Phantoms can be seen as sensual phenomena that question the limits of knowledge. They are present in dreams, states of inattention or absences of mind. That makes them both fascinating and dangerous objects, which have the power to lead the subject astray and provoke vertigo. The article discusses the important role that phantoms play in philosophy, literature, and film, with regards to the oscillation between appearance and reality, as well as fact and fiction. It shows how uncanny encounters with phantoms haunt Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, Siegfried Kracauer's essays and Friedrich Wilhelm Murnau's film Phantom in different ways, and uses these encounters with the dark to reflect on the thinking about, writing on and seeing of phantoms. — Keywords: phantom, sensual perception, knowledge, vertigo, appearance

Petra Löffler, Phantome – Begegnungen mit dem Ungewissen

„Insofern der Blick unserem Bewußtsein einen Ausweg von dem Ort sichert, den unser Körper bewohnt, stellt er im wörtlichen Sinne einen Exzeß dar." — *Jean Starobinski*, Das Leben der Augen

1. *Das Denken der Phantome*

Ein Phantom ist das, was nicht loslässt, in Gestalt einer trügerischen Vergangenheit, die nicht aufhört, oder einer verheißenen Zukunft, die nicht anfängt. Es gehört allen und keinem, es berührt, ohne nah zu sein – eine Erscheinung, mal Trugbild, mal Gespenst oder Geist genannt, die schwer in Begriff und Form zu fassen ist. Als Figur(ation)en des Ungewissen machen Phantome die labilen Grenzen des Wissbaren kenntlich. Das macht sie so anziehend wie gefährlich. Phantome sind zuerst und zuletzt Phänomene der Wahrnehmung, des Sehens und des Hörens, Gestalt bzw. Gehör gewordene innere Bilder bzw. Stimmen, die Herrschaft erlangen können über das Denken. Als „analogische Vorstellungen unserer Sinne" hat Immanuel Kant diese Erscheinungen in seiner 1766 erschienenen Schrift *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* bezeichnet.[1] Sie gelten deshalb nicht umsonst als Agenten der wiederholten (Selbst-)Täuschung, denen das sich selbst regulierende Subjekt der Moderne ständig ausgesetzt ist. Phantome sind hartnäckig wiederkehrende Erscheinungen, es gibt sie nur im Modus der Wiederholung, der sie prozessiert. Es verbietet sich von daher eigentlich, von ihnen im Singular zu sprechen: In Momenten der Unachtsamkeit, der Geistesabwesenheit oder des Traums sind Phantome zur Stelle und erinnern daran, dass die Grenze zwischen Wissen und Nichtwissen eine ungewisse ist – nicht von ungefähr bemerkt Kant am Ende des zweiten Hauptstücks

1 / Immanuel Kant: „Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik", in: *Werke*, Bd. 2: Vorkritische Schriften bis 1768, hg. von Wilhelm Weischedel, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2003, S. 921–989, hier S. 948. Er analysiert dort den „verwickelten metaphysischen Knoten" (Titel des ersten Hauptstücks) der Beziehung des Denkens zu Geistererscheinungen, zählt nicht nur den Begriff des Geistes zu den „erschlichenen" (S. 926, Anm.), sondern erklärt die Geisterwelt zur Gemeinschaft der

immateriellen bzw. geistigen Naturen (S. 940), deren „anschauende Vorstellungen“ (S. 942) nicht unmittelbar, jedoch durch „analogische Vorstellungen unserer Sinne“ (S. 948) in das Bewusstsein gelangen können. Friedrich Balke hat überzeugend den „*medialen* Gebrauch“, den Kant von der bildenden Anschauung macht, und ihre Rolle für „die Regelung des kommunikativen Zugangs zu den Geistern“ dargelegt (vgl. ders. „Wahnsinn der Anschauung. Kants *Träume eines Geistersehers* und ihr diskursives Apriori“, in: Moritz Baßler / Bettina Gruber / Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*, Würzburg 2005, S. 297–313, hier S. 301, 302).

2 / Ebd., S. 982.

3 / Stefan Andriopoulos: „Kants Gespenster. Optische Medien, Metaphysik und Geistersehen“, in: Michael Gamper / Peter Schnyder (Hg.), *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper*, Freiburg i. Br. 2006, S. 51–73, hier S. 55. Zu diesem Schluss kam bereits, auf anderen argumentativen Pfaden, Friedrich Kittler: „auch der deutsche Idealismus ist der Geschichte der optischen Medien entsprungen“ (vgl. ders.: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, S. 123).

seiner *Träume*, er habe den Leser „zu demselben Punkte der Unwissenheit geführet [...], aus welchem er herausgegangen war“[2].

Stefan Andriopoulos hat die konstitutive Rolle des Begriffs ‚Erscheinung‘ für die wissenschaftliche Debatte über Geistererscheinungen sowie für den philosophischen Idealismus erkannt und diesen Diskursen zugleich eine implizite Medientheorie unterstellt, „welche die phantasmagorischen Bilder der um 1800 populären Laterna magica in ihrem paradoxen Oszillieren zwischen ‚Schein‘ und ‚Wirklichkeit‘ thematisiert“[3]. Die vor allem durch Étienne Gaspard Robertson ab 1799 populär gewordenen „Phantasmagorien“[4], die zahlreich erschienenen Schriften über natürliche Magie und nicht zuletzt die literarischen Gespenstererzählungen der Zeit verbindet demnach ein gemeinsames Interesse an der sinnlichen Wirklichkeit des Nichtwirklichen. Ihr nahezu zeitgleiches Erscheinen auf den Bühnen der Wissenschaft wie der Unterhaltung, das Staunen, das sie bei den Kritikern des Geisterglaubens ebenso auszulösen vermögen wie bei ihren Anhängern, macht Phantome zu einem so faszinierenden wie prekären Wissensobjekt, zur Figur einer „Poetologie des Wissens“, die sich der Formen ihrer Inszenierung ebenso bewusst ist wie des Abstandes zwischen Wörtern und Dingen und die mit einer Sprache beginnt, „die die Distanz zu sich selbst aussagt und gerade darum das Fiktive in sich schließt“[5].

Deshalb hat Klaus Bartels den Phantomen einen Platz in der Kulturgeschichte der Gedächtniskunst und der Speichertechniken zugewiesen und sie zugleich als eine Mittlerfigur bestimmt. Dort intervenieren sie in die vermeintlich sichere Unterscheidung zwischen Faktum und Fiktion, Sichtbarem und Unsichtbarem, Anwesendem und Abwesendem, indem sie sich in dem Raum dazwischen einnisten und die Logik dieser Unterscheidungen verkehren: „Mit einer dritten Kategorie, der ‚Fiktion des Faktischen‘, ist zu rechnen. In dieser Konfiguration hat das Fiktive

ebenso Anteil am Faktischen wie das Faktische am Fiktiven, so daß auch die Umkehrung wahr ist und vom ‚Faktischen der Fiktion' gesprochen werden muß."[6] Phantome sind in dieser Perspektive eine Kippfigur, die das Faktische und das Fiktive als verschiedene Modi der Wahrnehmung und des Denkens kenntlich macht.

Zugleich, auch darauf hat Bartels aufmerksam gemacht, sind Phantome gleichsam eine unzerstörbare „reine Form"[7], die durch verschiedene Aufzeichnungstechniken immer wieder generiert und reproduziert wird: Die „unheimliche Regeneration der Phantome"[8] ist nicht nur im Horrorfilm oder in der Geisterfotografie Legion, wo das Unheimliche stets aufs Neue Form annimmt,[9] sondern in Mythen der Auferstehung und deren Adaptionen durch verschiedene Weltreligionen notorisch. Das macht Phantome zu einem Gegenstand von Kultur- und Mediengeschichte, insofern sie als Topos, als Ort und Figur des Dritten, das Problem der Darstellbarkeit des Undarstellbaren bezeichnen.

Als bedeutende Zäsur in der Mediengeschichte der Phantome kann die Nobilitierung der Einbildungskraft zum „prothetischen Wahrnehmungsraster"[10] angesehen werden. Friedrich Kittler hat immer wieder die optische Halluzinierbarkeit der Literatur um 1800 im Einklang mit der Einübung des leisen Lesens zur Voraussetzung ihrer Verfilmbarkeit erklärt.[11] Sich das Gelesene bildlich vorstellen zu können und zugleich die Materialität der Buchstaben zu vergessen, bildet fortan eine Lektüretechnik, die auf Vergegenwärtigung abzielt. Der Zusammenhang zwischen Innerlichkeit und phantasmatischer Verdoppelung qua Schrift wird vor allem in den Geistererzählungen der literarischen Romantik entfaltet. Dort wird die Seele „zum dritten Ort, in dem die Gespenster eingesperrt sind".[12] Dieses „Phantom unseres eigenen Ichs", von dem Clara in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* an ihren Verlobten Nathanael schreibt,[13] hat Kittler ebenso als „poetisch-philosophisches

4 / Vgl. ebd., S. 62 sowie Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, S. 139–155.

5 / Joseph Vogl: „Einleitung", in: ders., *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16, hier S. 14.

6 / Klaus Bartels: „Zwischen Fiktion und Realität: das Phantom", in: *Semiotik* 1/2 (1987), S. 159–181, hier S. 161.

7 / Ebd., S. 164.

8 / Ebd., S. 165.

9 / Zur Affinität von optischen Medien und Phantomen vgl. Tom Gunning: „Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", in: Patrice Petro (Hg.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington / Indianapolis 1995, S. 42–71.

10 / Bartels, Zwischen Fiktion und Realität, S. 166.

11 / Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800, 1900*, München 1985; ders., Optische Medien, S. 125–154.

12 / Bartels, Zwischen Fiktion und Realität, S. 170.

13 / Vgl. ebd.

Phantasma"[14] entlarvt wie die Vorliebe der romantischen Literatur für Doppelgänger, die nur „am Schreibpult"[15] entstanden sein konnten. Doppelgängererzählungen buchstabieren das Wissen der Phantome aus, das nicht zuletzt die psychoanalytischen Forschungen Freuds und Ranks populär gemacht haben:[16] Sie setzen den Menschen in ein unheimliches Selbstverhältnis, in dem er sich mit einer glücklichen Formulierung Michel Foucaults als „empirisch-transzendentale Dublette"[17] erkennt. Phantome befragen zugleich die uneingestandenen Prämissen humanwissenschaftlicher Erkenntnis: Wenn der Mensch sich als Subjekt und Objekt der Erkenntnis zugleich begreifen muss, dann wird seine Verdopplung geradezu notwendig. Der Hochstapler stellt eine spezifisch moderne Doppelgängerfigur dar, die das Schwanken „zwischen Taumel und Täuschung"[18] zum Ethos seines Handelns erhebt.

Die Begegnung mit Phantomen beruht wie die Schwindelerfahrung auf einer Inkongruenz von Sehen und Denken. So definiert der tschechische Physiologe Johann Evangelista Purkinje in seinen *Beyträgen zur näheren Kenntniß des Schwindels aus heautognostischen Daten* (1820) verschiedene Schwindelarten und bestimmt den Zeitschwindel als Desorientierung des Selbstbewusstseins in Folge einer zu schnellen oder zu langsamen Aufeinanderfolge von Vorstellungen, die „das Individuum in Verwirrung des Urtheils über die Identität seines Selbst, und über die Dauer seiner Thätigkeit in der realen Zeit" stürzen.[19] Diese Täuschung der Sinne tritt für Purkinje im Rauschzustand ebenso auf wie in Traum und Wahnsinn. Kaum verwunderlich ist daher, dass Begegnungen mit Phantomen und Schwindelerfahrungen um 1800 in Wissenschaft wie Unterhaltungskultur gleichermaßen Aufmerksamkeit zuteil wird.[20] Phantome haben gerade wegen ihrer prekären Stellung zwischen Faktum und Fiktion, zwischen Taumel und Täuschung Faszination erregt. Als Gestalt gewordener Zweifel an vermeintlichen Gewissheiten fordern

14 / Friedrich Kittler: „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte", in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 81–104, hier S. 90.

15 / Ebd., S. 84.

16 / Sigmund Freuds Schrift *Das Unheimliche* entstand 1919, Otto Ranks Studie *Der Doppelgänger* erschien 1925.

17 / Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1990, S. 384.

18 / Rolf-Peter Janz / Fabian Stoermer / Andreas Hiepko (Hg.), *Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, Amsterdam / New York 2003, S. 7.

19 / Johann Purkinje: „Beyträge zur näheren Kenntniß des Schwindels aus heautognostischen Daten", in: *Medizinische Jahrbücher des kaiserlich-königlichen österreichischen Staates*, Bd. 4.2 (1820), S. 79–125, hier S. 117. Vgl. dazu Michael Hagner: „Psychophysiologie und Selbsterfahrung. Metamorphosen des Schwindels und der Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert", in: Aleida und Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten*, München 2001, S. 241–263; Petra Löffler, „Schwindel, Hysterie, Zerstreuung. Zur Archäologie massenmedialer Wirkungen", in: Marcus Hahn / Erhard Schüttpelz (Hg.), *Trancemedien und*

sie das Denken immer wieder heraus und setzen es den Schwindel erregenden „analogischen Vorstellungen unserer Sinne“ aus, von denen Kant ‚geträumt‘ hatte.

Diesem Umstand trägt der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty noch zwei Jahrhunderte später Rechnung, wenn er Phantome von den mit beiden Augen wahrgenommenen Dingen unterscheidet. Jene stellen für ihn nur „monokulare Bilder“ dar, die nicht in demselben Sinne existieren, „wie das mit beiden Augen wahrgenommene Ding *existiert*“: „Jene monokularen Bilder sind Phantome, das Ding hingegen ist das Reale, jene sind Vor-Dinge (*pré-choses*), dieses ist das Ding: jene verschwinden, sobald wir zum normalen Sehen übergehen“.[21] Merleau-Ponty wendet sich in dieser Passage seiner unvollendet gebliebenen phänomenologischen Studie über *Das Sichtbare und das Unsichtbare* gegen den Wahrnehmungsglauben und definiert zwei aufeinander bezogene Register des Sehens: das monokulare Sehen, das Phantome oder „Vor-Dinge“ hervorbringt, und das beidäugige Sehen der realen Dinge, das er an eine Vorstellung von Normalität knüpft. Er betrachtet Phantome als Unfall des normalen Sehens, als Handicap der Einäugigkeit.

Phantomen haftet als Produkten eines einäugigen Sehens die partielle Blindheit also immer schon an. Dies stellt für Merleau-Ponty zugleich ihren größten Mangel dar: Phantome sind als flüchtige Erscheinungen zu weit entfernt von der Dichte der Dinge. Dennoch unterhalten sie eine unauflösbare Beziehung zu ihnen, denn Phantome sind für Merleau-Ponty nichts anderes als „Skizzen oder Reste des wahren Sehens“[22], die wie der Traum nicht beobachtbar, daher voller Lücken sind und nur durch eine Metamorphose in eine vollständige Wahrnehmung münden können. Phantome, monokulare Bilder treten demnach auf, sobald der Wahrnehmende im Wahrnehmen verschwindet, das heißt, wenn er vergisst, dass er wahrnimmt, denn „die Wahrnehmung erfasst ihn niemals

Neue Medien um 1900, Bielefeld 2009, S. 373–399.

20 / Stephan Oettermann hat in seiner Studie über das Panorama das Verlangen von Panoramabesuchern, Karussellfahrern und Turmbesteigern nach Schwindelerfahrungen beschrieben (*Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, S. 12 f.).

21 / Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994, S. 22. Merleau-Ponty hat an dem unvollendeten Manuskript zwischen März 1959 und November 1960, nur wenige Monate vor seinem Tod, gearbeitet.

22 / Ebd., S. 23.

dann, wenn er wahrnimmt“[23]. Phantome erscheinen demnach in Momenten der Geistesabwesenheit, die das Sehen vom Subjekt des Sehens distanzieren, in denen sich das Sehen gleichsam selbst aufführt. Sie sind für Merleau-Ponty Effekte einer fundamentalen Spaltung des Sehens und des Seins, die nur durch die Reflexion der Wahrnehmung auf sich selbst, durch ein sehendes Sehen überwunden werden kann.

In seinem zeitgleich entstandenen Essay *Das Auge und der Geist* nimmt er diesen Gedanken wieder auf: „Das Sehen ist kein bestimmter Modus des Denkens oder eine Selbstgegenwart; es ist mein Mittel, von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst innewerde“[24]. Die Spaltung des Seins ist in dieser Perspektive geradezu notwendig, um zur Erkenntnis der eigenen Existenz zu gelangen. Die erfüllte oder gegenwärtige Wahrnehmung entspricht für Merleau-Ponty dem „Denken des Wahrnehmens“, worin das Ding ist, „was wir zu sehen gedenken“; das Imaginäre gehört dagegen zur Sphäre der „halbgedachten Denkobjekte, der Halb-Gegenstände oder Phantome“[25], Für ihn könnte die menschliche Wahrnehmung die Dinge jedoch gleichzeitig nur verworren wiedergeben, wenn „das Sehen nicht in ihr sich selbst vorausginge“[26], das heißt, wenn es nicht die Welt der Phantome oder „Vor-Dinge“ gäbe, aus der die Wahrnehmung ihre Fülle und Gegenwärtigkeit zuerst bezieht. Es sind also genau genommen die Phantome, die in ihrer Mittlerrolle zwischen Sehen und Denken, Imaginärem und dem Realen die Kohärenz des Seins in der Welt herstellen.

Zu diesen zählt Merleau-Ponty besonders jene ausschließlich visuellen Phänomene, die ihren Ursprung in der Doppelnatur des Lichts haben, die der Maler erforscht und ins Bild setzt: „Licht, Beleuchtung, Schatten, Reflexe und Farbe [...] haben, gleich Phantomen, nur eine visuelle Existenz. Ja, sie befinden sich sogar lediglich auf der Schwelle des all-

23 / Ebd., S. 24.
24 / Maurice Merleau-Ponty: „Das Auge und der Geist“ (1960), in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. und übers. von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, S. 39.
25 / Merleau-Ponty, Das Sichtbare, S. 50.
26 / Merleau-Ponty, Das Auge, S. 16.

täglichen Sehens und werden im allgemeinen nicht gesehen."[27] Die vom Künstler nachgeschaffene „umfassende Sichtbarkeit" aus Licht und Schatten, Farben und Reflexen setzt „die in ihr gefangenen Phantome" frei.[28] Merleau-Pontys Argumentation kreist um das Paradox des exzentrischen Sehens, darum, dass „mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist"[29], und sucht zu beweisen, dass Phantome Gestalten des gemeinhin Übersehenen im Sichtbaren sind. Die Faszination, die Phantome stets aufs Neue auslösen, beruht mithin auf einer Seherfahrung, in der die stabilisierende Reflexion des Wahrnehmenden auf seine Wahrnehmung ausfällt. Die faszinierende Spaltung von Sehen und Sein formuliert Merleau-Ponty vorsichtig in einer Frage, die zugleich seine Selbstgewissheit mit unabsehbaren Folgen bedroht: „Was würde es bedeuten, wenn ich nicht nur an meinem eigenen Sehen, sondern auch an der Sicht eines Anderen auf sich selbst und auf mich teilhaben könnte?"[30] Die Versuchung des exzentrischen Blicks liegt genau darin. Sie gleicht einer Beschwörung von Phantomen.

Diese Überlegung steht gewissermaßen am Anfang der Seherfahrung, die Siegfried Kracauer 1925 in seinem Denkbild *Der verbotene Blick* beschrieben hat. Das Szenario des verbotenen Blicks gestaltet sich hier explizit als Begegnung mit einem Phantom. Eine solche Begegnung lässt, wie Merleau-Ponty seinen gefährlichen Gedanken weiter entwickelt hat, die „verborgenen Kräfte" zwischen dem Wahrnehmenden und den Dingen hervortreten, das heißt, „eine ganze Vegetation möglicher Phantasien, die der Leib nur durch den fragilen Akt des Blicks in Schach hält"[31]. Diese Fragilität des Blicks zeigt zugleich die Schwierigkeit an, die Abstände zwischen Subjekt und Objekt des Sehens zu justieren. Der Blick bringt die Dinge nahe, holt sie heran und hält sie gleichzeitig auf variabler Distanz. Er bildet ein Scharnier zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen, seien es reale Dinge oder Phantome. Diese eigentümliche Ambivalenz anerkennt die Existenz eines exzentrischen Blicks, der

27 / Ebd., S. 20.
28 / Ebd.
29 / Ebd., S. 16.
30 / Merleau-Ponty, Das Sichtbare, S. 50. Jacques Lacan hat bekanntlich seine Überlegungen zur Spaltung von Auge und Blick sowie eines sehenden Sehens, die er in seiner Schrift *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* ausführt, an Merleau-Pontys phänomenologischer Unterscheidung zwischen Auge und Geist geschärft.
31 / Ebd.

den seinerseits Blickenden zum Objekt eines fremden Sehens macht, denn „das vom Anderen Wahrgenommene verdoppelt sich“[32], wie Merleau-Ponty betont hat. Exakt diesen „verborgenen Kräften“, die das Wissen der Phantome entfalten, weist Kracauer einen konkreten Schauplatz zu.

11. *Das Schreiben der Phantome*

Mit seinem Erscheinen kann gerechnet werden. Es lässt sich förmlich erwarten. Das ist die erste Überraschung, die Kracauers am 9. April 1925 in der *Frankfurter Zeitung* erschienene Prosaminiatur *Der verbotene Blick* bereitet.[33] Abend für Abend, so macht uns ihr Verfasser glauben, kommt es zur Begegnung mit einem Phantom, das bei all seiner Fremdheit doch seltsam vertraut ist. Kracauer sucht sie nachgerade. Er betrachtet sein Erscheinen als allabendliches Ritual – so gewöhnlich wie ein Kneipen- oder Kinobesuch. Auch das versteht sich, bedenkt man die von Merleau-Ponty beschworenen Gefahren, keinesfalls von selbst.

Kracauers minutiöse Beschreibung des Raums, in dem das Phantom jeden Abend erscheint, etabliert kein identifizierbares Beobachtersubjekt, nennt keine personale Erzählerinstanz. Sie beginnt *in medias res*. Die Begegnung findet statt in einer namenlosen Großstadtkneipe, ein „wenig anmutender“ Ort, der genauso austauschbar ist wie seine Gäste, in denen Kracauers stiller Gast die Durchschnittstypen seines eigenen bürgerlichen Milieus erkennt. Hier, an diesem Durchgangsort, mischen sie sich bunt und finden ihre Ebenbilder in den „Jahrmarktsphotographien an den Wänden“[34]. Der Beobachter friert diese Gestalten und das sie umgebende Interieur zu einem Bild ein, in dem jedes Ding und jede Person ihren festen Platz zu haben scheinen: die billigen, „verblichenen Künste“ einer Artistentruppe ebenso wie ein ausgestopfter, über den Köpfen der Gäste in einer Laterne hin und her schwankender Uhu oder die weiße Hemdbrust

32 / Ebd., S. 25.
33 / Siegfried Kracauer: „Der verbotene Blick“, in: *Schriften*, Bd. 5.1, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 1990, S. 296–300.
34 / Ebd., S. 296.

des befrackten Kellners. Er entwirft für das Auge des Lesers eine Szene von visionärer Kraft, ein *tableau vivant*, das trotz aller Kneipenlebendigkeit in Leblosigkeit zu erstarren scheint. Exakt an diesem Allerweltsort erscheint allabendlich ein Phantom.

Dieses Tableau misst der anonyme Berichterstatter immer weiter aus, stattet es mit weiteren Details aus, an denen sich sein beobachtender Blick für einen langen Augenblick festsaugt, ehe er feststellen muss: „Aber das ist es nicht."[35] Bevor das Phantom erscheinen kann, hat erst ein anderes Monstrum seinen Auftritt. In den Blick gerät zunächst ein Pianella, ein mechanisches Orchestrion, Vorläufer der Musikbox also, die von Kracauer mal als Fabelwesen, mal als Dämon bezeichnet wird, der seinen Schabernack treibt.[36] Solcherart animiert, spuckt dieses monströse Ding zunächst befremdliche Töne und endlich auch Melodien aus. An dieser Musikbox, ihren spukhaften Tönen und zauberhaften Illuminationen, wird die historisch variable Differenz zwischen Technik und Magie augenscheinlich, die Aura des Magischen, von der Walter Benjamin angesichts der Fotografie gesprochen hat.[37] Kracauer wird nicht müde, deren Auferstehung zu feiern, um am Ende wiederum die gerade geweckten Erwartungen in einem Satz zu enttäuschen: „Aber auch das ist es nicht."[38]

Die Enttäuschung macht jedoch wiederum einer Erwartung Platz. Die beschriebene Szene hat offensichtlich noch nicht ihren Höhepunkt erreicht. Erst noch muss das Monstrum sein Geheimnis offenbaren. Der Sesam öffnet sich, und aus ihm ersteht ein gläserner Tanzsaal, in dem sich mechanische Tänzer endlos spiegeln und eine Art Totentanz vollführen. Und dann vergisst sich der Blick des anonymen Beobachters im Anblick der umherschwebenden Puppen. Musik und Bewegung der Tänzer im Spiegelsaal übertragen sich auf die anwesenden Kneipengäste und auch auf ihn: Puppen und Menschen schwingen im selben Rhythmus – flüchtiges Traumbild einer Gemeinschaft der Menschen und Dinge, geboren

35 / Ebd., S. 297.

36 / Vgl. dazu auch Helmut Stalder: *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der „Frankfurter Zeitung" 1921–1933*, Würzburg 2003.

37 / Vgl. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 371 f. Vgl. dazu auch: *Technik – Magie – Medium. Geister, die erscheinen*, Ästhetik & Kommunikation 35 / 137 (2004).

38 / Kracauer, Der verbotene Blick, S. 297.

aus dem Geist der Musik und beseelt von der Magie der Animation. Aber auch diesmal wird die Erwartung enttäuscht, das Ereignis aufgeschoben. Das Phantom erscheint nur dem Wartenden, der sich seinen Eindrücken überlässt und genauso wie der Leser, die Leserin, gefangen durch die halluzinatorischen Effekte der bildhaften Erzählsprache, in Taumel verfällt, aus dem sich die bange Frage erhebt: „Ist es nun das?" Nein. „Auch das ist es nicht."[39]

Fast unbemerkt wechselt der Text nun von dem litaneihaften „Auch das ist es nicht" in einen anderen Erzählmodus. Das Erscheinen des Phantoms kündigt sich an durch einen doppelten Riss – in der Zeit und im Modus der Beschreibung: Urplötzlich, für Sekunden, die eine Ewigkeit zu währen scheinen, steht das Phantom da, und genauso urplötzlich erwacht im Text ein Du, tritt in das Zwischenreich zwischen Traum und Wirklichkeit ein und schafft die Möglichkeit einer Zwiesprache mit dem namenlosen Erzähler. Mit diesem „Du" schafft er sich nicht nur eine exzentrische Instanz der Selbstansprache, ein Double, sondern stellt auch eine direkte Ansprache an den Leser, die Leserin her. Diese signifikante Verschiebung der Erzählperspektive bezieht ihn, sie augenblicklich in das Geschilderte ein und produziert einen halluzinatorischen Spiegeleffekt, wodurch die Begegnung mit dem Phantom zum gemeinschaftlichen Erlebnis wird – ganz so als würde sich Kants Gemeinschaft der Geister oder Merleau-Pontys Sehnsucht nach einer Teilhabe an der „Sicht eines Anderen auf sich selbst und auf mich"[40] verwirklichen.[41] Sofort ändert sich alles. Das ganze Bild hat sich verschoben. Die Zeit des Phantoms ist für den anonymen Erzähler wie für die Leser gekommen.

Die Beschreibung dieser mehrfach angekündigten und hinausgezögerten außerordentlichen Begegnung dehnt das Ereignis durch eine Beschreibungsdichte, die atemlos macht. Die Zeit des Phantoms ist aus der Zeit gefallen, eine Spalte bzw. Verzögerung in der Zeit, eine unmögliche Zeit

39 / Ebd., S. 298.

40 / Merleau-Ponty, Das Sichtbare, S. 50.

41 / Diese evidente Verschiebung der Erzählperspektive ist meines Wissens bisher in der Forschungsliteratur nicht bemerkt worden. Eine technische Implementierung dieser Blickverteilung stellt die Videotechnik insbesondere in ihrer installativen, künstlerischen Verwendung dar, die auffällig oft um die Thematik des Narzissmus kreist. Diese Fährte kann hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. dazu Rosalind Krauss: „Video: The Aesthetic of Narcissism", in: *October* 1 (1976), S. 50–64.

zwischen Traumzeit und Erwachen. Seine Gestalt ist, wie Kracauer unterstreicht, „erschwindelt“,[42] sie ist immer schon im Verschwinden begriffen, nicht greifbar deshalb. Im Übergang vom Erschwindeln zum Verschwinden gerät die Sprache selbst in den Taumel einer bildmächtigen Metaphorik, die ihren Gegenstand mehr umtänzelt als ergreift. Die Sprache wird hier selbst zum Phantom, sie schwindelt im doppelten Wortsinn, wenn sie den Phantombildern Raum gibt und ihnen den Schauplatz überlässt. Denn alles, was Kracauer in seiner Prosaminiatur beschreibt, ist „Fiktion des Faktischen“ ebenso wie „Faktisches der Fiktion“ im Sinn von Bartels' Bestimmung des Phantoms als „dritter Kategorie“[43]. Das Phantom hat seinen Auftritt in einer Schreibstube.[44] Die Begegnung mit ihm erfolgt also am Schauplatz der Sprache, in einem phantasmagorischen Raum einer Poetologie des Wissens, der die inneren Bilder in Zeichen transformiert, ohne sie jedoch damit zu Dingen zu machen. Denn Kracauers Sprachbilder entspringen jenem Schattenreich der „Vor-Dinge“, der «pré-choses», von denen Merleau-Ponty noch Jahrzehnte später sprechen wird.

Gerwin Zohlen hat Kracauers Schreibverfahren untersucht und dabei erkannt, dass er häufig Denkfiguren benutzt, „in denen die Erkenntnis und Kritik ihres Gegenstandes zugleich dechiffriert und verschlüsselt geborgen ist“[45]. Besonders auffällig sei jedoch, wie Kracauer aus einer radikal subjektiven Sprechhaltung heraus „gewohnte Sehweisen und Sachzusammenhänge“ nicht einfach umkehrt, sondern verkehrt und mittels einer „Dialektik der Verstörung“ die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln will.[46] In seiner Prosaminiatur *Der verbotene Blick* stellt die geschilderte Begegnung mit dem Phantom nicht nur eine solche Denkfigur dar, sie wird vielmehr zu einem Denkbild, das eine verstörende Passage der Erzählperspektive ausstellt.[47]

Die Passage vom anonymen Erzähler zu einem ansprechbaren Du hat auch diesen in den „Gaukelbereich der Träume“ geführt, in dem er nun

42 / Kracauer, Der verbotene Blick, S. 298.
43 / Bartels, Zwischen Fiktion und Realität, S. 161.
44 / Vgl. Kittler, Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 84, der das Schreibpult zum Medienapriori der Goethezeit erklärt hat.
45 / Gerwin Zohlen: „Text-Straßen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei S. Kracauer“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Siegfried Kracauer*, Text + Kritik 68 (1980), S. 62–72, hier S. 63.
46 / Ebd.
47 / Helmut Stalder bestimmt Kracauers journalistische Prosaminiaturen mit Walter Benjamins Begriff als Denkbilder, als „jene Form, in der die Wirklichkeit beredt wird und etwas allgemeines aufscheinen lässt, ohne dass es aufhört, konkret und besonders zu sein“ (ders., Siegfried Kracauer, S. 222).

„herumirrt".[48] Beiden ist gemeinsam, dass sie „dem wirklichen Dasein" nicht angehören, Wartende in der Terminologie Kracauers sind.[49] An diesem „Zwischenorte" begegnen sich die Protagonisten dieser Szene und tauschen Blicke. Der verbotene Blicktausch dauert nur wenige Augenblicke, „in denen das Nirgendwo dich bei sich hält", wie Kracauer schreibt. Der Schauplatz des Blickwechsels ist genauso wirklich oder unwirklich wie der gläserne Tanzsaal, der dem Pianella entstiegen ist. Um es noch einmal zu sagen, um in der Wiederholung von Kracauers Worten das erzählte Ereignis wiedererstehen zu lassen: „Das aber ist es: daß eine Begegnung hier statt hat zwischen Wesen, die nicht eigentlich existieren, daß du auch nur Phantom bist in der nichtigen Leere, heimgesucht wirst von verwunschenen Figuren, die den Durchgang verwehren und dich hineinziehen in ihre Verlorenheit."[50] Ein Sog findet hier statt, der Beobachter geht ein in das Bild, das er selbst entwirft und sieht. Mit anderen Worten: Er sieht sich selbst sehen.[51]

Die bange Vorstellung Merleau-Pontys entfaltet hier ihre ganzen verborgenen, pflanzenhaften Kräfte. Ein magischer Spiegel baut sich auf, der ein zur Wahrheit entstelltes Bild des Ich zurückwirft – kein Narziss schaut in ihn hinein, sondern ein Wartender auf der Reise, der vielleicht niemals ankommt. Die Aufhebung der stabilen Subjekt-Objekt-Differenz macht diesen schwindelerregenden Blickwechsel mit dem Phantom, diesen verbotenen Blick so faszinierend gefährlich. Das Verbot gilt der Erscheinung eines virtuellen Raums der ewigen Gegenwart, an dem die Zeit als kontinuierlicher Verlauf aufgehoben scheint, um einen Raum, in dem die Zeit umkehrbar ist und über eigene Modi verfügt, erstehen zu lassen. Kracauers Erzählerfigur beschreibt in *Der verbotene Blick* einen Moment der Geistesabwesenheit, der eine Ewigkeit zu dauern scheint.

Der Blick des Phantoms entspringt einem halben Sein. Gespenstische Blicke sind deshalb Blicke ohne Subjekt, die einen Zugang zur Welt des

48 / Kracauer, Der verbotene Blick, S. 298. Alle folgenden Zitate des Abschnitts ebd.

49 / Vgl. zu diesem für Kracauers Denken wichtigen geschichtsphilosophischen Begriff seinen Essay *Die Wartenden* von 1922.

50 / Kracauer, Der verbotene Blick, S. 298.

51 / Helmut Stalder wertet diesen Moment dezidiert als dialektischen Umschlag, worin der Betrachter „seine eigene Puppenhaftigkeit" erkennt; die Gemeinschaft mit dem Phantom ist für ihn „eine von Selbstbespiegelungen erzeugte Illusion" (ders., Siegfried Kracauer, S. 173).

Unsichtbaren verschaffen. Im Blicktausch mit dem Phantom berührt der Körper sein Anderes, Unpersönliches, Allgemeines, das selbst keinen Körper hat und sich auch niemals verkörpern kann. Das Phantom ist das Andere eines Körpers, der immer schon Bild und Sprache ist. Er verkörpert sein Imaginäres. Sich von ihm ergreifen zu lassen, bedeutet daher, sich selbst zu begreifen. Kracauer schildert die Begegnung mit dem Phantom nicht von ungefähr als magische Spiegelszene. Merleau-Ponty spricht direkt vom „Phantom des Spiegels", das den eigenen Körper in seiner Unsichtbarkeit durch die Spiegelung anderer Körper auffängt: „Was den Spiegel angeht, so ist er das Instrument einer universellen Magie, die die Dinge in Schauspiele, die Schauspiele in Dinge, mich in andere und andere in mich verwandelt."[52] Der Blicktausch mit dem Phantom, der verbotene Einblick in eine fremde Welt entstammt wie der Zauberspiegel eigentlich dem Märchen, das von nichts anderem erzählt als den möglichen schrecklichen Folgen verbotener Blicke.[53] Eine Vorstellung von dieser Welt gibt auch das Purgatorium, diese Heimat der Heimatlosen. In Kracauers Beschreibung hingegen bleibt die unerhörte Begegnung folgenlos. Man könnte vielmehr sagen, dass Kracauer das Verbot zu einem Gebot macht, den Spiegel-Blick in die phantasmagorische Welt zum Gebot der Stunde erhebt.

Seine Beschreibung der Begegnung mit einem Phantom bricht unvermittelt ab. Genauso plötzlich, wie er gekommen ist, ist der Spuk auch wieder vorbei. Mit lautem Gerassel verstummt das monströse Pianella wieder; die Musik ist aus, der Spiegelsaal der Puppentänzer verdunkelt sich erneut. Das von Kracauers namenlosem Beobachter beseelte Monstrum „will nicht mehr"[54]. Das Traumbild entschwindet augenblicklich. Seine ‚Zeit' ist abgelaufen. Erstaunlicherweise ist auch sie einem mechanischen Zählwerk unterworfen. Die Passage, die den Blicktausch mit dem Phantom ermöglicht hat, ist wieder versperrt. Doch der Berichterstatter weiß,

52 / Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, S. 22.

53 / Das Märchen hat Kracauer als „Vortraum" (Schriften, Bd. 5.1, S. 392) einer anderen Welt und als „Zauberspiegel, der den ihn befragenden Menschen nicht so zurückwirft, wie er erscheint, sondern wie er zu sein wünscht oder von Grund auf ist" (Schriften, Bd. 5.1, S. 88) bezeichnet. Vgl. Tobias Korta: „‚Echte Märchen'. Versuch zur Anthropologie beim frühen Siegfried Kracauer", in: Martin Hofmann / Tobias Korta: *Siegfried Kracauer – Fragmente einer Archäologie der Moderne*, Sinzheim 1997, S. 52–93.

54 / Kracauer, Der verbotene Blick, S. 298f.

dass das Ereignis des verbotenen Blicks sich allabendlich wiederholen wird. Man muss nur geduldig sein. Drei Punkte markieren sein Ende, das eine Reihe von Fragen aus ihnen hervortreten lässt. Sie stellen zugleich den Übergang zur Reflexion auf das sehende Sehen dar. Es beginnt ein Denken, das keine Gewissheiten kennt: Ist das Ich „nur der leblose Träger abgelegter Epochen“[55]? Ein Lumpensammler der Geschichte, selbst in Lumpen gewandet?[56] Das Phantom ist der Spiegel, in dem sich das Ich in seiner Dinghaftigkeit und die Dinglichkeit des Seins erkennt. Die Vorstellung, dass das Ich nur eine leere Hülle ist, hat die literarische Romantik verbreitet. Von dort reichen unterirdische Wurzeln zu Kracauers Denkbild. Die dort evozierte „gläserne Phantasmagorie“ gibt sich, ihre Herkunft aus Robertsons „Gespenstershows“[57] verratend, als Sinnbild einer verlassenen Welt, eines Trümmerfelds, das die „abgelegten Epochen“ hinterlassen haben. Das Blickverbot mit dem Phantom fungiert wie der verbotene Blick in den Zauberspiegel, der im Erschrecken mündet, sich selbst mit dem Blick eines anderen zu sehen. Phantome sind Medien des exzentrischen Blicks.

Phantome treten immer wieder und in vielerlei Gestalt in Kracauers journalistischen Texten auf, etwa im letzten Abschnitt seines Artikels über „Das Straßenvolk in Paris“, der am 12. April 1927 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen ist. In seine Beschreibungen realer Orte mischt er immer wieder Mythisches und Märchenhaftes und öffnet dadurch den Phantomen als, mit Klaus Bartels gesprochen, „dritter Kategorie“ einen Ort des Erscheinens. Hier stellt ein Karussell diesen Ort. Zu ihm gehört wiederum ein „Orchestrion, dessen Klänge eine mechanische Primaballerina mit Tanzschritten begleitet.“[58] In Kracauers Beschreibung der rasanten Fahrt des Karussells verwandelt sich das Drehen im Kreis zum Rennen, in dem die mitfahrenden Kinder und ihre künstlichen Gefährten, Menschen und Dinge zu einem Schwindel erzeugenden Vorstellungsbild ver-

55 / Ebd.

56 / Bekanntlich hat Walter Benjamin den Autor Siegfried Kracauer mit einem Lumpensammler „im Morgengrauen des Revolutionstages“ verglichen (*Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1991, S. 225).

57 / Andriopoulos, Kants Gespenster, S. 62.

58 / Siegfried Kracauer: „Das Straßenvolk in Paris“, in: *Schriften*, Bd. 5.2, S. 43.

schmelzen. Kracauer nimmt die Erkenntnisfigur des verbotenen Blicks zum Jahreswechsel 1931/32 erneut auf und wendet sie offen gesellschaftskritisch. In *Er ist ein guter Junge* blendet er zwei bevorzugte Schauplätze seiner Großstadtbeobachtungen – das Kino und das Tanzlokal – übereinander. Die Gesellschaft, die ihm dort begegnet, erinnert an alte Filme: „Bleiche Hemdbrüste und erstarrte Gebärden: ein einziger Modergeruch. So und nicht anders erschien mir auch diese Gesellschaft. Sie tauchte aus den Gräben auf wie ein Phantom, das zur Unzeit durch unser Leben geistert. Das waren nicht Menschen aus Fleisch und Blut, die in ihrer Pracht dahinwallten; das war die menschenlose Pracht selber, die hier umging, die Pracht vergangener Jahre, die sich nicht abwerfen lassen wollte. Die Herren hatten Filmgesichter, die Damen lächelten konventionell. Wären sie Marionetten im Glaskasten oder Schaufensterpuppen gewesen, so hätte der Auftritt noch Leben geatmet; aber wahrhaftig, sie lebten und glichen eben darum einem unangreifbaren Spuk."[59]

Die Begegnung mit den Phantomen einer Gesellschaft, die sich selbst überlebt hat, gerät Kracauer unter der Hand zur politischen Anklage der Geistesabwesenheit, die die Weimarer Republik am Vorabend faschistischer Machtübernahme kollektiv ereilt zu haben scheint und das Zerrbild zu Kants Gemeinschaft der Geister darstellt. Seine Rede von den Filmgesichtern benennt darüber hinaus ganz buchstäblich das Kino als den Ort, dem diese Phantome entsprungen sind.[60]

III. *Das Sehen der Phantome*

Kracauers Begegnungen mit dem Ungewissen laden ein zum Nachdenken über die eigentümliche Zwischenwelt, der seine Phantome entsprungen sind. Nicht nur das letztgenannte Denkbild lässt sich als kinematografische Szene lesen, weil dort die Ballgesellschaft und die „Zelluloidgespenster der Schauspielerkörper"[61] aufeinander treffen. Die Filmleinwand

59 / Siegfried Kracauer: „Er ist ein guter Junge", in: *Schriften*, Bd. 5.3, S. 11–15.

60 / Welchen Kult das frühe Kino um die Geister gemacht hat und unter anderem Geisterfotografie und Spiritismus enggeführt hat, ist durch einschlägige Studien wie Lotte H. Eisners *Die dämonische Leinwand* bzw. Heide Schlüpmanns *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Films* und die Studien von Anton Kaes zum Weimarer Kino bekannt.

61 / Kittler, Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 97.

fungiert generell als Blickscharnier, durch das sich Zuschauerblicke und Blicke in die Kamera kreuzen. Das gilt besonders für das frühe Kino, das Ansichten und Aktualitäten großstädtischen Lebens mit all seinen Zufällen auf Zelluloid gebannt hat und von namenlosen Gaffern und Passanten bevölkert wird. Werden diese Passanten von der Aufnahme überrascht und schauen sie in Reaktion darauf verdutzt in die Kamera, dann überträgt sich deren Überraschung über den verbotenen Blick aus dem „Zyklopenauge“[62] der Kamera auch auf die Kinozuschauer.

Hanns Zischler hat diese unheimliche Begegnung eines „unverhofften Augenblicks“ als Szene des plötzliches Erschreckens beschrieben, die den Passanten in einen „Taumel des Stillstands“ versetzt: „An seinem Gesicht, dem entwendeten Blick und dem wie in Trance verharrenden Körper wird sichtbar, wie und daß es dem Passanten die Sprache verschlagen hat. Ihm ist als träume er, wenngleich alles um ihn herum dagegen spricht. Doch wie im Traum ist er nur willenlos anwesend.“[63] Der apparative Blick der Filmkamera gibt ein monokulares Bild zu sehen und stellt dadurch eine vermeintliche Symmetrie der Blicke her, die jedoch – darüber berichtet Kracauers Denkbild – genau den Umschlagspunkt markiert, an dem das Vertraute ins Unheimliche kippt. Der Film verwandelt den in die Kamera Gaffenden in ein Phantom, dem er auf der Kinoleinwand wieder begegnen kann.[64] Kracauers Denkbild des verbotenen Blicks zeigt gewissermaßen die Perspektive des von einer Kamera Angeblickten. Diese Konstellation der Blicke gibt Merleau-Pontys Frage eine unerwartete Wendung. Die Faszination am medialen Double, am Zelluloidgespenst des eigenen Ich, findet ihre Heimstatt im Kinosaal, wo der Blick in die Kamera mit dem Blick auf diesen Blick konfrontiert und dieser Blicktausch massenhaft eingeübt wird. Das Kino ist die Institution, die die Phantome immens vervielfacht: „Im Kino betrachtet sich die Masse selbst.“[65]

62 / Hanns Zischler: „Der Wimpernschlag“, in Christa Blümlinger / Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Wien 2002, S. 19– 21, hier S. 19, alle folgenden Zitate ebd.

63 / Ebd., S. 19 f.

64 / Vgl. zu dieser Blickkonstellation des frühen Kinos Livio Belloï: „Lumière und der Augenblick“, in: *KINtop* 4 (1995), S. 27–49.

65 / Malte Hagener, Johann N. Schmidt, Michael Wedel (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 12.

Friedrich Kittler hat zudem die Wiederkehr des Doppelgängers im frühen Film als Ausweis der technischen Implementierung der Phantome gedeutet und „die mobilen Spiegelflächen, die gleitenden Panoramen und die ungezählten Doppelgänger namens Verkehrsteilnehmer“ [66] als deren alltägliche Wiedergänger gefeiert. Doppelgänger sind in dieser Perspektive nichts anderes als unheimliche optische Täuschungen, die auf die veränderten Wahrnehmungsbedingungen in der Moderne hinweisen. Vom Zauberspiegel der literarischen Romantik führt ein Weg zum mobilen Spiegel von spiegelnden Zug- oder Autofenstern. Sie geben neben dem unerkannten eigenen Konterfei auch den Blick auf eine vorbeiziehende Landschaft frei, der gerade als „panoramatischer Blick“ [67] das Sehen schwindeln macht.

Das Kino, das weiß auch Kracauer und das wussten schon die Kinotheoretiker der ersten Stunde, ist die Heimat der Phantome. Das bewegte Lichtbild nimmt den Menschen wie den Dingen ihre Räumlichkeit und Dichte, macht aus ihnen unheimliche Schemen. Das hebt Herbert Tannenbaum ausdrücklich hervor: „Durch das Fehlen jeder seelischen Tiefe entwachsen die Personen des Lichtbildes gänzlich ihrer irdischen Bodenständigkeit: sie werden zu eigenartigen, triebhaft lebendigen, bewegten Phantomen, sie werden unheimlich, phantastisch.“[68] Auch für den Verfechter des „sichtbaren Menschen“, Béla Balázs, ist es zehn Jahre später gewiss, „daß keine geschriebene und gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann wie der Film“.[69] Das liegt für ihn schlicht daran, dass ein Bild im Unterschied zur Sprache auch noch dann verständlich ist, wenn es nicht begriffen wurde. Die „besondere poetische und psychologische Möglichkeit“ des Films sieht Balázs deshalb besonders darin, „daß er das Verhältnis von Traum und Träumer zueinander darstellen kann“[70] – d. h. ganz im Sinne von Merleau-Pontys exzentrischem Sehen, dass er sowohl das Gesicht des Träumers als auch den Trauminhalt sichtbar macht.

66 / Kittler, Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 90.
67 / Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., 4. Aufl., 2007, S. 59.
68 / Herbert Tannenbaum: „Probleme des Kinodramas“ (1913/14), in: Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M. 2004, S. 190–196, hier S. 191.
69 / Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien / Leipzig 1924, alle Zitate S. 108.
70 / Ebd., S. 91.

Balázs bemerkt auch, dass der Film den Gestalten und Dingen im Traumbild „eine veränderte Substanz" verleiht, „eine eigene, andere Stofflichkeit, die etwa durch eine bestimmte Beleuchtung zum Ausdruck kommen kann."[71] Das Unfassliche der Phantome zeigt der frühe Film zumeist durch eine veränderte Optik an. Durch Farbfilter und Schleier, Überblendungen und Inserts, durch Schauplatzwechsel und Bildschnitt wird eine Bildlichkeit fabriziert, die der traumähnlichen Wahrnehmung von Vor-Dingen entsprechen soll. Das eigentliche Skandalon ist jedoch, dass der Film keinen kategorialen Unterschied zwischen Dingen und Phantomen, Gedachtem und Geträumtem macht. Er macht Merleau-Pontys Unterscheidung zu einer Frage der filmischen Einstellung.

Doch nicht erst die Visualisierung des Traums, der Vor-Dinge und des Träumers lassen den Kinobesuch zu einer Begegnung mit Phantomen werden. Dem Film wurde vom Begründer der Psychotechnik, Hugo Münsterberg, attestiert, Bewusstseinsprozesse zu objektivieren, Gedachtes genauso wie Geträumtes anschaulich machen zu können. Das Kino soll der Ort sein, an dem die inneren Bilder immer und immer wieder, wie Kracauers Phantom, zu neuerlicher Erscheinung gelangen. Dass sich das Kino selbst als Heimat der Phantome begriffen hat, davon zeugen zahlreiche Filme, die Doppelgängergeschichten erzählen. Friedrich Wilhelm Murnaus *Phantom* ist 1922 und damit – nur wenige Jahre, bevor Kracauer den verbotenen Blicktausch mit einem Phantom beschrieben hat – in die Kinos gekommen.[72] Willy Haas hat in seiner Rezension des Films den Doppelgänger zum „Filmproblem aller Filmprobleme"[73] erklärt. Während Kracauer dem Phänomen nicht zuletzt durch den Titel *Der verbotene Blick* den Anschein des Heimlichen verleiht, geht Murnau es nicht weniger verheißungsvoll direkt an. Der Filmtitel nennt unumwunden die Sache, um die es geht, und setzt sie mit den Mitteln des Films in Szene.

71 / Ebd., S. 93.
72 / Zur Entstehung und Rezeption des Films vgl. Rebecca Kandler: *Phantom. Textgenese und Vermarktung. Ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau*, München 1996, auf deren Zusammenstellung von Quellen ich im Folgenden zurückgreife.
73 / Vgl. Ludwig Grewe / Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.): *Hätte ich das Kino*, München 1976, S. 110.

Der Stadtschreiber Lorenz Lubota, gespielt von Alfred Abel, ist ein Büchernarr, der sich gern in Fantasiewelten flüchtet und schwärmerische Gedichte schreibt. Das Verhängnis nähert sich ihm eines Tages, als er auf dem Weg zur Arbeit von einer Kutsche angefahren wird. Er fällt zu Boden und schlägt hart mit dem Kopf auf. Die anmutige Lenkerin eilt herbei, um ihm wieder aufzuhelfen. Lubota, dem scheinbar bei seinem Sturz nichts passiert ist, verliebt sich prompt in die schöne, engelsgleiche Erscheinung. Um die Tochter aus gutem, wohlhabendem Hause für sich zu gewinnen, lässt er nichts unversucht und verstrickt sich immer mehr in Lügengeschichten, bis er den Tod seiner reichen Tante mitverschuldet. Für diese fatale Entwicklung macht der Film das Wirken eines Phantoms verantwortlich, jener märchenhaften Erscheinung mit eigener Handlungsmacht, zu der die schöne, ganz in Weiß gewandete Wagenlenkerin nach der schicksalhaften Begegnung wird und ohne die der unglückliche Lubota glaubt, nicht leben zu können. Erst der Tod der Tante, das Eingeständnis seiner Schuld und die darauf folgende Buße geben seinem Schicksal endlich eine Wende.

Ein Phantom hat Lubota ins Verderben gestürzt. Dass es überhaupt einen solchen Einfluss auf ihn erlangen konnte, hängt mit den besonderen Umständen ihrer ersten Begegnung zusammen: zuerst Lubotas notorische Lesesucht, dann sein Unfall auf der Straße – der Zusammenstoß mit dem Gefährt Veronika Harlans (Lya de Putti) stellt zugleich einen Unfall des Bewusstseins, eine geistige Umnachtung dar, die erst jenes schwindlig machende Zwischenreich öffnet, dem Phantome entwachsen. Dass die Täuschung der Sinne Phantome produziert, haben bereits Kants *Träume* hervorgehoben, dass sie aber reale Körper verdoppeln, zeigt Murnaus Film, indem er in Melitta der begehrten Veronika Harlan eine Doppelgängerin zur Seite stellt, die ebenfalls von Lya de Putti verkörpert wird. Der Film beglaubigt Lubotas Heimsuchung durch ein Phantom noch, wenn er die

1 Phantombild der weißen Kutsche, aus Friedrich Wilhelm Murnau *Phantom* (1922)

74 / Das ist auch der Plot von Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* (USA 1958), in dem Kim Novak als Verführerin in einer Doppelrolle auftritt. Bezeichnenderweise lässt Murnaus Film im Vorspann die Besetzung der Rolle Veronika Harlans ungenannt.
75 / Curt Wesse: *Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik*, Berlin 1928, S. 133 f.

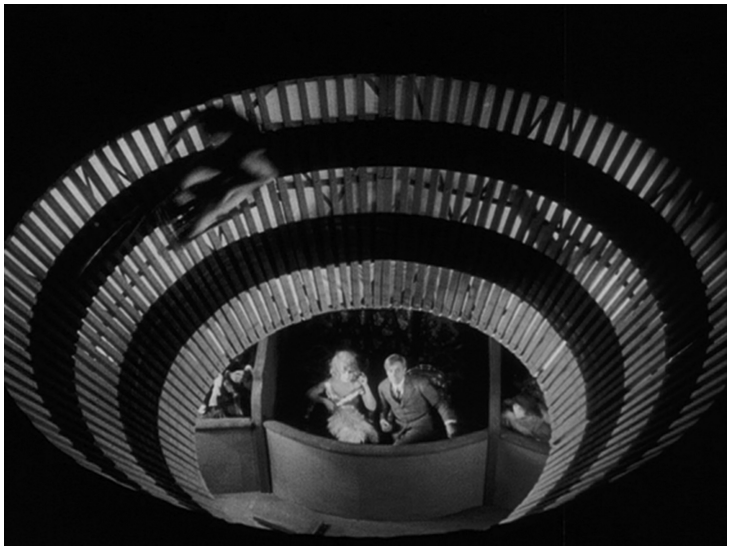
personale Identität der Darstellerin von Veronika und Melitta bestätigt.[74] Um das Phantom in Murnaus gleichnamigem Film erscheinen zu lassen, hat der Regisseur die zu Filmbildern gewordenen inneren Bilder des Unfalls, die Lubota albtraumartig verfolgen, über den gesamten Film verteilt. Das Bild der weißen Kutsche, die Lubota zu Fall gebracht hatte, setzt der Regisseur leitmotivisch als Phantombild ein, das den Helden fatalerweise dazu veranlasst, die unerreichbare Bürgerstochter zu verfolgen. „Dieses Gespann durchgeistert nun den Film bis zu dem Verfall dieses Menschen. Immer wieder zuckt durch die Handlung des Films plötzlich aus dem Nichts auftauchend [...] das daherjagende Gespann in blendender Helle auf. Der Wagen saust mit seiner sinnverwirrenden Führerin über eine Ecke des Bildes, verschwindet, taucht wieder auf. / In jedem Augenblick, da der Mann nach Halt sucht, wischt dieses Phantom über die Wirklichkeit und verwirrt seine Sinne."[75]

76 / Erich M. von Hornbostel: „Über optische Inversion“, in: *Psychische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, 1/1–2 (1921), S. 130–156, hier S. 142.
77 / Ebd., S. 143.

In wünschenswerter Klarheit hat Murnaus Zeitgenosse Curt Wesse die Wirkungsmacht dieses Phantombildes erkannt und zugleich den Schwindeleffekt von Filmtricks benannt. Das Phantom realisiert der Film schlicht als optische Inversion, als puren Lichteffekt, der aus der Überblendung zweier Einstellungen resultiert, die das Filmbild der Kutsche zudem als Negativ verwendet und somit die gewohnten Schwarz-Weiß-Werte des belichteten Films verkehrt. Wahrnehmungsexperimente dieser Art hat zeitgleich auch die Gestaltpsychologie verfolgt. „Der große Reiz der Inversionsversuche“ etwa liegt für Erich M. von Hornborstel darin, „daß wir so viele neue Erfahrungen machen, Dinge wahrnehmen, die uns noch nie begegnet sind, die wir uns schwer oder gar nicht vorstellen können, vielleicht sogar von vornherein für unmöglich gehalten haben.“[76] Für den Wissenschaftler sind Inversionen „weder ‚Täuschungen‘, denen wir unterliegen, noch ‚Vorstellungen‘, die wir uns ‚machen‘, sondern Dinge, die wir, unter bestimmten Bedingungen, *wahrnehmen*.“[77] Zu den unter bestimmten Bedingungen wahrgenommenen Dingen zählen eben auch Phantome.

Murnau wiederum hat sich für die Phantome produzierenden technischen Möglichkeiten des Films früh interessiert. Um die physische Erfahrung seines Helden, die Verwirrung seiner Sinne, auf das Kinopublikum zu übertragen, hat er mit speziellen Filmbauten und Trickeffekten experimentiert. Wie sehr die Begegnung mit Phantomen Wahrnehmung und Weltsicht verschiebt, ja mehr noch zum Taumeln bringt, zeigt Murnaus Film in einer Szene, die bezeichnenderweise bereits im Drehbuch den Titel „Der taumelnde Tag“ trägt und eigens durch einen Zwischentitel angekündigt wird. In ihr vollzieht die Kamera die Wahrnehmungseskapaden des Helden durch extreme Perspektiven und Drehbewegungen nach, die seiner subjektiven Sicht zugeordnet werden können und das Sehen der Zuschauer zum Taumeln bringen. Die Szene spielt hauptsächlich in einer Bar, für die Hermann Warm, der schon am Bühnenbild zu Robert Wienes *Das Kabinett*

2 Filmische Schwindeleffekte, Standbild aus Friedrich Wilhelm Murnaus *Phantom* (1922)



des Dr. Caligari (D 1919) mitgearbeitet hatte, eigens eine drehbare und versenkbare Plattform mit Mobiliar konstruiert hat, die Lorenz Lubotas (Gedanken-)Sturz in eine endlose Tiefe bildräumlich inszeniert, um seine Schwindelerfahrung nachvollziehbar zu machen und das heißt nichts anderes als sie auf das Filmpublikum zu übertragen.[78]

Curt Wesse hat die Einlösung der beabsichtigten Wirkung folgendermaßen beschrieben: „Und nun, da die Ereignisse eintreten, die ihm den Boden unter den Füßen schwanken lassen, beginnt diese Marmorplatte zu kreisen; in immer schneller und größer werdenden Drehungen wird der Raum von diesem Strudel erfasst, alles wankt, schwankt, sinkt ein in diesen Strudel, der ins Endlose hinabsinkt."[79] Auch Béla Balázs schildert den die Sinne erschütternden Eindruck, den diese Szene auf ihn gemacht hat, in kurzen, prägnanten Beschreibungen, die zugleich

78 / Vgl. Hermann Warm: „Technische Trickeffekte für Phantom", in: Lotte H. Eisner: *Murnau*, Frankfurt a. M. 1979, S. 148 f. Die den Schwindel erzeugende Einstellung hat Barry Salt als "the first attempt at what later became the standard method of suggesting a subjective feeling of dizziness, or vertigo, or loss of consciousness of a character in a film" bezeichnet (ders., *Film Style and Technology. History and Analysis*, London 1983, S. 217). Salt glaubt zudem, Murnau habe, um diesen Effekt zu erzielen, ein rotierendes Prisma vor die Kameralinse gesetzt. Dafür gibt es jedoch, wie Rebecca Kandler betont, keine Belege (vgl. Kandler, Phantom, S. 261, Anm. 974).

79 / Wesse, Großmacht Film, S. 134 f.

seine Schwierigkeit verraten, die abrupten Seheindrücke gedanklich zu verarbeiten:

„Straßen ziehen vorbei mit wandelnden Häuserreihen vor einem, der selbst unbeweglich steht. Treppen steigen und sinken unter Füßen, die sich scheinbar nicht bewegen. Ein Brillantschmuck flammt auf in einem Schaufenster. Ein Blumenstrauß teilt sich, und ein Gesicht schaut hervor. Eine Hand greift nach einem Glas. Säulen des Ballsaals taumeln trunken."[80]

Beide Filmbesucher berichten vom Schwindeleffekt, den solche Filmtricks bei ihnen ausgelöst haben. Sie zeigen zugleich, wie fest Wunschbild und Angstbild in Murnaus *Phantom* miteinander verwoben sind, und führen noch einmal vor Augen, wie eng Traum und Trauma, Liebesideal und Konfrontation mit dem Tod zusammengehören. Jagt man den Phantomen nach, so ließe sich die Filmhandlung zusammenfassen, dann lassen sie einen nicht mehr los: Die traumatische Erfahrung des Unfalls muss in dieser Perspektive also immer wieder erlebt und durchlitten werden, bis auch das Traumbild der Geliebten erlischt bzw. überschrieben wird. Das passiert auf der narrativen Ebene des Films durch Lubotas Heirat mit der braven Buchbindertochter (Lil Dagover), die auch seine ständigen Kopfschmerzen und Anfälle beendet.

Dass dieses Ende bereits in der ersten Einstellung von *Phantom* vorweggenommen wird, macht Lubotas leidvolle Erfahrung mit dem Phantom nicht nur zu einer Episode der Vergangenheit und den Film zu einer einzigen langen Rückblende, die von einer bürgerlichen Idylle gerahmt wird. In ihr hat der Filmheld sein Schicksal als Schreiber bereits von Anfang an erfüllt: Nur die Schrift kann ihn von seinem Traumbild befreien. So schließt sich der Kreis: Aus dem gedankenverlorenen Romanleser ist ein Schriftsteller geworden, der die Phantome zu bannen versteht, indem er sie auf- und damit festschreibt – nur um sie Lesern bzw. Filmzuschauern erneut zu vergegenwärtigen. Nicht von ungefähr heiratet Lubota die

80 / Balázs, Der sichtbare Mensch, S. 86.

Tochter eines Buchbinders und schreibt seine Geschichte in ein von seiner Hand gebundenes Buch. Dies liegt am Anfang des Films mit leeren Seiten vor ihm. Die bewegten Bilder werden es füllen und damit das Phantom in die ihm gemäße Form zurückverwandeln.

Die Rahmenhandlung erinnert an die eigentümliche Herkunft der Phantome, ihre Geburt aus dem Geist der Schrift: Aus Buchstaben Bilder hervorgehen zu lassen, geradezu zu halluzinieren, steht am Anfang jener Nobilitierung der Einbildungskraft, aus der heraus die Phantome als Figur(ationen) des Ungewissen um 1800 ihren Siegeszug angetreten haben. Nicht unwichtig ist deshalb der Umstand, dass der Film auf einer Romanvorlage von Gerhart Hauptmann basiert und anlässlich des Gerhart Hauptmann-Jahres gedreht wurde. Der populäre Schriftsteller tritt selbst in Erscheinung, gleich nach dem Insert des Titels in seltsam grün eingefärbten Filmbildern. In der ersten Einstellung kommt er eine Allee entlang direkt auf den Filmzuschauer zugeschritten und hält ein Buch in der Hand, das er in der zweiten Einstellung aufgeschlagen zeigt. Der Dichterkörper mutiert wahrhaftig zum „Zelluloidgespenst".[81] Dieser kinematografische Prolog bildet eine Kette von Verweisungen und Verdopplungen, die das Phantom als Mittlerfigur zwischen Faktum und Fiktion aus dem Film selbst hervorgehen lassen. Murnaus *Phantom* gibt sich nicht nur als Verfilmung der gleichnamigen Romanvorlage, sondern verbürgt im Auftritt seines Verfassers zugleich die Realität seiner Fiktion. Phantome sind also immer schon da, in jeder Einstellung, lange bevor sie im Traumbild der weißen Kutsche oder der Doppelgängerfigur Veronika-Melitta sichtbar werden – als „analogische Vorstellungen unserer Sinne" bei Kant, als „Vor-Dinge" Merleau-Pontys und mediale Doubles des Kinos.

81 / Kittler, Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 97.