

nicht [...] mit versteinendem Schreck, sondern mit angenehmem Staunen über die magische Kraft des Zauberspiegels, den uns da der Dichter vorhält.¹²

Zauberspiegel aus anderen Ländern und Zeiten zeigten Götinnen oder Dämonen. Im klassischen Deutschland spiegeln sie das Schicksal der Bürger, die ihr Leben und ihr Lesen verwechseln. Was die *Lehrjahre* lehren, kann (mit Friedrich Schlegel¹³) 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 liebt, so entfählet sich in unserem Innern eine wirkliche, sichtbare Welt nach den Worten.«¹⁴ Der Buchstrabe 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.

Mussers *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 unerschlagen 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.¹⁵

Das arme Kind in Schwarz – kein Narzissmus und kein Ich hat es produziert, kein Tod und keine Unsterblichkeit ist seine Bot-

¹² Jentsch, *Eigenheimlichkeiten*, S. 14f. Zu Schreib- und Lesetechniken der Identifikation im Allgemeinen vgl. meine Studie über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser/F. A. Kirtler, *Dichtung als Sozialisationspraktik*, Göttingen 1978, S. 99-114.

¹³ Vgl. Schlegel, »Über Goethe's Meisters« (wie Anm. 11), S. 136 und S. 141f.

¹⁴ »Fragment von 1798«, in: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960ff., Bd. III, S. 377.

¹⁵ Alfred de Musset, *La nuit de décembre* (1835), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Philippe Van Tieghem, Paris 1963, S. 153.

schaft. Alles läuft viel einfacher, als Psychoanalyse träumt. Arm ist das Kind in Schwarz nur als Opfer der allgemeinen Alphabetisierung, die Mitteleuropa um 1800 erfährt hat. Seitdem neue kindgemäße Lehrmethoden das Alphabet verflüchten und versinnlichen, seitdem Leute die Buchstaben nicht mehr als Gewalt und Fremdkörper spüren, seitdem können sie auch glauben, von Buchstaben gemeint zu sein. Alphabète nannte es Lacan. Und Baudelaire, wie um die Gespenster Chamisso und Mussets zu dekodieren, begann seinen Gedichtband mit der Anrede »Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!«

Das ist Klarerx und unter Dichtung der Schlußstrich. Keiner von Baudelaire's 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 belästern, 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 Tüte von Spiegeln auftaucht, ist sehr anders. Mit Alphabetismus und Dichtung hat sie nichts zu tun. Im Jahr 1900 beschreibt Ernst Mach, wie er letztlich im Omnibus einen Fremden sah und dachte, »was doch da für ein herabgekommener Schulmeister einsteigt«. Auch der große Physiker und Wahrnehmungstheoretiker brauche nämlich in praxi ein paar Millisekunden, um in jenem Fremden sein Spiegelbild zu erkennen. Und Freud, der Machs unheimliche Begegnung weiterzählt, kann gleich mit eigenen Parallelfällen aufwarten. Er »saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigen Ruck der Fahrtbewegung die zur anstößenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock« eintrat, der Freud sehr »gründlich mißfiel«. ¹⁶ Eigene Spiegelbilder im Toilettenrückglas 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 schädlichen 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 ungeschliffenen Doppelgänger namens Verkehrsteilnehmer erst seit Eisenbahn und Ottomotor. Derselbe Mallarmé, der mit Lesen und Lesbarkeiten Schluß machte, hier den Autoingenieuren, ihren Motor besser nach hinten zu versetzen. Dann können 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. ¹⁷

Vor allem aber Vision eines Schriftstellers, der sein eigenes Medium Schrift vor Halluzinationen und Doppelgängerereffekten systematisch abschortet. Eine Umfrage nach dem illustrieren Buch beantwortet 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, vorzweifelhaft ersetzen wird.« ¹⁸ Auch das ist Klarerx. 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 atmosphärische 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.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, »Sur le beau et l'utile«, in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry, Paris 1961, S. 880. Eine vorrechtliche Realisation dieser Kamerafahrt ist das Rudern in Mallarmés Prosa-Gedicht *Le nageur blanc* (*Oeuvres complètes*, S. 283-286). Über Kino und Autofahrt im allgemeinen vgl. auch Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Paris 1976, S. 251-257.

¹⁸ Mallarmé, »Sur le livre illustré«, in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry, Paris 1961, S. 878.

Gerade die Dummheit des Films macht ihn zum vorzellhaften 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: »Geh auf zwei Füßen, hat zwei Arme, ferner einen Mund, eine Nase, zwei Augen, zwei Ohren. Besondere Kennzeichen: ein höchst gefährliches Individuum.«¹⁹ Soweit und gerade soweit ging Dichtung, wenn Körper zu speichern waren – bis zum individuellen Allgemeinen Meisterscher Umritzzeichnungen und nicht weiter. Der Film dagegen zählt (wie Kriminalistik und Psychoanalyse auch) zu jenen modernen Spurensicherungstechniken, die nach Ginzburgs Einsicht²⁰ Körperkontrolle optimieren.

Dafür gibt es Beweise: all die dummen oder vertickten, monogoldenen oder hysterischen Körper, die frühe Stummfilme aufmarschieren lassen. Jeder einzelne von ihnen ist der Schatten des Körpers des Gefilmten, kürzer gesagt: sein Doppelpänger. Ein Kameraschwenk – und schon hätte König Peter das unverkennbare, unfälschbare Zertifikat seines Leonce, wie er als romantischer Schauspieler durch die Natur stümm. Wer glaubt, daß Buchstaben ihn selber meinen, ist bloß verführ. 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 Tondändern, die ja die Knochenleitung Kehlkopf-Ohr unter schlagen, haben Stimmen keine Seele, auf Paßbildern sind nur Verbrechenrisagen zu sehen – nicht weil Medien lügen würden, sondern weil sie den Narzißmus des eigenen Körperschemas zerstücken.

Medien sind eine historische Eskalation von Gewalt, die die Betroffenen zu totaler Mobilmachung zwingt. Der erste Theoretiker des Unheimlichen scheint davon mehr gehant zu haben als sein

19 Georg Büchner, *Leonce und Lena*, in: ders., *Werke und Briefe*, Gesamtausgabe, hg. von Fritz Bergemann, Wiesbaden 1988, S. 447. Polizeiliche Steckbriefe, wie Büchner sie aus eigener Anschauung parodiert, scheinen auf die Zeit des Hochabsolutismus zurückzugehen.

20 Vgl. die Einzelheiten bei Carlo Ginzburg, »Spurensicherung: Der Jäger entziffert die Fährte: Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaften auf der Suche nach sich selbst«, in: *Freiburger* 3-4 (1980).

Kritiker Freud. Schon 1906 verglich Ernst Jentsch die Panik vor Automaten oder Doppelpängern mit dem Zusammenbruch »einer Defensivstellung«, mit einem »Mangel an Deckung in den Episoden« eines »Krieges«, der nach Jentschs Prognose »nie ende«. ²¹ Die UFA, Deutschlands Spielfilmkonzern, entstand bekanntlich 1917 unter der Schirmherrschaft des Bild- und Film-Arms im Großen Generalstab und auf Befehl des Ersten Generalquartiermeisters, Generals der Infanterie Erich Ludendorff.²² Was Wunder, wenn der Medienkrieg nie endet. In Vietnam waren Elitereinheiten wie die US-Marineinfanterie zu Angriff und Tod nur bereit unter der Bedingung, daß NBC oder CBS oder ABC ein TV-Kamerteam am Einsatzort hatten. ²³ Gerade daß der eine Körper von Vietcong-Granaten zerrissen wurde, machte seinen Doppelpänger in den Abendnachrichten unsterblich. *Apocalypse Now* oder die totale Mobilmachung ...

Seidem Filmkameras – zum begrifflichen Leidwesen der Leibensphilosophie²⁴ – mit Flügelscheibe und Malteserkreuz die Körper vorm Sucher zerhacken, um ihre 24 Bilder pro Sekunde zu schießen, ist Lacans corps morcelé 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 Charcoots hervorgerufen, die er bekanntlich nachhelfend über Unterleiber und Eierstöcke seiner Patientinnen führte.²⁵ Der große Psychiater war moderner und sagte das auch. Daß seine Salpêtrière zum erstemal in der Medizingeschichte die Hysterie spurensichern konnte, dankte sie den neuen Maschinen und Maschinenisten, die ein heruntergekommenes Pariser Irrenhaus zum Labor verwandelt hatten. ²⁶ Der Charcot-Mechaniker und

21 Jentsch, »Zur Psychologie des Unheimlichen« (wie Anm. 2), S. 205.

22 Vgl. dazu Walter Göhrig, *Kleine Geschichte des deutschen Generalstabs*, Berlin 1967, S. 194 f. Den Wortlaut Ludendorffs zitieren Ludwig Grewe, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.), *Hatte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm* (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums), Marbach 1976, S. 75.

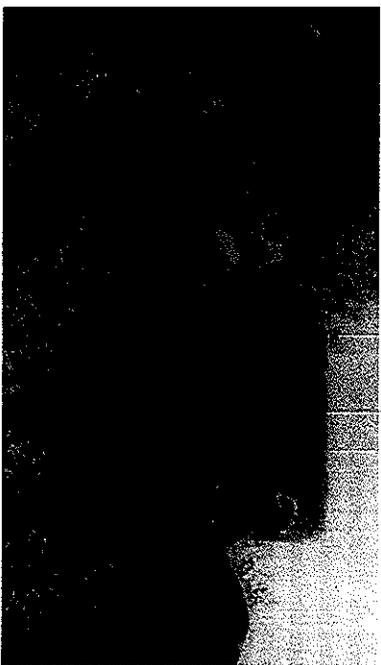
23 Vgl. Michael Herr, *An die Hölle verurteilt* (Disparates), München 1979, S. 228 f.

24 Vgl. Henri Bergson, *Évolution créatrice*, Paris, 26. Aufl. 1933, S. 330 f.

25 Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1977, S. 73 f., Anm.

26 Vgl. Jean Martin Charcot, *Études complètes*, Bd. 1, Paris 1886.

Rolleffex-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 Zerschneidung: die Hysterikerinnen der Salpêtrière, Zuschauer dieser Zerschneidung: der junge Sigmund Freud.²⁷ Wie schön und groß muß der hysterische Bogen geraten sein, als Kameras ihn speicherren oder hervorriefen ...



Hanns Heinz Ewers, *Der Student von Prag*, Romantisches Drama in vier Bildern. In Szene gesetzt vom Verfasser (Deutsche Bioscop GmbH 1913). Der Doppelgänger (Paul Wegener) trennt Studenten (Paul Wegener) und Geliebte (Grete Berger).

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« »neinen zufälligen und

²⁷ Die Daten über Albert Londe (1858-1917) nach Hayr Terzian, »La fotografia psichiatrica«, in: *Nascita della fotografia psichiatrica*, hg. von Franco Cagnetta, Venedig 1981, S. 39. Die Daten über seine Hysterie-Filme: nach Joël Farges, »L'Image d'un corps«, in: *Communications* 33 (1975): *Psychanalyse et cinéma*, S. 89.

banalen Ausgangspunkt« zu wählen: den Hanns Heinz Ewers-Stummfilm *Der Student von Prag*. Er murmelt 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 scharrenhaft flüchtigen Bilder«, die jenen Studenten im 60-Minuten-Duell mit seinem Spiegelbild und Doppelgänger zeigen – Ranks genaue Feder verschriffen sie. (Denn 1914 sind Video-Tapes und d. h. optische Relektüremöglichkeiten noch nicht erfunden.) Aber eben nur, um ein banales Massenmedium auf unbewußte Symbolik hin aufzurollen – als wären Freuds manifeste 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,²⁸ 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 Fidschi-Insulaner zitiert, der seinen ersten Blick in europäische Spiegel einen Blick in die Geisteswelt nannte,²⁹ 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 Urscene – sein Salpêtrière-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

²⁸ Rank, *Der Doppelgänger* (wie Anm. 3), S. 7f.
²⁹ Ebd., S. 89, Anm. 4.

Freunds Zeit Thema einer klassischen Studie geworden ist (*Der Doppelgänger* von Otto Rank)³⁰

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

Aber weil Geister bekanntlich nicht sterben, ist neben der Literatur eine neue Phantasie 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.«³¹ Was Dichtung versprochen und nur im Imaginären von Leseerlebnissen gewährt hat, auf der Leinwand erscheint es im Realen. Zur Versetzung in eine wirkliche, sichtbare Welt ist rechtes Lesen, bei Novalis unabhängige Voraussetzung, überflüssig geworden. Leute müssen weder gebildet noch leicht angeheitert mehr sein. Auch und gerade Analphabeten sehen den Studenten von Prag, seine Geliebte und seine

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

31 Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, Neudruck, hg. von Richard Griffith, als *The Film: A Psychological Study, The Silent Photoplay in 1916*, New York 1970, 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 bear 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 beinahe eine blaue Blume. »Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing: die Blätter wurden glänzend und schmiegen sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgehöhlten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebete« (Novalis, *Schriften* [wie Anm. 14], Bd. 1, S. 197).

Maitresse – all jene »schattenhaft flüchtigen Gestalten« Ranks, wie sie als solche schon Doppelgänger sind –: Zelluloidgespenster der Schauspielkörper.

Es muß nur der geniale Méliès auftreten und den Dokumentarismus Londe oder der Lumières um eine ganze Trickliste ergänzen, damit neben die Filmdoppelgänger erster Potenz die Filmdoppelgänger im Quadrat treten können. Mit Spiegeln und Mehrfachbelichtungen ist es ein Leichtes, den Darsteller des Studenten zweimal zu zeigen. Eben noch hat er vom Spiegel das Fechten geübt, und gleich darauf tritt sein Spiegelbild aus dem Rahmen. Ob diese »Besonderheit der Filmtechnik« mit Rank »seeisches Geschehen bildlich veranschaulicht«³² steht dahin. Klar ist dagegen, daß sie Verfilmung selber verfilmt. Kinodoppelgänger führen vor, was mit Leuten geschieht, die in die Schußlinie technischer Medien geraten. Ihr Ebenbild wandert motorisiert in Körperatombänke.

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.«³³ Auf dem Theater wäre der eine und doppelte Student zu zwei Schauspielern verkommen, auf dem Romanpapier gar zur leeren Behauptung. Als »Filmproblem aller Filmprobleme« dagegen, wie Willy Haas formulierte,³⁴ hat der Doppelgängereffekt den frühen Film bestimmt. Ewers' *Student*, Lindaus *Anderer*, Hauptmanns *Phantom*, Wegeners *Golem*, Wiens *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 wilhelmischer Bürgerlichkeit; in ihren realen Effekten üben und d. h. trainieren sie ein neues Machtstpositiv –: How to do things without words. Lindaus Film *Der Andere* zeigt einen Staatsanwalt, den eine

32 Rank, *Der Doppelgänger* (wie Anm. 3), S. 12.

33 Zitiert in Grevel/Pehle/Westhoff, *Hinter ich das Kino!* (wie Anm. 22), S. 110. Über den *Studenten von Prag* als Verfilmung des Films selbst vgl. auch Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 85; und demnachst die Filmstudie von Michael Zah, Freiburg.

34 Besprechung des Gerhard-Hauptmann-Films *Phantom* (1922), zitiert in Grevel/Pehle/Westhoff, *Hinter ich das Kino!* (wie Anm. 22), S. 172.

hirnphysiologisch bedingte Persönlichkeitspaltung in 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.³⁵

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.) Und auch daß der Rabbi einen motorisierten Automaten namens Golem bauen kann, allegorisiert wohl 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.«³⁶ Ganz abgesehen vom größten Cineasten aller Zeiten (Syberberg) sind Golems eine Gefahr: blöde Doppelgänger eines Menschen, den es nicht mehr gibt, seitdem Medien – nach McLuhan ja Prothesen des Körpers – auch Zentralnervensysteme ersetzen können.

Wenn im luftkriegsmäßig verdunkelten Vorführraum (dessen Vorbild in der Kunstgeschichte einzig Wagners Festspielhaus gewesen sein kann?) 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

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

36 Georg Seßlind/Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek 1980, S. 48.

37 Vgl. dazu meinen Aufsatz »Weltern. On Wagners Media Technology«, in: Leroy R. Shaw/Nancy R. Cribble/Marton S. Miller (Hrsg.), *Wagner in Retrospect. A Centennial Reappraisal*, Amsterd. 1987, S. 203-212; dt.: »Weltern. Über Wagners Medientechnologie«, in: Friedrich A. Kittler, *Ausbreitung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980, S. 94-107 (im vorliegenden Band S. 160-180).

er« schrieb Edgar Morin, »reagiert auf die Filmlinwand wie auf eine externe Netzhaut, die mit seinem Hirn in Fernverbindung steht.«³⁸

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

Ein paar Schriftsteller des laufenden Jahrhunderts haben es begreifen. Von Meyrink's *Golem* bis zu *Granitz'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 der Verfilmung bestimmt. Präzifizieren statt erzählen, simulieren statt beglaubigen – so die Devise. Meyrink's *Golem*, 1915 erschienen, beginnt mit einem namenlosen Sprecher und einem nachgerade physiologischen Präsens. Der Sprecher »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 Reale von Neurophysiologie überzuwechseln. Bit 2: »Und das Bild von dem Stein, der aussah wie ein Stück Fett, wächst ins Ungeheuerliche in meinem Hirn.« Diese ungelutete Grobaufnahme fällt ab, nach der Logik von Kamerafahrten, das ganze Sehnersystem des Halbschlafenden. Bit 3: »Ich schreite durch ein ausgetrocknetes Flußbett und hebe glatte Kiesel auf.« Dieser Raum, zugleich immer noch Betreffende und schon Flußbett, wird ab, nach der Zeit, die Grobaufnahme also zur Rückblende. Bit 4: »Alle jene Steine, die je in meinem Leben eine Rolle gespielt haben, tauchen auf rings um mich her.«³⁹

38 Edgar Morin, *Le cinema ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956, S. 339.

39 Gustav Meyrink, *Der Golem. Ein Roman. Ein Roman*, Leipzig 1915, S. 1-4.

Und so weiter, und so weiter im Eingangskapitel, bis lauter Filmmiricks aus einem Mondlichtfleck im Leben A das Prager Altradtghetto im Leben B gemacht haben. Die »kinematographische Illusion des Bewußtseins«, von der Bergsons gleichzeitige Theorie handelt,⁴⁰ überführt eine Zäsur zwischen Biographien und Epochen ins perfekte Kontinuum eines Nerzhautfilms: Durch das Loch seiner Identität, die es nicht gibt, stützt das namenlose Ich der Rahmenhandlung in einen Doppelgänger namens Perrnath, der vor einem ganzen Menschenleben die Binnenhandlung durchgemacht hat. Daß auch dieses Prager Altradtghetto ein Film ist, beweist die Verdopplung des Doppelgängermotivs. Ganz wie das namenlose Ich in Perrnath gestützt ist, so stützt Perrnath selber in einen Golem, der sehr ausdrücklich und photographisch Perrnaths »Negativ« heißt.⁴¹ Die verschleierte Mystik des Romans ist also nur medientechnische Präzision. Mit Meyrink präzenfiziert Literatur zum erstemal hirnpfysiologische Entsprechungen von Filmabläufen. Real ist nicht die Seele, sondern das Zelluloid.

Traumtechnik und Kinodarstellung stehen einander viel näher, als Otto Rank sich 1914 räumen läßt. Keine psychoanalytische Doppelgängertheorie kann Meyrinks endlose Doppelgängerfluchten oder auch Schrebers »flüchtig hingemachte Männer« denken.⁴² 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 Nezhaut 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.⁴³

40 Vgl. Henri Bergson, *Évolution créatrice* (1907), Paris, 26. Aufl. 1923, S. 330f., und dazu Gilles Deleuze, *Cinema 1: L'image-mouvement*, Paris 1983.

41 Meyrink, *Der Golem* (wie Anm. 39), S. 25 (mit Dank an Michael Müller).

42 Vgl. Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903), hg. von Samuel M. Weber, Berlin 1973, S. 145 und 161. Der Kontext beweist klar genug, daß identitätslose und serielle Doppelgängercharaktere auch bei Schreber vernehmbar sind.

43 Vgl. Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig 1914 (siebenunddreißigstündig ebenso großformatig wie vergessene Seiten).

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 erstemal in der Kunstwelgeschichte insrande sind, den neurologischen Datenfluß selber 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 Aufmerksamkeitselektion, der Rückblende das souverän involontaire, dem Filmmirick das Tagträumen usw.⁴⁴

Aber mathematische Gleichungen können ebenso gut 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 souverän 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 Nerzhaut, 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

44 Münsterberg, *The Photoplay* (wie Anm. 31), S. 31-48 (»The Psychology of the Photoplay«).

Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg

Für David Wellbery

1908⁴⁵ So gründlich verdrängt ist die Wahrheit über Medientechnik, seitdem Münsterberg einen allerletzten Schritt tat. Seine Selbstautorisierung zum Weltkriegsstrategen im Jahr 1916 brachte die wissenschaftliche Exkommunikation.⁴⁶ Ohne Spurenbesichtigung läuft eben keine Spurensicherung, ohne Verdängung der Gründertypen keine generalstabsmäßige Filmkonzerngründung. Im laufenden Jahrhundert, das alle Theorien implementiert, gibt es keine mehr. Das ist das Unheimliche an seiner Realität.

Im deutschen Herbst 1983 ging eine dpa-Meldung durch die Presse:

Der CSU-Vorsitzende und bayerische Ministerpräsident Strauß verfügt nach eigenen Angaben über »ziemlich konkrete Informationen«, wonach die DDR schon seit Jahren unterirdische Anlagen aus der Zeit des Dritten Reiches für die Stationierung von Atomraketen wieder ausbaut. Diese »natürlichen Festungen« befinden sich zum Teil in 300 bis 400 Meter Tiefe unter einer Gesteinsschicht, so daß sie atomwaffenfester seien, sagte Strauß auf einem Internationalen Symposium der Hanns-Seidel-Stiftung (FAZ, 3. November 1983, S. 12).

Was dpa untererschlug: Jene »natürlichen Festungen«, zumal die bei Nordhausen im Harz, hatten schon einmal Raketen beherbergt und sogar massenproduziert. Weshalb die SS 20 in ihren Felsbunkern oder die Pershings auf unseren Bundesautobahnen¹ alle nur den Bogen, den Regenbogen einer exzentrischen Heimkehr beschreiben.

I. Krieg

Gravity's Rainbow, der Regenbogen der Schwerekraft, ist die Flugparabel der V2-Raketen, die ein letztes Kriegshalbjahr lang – vom 8. September 1944 bis zum 27. März 1945² – die deutschalliierten Fronten überflogen, von Abschußbasen in Holland oder Niedersachsen auf Metropolen wie London und Antwerpen. *Gravity's Rainbow* ist auch Thomas Pynchons Versuch, die Zeichen der Zeit als Roman zu lesen. Denn diese Zeichen, allen Nachkriegsräumen zum Trotz,³

¹ Über die Strategie von Autobahnen seit dem Ersten Weltkrieg vgl. Friedrich Kitzler, »Autobahnen«, in: *Kulturrevolution. Zeitschrift für angewandte Diskursforschung* 5 (1984), S. 42-44.

² Vgl. dazu Erik Bergaust, *Weniger von Braun. Ein ungläubliches Leben*, Düsseldorf, Wien 1976, S. 111.

³ Über Zweiten Weltkrieg und Nachkriegsraum vgl. Pink Floyd, *The Final Cut. A Requiem for the Post War Dream*, London 1983, Seite 1.

⁴⁵ Vgl. Jones, *Sigmund Freud* (wie Anm. 35), S. 350.

⁴⁶ Die biographischen Daten über Münsterberg nach Richard Griffith: »Einleitung« zum *Phonoplay*-Neudruck.