

## Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte

In einer Winternacht von 1828 ist ein romantischer Dichter – keiner von den größten – dem Geist der Dichtung selber begegnet. Adelbert von Chamisso, Berliner Zechkumpan der Hoffmann und Contessa, Hitzig und Fouqué, hatte mit seinen Serapionsbrüdern wieder einmal beim Wein gesessen. Das übliche »wüste Treiben«<sup>1</sup> ging bis Mitternacht. Dann »stahl sich« der »müde Zecher«, wie Chamisso seinen Zustand beschreibt, durch Großstadtstraßen nach Hause, vom Echo seiner einsamen Schritte verfolgt.

Aber nicht immer – laut Freud sogar nie<sup>2</sup> – ist heim der Gegensatz von unheimlich. Vor den eigenen Fenstern angekommen, sieht oder deliriert Chamisso ein Licht im Arbeitszimmer. Er »versteinert« vor Schreck, zögert lange vor der Tür, und erst nach einer kühnen Entschließung, den Ausgeburten des Alkohols ein Ende zu machen, schließt er

1 Adelbert von Chamisso, 1828/o. J., *Erscheinung*. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Stuttgart, Bd. II, S. 13 – 15.

2 Vgl. Sigmund Freud, 1919, *Das Unheimliche*. In: Freud, 1940 – 87, Bd. XII, S. 229 – 237. Im Wörtlichnehmen von Sprache wandelt Freud hier übrigens auf Spuren seines Vorgängers. Ernst Jentsch, den die zahllosen Freudexegeten von heute natürlich nicht mehr lesen, hält »den Geist der Sprache« im allgemeinen zwar für keinen »besonders starken Psychologen«, muß aber beim »Wort ›unheimlich‹« dem Deutschen »eine ziemlich glückliche Bildung« nachrühmen. (Jentsch, 1906, *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, 22, S. 195.)

auf. Aber nur um zu sehen, was das Echo schon zu hören gab: daß er einen Doppelgänger hat.

Der Doppelgänger ist der Geist der Dichtung. Während die versammelten Romantiker noch beim »Klang der Becher« saßen, um ziemlich professionell jene Inspiration herbeizuführen, die dann Gedichte wie Chamissos *Erscheinung* eingab, hat schon längst eine andere Erscheinung den Platz am professionellen Schreibpult besetzt. Deshalb ist das Licht im Arbeitszimmer kein Delirium des Romantikers, sondern eine Arbeitsbedingung seines Doppelgängers. Deshalb auch erntet Chamissos Frage: »Wer bist du, Spuk?« keine Antwort, sondern die berechtigte Gegenfrage: »Wer stört mich auf in später Geisterstunde?« Einem Doppelgänger, der den ganzen Abend lesend oder schreibend, jedenfalls also schriftstellerisch am Pult zugebracht hat, müssen müde Zecher in der Tat wie Geisterstunden-geister vorkommen.

Alle Rollen sind vertauscht, und – Lacans Theorem von Spiegelstadium und geschwisterlichem Transitivismus hätte es vorhersagen können – ein Duell wird möglich. Dichter und Doppelgänger kreuzen ihre Klängen, als da sind Wörter oder näherhin Terzinen. Alles läuft mithin, als hießen die zwei feindlichen Brüder nicht Chamisso und Chamisso, sondern Sosias und Merkur. Ihr Streit geht um die »Quadratur« eines »wahnsinn-drohenden Kreises« – um den unmöglichen Beweis, Chamisso zu sein. Denn einfach weil es 1828 Paßphotos und Fingerabdruckkarteien, anthropometrische Zahlen und Datenbänke noch nicht gibt, müssen die zwei Duellanten im Verbalen oder Poetischen bleiben. Den unmöglichen Identitätsbeweis ersetzen sie durch die Abmachung, jeweils eine Selbstdefinition zu geben und den Effekt abzuwarten. Chamisso als erster, der Doppelgänger als zweiter, beide sagen sie ihr Sosein an.

Was Chamisso einfällt, ist die Dichtung oder Herkömmlichkeit selbst und erstaunlich bloß aus einem Mund mit Fahne. Er sagt: »Ein solcher bin ich, der getrachtet nur einzig nach dem Schönen, Guten, Wahren.« Was dem Doppelgänger einfällt, ist neu und bündig, vor allem unter den

gegebenen Bedingungen am Dichterschreibpult. Er sagt:  
»Ich bin ein feiger, lügenhafter Wicht.«

Eine Frechheit am Grenzrand von Dichtung, gerade noch möglich in Terzinen und darum auch von durchschlagender Kraft. Chamisso murmelt noch eben, daß sein Doppelgänger Chamisso, der wahre Chamisso ist, dann steht er schon wieder, durchschaut und verweint, draußen in der Berliner Nacht. Diesmal aber für immer – denn die Terzinen und das Gedicht *Erscheinung* sind zu Ende.

Erst 1914, 86 Jahre später, geht die Geschichte weiter. Nicht mehr in Terzinen, sondern als wissenschaftliche Prosa. Otto Rank, Freuds literaturhistorischer Sachbearbeiter oder Adjutant, gräbt neben zahllosen anderen auch Chamissos Doppelgängererlebnis aus. Mit dem Resultat, daß aus alkoholischen Episoden der Romantik wissenschaftliche Notwendigkeiten des laufenden Jahrhunderts werden. Der Identitätsnachweis, an dem Chamisso scheiterte, von Rank wird er erbracht. Erste Erkenntnis der neuen Wissenschaft Psychoanalyse: Nur Schriftsteller, die von »schweren Nerven- oder Geisteskrankheiten« heimgesucht sind, werden es auch von Doppelgängern.<sup>3</sup> Zweite Erkenntnis: Was zeitgenössische Chamisso-Leser, solange sie das Erzählte nicht als moralische Metapher nahmen, unglaublich oder phantastisch nennen mußten, gilt buchstäblich. Freuds Narzißmustheorie kann – bei anwesenden Patienten wie bei toten Schriftstellern – den psychischen Mechanismus herleiten, der »eine solche innere Spaltung und Projektion« wie Chamissos Doppelgänger »schafft«. Das Duell zwischen Schönem, Wahrem, Gutem einerseits, feigem, lügenhaftem Wicht andererseits – im Unbewußten ist es eine Realität. Es mißt, »wie Freud dargelegt hat, die Distanz zwischen dem Ichideal und der erreichten Wirklichkeit«<sup>4</sup>. Ein Halbjahrhundert nach seinem Tod bekommt Chamisso es also schriftlich, wer er war. Doppelgänger, statt bloß

3 Otto Rank, 1925, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. 2. Aufl. Wien, S. 57 – 59.

4 Rank, 1925, S. 104f.

weinseliges Doppelsehen oder poetisch-moralische Metaphern zu sein, sind »das Phantom unseres eigenen Ichs«.

Womit ich (von Kittler abgesehen) Rank zitiere, der E. T. A. Hoffmann zitiert,<sup>5</sup> der eine gewisse Clara zitiert. Und das heißt: Bei der psychoanalytischen Verifikation von Phantastik, eben weil sie Dichtung in Wissenschaft überführt, bleiben bestimmte Grundannahmen unbefragt in Kraft, Grundannahmen erstens Hoffmanns oder der Literaturepoche, die das Phantasma Doppelgänger produzierte, zweitens Claras oder der Philosophie, die die empirisch-transzendente Dopplung des Menschen besorgte. Goethe und Fichte, Jean Paul und Hoffmann – ein exaktes Jahrhundert zurück reicht Ranks historisches Gedächtnis. Warum aber Doppelgänger seit damals und erst seit damals die Papiere bevölkern, fragt er nicht. Auch wenn alle Psychoanalysen und das heißt Zergliederungen romantischer Phantasie aufgehen, bleibt also ein Rest. Der schlichte Textbefund nämlich, daß Doppelgänger am Schreibtisch aufgetaucht sind.<sup>6</sup>

Beweise dafür sind schnell erbracht, schon weil man keine Bücher mehr zu wälzen braucht. Eine Relektüre von Ranks *Doppelgänger* reicht hin. Er hat sie alle verzeichnet, die Schreibtischgespenster, und nur nicht demaskiert.

5 Rank, 1925, S. 95. Vgl. dazu Friedrich Kittler, 1977, »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hrsg. F. A. Kittler, Horst Turk, Frankfurt/M., S. 139 – 166.

6 Den Ausnahmefall, Goethes berühmte Selbstbegegnung beim Abschied von Sesenheim und Friederike Brion, hat schon Freuds Scharfsinn gedeutet: Im »hechtgrauen Kleid«, das der Doppelgänger 1771 trägt und Goethe erst 1779 beim Wiederbesuch tragen wird, bezeichnet sich das »Staatskleid« eines Erfolgsbeamten, der erstens Akten und zweitens Dichtungen verfaßt. Vgl. Rank, 1925, S. 56, Anm. 1. Zu den historischen Rahmenbedingungen von Goethes Doppelgänger (moderne Kernfamilie und Narzißmus) siehe auch Jacques Lacan, 1980, *Der Individualmythos des Neurotikers*. In: *Der Wunderblock*, Nr. 5/6, S. 61 – 68.

Guy de Maupassant saß »eines Nachmittags im Jahre 1889« »in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch. Der Diener hatte strengen Befehl, niemals einzutreten, während sein Herr arbeitete. Plötzlich kam es Maupassant vor, als wenn die Türe geöffnet würde. Er dreht sich um und sieht, wie seine eigene Person eintritt und ihm gegenüber Platz nimmt. Alles, was er schreibt, wird ihm diktiert. Als der Schriftsteller mit der Arbeit fertig war und aufstand, verschwand die Halluzination.«<sup>7</sup>

1889 wird also autobiographische Realität, was 1828 nur unter Alkohol lief. Naturalismus und Psychoanalyse sind synchron. Wie um die Entstehungsgeschichte seiner Doppelgängernovellen *Lui* und *Horla* zu klären, psychiatriert Maupassant sich selbst. Er berichtet von einem halluzinierten Schreibtischdiktator, der alsogleich in die Archive zeitgenössischer Psychiatrie und durch ihre Vermittlung zu Rank gelangt. Alle sind sie zufrieden, die Wissenschaften von der Seele. Nur warum das Double ausgerechnet am Schreibtisch auftauchte, fragt keine.

Und doch steht die Antwort bei Goethe selber. In *Wilhelm Meisters Lehrjahren* steckt eine Baronesse den Helden bekanntlich in Arbeitszimmer und Schlafrock eines Grafen, um für dessen Frau mit einer galanten Überraschung aufzuwarten. Immer nämlich, wenn der angehende Dichter und Bürger Bühnenrollen übernahm oder Liebesverse auf sagte, hatte er »nur allein gegen« die Gräfin gespielt, die ihrerseits »die Augen nicht von ihm abwenden konnte«.<sup>8</sup> Einer Liebe, die so heimlich wie literarisch ist, soll der Doppelgängertrick endlich Beine machen. Mit allen Attributen seines Rivalen behängt, sitzt Meister im gräflichen Kabinett. Eine hochmoderne Argandlampe von 1793 fällt auf ihn und – das »Buch« in seinen Händen. So perfekt läßt Bildung sich inszenieren. Statt der Gräfin und Dichterlieb-

7 Rank, 1925, S. 55 (gekürzt). Primärquelle für diese Information war Paul Auguste Sollier, 1903, *Les phénomènes d'autoscopie*. Paris.

8 Goethe, 1795 – 96, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Goethe, 1902 – 12, Bd. XVII, S. 203.

haberin jedoch, für die das lebende Bild gestellt war, tritt unvermutet der Graf selber ein – aber nur, um einen Choc fürs Leben davonzutragen. Nie wird er erfahren, daß sein Doppelgänger nicht Fingerzeig Gottes, sondern Arrangement war. Denn lieber überläßt ihn die Gräfin religiösen Wahnideen, als ihr mißlungenes Rendez-vous zu gestehen. Die Folge beim Grafen ist eine Verkennung, die Psychoanalytiker noch heute heimsucht. Um Doppelgänger als »Phantom unseres eigenen Ichs« zu sehen, muß man grundsätzlich die Strategien ausblenden, mit denen listige Andere das Phantom produzierten. Ob diese Anderen Intrigantinnen wie die Baronesse oder Dichter wie Goethe sind, spielt keine Rolle. Beide drapieren sie ihren Helden mit den Attributen seines väterlichen Rivalen, auf dem Schloß die eine, auf dem Papier der andere. Denn daß der Graf seinen Doppelgänger vor sich glaubt, muß seinerseits noch einmal geglaubt werden – von Goethes Lesern. Außer den Wörtern, die die optische Identität zweier Mannsbilder behaupten, hat sie keinerlei Garantie. Was Wörtern allerdings um so leichter fällt, je leerer sie sind. Wohlweislich enthält der ganze Roman nicht eine physische Beschreibung seines Helden. Wilhelm Meister bleibt leer wie eine Umrisszeichnung.

»Es gibt keine Individuen. Alle Individuen sind auch genera«, dekretierte Goethe,<sup>9</sup> also ausgerechnet das Individuum, dem alle Germanistik die literarische Erfindung des Individuums nachgerühmt hat. Aber wie Manfred Franks Buchtitel schon verrät, war das Individuum von 1800 bloß ein individuelles Allgemeines und das heißt keins. Der Grund liegt auf der Hand: in den technischen Bedingungen der Zeit. Meister und sein Graf, Goethe und seine Leser – alle konnten sie an Doppelgänger glauben, einfach weil Wörter keine Singularitäten bezeichnen. Nicht einmal das Wort *Doppelgänger* selber. Und andere Speichermedien als Wörter gab es in klassisch-romantischen Tagen nicht.

9 Friedrich Wilhelm Riemer, 1841/1921, *Mitteilungen über Goethe*. Hrsg. Arthur Pollmer, Leipzig, S. 261.

Der arme depressive Graf muß davon etwas geahnt haben. Sonst würde er nicht noch am selben Abend nach Meister schicken, um seinen Choc zu rekonstruieren. Noch einmal bekommt der angehende Dichter ein Buch in die Hand – diesmal nicht, um einen zur Goethelektüre bekehrten Grafen zu spielen, sondern einfach um vorzulesen. Meister zittert natürlich vor Angst, seine Maske könnte durchschaut sein. Aber genau dieses Zittern im Tonfall ist »glücklicherweise dem Inhalt der Geschichte gemäß« und für den Grafen Anlaß, »den besonderen Ausdruck der Vorlesung« zu »loben«. <sup>10</sup> Klarer kann es kaum gesagt werden, daß klassisch-romantische Doppelgänger den Büchern als solchen entspringen. Wer wie Meister Lesen und Rezitieren grundsätzlich als Identifikationsmöglichkeiten benutzt, eringt die Liebe einer Gräfin und das Lob eines Grafen.

Daß Wörter keine Singularitäten bezeichnen, ist also allen Dichterlegenden zum Trotz nicht ihre Ohnmacht, sondern ihre List. In die Leerstellen kann Identifikation einklinken, die neue Rezeptionsvorschrift der Zeit. Das gilt von der Geschichte, die Meister vorliest, aber auch von der, die seine Leser lesen. Schon Daniel Jenisch, der 1797 die erste *Meister*-Interpretation schrieb, hat es verraten: Die Doppelgängerepisode im Roman dient einfach dazu, Leser auf identifikatorisches Lesen hin zu programmieren. *Die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren* und d. h. laut Jenisch *das, wodurch dieser Roman ein Werk von Göthen's Hand ist*, sah der Berliner Pfarrer nämlich in der Literaturgeschichte machenden Innovation, einen Helden wie Sie und ich einzuführen. Meister steht weder über noch unter seinen Lesern; er hat keinerlei »besondere Eigenthümlichkeiten«, die uns und ihn trennen könnten. Weil um 1800 Individuen ja nicht aufgeschrieben werden, hat er nur »allgemeine Eigenthümlichkeiten der Menschennatur«<sup>11</sup>. Anders gesagt, Meisters Eigentümlich-

<sup>10</sup> Goethe, 1795 – 96, S. 220.

<sup>11</sup> Daniel Jenisch, 1797, *Ueber die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren; oder, über das, wodurch dieser*

keit ist es, keine Eigentümlichkeiten zu haben und einfach der Doppelgänger seiner Leser zu sein. Mit der logischen Folge, alle Deutschen auf Goethelektüre zu verpflichten. Der Roman gibt eben »*die Geschichte unser aller*; in diesem Wilhelm Meister erblicken wir, so wie der Graf in dem verkleideten Abentheurer auf dem Sopha, unser eigenes Selbst, doch nicht [...] mit versteinern dem Schreck, sondern mit angenehmen Staunen über die magische Kraft des Zauberspiegels, den uns da der Dichter vorhält«<sup>12</sup>.

Zauberspiegel aus anderen Ländern und Zeiten zeigten Göttinnen oder Dämonen. Im klassischen Deutschland spiegeln sie das Schafsgesicht von Bürgern, die ihr Leben und ihr Lesen verwechseln. Was die *Lehrjahre* lehren, kann (mit Friedrich Schlegel<sup>13</sup>) Leben nur für Leute heißen, die auf Wörter schon immer hereingefallen sind. Und solange bestenfalls die Laterna magica dem Zauberspiegel Dichtung Konkurrenz machte, war dieser Trick nicht schwer. Novalis sagte es: »Wenn man recht liest, so entfaltet sich in unserem Inneren eine wirkliche, sichtbare Welt nach den Worten.«<sup>14</sup> Der Buchstabe wurde übersprungen, das Buch vergessen, bis irgendwo zwischen den Zeilen eine Halluzination erschien – das reine Signifikat der Druckzeichen. Mit anderen Worten: klassisch-romantische Doppelgänger entstanden auf der Schulbank, wo man rechtes Lesen ja lernt.

Roman ein Werk von Göthen's Hand ist. Ein ästhetisch-moralischer Versuch. Berlin, S. 14. Auch nach Friedrich Schlegel »gleichen die Charaktere in diesem Roman zwar durch die Art der Darstellung dem Porträt [!], sind ihrem Wesen nach aber mehr oder minder allgemein und allegorisch« (*Über Goethe's Meister*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. Ernst Behler, Paderborn 1798/1958 ff., Bd. II, S. 143).

12 Jenisch, 1797, S. 14 f. Zu Schreib- und Lesetechniken der Identifikation im allgemeinen vgl. Friedrich Kittler, 1978, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*. In: *Dichtung als Sozialisationsspiel*. Hrsg. Gerhard Kaiser, F. A. Kittler, Göttingen, S. 99 – 114.

13 Vgl. Schlegel, 1798/1959, S. 136 und S. 141 f.

14 Fragment von 1809. In: Novalis, 1960 – 1975, Bd. III, S. 377.

Mussets *Nuit de décembre*, jenes von Rank so geliebte Langgedicht, das alle zwei Strophen oder Lebensjahre den Dichter wieder seinem Doppelgänger konfrontiert, beginnt mit einer Strophe, die Rank unterschlagen hat.

Du temps que j'étais écolier,  
Je restais un soir à veiller  
Dans notre salle solitaire.  
Devant ma table vint s'asseoir  
Un pauvre enfant vêtu de noir,  
Que me ressemblait comme un frère.<sup>15</sup>

Das arme Kind in Schwarz – kein Narzißmus und kein Ich hat es produziert, kein Tod und keine Unsterblichkeit ist seine Botschaft. Alles läuft viel einfacher, als Psychoanalyse träumt. Arm ist das Kind in Schwarz nur als Opfer der allgemeinen Alphabetisierung, die Mitteleuropa um 1800 erfaßt hat. Seitdem neue kindgemäße Leselehren das Alphabet versüßen und versinnlichen, seitdem Leute die Buchstaben nicht mehr als Gewalt und Fremdkörper spüren, seitdem können sie auch glauben, von Buchstaben gemeint zu sein. Alphabêtise nannte es Lacan. Und Baudelaire, wie um die Gespenster Chamissos und Mussets zu decodieren, begann seinen Gedichtband mit der Anrede: »Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!«

Das ist Klartext und unter Dichtung der Schlußstrich. Keiner von Baudelaires Nachfolgern im *l'art pour l'art* wird mehr die Verlogenheit aufbringen, für verlogene Leser zu schreiben. Die Bücher tun nicht mehr so, als seien Buchstaben harmlose Vehikel, die unser Inneres mit optischen Halluzinationen beliefern, vor allem aber mit dem Wahn, es gäbe ein Inneres oder Selbst. Mit dem Wahren, Schönen, Guten verschwindet auch dieser Doppelgänger.

Denn die Gestalt, die unserer Tage aus der Tiefe von Spiegeln auftaucht, ist sehr anders. Mit Alphabetismus und

15 Alfred de Musset, 1835/1963, *La nuit de décembre*. In: *Œuvres complètes*, Hrsg. Philippe van Tieghem, Paris, S. 153.

Dichtung hat sie nichts zu tun. Im Jahr 1900 beschreibt Ernst Mach, wie er letztthin im Omnibus einen Fremden sah und dachte, »was doch da für ein herabgekommener Schulmeister einsteigt«. Auch der große Physiker und Wahrnehmungstheoretiker brauchte nämlich in praxi ein paar Millisekunden, um in jenem Fremden sein Spiegelbild zu erkennen. Und Freud, der Machs unheimliche Begegnung weitererzählt, kann gleich mit eigenen Parallelfällen aufwarten. Er »saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigen Ruck der Fahrbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock« eintrat, der Freud sehr »gründlich mißfiel«. <sup>16</sup> Eigene Spiegelbilder im Toilettentürglas sind eben wie gemacht, um den Doppelsinn von heimlich/unheimlich zu beweisen und noch den Vater der Psychoanalyse an seine Körperfunktionen zu gemahnen.

Daß sie aber ausgerechnet in Omnibussen und D-Zügen spuken, hat Gründe. Wenn der Doppelgänger namens Selbst, dieses poetisch-philosophische Phantasma, aus der allgemeinen Alphabetisierung Mitteleuropas stammte, so sind die schäbigen Gestalten vor Mach oder Freud Produkte der allgemeinen Motorisierung Mitteleuropas. Davon schweigt *Die Analyse der Empfindungen*, davon schweigt *Das Unheimliche*. Und doch gibt es die mobilen Spiegelflächen, die gleitenden Panoramen und die ungezählten Doppelgänger namens Verkehrsteilnehmer erst seit Eisenbahn und Ottomotor. Derselbe Mallarmé, der mit Lesen und Lesbarkeiten Schluß machte, riet den Autoingenieuren, ihren Motor besser nach hinten zu versetzen. Dann könnten glückliche Passagiere aus den Augenwinkeln und durch »bow-windows« ungestört das »magische« Schauspiel gleitender Perspektiven genießen. »Vision eines Verkehrsteilnehmers von Geschmack«, wie Mallarmé seine »Erfindung« nannte – das Auto als Kamerafahrt. <sup>17</sup>

16 Freud, 1919, S. 262f., Anm.

17 Stéphane Mallarmé, *Sur le beau et l'utile*. In: Mallarmé, 1945, S. 880. Eine vortechnische Realisation dieser Kamerafahrt ist

Vor allem aber Vision eines Schriftstellers, der sein eigenes Medium Schrift vor Halluzinationen und Doppelgänger-effekten systematisch abschottete. Eine Umfrage nach dem illustrierten Buch beantwortete Mallarmé mit kategorischem Nein und der Gegenfrage: »Warum gehen Sie dann nicht lieber gleich zum Kinematographen, der mit seinen Bildsequenzen manchen Band, in Text und Bild, vorteilhaft ersetzen wird?«<sup>18</sup> Auch das ist Klartext. Seit 1895 treten auseinander: ein bilderloser Letternkult namens E-Literatur auf der einen Seite und auf der anderen lauter technische Medien, die wie Eisenbahn oder Film die Bilder motorisieren. Literatur versucht gar nicht erst mehr, mit den Wundern der Unterhaltungsindustrie zu konkurrieren. Sie gibt ihren Zauberspiegel an Maschinen ab.

Deshalb und nur deshalb das Entsetzen bei den Professoren Mach und Freud, wenn für ein paar Millisekunden auch vor ihnen das altmodische Medium Buch dem Film der sogenannten Wirklichkeit weichen muß. Stummfilme implementieren in technischer Positivität, was Psychoanalyse nur denken kann: ein Unbewußtes, das keine Worte hat und von Seiner Majestät dem Ich nicht anerkannt wird.

Gerade die Dummheit des Films macht ihn zum vorteilhaften Ersatz so mancher Bücher und der romantischen zumal. Sie kann Körper speichern, die bekanntlich genauso dumm sind. Als im letzten romantischen Lustspiel der König Peter vom Reiche Popo nach seinem flüchtigen Sohn fahnden ließ, waren die großherzoglich hessischen Polizisten nicht zu beneiden. Sie hatten nur den »Steckbrief, das Signalement, das Certificat« eines Menschen: »geht auf 2 Füßen, hat zwei Arme, ferner einen Mund, eine Nase, zwei Augen, zwei Ohren. Besondere Kennzeichen: ist ein höchst

das Rudern in Mallarmés Prosa-Gedicht *Le nénuphar blanc* (Mallarmé, 1945, S. 283 – 286). Über Kino und Autofahrt im allgemeinen vgl. auch Paul Virilio, 1976, *Essai sur l'insécurité du territoire*. Paris, S. 251 – 257.

18 Mallarmé, *Sur le livre illustré*. In: Mallarmé, 1945, S. 878.

gefährliches Individuum.«<sup>19</sup> Soweit und gerade soweit ging Dichtung, wenn Körper zu speichern waren – bis zum individuellen Allgemeinen Meisterscher Umrißzeichnungen und nicht weiter. Der Film dagegen zählt (wie Kriminalistik und Psychoanalyse auch) zu jenen modernen Spurensicherungstechniken, die nach Ginzburgs Einsicht<sup>20</sup> Körperkontrolle optimieren.

Dafür gibt es Beweise: all die dummen oder verrückten, mongoloiden oder hysterischen Körper, die frühe Stummfilme aufmarschieren lassen. Jeder einzelne von ihnen ist der Schatten des Körpers des Gefilmten, kürzer gesagt: sein Doppelgänger. Ein Kameranäher – und schon hätte

19 Georg Büchner, 1838/1967 – 71, *Leonce und Lena*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. Werner R. Lehmann, Hamburg, Bd. I, S. 140. Polizeiliche Steckbriefe scheinen auf die Zeit des Hochabsolutismus zurückzugehen. Daß er sie aus Erfahrung parodiert, zeigt sein eigener Steckbrief:

»Steckbrief. Der hierunter signalisierte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indicirten Theilnahme an staatsverrätherischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen. Man ersucht deshalb die öffentlichen Behörden des In- und Auslandes, denselben im Betretungsfalle festzunehmen und wohlverwahrt an die unterzeichnete Stelle abliefern zu lassen. Darmstadt, den 13. Juni 1835. Der von Großh. Hess. Hofgericht der Provinz Oberhessen bestellte Untersuchungs-Richter, Hofgerichtsrath Georgi. Personal-Beschreibung. Alter: 21 Jahre, Größe: 6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen Maases, Haare: blond, Stirne: sehr gewölbt, Augenbrauen: blond, Augen: grau, Nase: stark, Mund: klein, Bart: blond, Kinn: rund, Angesicht: oval, Gesichtsfarbe: frisch, Statur: kräftig, schlank, Besondere Kennzeichen: Kurzsichtigkeit.« Beilage zum Frankfurter Journal, Nro. 166, Donnerstag, den 18. Juni 1835. Faksimile in: Georg Büchner, 1985, *Leben, Werk, Zeit. Ausstellung zum 150. Jahrestag des »Hessischen Landboten«*. Katalog, Marburg, S. 203.

20 Vgl. die Einzelheiten bei Carlo Ginzburg, 1983/1985, *Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes*. In: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Pierce*. Hrsg. Umberto Eco, Thomas A. Sebeok, München, S. 125 – 179.

König Peter das unverkennbare, unfälschbare Zertifikat seines Leonce, wie er als romantischer Schauspieler durch die Natur stürmt. Wer glaubt, daß Buchstaben ihn selber meinen, ist bloß verführt. Wer gefilmt wird, ist eben damit schon überführt, sei es auch nur durch mobile Spiegel wie Freud. Auf Filmen sehen alle Handlungen dümmter aus, auf Tonbändern, die ja die Knochenleitung Kehlkopf – Ohr unterschlagen, haben Stimmen keine Seele, auf Paßbildern sind nur Verbrechervisagen zu sehen – nicht weil Medien lügen würden, sondern weil sie den Narzißmus des eigenen Körperschemas zerstückeln.

Medien sind eine historische Eskalation von Gewalt, die die Betroffenen zu totaler Mobilmachung zwingt. Der erste Theoretiker des Unheimlichen scheint davon mehr geahnt zu haben als sein Kritiker Freud. Schon 1906 verglich Ernst Jentsch die Panik vor Automaten oder Doppelgängern mit dem Zusammenbruch »einer Defensivstellung«, mit einem »Mangel an Deckung in den Episoden« eines »Krieges«, der nach Jentschs Prophezeiung »nie endet«. <sup>21</sup>

Die UFA, Deutschlands Spielfilmkonzern, entstand bekanntlich 1917 unter der Schirmherrschaft des Bild-und-Film-Amtes im Großen Generalstab und auf Befehl des Ersten Generalquartiermeisters, Generals der Infanterie Erich Ludendorff. <sup>22</sup> Was Wunder, wenn der Medienkrieg nie endet. In Vietnam waren Eliteeinheiten wie die US-Marineinfanterie zu Angriff und Tod nur bereit unter der Bedingung, daß NBC oder CBS oder ABC ein TV-Kamerateam am Einsatzort hatten. <sup>23</sup> Gerade daß der eine Körper von Viet-

21 Jentsch, 1906, S. 205.

22 Vgl. dazu Walter Görlitz, 1967, *Kleine Geschichte des deutschen Generalstabes*. Berlin, S. 194 f. Den Wortlaut Ludendorffs zitieren Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hrsg.), 1976, *Hatte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm: eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a. N. vom 24. April bis 31. Oktober 1976*. München, S. 75.

23 Vgl. Michael Herr, 1979, *An die Holle verraten (Dispatches)*. München, S. 228 f.

gefährliches Individuum.«<sup>19</sup> Soweit und gerade soweit ging Dichtung, wenn Körper zu speichern waren – bis zum individuellen Allgemeinen Meisterscher Umrißzeichnungen und nicht weiter. Der Film dagegen zählt (wie Kriminalistik und Psychoanalyse auch) zu jenen modernen Spurensicherungstechniken, die nach Ginzburgs Einsicht<sup>20</sup> Körperkontrolle optimieren.

Dafür gibt es Beweise: all die dummen oder verrückten, mongoloiden oder hysterischen Körper, die frühe Stummfilme aufmarschieren lassen. Jeder einzelne von ihnen ist der Schatten des Körpers des Gefilmten, kürzer gesagt: sein Doppelgänger. Ein Keraschwenk – und schon hätte

19 Georg Büchner, 1838/1967 – 71, *Leonce und Lena*. In: *Samtliche Werke und Briefe*. Hrsg. Werner R. Lehmann, Hamburg, Bd. I, S. 140. Polizeiliche Steckbriefe scheinen auf die Zeit des Hochabsolutismus zurückzugehen. Daß er sie aus Erfahrung parodiert, zeigt sein eigener Steckbrief:

»Steckbrief. Der hierunter signalisierte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indicirten Theilnahme an staatsverrätherischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen. Man ersucht deshalb die öffentlichen Behörden des In- und Auslandes, denselben im Betretungsfalle festzunehmen und wohlverwahrt an die unterzeichnete Stelle abliefern zu lassen. Darmstadt, den 13. Juni 1835. Der von Großh. Hess. Hofgericht der Provinz Oberhessen bestellte Untersuchungsrichter, Hofgerichtsrath Georgi. Personal-Beschreibung. Alter: 21 Jahre, Größe: 6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen Maases, Haare: blond, Stirne: sehr gewölbt, Augenbrauen: blond, Augen: grau, Nase: stark, Mund: klein, Bart: blond, Kinn: rund, Angesicht: oval, Gesichtsfarbe: frisch, Statur: kräftig, schlank, Besondere Kennzeichen: Kurzsichtigkeit.« Beilage zum Frankfurter Journal, Nro. 166, Donnerstag, den 18. Juni 1835. Faksimile in: Georg Büchner, 1985, *Leben, Werk, Zeit. Ausstellung zum 150. Jahrestag des »Hessischen Landboten«*. Katalog, Marburg, S. 203.

20 Vgl. die Einzelheiten bei Carlo Ginzburg, 1983/1985, *Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes*. In: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Pierce*. Hrsg. Umberto Eco, Thomas A. Sebeok, München, S. 125 – 179.

König Peter das unverkennbare, unfälschbare Zertifikat seines Leonce, wie er als romantischer Schauspieler durch die Natur stürmt. Wer glaubt, daß Buchstaben ihn selber meinen, ist bloß verführt. Wer gefilmt wird, ist eben damit schon überführt, sei es auch nur durch mobile Spiegel wie Freud. Auf Filmen sehen alle Handlungen dümmter aus, auf Tonbändern, die ja die Knochenleitung Kehlkopf – Ohr unterschlagen, haben Stimmen keine Seele, auf Paßbildern sind nur Verbrechervisagen zu sehen – nicht weil Medien lügen würden, sondern weil sie den Narzißmus des eigenen Körperschemas zerstückeln.

Medien sind eine historische Eskalation von Gewalt, die die Betroffenen zu totaler Mobilmachung zwingt. Der erste Theoretiker des Unheimlichen scheint davon mehr geahnt zu haben als sein Kritiker Freud. Schon 1906 verglich Ernst Jentsch die Panik vor Automaten oder Doppelgängern mit dem Zusammenbruch »einer Defensivstellung«, mit einem »Mangel an Deckung in den Episoden« eines »Krieges«, der nach Jentschs Prophezeiung »nie endet«. <sup>21</sup>

Die UFA, Deutschlands Spielfilmkonzern, entstand bekanntlich 1917 unter der Schirmherrschaft des Bild-und-Film-Amtes im Großen Generalstab und auf Befehl des Ersten Generalquartiermeisters, Generals der Infanterie Erich Ludendorff. <sup>22</sup> Was Wunder, wenn der Medienkrieg nie endet. In Vietnam waren Eliteeinheiten wie die US-Marineinfanterie zu Angriff und Tod nur bereit unter der Bedingung, daß NBC oder CBS oder ABC ein TV-Kamerateam am Einsatzort hatten. <sup>23</sup> Gerade daß der eine Körper von Viet-

21 Jentsch, 1906, S. 205.

22 Vgl. dazu Walter Görlitz, 1967, *Kleine Geschichte des deutschen Generalstabes*. Berlin, S. 194 f. Den Wortlaut Ludendorffs zitieren Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hrsg.), 1976, *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm: eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a. N. vom 24. April bis 31. Oktober 1976*. München, S. 75.

23 Vgl. Michael Herr, 1979, *An die Holle verraten (Dispatches)*. München, S. 228 f.

cong-Granaten zerrissen wurde, machte seinen Doppelgänger in den Abendnachrichten unsterblich. *Apocalypse Now* oder die totale Mobilmachung ...

Seitdem Filmkameras – zum begreiflichen Leidwesen der Lebensphilosophie<sup>24</sup> – mit Flügelscheibe und Malteserkreuz die Körper vorm Sucher zerhacken, um ihre 24 Bilder pro Sekunde zu schießen, ist Lacans zerstückelter Körper eine Positivität. Er tritt anstelle jener ganzen Personen, die klassisch-romantische Dichtung feierte oder produzierte. Den großen hysterischen Bogen etwa, diese physiologische Form totaler Mobilmachung, haben nicht bloß Stab und Hand Charcots hervorgerufen, die er bekanntlich nachhelfend über Unterleiber und Eierstöcke seiner Patientinnen führte.<sup>25</sup> Der große Psychiater war moderner und sagte das auch. Daß seine Salpêtrière zum erstenmal in der Medizingeschichte die Hysterie spurensichern konnte, dankte sie den neuen Maschinen und Maschinisten, die ein heruntergekommenes Pariser Irrenhaus zum Labor verwandelt hatten.<sup>26</sup> Der Charcot-Mechaniker und Rolleiflex-Erfinder Albert Londe baute schon 1883 eine Kamera mit 9 oder 12 Objektiven, die auf Kommando eines Metronoms hin sukzessive Momentaufnahmen, also Filme *avant la lettre* lieferte. Objekt dieser Zerhackung: die Hysterikerinnen der Salpêtrière, Zuschauer dieser Zerhackung: der junge Sigmund Freud.<sup>27</sup> Wie schön und groß muß der hysteri-

24 Vgl. Henri Bergson, 1907/1923, *L'Évolution créatrice*. 26. Aufl. Paris, S. 330f.

25 Vgl. Michel Foucault, 1976/1987, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. I: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt/M., S. 73 f., Anm.

26 Vgl. Jean Martin Charcot, 1880–93, *Œuvres complètes*, Bd. I, Paris.

27 Die Daten über Albert Londe (1858–1917) nach Hrayr Terzian, 1981, *La fotografia psichiatrica*. In: *Nascita della fotografia psichiatrica*. Hrsg. Franco Cagnetta, Venedig, S. 39. Die Daten über seine Hysterie-Filme nach Joël Farges, 1975, *L'image d'un corps*. Communications, Nr. 23: *Psychanalyse et cinéma*, S. 89.

sche Bogen geraten sein, als Kameras ihn speicherten oder hervorriefen . . .

Eine totale Mobilmachung, die die Psychoanalyse auf den Weg gebracht hat, von Freud aber gar nicht erst ignoriert wird. Das Wort Kino kommt in seinen Schriften nicht vor. Freud auf Filme anzuwenden, überläßt er seinem literaturhistorischen Adjutanten. Genau das ist der Ausgangspunkt von Ranks Doppelgänger-Studie, erschienen unmittelbar nach Uraufführung des ersten deutschen Autorenfilms. Rank scheut sich nämlich nicht, »zur Aufrollung weitreichender psychologischer Probleme . . . einen zufälligen und banalen Ausgangspunkt« zu wählen: den Hanns-Heinz-Ewers-Stummfilm *Student von Prag*. Er mutmaßt sogar, »daß die in mehrfacher Hinsicht an die Traumtechnik gemahnende Kinodarstellung auch gewisse psychologische Tatbestände, die der Dichter oft nicht in klare Worte fassen kann, in einer deutlichen und sinnfälligen Bildersprache zum Ausdruck bringt«. All »die schattenhaft flüchtigen Bilder«, die jenen Studenten im 60-Minuten-Duell mit seinem Spiegelbild und Doppelgänger zeigen – Ranks genaue Feder verschriftet sie. (Denn 1914 sind Video-Tapes und das heißt optische Relektüremöglichkeiten noch nicht erfunden.) Aber eben nur, um ein banales Massenmedium auf unbewußte Symbolik hin aufzurollen –: als wären Freuds manifester Trauminhalt und Unterhaltungsindustrie ein und dieselbe Oberfläche. Den latenten Gedanken von Traum und/oder Film dagegen bilden, schon weil der Drehbuchschreiber Ewers löblicherweise literarischen »Vorbildern« folgte,<sup>28</sup> Diskurse und nichts als Diskurse. Ausgerechnet einen Stummfilm überführt Rank in romantische Doppelgängerdichtung und diese Dichtung in Mythologie oder Psychoanalyse. Nichts also ist es mit dem Versprechen, Traumtechnik und Kinodarstellung, Freud und Londe zu verschalten. Der psychische Apparat verbaut jeden Sinn für technische. Und noch wenn Rank am Ende seiner historisch-methodischen Regression den Fi-

28 Rank, 1925, S. 7 f.

dschi-Insulaner zitiert, der seinen ersten Blick in europäische Spiegel einen Blick in die Geisterwelt nannte,<sup>29</sup> fällt ihm nicht bei, daß seit Anbeginn okkulte Medien notwendig technische voraussetzen.

Die Psychoanalyse des Films macht Verfilmung wieder rückgängig. Als gäbe es keine technischen Schwellen, verifiziert sie eine Dichtung, die der Film eben abgelöst hat. Freuds Urszene – sein Salpêtrièr-Jahr – ist erfolgreich verdrängt.

Deshalb ist es auch nur die halbe Wahrheit, wenn Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* zum Schluß kommt:

Die Psychoanalyse hat die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht). Die Themen der fantastischen Literatur sind buchstäblich zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung der letzten fünfzig Jahre geworden. Es mag genügen, an dieser Stelle zu erwähnen, daß der Doppelgänger beispielsweise schon zu Freuds Zeit Thema einer klassischen Studie geworden ist (*Der Doppelgänger* von Otto Rank).<sup>30</sup>

Todorov hat recht, wenn er die romantischen Doppelgänger um 1900 verenden läßt. Aber es ist von vornherein unglaublich, daß Theorie allein solche Schläge führen konnte. Erst im Zangenangriff von Wissenschaft und Industrie, von Psychoanalyse und Film ist die empirisch-transzendente Doublette Mensch, dieses Substrat romantischer Phantastik, implodiert. All jene Schatten und Spiegel des Subjekts – die Psychoanalyse hat sie klinisch verifiziert, das Kino technisch implementiert. Seitdem bleibt einer Literatur, die Literatur sein will, nurmehr *écriture* – : eine Schrift ohne Autor. Und aus Buchstaben kann niemand Doppelgänger und das heißt Identifikationsmöglichkeiten herauslesen.

Aber weil Geister bekanntlich nicht sterben, ist neben

29 Rank, 1925, S. 89, Anm. 4.

30 Tzvetan Todorov, 1972, *Einführung in die fantastische Literatur*. München, S. 143 (gekürzt).

der Literatur eine neue Phantastik entstanden. Das Kino und seine Drehbuchlieferanten besetzen die von der Romantik geräumten Stellungen. Denn wie der erste Theoretiker des Films erkannte: Im Kino »wird jeder Traum wirklich«. <sup>31</sup> Was Dichtung versprochen und nur im Imaginären von Leseerlebnissen gewährt hat, auf der Leinwand erscheint es im Reellen. Zur Versetzung in eine wirkliche, sichtbare Welt ist rechtes Lesen, bei Novalis unabdingbare Voraussetzung, überflüssig geworden. Um Doppelgänger zu erblicken, müssen Leute weder gebildet noch angetrunken mehr sein. Auch und gerade Analphabeten sehen den Studenten von Prag, seine Geliebte und seine Maîtresse – all jene »schattenhaft flüchtigen Gestalten« Ranks, wie sie als solche schon Doppelgänger sind – : Zelluloidgespenster der Schauspielerkörper.

Es muß nur der geniale Méliès auftreten und den Dokumentarismus Londes oder der Lumières um eine ganze Trickkiste ergänzen, damit neben die Filmdoppelgänger erster Potenz die Filmdoppelgänger im Quadrat treten können. Mit Spiegeln und Mehrfachbelichtungen ist es ein

31 Hugo Münsterberg, 1916/1970, *The Photoplay; a psychological study*. Nachdruck als *The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. Hrsg. Richard Griffith, New York, S. 15: »Rich artistic effects have been secured, and while on the stage every fairy play is clumsy and hardly able to create an illusion, in the film we really see the man transformed into a beast and the flower into a girl. There is no limit to the trick pictures which the skill of the experts invent. [...] Every dream becomes real.« Diese These Münsterbergs ist unzweideutig zu verifizieren an genau jener Literatur, die der Spielfilm seit 1895 ablöst. Im schlechthin romantischen Roman, Hardenbergs *Heinrich von Ofterdingen*, träumte der Held bekanntlich eine blaue Blume. »Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegeten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.« (Novalis, 1809, Bd. I, S. 197.)

leichtes, den Darsteller des Studenten zweimal zu zeigen. Eben noch hat er vorm Spiegel das Fechten geübt, und gleich darauf tritt sein Spiegelbild aus dem Rahmen. Ob diese »Besonderheit der Filmtechnik« mit Rank »seelisches Geschehen bildlich veranschaulicht«,<sup>32</sup> steht dahin. Klar ist dagegen, daß die Verfilmung selber verfilmt. Kinodoppelpgänger führen vor, was mit Leuten geschieht, die in die Schußlinie technischer Medien geraten. Ihr Ebenbild wandert motorisiert in Körperdatenbänke.

Schon das Programmheft zum *Studenten von Prag* nannte »die Doppelfigur des Helden eine Ausdrucksmöglichkeit, die nur das Kino, nie aber die Bühne in solcher Vollendung zeigen kann«<sup>33</sup>. Auf dem Theater wäre der eine und doppelte Student, wie Sosius und Merkur seit Plautus, zu zwei Schauspielern verkommen, auf dem Romanpapier gar zur leeren Behauptung. Als »Filmproblem aller Filmprobleme« dagegen, wie Willy Haas formulierte,<sup>34</sup> hat der Doppelpgängereffekt den frühen Film bestimmt. Ewers' *Student*, Lindaus *Anderer*, Hauptmanns *Phantom*, Wegeners *Golem*, Wienes *Caligari*, von zahllosen *Jekyll and Hyde*-Versionen zu schweigen – sie alle variieren den Filmtrick aller Filmtricks, wie es einfacher und genauer heißen müßte.

Der Grund liegt auf der Hand: Tricks – ob im Film, in der Liebe oder im Krieg – sind Strategien der Macht. Nur im germanistischen Klischee üben Expressionismusfilme Kritik an wilhelminischer Bürgerlichkeit; in ihren Effekten trainieren sie ein neues Machtdispositiv ein: How to do things without words.

Lindaus Film *Der Andere* zeigt einen Staatsanwalt, den eine hirnhypophysen bedingte Persönlichkeitsspaltung in

32 Rank, 1925, S. 12.

33 Zitiert in Greve/Pehle/Westhoff, 1976, S. 110. Über den *Studenten von Prag* als Verfilmung des Films selber vgl. auch Jean Baudrillard, 1976/1982, *Der symbolische Tausch und der Tod*. München, S. 85.

34 Besprechung des Gerhart-Hauptmann-Films *Phantom* (1922), zitiert in Greve/Pehle/Westhoff, 1976, S. 172.

Staatsanwalt und Verbrecher, Jäger und Gejagten auseinandernimmt. Mit allen Argumenten der Psychiatrie, mit allen Waffen der Kriminalistik wird einem historisch rückständigen Beamten eingebläut, daß sein juristischer (und nicht nur juristischer) Personbegriff ausgespielt hat, seitdem auch stumme Körperspuren sichergestellt werden können. Der Film handelt von Mächten, zu denen er selber zählt.<sup>35</sup>

Also ist es nur konsequent, daß die magische Macht des Rabbi Löw in Wegeners *Golem* darin aufgeht, vor Kaiser Rudolf einen Film-im-Film vorzuführen. (Kaiser Wilhelm, der große Medienfreak von 1914, wußte das sicher zu schätzen.) Nach Wegeners medientechnischem Imperativ muß »der eigentliche Dichter des Films die Kamera sein. Die Möglichkeit des ständigen Standpunktwechsels für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Spiegelung und so fort, kurz, die Technik des Films muß bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts.«<sup>36</sup> Daß Rabbi Löw einen motorisierten Automaten namens Golem (oder Wegener) bauen kann, allegorisiert demnach kaum (wie die Filmhistoriker meinen) »das Risiko einer von der herrschenden Klasse auf Zeit und unter Kontrolle eingesetzten Diktatur, die sich gegen ihre Initiatoren selbst« richtet.<sup>37</sup> Ganz abgesehen vom »größten Cinéasten aller Zeiten« (Syberberg) sind Golems eine Gefahr: blöde Doppelgänger eines Menschen,

35 Paul Lindaus »Schauspiel in vier Akten«, nach dem der Film gedreht wurde und ich notgedrungen zitierte, hat Photographien als Metaphern für Film. Vgl. Paul Lindau, 1893/ca. 1906, *Der Andere*. Leipzig, S. 22 und S. 81. – Lindau, einer der ersten Schreibmaschinenbenutzer unter Deutschlands Schriftstellern, gehörte übrigens zu Freuds Jugendlektüren. Vgl. Ernest Jones, 1969, *Sigmund Freud, Leben und Werk*. Hrsg. Lionel Trilling, Steven Marcus, Frankfurt/M., S. 182.

36 Paul Wegener, 1916, *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films*. Zitiert in Kai Möller, 1954, *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen*, o. O., S. 111.

37 Georg Seeßlen/Claudius Weil, 1978, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. Reinbek, S. 48.

den es nicht mehr gibt, seitdem Medien auch Zentralnervensysteme ersetzen können.

Wenn im luftkriegsmäßig verdunkelten Vorführraum (dessen Vorbild in der Kunstgeschichte einzig Wagners Festspielhaus gewesen sein kann<sup>38</sup>) ein Film anfängt, greift die Ersetzung von Zentralnervensystemen aufs Publikum selber über. Ob herrschende Klasse wie Rudolf oder Wilhelm oder von Papen, ob beherrschte Klasse wie der Rest – alle haben sie an der Leinwand ihre Netzhaut. »Der Zuschauer«, schrieb Edgar Morin, »reagiert auf die Filmleinwand wie auf eine externe Netzhaut, die mit seinem Hirn in Fernverbindung steht.«<sup>39</sup>

Film ist totale Macht, auch und gerade wenn er sie (wie im Fall des Rabbi Löw und seiner Zaubertricks) noch einmal ausstellt. Denn nur solange dergleichen Verdopplungen literarisch blieben, vom Typ des Buchs-im-Buch der *Lehrjahre*, konnten sie als Reflexion gelesen werden – als Einladung zu sogenannter Kritik. Technische Medien und Abschreckungsstrategien siegen dagegen gerade durch Selbstaussstellung. Wie sollte ein Simulakrum des Zentralnervensystems – und das hieß ja einmal: der Seele – noch hinterfragbar sein?

Ein paar Schriftsteller des laufenden Jahrhunderts haben es begriffen. Von Meyrinks *Golem* bis zu Pynchons *Gravity's Rainbow* reicht die Kette einer Phantastik, die nichts mit Hoffmann oder Chamisso und alles mit Filmen zu tun hat. Literatur des Zentralnervensystems in direkter Medienkonkurrenz und deshalb womöglich auch immer schon zur Verfilmung bestimmt. Präsentifizieren statt erzählen, simulieren statt beglaubigen – so die Devise. Meyrinks *Golem*, 1915 erschienen, beginnt mit einem namenlosen Sprecher und einem nachgerade physiologischen Präsens. Der Spre-

38 Vgl. dazu Friedrich Kittler, 1987, *Weltattem. Über Wagners Medientechnologie*. In: *Diskursanalysen, Bd. I: Medien*. Hrsg. Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider, Samuel Weber, Opladen, S. 94–107.

39 Edgar Morin, 1956, *Le cinéma; ou, L'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*. Paris, S. 139.

cher »besitzt« eben »kein Organ mehr, mit dem« er die Frage »wer ist jetzt ›ich‹« überhaupt noch stellen könnte. Deshalb tritt an die Stelle reflexiver Hinterfragungen ein neurologisch reiner Datenfluß, der immer schon zugleich auch Netzhautfilm ist.

Bit 1: »Das Mondlicht fällt auf das Fußende meines Bettes wie ein großer, flacher Stein.« Dieser große, flache Stein aus dem ersten Romansatz büßt seine Vergleichsfunktion sogleich ein, um aus der Metaphorik von Literatur ins Reelle von Neurophysiologie überzuwechseln. Bit 2: »Und das Bild von dem Stein, der aussah wie ein Stück Fett, wächst ins Ungeheuerliche in meinem Hirn.« Diese ungeheuerliche Großaufnahme füllt alsbald, nach der Logik von Kamerafahrten, das ganze Sehnervensystem des Halbschlafenden. Bit 3: »Ich schreite durch ein ausgetrocknetes Flußbett und hebe glatte Kiesel auf.« Dieser Raum, zugleich immer noch Bettfußende und schon Flußbett, wird alsbald zur Zeit, die Großaufnahme also zur Rückblende. Bit 4: »Alle jene Steine, die je in meinem Leben eine Rolle gespielt haben, tauchen auf rings um mich her.«<sup>40</sup>

Usw. usw. im Eingangskapitel, bis lauter Filmtricks aus einem Mondlichtfleck im Leben A das Prager Altstadtghetto im Leben B gemacht haben. Die »kinematographische Illusion des Bewußtseins«, von der Bergsons gleichzeitige Theorie handelt,<sup>41</sup> überführt eine Zäsur zwischen Biographien und Epochen ins perfekte Kontinuum eines Netzhautfilms: Durch das Loch seiner Identität, die es nicht gibt, stürzt das namenlose Ich der Rahmenhandlung in einen Doppelgänger namens Pernath, der vor einem ganzen Menschenleben die Binnenhandlung durchgemacht hat. Daß auch dieses Prager Altstadtghetto ein Film ist, beweist die Verdopplung des Doppelgängermotivs. Ganz wie das namenlose Ich in Pernath gestürzt ist, so stürzt Pernath selber in einen Golem, der sehr ausdrücklich und photogra-

40 Gustav Meyrink, 1915, *Der Golem. Ein Roman*. Leipzig, S. 1 – 4.

41 Vgl. Henri Bergson, 1907/1923, S. 330 f., und dazu Gilles Deleuze, 1983/1989, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt/M.

phisch Pernaths »Negativ« heißt.<sup>42</sup> Die verschrieene Mystik des Romans ist also nur medientechnische Präzision. Mit Meyrink präsentiert Literatur zum erstenmal hirnpfysiologische Entsprechungen von Filmabläufen. Reell ist nicht die Seele, sondern das Zelluloid.

Traumtechnik und Kinodarstellung stehen einander viel näher, als Otto Rank sich 1914 träumen ließ. Keine psychoanalytische Doppelgängertheorie kann Meyrinks endlose Doppelgängerfluchten oder auch Schrebers »flüchtig hingemachte Männer« denken.<sup>43</sup> Von allen Wissenschaften der Epoche ist nur eine zuständig – und natürlich genau jene, deren Vorarbeiten den Film überhaupt erst möglich gemacht haben. Ohne die experimentelle Psychologie der Helmholtz und Wundt kein Edison und keine Lumières, ohne die physiologischen Messungen von Netzhaut und Sehnervensystem kein Kinopublikum. Deshalb stammt die erste kompetente Theorie des Films vom Chef des Harvard Psychological Laboratory. Münsterberg denkt 1916, was Meyrink 1915 beschreibt. Und das einfach darum, weil der große Experimentalpsychologe – in Wort und Sache – eine neue Wissenschaft begründet hat: die Psychotechnik.<sup>44</sup>

Erst Psychotechnik, diese Verschaltung von physiologischen und technischen Experimenten, von psychologischen und ergonomischen Daten macht Filmtheorie möglich (um von Fließbandarbeit und Gefechtsausbildung ganz zu schweigen). Mühelos kann Münsterberg nachweisen, daß Spielfilme zum erstenmal in der Kunstweltgeschichte imstande sind, den neurologischen Datenfluß sel-

42 Meyrink, 1915, S. 25 (mit Dank an Michael Müller/Freiburg).

43 Vgl. Daniel Paul Schreber, 1903/1973, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Hrsg. Samuel M. Weber, Berlin, S. 145 und S. 161. Der Kontext beweist klar genug, daß identitätslose und serielle Doppelgängerscharen auch bei Schreber Verkehrsteilnehmer sind.

44 Vgl. Hugo Münsterberg, 1914, *Grundzüge der Psychotechnik* Leipzig (siebenhundertsiebenundsechzig ebenso großartige wie vergessene Seiten).

ber zu implementieren. Während traditionelle Künste Ordnungen des Symbolischen oder Ordnungen der Dinge verarbeiten, sendet der Film seinen Zuschauern deren eigenen Wahrnehmungsprozeß – und das in einer Präzision, die sonst nur dem Experiment zugänglich ist, also weder dem Bewußtsein noch der Sprache. Jeder einzelnen Kamertechnik ordnet Münsterberg einen unbewußten psychischen Mechanismus zu: der Großaufnahme die Aufmerksamkeitsselektion, der Rückblende das souvenir involontaire, dem Filmtrick das Tagträumen usw.<sup>45</sup>

Aber mathematische Gleichungen können ebensogut nach rechts wie nach links aufgelöst werden, und der Titel Psychotechnik sagt es schon, daß experimentalpsychologische Filmtheorien auch medientechnische Seelentheorien sind. Ganz wie im *Golem* wird das souvenir involontaire zur Rückblende, die Aufmerksamkeitsselektion zur Großaufnahme usw. Unbewußte Mechanismen, die es zuvor nur im Menschenexperiment gab, nehmen Abschied von den Leuten, um als Doppelgänger einer gestorbenen Seele die Filmstudios zu bevölkern. Ein Golem als Stativ oder Muskulatur, einer als Zelluloid oder Netzhaut, einer als Rückblende oder Gedächtnis ...

Und Münsterberg, nachdem er schon von Freiburg im Breisgau nach Harvard gegangen ist, tut auch den letzten Schritt. Er besichtigt die New Yorker Filmstudios, deren Theorie er schreibt. Das ist der ganze Unterschied zwischen Münsterberg und Rank, zwischen Ingenieurwissen und Konsumentenstandpunkt.

Die Zeitläufte haben dazu geführt, daß Freud – in seiner Selbstautorisierung zum Propheten – den Ruhm aller anderen Diskurse genießt. Hugo Münsterberg erscheint heute nur noch in Freud-Biographien – mit dem falschen Vornamen Werner und als einer von vielen Zuhörern der psychoanalytischen Amerikatournee von 1908.<sup>46</sup> So gründlich verdrängt ist die Wahrheit über Medientechnik, seitdem

45 Münsterberg, 1916/1970, S. 31 – 48.

46 Vgl. Jones, 1969, S. 350.

Münsterberg einen allerletzten Schritt tat. Seine Selbstautorisierung zum Weltkriegsstrategen im Jahr 1916 brachte die wissenschaftliche Exkommunikation.<sup>47</sup> Ohne Spuren-beseitigung läuft eben keine Spurensicherung, ohne Verdrängung der Gründerfiguren keine generalstabsmäßige Filmkonzerngründung. Im laufenden Jahrhundert, das alle Theorien implementiert, gibt es keine mehr. Das ist das Unheimliche an seiner Realität.

47 Die biographischen Daten über Münsterberg nach Richard Griffiths Einleitung zum »Photoplay«-Neudruck (Münsterberg 1916/1970).

---

Friedrich Kittler

**Draculas Vermächtnis**

---

Technische Schriften

RECLAM VERLAG LEIPZIG

ISBN 3-379-01476-1

© Reclam Verlag Leipzig 1993 (für diese Ausgabe)  
Quellen- und Rechtsnachweis am Schluß des Bandes

Reclam-Bibliothek Band 1476

1. Auflage, 1993

Reihengestaltung: Hans Peter Willberg

Umschlaggestaltung: Friederike Pondelik unter Verwendung  
der Computergrafik »Tanz der Silikone« von Werner Drescher

Printed in Germany

Satz: Schroth Fotosatz GmbH Limbach-Oberfrohna

Druck und Binden: Offizin Andersen Nexö Leipzig GmbH

Gesetzt aus Meridien

---

# Inhalt

Vorwort .....	8
I	
Draculas Vermachtnis .....	11
Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine .....	58
II	
Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte .....	81
Benns Gedichte – »Schlager von Klasse« .....	105
Der Gott der Ohren .....	130
III	
Vom Take Off der Operatoren .....	149
Signal-Rausch-Abstand .....	161
Real Time Analysis, Time Axis Manipulation .....	182
Protected Mode .....	208
Es gibt keine Software .....	225
Literaturverzeichnis .....	243
Quellen- und Rechtsnachweis .....	258