ordnung der Dinge* ein unmöglicher Nicht-Ort der Sprache – im späteren Aufsatz »Andere Räume« ist sie der durchaus reale Gegenort zur Zivilisation.¹⁷ Doch so inkompatibel diese beiden Auffassungen auch scheinen mögen, so ist doch gerade deren Verbindung als Ausgangslage für die vorliegende Arbeit besonders fruchtbar. Heterotopie erweist sich dann nämlich als mehrdeutiger Begriff, der zugleich einen physischen als auch einen illusionär-metaphorischen Ort beschreibt; zugleich einen Ort jenseits der Sprache als auch einen Ort, wo eine neue Sprache erst entstehen kann. Eben diese Ambivalenzen, dieses Oszillieren zwischen Ort und Nicht-Ort, zwischen Sprache und Nicht-Sprache, zwischen physischer Ausdehnung und medialer Komprimierung, zeichnet denn auch den Begriff des Unheimlichen bei Freud und Lacan aus.

Diese Ambivalenzen werden sich denn auch in den untersuchten Kunstwerken zeigen. Denn wie zu sehen sein wird, machen sie alle den unheimlichen Raum einerseits zu ihrem expliziten Thema, andererseits sind sie (etwas weniger offensichtlich) zugleich selbst solche unheimliche Räume. Die gewählten Kunstwerke sind demnach Inszenierungen des Unheimlichen im doppelten Sinne: indem sie es (re-) präsentieren und ausstellen, aber auch indem sie selbst Szenen, Tat/Orte des Unheimlichen sind.

Es ist mithin auch kein Zufall, dass die zu untersuchenden *Texte* verschiedenen Medien (nämlich Bild, Schrift und Film) und verschiedenen Jahrhunderten angehören. Schlaglichtartig soll gezeigt werden, wie der Raum des Unheimlichen zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Medien thematisiert und evoziert wird. Dabei soll nicht zuletzt aufgezeigt werden, wie sich die Problematik des Unheimlichen zunehmend verschärft, um schließlich in der Moderne zu kulminieren. In Fortsetzung von Adornos und Horkheimers These, wonach die Barbarei dem Projekt der Aufklärung inhärent sei, soll sich zeigen, dass auch das Unheimliche ein Kind der Aufklärung ist. Technische Aufrüstung bringt das Unheimliche nicht zum Verschwinden, sondern lässt es im Gegenteil erst entstehen. Mit der Genauigkeit in der Darstellung wie man sie in Piranesis Bildern oder Poes Beschreibungen findet, wächst auch die Prägnanz des Unheimlichen seit der Renaissance stetig, um schließlich im 20. Jahrhundert zu kulminieren. Hier kommt

17 Zum Vergleich der beiden Texte und der Entwicklung des Heterotopie-Begriffs bei Foucault siehe: Defert, Daniel: »Foucault, der Raum und die Architekten«, in: Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Politics-Poetics. Das Buch zur Documenta X*, Ostfildern 1997, S. 274–283 und Ders.: »Raum zum Hören«, in: Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M. 2005, S. 67–92.

schließlich unter dem Begriff des Unheimlichen das zur Deckung, was man in Anlehnung an Foucault als *die* überragenden, neuen Themen des 20. Jahrhunderts bezeichnen kann: Raum, Psychoanalyse, Film.

Wie zentral der Aspekt medialer Verfasstheit für den Raum des Unheimlichen ist, lässt sich schließlich auch an dem scheinbar so physisch-realen Beispiel dieser Einleitung zeigen, an Holmes' »Murder Castle«: In der Nacht auf den 19. August 1895 wurde das todbringende Gebäude von einem Feuer gänzlich zerstört. Wie es zu dem Brand kam, konnte nie geklärt werden. So bleiben von der furchteinflößenden Heterotopie des tödlichen Hauses nichts als Fotografien (Abb. 1), der Rapport von den mit der Untersuchung beauftragten Polizisten, ein Grundriss, ein paar Zeitungsartikel, sowie ein von Holmes in der Todeszelle verfasster autobiografischer Bericht.

Wir wissen, dass es dieses Haus tatsächlich einmal gegeben hat, und doch ist nichts von ihm geblieben, außer einigen Bild- und Schriftspuren. Die Medien bezeugen die einstige Existenz dieses Tat/Orts und betonen damit zugleich seine Abwesenheit in der Gegenwart. In eben diesem Schwanken aber zeigt sich das Unheimliche: Vorhanden und doch verschwunden, nur in medialer Vermittlung sichtbar, aber doch mehr als nur Repräsentation.