

## Literatur und Psychotechnik

Friedrich Kittler

Alle Literatur, nicht nur die österreichische, steht seit der Jahrhundertwende unter dem Mandat, ihr Verhältnis zu technischen Speichermedien zu regeln. Der Phonograph und das Kinetoskop, Edisons zwei fundamentale Entwicklungen von 1877 und 1891, haben ein uraltes Monopol gebrochen, das Speicherung und Übermittlung zeitvariabler, also serieller Daten der Schrift und nur der Schrift anvertraut hatte. Nach der Logik linguistischer Phoneme und musikalischer Intervalle waren Buchstaben und Noten die einzigen Platzhalter des Realen. Deshalb konnte Dichtung spätestens seit der Goethezeit, d.h. unter Bedingungen einer allgemeinen Schulpflicht und Alphabetisierung, systematisch den Schein erzeugen, in ihren mühelos gelesenen und hermeneutisch verstandenen Signifikaten seien zugleich die optischen oder akustischen Referenten mit anwesend – so daß man laut Friedrich Schlegel zu hören glaubte, was man nur las, oder laut Novalis beim Lesen eine wirkliche, sichtbare Welt nach den Worten halluzinierte.<sup>1</sup> Dichtung war also Medienersatz, den Ingenieure nur wörtlich nehmen mußten, um den Ersatz zu ersetzen – durch technische Positivitäten.

Diese Einlösung aller klassisch-romantischen Versprechungen hatte Folgen. Mit Edisons Entwicklungen fielen die optischen und akustischen Datenflüsse aus einer Schrift, die sie nur suggerieren konnte, endgültig an technische Apparate. Ob Schriftsteller der Jahrhundertwende es wahrhatten oder nicht, sie mußten auf alphabetische Halluzinationen verzichten und Wörter als Wörter nehmen. Der Einbruch technischer Speichermedien war nicht das Ende, aber (mit Luhmanns Wort) eine fundamentale Ausdifferenzierung der Literatur.<sup>2</sup> Fortan mußte auch sie ihre eigene, nämlich textuelle Materialität technisch optimieren.

Daß es seit der Jahrhundertwende moderne Literatur gibt, hat keinen anderen Grund. Erklärungen dieser Modernität aus Entwicklungen im literaturgeschichtlichen Binnenraum reichen so wenig hin wie ihre Ableitungen aus irgendwelchen Einflüssen positivistischer Philosophien oder naturwissenschaftlicher Theoreme auf Schriftsteller. Denn wenn Literatur überhaupt eine Datenverarbeitungstechnik unter anderen, also jeweils im synchronen System

dieser Techniken definiert ist, dann folgte die Heraufkunft einer modernen Literatur dem Konkurrenzdruck technischer Medien.

Um Medien und ihren Effekt auf Textproduktionen zu begreifen, reicht es freilich nicht hin, eine ihrer beliebten Phänomenologien zu liefern. Was dem Konsumentenstandpunkt solcher Beschreibungen als Phänomen erscheint, geht restlos in technischen Planungen und industriellem Design auf. Es ist, gerade in seiner Funktionalität für Alltagswahrnehmungen, das ausdrückliche Simulakrum einer Technologie, die alle Alltagswahrnehmungen unterläuft. Nicht einmal die schlicht mechanischen, also noch nicht elektrifizierten Speichermedien der Gründerzeit hätte es geben können, wenn neue Wissenschaften des 19. Jahrhunderts die unbewußten Funktionskreise von Körperwahrnehmungen nicht gemessen, getestet und in algebraische Formeln gebracht hätten. Denn nur weil solche Formeln, von Fourier, Faraday und Fechner bis zu Helmholtz, mit der Leistungsfähigkeit von Sinnen auch ihre Schwellen, Trägheiten und Täuschungsmöglichkeiten anscrieben, wurde es möglich, das Ohr durch Phonographie und das Auge durch Kino zu manipulieren. Eines ist es, wie Goethes Wilhelm Meister das Naturideal einer Frau, die zum Überfluß noch Nathalie heißt, sich und seinen programmierten Lesern nach Maßgabe des optischen Nachbildeffekts vor diese inneren Leser-  
augen zu stellen;<sup>3</sup> ein anderes, den Nachbildeffekt mit Faradays Stroboskop-effekt zu koppeln und dann im scheinbaren Kontinuum von 25 diskreten Filmbildern pro Sekunde technisch zu implementieren. Im klassisch-literarischen Fall bleibt die Augentäuschung im Bereich einer Psychologiemacht, zu der nur perfekt Alphabetisierte Zutritt erlangen; im anderen und technischen Fall erreicht sie, vor jeder Codierung, unbewußte Wahrnehmungsmechanismen, die denn auch Widerstand gar nicht leisten können.

Medien sind nicht einfach Fortsetzungen traditioneller Künste. Sie ermöglichen Eingriffe und Manipulationen auf einer Ebene, die jeder Kunst verschlossen bleibt und bestenfalls in ihren Abfällen wie Druckfehlern oder Farbenalterungen auftaucht. Das Reale in seiner Kontingenz und Stochastik erlaubt Signalverarbeitung ganz wie in den Künsten nur das Symbolische alphabetischer oder anderer Codierungen. Weil aber das Reale (in Lacans Worten) das Unmögliche ist, generieren Medientechniken und erst sie ein Unbewußtes.

Dieses Unbewußte wurde historisch in zwei Schritten erschlossen. Zunächst einmal fand Fechner, dem Freud die Rede vom Unbewußten als "einem anderen Schauplatz" ablernte,<sup>4</sup> seiner neuen Wissenschaft den Namen Psychophysik. Eine nicht mehr psychologische, sondern unter Experimentalbedingungen gestellte Seele gab die physikalischen und neurologischen Gesetze ihrer Wahrnehmungen preis. Waren solche Gesetze aber erst einmal

angeschrieben, dann ließen sich die Versuchsaufbauten auch umkehren. Nicht mehr wie der psychische Apparat (Freuds schöne Wortschöpfung) auf optische oder akustische Datenflüsse reagierte, sondern wie technische Apparate Datenflüsse nach Maßgabe dieses Unbewußten produzierten, wurde zum Forschungsprogramm der Psychotechnik. Diesen zweiten und konsequenten Schritt tat Hugo Münsterberg, den William James vom Freiburger Privatdozenten für Psychologie zum Leiter des Harvard Psychological Laboratory berufen hatte. Münsterbergs *Grundzüge der Psychotechnik* von 1914 stellten auf ihren siebenhundert Seiten die gesamten Befunde der Psychophysik auf Machbarkeit um. Eine Versuchsanordnung nach der anderen räumte die elitären Labors in der Einsicht, daß Medien den Alltag selber, vom Labor bis zur Freizeit, längst zum Labor gemacht hatten. Alle Ergonomik von heute geht auf Psychotechnik zurück. Bei Fließbandarbeit und Bürodatenverwaltung, Zeugenvernehmung und Gefechtsausbildung hat Münsterberg Geschichte gemacht.

Also griff seine Theorie auch in den (noch nicht nach Hollywood abgewanderten) Filmstudios. 1916 erschien in New York Münsterbergs *Photoplay: A Psychological Study*, diese schmale, revolutionäre und vergessene Theorie des Spielstummfilms.<sup>5</sup> Während Psychoanalytiker wie Otto Rank einfach ins Kino gingen, um Filme wie den *Studenten von Prag* erstens nach unbewußten und zweitens nach literarischen Doppelgängermodellen abzutasten, von einem blinden Konsumentenstandpunkt aus den Unterschied zwischen Medien und Künsten also systematisch einzuebneten,<sup>6</sup> tat Münsterberg das genaue Gegenteil. Die New Yorker Filmstudios standen seiner amerikanischen Berühmtheit offen; also konnte er vom Produzentenstandpunkt aus und auf jener elementaren Ebene argumentieren, die Medien und Nervensysteme verschaltet.

Münsterberg findet im Film seine eigene Methode wieder. Kino ist automatisierte Psychotechnik: ein Experiment unter Alltagsbedingungen, das sämtliche unbewußte Prozesse des Zentralnervensystems ausnutzt und implementiert. Traditionelle Künste dagegen wie das Theater, das Münsterberg (im Anschluß an Vachel Lindsay)<sup>7</sup> als durchgängiges Gegenbeispiel führt, müssen eine immer schon funktionierende Wahrnehmung voraussetzen, ohne mit ihren Mechanismen spielen zu können. Sie unterstehen Bedingungen einer Außenwelt, deren Nachahmung sie sind: "Raum, Zeit, Kausalität." Münsterbergs Nachweis, daß das neue Medium ästhetisch völlig selbständig ist und nicht seinerseits Theater nachzuahmen hat, besagt demnach, daß es Wirklichkeit aus psychischen Mechanismen zusammensetzt. Statt Nachahmung irgendwelcher Daten zu sein, spielt der Film durch, was "Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Imagination und Emotion" als unbewußte Akte leisten.<sup>8</sup> 71111

erstenmal in der Kunstweltgeschichte implementiert ein Medium den neurologischen Datenfluß selber. Während Künste Ordnungen des Symbolischen verarbeitet haben, sendet der Film seinen Zuschauern deren eigenen Wahrnehmungsprozeß—and das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder dem Bewußtsein noch der Sprache.

Münsterbergs Gang in die Filmstudios hat gelohnt. Seine Psychotechnik, statt wie Ranks Psychoanalyse nur vage Ähnlichkeiten zwischen Film und Traum zu vermuten, kann jedem einzelnen Mechanismus des Unbewußten einen Spielfilmtrick zuordnen. Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Imagination, Emotion: sie alle haben ihr technisches Korrelat.

Selbstredend beginnt diese Analyse bei der Aufmerksamkeit, weil das Medienzeitalter Gegebenheiten oder Daten überhaupt durch ihr Signal-Rausch-Verhältnis definiert. "Aus dem Chaos der Umwelteindrücke wird ein wirklicher Erfahrungskosmos erst durch Selektion," die ihrerseits bewußt oder unbewußt sein kann. Aber weil bewußte Selektion die Zuschauer von der Medienmacht abkoppeln würde, bleibt sie ausgespart. Was zählt, ist einzig, wie unterschiedlich Künste und Medien die unbewußte Aufmerksamkeit steuern und damit "auf der Tastatur unserer Seele," ihrer Schreibmaschine also "spielen" können.<sup>9</sup>

"If on the stage the hand movements of the actor catch our interest, we no longer look at the whole large scene, we see only the fingers of the hero clutching the revolver with which he is to commit his crime. Our attention is entirely given up to the passionate play of his hand. It becomes the central point for all our emotional responses. We do not see the hands of any other actor in the scene. Everything else sinks into a general vague background, while that one hand shows more and more details. The more we fixate it, the more its clearness and distinctness increase. From this one point wells our emotion, and our emotion again concentrates our senses on this one point. It is as if this one hand were during this pulse beat of events the whole scene, and everything else had faded away. On the stage this is impossible; there nothing can really fade away. That dramatic hand must remain, after all, only the ten thousandth part of the space of the whole stage; it must remain a little detail. The whole body of the hero and the other men and the whole room and every indifferent chair and table in it cannot be suddenly removed from the stage. Every change which is needed must be secured by our mind. In our consciousness the attended hand must grow and the surrounding room must blur. But the stage cannot help us. The art of the theater has there its limits.

Here begins the art of the photoplay. That one nervous hand which

feverishly grasps the deadly weapon can suddenly for the space of a breath or two become enlarged and be alone visible on the screen, while everything else has really faded into darkness. The act of attention which goes on in our mind has remodeled the surrounding itself. The detail which is being watched has suddenly become the whole content of the performance, and everything which our mind wants to disregard has been suddenly banished from our sight and has disappeared. . . . In the language of the photoplay producers it is a 'close-up.' *The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theater stage.*"<sup>10</sup>

Münsterbergs geduldiger Blick, den wir längst wieder verlernt haben, gilt nicht umsonst einem Revolver: An der Wiege des Kinos standen Gatlings Maschinengewehr und Mareys Photographische Flinte. Wenn diese Waffen in Großaufnahme wieder erscheinen, verfilmt der Film unbewußte und technische Mechanismen zugleich. Großaufnahmen sind nicht nur "Objektivierungen" der Aufmerksamkeit: die Aufmerksamkeit selbst wird zum Interface einer Medientechnik.

Das gilt von allen unbewußten Mechanismen, die Münsterbergs Filmtheorie durchgeht. Wenn jede Zeitkunft "trivialerweise" eine Speicherung vergangener Daten voraussetzt, so kann das Theater "unserem Gedächtnis diesen Rückblick nur suggerieren," mit Worten nämlich, für die dann "unser Gedächtnismaterial an Vorstellungen die Bilder liefern" muß.<sup>11</sup> In "Slang" und Praxis der Kinoleute dagegen gibt es Cut-backs oder Rückblenden, die "wirklich Objektivierungen unserer Gedächtnisfunktion sind"<sup>12</sup> und präziser als jede Madeleine bei Proust. Entsprechendes gilt von der Imagination als unbewußter Erwartung und von Assoziationen überhaupt. Die Filmmontage erobert neben Rück- und Vorblenden auch "die ganze Vielfalt von Parallelströmen mit ihren endlosen Zwischenverbindungen."<sup>13</sup> Assoziationen verlassen also die psychophysischen Labors, wo sie bekanntlich Grundgesetze des psychischen Apparats darstellten, um auf der Filmleinwand psychotechnische Wirklichkeit zu werden. Der sogenannte Mensch mit seinen Funktionen ist nachgebaut und versinkt im Parterre der Konsumenten.

Es ist klar, daß Literatur, die österreichische der Jahrhundertwende eingeschlossen, mit psychotechnischen Filmtricks nicht konkurrieren konnte. Ihr blieben außer der trivialen Möglichkeit, die Medien mit Schlagertexten und Drehbüchern zu beliefern, nur zwei Optionen. Die erste reagierte auf Psychophysik, die zweite auf Psychotechnik. Hofmannsthals Chandos-Brief (um die erste Option mit einem österreichischen Beispiel kurz zu illustrieren) war eben nicht bloße Sprachkritik im Sinn zeitgenössisch einschlägiger

Philosophien; sondern dieser Brief führte paradoxerweise selber vor, was aus dem Diskurs unter Bedingungen seiner psychophysischen Erforschung geworden war. Wenn Lord Chandos seinem Briefpartner Bacon beschrieb, daß der Titel eines eigenen "kleinen Traktats," den Bacons Brief zitiert hatte, ihn "fremd und kalt anstarrte, ja daß [er] ihn nicht als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen konnte, als träten [ihm] diese lateinischen Wörter, so verbunden, zum ersten Male vors Auge,"<sup>14</sup> dann kehrte in literarischer Verkleidung nur ein seit 1880 oft beschriebenes Krankheitsbild der Hirnphysiologie wieder: die Alexie oder Schriftblindheit. Nicht Lord Chandos betrieb Sprachkritik, sondern gewisse dysfunktional gewordene Lappen der linken Großhirnhemisphäre setzten sie in Taten um. Aber jene "Dumpfheit" seines "Hirns,"<sup>15</sup> wie Chandos sie nannte, betrieb zugleich ein Geschäft von Literatur unter Medienbedingungen: Während "geläufige Bilder zusammengefaßter Worte" im hermeneutischen Verstehen, dieser klassisch-romantischen Rezeptionvorschrift, sofort untergegangen wären, garantierte die Alexie und sie allein einzelnen Wörtern oder gar Buchstaben eine Materialität, die mit den Materialitäten technischer Medien gleichziehen konnte. Hofmannsthals Diktum, daß "das Material der Poesie die Worte sind," trotz allem "ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort,"<sup>16</sup> zog aus der Medienkonkurrenz die präzise Folgerung, Literatur um den Preis ihrer Lesbarkeit zu materialisieren. Und um die Folgerung ihrerseits zu materialisieren, mußte ein Held wie Chandos zum Simulanten einer Neuropathologie werden.

Genau diese Leseblindheit kehrt dreizehn Jahre später wieder, wenn der ehemalige Irrenhausinsasse Athanasius Pernath in Meyrinks *Golem* zu lesen versucht. Er nimmt "das *Prager Tageblatt* von der Wand und—wartet." Aber "die Buchstaben laufen wie Ameisen über die Seiten, und [Pernath] begreift nicht ein einziges Wort von dem, was er liest."<sup>17</sup> Kein Wunder bei einem Romanhelden, den seine Psychiater mit der von Liébault über Charcot bis zu Freud so beliebten "Hypnose" behandelt haben:

Mein krankhafter Widerwillen, der Erinnerung an verflossene Ereignisse nachzuhängen—dann der seltsame, von Zeit zu Zeit immer wiederkehrende Traum, ich sei in ein Haus mit einer Flucht mir unzugänglicher Gemächer gesperrt—das beängstigende Versagen meines Gedächtnisses in Dingen, die meine Jugendzeit betrafen—alles das fand mit einem Male [nämlich nachdem Pernath andere über seine Internierung hat reden hören] seine furchtbare Erklärung: ich war wahnsinnig gewesen, und man hatte Hypnose angewandt, hatte das "Zimmer" verschlossen, das die Verbindung mit

jenen Gemächern meines Gehirns bildete, und mich zum Heimatlosen inmitten des mich umgebenden Lebens gemacht.<sup>18</sup>

So exakt inkarnieren Romanhelden von 1915 die psychophysische Lokalisationstheorie eines Broca und Wernicke: Bestimmte Gemächer oder Zonen der eigenen Großhirnrinde sind für Kindheitserinnerungen zuständig, andere für Leseblindheit, andere für Aphasie usw. usw. In genauer Umkehrung der perfekten Alphabeten von 1800, denen Buchstaben immer schon optische oder akustische Halluzinationen wurden, kommen Helden mit Hirnschaden—Pernath erkennt sich in “einer Katze” wieder, die “mit verletzter Gehirnhälfte” “im Kreise herumtaumelt”<sup>19</sup>—über die Materialität von Buchstaben nicht hinaus.

Pernath in seinem verzweifelten Versuch, die iatrogene Kindheitsamnesie wieder aufzuheben, plant denn auch, “in der Fibel das Alphabet in verkehrter Folge vorzunehmen von Z bis A, um dort anzulangen, wo [er] in der Schule zu lernen begonnen” hat. Er “fängt an, [sich] Worte vorzusagen, wie sie [ihm] gerade auf die Zunge kommen: ‘Prinz,’ ‘Baum,’ ‘Buch’—und sie krampfhaft zu wiederholen, bis sie plötzlich als sinnlose, schreckhafte Laute aus barbarischer Vorzeit nackt [ihm] gegenüberstehen und [er] mit aller Kraft nachdenken muß, in ihre Bedeutung zurückzufinden: P-r-i-n-z?—B-u-c-h?”<sup>20</sup>

Ein in die Einzelbuchstaben seines Namens zerlegtes Buch ist der Nullpunkt von Literatur zur Jahrhundertwende, die einzige Stelle, wo sie mit Psychophysik und Medientechnik zusammenfällt. Dieser Nullpunkt in seiner vollendeten, nämlich artifiziellen, stupiden und automatischen Gestalt trägt auch einen Eigennamen. Der Golem ist nach alter und im Roman zitierter Überlieferung genau dasjenige Wesen, das Buchstaben nicht liest oder gar innerlich versteht, sondern sehr äußerlich trägt. Aus Rabbi Löws Experiment, formuliert eine Romanfigur, “sei aber doch kein richtiger Mensch geworden, . . . nur ein dumpfes, halbbewußtes Vegetieren habe [den Golem] belebt. Wie es heißt, auch das nur tagsüber und kraft des Einflusses eines magischen Zettels, der ihm hinter den Zähnen stak und die freien siderischen Kräfte des Weltalls herabzog.”<sup>21</sup>

Ein unbewußter Automat aber, der von Buchstabenmaterialitäten ferngesteuert und durch Entfernen des Zettels selber vernichtet werden kann, ist schlechthin identisch mit einem Helden, der durch Hirnschaden um Kindheitserinnerungen, Schulfibelkenntnis und Lesenkönnen gebracht wurde. Weshalb Pernath nicht ansteht, die Vernichtung von Zettel und Golem mit der “Löschung irgendeines winzigen Begriffs” “im Hirn”<sup>22</sup> zu identifizieren und folgerecht, da ja schließlich Pernath selber das Subjekt

solcher Neurophysiologie oder Psychotechnik ist, im Golem seinen eigenen Döppelgänger zu erkennen. Wenn die ärztliche Hypnose genau "das 'Zimmer' verschlossen hat, das die Verbindung zu jenen Gemächern in [Pernaths] Gehirn bildete," dann besteht ein "riesengroßer, geheimnisvoller Zusammenhang zwischen dem sagenhaften Gemach ohne Zugang, in dem jener Unbekannte [in der Prager Altneusynagoge] wohnen sollte,"<sup>23</sup> und Pernath selber.

Der Golem tritt dem Helden gegenüber, "gespenstische Finger" "tasten" in Pernaths "Gehirn herum" und die Erkenntnis dämmert: "Es ist wie ein Negativ, eine unsichtbare Hohlform, deren Linien ich nicht erfassen kann—in die ich selber hineinschlüpfen muß, wenn ich mir ihrer Gestalt und ihres Ausdrucks im eigenen Ich bewußt werden will."<sup>24</sup>

Klarer als mit photographischen Fachausdrücken kann man es nicht sagen: Als Pernaths "Negativ" ist der Golem ein Stück Filmzelluloid. Österreichische Literatur kurz nach der Jahrhundertwende stößt endlich auf das Andere, dessen Konkurrenz ihr Speichermonopol bricht. Dagegen schützt nicht einmal Meyrinks romanesker Spiritismus. Laut Text greifen nur "moderne Forscher" zu der "abgeschmackten Erklärung," Rabbi Löw, als er "vom Kaiser auf die Burg berufen [wurde] und die Schemen der Toten beschwor und sichtbar machte," "habe sich dazu einer Laterna magica bedient."<sup>25</sup> Denn, erstens: genau diese Laterna magica macht Wegeners gleichzeitiger Golem-Film zur Metapher von Verfilmung selber. Und zweitens hat Meyrinks Golem-Roman eine Rahmenhandlung, die Münsterbergs Stummfilmtheorie in eine literarisch unerhörte, Drehbuchtechnisch aber perfekte Schreibpraxis umsetzt. Nicht genug mit der Doppelgängerbeziehung zwischen dem Binnenhandlungshelden und einem stupiden, wortlosen, also stummfilmischen Automaten, wird der Binnenhandlungsheld Pernath auch noch seinerseits zum Doppelgänger des Rahmen-Ich-Erzählers. Sein Analphabetismus prädestiniert ihn einfach dazu, den Schwenk von Literatur zu Medien zu inkarnieren.

Sicher, Doppelgänger gab es schon bei Goethe, auf den Meyrinks Roman folgerecht hinweist.<sup>26</sup> Ihr Auftreten war sogar völlig synchron mit dem einer klassisch-romantischen Literatur, die ihre Helden ja für Leser halluzinierbar machen mußte und zum Beispiel Wilhelm Meister in genau dem Augenblick als Doppelgänger eines Grafen präsentierte, da der Romanheld selber zum Leser, also zum Doppelgänger seiner Leser wurde. Eine Wirkungspoetik, die um so leichter zu implementieren war, als Romanpapier weder den Helden noch dessen Leser als optischen Datenflüsse speichern konnte. Wie Wilhelm Meister aussah und lief, weiß niemand. Das Papierindividuum blieb, wie Manfred Frank so unfreiwillig genau formulierte, ein individuelles Allgemeine, mithin jeder Verwechslung und Doppelgängerei

ausgesetzt.<sup>27</sup>

Medien dagegen speichern Reales und machen ihre Opfer zu Singularitäten. Mit der Detektion unfälschbarer Details beginnt, was Ginzburg das Zeitalter der Spurensicherung nannte. Nicht umsonst behandeln so viele Stummfilme des Expressionismus—Ewers *Student von Prag*, Wienes *Caligari*, Wegeners *Golem* usw—immer wieder das Doppelgängermotiv: Die unheimliche Begegnung mit einem Anderen, der derselbe und stumm ist, verfilmt den Schrecken von Verfilmung selber. Was nach Subtraktion unseres eigenen, also imaginären oder geschönten Körperbildes erscheint, ist entsetzlich, wenigstens solange keine hundertjährige Routine gewirkt hat. In der Verwandlung, die nach allen Regeln Münsterbergs aus einem literarischen Rahmenhandlungsbewußtsein dessen hirngeschädigten Binnenhandlungsdoppelgänger macht, setzt Meyrinks Roman dieses Entsetzen in Szene.

Erster Satz: “Das Mondlicht fällt auf das Fußende meines Bettes und liegt dort wie ein großer, heller flacher Stein.”<sup>28</sup> Roman und Rahmenhandlung beginnen also, bevor die Binnenhandlung ins traditionelle Präteritum eines Geschehens fällt, das denn auch “dreiunddreißig Jahre” oder ein Leben Jesu vergangen ist, in einem Präsens, das nur den sehr innovativen Zweck hat, die Enge eines Bewußtseins und einen filmischen Datenfluß zu inszenieren. Weil das Rahmenhandlungs-Ich in einem Leben Buddhas von einem “Stein” gelesen hat, “der wie ein Stück Fett aussah,” und weil der “Halbtraum” “Erlebtes mit Gelesenem und Gehörtem mischt,” wird der Vergleich von Mondlicht und Stein neurophysiologische Faktizität. Zweiter Satz oder Sprung: “Und das Bild von dem Stein, der aussah wie ein Stück Fett, wächst ins Ungeheuerliche in meinem Hirn.” Eine unbewußte Aufmerksamkeitsselektion gerät also, mit Münsterberg und den Filmregisseuren zu reden, zum Close-up. Ein Gehirn arbeitet als Zoom-Kamera, bis nach Regeln der Bewußtseinsenge aller vormalige Hintergrund der Stein-Figur verschwunden ist. Dritter Sprung: “Ich schreite durch ein ausgetrocknetes Flußbett und hebe glatte Kiesel auf. . . . Und ich will sie weit von mir werfen, diese Kiesel, doch immer fallen sie mir aus der Hand, und ich kann sie aus dem Bereich meiner Augen nicht bannen.” Das Halbschlaf-Ich, statt Herr der Filmbilder zu bleiben, wird von ihnen fasziniert, weil Kinobesucher, nach der These Edgar Morins, auf die Leinwand wie auf eine externalisierte und mit dem Gehirn fernverschaltete Netzhaut reagieren. Mit der Folge, daß das Close-up zum Flashback wird, nach Münsterberg also zur technischen Implementierung unbewußter Erinnerungen. Vierter Sprung: “All jene Steine, die je in meinem Leben eine Rolle gespielt [haben], tauchen auf rings um mich her.” Die Rahmenhandlungsgegenwart ist damit schon verlassen und die Binnenhandlung über einen Filmschwenk erreicht, dessen Kameraführung,

um ihn zu betonen, noch einige Male zittert:

Zuweilen fahre ich empor aus dem Dämmer dieser halben Träume und sehe für einen Augenblick wiederum den Mondschein auf dem gebauschten Fußende meiner Decke liegen wie einen großen, hellen, flachen Stein, um blind von neuem hinter meinem schwindenden Bewußtsein herzutappen, ruhelos nach jenem Stein suchend, der mich quält—der irgendwo verborgen im Schutte meiner Erinnerung liegen muß und aussieht wie ein Stück Fett.

Es ist dieses Schwinden oder, technischer gesprochen, dieses Fading von Bewußtsein, das den Filmübergang zur Doppelgängerexistenz perfekt macht: "Ich weiß nur, mein Körper liegt schlafend im Bett, und meine Sinne sind losgetrennt und nicht mehr an ihn gebunden.—Wer ist jetzt 'ich,' will ich plötzlich fragen; da besinne ich mich, daß ich doch kein Organ mehr besitze, mit dem ich Fragen stellen könnte . . . Und so wende ich mich ab." Wer zum reinen neurophysiologischen Datenfluß wird, ist kein Ich mehr. Das Abwenden als letzter Filmschwenk fällt vielmehr unmittelbar mit dem Beginn der Binnenhandlung zusammen. In den nächsten Sätzen heißt das namenlose Ich plötzlich Pernath, lebt vor dreiunddreißig Jahren und kennt "das speckige Aussehen der Steinschwellen" auf seiner Haustreppe als eine Alltäglichkeit, die ganz so unauffällig "wie Hausierer die Schwelle unserer Wahrnehmung überschreitet."<sup>29</sup> Der Romantext hat den ganzen Forscherweg von Fechners Wahrnehmungsschwellen zu Münsterbergs Filmpsychotechnik zurückgelegt. Er hat mit Close-ups, Flash-backs, Schwenks und Fadings ein literarisches Ich liquidiert und in einen Filmdoppelgänger überführt, dem dann seinerseits der Golem als noch unbewußterer Doppelgänger begegnen wird. Eine Serialisierung, die nur das Gesetz der fünfundzwanzig Bilder pro Sekunde wiederholt und den letzten Beweis dafür liefert, daß alle Wörter von Meyrinks Roman eine einzige Referenz haben: das per definitionem unerreichbare Zelluloid. Der *Golem* ist kein Drehbuch, sondern, wahnsinniger noch, ein Text, der ohne in den Gehirnen seiner Leser längst schon abgedrehtes Filmskript nicht funktionieren würde. Ein österreichischer Schriftsteller unter Bedingungen technischer Medienkonkurrenz hat getan, was er konnte. Quod erat demonstrandum.

Ruhr Universität  
Bochum

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup>Vgl. Friedrich Schlegel, "Über die Philosophie. An Dorothea." In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Hrsg. Ernst Behler (München/ Paderborn/Wien: Schöningh, 1958ff.), Bd. VIII, S. 42, sowie Novalis, *Schriften*, Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel (Stuttgart/ Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1960-1975), Bd. III, S. 377.

<sup>2</sup>Vgl. Niklas Luhmann, "Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie." In: Hans-Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer, Hrsg., *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 19-21.

<sup>3</sup>Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Buch VIII, Kap. 7. In: *Sämtliche Werke (Jubiläums-Ausgabe)*, Hrsg. Eduard von der Hellen (Stuttgart/Berlin: Cotta, 1904), Bd. XVIII, S. 346.

<sup>4</sup>Sigmund Freud, *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Hrsg. Anna Freud u.a. (London/Frankfurt am Main: Fischer, 1944-1968), Bde. II/III, S. 51.

<sup>5</sup>Vgl. Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*. Nachdruck, Hrsg. Richard Griffith: *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916* (New York: Dover, 1970).

<sup>6</sup>Vgl. Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925).

<sup>7</sup>Vgl. Hugo Münsterberg, *The Photoplay*, S. 22.

<sup>8</sup>Ibid., S. 74 (hier und im folgenden meine Übersetzung).

<sup>9</sup>Ibid., S. 36.

<sup>10</sup>Ibid., S. 37f.

<sup>11</sup>Ibid., S. 40.

<sup>12</sup>Ibid., S. 40f.

<sup>13</sup>Ibid., S. 44.

- <sup>14</sup> Hugo von Hofmannsthal, "Ein Brief," *Ausgewählte Werke in zwei Banden*, Hrsg. Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: Fischer, 1957), Bd. II, S. 338.
- <sup>15</sup> Ibid., S. 345.
- <sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal, "Poesie und Leben." Ibid., Bd. II, S. 316.
- <sup>17</sup> Gustav Meyrink, *Der Golem. Ein Roman* (München: Kurt Wolff, 1915), S. 328.
- <sup>18</sup> Ibid., S. 63.
- <sup>19</sup> Ibid., S. 60.
- <sup>20</sup> Ibid., S. 94 und S. 180.
- <sup>21</sup> Ibid., S. 49.
- <sup>22</sup> Ibid., S. 29.
- <sup>23</sup> Ibid., S. 64.
- <sup>24</sup> Ibid., S. 24f.
- <sup>25</sup> Ibid., S. 50.
- <sup>26</sup> Ibid., S. 141.
- <sup>27</sup> Vgl. Friedrich Kittler, "Romantik–Psychoanalyse–Film: Eine Doppelgängergeschichte." In: Jochen Hörisch/Georg Christoph Tholen, Hrsg., *Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft* (München: Fink, 1985), S. 121–123.
- <sup>28</sup> Gustav Meyrink, Ibid., S. 1.
- <sup>29</sup> Ibid., S. 5.