

CHRISTIAN DAUMANN

Wunderwelt aus Fleisch und Blut

Geschlecht, der Körper,
seine Grenzen und deren
Transgression in
Clive Barkers *Imajica*




AVM

Wunderwelt aus Fleisch und Blut. Geschlecht, der Körper, seine Grenzen und deren Transgression in Clive Barkers "Imajica" von Christian Daumann ist urheberrechtlich geschützt. Der Textinhalt darf ausschließlich zu privaten Zwecken genutzt werden. Der Abdruck sowie Veränderungen jeglicher Art erfordern der schriftlichen Genehmigung des Verlags. © 2009 Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München.

There is no excellent beauty that hath not
some strangeness in the proportion.

Sir Francis Bacon, *Of Beauty*

Vorwort

Die Werke des britischen Schriftstellers, Malers, Produzenten und Regisseurs Clive Barker sind über die Jahre nicht nur künstlerisch, sondern auch inhaltlich immer vielschichtiger geworden. Dennoch formt und beeinflusst kein anderes Motiv Barkers Oeuvre mehr als der Körper, ganz gleich in welchem Medium.¹ Darstellungen reichen von expliziten Gewaltbildern und sexuellen Freizügigkeiten, über Geschlechterportraits, bis hin zur Gestaltung phantasievoller Kreaturen des Bizarren: Wunderwelten aus Fleisch und Blut. Mittlerweile ist Barker zudem ein namhafter Autor von Jugendromanen, die das Körpermotiv in Adoleszenzgeschichten aufgreifen.

Dieses Buch untersucht den Themenkomplex Körper in Clive Barkers fantastischem Roman *Imajica* aus dem Jahre 1991, welcher, diverse Romanzyklen und Serien ausgenommen, sein bis dato umfangreichstes Einzelwerk darstellt. Im Fokus der Untersuchung, die in ihrer ursprünglichen Fassung 2006 als Magisterarbeit im Fach Anglistik entstand, stehen insbesondere die Grenzbereiche des Körpers und deren Transgression hinsichtlich des Leibes und Geschlechts.² Dies beinhaltet demnach die Auseinandersetzung mit dem *anderen* Körper im Rahmen von Genderkategorien,³ aber auch im Zusammenhang mit dem Monströsen, Kreatürlichen, Grotesken und Karnevalesken, in dem das vermeintlich „Normale“ unterwandert wird. Weiterhin impliziert der Grenzbereich des Körpers auch die Maxime des Erfahrbaren. Als Konstrukt verweist die Grenze allerdings nicht nur auf das Abgrenzen eines Körpers gegen etwas anderes, sondern kennzeichnet auch einen Ort der Begegnung und Konfrontation und wird somit vermittelnde Instanz. Weitere Schwerpunkte bilden die Darstellung von physischer Gewalt, Sexualität und Tod sowie das Verhältnis von Körper zu Selbst und Identität im Roman. Ausgeklammert werden die Bereiche Medizin und Technik, etwa hinsichtlich der Verbindung von Mensch und Maschine („Cyborg“) oder der Körperlosigkeit im Cyberspace. Allerdings sind die genannten Bereiche für die Untersuchung von Barkers Werk ohnehin nicht relevant.

¹ Neben Literatur, Film und bildender Kunst, zielt der Name Clive Barker mittlerweile auch Actionfiguren (*Tortured Souls*, *Infernal Parade*), Comics (*Ectokid*, *Hokum & Hex*, *Saint Sinner*) Computer - bzw. Videospiele (*Undying*, *Jericho*) und sogar Plüschtiere (*Jump Tribe*), wobei Barker meist Hintergrundgeschichten und Protagonisten entwickelt. Die Grenze zwischen künstlerischer Vielseitigkeit und Vermarktungsstrategie unter dem gewinnbringenden Namen Barker verläuft dabei verdächtig eng.

² Transgression soll hierbei nicht auf den Bereich der Genderforschung im Sinne vom Überschreiten konventioneller Geschlechtergrenzen festgelegt werden, sondern impliziert auch Grenzüberschreitungen des materiellen Körpers im Allgemeinen. Nach diesem Verständnis umfasst Transgression auch Transformation (physische Ebene) und Transzendenz (psychische Ebene).

³ Sicherlich würde angesichts des Umfangs der Genderthematik in *Imajica* eine entsprechend vertiefte, separate Untersuchung lohnen, so dass hier ausgewählte Bereiche vorgestellt werden.

Während das Körpermotiv erwartungsgemäß – wir alle schleppen ihn mit uns herum – in einer wahren Flut an Publikationen in den verschiedensten Disziplinen vertreten ist, bleibt die Sekundärliteratur in Form von Büchern zu Barkers Werk gerade noch überschaubar und beschränkt sich meist auf die *Books of Blood* und den Film *Heltraiser*.⁴ Der vorliegende Text möchte nicht zuletzt auch dazu beitragen, diese Lücke zu schließen. Dabei bewegt sich das Buch primär im Bereich der Gender-Forschung mit deren Konzentration auf das Geschlecht als „historisch wandelbares, gesellschaftlich-kulturelles Phänomen“ und der Reflektion der damit verbundenen „hierarchisierenden Kategorien“,⁵ die für Barkers *Imajica* relevant sind. Einen interessanten Gedankenspielraum bieten daneben psychoanalytische bzw. analytisch-psychologische Lesarten – Barkers Texte orientieren sich eher an den Theorien Carl Gustav Jungs und der entsprechenden Symbolik.⁶ Besonders in Rezensionen werden seit einigen Jahren häufig biographische Interpretationen zu Barkers Werken aufgestellt, da von dessen Homosexualität Schlüsse auf die Darstellung von Geschlechterrollen gezogen werden.⁷ Sämtliche Ansätze dieser Art werden in diesem Buch ignoriert.

Im Buch werden die Begriffe Körper und Leib austauschbar verwendet, unabhängig davon, dass Personen Körper *haben* (subjektiver Besitz, Leib, Gestalt, fleischliche Hülle) und gleichzeitig Körper *sind* (soziales Objekt).⁸ Der Körper kennzeichnet das „Gebilde, in dem sich soziale Strukturen materialisieren“ und generiert die „biologische Grundlage für die Unterscheidung der Menschen in zwei Geschlechter“,⁹ wobei weiterhin zwischen biologischem (sex) und sozialem Geschlecht (gender) differenziert wird.

⁴ Dieses Buch beschränkt sich, sofern nicht anders angegeben, auf Clive Barkers literarisches Schaffen.

⁵ Feldmann, Doris u. Schülting, Sabine: Gender Studies. Gender-Forschung. In: Metzler Lexikon Gender Studies. S. 143.

⁶ Psychoanalytische Lesarten sind in der fantastischen Literatur bzw. Horrorliteratur nahezu überrepräsentiert; nicht wenige hinterlassen den schalen Nachgeschmack der „Interpretation um jeden Preis“.

⁷ Abgesehen davon, dass Ansätze dieser Art das Bedeutungspotenzial eines Textes verkennen, dokumentieren sie (außerhalb einer Biographie) gleichermaßen nur wieder die Beständigkeit geschlechtsspezifischer Vorurteile. Zudem arbeiten viele Texte der Sekundärliteratur mit einem nicht geringen Anteil an Zitaten von Barker selbst – dieses Buch greift nur in Sonderfällen auf entsprechende Quellen zurück, um den Text des zu untersuchenden Romans ganz in den Vordergrund zu stellen.

⁸ Vgl. Schmidt, Günther: Identität und Body-Image. Die soziale Konstruktion des Körpers. Tübingen: Eberhard-Karls Universität, Diss. 2001. S. 43.

⁹ Combrink, Claudia: Männlicher/weiblicher Körper. In: Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze. Personen. Grundbegriffe. Hrsg. von Renate Knoll. Stuttgart: Metzler 2002. S. 212.

Nach einem Exkurs zur Einordnung von Barkers Werken im ersten Kapitel, widmet sich der Abschnitt „Paradox Fleisch“ der Ambivalenz des Körpers und deren Bedeutung für Barkers Arbeiten. Das dritte Kapitel gibt einen Überblick zu ausgewählten Werken von den frühen Theaterstücken über die Jugendbuchreihe *Abarat* bis hin zum zuletzt veröffentlichten *Mister B. Gone*, um charakteristische und rekurrende Motive aufzuzeigen. Die Facetten des Forschungsgegenstandes Körper werden angerissen, um so an *Imajica* heranzuführen. Kapitel Vier fasst den Inhalt des Textes zusammen und erläutert kurz dessen Stellenwert in Barkers Werk. Im Anschluss erfolgt die Untersuchung des Romans. Dies betrifft die sprachliche Ebene des „Körpers in Worten“ und die „Metaphorisierung der Stadt als Körper“, die Dar- und Vorstellung der Genderthematik, den Einblick in Barkers Kreaturenwelt des „wunderbar Monströsen“, den Körper zwischen Eros und Thanatos, das Verhältnis von Geist und Körper sowie Selbst und Identität. Die Unterkapitel zu Gender und dem fantastischen Körper bilden hierbei die weitere Schwerpunktsetzung. Im abschließenden Fazit werden die gewonnenen Ergebnisse paraphrasierend dargestellt und kommentiert.

Nachdem die Theorie nun bewältigt ist: Viel Spaß beim Lesen.

Mein Dank gilt allen, die meine Arbeit für dieses Buch in irgendeiner Form unterstützt haben, darunter insbesondere Paul Kane sowie Phil und Sarah Stokes für ihre positive Resonanz und ermutigenden Worte. Wunderwelt aus Fleisch und Blut. Geschlecht, der Körper, seine Grenzen und deren Transgression in Clive Barkers "Imajica" ist direkt beim AVM-Verlag, über den örtlichen Buchhandel oder online bei verschiedenen Anbietern erhältlich. www.wonderlands.jimdo.com

Christian Daumann, März 2009

Inhaltsverzeichnis

1. The Dark Fantastic.....	8
2. Paradox Fleisch.....	13
3. Celebration of the Imagination – ausgewählte Werke.....	14
3.1 Inhabiting Other Skins – frühe Theaterstücke.....	14
3.2 Finding Flesh Worthy to Use – Books of Blood.....	16
3.3 Dreams of a Pleasure Dome – The Damnation Game, The Hellbound Heart und Hellraiser.....	20
3.4 Worlds within Worlds – Weaveworld, Cabal/Nightbreed, The Great and Secret Show und Everville.....	25
3.5 Entering the Domus Mundi – Sacrament und Galilee.....	26
3.6 Das Monster Hollywood – Coldheart Canyon.....	27
3.7 Nimmerland – The Thief of Always und Abarat.....	28
3.8 Burn this Book – Mister B. Gone.....	29
3.9 Zusammenfassung.....	30
4. Clive Barkers Imajica.....	31
4.1 Inhalt.....	31
4.2 Imajica im Werk Barkers.....	32

5. Translated Maps of the Flesh – der Körper in Imajica.....	34
5.1 Wort und Fleisch – der Körper in Worten.....	34
5.2 Metaphorisierung der Stadt als Körper.....	36
5.3 The Imajica’s a Circle – Körper und Geschlecht in Imajica	39
5.3.1 Von Göttinnen, Müttern und Monstern – Frauen in Imajica.....	40
5.3.2 They want some Holy Spirit inside them – Männer in Imajica	49
5.3.3 The Age of Pie’oh’pah, perhaps.....	54
5.4 Karneval der Körper	58
5.4.1 Das wunderbar Monströse – Die Bewohner der Imajica	59
5.4.2 Körper und Gewalt.....	66
5.4.2.1 Exkurs: Gewalt, Ästhetik und fantastischer Körper	69
5.4.2.2 Curiosities	69
5.4.3 Death’s put some strange Ideas in my Head – Kuttner Dowd	73
5.5 Der Körper zwischen Eros und Thanatos	77
5.6 A School in which the Soul learned Flight – Körper und Geist.....	81
5.7 Körper, Selbst und Identität.....	85
6. Fazit.....	87
7. Quellen- und Literaturverzeichnis.....	89
8. Anhang: Dramatis Personae.....	95

1. The Dark Fantastic

David Punters und Glennis Byrons im Jahre 2004 erschienenes Kompendium *The Gothic* kommentiert unter dem Eintrag „Clive Barker“ wie folgt:

It would not be entirely accurate to call him a sadistic writer, but clearly he has been concerned throughout his work with pain and the limits of pain, with what the human body can endure and with what humans can inflict upon each other.¹⁰

Dies trifft einerseits sicherlich zu, andererseits mag sich hierbei oberflächlich betrachtet die Vorstellung des Trivialen ins Gedächtnis schleichen, doch Barkers Werke sind tiefgründiger und bieten mehr als „Sex'n'Violence“. Davon abgesehen, dass Punters/Byrons Kommentar sowie einige andere Angaben im Text unzureichend sind, fällt dort auch die unzeitgemäße und simple Kategorisierung Barkers als einer von Großbritanniens bekanntesten gegenwärtigen Horrorautoren ins Auge.¹¹

Als Exkurs sei daher zu Beginn auf die Einordnung Barkers als Horrorschriftsteller eingegangen. Dies ist für die Untersuchung des Themenkomplexes Körper insofern von Bedeutung, da innerhalb der Horrorliteratur die Be- und Verarbeitung des Leibes in gewisser Weise von vornherein impliziert ist; sie korreliert mit dem Genre. Denn als Einziges trägt die Horrorliteratur ihren Namen nach dem Einfluss auf den Rezipienten – Horror ist ein Körpergenre und eine Körpererfahrung,¹² die sich gleichzeitig auch in den Themen des Genres niederschlägt. Es kann nicht bestritten werden, dass nahezu jedes Werk Barkers von Elementen des Horrors durchzogen ist und einige, hierbei primär die Anthologie *Books of Blood*, die Novelle *The Hellbound Heart* und der Debutroman *The Damnation Game*, dem Genre zuzuordnen sind. Andere bzw. spätere Werke aber orientieren sich nicht mehr am Horrorgenre, sondern bedienen sich seiner Elemente als Stilmittel. Der Horrorliteratur haftet die negative Konnotation des Schunds an, die nur auf die Befriedigung der niederen Instinkte aus sei. Eine derartige Definition ist genauso oberflächlich, wie Barker auf das Genre zu begrenzen. Gerechtfertigt erweist sich allerdings die Einordnung innerhalb der fantastischen Literatur, die sich einer zu starren Kategorisierung verweigert. Vermehrt findet man auch den Verweis zur Dark Fantasy, welche mit Barkers Texten weitaus trefflicher vereinbar ist als schlicht Horror. Zudem fallen Begriffe wie „(metaphysical) fantastique“ oder „fabulism“ (die u. a. auch der Autor selbst benutzt). Douglas E. Winter bezeichnet

¹⁰ Punter, David und Byron, Glennis: *The Gothic*. Oxford et al.: Blackwell Publishing 2004. S. 86.

¹¹ Ebd. S. 85.

¹² Ein derartiger Bezug wird ansonsten höchstens im Bereich des Pornographischen erreicht. Vergleiche hierzu Clover, Carol J.: *Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film*. In: *The Dread Difference. Gender and the Horror Film*. Hrsg. von Barry Keith Grant. Austin : Univ. of Texas Press 1999. S. 69.

Barker in seiner umfangreichen Biographie als „Dark Fantastic“ und „Modern Mythmaker“.¹³ Um Verwechslungen oder etwaige Fehlinterpretationen auszuschließen, seien an dieser Stelle einige Kurzdefinitionen von Gattungen aufgeführt, die im Verlauf des Buches verwendet werden.

Fantastische Literatur/Fantasy: Sammelbegriff für Genres, in denen naturgesetzliche Grenzen überschritten werden, übernatürliche Elemente als Thema auftreten und das jeweilige Werk dominieren. Ähnlich wie der fantastische Film, deckt der Terminus Werke ab, die sich einer festen Klassifikation verweigern, da sie sich in und an den Grenzbereichen verschiedener (fantastischer) Genres bewegen. Dies sind meist Fantasy, Horror und/oder Science-Fiction.

They're [Geschichten der fantastischen Literatur] the tales of the collective tribe, the fundamental metaphors of confrontation with things that may devour us or may offer us transcendence, and may be offering both in the same moment. At its best, fantastic fiction creates an immensely sophisticated, metaphorical language about very human issues.¹⁴

Ein „fantastischer Körper“ ist in diesem Zusammenhang ein Körper, der die Naturgesetzte hinter sich lässt und die Grenzen des Leibes abwerfen kann.

Horrorliteratur: Texte die darauf abzielen, Gefühle des Entsetzens, Ekels, der Angst oder des Unheimlichen hervorzurufen und diese Prozesse gleichzeitig zu thematisieren. Oft verallgemeinernd „gebraucht für die selbstzweckhaft die Sensationsgier ihrer Konsumenten befriedigende Schundliteratur.“¹⁵

Splatterpunk: Untergattung des Horror, die ihren Namen dem Splatterfilm und der Cyberpunk-Literatur verdankt und Mitte der 1980er Jahre an Popularität gewann.¹⁶ Auch als Gegenbewegung zum „Fließbandhorror“ entstanden, bricht Splatterpunk mit konventionellen Traditionen des subtilen, verborgenen Horrors und zeichnet sich durch einen anatomischen Detailreichtum bis zum Hyperrealismus von gewalttätigen und sexuellen Darstellungen aus.¹⁷ In ihrer Direktheit lassen sich Frustration über gesellschaftliche Zwänge, soziale Disparitäten und moralische Heuchelei erkennen. Splatterpunk bedient sich des Spektakels, um den Finger in die Wunde zu legen und dekonstruiert den Körper,

¹³ Winter, Douglas E.: Clive Barker. The Dark Fantastic. The Authorized Biography. New York: Harper Collins 2002.

¹⁴ Strauss, Bob: The New King. In: Stephen King and Clive Barker. The Illustrated Guide to the Masters of the Macabre. Hrsg. von James Van Hise. Las Vegas: Pioneer Books 1990. S. 91.

¹⁵ Schweikle, Irmgard: Horrorliteratur. In: Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990. S. 207.

¹⁶ Der Terminus *Splatterpunk* wurde angeblich von David J. Schow während der World Fantasy Convention 1986 geprägt.

¹⁷ Vgl. McRoy, Jay: There Are No Limits. Splatterpunk, Clive Barker and the Body *in-extremis*. In: Paradoxa. Studies in World Literary Genres 17 (2002). S. 130.

indem er ihn als Fleisch portraitiert und fragt: „What does it mean to be human? and what are the limits of human consciousness?“¹⁸

Splatterpunk forces us to gaze at what we would feel more comfortable not seeing; it insists on the confrontation of the repressed and suppressed. [...] If there is any redemption for us in the late-twenty century, it can only come through the cathartic revelation and acceptance of the repressed.¹⁹

Der Splatterpunk konnte sich nicht vollständig als eigenes (Sub)Genre etablieren und blieb Nischenkategorie, fand aber Einzug in den Mainstream. Ein interessanter Artikel zu Elementen des Splatterpunk in Barkers frühen Werken²⁰ ist *There are no Limits: Splatterpunk, Clive Barker, and the Body in-extremis* von Jay McRoy (siehe Literaturverzeichnis).

Dark Fantasy: Hybridgenre aus Horror- und Fantasyliteratur; auch als Subgattung der Fantasyliteratur verstanden, in der verstärkt Elemente der Horrorliteratur auftreten. Die Komponente der Fantasy bezieht sich meist auf eine Parallel- oder Alternativwelt, die des Horrors auf das Dunkle, Morbide und die Betonung von Stilmitteln zur Erzeugung von Schrecken.

Plakative Vertreter der Horror- und Fantasyliteratur zeichnen sich oft durch das Zelebrieren festgelegter Stereotypen aus. Frauen sind beispielsweise generell schmuckes Beiwerk oder werden kommentarlos den Bildern der Heiligen, Hure oder Amazone zugeordnet. Dabei wird das subversive Potenzial der fantastischen Literatur verschenkt (oder missbraucht). Durch das Unterwandern der „Wirklichkeit“ kann nämlich die Rezeption des Alternativen und Anderen sensibilisiert und oftmals gar erst initiiert werden; die Möglichkeit, alternative Realitäten kopräsent zu halten, gelingt der fantastischen Literatur aufgrund ihrer Massenkompabilität vielleicht auch gerade deshalb manchmal besser als anderen Genres. „Dark fantasy reconnects readers to the body experienced in childhood as a radical openness to experience, and so become politically subversive.“²¹ Davon macht *Imajica* Gebrauch, indem es multiple Sichtweisen auf den Körper eröffnet, welche der Vorstellung eines festgelegten Körpers widersprechen. Ähnliches gilt natürlich auch für die Horrorliteratur im Allgemeinen:

It allows you to talk about death, insanity, sexual obsession, the failure of social systems, and the destruction of the nuclear family. You can subvert the status quo [...]. And you

¹⁸ Kern, Louis J.: American "Grand Guignol". Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence. In: *Journal of American Culture* 19 (1996). S. 49.

¹⁹ Ebd. S. 57.

²⁰ Der Autor Barker lehnt diese Kategorisierung, da verallgemeinernd, allerdings ab.

²¹ Badley, Linda: *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. Wesport: Greenwood Press 1996. S. 81.

can do that in a format which is very accessible, and people will pick it up [...], and maybe not realize the subtext.²²

Angemerkt sei jedoch auch, dass oben erwähnte Sensibilisierung ebenso auf dem umgekehrten Wege möglich ist und so nicht das Andere, sondern das ewig Gleiche propagiert, was sich an den zahlreichen Stereotypen innerhalb der fantastischen (Trivial)Literatur bewahrheitet.

Noch immer werden Barkers Werke meist mit dem Horrorgenre verbunden, auch wenn viele der letzten literarischen Publikationen wie etwa *Abarat* Kinder- bzw. Jugendbücher waren. Wie kommt es zu dieser Kategorisierung? Hierfür sind drei Gründe aus der Frühphase des Autors zu nennen, deren prägender Einfluss noch bis heute anhält: Barkers Erstlingserfolg der *Books of Blood* (1984-1985), Stephen Kings Euphorie für diese Werke („I have seen the future of horror, and his name is Clive Barker“)²³ und schließlich Barkers gefeiertes Regiedebut *Hellraiser* (1987). Besonders der letztgenannte Film, ohne Zweifel dem Horrorfilm/Splatter zuzuordnen, ist unumgänglich mit dem Name Clive Barker verbunden und wurde zum Markenzeichen im Lebenslauf des Künstlers. In Deutschland wird dieses Phänomen durch die Tatsache verstärkt, dass der Film aufgrund seiner Gewaltdarstellungen indiziert wurde und so seine Popularität noch steigerte. Die im Film auftretenden „Monster“, die Zenobiten (siehe Kapitel 3.3), wurden Teil der Popkultur und Ikonen des modernen Horrorkinos.²⁴ Ironischerweise soll die Novelle, auf welcher der Film basiert, zu den weniger häufig gelesenen Texten Barkers zählen.

Neben traditionellen (fantastischen) literarischen Einflüssen wie etwa M. Shelley oder E. A. Poe (beiden widmet Barker mit *Frankenstein in Love* und *New Murders in the Rue Morgue* ein Theaterstück bzw. eine Kurzgeschichte), prägen auch biblische Motive und – mit Blick auf Barkers graphischen Stil – visuelle Medien wie bildende Kunst (u. a. W. Blake, F. Goya oder H. Bosch) sowie natürlich der Film (u. a. J. Cocteau, W. Disney) die Arbeiten des Künstlers. Mit Blick auf die Literatur schlägt sich auch der Einfluss der Gothic Novel mit seinem Repertoire aus dunklen Gefängnissen, der Konfrontation „mit unerklärlichen Geschehnissen, Tod, Verfall

²² Lupoff, Richard; Wolinsky, Richard u. Davidson, Lawrence: A Talk with the King. In: Stephen King and Clive Barker. *The Illustrated Guide to the Masters of the Macabre II*. Hrsg. von James Van Hise. Las Vegas: Pioneer Books 1992. S. 79.

²³ Der inflationäre Gebrauch des Zitats, vor allem zu Werbezwecken, hat dessen Gehalt schon lange zur reinen Lautkette degradiert.

²⁴ Da die Rechte des Films nicht beim Künstler, sondern dem Produktionsstudio liegen, wurde die Thematik in bisher sieben mehr oder weniger verunglückten Fortsetzungen so gut wie totgewirtschaftet. Barker hat mittlerweile beschlossen, seine Kreation in Würde zu Grabe zu tragen. Der entsprechende Roman (*The Scarlet Gospels*) ist angekündigt. Allerdings schützt dies nicht vor der ganz realen Hölle Hollywoods – ein Remake von *Hellraiser* ist für 2011 geplant. Barker selbst ist zwar involviert, verfolgt damit aber wohl eher Schadensbegrenzung als die Aktualisierung einer bereits erzählten Geschichte.

[und] düster-erhabene[n] Landschaften“ im Werk des Autors nieder.²⁵ Für einen vertiefenden Einblick in Barkers Einflüsse sei die oben erwähnte Biographie *The Dark Fantastic* oder auch die Internetpräsenz des offiziellen Clive Barker Fanclubs *Revelations* (www.clivebarker.info) empfohlen.²⁶

²⁵ Seeber, Hans Ulrich: Der Schauroman. In: Englische Literaturgeschichte. 3. erweiterte Auflage. Hrsg. von Hans Ulrich Seeber et al.: Stuttgart: Metzler 1999. S. 263.

²⁶ Revelations. The Official Clive Barker Resource.

2. Paradox Fleisch

Am Anfang von Barkers Körperwelten steht das Paradox des Körpers, das jeder Mensch vom ersten Augenblick an erfährt – und vom ersten Augenblick an ist es ein Paradox der Grenzbereiche.

The same nerve endings which make a touch from the beloved the best thing in life are also the nerve endings which will give us great agony [...]. There is an ambiguity in the way that our bodies are built, and we learn this as children [...] in a pre-sexual condition. We learn that our bodies are ambiguous, paradoxical in what they can provide us with.²⁷

Der Körper wird zu etwas Mysteriösem, wenn er sich unserem Willen und unserer Kontrolle entzieht. Er lässt uns über seine volle Funktionsfähigkeit im Ungewissen – nur in der Krankheit und im Schmerz wissen wir, was es heißt gesund zu sein. Der Körper ist einerseits Träger und Projektionsfläche der Identität, des Selbst, aber er ist auch Schauspieler, der sich eine Maske aufsetzt, seine Absichten verschleiert, in eine andere Haut schlüpft. Er frustriert uns, wenn der Geist noch so willig, das Fleisch aber schwach ist und er verunsichert uns, wenn sich das Verlangen des Körpers gegen die Vernunft stellt. Für manche wird der Körper zum Hindernis, wenn sie sich im falschen Körper gefangen fühlen oder ihre fleischlichen Grenzen abschütteln wollen. Der Körper bestimmt das Gesellschaftsbild und noch mehr bestimmt dieses den Körper.

Man vergewissert sich seines Leibes, wenn man ihn bewusst Gefahren aussetzt; man will ihn spüren, man trainiert und schmückt ihn, durchsticht ihn mit Schmuck und tätowiert ihn. Man versucht auszubrechen und sucht in Extremsituationen die Grenzen des Körpers auszutesten oder zu überwinden, sei es in der Lust, der Angst, dem Schmerz – oder dem lustvollen Schmerz und der schmerzhaften Lust. Barkers Körper wissen um all diese Probleme und greifen auf ihr volles Spektrum zurück. Ebenso kennen sie unsere tief verborgenen Wünsche und Ängste und manifestieren diese an sich selbst; gleichermaßen erkunden und kartographieren sie den Körper und stellen konventionelle Denkweisen des „Normalen“ in Frage. An Stelle des Körpers als Tempel, der in den *Books of Blood* mit Bombast eingerissen wurde, steht nun ein polymorph-perverser Abenteuerspielplatz, auf dem sich Barkers Texte austoben.

²⁷ Lupoff; Wolinsky u. Davidson: A Talk with the King. In: Masters of the Macabre II. S. 81.

3. Celebration of the Imagination – ausgewählte Werke

What is it sets Homer, Virgil
and Milton in so high a rank of art?
Why is the Bible more entertaining
and instructive than any other book?
Is it not because they are addressed
to the imagination, which is spiritual sensation,
and but immediately to the understanding or reason?

William Blake

Die *Books of Blood*, die Novelle *The Hellbound Heart* und deren Filmadaption *Hellraiser* werden in der folgenden Übersicht ausführlicher dargestellt, da sie noch immer weitläufig als Referenzen Barkers gelten (siehe oben), obwohl weitere Werke dieser Art zumindest in literarischer Form bisher nicht wieder thematisiert worden sind. Eine umfassende Übersicht zum Gesamtwerk Barkers bieten erneut die Biographie *The Dark Fantastic* – sämtliche bis zum Jahr 2000 erschienene Werke werden vorgestellt – und die Website *Revelations*. Eine ausführliche Untersuchung der Werke bis zum Film *Nightbreed* stellt Linda Badleys *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice* bereit (siehe Literaturverzeichnis).

3.1 Inhabiting Other Skins – frühe Theaterstücke

They say he ate babies. Now don't look so shocked.
Eating babies is least of tonight's entertainments.

Clive Barker, *Frankenstein in Love*

Barkers literarische Wurzeln liegen im Theater, was sich hauptsächlich auf die Arbeit als Dramatiker bezieht. Bereits frühe Werke wie *The History of the Devil or Scenes from a Pretended Life* (1980), *Frankenstein in Love or the Life of Death* (1981) oder *Colossus* (1983), ein von den Gemälden Francisco José de Goyas y Lucientes inspiriertes Stück, weisen die später charakteristischen Motive auf. Allen voran der Körper und das Fleisch in einer düster-fröhlichen Welt eines dämonischen Karnevals im Rausch zwischen Eros und Thanatos, Begierde, Gewalt, Schmerz und Lust. Allein die Titel der hier angeführten Stücke – verspielt doppeldeutig unter dem Namen *Incarnations. Three Plays by Clive Barker* (1995) erstmals veröffentlicht – liefern einen Bezug zum Themenkomplex Körper: Der Teufel ist der Meister der Täuschung, ein Schauspieler, der in verschiedene Rollen schlüpft, in verschiedene

Häute und Körper fährt,²⁸ der Name Frankenstein ist unausweichlich mit dem künstlichen, vom Menschen geschaffenen Körper verbunden und der Name „Colossus“ beschwört auch bei Unkenntnis des Goya-Bezugs das Bild eines riesigen, gewaltigen Körpers herauf. Hinzu kommt die szenische Darstellung der Stücke, die der Tradition des Grand Guignol Theaters folgt. Zusammenfassend lassen sich diese Merkmale im Bereich des Horrors verorten. „[H]orror is Carnival and rooted in transgression: norms are inverted, taboos acted out, and metamorphosis is celebrated“.²⁹ Auch die Thematisierung des Bösen, des Bedrohlichen, findet in den frühen Werken bereits Erwähnung. Hierbei ist auffällig, dass die eigentliche Bedrohung letztendlich immer vom Mensch ausgeht – das vermeintliche Monster ist der bessere Mensch, ein Motiv, das Barker später in *Cabal* (1988) vollständig entfaltet.

Eine weitere wichtige Dimension ist das Überschreiten bestehender Grenzen, was sowohl die körperliche Transgression von anatomischen, biologischen Körpergrenzen, als auch die des Geschlechts beinhaltet. „Extraordinary creatures“³⁰ treffen auf „cross-dressing pathologists“³¹ und „insane mothers“.³² Dabei wird nicht nur das Andere gefeiert, sondern gleichzeitig mit stereotypen Rollenverteilungen gespielt. Unabhängig davon schlägt sich im Verlangen nach dem Überschreiten von (Körper)Grenzen das Sehnen nach einer Befreiung nieder. „In the fantasy realms of Clive Barker, liberations of many kinds – the body, the spirit, the longing for love – walk hand-in-hand with the threat of imprisonment, madness, mutilation and all manner of damnations.“³³ Hier lassen sich bereits Elemente des Faustischen ausmachen, welche in Werken wie *The Damnation Game* (1985), *The Hellbound Heart* (1986), *Hellraiser* oder *Lord of Illusions* (1995) thematisiert werden. (Körper)Grenzen werden aber nicht nur überschritten, sondern sie werden zunehmend ambivalent und nähern sich an.

THE DEVIL: I've seen men and women in the throes of bubonic plague, lying beside each other on diseased blankets under a dirty lamp, suddenly overcome with passion for each other's bodies, sores notwithstanding. I've seen them grind their last moments away, grunting out their lives, then collapsing on to each other, dead. When that's the way most of you touch Heaven, if at all, how can you believe that I, who didn't make you, am more malicious than the God who did?³⁴

²⁸ Vgl. Barker, Clive: *Incarnations. Three Plays by Clive Barker*. New York: Harper Collins 1998. S. 245.

²⁹ Badley, Linda: *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Westport: Greenwood Press 1995. S. 10.

³⁰ Barker, Clive: *Frankenstein in Love or the Life of Death*. In: *Incarnations*. S. 179.

³¹ Ebd. S. 153.

³² Barker, Clive: *Colossus*. In: *Incarnations*. S. 5.

³³ Strauss, B.: *The New King*. In: *Masters of the Macabre*. S. 91.

³⁴ Barker, Clive: *The History of the Devil or Scenes from a Pretended Life*. In: *Incarnations*. S. 317.

Neben der Verwischung von Grenzbereichen verweist das obige Zitat auch ironisch-kritisch auf die Historie der christlichen bzw. katholischen Religion und ihre Institution, deren patriarchale Machthierarchien ebenfalls in späteren Werken und besonders *Imajica* wieder auftauchen werden.

Es darf aber auch gelacht werden, wie in *The Secret Life of Cartoons* (1982, 1986) und auch in anderen Stücken schleicht sich meist ein tiefschwarzer Humor grinsend zwischen die Repliken; hinzu kommen mehr oder weniger elaborierte Wortspiele. Dem ein oder anderen Zuschauer könnte es allerdings missfallen, wenn beispielsweise in einer Szene aus *The History of the Devil* Christus den Teufel um einen phänomenalen Tod bittet, da ihm die Geschichten ausgehen und er sich zurückziehen möchte:

THE DEVIL: Crucifixion.

CHRIST: Everyone gets that. They do it to sodomites these days. Half of Israel should be up there. Isn't there something they do in the East with hooks through the skin? Swing you round a pole on hooks? Takes days. And so unusual.³⁵

Leser, die mit Barkers Werken vertraut sind, werden hier die Anspielung auf die Haken bemerken; auch im Bühnenbild von *Frankenstein in Love* kommen sie zum Einsatz: „Loops of colored lights hang over the space, mingling with bloody chains and butcher's hooks“.³⁶ Haken und Ketten wurden in späteren Werken zum rekurrierenden Werkzeug und mit *Hellraiser* zum barkeresken Hölleninventar (siehe Kapitel 3.3).

3.2 Finding Flesh Worthy to Use – *Books of Blood*

‘There are lives lived for love,’
said Lichfield to his new company,
‘and lives lived for art.
We happy band have chosen the latter persuasion.’
There was a ripple of applause amongst the actors.
‘To you, who have never died, may I say:
welcome to the world!’

Clive Barker, *Sex, Death and Starshine*

In der Kurzgeschichtensammlung der „Bücher des Blutes“ rückt der Körper buchstäblich ins Zentrum – durch Haut und Knochen, bis aufs Mark. Vielleicht etwas zu plakativ verkündet der Epigraph: „Every body is a book of blood; / Wherever we're opened, we're red.“³⁷ Der Körper wird zum Text(körper) oder

³⁵ Ebd. S. 297.

³⁶ Barker, C.: *Frankenstein in Love*. S. 155.

³⁷ Barker, Clive: *Books of Blood*. Volumes 1-3. London: Warner Books 2000. S. iii.

Buch, der Text zum Körper – das Wort ward Fleisch. Die Vorgeschichte oder Rahmenhandlung der einzelnen Episoden erzählt von einem Scharlatan, der sich als Medium ausgibt. Ironischerweise wird er zum Medium für die Toten, die sich an ihm rächen, indem sie ihre Leidensgeschichten auf bzw. in seinen Körper schreiben. Ein ironischer Seitenhieb auf den Tabubruch, der das Vorgeschriebene überschreibt. Mit dem einleitenden Epigraph im Hinterkopf wird der Akt des Lesens zum Verwunden, zum Öffnen des Körpers, genau wie das (Ein)Schreiben den Körper verwundet und öffnet. Linda Badley betont den genderspezifischen Kontext:

By bringing horror's psychoanalytic subtext (the female "wound") into the prominent position of text and the body, Barker changes the violent act of reading and writing the (female) body into the central problem of the series. Barker advertises the sadism of the text at the same time as he stresses its diagnostic necessity. Thus he makes his fictions "usefully dangerous" and useful for women.³⁸

Indem der Text somit in eine weibliche Position gerückt wird, erteilt er auch der Vorstellung des väterlichen Autors, dessen kreative Kraft wie sein Penis Leben schafft, eine Absage.³⁹

Die eigentlichen Geschichten generieren eine Parade des inszenierten Tabubruchs: „Eros and Thanatos in a sado-masochistic dialogue“.⁴⁰ Die Darstellungen sind explizit und zeichnen sich durch eine akribische Detailfreude auf, die u. a. die Einflüsse des filmischen Verwandten des Körperhorror widerspiegeln.⁴¹ „From their earliest pages, the Books of Blood demystify the body – and, when necessary, reduce it to meat – forcing the reader to admit to mortality and, indeed, to life in a food chain“.⁴² Mit der Darstellung des Leibes als Fleisch findet sich, nebenbei bemerkt, eine Parallele zum Cyberpunk, welche über die Namensähnlichkeit hinausgeht.⁴³ In den *Books of Blood* öffnet sich der Körper und wird geöffnet, penetriert, massakriert, transformiert und redefiniert, Körperteile rebellieren und verselbstständigen sich, Geister und Untote treten auf, Körper wechseln das (biologische) Geschlecht, verrotten bei lebendigem Leib oder werden hypersexualisiert. Damit spiegelte sich nun auf literarischer Ebene die Entwicklung des Kinos der vergangenen Jahre:

³⁸ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 82f.

³⁹ Vgl. Gilbert, Sandra M. u. Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Women Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven et al.: Yale University Press 1984. S. 6.

⁴⁰ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 13.

⁴¹ So wurden die Filme David Cronenbergs von Anfang an mit Barkers Werk verglichen.

⁴² Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 161.

⁴³ Hier werden Personen ohne technische Modifizierungen als *meat* bezeichnet. Zudem generiert und redefiniert der Cyberpunk Körpergrenzen. Vgl. auch McRoy, Jay: *There Are No Limits*. S. 131.

Horror became a [...] theater of cruelty specializing in representations of the human anatomy [...] in disarray or deconstruction, in metamorphosis, invaded or engulfing, in sexual difference, monstrous otherness, or Dionysian ecstasy: the body fantastic [L. Badley über den Film *The Exorcist*].⁴⁴

Der *body fantastic* offenbart die Faszination für eine „farbenprächtige Düsternis“ des Bizarren, Erotischen, Unheimlichen und Makabren in einem Körper ohne Grenzen. In Barkers Werke tummeln sich zahlreiche sagenhafte Kreaturen, in denen sich eine Dichotomie von Anziehung und Ekel manifestiert: das wunderbar Monströse. Tzvetan Todorov würde vermutlich von Perversitäten sprechen.⁴⁵

Die Sexualität in den *Books of Blood* ist ein ungebremstes Ausleben der Triebe bis zur Karikatur – in *The Age of Desire (Books of Blood Vol. 4)* kann die Testperson des Projekts „Blind Boy“ nach der Verabreichung einer Droge nicht anders, als alles und jeden zu „beglücken“ und hat u. a. Sex mit einem Mauerloch (!). Während die traditionelle Horrorliteratur bzw. der Horrorfilm die Sexualität im Subtext verarbeitet, wird sie in den *Books of Blood* derart graphisch inszeniert, da der vermeintliche Subtext Konvention geworden ist. Die Geschichten definieren aber auch Körpergrenzen und den Körper selbst neu; das Gleichgewicht der Dichotomien von Lust und Schmerz, von Leben und Tod wird verschoben und vertauscht. Dies wird später einen Schwerpunkt der Novelle *The Hellbound Heart* einnehmen. „[Clive Barker shares a] vision of the body as the true site of horror, in its transformation, mutilation, and pain, but also its beauty, for Barker’s characters achieve what he clearly sees as a kind of transcendence, an escape from selfhood, through their pain [...]“⁴⁶ Ein Zustand der Transzendenz wird aber nicht nur durch den Schmerz und die körperliche Transformation oder Metamorphose erreicht, sondern auch durch Sexualität und die Kombination der genannten Aspekte. Die Körpererfahrung der Extremsituation wird zum Schlüssel für die Selbsterkenntnis. Man mag hier an Freuds Aussage vom Schmerz als Voraussetzung der körperlichen Selbstentdeckung aus *Das Ich und das Es* denken; der Text kommentiert an anderer Stelle höhnisch-kichernd: „And Freud?; Vienesse charlatan. What did the old opium-eater have to tell anyone?“⁴⁷ In diesem Zusammenhang sei noch einmal Linda Badley zitiert, die zwar zugesteht, dass viele Elemente des Horrors auf Bilder Freuds zurückgreifen (z. B. Wolfsmensch oder Doppelgänger) – und die auch in Barkers Geschichten auftauchen – das Horrorgenre als Produkt einer unterdrückten Sexualität aber schon lange ausgedient hat: „[H]orror is driven by a much broader public anxiety about gender, mortality, and control than Freud could have anticipated [and] has more to do with the loss of what Foucault called Freud’s ‘repressive hypothesis,’ and the

⁴⁴ Badley, L.: Film, Horror, and the Body Fantastic. S. 26.

⁴⁵ Vgl. Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München: Carl Hanser 1972. S. 124.

⁴⁶ Jones, Darryl: Horror. A Thematic History in Fiction and Film. London: Arnold 2002. S. 175.

⁴⁷ Barker, Clive: The Body Politic. Books of Blood Vol. 4. In: Books of Blood. Volumes 4-6. London: Warner Books 2001. S. 22.

suppression of something else.”⁴⁸ Was bleibt ist die Konzeption eines alternativen Körpers und die Darstellung seiner Existenzmöglichkeiten.

Häufig enden die einzelnen Geschichten der *Books of Blood* mit dem nicht immer endgültigen Tod des/der Protagonisten, die aber in der ultimativen Erfahrung des Todes oftmals Erfüllung durch Erkenntnis gewinnen – eine Pervertierung des Happy Endings. Der Verlust des Körpers und der Schmerz, wenn nicht als lustvolle Erfahrung verstanden, der das eigentliche Leben erst erfahrbar macht, erlaubt den jeweiligen Protagonisten die Möglichkeit zu einer alternativen Wahrnehmung des Selbst. Ihre Körper mögen verwundet und vernarbt (oder tot) sein, aber erst diese Sicht ermöglicht die Reflektion über den Sinn des Seins. Wenn der endgültige Tod letztendlich eintritt, dann mit der Gewissheit, um eben diesen Sinn gewusst zu haben, nach dem so unzählige, vermeintlich lebendige, „normale“ Menschen so lange vergeblich suchen.

Unter der Haut der einzelnen Kurzgeschichten verbergen sich u. a. Darstellungen patriarchaler Machthierarchien, offener Umgang mit homosexueller Liebe, bissige Gesellschafts- und Mediensatire und nicht zuletzt ein selbstreflexiver Kommentar zum voyeuristischen Akt des „Zusehens“. Auffällig sind auch diejenigen Geschichten, die sich an einer weiblichen Figur orientieren, deren Sichtweisen dazu anregen, vermeintliche Geschlechterrollen zu überdenken, umzudenken und neu zu erdenken. „Barker [...] used the metaphor of the body as text to explore technologies of gender and desire. Barker’s stories [...] imagine female subjectivity with remarkable, if varying, degrees of success; and attempt to overturn misogynistic horror clichés.”⁴⁹ Dass die einzelnen Geschichten auch einfach als Unterhaltung rezipiert werden können, um sich auf das fröhliche, voyeuristische Prickeln und den Schauer des Horrors (Körpergefühl) einzulassen, sei an dieser Stelle aber nicht unterschlagen. „There’s no delight the equal of dread”.⁵⁰ Dennoch glorifizieren die expliziten Körperszenarien der *Books of Blood* keine Gewalt, sondern funktionalisieren sie, um zu provozieren und, um mit Kristeva zu sprechen, als „Objekt“ das Ich des Rezipienten mit seinen Grenzen zu konfrontieren.⁵¹

Die Anthologie gehört zu den primär untersuchten Werken Barkers, meist in Verbindung mit dem Genre der Horrorliteratur, der Gothic Novel und dem Fantastischen, aber auch vermehrt in Genderdiskursen.

Barker revitalized the tale of terror [and] made it a vehicle for ideas, forcing a “reactionary” genre to take on taboos and open up to controversial issues: the politics of gender, feminism, male violence against women, homosexuality, AIDS, urban blight, Marxism, violence in the media, pornography, and censorship.⁵²

⁴⁸ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 6.

⁴⁹ Ebd. S. 83. Siehe auch S. 13 und S. 82, in der Badley die *Books of Blood* mit der Wunde als zentraler Metapher u. a. vor dem Hintergrund der *Écriture Feminine* darstellt.

⁵⁰ Barker, C.: *Dread*. *Books of Blood* Vol. 2. In: *Books of Blood*. Vol. 1-3. S. 1.

⁵¹ Vgl. Heselhaus, Herrad: *Abjektion*. In: *Metzler Lexikon Gender Studies*. S. 1.

⁵² Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 74.

Interessierten, die sich ein besseres Bild verschaffen wollen, sei neben den oben genannten Werken Gary Hoppenstands *Clive Barker's Books of Blood. Imagination as Metaphor in the Books of Blood and Other Works* ans aufgeregt klopfende Herz gelegt (siehe Literaturverzeichnis). Dass die *Books of Blood* nichts an ihrer dunklen Faszination eingebüßt haben, beweisen Filmadaptionen wie *Book of Blood* (John Harrison, 2008) oder *The Midnight Meat Train*⁵³ (Ryuhei Kitamura, 2008), wobei sich letzterer eher für das Körperkino des Splatterfilms konzentriert und weniger für einen satirischen Blick auf das Großstadtleben.⁵⁴

3.3 Dreams of a Pleasure Dome – *The Damnation Game*, *The Hellbound Heart* und *Hellraiser*

Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul
For disobedience to my sovereign lord:
Revolt, or I'll in piece-meal tear thy flesh.

Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*

Sowohl der Debutroman *The Damnation Game* (1985), als auch die Novelle *The Hellbound Heart* und die Filmadaption *Hellraiser* behandeln den Faust-Stoff, der daneben auch in der Kurzgeschichte *The Last Illusion* (*Books of Blood* Vol. 6) sowie deren Verfilmung *Lord of Illusions* (1995) Thematisierung findet. Die Texte spiegeln die Faszination für Definitionen des Bösen, die Tücken des Fleisches und den Faust-Stoff selbst wider,⁵⁵ der zuvor bereits in einem experimentellen Stummfilm bearbeitet wurde (*The Forbidden*, 1975-1978).

Der von seinem Leben gelangweilte Macho Frank öffnet durch das Lösen eines Puzzlespiels, die Lament Configuration, das Portal zu einer Welt, von der er sich die Erfüllung seiner stereotypen Männerphantasien erhofft. Damit beschwört er die Bewohner dieser Welt herauf: „Cenobites, theologians of the order of the Gash.“⁵⁶ Diese verfolgen allerdings eine ganz andere Definition von Lust: den Schmerz. Franks Körper wird zerstört – der Faustische Pakt wird auch hier mit Blut besiegelt, wenn auch in einer völlig neuen Dimension: „They had overdosed him on sensuality, until his mind teetered on madness, then they'd initiated him into experiences that his nerves still convulsed to recall.“⁵⁷ Das Empfindungsvermögen des Körpers kapituliert. Einige Untersuchungen haben hier im Ausreizen der körperlichen und sexuellen Grenzen bei gleichzeitiger

⁵³ *Books of Blood* Vol. 1.

⁵⁴ Vgl. Hoppenstand, Gary: *Clive Barker's Short Stories. Imagination as Metaphor in the Books of Blood and Other Works*. Jefferson: McFarland&Company 1994. S. 47.

⁵⁵ Vgl. Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 186.

⁵⁶ Barker, Clive: *The Hellbound Heart*. New York: Harper Collins 1991. S. 4.

⁵⁷ Ebd. S. 62.

Selbstzerstörung die Bedrohung durch Aids gelesen bzw. gesehen. Es findet sich auch der Vorwurf der Verurteilung einer Gender-Transgressivität, was aber als unwahrscheinlich erachtet werden muss.⁵⁸ Durch einen Zufall findet Frank einen Weg, (s)eine körperliche Gestalt zurückzuerlangen; nun braucht er nur noch Blut, um „ganz“ zu werden. Neben dem Fokussieren des Körpers gibt es also trotzdem eine deutliche Dichotomie von Körper und Geist bzw. Leib und Seele, da letztere anscheinend auch bei Zerstörung des Körpers überlebt und letztendlich das Sein repräsentiert. Folglich drohen die Zenobiten auch nicht mit der Zerstörung des Körpers – dies beinhaltet ja die sexuelle, lustvolle Komponente – sondern mit dem „Zerreißen der Seele“.

Das Faustische des Verlangens und Begehrens ist deutlich sexuell konnotiert und wird in Novelle und Adaption wiederholt in Frage-und-Antwort-Schemata durchgespielt.⁵⁹ Als weitere Elemente seien der Vampirismus, das Spukhaus, die parallele, alternative Welt, oder das Rätsel (Lemarchand Configuration) genannt, dessen Entschlüsselung im Übrigen auch in anderen Werken Barker den Eintrittspunkt in ein anderes Reich markiert.⁶⁰

In das nach Franks körperlicher Zerstörung verlassene Haus ziehen dessen Bruder Rory (Larry in der Filmadaption) und seine Frau Julia, die natürlich nichts von Franks Tod ahnen. Dies ist der Ausgangspunkt einer konventionellen Geschlechterkonstellation. Der überzeichnet männliche Frank hatte mit Julia ein kurzzeitiges sexuelles Abenteuer, nach welchem sich Julia noch immer sehnt, denn ihr Mann ist ein verweiblichter Träumer, der ihre Bedürfnisse nicht befriedigen kann. Für ihn ist sie die „perfect hausfrau“.⁶¹ Der erwähnte Zufall, der Frank die Rückkehr ins Fleisch ermöglicht, ist eine Verletzung Rorys, dessen Blut auf den Boden des Zimmers tropft, in dem der Körper seines Bruders starb. Julia findet Frank nach dessen Wiedergeburt in einem Stadium des „corrupted flesh“⁶² und beschließt ihrem ehemaligen Geliebten das so dringend benötigte Blut zu verschaffen. Sie wird zur männermordenden Femme Fatale, die ihre zum „meat“ degradierten Opfer mit der Aussicht auf Sex in ihr Haus lockt. Die von Männern begehrte Julia findet zunehmend Gefallen am Morden und übernimmt eine pervertierte Mutterrolle, da Frank in seinem unvollständigen Zustand noch zu keiner sexuellen Befriedigung im herkömmlichen Sinne fähig ist: „She had made this man, or remade him, used her wit and her cunning to give him substance. The

⁵⁸ Vgl. Sharrett, Christopher: The Horror Film in Neoconservative Culture. In: The Dread Difference. S. 261f.

⁵⁹ Einer der ersten Fragen der Zenobiten ist „What do you want?“, obwohl sie sich dessen eigentlich bewusst sein müssten. Die Filmadaption beginnt, wenn auch im anderen Zusammenhang mit der doppeldeutigen Frage „What’s your pleasure, Sir?“

⁶⁰ Vgl. beispielsweise *The Inhuman Condition* in *Books of Blood*. Vol. 4. Hier ist es kein Rätsel, welches in die richtige Form kombiniert werden muss, aber eine Anordnung von Knoten, die es buchstäblich zu lösen gilt.

⁶¹ Barker, C.: The Hellbound Heart. S. 42.

⁶² Vgl. ebd. S. 49.

thrill she felt, touching this too vulnerable body, was the thrill of ownership.“⁶³ Es ließe sich somit auch eine Verbindung zum „masochistische[n] Phantasma des enthäuteten Körpers“ knüpfen, laut Claudia Benthien eine Störung, die in Zusammenhang „mit der frühkindlichen Phantasie einer gemeinsamen Haut mit der ersten Bezugsperson“ steht.⁶⁴ Jedoch wird Julia zunehmend von Frank abhängig, je mehr „Mensch und Mann“ dieser wieder wird.

In den verschiedenen Stadien seiner Regeneration, ähnelt Frank den Abbildungen in einem anatomischen Sachbuch und wird zur wandelnden Wunde. Wieder wird mit den Grenzbereichen des Geschlechts gespielt, indem Frank stereotyp-weibliche Attribute zugeordnet werden; sein Körper ist feucht, weich, ungeschützt und permanent verletzlich. Ob man aber die Ansicht teilen kann, dass die weibliche Sexualität (hinsichtlich Julia) hier gleichzeitig auch ausgebeutet und verdammt werde, ist zu bezweifeln.⁶⁵ Das Spielen mit den Geschlechterassoziationen korreliert mit dem Verhältnis von Lust und Schmerz:

[Frank] experiences a redefinition of eroticism that confounds his familiar notions of physical pleasure and explores the potenzialities of the body in-extremis – an infinitely fluid, infinitely penetrating and penetratable body that, while collapsing the distinctions between “pleasure” and “pain,” offers radical alternatives to the familiar binaries of male and female, straight and gay.⁶⁶

Interessant ist auch ein ironischer Kommentar zum „male gaze“:

It was human, she saw, or had been. But the body had been ripped apart and sewn together again with most of its pieces either missing or twisted and blackened as if in a furnace. There was an eye, gleaming at her, and the ladder of a spine, the vertebrae stripped of muscle, a few unrecognizable fragments of anatomy.⁶⁷

Schließlich fehlt Frank nur noch eine zweite Haut, eine Hülle, um ganz zu werden. Damit muss er sprichwörtlich in eine andere Haut fahren. Das Motiv des gehäuteten Körpers wurde bereits in dem oben erwähnten Stummfilm *The Forbidden* visualisiert. Die Faust-Figur, die einen Zustand der Transzendenz erreicht, wird hier in einem Akt der Befreiung bei lebendigem Leib von Engeln gehäutet, was in der schwarz-weißen Darstellung nicht etwa abstoßend, sondern auf groteske Weise ästhetisch erscheint. In *Frankenstein in Love* treten ebenfalls „hüllenlose“ Figuren auf. Nun wird aber eine Haut ersehnt, die den Körper komplettiert, ihn ganz und menschlich macht. Ähnlich verhält es sich mit *The Hellbound Heart* und *Hellraiser*, in dem das Motiv kulminiert. Neben den Zenobiten, allen voran die Figur des

⁶³ Ebd. S. 98.

⁶⁴ Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 2001. S. 14.

⁶⁵ Vgl. Sharrett, C.: The Horror Film in Neoconservative Culture. S. 261.

⁶⁶ McRoy, J.: There Are No Limits. S. 138.

⁶⁷ Barker, C.: The Hellbound Heart. S. 49.

„Pinhead“, dürfte der hautlose Frank Cotton als einer der bekanntesten Impressionen aus Barkers (Film)Werk gelten.

Zusammen ermorden Julia und Frank Rory/Larry. Mit der „usurpierten Haut“⁶⁸ soll nicht nur Aussehen, sondern auch die Identität des Ermordeten übernommen werden. Doch die Zenobiten erfahren von Franks Flucht und fordern ihn zurück, um ihn zu bestrafen.

Das Erscheinungsbild bzw. die Gestalt der Dämonen vom „Orden der Wunden“ haben zusammen mit dem Wundengänger Frank (und später die Gestaltwandler der *Nightbreed*) gerade im Bereich des Films als Vorbild für unzählige Kopien gedient. Barkers Körperdarstellungen wurden damit zur Referenz. Die Zenobiten repräsentieren in ihrem Erscheinungsbild aus Priesterrobe und sadomasochistischer Projektionsfläche sowohl Ordnung als auch das (sexuelle) Verlangen. Dennoch erscheinen sie im Vergleich mit den menschlichen Protagonisten nicht als Monster, sondern als eloquent-gesittete Dämonen, die aufgrund einer rechtmäßigen Basis handeln – sie treten zudem auch nur in Aktion, wenn sie beschworen oder besser, ersehnt werden. Nicht nur in der Filmadaption strahlen sie eine erotisch-groteske Sympathie aus.

Frank had difficulty guessing the speaker's [ein Zenobit] gender with any certainty. Its clothes, some of them which were sewn *to* and *through* its skin, hid its private parts, and there was nothing in the dregs of its voice, or in its willfully disfigured features that offered the least clue. When it spoke, the hooks that transfixed the flaps of its eyes and were wed, by an intricate system of chains passed through flesh and bone alike, to similar hooks through the lower lip, were teased by the motion, exposing the glistening meat beneath. [Herv. im Original]⁶⁹

Die geschlechtslosen von Wunden durchzogenen Körper der Zenobiten öffnen sich dem Leser/Betrachter.

Haken oder entsprechend geformte Gegenstände, die den Körper verzieren, verwunden oder mit Wunden verzieren, erscheinen immer wieder in Barkers Werken.⁷⁰ Sie werden zum Ausgang des lustvollen Schmerzes bzw. des kontrollierten Schmerzes (als Mittel der Transzendenz), fungieren aber gleichzeitig als Fessel und Mittel zur Bindung. Ganz abgesehen davon ist der Haken, meist in Form des Dreizacks, Waffe bzw. „Zepter“ des Teufels der christlichen Bilderwelt. Haken sind aber nicht nur Schmuck am Körper der Zenobiten, sondern werden von den Dämonen auch als Waffe eingesetzt. Mit ihnen wird der Körper unter Spannung gehalten und kann so den Grenzbereich von Lust und Schmerz ausloten und schafft einen „perverse[n] Zusammenhang von Schändung und Bindung [...]“; während das Messer [...] die Grenzen von Ich und Welt öffnet, reißt der Haken sie

⁶⁸ Vgl. Barker, C.: *The Hellbound Heart*. S. 147.

⁶⁹ Ebd. S. 8.

⁷⁰ Vgl. auch Strauss, B.: *The New King*. In: *Masters of the Macabre*. S. 91.

ein.“⁷¹ Haken und Ketten, die klirrend das Auftreten der Zenobiten ankündigen, bedrohlich von der Decke baumeln, aus dem Nichts erscheinen und sich in den Körper eines Opfers schlagen, haben mittlerweile Zitierfähigkeit im Horrorkino erlangt und sind nahezu ein Erkennungszeichen der Filmreihe.⁷² Dabei darf aber auch nicht die erotische Komponente unterschlagen werden. Denn die Zenobiten und ihre Körper verfügen über einen unbestreitbaren, grotesken Sexappeal. Es lohnt sich ein Blick auf den „Punk-Körper“, der mit mehr als dem Namen auf den Splatterpunk verweist:

Durch die Einbeziehung von Fetischen aus der Symbolwelt des Sadomasochismus inszeniert der Punk seinen Körper, und über seinen Körper sich selbst, als *nackt, leidend* und *triebhaft*. Halsbänder, Ketten und Nadeln setzen künstliche, auto-erotische Zeichen. Sie signalisieren nicht nur eine Selbstverstümmelung, sondern fragmentieren den Körper und lassen ihn dadurch, paradoxerweise, nackter erscheinen, als er ist. [Herv. im Original]⁷³

Ähnliches gilt für die Körper der Zenobiten, die in manchen Subkulturen gar als Sexsymbole verehrt werden.⁷⁴

Die graphische Expliziertheit in den Beschreibungen/Darstellungen des Körpers in extremis spielen mit dem Verhältnis von Sehen und Zeigen, dem Ekel beim Anblick, der aber doch nicht abgewendet werden kann, da das voyeuristische Begehren doch so verlockend ist. Somit balanciert das Werk wie bereits die Vorgänger mit den Genrekonventionen. „We have so much sights to show you“ ist dann auch eine der vielzitierten Textstellen der Filmadaption, deren Ambivalenz mit Hinsicht auf das verwendete Medium verstärkt wird. In ihrem sadomasochistischen Erscheinungsbild nehmen die Zenobiten auch den popkulturellen Trend des Körperschmucks der 90er Jahre voraus, in denen das Piercing die Subkultur verließ und gesellschaftsfähig wurde. Vor diesem Bezugsrahmen wird noch zu erörtern sein, ob die Körperdarstellungen des wunderbar Monströsen ästhetische Qualitäten aufweisen. Wie sonst kann man sich die beachtliche Medienpräsenz von „Pinhead“, dem „Lead Cenobite“ erklären, dessen von Nadeln durchzogenes Gesicht auf unzähligen Plakaten und Büchern die Zähne bleckt“? Selbst bei den *Simpsons*, der wohl berühmtesten Fernsehfamilie der

⁷¹ Brittnacher, Hans Richard: Die Bilderwelt des fantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film. In: Phantastik – Kult oder Kultur. Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. von Christine Ivanović, Jürgen Lehmann und Markus May. Stuttgart: Metzler 2003. S. 292f.

⁷² Auch der „Candyman“ aus Barkers Kurzgeschichte *The Forbidden (Books of Blood. Vol. 5)* und der Filmadaption *Candyman* (Bernard Rose, 1992) bedient sich des Hakens in Form einer Hakenhand.

⁷³ Bette, Karl-Heinrich: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit. Berlin: de Gruyter 1989. S. 126.

⁷⁴ Vgl. Iskra, Nicole: Pinhead persönlich. Interview mit Doug Bradley. In: *Moviestar* 30 (1997) H. 7. S. 71f.

Gegenwart, hatte Pinhead bereits einen Gastauftritt, was den popkulturellen Einfluss der Figur verdeutlicht.⁷⁵

Novelle und Film hinterlassen auch ein diskussionswürdiges Männerbild oder besser, männliches Rollenbild. Die auftretenden männlichen Protagonisten sind die Brüder Frank und Rory/Larry Cotton – der erste ist anfangs chauvinistischer Frauenheld und später eine verletzliche, wandelnde Wunde, während der andere von Beginn an als Schwächling gekennzeichnet ist, der es nicht vermag seine Frau zu befriedigen. Was bleibt ist, zumindest in der Filmadaption, die Figur des Anführers der Zenobiten, welcher bedingt durch einen männlichen Darsteller auch ein männliches Erscheinungsbild heraufbeschwört.

3.4 Worlds within Worlds – *Weaveworld*, *Cabal/Nightbreed*, *The Great and Secret Show* und *Everville*

Some are born to sweet delight,
Some are born to endless night.

William Blake, *Auguries of Innocence*

Weaveworld (1987) bricht erstmals vollständig aus dem Genre Horror aus und generiert eine phantasievolle Parallelwelt, die sich hier in einem Teppich verborgen hält. Diese Welten jenseits von Elben und Zwergen werden die Handlungen der späteren Werke bestimmen und wie der Körper sind auch diese Welten durch das Verschwimmen ihrer Grenzen gekennzeichnet. Elemente des Düsternen und Makabren bleiben aber nach wie vor bestehen – Momente des Horrors sind wie gewohnt von einer extrem graphischen Natur, dominieren den Text aber nicht. „This fantasy of the reconciliation of the life of the body and the life of the mind would become integral to Barker’s later work, reaching an apotheosis in *Imajica* (1991).“⁷⁶ Gattungsspezifisch hat sich ein Wandel vom Horror oder Splatterpunk zur Dark Fantasy vollzogen. Zu bemängeln ist das teilweise zu stereotype Gut-gegen-Böse-Schema, so dass bei aller sprachlicher, visueller Raffinesse und kreativer Phantasie dennoch oberflächliche Lesarten entstehen mögen.⁷⁷

The Great and Secret Show (1989) markiert den ersten Teil der bisher unvollendeten Trilogie *The Art*, gefolgt vom zweiten Teil *Everville* (1994). Darin wird der Kampf um das Traummeer Quiddity ausgefochten, welches von jedem Menschen bei Geburt, Tod und dem Moment wahrer Liebe besucht wird. Die beiden letztgenannten Romane spielen erstmals in den Vereinigten Staaten.

⁷⁵ *The Simpsons* Episode sechs, sechste Staffel (Treehouse of Terror V), 1994.

⁷⁶ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 287.

⁷⁷ Vgl. Joshi, S. T.: *Moderne Horrorautoren [The Modern Weird Tale]*. Essays. Band 1. Almersbach: Festa 2001. S. 232.

Die Novelle *Cabal* (1988) und die Filmadaption *Nightbreed* (1990) erzählen die Geschichte von Aaron Boone, der von grausamen Visionen geplagt, Hilfe beim Psychiater Dr. Decker sucht. Dieser redet ihm ein, der Serienmörder „Calgary Killer“ zu sein, welcher Decker aber selbst ist. Nach einem Selbstmordversuch landet Boone im Krankenhaus und erfährt dort von Midian, der Welt der „Nightbreed“, der Anderen, Ausgestoßenen und Monster. Auf seiner Suche nach dem „Reich der Unterwelt“ stirbt Boone, um als Cabal, der Messias von Midian, wiedergeboren zu werden. Nachdem die Polizei und Decker von den Nightbreed erfahren haben, schreiten sie zu deren Ausrottung. Wieder einmal sind in dieser „hymn to the monstrous“⁷⁸ die Menschen die wahren Monster und die Nightbreed Stellvertreter unterdrückter Randgruppen, die Opfer ihrer Klassen, Rasse oder Geschlechts sind.⁷⁹ „Nightbreed are bodies in perpetual transformation; they emerge at the intersection of a plurality of cultural codings“.⁸⁰

3.5 Entering the Domus Mundi – *Sacrament* und *Galilee*

Living and dying, we feed the fire.

Clive Barker, *Sacrament*

Sacrament (1996) erzählt von der Selbstsuche Will Rabjohns, dessen Körper nach einem Unfall im Koma liegt, während sein Geist in die Vergangenheit reist, um dort wieder mit dem mysteriösen Jacob Steep konfrontiert zu werden. Im Subplot thematisiert der Text die Aktualität der Bedrohung durch die Immunschwächekrankheit Aids. Der Roman sorgte beim Verleger zunächst für Bedenken, da man befürchtete, Leser würden sich an einem schwulen Protagonisten (Rabjohn) stören. Dagegen dürfte *Sacrament* allerdings ein weiteres Publikum erschlossen haben und den ein oder anderen homophoben, insbesondere männlichen Leser sensibilisiert haben. *Galilee* (1998) – der erste Roman, der von einem Ich-Erzähler vermittelt wird – schildert die Historie zweier Familienclans durch Zeit und Gesellschaft. Dabei ist der Roman zu großen Teilen metafiktional und thematisiert so erstmals das künstlerische Schaffen des Erzählens in größerem Umfang. Mit dem Zurücktreten des Fantastischen – die Romane weisen den geringsten Anteil dieser Elemente auf – wird der Fokus bezüglich des Körper vermehrt auf Genderrollen und deren Situation in der Gesellschaft gelegt. „Barker argues convincingly against gender roles and stereotypes, as well as warning of the dangers of defining oneself through them“.⁸¹ Viele Stimmen halten die beiden oben genannten Romane für die bisher besten Werke des Autors. Das mag damit

⁷⁸ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 292.

⁷⁹ Vgl. McRoy, J.: *There Are No Limits*. S. 135.

⁸⁰ Ebd. S. 143.

⁸¹ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 419

zusammenhängen, dass dem fantastischen Genre meist noch immer der Status von anspruchsvoller Literatur verweigert und eine reduzierte Anzahl fantastischer Elemente als Prozess der Reife oder Emanzipation angesehen wird.

3.6 Das Monster Hollywood – *Coldheart Canyon*

‘Give your soul to me,’ a thousand stars.’ said.
‘I don’t believe in souls,’ she replied truthfully.
‘Then give me what you give to the screen,
what everybody gives. Give me some love.’

Clive Barker, *Son of Celluloid*

Coldheart Canyon (2001), das den Untertitel *A Hollywood Ghost Story* trägt, gibt einen bissigen Kommentar zur Kulturindustrie Hollywoods ab und persifliert den Starkult in der Welt der „Celebs“ – die Körperthematik ist nicht weit entfernt. Nirgendwo sonst wird der (jugendliche) Körper derart propagiert und regiert, geformt und verändert, im Rausch gefeiert und als Kapital vermarktet, wie in der Welt des schönen Scheins. Der Roman vereint für Barker typische Elemente und ist gerade mit Blick auf sexuelle Obszönitäten sicherlich eines der provokativsten Werke des Autors. Der Text reflektiert die Vergänglichkeit des Glamours und macht sich einen grimmigen Spaß, die Stars von gestern und heute vorzuführen. Nach einer gescheiterten Schönheitsoperation zieht sich der verglühende Superstar Todd Pickett in das Anwesen Coldheart Canyon zurück, um dem Medienrummel zu entgehen. Dort spuken aber die Geister Hollywoods, Stars vergangener Tage, und das Anwesen birgt ein Portal zur Hölle. Tammy Lauper, Picketts größter Fan, macht sich derweil auf die Suche nach dem verschwundenen Schauspieler. Der Roman ist zugegebenermaßen recht übertrieben in seinen sexuellen Ausschweifungen und wirkt dann ermüdend. *Coldheart Canyon* beschränkt sich allerdings nicht nur auf eine fantastische Geistergeschichte und das Portrait eines dekadenten Hollywood. Außerhalb des Canyons finden Leser auch eine Geschichte von Emanzipation und Selbstbestimmung sowie eine Auseinandersetzung mit dem Tod.

3.7 Nimmerland – *The Thief of Always* und *Abarat*

She asked where he lived. ‘Second to the right,’
said Peter, ‘and then straight on till morning.’

James Matthew Barrie, *Peter Pan*

The Thief of Always (1992) und die *Abarat* Serie (seit 2002) weichen von den bisherigen Werken insofern ab, da sie einerseits Kinder- oder Jugendbücher sind, in denen Kinder als zentrale Protagonisten auftreten und andererseits, weil sie durchgehend von Barker illustriert sind.⁸² Inhaltlich folgen die Bücher klassischen Genremustern; es lassen sich Parallelen zu den fantastischen Welten von J. M. Barrie, Frank L. Baum, Lewis Carroll oder Roald Dahl ziehen. Die Körperthematik bezieht sich hier primär auf Selbstsuche, das Erwachsenwerden und wieder einmal eine Menge schaurig-schöner Fabelwesen, die dank der Illustrationen eine neue graphische Qualität erreichen.

The Thief of Always erzählt vom zehnjährigen Harvey Swick, der von einer merkwürdigen Kreatur in das Holiday House des mysteriösen Mr. Hood gelockt wird, der eigentlich das Haus selbst ist. Hier werden dem Jungen alle Wünsche erfüllt und Harvey ist froh der täglichen Langeweile entkommen zu sein. Doch mit jedem Tag, den der Junge im Haus verbringt, verstreicht ein Jahr in der Außenwelt. Langsam kommt der Junge hinter das düstere Geheimnis des Hauses.⁸³

Die *Abarat*-Bücher beruhen auf zahlreichen Ölgemälden des Künstlers Barker, denen nachträglich eine Geschichte gegeben wurde, so dass das Werk sprichwörtlich eines der buntesten des Autors ist. Die ersten beiden Bücher *Abarat* (2002) und *Abarat II: Days of Magic, Nights of War* (2005) der auf fünf Bücher angelegten Serie, erzählen die Abenteuer der sechzehnjährigen Candy Quackenbusch, die durch einen Zufall in die Welt Abarat gelangt. Diese besteht aus 25 Inseln im Meer Izabella, von denen jede Insel eine Stunde des Tages repräsentiert – die 25. Insel, die Zeit außerhalb der Zeit, bildet die sagemumwobene Mitte des Archipels.⁸⁴

⁸² Barker hatte zuvor bereits die Cover für die Erstausgaben *der Books of Blood* gestaltet.

⁸³ *The Thief of Always* hat es in einigen Schulen (in angelsächsischen Ländern) auf die Lektüreliste geschafft.

⁸⁴ Angeblich kaufte der Walt Disney Konzern die Filmrechte noch bevor überhaupt eine Zeile der Bücher geschrieben war, denn zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses existierten lediglich die Ölgemälde. Ein mögliches Filmprojekt wurde mittlerweile aufgrund künstlerischer Differenzen gestoppt.

3.8 Burn this Book – *Mister B. Gone*

Without you these words would be black marks
on white paper, closed up in the dark.
I'd been locked up in solitary, talking to myself,
probably saying the same things over and over:
Burn this book. Burn this book. Burn this Book.

Clive Barker, *Mister B. Gone*

Mit der verspielten Novelle *Mister B. Gone* (2007) veröffentlichte „Mister B(arker)“ einen zutiefst metanarrativen Text. Elemente des Horrorgenres treten wieder verstärkt in den Vordergrund, bilden allerdings nur den Rahmen für die Handlung. Der mindere, körperlich entstellte Dämon mit dem sprechenden Namen Jakobok Botch (engl. botch: vermurksen), der an das Yattering aus *The Yattering an Jack* erinnert,⁸⁵ schildert als Ich-Erzähler seine Leidensgeschichte. Direkt aus einem Danteschen Höllenszenario und der Wut des Vaters entkommen, landet er im ausgehenden Mittelalter des 15. Jahrhundert und gelangt schließlich nach Mainz. Dort arbeitet ein gewisser Johannes Gutenberg gerade an einer Presse zum mechanischen Buchdruck, die das Weltgefüge erschüttern wird. Zwischen Gesandten des Himmels und der Hölle entbrennt ein Streit um den Besitz von Gutenbergs Erfindung. Der unglückliche Jakobok bezeugt eine Diskussion zwischen den beiden Seiten und wird daraufhin in ein Buch verbannt. Dieses Buch hält nun der Leser in seinen Händen.

Interessanter als die Handlung um Dämonen und Engel, die, verbunden mit einigen Gewaltszenen, der Novelle die Verortung im Horrorgenre verdankt, ist die metanarrative Textkonzeption. Jakabo(o)k und Buch sind identisch, der Dämon wird somit zu seiner eigenen Biographie, erzählte Zeit und Erzählzeit verlaufen teilweise parallel. Bereits im ersten Satz fleht Jakobok den Leser an, das Buch zu verbrennen (um damit seinem Dasein ein Ende zu bereiten). Aber natürlich blättert der Leser weiter, woraufhin Jakob einlenkt und versucht, den Leser mit seiner Leidensgeschichte und Bekenntnissen zu ködern, um letztlich seinen Willen durchzusetzen. So beginnt ein Spiel der Verführung zwischen Erzählerfigur und (implizierten) Leser. Im weiteren Verlauf wird der Dämon zunehmend verzweifelter. Er beschimpft den Leser und appelliert an sein Mitleid, stößt Drohungen aus, und gibt schließlich auf. Seine letzte Bitte:

Maybe you could help me, just a little? I've entertained you, haven't I? So do me this little kindness. Don't abandon me on a shelf somewhere, gathering dust, knowing I'm still inside, locked away in the darkness. Pass me on, please. It's not much to ask. Give me to someone you hate, somebody you'd be happy to hear had been cut to pieces the way a page is read.⁸⁶

⁸⁵ *Books of Blood* Vol. 1.

⁸⁶ Barker, Clive: *Mister B. Gone*. Harper Collins: London 2007. S. 247.

Die metanarrative Konzeption des Textes beschränkt sich nicht auf das direkte Adressieren des Lesers, sondern beinhaltet weiterhin Jakoboks Ambitionen als Autor und seine Gedanken über die Macht des geschriebenen Wortes. Wie der Text Leser und Erzählerfigur Jakobok interagieren lässt, erinnert zudem an Wolfgang Iser's Modell des implizierten Lesers. Danach enthält jeder Text Leerstellen, die vom Rezipienten beim Akt des Lesens ausgefüllt werden, um damit erst Bedeutung zu schaffen.⁸⁷

Mister B. Gone verdankt seinen Reiz dem Spannungsverhältnis zwischen Erzählerfigur und Leser. Je schneller der neugierige Leser die Seiten umblättert, desto mehr Mitleid hat er mit dem leidenden Jakobok, obwohl dieses Leiden vom Leser selbst verursacht wird. Auffallend ist zudem die Kritik an der Institution Kirche. Die Körperthematik in *Mister B. Gone* äußert sich weniger am physischen Körper, wenn auch der Protagonist entstellt ist und Kreaturen des wunderbar Monströsen auftreten. Vielmehr wird das Thema in Verbindung mit Jakoboks transformiertem, verschriftlichtem Körper als „book of Blood“ behandelt. Davon abgesehen, ist *Mister B. Gone* eine Liebeserklärung an das Buch und seine Mediengeschichte.

3.9 Zusammenfassung

Der hier gegebene Überblick lässt die Themen erkennen, die das (literarische) Werk Barkers prägen. Neben dem Körper und seinen Grenzbereichen sowie der Genderthematik, erzählen Barkers Geschichten von koexistierenden Welten, die mal mehr, mal weniger zufällig von den Protagonisten entdeckt werden. Barker entwirft hier beeindruckende Phantasieszenarien. Davon profitieren die jeweiligen Geschichten allerdings nicht immer, da ihre Handlungsverläufe leicht stagnieren, wenn sich die Texte zu sehr an ihrem fantastischen Bombast delectieren. In Zusammenhang mit der anderen Welt stehen auch die Motive von Barkers Protagonisten, die meist auf der Suche nach dem eigenen respektive neuen Selbst sind und sich Erkenntnis erhoffen, die sie oft nach einer (fantastischen) Reise erlangen. Weiterhin beschäftigen sich gerade die Romane und Kinderbücher mit Definitionen des Bösen und dem Kampf des Guten gegen das Böse. Daneben finden sich vermehrt Elemente der Metanarrativität in Barkers Werken.

⁸⁷ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. Aufl. München: Fink 1984.

4. Clive Barkers *Imajica*

Das vorangegangene Kapitel hat bereits einige Facetten des Körpers in Barkers Werk illustriert, die sich auch im Roman *Imajica* entdecken lassen. Vorab werden aus Gründen der Verständlichkeit zunächst Hintergrundinformationen zu Inhalt und romaneigenen Termini gegeben. Das Unterkapitel 4.2 ordnet *Imajica* in das Werk Barkers ein und gibt einen knappen, allgemeinen Kommentar. Um den Textfluss nicht zu hemmen, werden einzelne Protagonisten separat im Anhang (Kapitel 8) aufgeführt.

4.1 Inhalt

Unsere Welt ist nur eine von insgesamt fünf *Dominions*, von denen die uns unbekannt vier Domänen parallel als *Imajica* existieren. Die „Fünfte“ ist davon abgespalten durch das *In Ovo*, eine Zwischenwelt oder Metaebene, bewohnt von Dämonen (*Oviates*) und den Unglücklichen, die sich dort verlieren. Der Mythologie des Romans zu Folge sind die ersten Menschen selbst für die Abspaltung der fünften Domäne verantwortlich; die ursprüngliche Form der *Imajica*, der Kreis, schüchterte sie ein. „They couldn't make their mark on what was above, but what was below could be divided, and owned and fought over. [...] They lost themselves to territories and nations, all shaped by the other [dem männlichen] sex, of course, all named by them.“⁸⁸ Nur noch wenige Menschen wissen um die magische Existenz der Welt. Zu den Eingeweihten gehören die *Maestros*, die Magier der *Imajica*. Alle 200 Jahre wird eine Vereinigung der fünf Domänen möglich, doch bisher scheiterte jeder Versuch. Die letzte *Reconciliation* endete in Verwüstung und Tod der meisten Beteiligten. So wacht die *Tabula Rasa*, eine Gruppe bestehend aus den Angehörigen der Teilnehmer der letzten Rekonziliation, über die fünfte Domäne und bekämpft jeden Versuch eines weiteren Rituals, oder der Anwendung von Magie. In den Domänen der *Imajica* versucht der machtgierige *Autarch* derweil seinen Traum einer ewigen Stadt, eines Weltreiches, zu verwirklichen und schlägt das Aufkommen weiblicher Kulte nieder, welche die ursprünglichen, weiblichen Gottheiten der *Imajica* verehren. Der Roman begleitet drei Protagonisten, John Furie Zacharias/Gentle, Judith Odell und den *Mystif* Pie'oh'pah⁸⁹ auf ihrem Weg durch die Domänen, auf dem sie ihr Selbst erkennen oder auch erst finden. Dabei offenbart sich ihnen, wie sehr sie schon immer mit der *Imajica* verbunden waren.

⁸⁸ Barker, Clive: *Imajica*. Special Overseas Edition. London: Fontana 1992. S. 976.

Im weiteren Verlauf werden Zitate aus dem Roman innerhalb der Fußnoten als „*Imajica*“ aufgeführt. Alle Angaben zitieren die hier genannte Ausgabe. Die Kursivschreibung *Imajica* bezieht sich auf den Roman als Werk, ansonsten wird damit die fiktive Parallelwelt bezeichnet.

⁸⁹ Pie ist ein androgyner Gestaltwandler mit einem dritten, keinem intersexuellen, biologischen Geschlecht, welches aber jeweiligen Betrachtern bei sexuellem Verlangen nach deren (unbewussten) Gelüsten als männlich oder weiblich erscheint.

Die erste Domäne ist Refugium des ultimativ maskulinen, männlichen, machtgerigen Gottes Hapexamendios.⁹⁰ Dort hält er sich in seiner Stadt verborgen (*Hapexamendios, the Unbeheld*), nachdem er einst durch die vier Domänen gezogen war und die zahlreichen, aber zerstrittenen Göttinnen unterwarf, vertrieb oder niedermetzelte. Hapexamendios ist das Produkt männlicher Machtgier, die ihn schließlich so stark werden ließ, dass er die fünfte Domäne verlassen konnte, um die erste Domäne zu betreten. „Hapexamendios came into the Dominions with a seductive idea: that wherever you went, whatever misfortune attended you, you needed only one name on your lips, one prayer, one altar, and you'd be in His care.“⁹¹ Hapexamendios bringt den Mensch in die Domänen, aber auch das vermeintlich Wahre, festgelegte Strukturen und Einförmigkeit, um sich danach seine glanzvolle Stadt zu errichten und sich darin selbst zu verherrlichen. In seiner Stadt – vielmehr *ist* er die Stadt – wartet er auf die Vereinigung der Domänen durch seinen letzten Sohn, nachdem alle vorherigen Versuche scheiterten. Schließlich gelingt die Rekonziliation, aber der Gott, für den Liebe Kennzeichen der Schwäche ist, will die Domänen nur zerstören.⁹² Hapexamendios schickt eine Feuersbrunst, um die verhasste Mutter seines Sohnes in der fünften Domäne auszulöschen – doch er ist ahnungslos und weiß nicht um die Kreisstruktur der Imajica und wird Opfer seiner eigenen Gewalt. Die neue Gottheit sind Göttinnen, der Erlöser (Gentle) bleibt männlich.

4.2 *Imajica* im Werk Barkers

Die obigen Angaben zum Inhalt zeigen, dass der Roman durchaus gängige Klischees des Genres bedient. Aber auch wenn eine Lesart zu reinen Zwecken der Unterhaltung problemlos möglich ist, wird das Genre wie so oft bei Barker ebenso als Einladung an den Leser funktionalisiert. Die Komplexität von sprachlicher Gestaltung und der narrativen Konzeption verweigert sich der Kategorisierung als Trivialliteratur. Der Roman schildert multiple, parallel ablaufende Handlungsstränge – die schließlich miteinander verwoben werden – und wechselt wiederholt zwischen ihnen ohne an Stringenz zu verlieren. Dabei breitet sich eine mystische Welt mit eigener Geographie, Gesellschaft, Kultur, Flora und Fauna vor dem Leser aus. Neben den für den Autor typischen Elementen erzählt der Roman im Grunde eine Liebes- und Heilsgeschichte. *Imajica* gilt als einer der beliebtesten

⁹⁰ Vgl. Hapex (gr. hapax: einmal) – Amen – dios

⁹¹ *Imajica*. S. 296f.

⁹² Gegen Ende des Romans, kurz vor der Rekonziliation, sinniert die Figur Dowd über eine mögliche Bedrohung durch die Vereinigung der Domänen und bemerkt, dass die bisher gescheiterten Rekonziliaten vielleicht scheitern wollten um die Imajica vor dem Einfluss des Vaters zu schützen. Seine provokante These lautet, dass „Christos“ vielleicht nicht für die Sünden der Menschen, sondern für die des Gottes selbst gestorben ist.

und bei Erscheinen besten Romane des Autors und zog u. a. ein „Collectible Card Game“ nach sich, zu dem der Autor einige Illustrationen beisteuerte.⁹³

[A]midst its complex plot and huge cast of characters, *Imajica* is a feminist examination into the destructive power of a male-dominated society [emphasising] a setting framed by several different layers of dimensional reality [...] and by an elaborate discussion of how imagination functions (as metaphor and as magical power).⁹⁴

Gegen die überwiegend positive Rezeption des Romans, bemängeln kritische Stimmen Konzeptionsarmut bei Handlung und Figuren sowie das Suhlen in Gewalt und Darstellungen des sexuellen Aktes, wenn nicht sogar des Perversen. Gleichmaßen werden aber beispielsweise gerade diese Szenarien von den Befürworter geschätzt, die sie nicht als Perversion, sondern vielmehr als dunkle Erotik empfinden.

[I]majica (1991) is an invocation of magic and the imagination, an epic novel whose eerie and erotic enchantment resists the convenient labels by which fiction is marketed today. [...] Barker slips the bonds of genre, mingling realism and the fantastique with the abandon of a consummate dreamer.⁹⁵

Bemängelt wird auch das Fehlen von (logischen) Erklärungen für Existenz von Magie, Kreaturen und Reisen zwischen den Domänen, dem teilweise zwar zugestimmt werden kann, generell aber eine eher schale Begründung ist und auf individuellen Lesefrust schließen lässt. Denn beim Fantastischen steht eher das Erleben und eben nicht das Erklären im Vordergrund. Der epische Umfang von mehr als 1000 Seiten ist nicht unberechtigt Anlass für Kritik, da einige Handlungselemente nur angeschnitten und nicht weiter verfolgt werden und sich die schiere Menge an Details im Text verliert. In diesem Zusammenhang sei Sunand Tryambak Joshi zitiert: „*Imajica* ist [...] voller Konzeptschwierigkeiten, und der biblische Umfang [...] betont schmerzhaft die Zerstreutheit und den Mangel an Fokussierung.“⁹⁶ Bei T. S. Joshi muss man sich allerdings fragen, warum er Barkers Texte überhaupt untersucht, da er sie mit Ausnahme von *The Damnation Game* und einiger Kurzgeschichten mehr oder weniger verreißt.

⁹³ Der Roman inspirierte auch zu zwei inoffiziellen Rollenspielsystemen. Die Websites der entsprechenden Fanprojekte werden allerdings nicht mehr gepflegt (*Imajica*. The Unofficial Roleplay Game. <http://philippe.tromeur.free.fr/imajica.htm>) oder sind gänzlich entfernt worden (*Maganica*. Seite im Oktober 2006 vom Netz genommen).

⁹⁴ Hoppenstand, Gary: *Clive Barker's Short Stories*. S. 34.

⁹⁵ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 329.

⁹⁶ Joshi, S. T.: *Moderne Horrorautoren*. S. 240.

5. Translated Maps of the Flesh – der Körper in *Imajica*

5.1 Wort und Fleisch – der Körper in Worten

[T]he mind of passage was already working on this fresh text, preparing to translate and transport it.

Clive Barker, *Imajica*

Der Roman *Imajica* behandelt nicht nur den Körper, sondern er ist von ihm durchdrungen. Dies manifestiert sich wie so häufig in Barkers Texten schon mit der Sprache, die, abgesehen von der tatsächlichen Abbildung des Körpers, wiederholt mit Körpermetaphern arbeitet. Da werden Persönlichkeitsattribute wie tote Haut abgeworfen,⁹⁷ die Landschaft trägt Narben,⁹⁸ Gedanken verlieren sich zwischen Gehirn und Zunge⁹⁹ und Protagonisten betreten die Eingeweide von Gebäuden.¹⁰⁰ Passieren die Protagonisten das In Ovo, um von der Fünften in die anderen Domänen zu gelangen, werden sie zum Text und Zeichen. Körper falten sich ineinander und lösen sich in ein feines geometrisches Geflecht aus Linien und Farben auf (Glyph), um übersetzt und dann wieder neu zusammengesetzt, komponiert zu werden. Der Text verbindet auf diese Weise Körperlichkeit und Metafiktionalität. Judith erlebt den Beginn ihrer ersten Reise durch das In Ovo wie folgt:

The darkness behind her lids was suddenly brightened by gleaming lines, falling like meteors across her mind's eye. She lifted her lids again, but the spectacle came out of her skull, daubing Oscar's face with streaks of brightness. A dozen vivid hues picked out the furrows and creases of his skin; another dozen, the geology of bone beneath; and another, the lineaments of nerves and veins and vessels, to the tiniest detail. Then, as though the mind interpreting them had done with its literal translation and could now rise to poetry, the layered maps of the flesh simplified.¹⁰¹

Auffällig ist zudem der häufige Gebrauch des Morphems „flesh“, sei es substantivisch oder adjektivisch, im Übrigen ein allgemeines Charakteristikum von Barkers Texten.¹⁰² Aber nicht nur das Fleischliche des *Textkörpers* wird betont, sondern auch der Bereich des Empfindens bzw. des Fühlens. Hier beschränkt sich der Text oftmals nicht auf das Beschreiben der Wahrnehmung, sondern nennt das

⁹⁷ *Imajica*. S. 324.

⁹⁸ Ebd. S. 446.

⁹⁹ Ebd. S. 92.

¹⁰⁰ Ebd. S. 188.

¹⁰¹ Ebd. S. 462.

¹⁰² In *Imajica* wird das Morphem, ganz gleich in welchem Zusammenhang, in der verwendeten Ausgabe ca. alle sieben Seiten genannt.

Nervensystem selbst, wenn gefühlt wird – der Text geht im positiven Sinne „auf die Nerven“. So beginnen etwa Nerven im Augenblick des Schocks wild umherzutollen.¹⁰³ Der Text öffnet sich der Leserschaft, indem er den omnipräsenten Körper selbst öffnet und dessen Anatomie preisgibt. Die Grenzen des üblicherweise sichtbaren Körpers werden überschritten und das Innere nach Außen gekehrt; auch der Fokus auf die Nerven an sich beinhaltet die Kategorie der Grenze, da die Nerven durch das Verarbeiten von Reizen eine Vermittlungsfunktion zwischen Innen- und Außenwelt übernehmen. Der Text verleiht der Körperthematik im Roman somit eine verstärkt visuelle Komponente. Zum Verhältnis von Körper und Nervensystem lohnt ein Blick auf Tristanne J. Connollys Untersuchung des Körpers in den Gemälden und Zeichnungen William Blakes:

The exposed physical systems of Blake's graphic bodies, their muscles and fibres, have a contradictory significance: they can enable intimate connection through visual penetration and sympathetic uniting, yet they can also indicate the imprisonment of the human in the restriction and isolation of the body.¹⁰⁴

Die Muskelfasern werden hierbei mit den Nerven gleichgesetzt, die mit ihrer Vermittlerfunktion zwischen Geist und Körper die Menschen verbindet oder diese davor bewahrt, zum Gefangenen im eigenen Körper zu werden.¹⁰⁵ Wenn auch der letzte Aspekt nur indirekt auf die textliche Darstellungsform des Körpers in *Imajica* zutrifft, lässt sich zum „entblößten“ Körper eine Parallele ziehen. An anderer Stelle heißt es bei Connolly über das Fehlen von Haut bei Blakes Körpern:

It was suggested that this omission [...] indicates that the skin, and surfaces like that of the text, are really orifices by which to enter. Not only Blake's works, then, but also the bodies they depict are meant to be entered; their insides are meant to be visible, not made impenetrable by layers of skin.¹⁰⁶

Ähnlich verhält es sich mit den Körpern in *Imajica*, wenn diese bis auf den Nerv oder gar Knochen portraitiert werden, auch wenn hier das Motiv der Hautlosigkeit ausbleibt (vgl. Kapitel 3.3).

¹⁰³ *Imajica*. S. 204.

¹⁰⁴ Connolly, Tristanne J.: *William Blake and the Body*. New York: Palgrave Macmillan 2002. S. 65.

¹⁰⁵ Ebd. S. 64.

¹⁰⁶ Ebd. S. 32.

5.2 Metaphorisierung der Stadt als Körper

My flesh is everywhere.
My flesh is the world,
and the world is My flesh.

Clive Barker, *Imajica*

Der Gebrauch von Körpermetaphern in *Imajica* äußert sich insbesondere in der Darstellung der Stadt als Körper. Dies einerseits die Wahrnehmung der Stadt als Körper und andererseits die Stadt als tatsächlicher, seiender Leib. Wenn Gentle seinen Körper in einem Zustand der Transzendenz verlässt um durch die Domänen zu reisen, passt er die Umgebung in seiner Wahrnehmung der vertrauten fleischlichen Hülle an – der Körper wird das Maß aller Dinge:

His mind spread to all compass points, and up, and down, to have the sum of the room. It was an easy space to grasp. Generations of prison poets had made the analogies for him, and he borrowed them freely. The walls were his body's limits, the door his mouth, the windows his eyes. Commonplace similitudes, taxing his power of comparison not a jot. He dissolved the boards, the plaster, the glass and all the thousand tiny details in the same lyric of confinement, and having made them part of him, broke their bounds to stray further afield. [...] Once again, his body was the measure of all things. The cellar, his bowels; the roof, his scalp; the stairs, his spine. [...] The whole city, he began to see, would be analogized to his flesh, bone and blood. And why should that be so surprising? When an architect turned his mind to the building of a city, where would he look for inspiration? To the flesh where he'd lived since birth. It was the first model for any creator. It was a school, and an eating-house and an abattoir and a church; it could be a prison and a brothel and bedlam.¹⁰⁷

Der Text veranschaulicht hier die mehrdeutigen Auffassungen des Körpers vom Gefängnis bis hin zum Freudenbringer auf und wird selbstreferentiell, wenn er den künstlerischen Akt des Erschaffens thematisiert. Der Verweis auf den Architekten, der sich vom Körper inspirieren lässt, ist überdeutlich.

Eine konventionellere Metaphorisierung der Stadt wird bei der Darstellung von Yzordderrex erreicht, *der* Stadt in der *Imajica* und zugleich Herrschaftssitz und Machtapparat des Autokraten Sartori. Yzordderrex ist ein Hybrid aus Xanadu und Babylon, das durch seine Größe zum Ungeheuer wird und allein dadurch einen Körperbezug heraufbeschwört. Die Stadt wird zum Bauch, der ein Bild des Verschlingens evoziert, und zum grotesken Körper, welcher wiederum eine Grenze zwischen Körper und Welt generiert.¹⁰⁸

One of the writers had described Yzordderrex as a god [...]. Yzordderrex was worthy of worship; and millions were daily performing the ultimate act of veneration, living on or

¹⁰⁷ *Imajica*. S. 1020.

¹⁰⁸ Vgl. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. S. 359.

within the body of their Lord. [...] The daily traffic of workers who, having found no place of residence on the back or in the bowels of the city, commuted in and out daily [...]. The crowd bore them [Gentle und seine Begleiter] forward, and they went unresisting where countless multitudes had gone before: into the belly of the city-god Yzordderex.¹⁰⁹

Das unübersehbare Geschlechtsmerkmal des Stadtkörpers ist der gigantische „Pivot Tower“, der das Bild der Metropole beherrscht. Ursprünglich vom Gott Hapexamendios errichtet, ließ der Autokrat den Turm nach Yzordderex bringen, was vom Großteil der Bevölkerung als Legitimation für seine Herrschaft aufgefasst wird. Die Symbolik wird erst gar nicht verhehlt: „Prayers were still uttered in the name of the Unbeheld, and blessings murmured in the forbidden names of the Goddesses, but Yzordderex was the true Lord now, the Autarch its mind and the Pivot its phallus.”¹¹⁰ Während aber Yzordderex nur als Gott beschrieben wird, *ist* die Stadt, welche die erste Domäne der Imajica bildet, (ein) Gott. Hapexamendios, der „Unerblickte“, hat sich hier in einer ewigen Stadt manifestiert, in der er sich verborgen hält (siehe Kapitel 4.1). Dadurch, dass Hapexamendios die Stadt ist, entwirft der Text nicht die Stadt als Körper, sondern den Körper als Stadt.

Die Körpergrenzen werden zu Gunsten des Dinglichen aufgegeben. Als Gentle die Gottesstadt betritt, erwartet er auf seinen Vater Hapexamendios in fleischlicher Gestalt zu treffen und kann ihn zunächst nicht erkennen:

[H]e peered down the shadowy street ahead, looking for some sign, however vestigial, of the Unbeheld's whereabouts. There was no murmur; no motion. But his study was rewarded by the slow comprehension that his Father, for all his apparent absence, was in fact here in front of him; and to his left; and to his right, and above his head and beneath his feet. What were those gleaming folds at the windows, if they weren't skin?; what were those arches if they weren't bone?; what was this scarlet pavement, and this light-shot stone, if it wasn't flesh? There was pith and marrow here. There was tooth and lash and nail. The Nullianac hadn't been speaking of spirit when it had said that Hapexamendios was everywhere in this metropolis. This was the City of God; and God was the city.¹¹¹

Diese Körperstadt wird sofort relativiert, als sich Gentle nach dem ontologischen Zustand seines Vaters fragt: „He'd [Gentle] crossed a continent and more to get here, and there'd been no part of it that was not made as these streets were made [...]. And yet, for all its magnitude, what was His city? A trap of corporeality, and its architect its prisoner.” Als Hapexamendios schließlich zu seinem Sohn spricht, setzt er Stadt und Körper gleich: „*You've succeeded where all the others failed. [...] And that service has earned you a place here,*” the God said. *‘In My city. In My heart.* [Herv. im Original]”¹¹² Aber die Stadt Gottes ist eine Geisterstadt; während Städte generell Zuflucht für Körper bieten, ist Hapexamendios selbstgewähltes Exil nur ein leerer

¹⁰⁹ Imajica. S. 448.

¹¹⁰ Ebd. S. 441.

¹¹¹ Ebd. S. 1066.

¹¹² Ebd. S. 1067.

und letztendlich körperfeindlicher Ort. Die Stadt ist der feuchte Traum eines Megalomanen. Hapexamendios ist die Karikatur eines Gottes, der in seiner Arroganz vergessen hat, was es heißt fleischlicher Körper zu sein bzw. einen solchen zu besitzen. Damit hat der Gott auch sein Verständnis für alles Menschliche verloren. Als sich der Sohn wünscht, endlich das wahre Gesicht des Unerblickten zu sehen, ist dieser verwirrt:

'You've seen My city,' the Unbeheld replied. *'That's My face.'*
'There's no other? Really, Father? None?'
'Aren't you content with that?' Hapexamendios said. *'Isn't it perfect enough? Doesn't it shine?'*
'Too much, Father. It's too glorious.'
'How can a thing be too glorious?'
'Part of me's human, Father, and that part's weak. I look at this city, and I'm agog. It's a masterwork –'
'Yes it is'
'Genius'
'Yes it is'
'But, Father, grant me a simpler sight. Show a glimpse of the face that made my face, so that I can know the part of me that's You.' [Herv. im Original]¹¹³

Schließlich willigt Hapexamendios ein und transformiert die Stadt in (s)einen fleischlichen Körper. Gentle soll dabei den Blick abwenden, als schäme sich der Gott seiner Blöße. Gegenüber der prächtigen, aber leeren Stadt, offenbart sich der groteske Körper eines gigantischen Kindes:

For all His scale, however, His form was ineptly made, as if He'd forgotten what it was like to be whole. His head was enormous, the shards of a thousand skulls claimed from the buildings to construct it, but so mismatched that the mind it was meant to shield was visible between the pieces, pulsing and flickering. One of His arms was vast, yet ended in a hand scarcely larger than Gentle's, while the other was wizened, but finished with fingers that had three dozen joints. His torso was another mass of misalliances, His innards cavorting in a cage of half a thousand ribs, His huge heart beating against a breastbone too weak, to contain it and already fractured. And below, at His groin, the strangest deformation: a sex He'd failed to conjure into a single organ, but which hung in rags, raw and useless.¹¹⁴

Der patriarchale Gott ist nicht mehr als ein anatomischer Witz, der in seiner Gier nach Größe verkümmert ist. Sein Körper wurde durch die Transgression des Leibes zu Gunsten des Dinglichen verdorben; der Rückschritt ist nur noch im Grotesken möglich. Der chaotische Körper wird hier zum Abbild für den Verlust von Menschlichkeit und Ordnung, die Hapexamendios propagierte, und für die Ignoranz gegenüber dem vielseitigen Ganzen. Die Stadt Gottes, zugleich Domäne und einer Theokratie vergleichbar, präsentiert eine verkrüppelte „Body Politic“.

¹¹³ Ebd. S. 1068.

¹¹⁴ Ebd. S. 1070f.

Der Tod des Gottes lässt ein Land der Verwesung und Fäulnis zurück, welches erst durch den Einfluss der Göttinnen zu neuer Fruchtbarkeit gelangt.

5.3 The Imajica's a Circle – Körper und Geschlecht in *Imajica*

I'm a mystif; my name's Pie'oh'pah.
That much you know.
My gender you don't.

Clive Barker, *Imajica*

Die Bedeutung der Körperthematik in *Imajica* dürfte bereits klar geworden sein – der Text präsentiert *Körper von Gewicht*; damit richtet sich der Blick auch auf die Darstellung von Geschlechterrollen, die den Roman in weiten Teilen zu einem „Gender Troublemaker“ werden lässt. Natürlich ist gerade das Geschlecht in unserer Kultur entscheidendes Körpermerkmal, denn nirgendwo, mit Ausnahme der Haut(farbe) und ethnischer Herkunft, wird der Körper mehr unterschieden, spezifiziert, benachteiligt, unterdrückt, kontrolliert oder begrenzt. Davon ist sowohl das biologische, als auch das soziale Geschlecht betroffen. *Imajica* wird für die Geschlechterforschung insofern interessant, da der Roman u. a. versucht, einen Mythos für den Grund der Unterdrückung der Frau bzw. des Weiblichen (besonders innerhalb der Religion) innerhalb der Geschichte zu entwerfen. *Imajica* reflektiert und attackiert die Dominanz des Patriarchats und beleuchtet darüber hinaus geschlechtsspezifische Rollenbilder. Anhand der Figur des Mystif Pie'oh'pah behandelt der Text zudem die Transgression vermeintlicher Geschlechtergrenzen und stellt generell das „Normale“ der Heterosexualität in Frage.¹¹⁵

Der Roman knüpft das/ein Geschlecht generell an die biologische Beschaffenheit des Körpers, ohne allerdings Heteronormativität zu unterstützen oder performative Geschlechterrollen auszuschließen. Denn Geschlecht ist kein „natürlich-ontologisch definierter Bereich, sondern stellt eine Kategorie menschlichen Seins dar, das von soziokulturellen, politischen und ökonomischen Einflüssen bestimmt ist [...].“¹¹⁶ *Imajica* ist abgesehen von der Figur des Mystif Pie'oh'pah allerdings weniger an der Definition von Geschlecht interessiert, als an den damit verbundenen (tradierten und stereotypen) Rollenbildern und Machtverhältnissen, die sich in diesem Umfeld entladen.

¹¹⁵ Man vergleiche den Eintrag „Imajica“ in der englischen Ausgabe der Online-Enzyklopädie Wikipedia: Nach anfänglicher, einzeiliger Charakterisierung als Fantasyroman, wurden neben inhaltlichen Angaben später Verweise auf Gott, Liebe, Sexualität, Tod und Gender ergänzt. <http://en.wikipedia.org/wiki/Imajica>. Abfragedatum: 13.03.09

¹¹⁶ Tebben, Karin: Männer männlich? Zur Fragilität des „starken Geschlechts“. In: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 8

5.3.1 Von Göttinnen, Müttern und Monstern – Frauen in *Imajica*

Schon die *Books of Blood* behandelten die Machthierarchien zwischen den Geschlechtern und thematisierten die Aggressivität des Patriarchats und die Unterdrückung des Weiblichen. Auch in *Imajica* sind die Auslöser für misogynen Tendenzen generell männliches Machtstreben, Einfluss der (christlichen) Religion und nicht zuletzt die Angst¹¹⁷ und der Neid des Männlichen gegenüber dem Weiblichen. „In *Imajica*, the wonders of the heterocosmic worlds quite quickly give way to the realities of gender oppression, tyranny, and religious absolutism which, despite the fantastical permutations, are all too similar to the woes of contemporary society.”¹¹⁸ Neben dem Versuch, diesen Verhältnissen eine mythologische Historie zu geben, schildert *Imajica* einen sprichwörtlichen Geschlechterkampf bis in die Sphären des Göttlichen, vermag es aber vereinzelt nicht, gewisse Klischees zu vermeiden. Der Roman greift auf die „Faktizität eines historisch vor dem Patriarchat bestehenden Matriarchats“ zurück¹¹⁹ und erweitert die Szenarien, welche schon in frühen Kurzgeschichten wie *The Skins of the Fathers*, *Ramhead Rex* und *The Madonna* entworfen wurden (*Books of Blood* Vol. 2, 3 und 5).

Women had always existed: they had lived, a species to themselves, with the demons. But they had wanted playmates: and together they had made men. What an error, what a cataclysmic miscalculation. Within mere eons, [...] the women were made slaves, the demons killed or driven underground.¹²⁰

Dämonen sind in diesem Zusammenhang allerdings keine bedrohlichen Stellvertreter des Bösen, sondern erneut barkereske Kreaturen grotesker Schönheit, die vielmehr die ursprüngliche Bedeutung des „Daimons“ als ambivalentes Wesen einer göttlichen Ebene repräsentieren.¹²¹ „In the utopia Barker imagines, both ‘species’ are sexually whole and embody a prehistoric version of pre-Oedipal polymorphous perversity.”¹²² Der Schöpfungsmythos *Imajicas* entwirft eine fantastisch-bukolische Welt ohne den Menschen, die von unzähligen, mannigfachen, aber auch zerstrittenen Göttinnen behütet und beherrscht wird. Die Göttinnen sind dabei keinesfalls auf eine Fruchtbarkeitssymbolik beschränkt, sondern repräsentieren Abbilder der ambivalenten, archetypischen „Großen

¹¹⁷ Der Roman erwähnt u. a. weibliche Kulte, die Männer opfern und deren Hoden verspeisen sollen und Pamphlete voller Kastrationsphantasien verbreiten.

¹¹⁸ Goh, R. B. H.: *Consuming Spaces*. S. 32.

¹¹⁹ Schmid, Susanne: Göttin. In: Metzler Lexikon Gender Studies. S. 166.

¹²⁰ Barker, C.: *The Skins of the Fathers*. *Books of Blood* Vol. 2. In: *Books of Blood*. Vol. 1-3. S. 114.

¹²¹ Vgl. Diamond, Stephen A. (Hrsg.): *The Psychology of Evil. Devils, Demons, and the Daimonic*. In: *Anger, Madness and the Daimonic. The Psychological Genesis of Violence, Evil, and Creativity*. Hrsg. von Stephen A. Diamond. Albany: State University of NY Press 1996. S. 55-86.

¹²² Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 99.

Mutter.“¹²³ Deren Manifestationen implizieren einerseits Zuflucht und Geborgenheit, andererseits wird die Mutterfigur bzw. das Weibliche gleichermaßen als Herrscherin der Unterwelt oder kastrierendes Monster dargestellt. Mit der Ankunft Hapexamendios' kann das Unbehagen der Geschlechter in der Imajica beginnen. „Die Mutter ist es, gegen die das hochragende Bauwerk der Politik und des Himmelskults von den Männern aufgerichtet wurde.“¹²⁴

Abgesehen davon, dass der Roman mit einem Neuanfang unter der Obhut von Göttinnen endet, ohne diese aber als Herrscherinstanz zu portraituren, treten vergleichsweise wenig weibliche Figuren auf, von denen nur Judith als vollwertiger „round character“ gelten kann. Dies ist allerdings weniger zufällig da Judith ein Trio mit den Figuren Gentle und Pie'oh'pah bildet.¹²⁵ Daneben erscheinen nur zwei weibliche Figuren (Celestine und Quaisoir), die im Roman einen größeren Umfang einnehmen; andere haben maximal prägnante Kurzauftritte. Durch das Variieren der geschlechtsspezifischen Erzähl-perspektive, da sich der auktoriale Erzähler meist entweder an Gentle oder Judith orientiert, vermeidet der Text eine Festlegung auf ein Geschlecht und relativiert die Überzahl der männlichen Protagonisten. Judith kommt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Vermittlerrolle zu, da sie Verbindungen zu Figuren unterhält, die den jeweils oppositionellen Parteien (und Geschlecht) angehören oder diese vertreten.

Auf den ersten Blick könnte man Judith „Jude“ Odell mit dem abgenutzten Klischee der selbstbewussten, jungen Frau beschreiben, doch die Figur verweigert sich einer Charakterisierung nach einem bestimmten Raster, während Gentle beispielsweise anfangs als „der Schürzenjäger“ kategorisiert werden kann.

Zu Beginn des Romans wissen weder Leser noch Judith selbst, dass sie eine Kopie einer anderen Person, ein Geschöpf aus dem „manmade womb“ ist. Damit wird im Nachhinein ihre Einstellung gegenüber Charles Estabrook und Oscar Godolphin relativiert, denn es ist meist Judith, die männliches Verhalten reflektiert oder kritisiert.¹²⁶ Die Handlung setzt damit ein, dass Estabrook beschließt, Judith zu

¹²³ Der Schweizer Psychologe und Begründer der Analytischen Psychologie Carl Gustav Jung stellte in seiner Archetypenlehre grundlegende Elemente und Muster fest, die Teil eines kollektiven Unbewusstseins sind, d.h. die alle Menschen unabhängig von Kultur und Geschichte teilen. Als Merkmalsplätze enthalten Archetypen aber erst durch eine Manifestation eine Bedeutung, so wie hier der Archetypus der „Großen Mutter“ von den Göttinnen repräsentiert wird. Vgl. hierzu auch Jungs *Archetypen* oder das übersichtliche Glossar in Susan Rowlands *C.G. Jung and Literary Theory* (Angaben im Literaturverzeichnis).

¹²⁴ Paglia, Camille: *Die Masken der Sexualität*. Berlin: Byblos 1992. S. 28.

¹²⁵ Die Zusammensetzung des Protagonistentrios folgt der Poetik des fiktiven, romaneigenen Dramatikers Pluthero Quexos, mit dessen Lehren die ersten Zeilen *Imajicas* beginnen: „In any fiction, no matter how ambitious its scope or profound its theme, there was only ever room for three players.“ Damit verweist *Imajica* bereits im ersten Satz einerseits auf den Plot und andererseits auf sich selbst als literarisches Konstrukt.

¹²⁶ Auch Ironie blitzt auf, wenn sie beispielsweise vermutet einen Mutterkomplex und einen Penis für den Zugang zur Imajica zu benötigen, da scheinbar nur Männer (Oscar Godolphin und Gentle) über das geheime Wissen des Zugangs verfügen (*Imajica*, S. 235).

töten, damit kein anderer Mann sie haben kann. Der Leser muss sich fragen, warum Judith diesen Mann überhaupt geheiratet hat. Sie wundert sich selbst, wie sie dessen Gewohnheiten ertragen hat, wenn Estabrook sie vor dem Ausgehen beispielsweise rituell mit Schmuck behängt („[A] blatant piece of power play“).¹²⁷ Nach einer Eskalation zwischen den beiden Brüdern, bei der Estabrook scheinbar zu Tode kommt, zieht Jude bei Oscar Godolphin ein und beginnt eine Beziehung mit ihm, was ebenfalls reichlich widersprüchlich wirkt, bis der Roman über das Ritual aufklärt, dass Judith an die Godolphins bindet.

Judiths Entwicklung ist Emanzipation und Befreiung vom Status des Objekts zur vollkommenen, individuellen Person. Auch wenn Judith weitaus mehr individuelle Züge aufweist als ihr „Original“ Quaisoir, ist sie auch nach deren Tod weiterhin nur eine Kopie. Wirklich wird Judith nach eigenen Worten erst, nachdem sie zur Mutter wird: „I was a figment of the other Judith. [...] I suppose I was living in a dream. But she’s woken me, Gentle.’ Jude kissed the baby’s cheek. ‘She’s made me real. I was only a copy until her.“ Die kopierten Körper haben ein Original gezeugt. Hier bewegt sich der Roman auf gefährlichem Terrain und droht in Klischee und Kitsch abzurutschen. Einerseits ist Judith durch ihre Mutterschaft zum Echten geworden, endgültig selbstbestimmt und bleibt in ihrer Charakterisierung authentisch, andererseits existiert die latente Lesart der Festlegung der Frau auf Mutterschaft und die Mutterrolle.¹²⁸ Am Ende des Romans hat sich Judith in den ehemaligen Palast des Autokraten zurückgezogen, der von den Wassern der Göttinnen in ein idyllisches Paradies verwandelt wurde (siehe unten für eine ausführlichere Darstellung). Als Gentle Judith zum Abschied besucht, sitzt sie mit entblößten Brüsten auf einem Stuhl in einem ansonsten leeren Raum. Ihr Kind, das über die Gabe einer göttlichen Allwissenheit zu verfügen scheint, sitzt auf ihrem Schoß: Judith, die heilige Mutter. Nach ihrer Unterhaltung verlässt Jude das Zimmer mit ihrem neuen Partner, einem Wesen, dessen Volk aus den Wasserfluten entstieg, um die Frauen zu umwerben. Hier wäre weniger vielleicht mehr gewesen. Auch Celestine und Quaisoir sind direkt oder indirekt mit dem Bild der Mutter verbunden. Nimmt man die Göttinnen hinzu, könnte man sagen, dass die Mutter letztendlich den ganzen Roman durchzieht: Judith wird zur Mutter, Celestine entpuppt sich als Gentles Mutter und bezüglich Quaisoir könnte man die Vermutung anstellen, dass eine Schwangerschaft verhindert werden soll.¹²⁹ Hinzu kommt die Kreisstruktur der Imajica und das Spiel mit der Ouroboros-Symbolik (siehe Kapitel 5.5). Die Beziehung von Mutter und Kind wird einerseits bezüglich der Mutterschaft selbst (Judith) und andererseits der Mutterrolle dargestellt (Celestine). Celestine ist als Mutterfigur allerdings weniger für Gentle und Sartori

¹²⁷ Imajica. S. 175.

¹²⁸ Bei ihrer Reise durch die Imajica treffen Gentle und Pie im Dorf Beatrix u. a. auf Larumday Splendid und ihren Sohn Efreety, was Larumday zu (einer) „Mother Splendid“ macht. Möchte man den namentlichen Bezug weiter spinnen, ist es von Beatrix nicht weit zu „Beatrice“ – Dantes Idealvorstellung der Frau in seiner *Göttlichen Komödie* (Imajica, S. 246ff.).

¹²⁹ Vgl. Imajica. S. 639.

bedeutsam, als für das Verhältnis zu Hapexamendios.¹³⁰ Als sie ihn mit „mein Kind“ adressiert und sich ihm nähert, bricht der Gott in rasendem Zorn aus und fürchtet die Nähe der Frau (Hapexamendios ist in den Körper Sartoris gefahren). Er schickt sein Feuer, um die „Hure“ zu vernichten, die seinen Sohn mit Liebe „verdorben“ hat, unwissend, dass er somit auch sein Leben beenden wird.¹³¹ Gleichmaßen besitzen alle drei Frauen übernatürliche Körper, die sich über konventionelle Körpergrenzen hinwegsetzen: Judith verfügt über telepathische Fähigkeiten und verlässt ihren Körper in einem geistähnlichen Zustand, Quaisoir und Celestine durchlaufen in Rage eine Transformation, bei der ihnen bänderartige Fortsätze aus dem Körper wachsen, mit denen sie ihre Gegner bekämpfen und eindrucksvoll über den Boden gleiten (siehe auch Kapitel 5.4). „[The appendages] were evidence of some facility in the other sex he [Gentle] had no real comprehension of; a remnant of crafts all but banished from the Reconciled Dominions by Hapexamendios.“¹³² Die Macht der „vormenschlichen Weiblichkeit“ lässt sie im übertragenen Sinn kurzzeitig zu einer anderen Spezies werden, zur Frau als Monster oder Dämon, die sich der (Körper)Kontrolle durch das Patriarchat entzieht.¹³³ Dabei muss man sich aber zumindest im Falle Quaisors fragen, inwiefern sie selbst Kontrolle über ihren fantastischen Körper hat, da ihre Kräfte nach einem Angriff ausbrechen, während Celestine diese mehr oder weniger frei anwenden kann. Die Transformation korreliert mit der Annahme, dass sich die Revolution des Weiblichen gegen das Patriarchat im Dämonischen niederschlägt: [I]n patriarchal culture, female speech and female ‘presumption’ – that is, angry revolt against male domination – are inextricable linked and inevitably daemonic.“¹³⁴ Die Figur Clara, ehemaliges Mitglied der Tabula Rasa, die Judith über die eingemauerte Celestine in Kenntnis setzt, erklärt Frauen tatsächlich zu einer anderen Spezies („We’re not another sex, Judith, we’re another species.“) und Männer, die Zerstörer, zu deren Feinden.¹³⁵ Die Transformation erlaubt aber auch eine andere Lesart, die hier unter dem Verweis auf den Bereich der

¹³⁰ Bezüglich der Mutter-Kind-Beziehung zwischen Gentle und Celestine ist anzumerken, dass sich Gentle überraschend schnell an seine Mutter gewöhnt. Nachdem er für Jahrzehnte nicht einmal von ihrer Existenz wusste, wirkt sein häufiger Gebrauch von „Mama“ im ersten Gespräch etwas unwahrscheinlich. Das gilt im Übrigen auch für das Verhältnis zum Vater; der Wandel vom Fälscher John Furie Zacharias zum Rekonziliant, der das Werk des Vaters erfüllen will, geschieht etwas zu abrupt um stimmig nachvollzogen zu werden.

¹³¹ Imajica. S. 1075f.

¹³² Ebd. S. 867.

¹³³ Man könnte nun argumentieren, es bestätige sich hier die Definition der Frau als das „andere“ Geschlecht im Sinne von zweitrangig. Allerdings wird die Transformation durch die Macht der Göttinnen ausgelöst, die das Ursprüngliche im Schöpfungsmythos des Romans darstellen. Wenn man ein Geschlecht überhaupt als das „andere“ kategorisieren wollte, dann müsste diese Wahl auf den (männlichen) Mensch fallen.

¹³⁴ Gilbert, Sandra M. u. Gubar, S.: *The Madwoman in the Attic*. S. 35.

¹³⁵ Vgl. Imajica. S. 411.

Körpermodifikation (beispielsweise Tätowierung, Piercing oder Skarifizierung) veranschaulicht sei:

Women body modifiers have argued that modifying the body promotes symbolic rebellion, resistance, and self-transformation – that marking and transforming the body can symbolically ‘reclaim’ the body from its victimization and objectification in patriarchal culture.¹³⁶

Sowohl Quaisoir als auch Celestine setzen ihre Kräfte nur gegen männliche Charaktere und besonders gegen Dowd ein, der, obwohl kein Mensch, über große Teile des Romans die Rolle des männlichen Zerstörers annimmt. Quaisoir setzt neben ihrem übersinnlichen Körper auch ihren sexuellen Leib ein. Sie droht einer Wache, ihn der Vergewaltigung zu bezichtigen; später lockt sie den Mann mit der Aussicht auf Sex in sein Verderben und ersticht ihn. Der Tod der Wache ist nicht ohne Ironie, da der Mann die phallische Mordwaffe zunächst für ein Sexspielzeug hält. Quaisoirs eigene Tragik ist, dass ihr letzter Ausweg – trotz der Macht zur Revolte gegen die männlichen Unterdrücker – in Wahn und Hysterie mündet. Zwischen den Frauen des Romans wird immer wieder auf ihre besondere Verbundenheit, ihre Schwesternschaft angespielt, was durchaus im feministischen Sinne verstanden werden kann.¹³⁷ Nur Celestine, die „madwoman in the cellar“, lehnt dieses Gemeinschaftsgefühl zunächst ab. Sie verachtet Judith für das Kind, das sie mit Sartori gezeugt hat, verschleiert aber nur den eigenen Selbsthass, da sie sich ihrer Lust schämt, während Judith von Beginn des Romans als eine Person dargestellt wird, die sich ihrer Sexualität bewusst ist.

Why was Celestine so eager to deny any other link between them but womanhood? [...] From the beginning, Celestine had marked Jude out as a woman who stank of coitus. Why? Because she *too* stank of coitus. [...] Celestine had also borne a baby for this dynasty of Gods and demigods. She too had been used and had never quite come to terms with the fact. When she raged against Jude, the tainted woman who would not concede her error in being sexual, in being fecund, she was raging against some fault in herself. And the nature of that fault? It wasn't difficult to guess, or to put words to. Celestine had asked a plain question. Now it was Jude's turn.

‘Was it really rape?’ she said. [...]

‘How was it then? Did He have His angels hold you down while He did the deed? No, I don't think so. You lay there and you let Him do what the hell He wanted, because it was going to make you into the bride of God and the mother of Christ [...].’

‘That's why you despise me, isn't it?’ Jude went on. ‘That's why I'm the woman who stinks of coitus. Because I lay down with a piece of the same God that you did, and you don't like to be reminded of the fact.’

Celestine suddenly shouted:

‘Don't judge me, woman!’

¹³⁶ Pitts, Victoria: *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*. New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 49.

¹³⁷ Vgl. Gersdorf, Catrin: *Sisterhood*. In: Metzler Lexikon Gender Studies. S. 364.

‘Then don't you judge me! *Woman*. I did what I wanted with the man I wanted, and I'm carrying the consequences. You did the same. I'm not ashamed of it. You are. That's why we're not sisters, Celestine.’ [Herv. im Original]¹³⁸

Bei aller Eigenständigkeit enthalten die genannten weiblichen Figuren also auch Versatzstücke eines erwartbaren Spektrums gängiger Schablonen der Frau als Monster, Mutter, Heilige, Hure oder Wahnsinnige. Der Roman beutet diese Rollenbilder aber nicht kommentarlos aus, sondern setzt sich mit deren Hintergründen auseinander.¹³⁹ Da die jeweiligen Typen, denen sich der Text bewusst sein dürfte, im Plot begründet und die Motivationen der Figuren erläutert werden, vermeidet der Text hier in ein plakatives Klischee abzudriften (Ausnahme bildet der Gestaltungsrahmen von Judith Odell am Ende des Romans) oder die Figuren zu Hülsen verkommen zu lassen und kann die Bilder verwenden, da er sie an anderer Stelle relativiert oder vorführt. Das gilt natürlich gleichermaßen für die männlichen Figuren – Monster dürfen auf beiden Seiten ihren „Gender Trouble“ verbreiten, Zerstörer gegen Femme Fatale. Dabei sind mit Ausnahme von Hapexamendios und seinem Gefolge der Nullianacs (siehe Kapitel 5.4) sämtliche „Monster“ als tragische Figur angelegt. „Barker addresses the mysterious internal powers of women in a manner which reveals a kind of covert sexism stemming, not necessarily from his own personal beliefs, but from this [Verdrängung des Weiblichen durch das Patriarchat] ancient tradition of animosity.”¹⁴⁰ Die Rollenverteilung der Frauen ist nicht zuletzt auch durch die Historie des konventionellen Fantasy-Genres bedingt, in dem Barker machtvolle Frauenfiguren vermisst: „The Problem is, in a genre which is full of phallic weapons and that kind of thing, it's important to establish female power and female potency, and the eroticism which comes with that. And it needn't all be 'goody-goody' stuff [...]“¹⁴¹ Natürlich verwendet der Text aber beispielsweise auch gerade die Monsterthematik für die Gestaltung dunkler Schreckensszenarien, ohne gleich auf einen genderspezifischen Subtext zu schielen.

Der Roman bedient sich reichlich aus dem Fundus der geschlechtsbezogenen Motivgeschichte. Die drei im Roman auftretenden Göttinnen Jokalaylau, Tishalullé und Uma Umagammagi, angelehnt an die „dreifache Göttin“ (Jungfrau, Mutter,

¹³⁸ *Imajica*. S. 1015f.

¹³⁹ Man vermisst hier vielleicht die engelhafte Frau der Tugend. Gerade weil der Roman die verschiedenen Typen kennt, verzichtet er auf den langweiligsten von ihnen. Allerdings treten in *Imajica* tatsächlich Schutzengel auf, diese aber in Form des Pärchens Clem und Taylor.

¹⁴⁰ Burns, Craig William: It's that Time of the Month: Representations of the Goddess in the Works of Clive Barker. In: *Journal of Popular Culture* 27 (Winter '93) H. 3. S. 36.

¹⁴¹ Dillo, Ste: Interview with Clive Barker. In: *Clive Barker's Shadows of Eden*. Hrsg. Von Stephen Jones. Lancaster, PA: Underworld-Miller 1991. S. 398 [ursprünglich erschienen im mittlerweile eingestellten Rollenspielmagazin „*Adventurer: Superior Fantasy & Science Fiction Magazine*“ (1987) bei Mersey Leisure Publishing].

altes Weib),¹⁴² treten unter Verwendung einer Natursymbolik auf, die im Besonderen durch die Fruchtbarkeit evozierende Element Wasser ausgestaltet wird.¹⁴³ Das gilt sowohl für ihre semiotische Gestalt (Glyph), als auch für den fleischlichen Körper. Besonders Tishalullé, die „Cradle Lady“, ist durch das flüssige Element charakterisiert. Die Göttin bildet „The Cradle“, einen See, dessen Aggregatzustand von fest zu flüssig wechseln kann. Auf einer Insel in der Mitte des Sees befindet sich eine psychiatrische Anstalt, die eher dem Begriff „Irrenhaus“ entspricht. Für dessen Insassen stellt der See ein unüberwindbares Hindernis dar. So umschließt und begrenzt das Weibliche gewissermaßen den Wahnsinn, der Frauenfiguren durch die (Literatur)Geschichte ironischerweise immer wieder zugeschrieben wurde. Das materielle Erscheinungsbild der Göttin erinnert an eine Schöpfung des Schweizer Künstlers Hans Ruedi Giger:

[Tishalullé's] face was Oriental in cast, and without a trace of color in cheek or lip or lash. [...] Below its calm, Her body was another matter entirely. Her entire length was covered by what Jude at first took to be tattoos of some kind, following the sweep of Her anatomy. But the more she studied the woman – and she did so without embarrassment – the more she saw movement in these marks. They weren't *on* Her but *in* Her, thousands of tiny flaps opening and closing rhythmically. There were several shoals of them, she saw, each swept by independent waves of motion. One rose up from Her groin, where the inspiration of them all had its place; others swept down Her limbs, out to Her fingertips and toes, the motion of each shoal converging every ten or fifteen seconds, at which point a second substance seemed to spring from these slits, forming the Goddess afresh in front of Jude's astonished eyes. [Herv. im Original]¹⁴⁴

Im Gegensatz zu ihrem männlichen Gegenspieler haben die Göttinnen ihre fleischliche Gestalt nicht vergessen: „We haven't forgotten the flesh We had,' She said to Jude. 'We've known the frailties of your condition. We remember its pains and discomforts. We know what it is to be wounded: in the heart, in the head, in the womb.'“¹⁴⁵ Obwohl die Göttinnen in einem Zustand der außerkörperlichen Transzendenz existieren, können sie sich noch immer in ihre ordentliche fleischliche Gestalt und gewissermaßen wieder in die Grenzen des Körpers versetzen. Selbst wenn dieser rückblickend als Last und Gefängnis empfunden wird, markiert der Verweis auf den verwundbaren Körper ein Gefühl der Sympathie und Gemeinsamkeit zwischen Göttin und irdischem Lebewesen. Hapexamendios fehlt dagegen beides: Dimension des Leibes und Mitgefühl. Das Weibliche wird demnach zwar auch hier dem Emotionalen zugeordnet, allerdings ohne es einem vermeintlich rationalen Männlichen gegenüberzustellen. Jokalaylau, „Goddess of the High Snow“, erinnert an die monströse, kastrierende Mutter:

¹⁴² Vgl. Pratt, Annis V.: Archetypal Patterns in Women's Fiction. In: Jungian Literary Criticism. Hrsg. von Richard P. Sugg. Evanston: Northwestern University Press 1992. S. 370.

¹⁴³ So ist der magische Gegenstand, der Judith telepathische Fähigkeiten verleiht, ein blauer Stein in Form eines Eies.

¹⁴⁴ Imajica. S. 995f.

¹⁴⁵ Ebd. S. 997f.

[H]er blazing eyes heavy-lidded, hovered there, Her hands crossed at the wrist, then turned back on themselves to knit their fingers. She was not, after all, such a terrifying sight. But sensing that Her face had been found, the Goddess responded with a sudden transformation. Her lush features were mummified in a heartbeat, the eyes sinking away, Her lips withering and retracting. Worms devoured the tongue that poked between Her teeth.¹⁴⁶

Während die anderen Göttinnen eher besonnen wirken, ist die Figur Jokalaylau Platzhalter für einen ausgeprägten Hass gegen Hapexamendios und alles Männliche, da besonders ihre Anhänger unter den Gewalttaten des Unerblickten litten. Uma Umagammagis bietet einen paradoxen Anblick und repräsentiert bezüglich der dreifachen Mutter das weise, alte Weib:

[She] was an ancient, Her body so withered it was almost sexless, Her hairless skull subtly elongated, Her tiny eyes so wreathed in creases they were barely more than gleams. But the beauty of Her glyph was here in this flesh: its ripples, its flickers, its ceaseless, effortless motion.¹⁴⁷

Mit dem Glyph werden die fleischlichen Grenzen des Physischen abgeschüttelt, wohingegen der semiotische Körper ein Bild der Vitalität präsentiert. Die Göttinnen offenbaren die Ironie hinter der anstehenden Rekonziliation. Denn Gentle und die anderen (ausschließlich männlichen) teilnehmenden Maestros wissen nicht, dass die Imajica einen Kreis oder Zyklus darstellt, der durch ihre Absicht die Domänen zu vereinigen, wieder hergestellt wird. Gleichmaßen folgen sie dem Irrglauben, dass Hapexamendios durch die Zusammenführung der Domänen Einigkeit in die Imajica bringt.

‘[T]hey don't realize they're completing the circle. If they did, perhaps they'd think again.’
‘Why?’
‘Because the circle belongs to Our sex, not to theirs,’ Jokalaylau put in.
‘Not true,’ Umagammagi said. ‘It belongs to any mind that cares to conceive it.’
‘Men are incapable of conceiving, sister,’ Jokalaylau replied, ‘Or hadn't You heard?’¹⁴⁸

Eine Variation der Thematik gestaltete Barker bereits in der oben genannten Kurzgeschichte *Rawhead Rex*. Titelgebende Figur ist ein kinderfressendes Monster und ebenfalls patriarchalische Gottheit, dem alles Weibliche verhasst ist. Am Ende wird er durch die Macht einer Göttin besiegt, die von einem Stein beherbergt wurde. Die Ironie liegt hierbei darin, dass der Stein in einem (christlichen) Kirchenaltar verborgen war: „All this time, under the cloth and the cross, they'd

¹⁴⁶ Ebd. S. 996f.

¹⁴⁷ Ebd. S. 997.

¹⁴⁸ Ebd. S. 999f. Vgl. den Bezug von „In Ovo“ zu lat. „ovi“ (Ei), „ovarium“ (Eierstock) und „ab ovo usque ad mala“ (Von allem Anfang an).

bowed their heads to a goddess.“¹⁴⁹ *Imajica* bedient sich einer ähnlichen ironischen Anspielung, denn der Pivot Tower, Phallus des Unerblickten und Machsymbol des Autokraten, diente Uma Umagammagi als Zuflucht und Versteck vor Hapexamendios.

Der Rekonziliation geht der Untergang von Yzordderrex voraus, doch die Göttinnen erkennen das Unabwendbare und beginnen mit der Neugestaltung der Stadt. Überall durchbricht Wasser den Erdboden und verwandelt den ehemaligen Machtsitz des Autokraten und seines „Phallus“ in einen locus feminarum, der die endgültige Loslösung vom Patriarchat markiert. Mit Ausnahme von Knaben ist dieser Ort zunächst ausschließlich von weiblichen Personen bewohnt. Die Tatsache, dass viele von ihnen dort mit entblößten Brüsten umherwandeln, mag als ein weiteres Fruchtbarkeits- und Weiblichkeitssymbol der Schwesternschaft intendiert sein und Freiheit sowie Vertrautheit untereinander kennzeichnen. Das ist vielleicht im Rahmen des Romans stimmig – das Gesamtbild der Darstellung entkommt aber kaum einem kitschigen Cliché. Man(n)/Frau muss sich fragen, ob der Nachgeschmack nicht eher bitter als süß ist, wenn die nun selbstbestimmten Frauen in ihrem Tempel anscheinend nur darauf gewartet haben, plakativ gesprochen, ihre Brüste zu entblößen und den Hof gemacht zu bekommen. Das im Text angelegte „Jetzt sind die Frauen dran“ ist zu simpel um vollends zu überzeugen. Es ließe sich aber noch eine andere Lesart wählen. „The present models for women and men fail to furnish adequate opportunities for human development.“¹⁵⁰ Wenn das Patriarchat (Hapexamendios) in Zerstörung endet und ein latentes Matriarchat nur eine Idylle beschwören kann und womöglich neue Hierarchien schafft, muss die Lösung, welche Überraschung, im Konsens und der Einheit, in der Gleichberechtigung zu finden sein.¹⁵¹ „The promise is that women and men might work together to create a system that provides equality to all and dominates no one“.¹⁵² Utopia *Imajica*?

Die heilende Kraft des von den Göttinnen gesandten Wassers revitalisiert auch die erste Domäne nach Hapexamendios' Tod. Das ehemals göttliche, jetzt faulende Fleisch wird hinweggespült, um schließlich wieder Platz für neues Leben zu schaffen. Damit schließt sich der Kreis. Verwiesen sei diesbezüglich auch auf Camille Paglias *Die Masken der Sexualität*. Geburt und Sexualität werden hier dem Reich des Flüssigen zugeordnet und das lebensspendende, flüssige Element als unter weiblicher Herrschaft stehend charakterisiert.¹⁵³ An gleicher Stelle behauptet Paglia, dass es „keine aktive Sexualität ohne die Unterwerfung unter Natur und

¹⁴⁹ Barker, C.: Rawhead Rex. Books of Blood. Vol. 3. In: Books of Blood Vol. 1-3. S. 79.

¹⁵⁰ Sawyer, Jack: On Male Liberation. In: Feminism and Masculinities. Hrsg. von Peter F. Murphy. Oxford et al.: University Press 2004. S. 27.

¹⁵¹ Eine Diskussion zwischen Maestro Sartori und seinen „Jüngern“, die sich zeitlich kurz vor der gescheiterten Rekonziliation ereignet, dreht sich um das Wesen Gottes: Dieses wird einstimmig als weiblich *und* männlich erdacht: „For convenience, an It.“ (*Imajica*, S. 733).

¹⁵² Sawyer, J.: On Male Liberation. S. 27.

¹⁵³ Paglia, C.: Die Masken der Sexualität. S. 365.

Verfließen [gibt], ohne Eintritt in das Reich der Mutter.“ Hapexamendios verweigerte dies und wurde passiver, verkrüppelter Körper. Sein Sohn vertritt eine andere Ansicht, wenn er etwa die Gründe nennt, warum er so dringend begehrt mit Judith zu schlafen:

‘[I]’ll forget who I am. Everything petty and particular will go out of me. My ambitions. My history. Everything. I’ll be unmade. And that’s when I’m closest to divinity. [...] It’s all One. [...] It’s just that women are where everything begins, and I like – how shall I put it? – to touch the source as often as possible.¹⁵⁴

Abgesehen von Sartoris Arroganz deutet das Zitat auf einen in Barkers Texten rekurrierenden Sachverhalt hin, der mit Blick auf die Grenzen des Körpers von besonderem Interesse ist: Der männliche Gebärneid („womb envy“) und die Sehnsucht nach der „Rückkehr in den ursprünglichen Auflösungszustand“,¹⁵⁵ die Geborgenheit des Mutterleibes. Beide Bereiche implizieren das Überschreiten oder Verwischen von Körpergrenzen.

5.3.2 They want some Holy Spirit inside them – Männer in *Imajica*

Ein sterbender Freund erzählt Judith von Träumen über seine Mutter und dass er wieder in sie hineinkriechen möchte, um aufs Neue geboren zu werden,¹⁵⁶ ein Folterungsopfer des Autokraten schildert unter Schmerz und halluzinogener Einwirkung einer Kreatur aus dem In Ovo, dass er sich in den Mutterleib versetzt fühle – der Klon Sartori beneidet ihn darum („I never floated in a mother.“)¹⁵⁷ Der „ursprüngliche Auflösungszustand“ wird mit dem Gedanken an eine (körperliche) Einheit mit der Mutter begleitet, was ein Abstreifen der Körpergrenzen beinhaltet. Wenn Gentle am Ende des Romans das Innere der *Imajica* betritt, hat er diesen Zustand erreicht.

Der Text bzw. Judith charakterisiert Männer als das den Status Quo verherrlichende Geschlecht.¹⁵⁸ Der Zustand des Festgelegten wird auf den Körper übertragen; das geht so weit, dass Gentle an einer Stelle mit dem Gedanken spielt, sich von seinem Penis zu trennen, wenn es ihm die Möglichkeit zur Erfahrung des dritten Geschlechts des Mystifs erlaubt. Der Wunsch die Grenzen des Körpers hinter sich zu lassen, ist in diesem Fall durch (Abenteuer)Lust bedingt. Dem Roman zufolge ist das Dilemma des Mannes, dass sein Körper „verschlossen“ ist, also die Begrenztheit seines Körpers. Die Figur Chester Klein, für den Gentle gelegentlich Kunstwerke fälscht, sieht darin auch den Ursprung der Institution Kirche.

¹⁵⁴ *Imajica*. S. 735.

¹⁵⁵ Paglia, C.: *Die Masken der Sexualität*. S. 16.

¹⁵⁶ *Imajica*. S. 137.

¹⁵⁷ *Imajica*. S. 551.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 585.

‘What is it about all you men’ [Judith] found herself saying. ‘You fall apart so easily.’
 ‘That’s because we’re the more tragic of the sexes,’ Chester returned. ‘God, woman, can’t you see how we *suffer*?’
 [...]

 ‘We’re all sealed up,’ Klein said, ‘nothing can get in.’
 ‘So are women. What the –’
 ‘Women get *fucked*,’ Klein interrupted, pronouncing the word with a drunken ripeness
 [...]’
 ‘So all men really want is to get fucked, is that it?’ Jude said. ‘Or are you just talking personally?’
 [...]

 ‘Not literally,’ Klein spat back. ‘You’re not listening to me.’ [...] ‘Why do you think man invented the Church, huh? *Huh?*’
 [...]

 ‘Men invented the Church so that they could bleed for Christ. So that they could be entered by the Holy Spirit. So that they could be saved from being sealed up.’ [Herv. im Original]¹⁵⁹

Auch wenn Judith diese Ansicht bezweifelt, ist ihre „Schwester“ Quaisoir davon überzeugt, dass Männer danach dürsten, besessen zu sein und vielleicht gerade deswegen oft von Besessenheit geprägt sind:

‘Sometimes,’ she said, ‘when he [Autokrat Sartori] was high on kreauchee, he’d talk about the Pivot as though he was married to it, and he was the wife. Even when we made love he’d talk that way. He’d say it was in him the way he was in me. [I]t was in his mind always. It’s in every man’s mind. [...] [T]hey want to be *possessed*. [...] They want some Holy Spirit inside them. [Herv. im Original]¹⁶⁰

Charles Estabrook empfindet ähnlich. Sexuell eher desinteressiert, zieht er allein aus dem Anblick Judiths die gleiche Befriedigung wie aus dem Sexualakt selbst: „The sight of her had pierced him, making her the enterer, had she but known it, and him the entered“.¹⁶¹ Die konventionellen Auffassungen von aktivem und passivem Geschlecht werden also vorgeführt und unterwandert. Daneben wird anhand der Figur Estabrook der Druck eines kulturell eingeschriebenen Männerbildes deutlich. Beim Anblick von Pie’on’pahs Gesicht, der die Gestalt eines Mannes angenommen hat, bemerkt Charles wie schön es sei, obwohl er dies nie zugeben würde. „It wasn’t dispassionate, but distressingly vulnerable; even (though Estabrook would never have breathed this aloud) beautiful.“¹⁶²

¹⁵⁹ Ebd. S. 170-171. Anmerkung: Die deutsche Ausgabe des Romans („Imagica“), übersetzt von Andreas Brandhorst, gibt „to seal“ mit der Beschreibung, Männer seien in einem Kokon gefangen, wieder.

¹⁶⁰ Ebd. S. 684.

¹⁶¹ Ebd. S. 12.

¹⁶² Ebd. S. 16.

Das Motiv des Gebärneids findet sich in mehreren Texten Barkers.¹⁶³ In *Imajica* äußert sich die Thematik in der Erschaffung der Klon-Judith. Dem enthusiastischen Schöpfer Gentle/Sartori zufolge wird die Kopie das Original bei weitem übertreffen, wodurch das (männliche) Schöpfungsritual über die (weibliche) Natur gestellt wird.¹⁶⁴ Der Klon Sartori greift seinerseits auf die altmodische Variante zurück. Er schläft mit Judith in der Absicht sie zu schwängern und gibt sich dabei als Gentle aus:

‘You knew what you were doing?’
‘I had my hopes.’
‘And didn’t I get a choice in the matter? I’m just a womb, am I?’
‘That is not how it was.’
‘A walking womb!’¹⁶⁵

Allerdings verschließt sich die Natur der *Imajica* in gewisser Weise nicht ganz dem Phantasma des gebärenden Mannes. Als Gentle in den verflüssigten „Wiegensee“ stürzt, setzt sich ein Fisch in seinem Bauch – nicht etwa im Kopf, wie später angenommen – fest, den Gentle später unter Qualen erbricht. Pie’oh’pah zieht seine Schlüsse:

‘Now we know why they call this the Cradle,’ it said.
‘What do you mean?’
‘Where else could a man give birth?’
‘That wasn’t birth,’ Gentle said. ‘Don’t flatter it.’
Maybe not to us,’ Pie said. ‘But who knows how children were made here in ancient times? Maybe the men immersed themselves, drank the water, let it grow –’¹⁶⁶

Der Gebärneid korreliert allerdings gleichermaßen mit der Angst des Männlichen vor der Fruchtbarkeit des Weiblichen und dessen Körper der wandelbaren Formen, was wiederum auf den Archetyp der Großen Mutter verweist. „Fear of the archaic mother turns out to be essentially fear of her generative power. It is this power, a dreaded one, that patrilineal filiation has the burden of subdoing”.¹⁶⁷ Am besten beschreibt Barkers Rawhead Rex, der „alles verzehrende Phallus“, ¹⁶⁸ und geistiger Verwandter Hapexamendios diese Angst: „[T]he bleeding woman, her gaping hole eating seed and spitting children. It was life, that hole, that woman, it was endless

¹⁶³ Mittlerweile gibt es den Gebärneid auch für Zuhause. Unter dem Namen „Clive Barker’s Tortured Souls“ ist eine Reihe von Actionfiguren inklusive dazugehöriger Kurzgeschichten von Barker im Handel erschienen. Die Figur Talisac („The Surgeon of the Sacred Heart“), Prototyp des verrückten Wissenschaftlers, hat an seinem Körper einen gebärmutterartigen Fortsatz gezüchtet. <http://www.spawn.com/features/torturedsouls/> Abfragedatum: 18.03.09.

¹⁶⁴ Es sein daran erinnert, dass Gentle seinen Lebensunterhalt mit (Kunst)fälschungen finanziert.

¹⁶⁵ *Imajica*. S. 853.

¹⁶⁶ Ebd. S. 387.

¹⁶⁷ Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 1982. S. 77.

¹⁶⁸ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 219.

fecundity. It terrified him.”¹⁶⁹ „From a male perspective – and certainly that of Rawhead [and Hapexamendios] – the power of procreation endangers the norm, just as menstrual blood threatens the relationship between the sexes. It is impure, contaminating, a polluting object and yet also a sign of fertility and differentiation.”¹⁷⁰

Während die drei Protagonisten Judith, Gentle und Pie’oh’pah für ein geschlechtsspezifisches Gleichgewicht sorgen und somit dem Element der Einheit entsprechen, welches in *Imajica* immer wieder auftaucht, ist zu bemerken, dass männliche Figuren innerhalb der Handlung eindeutig überrepräsentiert sind. Die Unterzahl weiblicher Charaktere mag in einem Roman, der das Patriarchat verurteilt und einen männlichen Gott als Usurpator portraitiert zuerst verwunderlich stimmen. Allerdings wählt der Text so mehr oder weniger geschickt eine Zwischenposition, die das *Vorherrschen* des Männlichen in der Gesellschaft abbildet, um es dann zu relativieren und teilweise bloß zu stellen. Abgesehen davon wird das Verhältnis dadurch verschoben, da mit dem Tod Gottes eine neue „Ära des Weiblichen“ beginnt.

Durch das Überwiegen männlicher Figuren offeriert der Text aber auch eine Vielzahl unterschiedlicher Männerbilder. Hinsichtlich eines konventionellen Männerbildes, also einem kulturell sowie traditionell geprägten und heutzutage durch die Medien propagierten Konstruktes, lässt sich sagen, dass kaum einer der männlich auftretenden Figuren ein „richtiger“ Mann ist. Neben subtileren Darstellungen der Gefühlswelt der Männer, greift der Roman aber auch zu plakativeren Methoden zurück, wenn beispielsweise der schwächliche Gentle („a *gentle* man“) von einer muskelbepackten Frau Beistand erhält. Das klischeebeladene Bild des männlichen Heroen wird im Roman verabschiedet und kulminiert im Tod Hapexamendios’, dem verblendeten Patriarchen. Figuren, die durch stereotyp männliche Charakterzüge gekennzeichnet sind (Gentle zu Beginn) oder egoistische Machtinteressen verfolgen (Sartori), durchlaufen entweder einen Wandel oder sind dem Untergang geweiht.

Der Protagonist John Furie Zacharias ist zu Beginn des Romans ein sexbesessener Schürzenjäger, der die Meinung vertritt, dass man weder zu lange leben, noch mit zu vielen Frauen schlafen kann.¹⁷¹ Judith unterstellt ihm an einer Stelle, er sei zu dumm, um Frauen zu verstehen;¹⁷² Chester Klein empfiehlt Gentle, das schöne Geschlecht aufzugeben¹⁷³ und charakterisiert ihn wie folgt: „He’s anaemic. He’s only got enough blood for his brain and his prick. If he gets a hard-on, he can’t remember his own name.”¹⁷⁴ Allerdings zeichnet sich Gentle auch durch eine

¹⁶⁹ Barker, C.: Rawhead Rex. Books of Blood Vol. 3. In: Books of Blood. Vol. 1-3. S. 80.

¹⁷⁰ Winter, D. E.: The Dark Fantastic. S. 219. Siehe hierzu auch: Gilbert, Sandra M. u. Gubar, S.: The Madwoman in the Attic. S. 34.

¹⁷¹ *Imajica*. S. 258.

¹⁷² Ebd. S. 21.

¹⁷³ Ebd. S. 24.

¹⁷⁴ Ebd. S. 171.

sexuelle Offenheit und Toleranz aus: „He loved sex too much to condemn any expression of lust, and though he'd discouraged the homosexual courtships he'd attracted, it was out of indifference not revulsion.“¹⁷⁵ Später verliebt sich Gentle in den Mystif Pie'oh'pah und heiratet es. Die (körperliche) Beziehung zwischen beiden ist sicherlich homoerotisch, kann aber aufgrund Pies geschlechtlicher Beschaffenheit nicht als homosexuell definiert werden. Gentle nimmt es im Laufe der Beziehung nicht wie andere Betrachter als Mann oder Frau wahr, sondern als Mystif und *Person*. Die Signifikanz des biologischen Geschlechts tritt zurück. Rezipienten mögen eine Lesart einer latenten Homosexualität zwischen Gentle und Pie wählen oder sich ganz auf das dritte Geschlecht des Mystif einlassen; beides schränkt den Text in keiner Weise ein. Es ist dem Roman anzurechnen, dass er die Thematik nicht für plakative Belehrungen missbraucht oder zur Posse verkommen lässt, wie es gegenwärtig des Öfteren innerhalb von Film- und Fernsehproduktionen geschieht. Der einzige Verweis im Roman, der sich ausdrücklich auf die Homosexualität auftretender Figuren richtet, hier Clem und Taylor, ein befreundetes Pärchen von Gentle und Judith, bezieht sich auf die Tatsache, dass Judith das Umfeld ihrer Freunde besonders deshalb schätzt, weil sich die beiden Männer nicht für ihr Geschlecht interessieren. Im Vergleich zu den anderen männlichen Protagonisten des Romans erscheinen Clem und Taylor zudem am „normalsten“. „However, Barker owes less to any militant Gay rights ideology than to the politics of the possible – the appeal to alternatives, imaginative pluralities not necessarily realised or realisable ‘in the flesh’, the need and right to believe in metaphysical alterities.“¹⁷⁶

Angesichts der Charakterisierung des Gottes Hapexamendios, dem Größenwahn und Sadismus Sartoris¹⁷⁷ und der Figur des Dowd, wird der Mann als Zerstörer portraitiert, der alles Abweichende bekämpft. Auch die Schurkenrolle fällt eher männlichen Charakteren zu, allerdings werden sie auch häufiger Opfer von graphischer Gewalt. „Mann“ bezieht sich dabei generell auf die menschlichen Vertreter, also Ebenbilder Hapexamendios'. Die obige Darstellung der Männer *Imajicas* im Hinterkopf, scheint der Roman ein nicht sonderlich gutes Licht auf das „starke Geschlecht“ zu werfen. Relativiert wird dieser Eindruck durch den Fall oder Tod der Schurken, der positiven Entwicklung einzelner Figuren oder der Tatsache, dass diejenigen weiblichen Figuren, die den Mann verallgemeinernd als Zerstörer deklarieren, von anderen weiblichen Figuren in Frage gestellt werden; der Roman verurteilt beide Extremhaltungen. Der Text negiert so auch keineswegs das „Männliche“, sondern weicht von üblichen Kategorisierungen ab, welche unterwandert und vorgeführt werden. So präsentiert *Imajica* letztendlich ein

¹⁷⁵ Ebd. S. 97.

¹⁷⁶ Goh, Robbie B. H.: Consuming Spaces. Clive Barker, William Gibson and the Cultural Poetics of Postmodern Fantasy. In: Social Semiotics 10 (2000) H. 1. S. 31.

¹⁷⁷ Er lässt ganze Landstriche ausradieren und vergnügt sich mit Theaterstücken, die mit dem Tod der Darsteller enden.

heterogenes Männerbild, bei dem „männlich“ nicht gleichbedeutend mit „maskulin“ ist.

5.3.3 The Age of Pie'oh'pah, perhaps

The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex is otherwise restricted by it. When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and woman and feminine a male body as easily as a female one.¹⁷⁸

Natürlich kommt die Handlung *Imajicas* bei der Schilderung geschlechtsspezifischer Thematiken nicht ohne die Verwendung binärer Geschlechtskategorien aus und hebt dieses im Zusammenhang mit dem Konflikt von Patriarchat und vermeintlichem Matriarchat auch hervor. Aber selbst wenn aufgrund von biologischen Faktoren auf eine soziale Geschlechtszugehörigkeit geschlossen wird, suggeriert der Roman an keiner Stelle, dass sich „sex“ und „gender“ entsprechen müssten. Weiterhin unterliegt der Roman nie dem Ballast der Heteronormativität und das vorangegangene Kapitel hat bereits darauf verwiesen, dass Attribute wie beispielsweise „männlich“ und „maskulin“ im Text nicht gleichgesetzt werden. Der Roman spielt mit geschlechtlich besetzten Grenzbereichen, die in der Figur Pie'oh'pah kulminieren. Mit Blick auf obiges Butler-Zitat repräsentiert Pie ein performatives Modell zur „Erzeugung von Geschlecht [...] als Set wiederholter Akte.“¹⁷⁹ Der Mystif wird in *Imajica* zur Symbolgestalt der Transgression körperlicher Grenzbereiche bezüglich des Geschlechts im physischen und sozialen Sinn, demonstriert die kulturelle Prägung durch Genderrollen und verkörpert letztendlich das vom Roman thematisierte Primat der Einheit in seiner Person. Das Wesen bleibt zu Beginn *Imajicas* so myst(if)erios wie sein Name:

His mystif soul was sometimes too readily drawn to the ambiguities that mirrored his true self. But she [Theresa, um die sich Pie kümmert] chastened him; reminded him that he'd taken a face and a function and, in this human sphere, a sex; that as far as she was concerned he belonged in the fixed world of children, dogs, and orange peel.¹⁸⁰

In der Textstelle wird noch mit dem männlichen Personalpronomen auf den Mystif verwiesen (das hier als Mann *auftritt*) und nicht mit dem Neutrum, wie im späteren Handlungsverlauf, wenn sich Pie gewissermaßen offenbart hat. Für Gentle wirft

¹⁷⁸ Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2nd Edition. New York et al: Routledge 1999. S. 10.

¹⁷⁹ Breger, Claudia: *Performativität*. In: Metzler Lexikon Gender Studies. S. 304.

¹⁸⁰ *Imajica*. S. 158.

das Wesen des Mystifs zunächst biologische, philosophische und triebhafte Fragen auf.¹⁸¹ Oscar Godolphin beschreibt den Mystif wie folgt:

‘[A]s I understand it, they have no sexual identity, except as function of their partner’s desire.’

‘That sounds like Gentle’s idea of paradise.’

‘As long as you know what you want,’ Oscar said. ‘If you don’t I daresay it could get very confusing.’

[...]

‘My friend in Yzordderrex – Peccable – had a mistress for a while who’d been a madam.

[...] Anyway, she told me once that she’d employed a mystif for a while in her bordello, and it caused her no end of problems. She’d almost had to close her place, because of the reputation she got. You’d think a creature like that would make the ultimate whore, wouldn’t you? But apparently a lot of customers just didn’t want to see their desires made flesh.’ He watched her as he spoke, a smile playing around his lips. ‘I can’t imagine why.’

‘Maybe they were afraid of what they were.’¹⁸²

Dabei verkennt Godolphin das Wesen des Mystifs. Es passt sich zwar dem (unbewussten) sexuellen Verlangen anderer an oder kann ein biologisches Geschlecht annehmen, besitzt aber eine eigene sexuelle Identität, die u. a. in der performativen Annahme eines Geschlechts besteht. Damit vereint der Mystif die Kategorien von einem Geschlecht *haben*, ein Geschlecht *sein* und ein Geschlecht *werden*.¹⁸³ Die in der vorangehenden Textpassage erwähnte Angst vor einer möglichen bösen Überraschung in Form der Fleisch gewordenen Phantasien reflektiert eine Gesellschaft, die noch immer durch ein heteronormatives Geschlechtssystem geprägt ist, in der eine Abweichung vom „Normalen“ gefürchtet wird. Der Roman weicht von dieser Denkweise ab und erteilt ihr eine Absage. Pies sexuelle Identität ist in gewisser Weise lustbesetzt und orientiert sich nicht nach einer kulturell eingeschriebenen Ausrichtung; Geschlecht wird zum Konstrukt und im wahrsten Sinne des Wortes zum „corporeal style“.¹⁸⁴

Die Figur Pie’oh’pah führt daneben direkt und indirekt die kulturelle Prägung durch ein binäres Geschlechtssystem vor Augen. Indirekt, da sich der Text der Unterscheidung bedienen muss, um Pies drittes Geschlecht darzustellen, und direkt, da Gentle bei seinem ersten Versuch den Mystif zu beschreiben in eine linguistische Sackgasse gerät: „I don’t know what I’d call you if I saw you in the street, but I’d turn my head. How’s that?“¹⁸⁵ Auch Gentles Versuch den Mystif zu malen gelingt nicht. Pie verführt ihn in der Gestalt von Judith, doch Gentle durchschaut die Täuschung und sieht den sich verwandelnden Körper des Mystifs. Das Bild verfolgt Gentle:

¹⁸¹ Ebd. S. 210.

¹⁸² Ebd. S. 331f.

¹⁸³ Vgl. Butler, J.: Gender Trouble. S. 11 u. 143.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 177.

¹⁸⁵ Imajica. S. 211.

He had never studied anatomy very closely. The male body was of little aesthetic interest to him, and the female was so mutable, so much a function of its own motion, or that of light across it, that all static representation seemed to him doomed from the outset. But he wanted to represent a protean form now, however impossible; wanted to find a way to fix what he'd seen at the door of his hotel room, when Pie'oh'pah's many faces had been shuffled in front of him like cards in an illusionist's deck. If he could fix that sight, or even begin to do so, he might yet find a way of controlling the thing that had come to haunt him.

He worked in a fair frenzy for two hours, making demands of the paint he'd never made before, plastering it on with palette knife and fingers, attempting to capture at least the shape and proportion of the thing's head and neck. He could see the image clearly enough in his mind's eye (since that night no two rememberings had been more than a minute apart), but even the most basic sketch eluded his hand.¹⁸⁶

Wenn Pies Geschlecht schließlich beschrieben wird, kann der Text nur umschreiben und nennen, was es nicht ist: „It was neither phallic nor vaginal, but a third genital form entirely, fluttering at its groin like an agitated dove, and with every flutter reconfiguring its glistening heart, so that Gentle, mesmerized, found a fresh echo in each motion.“¹⁸⁷ Weiterhin wird Pie in Begleitung Gentles, generell als Frau („the lady“) wahrgenommen und wenn überhaupt nur vereinzelt als Mystif. Auch der Priester der Gentle und Pie verheiratet, Vater Athanasius, ist von Gentles Äußerung hinsichtlich Pies Geschlecht irritiert, da es seiner Vorstellung der Geschlechtsverhältnisse widerspricht:

‘[M]ay I remind you why a man marries? So that he can be made whole: by a woman.’

‘Not this man,’ Gentle said.

‘Wasn't the mystif a woman to you?’

‘Sometimes...’

‘And when it wasn't?’

‘It was neither man nor woman. It was bliss.’

Athanasius looked intensely discomfited by this. ‘That sounds profane to me,’ he remarked.¹⁸⁸

In Athanasius Missbilligung lässt sich ein weiterer Sachverhalt herauslesen, der grundlegend in der modernen Gesellschaft verankert ist: Egal ob ein Individuum oder dessen Körper ein Geschlecht hat, ist, lebt, annimmt oder vorgibt – es muss ein Geschlecht vorweisen, um zu sein.

The mark of gender appears to “qualify” bodies as human bodies; the moment in which an infant becomes humanized is when the question, “is it a boy or a girl?” is answered. Those bodily figures who do not fit into either gender fall outside the human, indeed,

¹⁸⁶ Ebd. S. 118.

¹⁸⁷ Ebd. S. 382.

¹⁸⁸ Ebd. S. 948.

constitute the domain of the dehumanized and the abject against which the human itself is constituted.¹⁸⁹

„To what extent does the body *come into being* in and through the mark(s) of gender? [Herv. im Original]“¹⁹⁰ wäre sicherlich eine interessante Frage an den Mystif. Pies Einführung in den Roman als Mann färbt auf die weitere Charakterisierung der Figur insofern ab, dass die Beziehung zu Gentle – der im Übrigen an Männern keinen sexuellen Reiz findet – homoerotische Züge annimmt, auch wenn der Mystif definitiv kein Mann ist.¹⁹¹

Der Weg vom Schürzenjäger Gentle zum Ehepartner des Mystifs verläuft als Sensibilisierung und Entdecken des Anderen, Alternativen, die ihren Ausgang in der Faszination Gentles für das unbekannte Wesen nimmt.

I tried to forget I'd ever set eyes on it. I was afraid of what it was stirring up in me. And then when that didn't work I tried to paint it out of my system. But it wouldn't go. Of course it wouldn't go. It was *part* of me by that time. [Herv. im Original]“¹⁹²

Gentles Erfahrung lässt sich mit der „Exotic Becomes Erotic“ (EBE) Theorie des Sozialpsychologen Daryl J. Bem vergleichen. Diese beschreibt die Entwicklung der sexuellen Orientierung im Kindesalter und besagt, dass Individuen sich sexuell zu dem Geschlecht hingezogen fühlen, das als fremd („exotisch“) empfunden wird. Das ist nicht zwingend das andere Geschlecht aus Sicht der entsprechenden Person. Ein Junge, der beispielsweise Aktivitäten bevorzugt, die eher von Mädchen unternommen werden verbringt somit auch mehr Zeit mit Mädchen. Da er so an die Gesellschaft des „anderen“ Geschlechts gewöhnt ist, erscheint das eigene als fremd und reizvoll. Der Junge aus dem Beispiel könnte so später ein sexuelles Interesse an männlichen Individuen entwickeln, da er deren Geschlecht exotisch empfindet. Das Exotische wird erotisch aufgeladen.¹⁹³

‘I came on this journey to understand. How can I understand anything if all I look at is illusions?’

‘Maybe that’s all there is.’

[...]

‘I’m not the reason we’re in the Imajica. I’m not the puzzle you came to solve.’

‘On the contrary,’ Gentle said, a smile creeping into his voice. ‘I think maybe you are the reason. And the puzzle. I think if we stayed here, locked up together, we could heal the Imajica from what’s between us.’¹⁹⁴

¹⁸⁹ Butler, J.: Gender Trouble. S. 142.

¹⁹⁰ Ebd. S. 13.

¹⁹¹ Auf einem Gemälde, das im Rahmen des oben erwähnten „Collectible Card Game“ erscheinen ist, trägt Pie allerdings eher männliche Gesichtszüge

¹⁹² Imajica. S. 185.

¹⁹³ Vgl. Oerter, Rolf u. Montada, Leo (Hrsg.): Entwicklungspsychologie. 5. vollst. überarbeitete Auflage. Weinheim et al: Beltz 2002. S. 284.

¹⁹⁴ Imajica: S. 391.

Der Roman greift wie bereits beschrieben immer wieder auf das Konzept der Einheit zurück. Das dritte Geschlecht des Mystifs verkörpert diese Idee wörtlich, die Grenzen seines Körpers verschwimmen hinsichtlich des Geschlechts, um ein Ganzes zu bilden. Dieses Bild erinnert an den Schöpfungsmythos des antiken griechischen Komödiendichters Aristophanes, der anlässlich von Platons Symposion (um 380 v. Chr.) von den Menschen als androgynen Kugelwesen erzählt, die der Gott Zeus mit einem Blitz trennt und so das Bedürfnis der Menschen nach einem Partner schafft. Auch Pie gerät in einen Konflikt mit Gott, als es sich in Hapexamendios' Stadt begibt, um dort auf Gentle zu warten. Der Gott will das Wesen nicht mehr freigeben, da ein gleichberechtigtes Geschlechtsverhältnis in seiner patriarchalen Ordnung keinen Platz hätte.¹⁹⁵

Es wurden bereits Handlungselemente genannt, die sich mit der analytischen Psychologie Carl Gustav Jungs veranschaulichen lassen. Dies gilt auch für die Beziehung zwischen Pie und Gentle, sofern man diese als Gentles Individuationsprozess auffasst, an dessen Ziel das Selbst steht.¹⁹⁶ „The core Jungian process is built upon an erotic encounter with an Other where that Other can be another person (in sexual or platonic mode) or the Other gender in the unconscious or yet another image representing Otherness.“¹⁹⁷

Abschließend sei hier noch auf die mythologische Figur des Mercurius hingewiesen, eine der „faszinierendsten und ruhelosesten Masken der Sexualität.“ Mercurius ist „[d]er androgyne Geist des Rollenspiels, die verkörperte Vielfältigkeit der Charaktermaske“¹⁹⁸ und möglicherweise ein literarischer Vorfahre von Pie. Wie der Mystif setzt er sich über die Grenzen von Körper und Geschlecht hinweg.

5.4 Karneval der Körper

Long live the new Flesh!

David Cronenberg, *Videodrome*

Barkers Geschichten sind voller hybrider Mensch-Tier Gestalten, surrealistisch anmutender Kreaturen, erotischer Monster, und bizarr-geformter Wiedergänger, die einerseits kunterbunten bis künstlerischen, verspielt-genussvollen Schau(er)werten dienen, gleichzeitig aber auch den Wunsch der Menschen nach dem Ausbrechen aus Alltag und den Restriktionen des Leibes repräsentieren.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 1072f.

¹⁹⁶ Individuationsprozesse sind im Übrigen oft an körperliche Veränderungen bzw. Modifikationen gebunden (z. B. Beschneidung).

¹⁹⁷ Rowland, Susan: C. G. Jung and Literary Theory. The Challenge from Fiction. London et al.: Macmillan Press LTD 1999. S.188.

¹⁹⁸ Paglia, C.: Die Masken der Sexualität. S. 249.

„Tagsüber sind wir gesellschaftliche Wesen, aber nachts steigen wir in die Traumwelt hinab, in der die Natur regiert, und das heißt: Sexualität, Grausamkeit, Wandel der Gestalten.“¹⁹⁹ Natürlich ist die Idee der Überwindung der Körpergrenzen, das Ausbrechen aus dem Leib in Form des fantastischen Körpers keine Einmaligkeit der Wesen in Barkers Werken bzw. *Imajica*. Die Besonderheit der Nightbreed, Zenobiten, Mystifs, Nilotics²⁰⁰ und all ihrer barkeresken Verwandten liegt darin, dass sie sich ihrer Funktion als Spiegel unserer Ängste und Wünsche bewusst sind. „You call us monsters“, erwidert ein vermeintliches Monster im Film *Nightbreed* einem verängstigten Menschen, „but when you dream, you dream off flying and changing...and living without death.“²⁰¹ Linda Badley schreibt: „Monsters are our transgressive desires.“²⁰²

Die phantasievollen Kreaturen in Barkers Arbeiten sind ebenso Stellvertreter des Anderen, Marginalen und Unterdrückten. Ihre Andersartigkeit lenkt den Blick auf den vermeintlich normalen Menschen, der in Barkers (frühen) Werken häufig als das eigentlich Monströse, Bedrohliche oder Perverse erscheint. „Les monstres ne sont pas toujours ceux que l’on croit“.²⁰³ Traditionelle, etablierten Mustern folgende Monstrositäten wie den Werwolf oder den Vampir wird man dagegen kaum in Barkers Werken antreffen.²⁰⁴ Denn nicht immer geht es um das darunter Verborgene, das Unterschwellige. Indem den klassischen Monstern immer wieder ein sexueller Subtext zugeordnet wird, reduziert man die Figuren. Daher verschweigen Barkers Monster ihren sexuellen Bezug generell nicht: sie sind einfach *andere* Wesen und Agenten des Dunklen.²⁰⁵

5.4.1 Das wunderbar Monströse – Die Bewohner der Imajica

Imajica feiert den anderen Körper in phantasievollen Gestalten, die man sicher auch in Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* antreffen könnte. Der Text selbst zieht den Vergleich mit der Bildenden Kunst heran, wenn sich der Vorhang lüftet und die Manege für die Körperwelten der Imajica freigibt:

There had been nothing in his life to date, either waking or sleeping, to prepare him for this. He'd studied the masterworks of great imaginers – he'd painted a passable Goya,

¹⁹⁹ Ebd. S. 14f.

²⁰⁰ Kreaturen aus Barkers *Sacrament*.

²⁰¹ R: Clive Barker: *Nightbreed* (USA, 1990).

²⁰² Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. xii.

²⁰³ Schnabel, William: *De l'hybridité temporelle en littérature fantastique*. In: *Les Cahiers du Gerf* 7 (2000). S. 113.

²⁰⁴ Einzig in der Kurzgeschichte *Twilight at the Towers* (*Books of Blood*. Vol 6) treten klassische Monster bzw. Werwölfe auf. Diese sind hier aber das Ergebnis eines Agentenspezialprogramms des Geheimdienstes.

²⁰⁵ „We can take our werewolf with a touch of Freud or without. As long as he doesn't sport an erection (the werewolf, not Freud) as well as snout and tail, we can interpret the image shorn of its sexual possibilities,“ schreibt Barker in der Einleitung „The Bare Bones“ von Ramsey Campbells *Scared Stiff*.

once, and sold an Ensor for a little fortune – but the difference between paint and reality was vast [...].

What seemed to be a three-legged child skipped across their path only to look back with a face wizened as a desert corpse, its third leg a tail. A woman sitting in a doorway, her hair being combed by her consort, drew her robes around her as Gentle looked her way, but not fast enough to conceal the fact that a second consort, with the skin of a herring and an eye that ran all the way around its skull, was kneeling in front of her, inscribing hieroglyphics on her belly with the sharpened heel of its hand. [...]

[A]n overfed gargoyle, bald but for an absurd wreath of oiled kiss curls, approached.

He was finely dressed, his high black boots polished and his canary yellow jacket densely embroidered after what Gentle would come to know as the present Patashoquan fashion. A man much less showily garbed followed, an eye covered by a patch that trailed the tail feathers of a scarlet bird as if echoing the moment of his mutilation. On his shoulders he carried a woman in black, with silvery scales for skin and a cane in her tiny hands with which she tapped her mount's head to speed him on his way. Still farther behind came the oddest of the four.

'A Nullianac,' Gentle heard Pie murmur.

He didn't need to ask if this was good news or bad. The creature was its own best advertisement, and it was selling harm. Its head resembled nothing so much as praying hands, the thumbs leading and tipped with lobster's eyes, the gap between the palms wide enough for the sky to be seen through it, but flickering, as arcs of energy passed from side to side. It was without question the ugliest living thing Gentle had ever seen.²⁰⁶

Mit dem Nullianac tritt eine der schurkischen Kreaturen in die Romanhandlung ein. Die mutmaßlich rein männlichen Nullianacs (weibliche Vertreter sind nicht bekannt), die alle untereinander verwandt und verbunden sind, bilden Hapexamendios' *Handlanger* und dienen als seine Attentäter. Es verwundert nicht, dass ihre Körper keine Anzeichen für eine Geburt, der Verbindung zur Mutter, erkennen lassen.²⁰⁷ „The Nullianac was naked, but there was neither sensuality nor vulnerability in that state. Its flesh was almost as bright as its fire, its form without visible means of procreation or evacuation; without hair, without nipples, without navel.“²⁰⁸ Im Verlauf des Plots werden sie zum Sinnbild des todbringenden, männlichen Zerstörers. Ihre Köpfe, in Form der zum Gebet gefalteten Hände, sind nicht etwa Zeichen der Frömmigkeit, sondern kennzeichnen die gewalttätige Hand Gottes bzw. Hapexamendios'.²⁰⁹ Insofern ist es stimmig, dass es keine weiblichen Nullianacs gibt, da der Text somit dem eigenen Konzept folgt, in dem die Dominanz des Männlichen bzw. das Fehlen des Weiblichen letztendlich in Zerstörung enden muss.

Der Mystif Pie'oh'pah wurde bereits als Symbolgestalt der Transgression körperlicher Grenzbereiche bezeichnet. Wenn sich das Wesen transformiert, verschwimmen dessen Körpergrenzen in graphischster Weise. Gentle ist

²⁰⁶ Imajica. S. 212-213.

²⁰⁷ Vgl. "Nulli" (lat.: keine) – anac.

²⁰⁸ Imajica. S. 1059.

²⁰⁹ Es dürfte kein Zufall sein, dass sich die Wesen phallischer Klingenswaffen bedienen, sofern man eine derartige Lesart wählen möchte.

gleichermaßen verstört und fasziniert, wenn er – in der Annahme mit Judith zu schlafen – Pies Körperschauspiel zum ersten Mal bezeugt.

Half concealed by shadow the woman was a mire of shifting forms – face blurred, body smeared, pulses of iridescence, slow now, passing from toes to head. The only fixable element in this flux was her eyes, which stared back at him mercilessly. [...] The roiling forms of her face resolved themselves like pieces of a multifaceted jigsaw, turning and turning as they found their place, concealing countless other configurations – rare, wretched, bestial, dazzling-behind the shell of a congruous reality.²¹⁰

Später wird Gentle einem Freund Pies Körper als wundervoll beschreiben; das in ihm durch den Anblick des Mystifs ausgelöste Körpergefühl erscheint ihm als die einzig mögliche Kategorie, das Erlebte wiederzugeben. Gentle sehnt sich nach der visuellen Erfahrung (daher versucht er auch, Pie zu malen), was sich bezüglich des Textes selbst in dessen Betonung des Visuellen widerspiegelt. „Stop looking, and see“ könnte ein Leitspruch des Romans sein.²¹¹

Neben Nullianacs und Mystifs bevölkern zahlreiche andere Wesen die Imajica, die in ihrer Vielfalt nur von den literarischen Verwandten des *Abarat* Archipels übertroffen werden. In den Domänen sind Körper mit Flaum besetzt, disproportioniert und unterscheiden sich in allen erdenklichen Weisen von einem „normalen“ Leib. Aber während wahrscheinlich viele Leser aus „unserer Fünften“ von einer anderen Domäne träumen, hat die Imajica schon längst das Weltliche angenommen:

The natives [of L'Himby] had a physical peculiarity unique to the region: clusters of small crystalline growths, yellow and purple, on their heads, sometimes arranged like crowns or coxcombs but just as often erupting from the middle of the forehead or irregularly placed around the mouth. To Pie's knowledge, they had no particular function, but they were clearly viewed as a disfigurement by the sophisticates [...].

'It's grotesque,' Pie said [...]. 'These people want to look like the models they see in the magazines from Patashoqua, and the stylists in Patashoqua have always looked to the Fifth for their inspiration.'²¹²

Einige der Kreaturen sind in ihrem Wesen mit den geschlechtsspezifischen Aspekten der Romanhandlung verbunden oder sind direkt darauf zurückzuführen. Die *Voider*, ambitions- und bedürfnislose Geschöpfe, derer sich Dowd für Attentate bedient, sind etwa ungewollte, verstoßene Kinder, deren Mütter zur Strafe geschwängert wurden:

'I've heard it said they're made of collective desire, but that's not true. They're revenge children. Got on women who were working the Way for themselves.'

'Working the Way isn't good?'

²¹⁰ Imajica. S. 96.

²¹¹ Ebd. S. 298.

²¹² Ebd. 361f.

'Not for your sex [Frauen], it isn't. It's strictly forbidden.'

'So somebody who breaks the law's made pregnant as revenge?'

'Exactly. You can't abort voiders, you see. They're stupid, but they fight, even in the womb. And killing something you gave birth to is strictly against the women's codes. So they pay to have the voiders thrown into the In Ovo. They can survive there longer than just about anything. They feed on whatever they can find, including each other. And eventually, if they're lucky, they get summoned by someone in this Dominion.'²¹³

Wenn Celestine oder Quaisoir die Metamorphose zum „Tentakelmonster“ erfahren, ist diese Art der Erweiterung der Körpergrenzen sicherlich nicht ganz zufällig. Allen offensichtlichen phallischen Interpretationen zum Trotz – denn „Vervielfältigung der Penissymbole bedeutet Kastration“, ²¹⁴ so Freud – greifen die Filamente, die den Körpern der Frauen entspringen, wie Schlangen in den Raum hinein; der Leib vergrößert seinen Einfluss und seine Macht.

[Celestine's] flesh hadn't been chastened by incarceration, but looked lush, for all the marks upon it. The tendrils that clung to her body extolled her fluency, moving over her thighs and breasts and belly like unctuous snakes. Some clung to her head, and paid court at her honey lips; others lay between her legs in bliss.²¹⁵

Die Schlange erweckt ein dämonisches Bild und rekurriert auf die Frau als Herrscherin der Unterwelt, „aus der sie kriechend und als Schlange symbolisiert hervorkommt“.²¹⁶ Wenn Celestine als fantastischer Körper und Mutter auf Gentle trifft, bewegt sich der Text dann aber doch auf Freudschem Terrain: „Mütter können für ihre Söhne tödlich sein. [...] Sie ist Medusa, in der Freud die kastrierende und kastrierte Scham erkennt. Aber das Schlangenhaar der Medusa symbolisiert auch das pflanzenhaft schlängelnde Wachstum der Natur.“²¹⁷ Abschließend sei hierzu noch auf Gentles Schock beim Anblick der nackten, lusterfüllten Mutter hingewiesen:

She let the sheet she'd held to her bosom drop [...] and Gentle's gaze took full account of her nakedness. The wounds she'd sustained in her struggles with Dowd and Sartori still marked her body, but they only served to prove her perfection, and although he knew the felony here, he couldn't stem his feelings. She [...] opened her eyes. They found Gentle too quickly for him to conceal himself, and he felt a shock as their looks met, not just because she read his desire, but because he found the same in her face.

'Guard me,' he told [the angles at his back], his voice tremulous.

Clem wrapped his arms around Gentle's shoulders.

²¹³ Ebd. S. 283.

²¹⁴ Freud, Sigmund: Das Medusenhaupt. In: Gesammelte Werke. Band 17. Schriften aus dem Nachlass. 4. Auflage. Hrsg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris u. O. Isakower. Frankfurt: Fischer 1966. S. 47.

²¹⁵ Imajica. S. 866. S. 47.

²¹⁶ Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Neuübersetzung. Hamburg: Rowohlt 1998. S. 96.

²¹⁷ Paglia, C.: Die Masken der Sexualität. S. 28.

‘It’s a woman, Maestro,’ he murmured. ‘Since when were you afraid of women?’
‘Since always,’ Gentle replied.

[...]

She had not yet claimed her modesty from the floor, and as she approached him, he averted his eyes.

‘Cover yourself, Mother,’ he said. ‘For God’s sake, cover yourself.’²¹⁸

Auffällig ist auch der erotisch-sexuelle Bezug einiger Kreaturen, der Grad der Abweichung vom gängigen Körperideal der außertextlichen Gegenwart oder die Konfrontation diametraler Entwicklungsstadien des Leibes – die Aspekte spielen erneut mit den Grenzbereichen des Körpers. Beispielsweise sei ein Mann mit den Proportionen eines Fötus und einem riesigen Geschlechtsorgan²¹⁹ genannt und auch Quaisoirs Zofe Concupiscentia (lat.: Begehren, Habgier) ist ein Paradebeispiel für den barkeresken Körperzoo:

She was naked, as always, her back a field of multi-coloured extremities each as agile as an ape’s tail, her forelimbs withered and boneless things, bred to such vestigial condition over generations. Her large green eyes seeped constantly, the feathery fans to either side of her face dipping to brush the moisture from her rouged cheeks.²²⁰

Der Körper wird zum wunderbar Monströsen und betritt den Bereich des Grotesken und Karnevalesken.

In hybrid and grotesque bodies, the overall monstrous effect frequently results from a familiar human feature being subjected to strategies of exaggeration and distortion. [...] [B]odies challenge drastically the visions of seamlessness, harmony and wholeness advocated by classical aesthetics, veering instead towards the sprawling, plural and penetrable organism.²²¹

Wie im Fantastischen werden hier gültige Formen und Konventionen unterlaufen. Der Karneval, der den Bezug zum Fleisch (lat.: caro, carnis) bereits im Namen trägt, präsentiert den Körper im Rausch und beim Brechen der Norm. Das Groteske interessiert sich für all das, „was über die Körpergrenzen hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet“, da sich

alle *Akte des Körperdramas* – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheit, Tod, Verwesung, Zerstückelung und

²¹⁸ Imajica. S. 986-988.

²¹⁹ “[A] man with the proportions of a foetus and the endowment of a donkey [...]” (Imajica, S. 245).

²²⁰ Imajica. S. 470.

²²¹ Cavallaro, Dani: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London et al.: Continuum 2002. S. 193.

Verschlungen werden durch einen anderen Körper –, an der Grenze *zwischen Körper und Welt* [abspielen].²²²

Diese Körperkonzepte vermögen ebenso den Blick für das Alternative zu öffnen, indem sie den Rezipienten für das Andere sensibilisieren oder ihm die Uneinigkeit des Körpers veranschaulichen. „Hybrid and grotesque bodies may help us rediscover an intuitive, albeit repressed, knowledge of life-sustaining energies.”²²³ Das Potenzial des Körpers wird erweitert und zum möglichen Erlebensraum gemacht, der die Grenzen des Leibes gerade deshalb übertreten und auflösen kann, da die außertextliche Gegenwart beständig an ihnen festhält. Ähnlich wie der Leib der Protagonisten beim Durchreisen des *In Ovo* eine Neuübersetzung erfährt, wird der Körper in *Imajica* nach Barkers typischen Motiven in einem neuen Bedeutungszusammenhang gestaltet, wenn nicht gemalt. „Could bodies open like flowers, and the seeds of an essential self fly from them the way his [Gentle’s] mind told him they did? And could those same bodies be remade at the other end of the journey [...]? So it seemed.”²²⁴ Neben all den anderen *anderen* Körpern, erscheint die „Normalität“ des Menschen als nur eine von mehreren Alternativen. Somit beschränkt sich die Körperthematik des Romans nicht nur auf die Gestaltung visueller Qualitäten.

Nichtsdestotrotz sind die fantastischen Körper *Imajicas* aber auch utopische Körper, die, bei abfälliger Betrachtung, nicht mehr als Mittel des Eskapismus in einer dafür angelegten Parallelwelt sind. Zum utopischen Körper sei hier vergleichsweise ein Aufsatz von Georg Seeßlen angeführt, der sich zwar primär auf den Film bezieht, für eine Darstellung einer kritischen (um nicht zu sagen ironischen bis arroganten) Position aber herangezogen werden kann. Laut Seeßlen wird der utopische Körper „immer wieder nur zu den alten Zwecken erschaffen, nämlich einerseits, um die Frau (beinahe) zu Tode zu erschrecken, und zum anderen, um [...] die Weltherrschaft zu erringen.“²²⁵ Für *Imajica* ist dies, wenn überhaupt, nur bedingt zutreffend. Weiterhin erläutert Seeßlen das Dilemma, dass der utopische Körper einerseits den alten Körper überschreitet, andererseits aber nicht weiß, was er denn nun damit anfangen soll und somit zum Scheitern verurteilt ist. „[Er] ist die Utopie von anderen Leuten. Darin unterscheidet [er] sich kaum noch von Franksteins Ungeheuer oder von den Menschen, die von einem Gott mit schlechtem Humor als sein Bild [...] erschaffen wurden.“²²⁶ *Imajicas* Körperwelt ist sicher nicht ganz frei von diesen Beobachtungen, aber bei Weitem nicht in der plakativen Art und Weise gestaltet, wie es Seeßlen ausführt. Daneben

²²² Bakhtin, M.: Rabelais und seine Welt. S. 358-359.

²²³ Cavallaro, D.: The Gothic Vision. S. 190.

²²⁴ *Imajica*. S. 208.

²²⁵ Seeßlen, Georg: Utopische Körper. Der Film. In: Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. Hrsg. von Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt und Cornelia Zumbusch. München: Fink 2004. S. 90.

²²⁶ Ebd. S. 88f.

ist Barkers Kreaturen dieser Sachverhalt wie bereits erläutert meist selbst bewusst. Warum nicht einmal aus der Haut fahren?

Im Rahmen des karnevalesken Körpers hervorzuheben sind die dunklen Entitäten des In Ovov, die Oviates. Auch sie sind in ihrer Hybridform aus Biest, Koloss und rohem Fleisch Referenzkörper des wunderbar Monströsen. „Barker’s work is full of hideous/beautiful monsters, grotesque arrangements of flesh presented as aesthetic artefacts“.²²⁷ Erscheinen die Oviates, beherrschen Schrecken und (graphische) Gewalt den Roman; ihre Opfer werden auf das Fleisch ihrer Körper reduziert, was etwa die Teilnehmer der gescheiterten Rekonziliation am eigenen Leib erfahren.

Abelove, scrabbling at the ground in terror as an Oviate the size of a felled bull, but resembling something barely born, opened its toothless maw and drew him between its jaws with tongues the length of whips; McGann, losing his arm to a sleek dark animal that rippled as it ran but hauling himself away, his blood a scarlet fountain, while the thing was distracted by fresher meat; and [...] poor Flores [...] caught by two beasts whose skulls were as flat as spades and whose translucent skin had given Sartori a terrible glimpse of their victim’s agony as his head was taken down the throat of one while his legs were devoured by the other. [Roxborough’s] sister paid the most terrible price. She’d been fought over like a bone among hungry wolves, shrieking a prayer for deliverance as a trio of Oviates drew out her entrails and dabbled in her open skull. By the time the Maestro, with Pie’oh’pah’s help, had raised sufficient feits to drive the entities back into the circle, she was dying in her own coils, thrashing like a fish half filleted by a hook.²²⁸

Später wird die Schock- und Ekelkomponente („The corpse [...] is the utmost of abjection“)²²⁹ in Richtung des Unheimlichen verschoben, wenn die Opfer selbst zum wunderbar Monströsen, zum makabren Faszinosum werden. Nachdem ihre Körper einer materiellen Begrenzung entrissen wurden, existieren sie nun jenseits dieses Bereiches. Sie suchen Gentle als „Fleischgespenster“ heim, um sich an ihm zu rächen (vgl. Kapitel 5.4.2.2). Ihre Körper erinnern an die Opfer des Werewolfs aus *An American Werewolf in London* (John Landis, 1981) – sie erscheinen in der Form, in der sie gestorben sind und treten nun als Parodie des Lebendigen auf. Als Grenzgänger zwischen Leben und Tod, Körper und Fleisch bilden sie eine Parade der grotesken Ästhetik und lassen den Leser ganz wörtlich in ihr Inneres blicken.

They appeared at its farthest edge, their viscera catching the gleam. What he’d taken to be Esther’s skirt was a train of tissue, half flayed from her hip and thigh. She clutched it still, pulling it up around her, seeking to conceal her groin from him. Her decorum was absurd, but then perhaps his reputation as a womanizer had so swelled over the passage of the years that she believed he might be aroused by her, even in this appalling state. There was worse, however. Byam-Shaw was barely recognizable as a human being, and Bloxham’s brother-in-law looked to have been chewed by tigers. [...]

²²⁷ Jones, D.: Horror. S. 175.

²²⁸ Imajica. S. 738f.

²²⁹ Kristeva, J.: Powers of Horror. S. 4.

[Abelove's] scalp had gone, and one of his eyes lolled on his cheek. When he lifted his arm to point his next accusation at Gentle, it was with the littlest finger, which was the only one remaining on that hand.²³⁰

Auch Barkers Vorliebe für Haken findet sich in *Imajica* wieder. Der Autokrat besänftigt das Volk, indem er von den „Heiligen“, eigentlich zwei mit Fleisch behangene Maschinen, Nahrungsmittel verteilen lässt.

Trundling forward to fill the breadth of the gates was a fifteen-foot study in kitsch: a sculpted representation of Saints Creaze and Evendown, standing shoulder to shoulder, their arms stretched out towards the yearning crowd, while their eyes rolled in their carved sockets like those of carnival dummies, looking down on their flock as if affrighted by them one moment and up to heaven the next. [...] They were clothed in their largesse: dressed in food from throat to foot. Coats of meat, still smoking from the ovens, covered their torsos; sausages hung in steaming loops around their necks and wrists; at their groins hung sacks heavy with bread, while the layers of their skirts were of fruit and fish.²³¹

Die „Heiligen“ sind aber nicht mehr als sadistische Folterwerkzeuge, die ein Bild der Abhängigkeit des Volkes malen – der Autokrat hat sie am Haken.

The saints were not without defense, however; there were penalties for the gluttonous. Hooks and spikes, expressly designed to wound, were set among the bountiful folds of skirts and coats. The devotees seemed not to care, but climbed up over the statues, disdainful of fruit and fish, in order to reach the steaks and sausages above. Some fell, doing themselves bloody mischief on the way down; others – scrambling over the victims – reached their goals with shrieks of glee [...].²³²

5.4.2 Körper und Gewalt

Gewaltdarstellungen erscheinen hauptsächlich im Zusammenhang mit den Horrorelementen des Romans und werden wie zu erwarten zur Erzeugung von Schrecken und Ekel, aber auch wohligem Nervenkitzel und „frisson“ eingesetzt. *Imajica* beschränkt seine phantasievollen Körperbilder nicht nur auf ein Erschaffen des Leibes, sondern gestaltet gleichermaßen auch dessen Zerstörung.

‘Horror fiction without violence doesn’t do a great deal for me,’ [Barker says]. ‘I think that death and wounding need to be in the air. You’ve got to get the reader on this ghost train ride, and there’s got to be something vile at the end of it, or else why aren’t you on the rollercoaster instead? And I like to be able to deliver the violence. There’s never going to be any evasion. Whether it be sexual subject matter, whether it be violence, I’m going to show it as best I can.’²³³

²³⁰ *Imajica*. S. 748.

²³¹ Ebd. S. 547f.

²³² Ebd. S. 548.

²³³ Winter, Douglas E.: Give Me B Movies Or Give Me Death. In: Clive Barker’s *Shadows of Eden*. S. 30.

Selbst wenn der Gewaltanteil in *Imajica* im Vergleich mit frühen Werken deutlich reduziert ist, haben die Darstellungen nichts an ihrer graphischen und mitunter sadistischen Bildlichkeit verloren. Der Körper wird hier bis an sein Limit gebracht und nicht einfach zerstört, sondern ungeschehen gemacht (to *undo/unmake/unkenit* the body). So detailliert der Roman den fantastischen Körper komponiert, macht er sein Werk auch wieder zunichte:

The man scabbled at his eyes and nostrils, his legs giving out beneath him as the mites undid his system from the inside. He fell at Dowd's feet and rolled around in a fury of frustration, eventually putting his knife into his mouth and digging bloodily for the things that were unmaking him. The life went out of him as he was doing so, his hand dropping from his face, leaving the blade in his throat as though he'd choked upon it.²³⁴

Auch Sartoris Körper bleibt nach Hapexamendios' Feuersbrunst nur ein fleischliches Fragment:

It had been his undoing. The fire that had carried his mother to oblivion had seared every part of him. The ashes of his clothes had been fused with his blistered back, his hair singed from his scalp, his face cooked beyond tenderness. But like his brother, lying in ribbons below, he refused to give up life. His fingers clutched the boards; his lips still worked, baring teeth as bright as a death's – head smile. There was even power in his sinews. When his blood-filled eyes saw Jude he managed to push himself up, until his body rolled over onto its charred spine, and he used his agonies to fuel the hand that clutched at her, dragging her down beside him.²³⁵

Das bisweilen lüsterne Interesse am verwundeten, geöffneten Körper lässt ihn zerbrechlich erscheinen und evoziert seine Verletzbar- und Endlichkeit. Aber natürlich zielt der Text auch auf das Körpergefühl des Lesers im Augenblick des Schocks, um damit Ekel oder kathartischen Nervenkitzel hervorzurufen. In der finalen Auseinandersetzung zwischen Gentle und Sartori, wird die Verwundbarkeit des Körpers gesteigert. Denn Gentle ist nackt als ihn seine Schöpfung/Sohn/Bruder angreift.

He [Gentle] glimpsed the blade and half turned to avoid it, but it found his arm, opening it to the bone from wrist to elbow. He dropped the stone, a rain of blood coming after, and as his palm went up to stem the flow Sartori entered the circle, slashing back and forth as he came. Defenseless, Gentle retreated before the blade and, arching back to avoid the cuts, lost his footing and went down beneath his attacker. One stab would have finished him there and then. But Sartori wanted intimacy. He straddled his brother's body and squatted down upon it, slashing at Gentle's arms as he attempted to ward off the *coup de grâce*. [Herv. im Original]²³⁶

²³⁴ *Imajica*. S. 575.

²³⁵ Ebd. S. 1082.

²³⁶ Ebd. S. 1049.

Gewalt richtet sich gleichermaßen gegen Männer und Frauen; konsequenterweise scheut der Roman auch vor Tabubrüchen, wie Gewaltanwendungen gegen Kinder, nicht zurück:

The force struck her [Huzzah – ein Mädchen, um das sich Gentle kümmert] body at speed, but it didn't break her flesh, and for an instant he [Gentle] dared hope she had found some defense against it. But its hurt was more insidious than a bullet or a blow, its light spreading from the point of impact up to her face, where it entered by every means it could, and down to where its dispatcher's fingers had already pried. [...] [H]e looked back at Huzzah, to see that it had eaten her away from the inside, and that she was flowing back along the line of her destroyer's gaze, into the chamber from which the stroke had been delivered. Even as he watched, her face collapsed, and her limbs, never substantial, decayed and went the same way.²³⁷

Es ist leider anzunehmen, dass es einige Leser gibt, die Barkers Prosa primär aufgrund der graphischen, provozierenden Gewaltdarstellungen schätzen. Allerdings ist ein möglicher Vorwurf der Gewaltverherrlichung kaum haltbar, da die entsprechenden Darstellungen nie zum Selbstzweck verkommen. Der Text ergötzt sich nicht an Gewalt – er verschweigt sie nur nicht und setzt sie als Stilmittel ein. So setzt sich beispielsweise die obige Textpassage wie folgt fort:

Huzzah had not quite gone. Small scraps of her skin and sinew, dropped when the Nullianac's claim upon her was cut short, moved here in the rot. None were recognizable; indeed, had they not been moving in the folds of her bloodied clothes he'd not even have known them as her flesh. He reached down to touch them, tears stinging his eyes, but before his fingers could make contact, what little life the scraps had owned went out.²³⁸

Der Text rückt hier die Trauer des Protagonisten über den Tod des Mädchens in den Mittelpunkt und verdeutlicht die Grausamkeit körperlicher Gewalt; von einer Verherrlichung derselben kann man daher nicht sprechen.

Gentle selbst setzt Gewalt nur zur Verteidigung ein; als er den Tod Unschuldiger verschuldet, ist der Schrecken für ihn katastrophal. Figuren, die sich der Gewalt als Mittel zum Zweck bedienen oder sich daran berauschen, gehören in die Riege der Schurken *Imajicas*. Dennoch bleibt Raum für Kritik, wenn das Anwenden von Gewalt zwar reflektiert und abgewogen, dann aber schnell als notwendiges Übel in Kauf genommen wird. „Barkers 'tear[ing] away the veil' is problematic when the very act of looking at the body as an object, according to some feminist theory, means dehumanizing the subject.“²³⁹ Dem entgegen steht die Meinung eines befreienden, kathartischen Effektes durch das Zeigen von expliziter Gewalt.²⁴⁰ S. T. Joshi wirft Barker und seinen Arbeiten das Beschreiben exzessiver Gewalt vor, „die

²³⁷ Ebd. S. 522f.

²³⁸ Ebd. S. 524.

²³⁹ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 82.

²⁴⁰ Diese Ansicht wird beispielsweise von vielen Befürwortern von Splatterfilmen und von gewalthaltigen Video- und Computerspielen vertreten.

keinem ästhetischem Zweck dient“.²⁴¹ Abgesehen davon, dass Joshi hier verallgemeinert, rechtfertigt er ästhetische Gewalt indirekt ohne sie aber zu definieren und hinterlässt einen fragwürdigen Eindruck, da er einen „ästhetischen Zweck“ vermisst. Scheinbar hält Joshi nicht viel von Kants Definition des Schönen als „interesseloses Wohlgefallen“. Da im Rahmen dieses Buchs keine umfassende Analyse des Romans hinsichtlich einer möglichen Ästhetisierung von Gewalt und dem wunderbar Monströsen im Allgemeinen erfolgen kann, sei die Thematik im folgenden Exkurs zusammengefasst.

5.4.2.1 Exkurs: Gewalt, Ästhetik und fantastischer Körper

Der Roman nutzt explizite Gewaltdarstellungen als visuelles Stilmittel. Er will provozieren und schockieren, vor allem aber dem Leser nichts verschweigen. Darin verfolgt der Text weniger einen ästhetischen Anspruch, als einen kathartischen Effekt. Dagegen lassen sich den Körpern des wunderbar Monströsen, die mitunter aus Gewalt resultieren, mit ihrer grotesken Schönheit ästhetischen Qualitäten zuweisen. Die fantastischen Körper der Imajica lassen sich etwa mit der „Ästhetik des Erhabenen“ des französischen Literaturkritikers und Philosophen Jean-Francois Lyotards betrachten. Das ästhetische Erlebnis ist hier ein Körpergefühl aus Lust und Unlust anlässlich einer Grenzerfahrung im Augenblick des „Now“. Da sich dieses außerhalb des Empfindungsvermögens abspielt, impliziert es nicht zwingend was konventionell als schön gilt. Wie bei anderen ästhetischen Theorien (z. B. T.W. Adorno, J. Mukarovsky) entsteht Ästhetik durch das Ausschalten einer normierenden Poetik, durch den Bruch und Schock, da Wohlgefallen nicht normiert werden kann. Kunstwerke sind nicht gemacht, sondern entwickeln sich; sie beugen sich keinem Vorbild, arbeiten mit auf den ersten Blick unvereinbaren Amalgamen, zeichnen sich durch ihre Selbstreflexivität aus und stellen oft gerade das Nichtdarstellbare dar, um auf Seiten des Rezipienten eine Reflexion auszulösen. Die Aspekte des Körpergefühls der Grenzerfahrung, der Bruch mit dem Konventionellen, das Verweisen auf sich selbst und der Versuch, das Nichtdarstellbare darzustellen können in den grotesk-schönen Fabelkreaturen des Romans wiedergefunden werden.²⁴² Die fantastischen Körper der Imajica sind keine Kunstwerke – aber sie sind kunstvoll. „[P]eople pay money to see ugly things, don't they?“²⁴³

5.4.2.2 Curiosities

In Barkers Texten richtet sich Gewalt häufig und insbesondere gegen die Augen. *Imajica* ist dabei keine Ausnahme. Quaisoir wird in einem Akt der Rache geblendet,

²⁴¹ Joshi, S. T.: *Moderne Horrorautoren*. S. 244.

²⁴² Vgl. Lyotard, Jean-Francois: *Anima Minima*. In: *Die Aktualität des Ästhetischen*. Hrsg. von Wolfgang Iser. München: 1993. S. 417-427 und: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur* 38 (1984) H. 424. S. 151-164.

²⁴³ Barker, Clive: *Abarat. Days of Magic, Nights of War*. Barker, Clive: *Abarat. Days of Magic, Nights of War*. Harper Collins 2004. S. 55.

Pie verspricht einem Kameraden die Augen des Autokraten als Trophäe und Judith fragt Celestine, ob sie Hapexamendios die Augen herausgerissen hat, als sie dieser vergewaltigte. Gentles Augen werden von den oben erwähnten Fleischgeistern bedroht, die Rache für ihr Schicksal fordern:

Gentle felt the wet flesh around him rise like a tide to claw him down. The fist gave up beating at his testicles and seized them instead. He screamed with pain, his clamour rising an octave as someone began to chew on his hamstrings. "Down!" he heard Esther screech. "Down!" Her nose had cut off all but the last squeak of breath. Choked, crushed, and devoured, he toppled, his head thrown back as he did so. They'd take his eyes, he knew, as soon as they could, and that would be the end of him. Even if he was saved by some miracle, it would be worthless if they'd taken his eyes.²⁴⁴

Von der *Imajica* nun eine Reise in die Freudsche Domäne des Unheimlichen:

[E]s [ist] eine schreckliche Kinderangst [...], die Augen zu beschädigen oder zu verlieren. Vielen Erwachsenen ist diese Ängstlichkeit verblieben und sie fürchten keine andere Organverletzung so sehr wie die des Auges. Ist man doch auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel. Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist.²⁴⁵

Imajica bricht diese Ersatzfunktion an dieser Stelle auf und dürfte sich dem Freud-Text bewusst sein, wenn es weiter heißt: „Unmanned, he could go on living; but not blind.“²⁴⁶ Der Protagonist scheint hier weniger von Kastrationsängsten geplagt zu sein – ob das aber auch für *potenzielle* männliche Leser gilt, kann bezweifelt werden. Für einen Roman, der das visuelle Erfahren derart hervorhebt, ist es allerdings durchaus stimmig wenn Blindheit als schwerwiegendste Strafe oder Bedrohung erachtet wird. Dennoch erwähnt *Imajica* vor dem Hintergrund der Genderthematik nicht selten die männlichen Genitalien. Die ersten erotischen Annäherungen zwischen Judith und Oscar Godolphin offenbaren ein „Kuriosum“.

[S]he sat down, taking hold of the waistband of his blood-stained shorts and easing them down while she kissed his belly. Suddenly bashful, he reached to stop her, but she pulled them down until his penis appeared. It was a curiosity. Only a little engorged, it had been deprived of its foreskin, which made its outlandishly bulbous, carmine head look even more inflamed than the wound in its wielder's side. The stem was very considerably thinner and paler, its length knotted with veins bearing blood to its crown. If it was this disproportion that embarrassed him he had no need, and to prove her pleasure she put her lips against the head.²⁴⁷

²⁴⁴ *Imajica*. S. 751.

²⁴⁵ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke. Band 12. Werke aus den Jahren 1917 – 1920. 3. Auflage. Frankfurt/Main: S. Fischer 1966. S. 243.

²⁴⁶ *Imajica*. S. 751.

²⁴⁷ Ebd. S. 336.

Oscar Godolphin ist nicht der einzige Mann, dessen Körper mit einer *curiosity* geschmückt ist. Hapexamendios verfügt nur noch über ein nutzloses Fleischfragment (siehe Kapitel 5.2) und Gentles Geschlechtsteil straft seinen Namen laut Judith Lügen.²⁴⁸ Der Text liefert hier auch Beispiele für seinen grimmigen Humor, wenn etwa ein Mann beim Wasserlassen von einer Flutwelle überrascht wird und sich anstatt durch Schwimmen zu retten, an seiner „Männlichkeit“ festhält und ertrinkt.²⁴⁹ Es wurde bereits dargelegt, dass Barkers Texte Sexualität offen zur Schau stellen; das gilt mitunter auch für die männlichen Genitalien, die in den Gemälden des Künstlers ebenfalls häufig abgebildet werden.²⁵⁰ Sofern die Beschreibungen nicht rein narrativ Barkers visuellem Stil folgen, wird der Penis zunehmend als bedrohliches Körperteil empfunden, da es mit dem (Sexual)Trieb und dem dadurch bedingten Kontrollverlustes des Verstandes über den Körper gleichgesetzt wird. So zeichnet sich beispielsweise die Figur Rosengarten, einer der Generäle des Autokraten und Misogyn, durch Selbstbeherrschung aus, da er seine Männlichkeit eingebüßt hat:

[The Autarch's] musings were interrupted by Rosengarten, a name he'd bequeathed to the man in the spirit of irony, for a more infertile thing never walked. Piebald from a disease caught in the swamps of Loquiot in the throes of which he had unmanned himself, Rosengarten lived for duty. Among the generals, he was the only one who didn't sin with some excess against the austerity of these rooms. He spoke and moved quietly; he didn't stink of perfumes; he never drank; he never ate kreauchee. He was a perfect emptiness, and the only man the Autarch completely trusted.²⁵¹

Gentle, dem die Freuden des Körpers einst das Höchste waren, beginnt mit den Vorbereitungen der neuen Rekonziliation den Körper zu Gunsten des Geistes zu negieren, da er ein erneutes Versagen befürchtet:

The beguilements of the flesh had no place in the work ahead of him. They'd brought the last Reconciliation to tragedy, and he would not allow them to lead him from his sanctified path by a single step. He looked down at his groin, disgusted with himself. 'Cut it off,' Little Ease [ein milderer Dämon] advised. If he could have done the deed without making an invalid of himself, he'd have done so there and then, and gladly. He had nothing but contempt for what rose between his legs. It was a hotheaded idiot, and he wanted rid of it. 'I can control it,' he replied. 'Famous last words,' the creature said.²⁵²

²⁴⁸ Ebd. S. 180. „[T]he part that truly gave the lie to Gentle's name. It was no great in size in this passive state, but it was pretty even so.“ – In *The Hellbound Heart* beschreibt Julia das Geschlechtsorgan ihres Ehemannes beispielsweise höhnisch als „boastful plum“.

²⁴⁹ Ebd. S. 969.

²⁵⁰ Die Darstellung der weiblichen Genitalien bleibt den Lesern in *Imajica* zwar auch nicht verborgen, wird aber sprachlich dezenter gestaltet.

²⁵¹ *Imajica*. S. 443f.

²⁵² Ebd. S. 962.

Mit dem Verweis auf die drohende Hybris des Maestros darf man sich fragen, wie viele scheiternde Männer *Little Ease* wohl bereits erlebt hat.²⁵³

Als Gentle zum ersten Mal auf seinen Klon trifft, entbrennt bald ein Führungsstreit hinsichtlich der Rekonziliation. Anspielungen auf die Manneskraft, Angriffsfläche für Hohn und Verachtung, liegen nicht fern:

‘The Pivot trusts me.’

That struck a tender place. Suddenly Sartori was shouting.

‘Fuck the Pivot! Why should you be the Reconciler? Huh? Why? One hundred and fifty years I’ve ruled the Imajica. I know how to use power. You don’t.’

‘Is that what you want?’ Gentle said, trailing the bait of that possibility. ‘You want to be the Reconciler in my place?’

‘I’m better equipped than you,’ Sartori raged. ‘All you’re good for is sniffing after women.’

‘And what are you? Impotent?’²⁵⁴

Gentles Spiegelbild konfrontiert ihn mit seiner lasterhaften Vergangenheit, seinem Kontrollverlust über das Fleisch, und schildert die Erschaffung von Judiths Klon: eine das Original übertreffende, ewig junge, ewig verfügbare Männerphantasie. Die neue Judith als umgekehrte Pandora: Eine Frauengestalt, die nicht in Liebe an sich fesselt, sondern an jemanden gefesselt werden soll.²⁵⁵

‘And what did the original think of this?’

‘She didn’t know. You drugged her, you took her up to the Meditation room in the house in Gamut Street, you lit a blazing fire, stripped her naked, and began the ritual. [...] So there you were, sitting in the room with her, watching her perfection in the firelight, obsessing on her beauty. And eventually – half out of your mind with brandy – you made the biggest mistake of your life. You tore off your clothes, you stepped into the circle, and you did about everything a man can do to a woman, even though she was comatose, and you were hallucinating with fasting and drink. You didn’t fuck her once, you did it over and over, as though you wanted to get up inside her. Over and over. Then you fell into a stupor at her side.’

[...]

‘And you were the consequence.’

‘I was. And let me tell you, it was quite a birth.’²⁵⁶

²⁵³ Mindere Dämonen sorgen in Barkers Werken oft für etwas *comic relief* (Yattering in *The Yattering and Jack*, Little Ease, Jakob Botch) und treten als Begleiter des Protagonisten auf (Malingo in *Abarat*), besitzen aber auch immer eine tragische Komponente.

²⁵⁴ Imajica. S. 608-609.

²⁵⁵ Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Körner 1999. S. 512.

²⁵⁶ Imajica. S. 609-611. Das drohende Negativbild Gentles als Maestro Sartori – er ist also nicht nur Säufer, sondern auch Vergewaltiger gewesen – wird hier durch den Kunstgriff seines Erinnerungsverlustes in den Hintergrund gerückt.

Das männliche Genital rückt weiterhin in den Mittelpunkt, als Vater Athanasius, ein fanatischer Anhänger der Jungfrau Maria, Gentle der Rücksichtslosigkeit bezichtigt und ihn für den Tod unschuldiger Opfer verantwortlich macht:

Can you resurrect them whith what's between your legs? Is that the trick of it? Can you fuck them back to life? [...] Well, that's what you Maestros think, isn't it? You don't want to suffer, you just want the glory. You lay your rod on the land and the land bears fruit. That's what you think. But it doesn't work that way.²⁵⁷

5.4.3 Death's put some strange Ideas in my Head – Kuttner Dowd

Während Pie'oh'pah in *Imajica* zur Symbolgestalt der Transgression von Geschlechtergrenzen wird, repräsentiert Kuttner Dowd eine ähnliche Funktion für das wunderbar Monströse. Dowds Körper erfährt durch den Roman eine fortlaufende Veränderung, die weniger Transformation als Manipulation ist. Daneben kann er sein Äußeres als magisches Wesen verändern. Um nicht aufzufallen passt er sein Gesicht der „verwelkenden“ menschlichen Welt an²⁵⁸ und sein Körper ist Heim unzähliger Milben, mit denen er seine Feinde angreift. Sie verlassen seinen Mund und schlüpfen in die Körper seiner Opfer, die von innen zerfressen werden, wodurch das mit dem Mund verbundene Bild des Verschlingens gewissermaßen von Dowd auf die Milben übertragen wird.²⁵⁹ Der Mund, laut Bakhtin der am ehesten grotesk erscheinende Teil des Körpers, wird zum Todesbringer in Form eines pervertierten Todeskusses. Aber Dowd hat noch einen weiteren, ganz irdischen Bezug zum Körper: Er ist Schauspieler, spielt Mensch. Im Folgenden wird Dowds Körperentwicklung zum wunderbar Monströsen beschrieben und der Genderbezug der Figur angerissen.²⁶⁰

Für die hier untersuchte Körperthematik wird Dowd makabererweise erstmals durch seine „Ermordung“ interessant. Die drastische Darstellung seines Todes folgt Motiven des Splatterfilms und suhlt sich in Blut und Ekel.

[Oscar's] bulk put weight behind the blade, driving it first to the right, then to the left, encountering no obstruction from rib or breastbone. Nor was there blood; only a fluid the colour of brackish water, that dribbled from the wounds and ran across the table. Dowd's head thrashed to and fro as this indignity was visited upon him, only once raising his gaze to stare accusingly at Godolphin, who was too busy about this undoing to return the look. Despite protests from all sides he didn't halt his labors until the body before him had been opened from the navel to throat, and Dowd's thrashings had ceased. The stench from the carcass filled the chamber: a pungent mixture of sewage and vanilla.

It drove two of the witnesses to the door, one of them Bloxham, whose nausea overtook him before he could reach the corridor. But his gaggings and moans didn't slow Godolphin by a beat.

Without hesitation he plunged his arm into the open body and, rummaging there, pulled

²⁵⁷ Ebd. S. 677.

²⁵⁸ Ebd. S. 65.

²⁵⁹ Die deutsche Übersetzung lässt Käfer aus Dowds Mund krabbeln.

²⁶⁰ Für weitere Informationen sei noch einmal auf den Anhang verwiesen.

out a fistful of gut. It was a knotty mass of blue and black tissue-final proof of Dowd's inhumanity.²⁶¹

Godolphin erweckt Dowds Körper danach wieder zum Leben;²⁶² um zukünftig nicht von den Mitgliedern der Tabula Rasa erkannt zu werden, transformiert Dowd seinen Körper. Der Prozess verläuft parallel zu einem Persönlichkeitswandel, denn der „actor chappie“ fühlt sich von Godolphin verraten und wird immer mehr zum schurkischen, traditionellen Monster, das von Rache, Hass und Verlangen angetrieben wird. Für seine neue Rolle hat der Schauspieler Dowd auch gleich eine passende Bühnenkleidung angelegt:

Seeing the face he'd grown [Dowd] so used to soften and shift at the will of its possessor was one of the most distressing spectacles Oscar had set eyes upon. The face Dowd had finally fixed was *sans* mustache and eyebrows, the head sleeker than his other, and younger: the face that of an ideal National Socialist. Dowd must also have caught that echo, because he later bleached his hair and bought several new suits, all apricot but of a much severer cut than those he'd worn in his earlier incarnation. He sensed the instabilities ahead as well as Oscar; he felt the rot in the body politic and was readying himself for a New Austerity. [Herv. im Original]²⁶³

„[M]onsters had become victims and anti-heroes whose difference provoked empathy and fascination“,²⁶⁴ schreibt Linda Badley über die Wesen der *Books of Blood* – eine Bezeichnung, die auch auf Dowd zutrifft. Sein ungezügelteres Verhalten ist Teil dieser Faszination. Je mehr sich Dowds Körper dem Grotesken nähert, desto ungehemmter gibt er seinem Verlangen nach. Die Transgression der Körpergrenzen berauscht ihn.

Ein genderbezogener Verweis tritt hinzu als Dowd auf Judith trifft. Er weiß, dass Judith die einst von Sartori geschaffene Gespielin der Godolphins ist und empfindet Jude als Konkurrenz und Bedrohung für Oscars Männergeschäfte. Indem Dowd Clara tötet, ein ehemaliges Mitglied der Tabula Rasa, für die der Mann schlicht ein Zerstörer ist, bestätigt Dowd diese Denkweise zunächst, auch wenn er kein menschlicher Mann ist. Aber Leser tappen in die Falle, wenn sie der naiven Zuordnung folgen und ihn als frauenjagendes Monster verstehen. Dowds Hass auf die „Huren“ resultiert letztlich auf der Schmach, die ihm Männer angetan haben oder im übertragenen Sinne seine Väter; eine Mutter hat er nicht. Hapexamendios, *der Vater*, verliert das Interesse an Dowd, nachdem dieser dem Gott gedient und eine Mutter für einen wahren Nachkommen bzw. Sohn gefunden hat. Dowds Loyalität gegenüber Oscar Godolphin lohnt dieser mit einem

²⁶¹ Imajica. S. 121f.

²⁶² Godolphin fürchtet Dowds Zorn und will ihn mit einem Wunsch entschädigen. Dowd verlangt Pie'oh'pah zu quälen und zu töten. Selbst wenn seine Motive nicht genannt werden, dürfte Dowd neidisch auf den Mystif sein, denn Pie ist der ultimative Schauspieler.

²⁶³ Ebd. S. 167.

²⁶⁴ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. xii.

inszenierten Mord und lässt eine Frau zwischen Meister und Bediensteten dringen. Hier beginnt die Tragik Dowds, denn letztlich ist er trotz seiner ambivalenten Schurkenrolle nur ein Verstoßener und Außenseiter, der um seine Existenz fürchtet.²⁶⁵

Als Oscar und Judith eine magische Verbindung öffnen, um in die Imajica zu reisen, stört Dowd das Ritual und betritt gewaltsam das Portal. Dadurch wird er auf der anderen Seite falsch übersetzt und sein Körper dabei korrumpiert. So nimmt Dowd den ersten Schritt zum wunderbar Monströsen:

Though he'd escaped being turned inside out, his trespass had wounded him considerably. He looked as though he'd been dragged face down over a freshly graveled road, the skin on his face and hands shredded and the sinew beneath oozing the meager filth he had in his veins. The last time Jude had seen him bleed, the wound had been self-inflicted and he'd seemed to suffer scarcely at all; but not so now.²⁶⁶

Hat Dowd seine „Ermordung“ noch vergleichsweise unbeschadet überstanden, ist er nun doch zum bluttriefenden Wiedergänger geworden. „Horror monstrosities typically carry primarily the threat to pollute and infect, or they epitomize a repugnant and nauseating organicism.”²⁶⁷ Dowds weitere Entwicklung gibt dem Text die Gelegenheit das Makabre zu feiern und den Körper der Kreatur immer wieder neu zu formen. Es scheint, als regeneriere sich dieser nur, um noch bizarrere Deformationen zu erfahren. „[However,] confronting the pain and disgust of bodily existence is not a move to reject the body, but rather a step in the process of transforming the body.”²⁶⁸ Bei einem Kampf mit Quaisoir stürzt Dowd in einen Abgrund, entkommt dem Tod aber wieder nach Art des nie sterbenden Filmschurken. Die Folgen hinterlassen allerdings Spuren an seinem Körper; die neuen Modifikationen lassen Dowd endgültig grotesk erscheinen. Scherben des eingestürzten Pivot Tower stecken in seinem Leib, nun ein Flickwerk aus Gestein und Wunden das einen anatomischen Widerspruch in sich selbst darstellt. Jay McRoy nennt derartige Körper den *splattered body*: „[I]t is a body that rejects the idea of ‘organism,’ fixed borders, and totalizing systems, embracing instead its own ‘monstrous’ becoming, its own flexible multiplicity.”²⁶⁹

Auch diese körperliche Transformation korreliert mit einem Wandel des Charakters der Figur. Wenn sich Dowd schließlich an Godolphin rächt und ihn tötet, befreit er sich – und gleichermaßen Judith – damit auch von seinen Verpflichtungen gegenüber dem Godolphin-Clan. „We don't belong to anybody any more. We're

²⁶⁵ Die Bibliothek der Tabula Rasa bereitet ihm die größten Sorgen, da sie das Wissen enthält, andere seiner Art zu erschaffen und zu zerstören.

²⁶⁶ Imajica S. 498f.

²⁶⁷ Morgan, Jack: *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Carbondale et al.: Southern Illinois Univ. Press 2002. S. 100.

²⁶⁸ Connolly, T. J.: *William Blake and the Body*. S. 8f.

²⁶⁹ McRoy, J.: *There Are No Limits*. S. 148.

our inventions.“²⁷⁰ Eine Gemeinsamkeit der Charaktere wird weiterhin dadurch evoziert, dass sich sowohl Judith als auch Dowd im Laufe der Romanhandlung auf ihre Autonomie berufen.²⁷¹ Natürlich kann man die Figuren keinesfalls auf eine gemeinsame Ebene setzen. Allerdings werden sowohl Frauen als auch Monster oftmals als Opfer patriarchaler Strukturen und im Subtext als Verkörperung von Kastrationsangst interpretiert.²⁷² Zumindest die erste Beobachtung lässt sich mit *Imajica* vereinbaren, die zweite wird ausgeschlachtet. Denn Dowd ignoriert den Subtext und bereichert seine eigene körperliche Kuriosität mit der Godolphins, indem er dessen Penis abtrennt. Man kann darin sicher eine plakative Loslösung Dowds von seinem ehemaligen Meister und den Penis als Phallus lesen („Nur als abgetrennter kann er zum Zeichen der Macht bzw. des Subjekts werden“).²⁷³ Aber der Text gestaltet diese Passage, zugegebenermaßen ähnlich plakativ, eher zum Zweck des Schocks und nicht zuletzt für das Anbringen eines tiefschwarzen Humors: Was von Oscar übrig bleibt, ist seine „Kuriosität“ und der Teil des Körpers der im übertragenen Sinne einst Grund für die Erschaffung Judiths gewesen ist.

Letztendlich wird selbst Dowds grenzenloser Körper an sein Limit gebracht. Die Auseinandersetzung mit Celestines überlebt er nicht:

Though the shards he carried were powerful, the flesh they were seated in was weak, and Celestine had exploited that frailty with the efficiency of a warrior. Half his face was missing, stripped to the bone, and his body was more unknitted than the corpse he'd left on the table above: his abdomen gaping, his limbs battered.²⁷⁴

Wieder wird das ungeschehen machen des Körpers angedeutet (to *unknit*), das als logische Konsequenz das Übertreten der Körpergrenzen beenden muss, da sich der Prozess ansonsten wie im grotesken Körper immer fortführen würde bzw. fortführen könnte. Dowd wird demaskiert: „[D]espite his legendary powers of recuperation he'd been unable to make good the damage done. He was unmasked to the bone.“²⁷⁵ Am Ende fühlt sich Dowd der Person am nächsten, der er anfangs mit größter Skepsis und Abneigung begegnete: Judith. Während sein Körper jeden Bezug zum Menschlichen verloren hat und mehr Fleisch als Hülle ist, scheidet der „actor chappie“ mit einer absurden Bitte um Vergebung aus dem Roman. „[Judith] put her hand to touch him, and offer him what comfort she could, but before her fingers reached him, his breath stopped, and his eyes flickered closed. [...] Against

²⁷⁰ *Imajica*. S. 822.

²⁷¹ Dowd erwähnt die Parallelen bereits, als Judith noch nichts von ihrer Herkunft weiß.

²⁷² Hollinger, Karen: *The Monster as Woman. Two Generations of Cat People*. In: *The Dread Difference*. S. 299.

²⁷³ Bischoff, Doerte: *Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung*. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbeck: Rowohlt 2001. S. 296.

²⁷⁴ Ebd. S. 831.

²⁷⁵ Ebd. S. 919.

all reasons, she felt a pang of loss at his passing.”²⁷⁶ Man kann sich nun fragen, wer als Gewinner aus dieser Auseinandersetzung hervorgeht – das Monster oder Menschlichkeit?

Abschließend betrachtet ist Kuttner Dowd nicht nur ein wunderbar monströser, grotesker Körper, sondern auch ein *splattered body*. „The splattered body is, after all, an intensive and heterogenous body, a perpetually self-construction. It is a body that, more often than not, elicits fear, but is also a body that holds tremendous promise for those wishing to escape stifling cultural paradigms.”²⁷⁷

5.5 Der Körper zwischen Eros und Thanatos

Bedrooms were only ever this hot for sickness or love,
Gentle thought as Clem ushered him in;
for the sweating out of obsession or contagion.

Clive Barker, *Imajica*

Das wunderbar Monströse hat den Körper in Extremsituationen gezeigt, welche die physischen Grenzen des Körpers überschreiten und ignorieren, um das Diktum des „Normalen“ zu unterlaufen. Ähnliches gilt für die Behandlung der Sexualität in *Imajica*, die dem wunderbar Monströsen näher steht als man zunächst glauben möchte. Denn Sexualität lässt den Körper transformieren, bringt ihn an seine Grenzen und darüber hinaus – Sex ist neben Geburt und Tod eine der Extremsituationen, in denen sich der Körper befinden kann.

Sexualität ist ein grundlegender Bestandteil des Romans, was nicht unbedingt überrascht. Der Bereich ist mehr als alles andere mit dem Körper verbunden, bildet den Ausgang genderspezifischer Diskurse und beinhaltet die Idee der Vereinigung oder Einheit, die den Roman durchzieht. Neben der offenen Zurschaustellung und mitunter deftiger Ausdrucksweise beschreibt der Text eine transzendente Kraft der Sexualität. Wie beim Reisen durch das In Ovo, werden Körper ihren Grenzen entoben und in ein Zeichen (Glyph) übersetzt, welche eine ontologische Essenz erahnen lassen (soll). Deren geometrische Struktur lässt in den Text eintauchen.

[Judith] didn't use the dark to reconfigure [Oscar]. The man pressing his face into her hair, and biting at her shoulder, wasn't – like the mystif he'd described – a reflection of imagined ideals. It was Oscar Godolphin, paunch, curiosity, and all. What she *did* reconfigure was herself, so that she became in her mind's eye a glyph of sensation: a line dividing from the coil of her pierced core, up through her belly to the points of her breasts, then intersecting again at her nape, crossing and becoming woven spirals beneath the hood of her skull. Her imagination added a further refinement, inscribing a circle around this figure, which burned in the darkness behind her lips like a vision. Her rapture

²⁷⁶ Ebd. S. 925

²⁷⁷ McRoy, J.: There Are No Limits. S. 148.

was perfected then: being an abstraction in his arms, yet pleased like flesh. There was no greater luxury. [Herv. im Original]²⁷⁸

Die sexuelle Vereinigung scheint den Zugang zu einer höheren Ebene oder einem „zentrale[n] Steuerungssystem“²⁷⁹ zu ermöglichen. In einem „Pillow Book“ mit erotischen Illustrationen entdeckt Judith die Ars Erotica der Imajica:

Leafing through it [das Buch] she sincerely hoped the artist was locked up where he could not attempt to put these fantasies into practice. Human flesh was neither malleable nor protean enough to re-create what his brush and ink had set on the pages. There were couples intertwined like quarreling squid; others who seemed to have been blessed (or cursed) with organs and orifices of such strangeness and in such profusion they were barely recognizable as human. [...] The first picture showed a naked man and woman of perfectly normal appearance, the woman lying with her head on a pillow while the man knelt between her legs, applying his tongue to the underside of her foot. From that innocent beginning, a cannibalistic union ensued, the male beginning to devour the woman, starting with her legs, while his partner obliged him with the same act of devotion. Their antics defied both physics and physique, of course, but the artist had succeeded in rendering the act without grotesquerie, but rather in the manner of instructions for some extraordinary magical illusion.²⁸⁰

An dieser Darstellung sind neben dem unmissverständlichen Betonen der körperlichen Einheit bis zur tatsächlichen sexuellen Vereinigung, das Bild des Verschlingens – man hat sich zum Fressen gern – und die Art und Weise dieses kannibalistischen Aktes von Interesse. Im Verschlingen kommt es zu einem Prozess der Auflösung, um ein Ganzes zu bilden,²⁸¹ während der gesamte Körper dabei zur erogenen Zone gemacht wird und somit eine Überschreitung und Aufhebung der Körpergrenzen vornimmt. Das im Zitat gestaltete Bild der Liebenden erinnert an das kreisförmige Ouroboros, das Bild der sich selbst in den Schwanz beißenden Schlange/Drachen, dem Zeichen für Unendlichkeit und Vereinigung.²⁸² Neben Parallelen zur Figur des Pie’oh’pah, der Kreisstruktur der Imajica oder der Mutter, dringt hier einmal mehr die Jungsche Symbolik in den Text, in der das Ouroboros einen paradiesischen, ursprünglichen, frühkindlichen Zustand darstellt.

²⁷⁸ Imajica. S. 341.

²⁷⁹ Bischoff, D.: Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. S. 343.

²⁸⁰ Imajica. S. 175f.

²⁸¹ Die nächste Stufe wäre ein Verlöschen in einem Stadium der Transzendenz, das Pie und Gentle erfahren, wenn sie das Innere der Imajica am Ende des Romans betreten.

²⁸² Eric Rucker Eddisons *The Worm Ouroboros* (1922) gilt als einer der literarischen Inspirationen *Imajicas*; die dunklen Mächte in Barkers *Books of the Art* hören auf den Namen „Iad Uroboros“. In diesem Kontext fallen daneben Gemeinsamkeiten zwischen *Imajica* und Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* (1979) auf: Endes Roman spielt in einer Parallelwelt namens Phantasien (dt. Phantasie – engl. Imagination) und greift ebenfalls auf das Ouroboros-Symbol zurück, hier als „Auryn“ in Form zweier sich in den Schwanz beißenden Schlangen.

Später erlebt Judith die für unmöglich gehaltenen Praktiken aus dem „Pillow Book“ mit Sartori. Die dafür erforderliche Transformation des Körpers vollzieht sich allerdings nicht physisch, sondern ist eher ein ekstatischer Traum.²⁸³

This was the substance of every moment, she realized: the body – never certain if the next lungful would be its last – hovering for a tiny time between cessation and continuance. And in that space out of time, between a breath expelled and another drawn, the miraculous was easy, because neither flesh nor reason had laid their edicts there. She felt his mouth open wide enough to encompass her toes and then, impossible as it was, slide her foot into his throat. He’s going to swallow me, she thought, and the notion conjured once again the book she’d found in Estabrook’s study, with its sequence of lovers enclosed in a circle of consumption. [...] As she ran her palm across his flesh a delicate wave of change came with it, and his substance seemed to soften beneath her touch. [...] She drew her head towards his feet and touched her lips to the substance of him. Then she was feeding; spreading her hunger around him like a mouth and closing her mind on his glistening skin. He shuddered as she took him in, and she felt the thrill of his pleasure as her own. He had already consumed her to the hips, but she quickly matched his appetite, taking his legs down into her, swallowing both his prick and the belly it lay hard against. She loved the excess of this, and its absurdity, their bodies defying physics and physique, or else making fresh proofs of both as the configuration closed upon itself.²⁸⁴

Pie und Gentle haben im Vergleich auf recht „konventionelle“ Weise Sex:

It gave him another breath, and another. He drank them all, eating the pleasure off its face in the moments between, the breath received as his prick was given. In this exchange they were both entered and enterer: a hint, perhaps, of the third way Pie had spoken of, the coupling between unfixed forces that could not occur until his manhood had been taken from him. Now, as he worked his prick against the warmth of the mystif’s sex, the thought of relinquishing it in pursuit of another sensation seemed ludicrous. There could be nothing better than this; only different.²⁸⁵

Die Vorstellung eines aktiven und passiven Geschlechts wird hier aufgegeben und eine Sexualität im Plural adressiert. Bei allen Transformationen betont der Roman aber auch die Lust am eigenen Körper: es erregt Gentle, als er sich beim Geschlechtsverkehr mit Pie selbst in dem Mystif gespiegelt sieht; gleichermaßen ist Judith dem Anblick der nackten Quaisoir, ihrem Klon, nicht abgeneigt. In einer Untersuchung zu Grenzüberschreitungen in der fantastischen Literatur, stellt Annette Simonis eine Tendenz zur „Entgrenzung des Individuums“ fest:

²⁸³ Anmerkung: In Kapitel 5.3.3 wurde Pie’oh’pah mit der mythologischen Figur des Mercurius verglichen, der auch dem Bereich der Alchemie nahe steht. Diese Naturphilosophie kennt ein Zwitterwesen, den Rebis, der u. a. als inzestuöses Bruder-Schwester-Paar dargestellt wird, als welche man die Klone Judith und Sartori interpretieren könnte. Damit wäre ein weiterer Verweis auf die Einheit des Gegensätzlichen gegeben (siehe dazu auch Paglia: *Die Masken der Sexualität*, S. 263).

²⁸⁴ Imajica. S. 774ff.

²⁸⁵ Ebd. S. 393.

Den Formen devianter Liebesverhältnisse oder Sexualbeziehungen korrespondieren in der literarischen Phantastik eine Reihe anderer Motive und Sujets aus dem Bereich der Entgrenzung des Individuums, wie etwa Metamorphose [...] sowie die Überquerung räumlicher Grenzen in eine qualitativ andere [...] Dimension der Wirklichkeit.²⁸⁶

Auch wenn dies für *Imajica* bestätigt werden kann, fällt der Roman schon bald aus Annette Simonis' Raster, da sie folgert, dass deviante Liebesverhältnisse „in ihrem gesellschaftlichen Kontext als abweichend empfunden werden [und] für die betroffenen Individuen erhebliche Konsequenzen nach sich ziehen“. Besonders Homosexualität und „Liebe eines Menschen zu einem anderen Wesen“ würden sanktioniert.²⁸⁷ Natürlich gibt Simonis eine allgemeine Definition und kann gar nicht jedes Werk berücksichtigen; der Verweis veranschaulicht allerdings inwiefern sich *Imajica* in diesem Punkt von anderen Werken der fantastischen Literatur unterscheidet.

Körpergrenzen und deren Transgression bestehen in einem beständigen Tanz zwischen Eros und Thanatos. Der Tod oder der sterbenden Körper wurde bisher meist im Zusammenhang mit dem wunderbar Monströsen, Gewalt oder dem Gestalten von Schreckensszenarien diskutiert. Natürlich inszeniert der Roman den Tod auch als Spektakel, um mit den Ängsten der Leserschaft zu spielen und sie mit der eigenen Sterblichkeit zu konfrontieren, aber *Imajica* setzt sich darüber hinaus mit dem Tod auseinander. Der Text schildert die Gefühle der Betroffenen auf beiden Seiten, beschreibt ihren Schmerz, ihren Verlust und wie diesen verarbeiten. Dabei sucht er sich einen der traurigsten Plätze, in dem sich Sexualität und Tod in einer Krankheit treffen. „There are no dragons and gryphons [in *Imajica*], but the modern monstrosities of censorship and homelessness and AIDS.“²⁸⁸

Zu Beginn des Romans erfahren Judith und Gentle, dass ihr Freund Taylor an den Folgen von AIDS – im Text nur als „the plague“ bezeichnet – sterben wird. Hier braucht der Roman keine bizarren Kreaturen und groteske Leiber, um den Schrecken eines viel furchtbareren, realen Monsters darzustellen. Der Terminus „body horror“ bekommt hier eine ganz neue Definition. So phantasievoll der Text im Gesamtbild ist, so ernst und einfühlsam widmet er sich dem Thema Aids. Wenn der Körper hier detailliert beschrieben wird, dann nicht um zu fabulieren, sondern um zu berichten. Es ist verwunderlich, dass S. T. Joshi (der seinen Beitrag zu Barker „Sex, Tod und Fantasy“ nennt) von der „intime[n] Verbindung zwischen Sex, Gewalt und Tod“ in den Werken Barkers spricht und dies ausschließlich auf die fantastischen Elemente bezieht.²⁸⁹

²⁸⁶ Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der fantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 2005. S. 164.

²⁸⁷ Ebd. S. 165.

²⁸⁸ Winter, D. E.: The Dark Fantastic. S. 333.

²⁸⁹ Joshi, S. T.: Moderne Horrorautoren. S. 229.

Bedrooms were only ever this hot for sickness or love, Gentle thought as Clem ushered him in; for the sweating out of obsession or contagion. It didn't always work, of course, in either case, but at least in love failure had its satisfactions. [...] He had to scan the room twice before his eyes settled on the bed in which Taylor lay, so nearly enveloped was it by the soulless attendants of modern death: an oxygen tank with its tubes and mask; a table loaded with dressings and towels; another, with a vomit bowl, bedpan, and towels; and beside them a third, carrying medication and ointments. In the midst of this panoply was the magnet that had drawn them here, who now seemed very like their prisoner. Taylor was propped up on plastic-covered pillows, with his eyes closed. He looked like an ancient. His hair was thin, his frame thinner still, the inner life of his body – bone, nerve, and vein – painfully visible through skin the color of his sheet. It was all Gentle could do not to turn and flee before the man's eyes flickered open. [...] Taylor stirred, an irritated look on his face until his gaze found Gentle. [...] He tried to reposition himself on the pillow, but the effort was beyond him. His breathing became instantly arduous, and he flinched at some discomfort the motion brought.²⁹⁰

Nachdem der Roman hier über die nahe Verwandtschaft von Sexualität und Tod nachsinnt, begleitet er Taylors verfallenden, verschwindenden Körper. Was bleibt ist sein Geist.

5.6 A School in which the Soul learned Flight – Körper und Geist

We look at our bodies and we see them putrefying
 around our living minds and we know, finally,
 that the enemy is our flesh.
 The body is a prison and must be escaped
 by metaphysics, or changed
 by wit and knife and courage.

Clive Barker, *Frankenstein in Love*

Der Großteil von Barkers Werken setzt sich wie auch *Imajica* in irgendeiner Weise mit dem Verhältnis von Körper und Geist auseinander. Es kommt zu Seelenwanderungen, Manifestationen des Geistes, Körper werden als Falle empfunden oder Figuren erleben die Erkenntnis, ihres Körpers überdrüssig zu sein. Dabei werden die Entitäten von Körper und Seele begrifflich als gegeben erachtet und nicht speziell definiert.²⁹¹ Im Folgenden werden Körper und Geist/Seele vereinfachend als der materielle und der spirituelle Teil eines Individuums aufgefasst, um nicht im philosophischen Ungetüm des Leib-Seele Problems zu versinken.

²⁹⁰ *Imajica*. S. 181f.

²⁹¹ Beim Anwenden magischer Fähigkeiten verbinden sich die beiden Bereiche: Gentle kann seinen Speichel und Atem (Körper) als Waffe einsetzen. Der Angriff wird als „Pneuma“ (gr. Lebensgeist, Hauch) bezeichnet, was vermuten lässt, dass der Geist die Essenz der Magie darstellt. In Barkers *Abarat* funktioniert Magie ähnlich.

Imajica suggeriert das Körper-*Haben* und Geist-*Sein*. Natürlich bedingen sich beide Bereiche, sind aber auch voneinander unabhängig. „His [Gentle] body and his mind were about different businesses. The former, freed from conscious instruction, breathed, rolled, sweated and digested. The latter went dreaming.“²⁹² Der Text schildert die Seele als die den Körper dominierende Entität, bleibt aber in der Körperwelt des Romans trotzdem Randnotiz und verweist letztendlich nur auf die Grenzbereiche des Körpers: Werden diese überwunden, ist eine Annäherung an das Wesen des Geistes im Zustand der Transzendenz möglich, wie beispielsweise durch Sex (siehe Kapitel 5.5). Im Gegensatz zu den unterschiedlichen Facetten des Körpers im Text, ist die Seele einem konventionellen Bezugsrahmen verhaftet, und während der Körper in *Imajica* teilweise sprichwörtlich auseinandergenommen, neu komponiert wird, bleibt der Geist weitgehend unangetastet. Der Grad der Thematisierung und die Gewichtung der Bereiche Körper und Geist verhalten sich also konträr, was sich durch die (Er)Fassbarkeit des materiellen Leibes erklären lässt. Körper lassen sich gestalten, Seelen nicht. Werden im Text Körper zum Zeichen bzw. „glyph“ heruntergebrochen, ist dies ein Ansatz die spirituelle Energie oder den Geist eines Individuums zu erfassen bzw. darzustellen.

In Barkers späteren Werken wird gewiß angedeutet, daß der Geist den Körper beherrscht und daß daher die Schrecken des Geistes die des Körpers übersteigen, doch erstens haben wir es hier immer noch mit einem menschlichen Blickwinkel zu tun, und zweitens wird den Körpern der Personen weit mehr Leid zugefügt als ihrem Geist, ihrer Seele oder Vorstellungskraft.²⁹³

Der Körper ist aufgrund seiner Fleischlichkeit *angreifbar*, er kann gespürt und erfahren werden – dagegen bleibt der Geist Abstraktum und Mysterium. Gerade die Elemente der Horrorliteratur bedienen sich der Angst um den Körper, wenn sie ihn verselbstständigt, variiert, transformiert oder destruiert. Colin Manlove bemerkt mit Blick auf den Horrormoman: „[I]t is written i[n] a consumerist and intensely materialistic [age], in which the health of the body is glorified: and now the thing to be dreaded, and therefore exploited, is more often the destruction of flesh than of mind and spirit.“²⁹⁴

Verweist *Imajica* auf den Geist im Verhältnis zum Körper, erscheint letztere mitunter als Fleischgefängnis (im Sinne Platons und gegen Foucaults Auffassung der Seele als Instrument der politischen Anatomie, der Seele als Gefängnis des Körpers),²⁹⁵ aber auch als Freudenbringer, da er Lust bereitet.

²⁹² *Imajica*. S. 90.

²⁹³ Joshi, S. T.: *Moderne Horrorautoren*. S. 242.

²⁹⁴ Manlove, Colin: *The Fantasy Literature of England*. London et al.: Macmillan Press LTD 1999. S. 112.

²⁹⁵ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977. S. 42.

‘Magic’s our means to [...] Revelation,’ the Maestro said, ‘while we’re still in our flesh.’
 ‘And is it your opinion that we are *given* that Revelation?’ Roxborough replied. ‘Or are we stealing it?’
 ‘We were born to know as much as we *can* know.’
 ‘We were born to suffer in our flesh,’ Roxborough said.
 ‘You may suffer, I don’t.’
 The reply won a guffaw from McGann.
 ‘The flesh isn’t punishment,’ the Maestro said. ‘It’s there for joy. But it also marks the place where we end and the rest of Creation begins. Or so we believe. It’s our illusion, of course.’ [Herv. im Original]²⁹⁶

Wenn Figuren ihre Körper im Zustand der Transzendenz verlassen, werden damit erneut die Grenzen des Leibs übertreten. Im folgenden Textabschnitt projiziert Gentle seinen Geist, der Körper erscheint ihm dabei redundant.

The conventional life of the senses was redundant in this place, and for Gentle being here was like a dream in which he was knowing but unknown, potent but unfixed. He didn’t mourn the body he’d left in Gamut Street. If he never inhabited it again it would be no loss, he thought. He had a far finer condition here, like a figure in some exquisite equation that could neither be removed nor reduced but was all it had to be – no more, no less – to change the sum of things.²⁹⁷

Auch Judith vermag die Grenzen ihres materiellen Körpers zu verlassen, allerdings verspürt sie das Verlangen in ihren Körper zurückzukehren, sobald ihr Empfindungsvermögen affiziert wird (hier durch eine Bibliothek); sie sehnt sich nach dem Leib als Medium des Erlebnisses um den Augenblick wirklich(er) werden zu lassen. Sie will fühlen: „It made her want to be flesh again, instead of a roving mind. To walk here. To touch the books, the bricks; to smell the air.“²⁹⁸

Das Verhältnis von Geist und Körper evoziert natürlich auch den Aspekt der Körperkontrolle,²⁹⁹ welchen der Roman erwartungsgemäß für Momente des Schreckens einsetzt oder als Resultat auf ein überwältigendes, schockierendes Erlebnis darstellt.³⁰⁰

Im folgenden Textauszug schildert Sartori (Klon) seine Geburt als Fleischwerdung der Seele (es ist in der Welt der Imajica also wohl möglich, eine Seele künstlich bzw. magisch zu erschaffen), was ihre Dominanz gegenüber dem Leib veranschaulicht: „People say they don’t remember the moment they came into the

²⁹⁶ Imajica. S. 732.

²⁹⁷ Ebd. S. 1039.

²⁹⁸ Ebd. S. 194.

²⁹⁹ Den Verlust der Körperkontrolle schilderte Barker bereits höchst bildhaft in der Kurzgeschichte *The Body Politic* (*Books of Blood*. Vol. 4), in der die Hände des Protagonisten zur Revolution gegen den Körper aufrufen.

³⁰⁰ Figuren in Barkers Texten verlieren häufig insofern die Kontrolle über den Körper, dass sie sich ganz wörtlich vor Angst in die Hosen machen. In *Imajica* erhält Gentle den augenzwinkernden Rat, seinen Körper nicht zu lange alleine zu lassen, während er seinen Geist projiziert; es könnte ihm sonst leicht ein „Missgeschick“ passieren.

world, but I do. I remember opening my eyes in the circle [...] and these rains of matter coming down on me, congealing around my spirit. Becoming bone. Becoming flesh.”³⁰¹ Der Klon kommt unfertig in die Welt und erblickt als barkereske Anatomielektion das Licht der Fünften. Die Seele mag hier den Körper dominieren, da sie ihm vorangeht und das Seiende ist, doch der Leib ist es, der bei der Lektüre im Gedächtnis bleibt.

Die Bedeutung der Seele tritt auch dann hervor, wenn der Schrecken ihrer Abwesenheit thematisiert wird – ein Standardbeispiel für die Darstellung des Unheimlichen bei Freud.³⁰² Nachdem Oscar Godolphin Dowd bzw. dessen Körper getötet hat, erweckt er ihn erneut zum Leben. Auch wenn der Roman nicht näher auf einen seelenlosen Dowd eingeht, steht das Grauen Godolphins für sich selbst. „I’ve made a terrible error, Oscar thought. I’ve brought back the body, but the soul’s gone out of him.”³⁰³ Obwohl Dowd kein Mensch (mehr) ist, bleibt die Seele als diejenige Kategorie erhalten, welche allgemein gesprochen, als das Menschliche bezeichnet wird.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen Geist und totem Körper, sind besonders zwei Passagen im Roman von Interesse: Als Gentle nach dem Sturz in die „Wiege“ in seinem komatösen Zustand bereits für tot erklärt wird, kann er sich mittels des Geistes retten, da er Pie auf sich aufmerksam macht, indem er sich lustvolle Gedanken ausmalt. Im Falle Taylors (siehe Kapitel 5.5) überdauert die Seele den Körper. Nach seinem Tod erscheint er Clem und fährt in dessen Leib, bis der Tod Hapexamendios’ den Seelen der Verstorbenen wieder erlaubt, in der ersten Domäne Zuflucht zu finden („The dead are being called home“).³⁰⁴ Taylor verlässt seinen Partner für immer: „The pain of losing his lover’s physical body had been acute enough, but losing the spirit that had so miraculously returned to him was immeasurably worse.”³⁰⁵

Der Körper bleibt Abenteuerspielplatz, bildet aber auch ein Hindernis für den Geist auf seiner Suche nach einem mystischen Einswerden mit der Welt, was Gentle erreicht, wenn er am Ende des Romans das Innere der Imajica betritt. Der Geist dominiert also letztendlich über den Körper. Warum wird der Geist dann aber im Vergleich mit dem Leib im Roman derart vernachlässigt?

Während der Text mit dem Körper und seinen Grenzen spielen kann, gerade weil der Leib durch Grenzen definiert ist und in Rollenbilder und Machtdiskurse gezwängt wird, bleibt auch für *Imajica* die Seele ein Mysterium. Mit dem fantastischen Körper versucht der Text selbst, sich eben dieses Phänomen zu erschließen, indem er die physischen Grenzen ignoriert und die Erkenntnis jenseits

³⁰¹ Imajica. S. 611.

³⁰² Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. S. 237ff. Dowd wird im Übrigen zunächst wie eine Marionette, also eine Puppe oder unbelebter Gegenstand, beschrieben, was den Verweis auf das „Unheimliche“ bestätigt.

³⁰³ Imajica. S. 152.

³⁰⁴ Ebd. S. 1133.

³⁰⁵ Ebd.

des fleischlichen Körpers zu finden hofft. Daher tut der Roman letztendlich gut daran, die Thematik von Geist und Seele zu Gunsten des Körpers in den Hintergrund zu rücken. Dennoch behauptet sich der Geist am Ende, denn er ist auch Vorstellungskraft und Imagination – eine Imajica.

5.7 Körper, Selbst und Identität

Let me see you stripped down to the bone.

Depeche Mode, *Stripped*

Identität ist unausweichlich mit dem Körper verbunden: Sein Erscheinungsbild beeinflusst einerseits die Selbstwahrnehmung und kann andererseits zum Träger von Identität gemacht werden, wenn er gestaltet oder präsentiert wird.³⁰⁶ Die Verbindung von Identität und Körper wird auch im Zusammenhang mit dem vorangegangenen Kapitel deutlich – es fällt beispielsweise schwer, sich den Geist oder die Seele als alleinigen Identitätsträger vorzustellen. Allgemein erscheint der Körper als Bedingung der Möglichkeit menschlicher Existenz, Instrument des Handelns, soziales und Erlebnisobjekt und Medium der Erfahrung, medizinisches und künstlerisches Objekt und schließlich Mittel zur Präsentation von Identität.³⁰⁷

Die bisherige Untersuchung hat diverse Transformationen und Modifikationen des Körpers bezüglich der Transgression seiner Grenzbereiche dargestellt. Dabei verliefen Änderungen der Persönlichkeit oder im Selbstkonzept oftmals parallel zum körperlichen Wandel, was sich am drastischsten in und an der Figur Dowd auswirkte (andere Leute entscheiden sich für einen neuen Haarschnitt); fast alle Figuren finden im Verlauf des Romans ein „neues“ Selbst, meist in Verbindung mit einer körperlichen Veränderung: Das Abschütteln und Ausbrechen aus den Grenzen des Körpers (vgl. der Körper als Falle) und dem modellhaften Körper der Gesellschaft.

Eine andere Variante schlägt sich im doppelten Körper nieder. So stellt Todorov fest, „daß im Bereich des Fantastischen eine Person sich mit Leichtigkeit vervielfältigen dürfte. Wir *empfinden* uns alle *als* mehrere Personen: hier jedoch nimmt der Eindruck auf der Ebene der *physischen* Realität Gestalt an. [Herv. im Original]“³⁰⁸ Die Begegnung zwischen Gentle und Sartori wird indirekt schon zu Beginn des Romans angedeutet. Der Kunstfälscher Zacharias bekennt, er brauche Frauen als Spiegel für seine Qualitäten als Liebhaber, hofft allerdings gleichzeitig auf eine Loslösung von dieser Rolle. „More, he lived in hope that one such mirror

³⁰⁶ Als Identität verstehe ich hier vereinfacht die Kombination von Selbstkonzept (Selbstwahrnehmung), Persönlichkeitsstruktur (psychische Merkmale) und unverwechselbaren Daten eines Individuums (Alter, Name, Erscheinungsbild, etc.).

³⁰⁷ Vgl. Schmidt, G.: Identität und Body-Image. S. 43.

³⁰⁸ Todorov, T.: Einführung in die fantastische Literatur. S. 105.

would find something behind his looks only another pair of eyes could see: some undiscovered self that would free him being Gentle.”³⁰⁹ Die Doppelgängerthematik ist hauptsächlich mit Blick auf Sartori und Gentle von Interesse, die u. a. als „Projektion von Identitätsproblemen“³¹⁰ auftritt. Sartori ist aber kein purer Mr. Hyde, denn er ist Duplikat und nicht nur Doppelgänger. Der Klon ist nicht auf die dunkle Seite des Originals beschränkt; er beklagt sogar Machtgier und Arroganz, die er von seinem Original, Maestro Sartori, geerbt hat.³¹¹ Dennoch fungiert er als Antagonist und Jungscher Schatten, der die dunklen Züge von Gentles Persönlichkeit hervorbringt und das mögliche Böse repräsentiert.³¹² Daneben treffen wir in *Imajica* auf angenommene Identitäten (Sartori Klon), verschleierte oder falsche Identitäten – im Falle Gentles durch seine Tätigkeit als Fälscher betont – oder auf neu erworbene Identitäten, sofern man Judith keine eigene zusprechen wollte, da sie ein Klon ist. Hinzu kommt das Spiel mit der sexuellen Identität (Gentle).³¹³

Barker’s dialogues of gender suggest that within conventional constructions, we are all misshapen fragments of whole people, or at best halves searching for the missing possible Other. We are all seeking to re-image our present selves. Sexual metamorphosis is often positively self-transcending.³¹⁴

Während der Körper in der Gesellschaft generell primärer Identitätsträger ist, der permanent geschmückt wird, um eben stolz die eigene, individuelle Identität zu präsentieren, kümmern sich die Protagonisten des Romans meist recht wenig um ihr Erscheinungsbild; sie sehen einfach gut, durchschnittlich oder schlecht aus und lassen eben dies zum Teil ihrer Identität werden. In gewisser Weise präsentiert Gentle seinen Körper aber doch: „As ever, he’d left the bathroom door wide open. There was no bodily function, to the most fundamental, he’d ever shown the least embarrassment about [...]“³¹⁵

Gentles Reise durch die *Imajica* ist insofern mit Identität verbunden, da er nicht nur auf der Suche nach sich selbst ist, sondern sich letztendlich auch auf eine Vatersuche begibt – laut Elisabeth Frenzel ein Motiv zur Anbahnung von Selbstverwirklichung.³¹⁶

³⁰⁹ *Imajica*. S. 22.

³¹⁰ Schwarcz, Chava Eva: Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung. In: Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens. Hrsg. von Ingrid Fichtner. Berm et al.: Haupt 1999. S. 14.

³¹¹ Natürlich kann er damit auch sein gewaltsames Handeln rechtfertigen.

³¹² Siehe hierzu: Jung, Carl Gustav: Archetypen. München: Dt. Taschenbuchverlag 2001.

³¹³ Laut Camille Paglia ist Sexualität für Männer im Übrigen Kampf um die Identität (*Masken der Sexualität*, S. 27).

³¹⁴ Badley, L.: *Writing Horror and the Body*. S. 94.

³¹⁵ *Imajica*. S. 179f.

³¹⁶ Vgl. Frenzel, E.: *Motive der Weltliteratur*. S. 754.

6. Fazit

Sometimes it seemed to be a kind
of encyclopedia of possibilities;
an A to Z of things wonderful and strange,
brimming, overflowing itself in its eagerness
to be All and Everything and More Than Everything.

Clive Barker, *Abarat. Days of Magic, Nights of War*

Clive Barkers Roman *Imajica* entwirft den Körper als Stimulus, Diskursträger und Stilmittel. Der Text feiert den Körper im Spektakel, veranschaulicht patriarchale Machtstrukturen und veranstaltet seinen „Körperkarneval“ im wunderbar Monströsen. Dabei werden beständig soziale, geschlechtliche und physische Begrenzungen des Körpers übertreten, um im Leser das Verständnis für das Andere zu sensibilisieren und das durch Konvention auferlegte „Normale“ in Frage zu stellen. Somit wendet sich der Roman gegen ein vorgegebenes Körperkonzept, wie es etwa in den Medien propagiert oder kulturell tradiert ist, und kann dadurch dazu beitragen das *Andere* nicht als Abgrenzung, sondern als alternative, gleichberechtigte und jedem offen stehende Option zu begreifen. Etwa könnte die Beziehung zwischen Pie und Gentle homophobe Leser dazu motivieren, eine gleichgeschlechtliche Partnerschaft in einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Der fantastische Rahmen des Romans unterstützt daneben die Bereitschaft des Lesers, sich auf etwas „anderes“ einzulassen und das Konventionelle zu überdenken..

Der Körper wird zum *body fantastic* und Abenteuerspielplatz ohne Grenzen, einer erogenen Zone und einem Erlebnisraum, der das Andere feiert. Dabei scheut der Text keine Tabus, läuft aber auch Gefahr ins Triviale abzudriften, wenn er sich wiederholt. Allerdings bleibt der Roman der Frage nach den Gründen der transformierenden Körper schuldig, was bei manchem Leser für Frustration sorgen kann. Dennoch ist festzuhalten, dass *Imajica* die Anatomie des Körpers gut genug studiert hat, um sowohl mit fantastischen, als auch weltlichen Darstellungen zu überzeugen; der Roman flüchtet nicht ins Fantastische, um blind für die Realität zu sein.

Barkers Text evoziert zudem die (utopische) Vorstellung einer gleichberechtigten Welt ohne einseitige Geschlechterdominanz, die in ihrer Gestaltung nicht immer ohne Klischees oder Versatzstücke des Kitsches auskommt. Trotzdem argumentiert *Imajica* gegen stereotype Geschlechterrollenbilder und greift sie auf, um sie zu überreizen, vorzuführen oder zu karikieren. Dabei nimmt der Text für die Darstellung des Geschlechterkampfes im Rahmen der Rekonziliation allerdings eine oberflächlich recht naive Trennung in Frauen und Männer vor, da er sich dabei nur auf körperliche Kriterien bezieht. So spiegelt er aber auch die Strukturen des Patriarchats wider, die der Roman angreift. Allgemein versucht *Imajica* beide Geschlechter ambivalent und selbstbestimmt zu schildern; in der Gestalt des Mystif lässt der Roman Geschlechtergrenzen verschwimmen und performativ werden.

Daneben eröffnet Pie'oh'pah den Blick auf eine lustbestimmte Sexualität und widerspricht demnach einer zur Norm erklärten Heterosexualität. Körpergrenzen werden also einerseits als Abgrenzung und andererseits als *Spielraum* betrachtet. Problematisch wird es, wenn der Roman das Weibliche am Ende insofern dominieren lässt, dass es schon wieder in ein Rollenschema fällt (Judith als Mutter) oder sich in der Analogie Frau-Fruchtbarkeit verliert. Wie würde der Text eine unfruchtbare Frau beurteilen?

Trotz des fantastischen Handlungsschauplatzes ist *Imajica* – wie die meisten Werke Barkers – kein reiner dem Eskapismus huldigender Roman, sondern konfrontiert und will Denkanstöße geben, aber auch einfach phantasievoll unterhalten. Bei allen Leerstellen, die der Text für die Interpretation anbietet, darf nicht vergessen werden, dass *Imajica* bereits im Titel die Vorstellungskraft preist und nicht zuletzt auch um den Lesespaß bemüht ist. So darf der Roman eines oft belächelten Genres ohne Scheu zurücklächeln, während sich eine nicht geringe Anzahl von literarischen Werken im Licht des künstlerischen Anspruchs sonnt, einschläft und sich verbrennt.

7. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Barker, Clive** : Abarat. Days of Magic, Nights of War. Barker, Clive: Abarat. Days of Magic, Nights of War. Harper Collins 2004.
- Barker, Clive**: Books of Blood. Volumes 1 - 3. London: Warner Books 2000.
- Barker, Clive**: Books of Blood. Volumes 4 - 6. London: Warner Books 2001.
- Barker, Clive**: Incarnations. Three Plays by Clive Barker. Colossus. Frankenstein in Love or the Life of Death. The History of the Devil. New York: Harper Collins 1998 [entstanden 1980-1983].
- Barker, Clive**: Imajica. Special Overseas Edition. London: Fontana 1992.
- Barker, Clive**: Imagica. 3. Auflage. München: Heyne 1995.
- Barker, Clive**: The Hellbound Heart. New York: Harper Collins 1991.
- Barker, Clive**: Mister B. Gone. Harper Collins: London 2007.

Forschungsliteratur

- Badley, Linda**: Film, Horror, and the Body Fantastic. Westport: Greenwood Press 1995.
- Badley, Linda**: Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice. Westport: Greenwood Press 1996.
- Bakhtin, Mikhail**: Rabelais und seine Welt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Beauvoir, Simone de**: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau [Le Deuxième Sexe]. Neuübersetzung. Hamburg: Rowohlt 1998.
- Benthien, Claudia**: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 2001.
- Benthien, Claudia**: Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbeck: Rowohlt 2001. S. 104-32.

- Bette**, Karl-Heinrich: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit. Berlin: de Gruyter 1989.
- Bischoff**, Doerte: Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Hamburg: Reinbeck 2001. S. 293–316.
- Brittnacher**, Hans Richard: Die Bilderwelt des fantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horrors in Literatur und Film. In: Phantastik – Kult oder Kultur. Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. von Christine Ivanović, Jürgen Lehmann und Markus May. Stuttgart: Metzler 2003. S. 275-297.
- Burns**, Craig William: It's that Time of the Month: Representations of the Goddess in the Works of Clive Barker. In: Journal of Popular Culture 27 (Winter '93) H. 3. S. 35-40.
- Butler**, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. 2nd Edition. New York et al.: Routledge 1999.
- Cavallaro**, Dani: The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear. London et al.: Continuum 2002.
- Clover**, Carol J.: Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film. In: The Dread Difference. Gender and the Horror Film. Hrsg. von Barry Keith Grant. Austin: Univ. of Texas Press 1999. S. 66-116.
- Connolly**, Tristanne J.: William Blake and the Body. New York: Palgrave Macmillan 2002.
- Diamond**, Stephen A. (Hrsg.): The Psychology of Evil. Devils, Demons, and the Daimonic. In: Anger, Madness and the Daimonic. The Psychological Genesis of Violence, Evil, and Creativity. Hrsg. von Stephen A. Diamond. Albany: State University of NY Press 1996. S. 55-86.
- Dillo**, Ste: Interview with Clive Barker [Auszug]. In: Clive Barker's Shadows of Eden. Hrsg. von Stephen Jones. Lancaster: Underworld-Miller 1991.
- Frenzel**, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Körner 1999.

- Freud**, Sigmund: Das Medusenhaupt. In: Gesammelte Werke. Band 17. Schriften aus dem Nachlass. 4. Auflage. Hrsg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris u. O. Isakower. Frankfurt: Fischer 1966. S. 45-48.
- Freud**, Sigmund: Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke. Band 12. Werke aus den Jahren 1917 – 1920. 3. Auflage. Frankfurt/Main: S. Fischer 1966. S. 229-268.
- Foucault**, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [Surveiller et punir. La naissance de la prison]. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.
- Gilbert**, Sandra M. u. Gubar, Susan: The Madwoman in the Attic. The Women Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. New Haven et al.: Yale University Press 1984.
- Goh**, Robbie B. H.: Consuming Spaces. Clive Barker, William Gibson and the Cultural Poetics of Postmodern Fantasy. In: Social Semiotics 10 (2000) H. 1. S. 21-39.
- Hollinger**, Karen: The Monster as Woman. Two Generations of Cat People. In: The Dread Difference. Gender and the Horror Film. Hrsg. von Barry Keith Grant. Austin: Univ. of Texas Press 1999. S. 296-308.
- Hoppenstand**, Gary: Clive Barker's Short Stories. Imagination as Metaphor in the Books of Blood and Other Works. Jefferson: McFarland&Company 1994.
- Iser**, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. Aufl. München: Fink 1984.
- Iskra**, Nicole: Pinhead persönlich. Interview mit Doug Bradley. In: Moviestar 30 (1997) H. 7. S. 71-75.
- Jones**, Darryl: Horror. A Thematic History in Fiction and Film. London: Arnold 2002.
- Joshi**, Sunand Tryambak: Moderne Horrorautoren [The Modern Weird Tale]. Essays. Band 1. Almersbach: Festa 2001.
- Jung**, Carl Gustav: Archetypen. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001.

- Kern**, Louis J.: American "Grand Guignol". Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence. In: Journal of American Culture 19 (1996) H. 2. S. 47 – 59.
- Knoll**, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze. Personen. Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2002.
- Kristeva**, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection [Pouvoirs de l'horreur]. New York: Columbia University Press 1982.
- Lyotard**, Jean-Francois: Anima Minima. In: Die Aktualität des Ästhetischen. Hrsg. von Wolfgang Iser. München: 1993. S. 417-427.
- Lyotard**, Jean-Francois: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur 38 (1984) H. 424. S. 151-164.
- Manlove**, Colin: The Fantasy Literature of England. London et al.: Macmillan Press LTD 1999.
- McRoy**, Jay: There Are No Limits. Splatterpunk, Clive Barker and the Body *in-extremis*. In: Paradoxa. Studies in World Literary Genres 17 (2002). S. 130-150.
- Morgan**, Jack: The Biology of Horror. Gothic Literature and Film. Carbondale et al.: Southern Illinois Univ. Press 2002.
- Oerter**, Rolf u. Montada, Leo (Hrsg.): Entwicklungspsychologie. 5. vollst. überarbeitete Auflage. Weinheim et al: Beltz 2002.
- Paglia**, Camille: Die Masken der Sexualität [Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson]. Berlin: Byblos 1992.
- Pitts**, Victoria: In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification. New York: Palgrave Macmillan 2003.
- Pratt**, Annis V.: Archetypal Patterns in Women's Fiction. In: Jungian Literary Criticism. Hrsg. von Richard P. Sugg. Evanston: Northwestern University Press 1992. S. 367-373.
- Punter**, David: Gothic Pathologies. The Text, The Body and The Law. London et al.: Macmillan Press LTD 1998.

- Rowland**, Susan: C. G. Jung and Literary Theory. The Challenge from Fiction. London et al.: Macmillan Press LTD 1999.
- Sawyer**, Jack: On Male Liberation. In: Feminism and Masculinities. Hrsg. von Peter F. Murphy. Oxford et al.: University Press 2004. S. 25-27.
- Schmidt**, Günther: Identität und Body-Image. Die soziale Konstruktion des Körpers. Tübingen: Eberhard-Karls Universität, Diss. 2001.
- Schnabel**, William: De l'hybridité temporelle en littérature fantastique. In : Les Cahiers du Gerf 7 (2000). S. 105-113.
- Schwarcz**, Chava Eva: Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung. In: Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens. Hrsg. von Ingrid Fichtner. Berm et al.: Haupt 1999. S. 1-14.
- Schweikle**, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990.
- Seeber**, Hans Ulrich et al. (Hrsg.): Englische Literaturgeschichte. 3. erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 1999.
- Seeßlen**, Georg: Utopische Körper. Der Film. In: Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. Hrsg. von Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt und Cornelia Zumbusch. München: Fink 2004. S. 89-103.
- Sharrett**, Christopher: The Horror Film in Neoconservative Culture. In: The Dread Difference. Gender and the Horror Film. Hrsg. von Barry Keith Grant. Austin: Univ. of Texas Press 1999. S. 253-278.
- Tebben**, Karin: Männer männlich? Zur Fragilität des „starken Geschlechts“. In: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 7-22.
- Todorov**, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur [Introduction à la littérature fantastique]. München: Carl Hanser 1972.
- Van Hise**, James: Stephen King and Clive Barker. The Illustrated Guide to the Masters of the Macabre. Las Vegas: Pioneer Books 1990.
- Van Hise**, James: Stephen King and Clive Barker. The Illustrated Guide to the Masters of the Macabre II. Las Vegas: Pioneer Books 1992.

Winter, Douglas E.: Clive Barker. *The Dark Fantastic. The Authorized Biography*. New York: Harper Collins 2002.

Winter, Douglas E.: Give Me B Movies Or Give Me Death. In: Clive Barker's *Shadows of Eden*. Lancaster, PA: Underworld-Miller 1991. S. 23-37.

Internet

Revelations. The Official Clive Barker Resource. www.clivebarker.info.

Filmographie

R: Clive Barker: *Hellraiser* (Großbritannien, 1987).

R: Clive Barker: *Nightbreed* (USA, 1990).

R: Clive Barker: *The Forbidden* (Großbritannien, 1978).

8. Anhang: Dramatis Personae

Vorgestellt werden die drei Hauptfiguren und ausgewählte Nebencharaktere, um umständliche Erklärungen bei deren Nennung zu vermeiden.

John Furie Zacharias, genannt Gentle: Kunstfälscher und Womaniser, dessen Erinnerung nicht mehr als die letzten fünf Jahre umfasst. Im Verlauf der Handlung erfährt er von seiner Herkunft: Eigentlich ist er Sartori, ein Maestro und Gottessohn Hapexamendios', zu dessen Nachkommenschaft auch Jesus Christus gehörte. Als *Reconciler* war es Sartoris/Gentles Aufgabe, die Domänen wieder zu heilen und zum Ganzen zu vereinen. Nach dem gescheiterten Ritual lässt sich der Maestro die Erinnerung von seinem Vertrauten Pie'oh'pah nehmen und driftet durch die Jahrhunderte bis er durch einen Zufall mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird. Gentle bereist die Domänen, verliebt sich in den Mystif Pie'oh'pah, an das er sich auch nicht erinnern kann, und heiratet es. Auf der Reise erlebt Gentle die Unruhen in der Imajica, erfährt von seiner Aufgabe und muss seinem Klon gegenüberreten, den er einst durch einen Unfall selbst geschaffen hat. Der Klon herrscht als Autokrat über die zweite Domäne und versucht die Imajica zu erobern. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen den „Brüdern“ (bzw. Schöpfer und Kreatur), bei der Pie verwundet wird. Nachdem er seine Erinnerungen vollends zurückerhalten hat, verfolgt Gentle besessen seine Aufgabe als Rekonziliant, trifft auf seinen Vater und bezeugt dessen Untergang nach der vollendeten Vereinigung der Domänen. Gentle findet den in der Stadt Gottes verloren geglaubten Mystif und zusammen betreten die beiden das Innere der Imajica, um einen apotheotischen Ort des Ursprünglichen zu erreichen.

Judith Odell: Ehemalige Geliebte Gentles und zu Beginn des Romans Ehefrau von Charles Estabrook. Nach dessen vermeintlichem Tod beginnt „Jude“ eine Affäre mit dessen Bruder Oscar Godolphin, der ihr Zugang zur Imajica verschafft. Wie Gentle hat auch sie kein umfassendes Erinnerungsvermögen. „Judith is born not of flesh, but magic: she is a simulacrum, a twin created in centuries past to satisfy the urges of competing lovers.“³¹⁷ Diese Liebhaber sind Maestro Sartori und Joshua Godolphin – das magische Ritual bindet die künstlich erschaffene Judith für immer an Godolphins Nachkommen, die aber im Laufe der Romanhandlung sterben. Das „Original“ lebt unter dem Namen Quaisoir als Frau des Autokraten in der zweiten Domäne. Judith gewinnt durch einen magischen Gegenstand telepathische Fähigkeiten und kann so Gentles Mutter ausfindig machen, die seit Jahrhunderten eingemauert ist. Später durchreist Jude die Domänen und trifft dort auf ihr Ebenbild, mit dem sie ebenfalls telepathischen Kontakt aufnehmen kann, und die Göttinnen der Imajica, die ihr das Geheimnis dieser Welt anvertrauen und sie zur Vermittlerin zwischen den Fronten machen. Mit Dowd, der zu ihrem

³¹⁷ Winter, D. E.: *The Dark Fantastic*. S. 330.

Begleiter in der Imajica wird, verbindet Judith eine bizarre Hassliebe. Zurück in der „Fünften“ geht sie eine kurzfristige Beziehung mit Sartori (Klon) ein, den sie zunächst für Gentle hält. Mit dem daraus resultierenden Kind zieht sie sich nach der Rekonziliation und dem Tod Sartoris in die zweite Domäne zurück.

Pie’oh’pah: Mystif vom Stamm der *Eurbetemeec*, die vor ihrer Vertreibung durch den Gott Hapexamendios die erste Domäne bewohnten und dort die Seelen der Verstorbenen behüteten. Pie ist ein androgyner Gestaltwandler mit einem dritten, keinem intersexuellen, biologischen Geschlecht, welches aber jeweiligen Betrachtern bei sexuellem Verlangen nach deren (unbewussten) Gelüsten als männlich oder weiblich erscheint. Wie der bei S. de Beauvoir beschriebene Hermaphrodit (welcher Pie aber *nicht* ist), ist der Mystif „nicht sowohl Mann wie Frau, sondern weder Mann noch Frau.“³¹⁸ Es wurde einst beim Verlassen der Imajica im In Ovo gefangen, von Maestro Sartori/Gentle beschworen und wurde zu dessen Begleiter. Nach dem Scheitern der Rekonziliation ist Pie für die Verwischung der Erinnerung des Maestros verantwortlich, den es liebt. Die Jahrhunderte durchlebt Pie – „nobody and nothing“³¹⁹ – als käuflicher Körper und Attentäter, in welcher Rolle es auch in die Handlung eingeführt wird. Von Charles Estabrook erhält es den Auftrag, Judith Odell zu töten. Dabei kreuzen sich seine Wege mit dem verloren geglaubten Gentle. Nach einem Handgemenge entkommt Pie und verführt Gentle später in der Gestalt Judiths. Der anfänglichen Feindschaft auf Seiten Gentles weicht Faszination und er verlangt vom Mystif, in die Imajica gebracht zu werden, nachdem er von den Domänen erfahren hat. Pie kehrt nach Jahrhunderten in seine Heimat zurück und wird zu Gentles Führer und Partner. In einem Kampf mit dem Autokraten tödlich verwunden, schleppt sich der Mystif in die erste Domäne, betritt das *Erasure* und wird im Wesen des Gottes Hapexamendios bis zu dessen Tod eingeschlossen. Nach Pies Rückkehr und dem Zusammentreffen mit Gentle, betreten beide das Innere des Kreises der Imajica.

Sartori (Doppelgänger/Klon): Bei dem magischen Ritual zur Erschaffung Judiths, vergewaltigt der betrunkene Maestro Sartori/Gentle das wehrlose „Original“ und schläft danach im Ritualkreis ein. Somit wird er selbst dupliziert. Der Doppelgänger wendet sich hasserfüllt von seinem Vater ab, als er erkennt, nur ein „Unfall“ zu sein, sabotiert die Rekonziliation, nimmt den Namen Sartori an und wird als Autokrat zum Gewaltherrscher in der Imajica. Er verfolgt sämtliche Aktivitäten weiblicher Kulte, da er einen Aufstand befürchtet und entfremdet sich immer mehr von seiner Frau, Quaisoir, dem Original Judiths. Nachdem er Gentle begegnet, will er sich mit ihm verbünden, um die Domänen zu erobern, doch Gentle hat kein Interesse, da er die Rekonziliation der Domänen verfolgt. Sartori wendet sich gegen seinen Schöpfer, flüchtet aus seinem dem Untergang geweihten

³¹⁸ Beauvoir, S. de: Das andere Geschlecht. S. 24.

³¹⁹ Imajica. S. 81.

Palast und nimmt in der fünften Domäne die Identität Gentles an, um dort neue Machtpläne zu schmieden. Er trifft auf Judith, zeugt ein Kind mit ihr und ist davon besessen das Werk seines „Bruders“ zu zerstören. Sartori stirbt in der Feuersbrunst Hapexamendios’, nachdem er in den Armen seiner „Mutter“ letzten Trost gefunden hat.

Celestine: Mutter Sartori/Gentles, einst von Dowd im Auftrage Hapexamendios’ entführt, da dieser eine Braut für seine Nachkommenschaft wollte und vom Gott geschwängert (ähnlich des Alraunenmythos mit dem Samen eines am Galgen hingerichteten Verbrechers). Die Berührung mit dem Göttlichen lässt sie mächtig werden, aber auch bedrohlich. Sie offenbart Thomas Roxborough (dem späteren Gründer der Tabula Rasa) die Mutter des Gotteskindes zu sein und wird aus Furcht vor ihrer Macht von ihm eingemauert. Später von Judith Odell befreit und wiederauferstanden; Celestine stirbt im Feuer Hapexamendios, nachdem sie die Tat provoziert hat. Sie ahnt, dass der Gott sich damit selbst vernichten wird.

Quaisoir (eigentlich Judith): Als die begehrenswerteste Frau Englands beschrieben, steht Judith zwischen Maestro Sartori und Joshua Godolphin, zwei Männer, die sie beide besitzen wollen. Godolphin fürchtet um Sartoris Verführungskünste und willigt daher ein, als der Maestro vorschlägt, Judith in einem magischen Ritual zu duplizieren – Judith selbst wird nicht gefragt, sondern unter Drogen gesetzt und, um mit der Zeremonie beginnen zu können.

Nach dem Ritual verlässt sie die Fünfte und wird Quaisoir, berüchtigt für die von ihr angesetzten Massenexekutionen. Später entwickelt sie eine fanatische Erlösungssehnsucht und sucht nach „Christos“, um ihn um Vergebung zu bitten. Im *Annex* des Herrscherpalastes trifft sie auf die „wahnsinnigen“ Frauen, durch deren Einfluss Quaisoirs Körper verändert wird. Als sie auf ihr Ebenbild aus der Fünften trifft, hält sie dies für göttliche Fügung und beschließt die Flucht aus dem Palast, in welchem sie vom Autokraten mehr oder weniger gefangen gehalten wurde. Auf dem Weg wird sie geblendet, trifft Dowd und hält ihn für den „Man of Sorrows“ – Dowd lässt sie eine Weile im falschen Glauben und versucht sie zu töten. Quaisoir überlebt und entfesselt erstmals ihre neu gewonnenen Kräfte, die aus der Begegnung mit den „wahnsinnigen“ Frauen resultieren.

Sie stirbt letztendlich als hysterische Furie unter den Trümmern des einstürzenden Palastes des Autokraten – den zur Hilfe herbeieilenden Gentle hält sie für Sartori, der ihr Judith wegnehmen will.

Charles Estabrook und Oscar Godolphin: Die Nachfahren von Joshua Godolphin, einem Teilnehmer der letzten Rekonziliation, sind im Bruderzwist entzweit. Beide wissen von der Imajica. Der schwach wirkende Charles hat den Namen Godolphin abgelegt und distanziert sich von der Magie. Dagegen ist Oscar stolz, selbstbewusst und Mitglied der Tabula Rasa, die er aber permanent hintergeht, da er sich der Magie bedient und zwischen den Domänen reist.

Charles heuert den Attentäter Pie'oh'pah an, um seine von ihm getrennt lebende Frau Judith Odell zu töten. Estabrook kann den Gedanken nicht ertragen, dass ein anderer sie besitzen könnte. Er bereut seine Entscheidung bald und benachrichtigt Judiths Ex-Freund Gentle, um den Mörder aufzuhalten. Um Judith wieder zu besänftigen, bietet Charles an, ihr den Zugang zur Imajica zu ermöglichen. Bei den Vorbereitungen treffen sie auf Oscar, der Estabrook vermeintlich tötet (Der verletzte Charles kann sich in die zweite Domäne retten, wo er später stirbt). Judith zieht bei Oscar ein und erweckt den Argwohn Dowds, der weiterhin wächst als Godolphin und Jude eine Beziehung eingehen. Oscar gibt schließlich Judiths Wunsch nach, in die Imajica zu reisen. Das entsprechende Ritual wird von Dowd gestört, so dass er stattdessen mit Judith in die Domänen reist; Oscar bleibt zunächst in der Fünften. Er folgt den beiden, kann sie aber nicht finden. Wieder in der Fünften hat Oscar ein Vision einer dunklen Zukunft; er befürchtet das Ende der Welt und verbarrikadiert sich zu Hause. Erst als Judith ihn nach ihrer Rückkehr wieder aufsucht, ist er zum Handeln bereit. Zusammen wollen sie Celestine aus dem Gebäude der Tabula Rasa befreien. Dort wartet Dowd auf ihn. Der letzte Godolphin wird von seinem ehemaligen Diener sadistisch hingerichtet.

Kuttner Dowd:

Sitting in the cold gloom, Dowd began to weep quietly, which was an experience as far beyond his true emotional capacity as cold was beyond his nerve-endings. But he'd trained himself in the craft of grief with the same commitment to feigning humanity as he has learning to shiver; his tutor, the Bard; *Lear* his favourite lesson. [Herv. im Original]³²⁰

Magisches Wesen und eigentlich Schauspieler, das von Hapexamendios beauftragt wird, um dem Gott eine Braut und Mutter für die Nachkommenschaft aus der Fünften zu beschaffen. Der Anblick des Gottes lässt Dowd fast den Verstand verlieren, so dass er sich nicht wehren kann als Joshua Godolphin ihn beschwört und an die Familie der Godolphins bindet. Er wird schließlich loyaler Diener Oscar Godolphins, welcher Dowd verrät, um sich selbst zu schützen. Godolphin erweckt die Kreatur wieder zum Leben – der Hass des neuen Dowd ist ihm gewiss, der sich hintergangen und zutiefst verletzt fühlt, weil er seine „Sterbeszene“ nicht selbst spielen durfte. Die Kreatur wird zum Monster, das seine dunklen Begierden nun uneingeschränkt auslebt und nur seine eigenen Interessen verfolgt. Neben dem dämonischen Schurken ist Dowd aber auch nachdenklichen Beobachter und zynischer Kommentator der Handlung. Seine Vermutung über die wahren Absichten Gottes, stellt die ganze Rekonziliation in Frage.

Er gelangt mit Judith in die Imajica, wird von Quaisoir im Kampf in einen Abgrund geworfen und entkommt mittels Fragmenten des Pivot Tower, die sich mit seinem Körper verbunden haben und ihn stimulieren. Dowd kehrt als grotesker Hybridkörper in die Fünfte zurück, tötet Oscar Godolphin und bezeugt Celestines

³²⁰ Ebd. S. 120

Auferstehung, die ihn letztendlich tötet. Hinsichtlich seiner Persönlichkeit ist der „actor chappie“ Dowd, der immer Schauspieler bleibt, die wohl interessanteste Figur im Roman.