

Inhalt

Vorwort	7
LAURENCE RICKELS	
Einleitung	9
KLAUS THEWELEIT	
Götter, Menschenfrauen, Landnahmen	21
BEAT WYSS	
Die Chimäre kultureller Identität	63
INGE STEPHAN	
Geistertreffen in Schnee und Eis. Antarktische Männlichkeiten im »heroischen Zeitalter« der Polareroberungen	85
RAINER METZGER	
»Interstellar Overdrive«. Ein Cultural Turn im London der 1960er	109
CAROLIN MEISTER	
Gespenster der Malerei	123
LAURENCE RICKELS	
Deutschland. Ein Science-Fiction	149
EVA MEYER	
Ich als Autobiographie der Anderen	171

Vorwort

Das vorliegende Buch versammelt die Beiträge der Tagung »Ghostarbeiter: über technische und okkulte Medien«, die im Juni 2012 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe stattfand. Anlass für die Tagung war der 70. Geburtstag von Klaus Theweleit, der über zehn Jahre den Lehrstuhl für Kunst und Theorie an der Akademie innehatte. Dem ehemaligen Kollegen gewidmet, umkreiste die Tagung aus unterschiedlichen Perspektiven zentrale Inhalte seines Werkes, in dem Theweleit kulturelle Erzählungen unter dem Blickwinkel einer Genealogie der Medien betrachtet – wobei er Medien im okkulten wie auch im technischen Sinne versteht.

Der Dank der Herausgeber gilt neben den Autorinnen und Autoren vor allem den Kollegen, die an der Vorbereitung und Konzeption der Tagung beteiligt waren: Prof. Harald Klingelhöller, Prof. Gustav Kluge und Prof. Dr. Rainer Metzger; sowie den Rektoren Prof. Ernst Caramelle und Prof. Erwin Gross, die gemeinsam mit dem Kanzler Rüdiger Weis das Vorhaben von Anfang an unterstützt haben. Frau Dr. Sylvia Zirden aus Berlin sei für ihr umsichtiges Lektorat gedankt, Frau Sigrid Nachbar für die redaktionelle Mitarbeit, Herrn Alexander Losse und dem Stroemfeld Verlag für die Überlassung der Bilddateien zum Beitrag von Klaus Theweleit. Schließlich wäre die Publikation der Tagung nicht möglich gewesen ohne die großzügige finanzielle Unterstützung des Freundeskreises der Akademie, dem an dieser Stelle ebenfalls gedankt sei.

Die Herausgeber

Einführung

LAURENCE A. RICKELS

Dass jede Kulturarbeit und Geisteswissenschaft einen Ghost als Gast herbergt, wissen wir seit Hegel.¹ Freud hat uns das Gespenstische näher gebracht als Trauereffekt, als die symptomatische, aber anfangs unausweichliche Konsequenz jedes Verlusts eines Identifikationsobjekts, zum Beispiel eines geliebten Menschen. Die unerträglich gewordenen Todeswünsche, die dem Verlorenen gelten, werden auf die Leiche projiziert, die sodann ungeheuerlich und bedrohlich als gespenstische Kreatur weiterlebt. Solange der erfolgreiche Ausgang der Trauerarbeit im Vordergrund steht, der zweite Tod des Verlorenen das Weiterleben des Trauernden sichert, ist die Linie zu Hegel nicht unterbrochen. Aber in Freuds Theorie der Trauer ist die Melancholie weder überwunden noch assimiliert, sondern ein blinder Passagier, der unentwegt versucht, das Happy End der Trauer zu vereiteln. Um die geheime Passage der Melancholie im Freud'schen Diskurs einzuholen und hervorzuheben, führten Nicolas Abraham und Maria Torok eine Theorie der »Krypta« ein, die die Spannweite der Ghostarbeit beschreibt. Denn anders als Ghostbusting befasst sich Ghostarbeit nicht allein mit der Beseitigung des Spuks. Wenn in die Krypta eingetreten wird, zum Beispiel um die Fernsteuerung eines Patienten durch seinen Untoten zu unterbinden, dann wird eine Abspaltung durch Integration und Lesbarkeit neu vermittelt.

Theoretisch wie genealogisch weist Ghostarbeit auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen technischen und okkulten Medien. Der moderne Spiritismus inszenierte in Séancen mit okkulten Medien oder Geistersehern technische Medialität gleich mit. Besonders die neue Möglichkeit der Liveübertragung war der Kommunikation mit den Untoten wahlverwandt. In der spiritistischen Literatur dieser Zeit ist wiederholt der Hinweis zu finden, die okkulte Medialität (zum Beispiel Telepathie) sei inzwischen von den neuen Medien überholt worden. Warum sich weiter exklusiv

¹ Meine Zusammenfassung einer psychoanalytischen Ghostarbeit wird ausführlich dargestellt und dokumentiert in *Aberrations of Mourning*, Detroit 1989, sowie in der deutschen Kurzfassung *Der unbetrauerbare Tod*, Wien 1990.

auf okkulte Medien stützen, wenn das Telefon eine direkte Verbindung verspricht?

In seiner Genealogie der Medien zeigte Friedrich Kittler, dass die Reichweite der gespenstischen Heimsuchung auf der Wellenlänge des technisch-medialen Fortschritts schwingt. Die im Buch von Hamlets Hirn angelegten Erinnerungsspeicher, die dem Gespenst seines Vaters Einlass boten, wurden im Kalifornien der 1980er Jahre durch das Fernsehen als New-Age-»Channeling« weitergeführt. Im Jahr 1986 fasste Kittler zusammen: »Das Totenreich ist eben so groß wie die Speicher- und Sendemöglichkeiten einer Kultur. Medien, wird bei Klaus Theweleit zu lesen sein, sind immer auch Flugapparate ins Jenseits«. ²

Seit diesem Flugstart hat Theweleit sein Verständnis der Medialität im Schwellenbereich der Musik in Reflexionen über den sogenannten dritten Körper weitergeführt. »Dritter Körper ist nicht Spiegel, sondern Metamorphosegerät«. ³ Um den Ausnahmezustand zu fassen, der dem Musikgenuss innewohnt, verwendet Theweleit eine Fallstudie von D. W. Winnicott. ⁴ Einer von Winnicotts schizoiden Patienten, ein Arzt, der dazu tendierte, in seinem Intellektualisieren ein Zuhause für seine Psyche zu finden, erfuhr gemeinsam mit dem Analytiker einen Durchbruch, den Winnicott in die Theoriebildung weitertrug. Ein momentaner Zustand der Entrückung des Patienten in der Sitzung bestätigte das Ausmaß der positiven Regression, insbesondere weil Winnicott ihn für die Therapie nutzen konnte. Um diesen Rückzug in eine therapeutische Regression zu verwandeln, interpretierte Winnicott das Gefühl des Patienten, fast vom Rand der Couch zu fallen, die ihn gleichzeitig vor dem Absturz bewahrte: »Wenn Sie davon sprechen, dass Sie zusammengerollt waren und sich umherbewegten, so setzt das doch etwas voraus, das Sie nicht beschreiben, da Sie dessen nicht bewusst sind, es setzt doch das *Vorhandensein eines Mediums* voraus«. ⁵ Auf Winnicotts Frage hin, ob die Interpretation zutrefte, identifizierte der Patient das Medium als technisch, aber auch als ursprünglich, da es das Gefühl miteinschleife, von Beginn an gehalten zu werden: »Ja, so etwas wie Öl, in dem sich die Räder bewegen«. ⁶

² Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, München 1986, S. 24.

³ Klaus Theweleit: »Direkt-Übertragungen, Live-Übertragungen, 3. Körper«, in: *absolute(ly). Sigmund Freud Songbook*, hrsg. v. Klaus Theweleit und Martin Baltes, Freiburg 2006, S. 196.

⁴ Donald W. Winnicott: »Withdrawal and Regression«, in: *Through Paediatrics to Psycho-Analysis. Collected Papers*, New York, London 1958.

⁵ Zitiert in Theweleit: »Direkt-Übertragungen, Live-Übertragungen, 3. Körper«, a.a.O., S. 185.

⁶ Ebd.

Der dritte Körper entsteht aus Winnicotts unmittelbarem Verständnis, das dem Austausch voranging, daraus, dass er »sofort verstand, was er [sein Patient] brauchte«. ⁷ »Denn«, wie Theweleit dazu anmerkt, »dieser Patient brauchte nicht so sehr Deutungen regressiver Zustände, er brauchte offenbar die Wahrnehmung einer medialen Füllung des Raums zwischen Analytiker und ihm, hergestellt in einer gemeinsamen Produktion«. ⁸ Die Leerstelle im Raum, die ausgefüllt wird, war die doppelte Absenz des Vaters. Nun wird sein Tod als fehlend erkannt. Es war sein Vater, der ihn gehalten und umsorgt hat – so wie er in seiner beruflichen Funktion vor Kurzem den Kopf eines kranken Patienten im Kindesalter gehalten hatte.

Über die Stellung der Regression in der Übertragung hinaus verweist das Vorhandensein eines Mediums, »the existence of a medium«, ⁹ auf einen okkulten Sinn des Mediums wie der Sitzung. Dazu schreibt Theweleit: »Es geht um etwas anderes im Raum: etwas drittes Körperhaftes, eine Art dritter Körper, der keine Imagination ist, kein eingebildetes Wesen, sondern etwas materiell Anwesendes, das beide spüren und zu dessen Existenz beide etwas beigetragen haben«. ¹⁰ Die Einführung eines Mediums erkennt die Gespenster des Patienten an. Es handelt sich um eine Art der Eröffnung, bei der der Tod des Vaters wie seit *Hamlet* als Zeremonienmeister dient.

Theweleit wendet sich Winnicotts Medium zu, um die musikalische Erfahrung als Körper, als dritter Körper zu umschreiben, der auf Befehl durch musikalische Eindrücke reaktiviert werden kann. »Ich behaupte«, erklärt Theweleit, »dass diese Veränderung nicht eintritt bzw. nicht von Dauer ist ohne Durchgang durch dies Gebilde des ›dritten Körpers‹, gebildet aus mir und einem stark sendenden Daseinszustand oder einem anderen Körper aus den wellenaussendenden Wirklichkeiten«. ¹¹ Der Hang zur Wiederkehr, zur Wiederholung oder sogar Wiederbelebung in der musikalischen Erfahrung könnte zum Beispiel mit dem Analytiker Theodor Reik als die am leichtesten zugängliche Form der Erfahrung der Heimsuchung gefasst werden. ¹²

In seinem Beitrag geht Theweleit in die Antike, die sonst unsere ideale Vergangenheit oder Fantasie bildet, um die Linie unserer fundamentalen Fähigkeit zu psychopathischer Gewalt nachzuverfolgen. Psychopathie ist eines der wichtigsten Konzepte der Begrenzung oder Bedingung der Psychoanalyse selbst, das Winnicott als Erster identifizierte, behandelte

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 186.

⁹ Winnicott: »Withdrawal and Regression«, a.a.O., S. 256.

¹⁰ Theweleit: »Direkt-Übertragungen, Live-Übertragungen, 3. Körper«, a.a.O., S. 186–187.

¹¹ Ebd., S. 196.

¹² Theodor Reik: *The Haunting Melody*, New York 1953.

und überschritt, anstatt das Scheitern seiner Interpretation als Status quo aufrechtzuerhalten.¹³ Theweleit führt den Leser durch die unheimliche Kontinuität unserer kolonialen oder postkolonialen Beweggründe und Ökonomie. Er berührt einen Punkt, von dem aus Theodor Adorno und Max Horkheimer und in jüngerer Zeit Friedrich Kittler unterschiedliche Wege eingeschlagen, aber auch eine Interpretation der Antike vorgenommen haben, die von der Fantasie westlicher Zivilisation Abschied nahm.¹⁴ Was Jacques Derrida in seinen Reflexionen über Vergebung und Wiedergutmachung lediglich gestreift hat, kann als Motto auf Klaus Theweleits vollständigere Kartografie der Vorgeschichte der Kolonialpolitiken projiziert werden, die die mythische Zweckehe stützen.

Bevor die Moderne das schuf, was im strikten Sinne ›Kolonialismus‹ genannt wurde, hatten alle Staaten (ich würde sogar wagen zu sagen ... alle *Kulturen*) ihren Ursprung in einer Aggression *kolonialen* Typs. Diese gründende Gewalt wurde nicht nur vergessen. Der Grund wurde geschaffen, um ihn zu verstecken; in seinen Grundzügen neigt er dazu, Amnesie herzustellen, manchmal im Zuge der Zelebrierung und der Sublimation von Großanfängen.¹⁵

Am Ende der Exkursion über die sich ausbreitende Landkarte der gewalttätigen Expansion der griechischen Antike, die in den göttlichen Kreuzungen zwischen Mensch und Tier, der Paarung zwischen den Arten, immer weiter gesteckt und verdeckt wurde, schließt sich ein Kreis. Theweleit identifiziert den dritten Körper als die Instanz, die unserem abgespaltenen Verhältnis zu den gemalten Bildern dieser Paarungen entzogen bleibt und führt die fehlende Übertragung ein, um die Ökonomie und Geschichte dieser Spaltungen lesbar zu machen. Auf einer Seite der Spaltung erblicken wir die Schönheit der Bilder, während wir auf der anderen Seite nicht umhin kommen, von der historischen Gewalt zu wissen, die anderswo im Archiv dokumentiert ist. Aber die Künstler selber haben direkteren Zugang zu der Gewalt, die auf der anderen Seite ihrer Bilder liegt. Dieser Zugang, dieses Wissen, ist die Distinktion, die die Kunst ausmacht und vom Kitsch unterscheidet. Während sich in der Kunst der frontale Anblick der Gewalt in Schönheit verwandelt, verneint Kitsch das Wissen um die Gewalt und verdeckt es erfolglos mit unbrauchbaren Mitteln. Aber die Distinktion,

¹³ In *Männerphantasien*, Frankfurt am Main 1977, entwickelte Theweleit eine Fallgeschichte der psychischen Gewalt als sowohl historisch und intrapsychisch einzigartig im Freikorps und seinen Körpern und als allgemein oder metapsychologisch anwendbar in der Theorie des Geschlechterkonflikts sowie in der Herstellung von Geschlecht in und aus Körpern.

¹⁴ Theodor W. Adorno; Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1944; Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik*, Bd. 1: *Hellas*, Teil 1: »Aphrodite«, Paderborn 2006.

¹⁵ Jacques Derrida: *Cosmopolitanism and Forgiveness*, übers. v. Mark Dooley und Michael Hughes, London, New York 2001, S. 57.

die der Renaissancekünstler für seine Werke gewinnen konnte, kam ihm teuer zu stehen. Er musste die Gewalt, die von der anderen Seite auf ihn einbrach, erleiden. Er wurde zum Heiland, aber seine Passion vollzog sich als Zusammenbruch, von dem jegliche Erlösung fernblieb.

Beat Wyss folgt Thewelets Exkursion durch die griechische Vorgeschichte mit einer Interpretation der römischen Periode, nicht unter der Prämisse einer Kontinuität, sondern als neue Geschichte, die von Ambivalenz geprägt ist. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Revisionismus, der sich um die Gründungsgeschichte der kapitolinischen Wölfin, die die Zwillinge Romulus und Remus stillt, entfaltet. Wyss legt ein Netzwerk aus Lügen und Sühnen frei, grundlegende Elemente der römischen Geschichte. Neueste Anhaltspunkte suggerieren, dass beide Teile der Skulptur aus dem Mittelalter stammen. Aber als man ihre hybride Beschaffenheit zum ersten Mal erkannte, wurde die Wölfin als etruskische Arbeit angesehen, eine Einordnung, die eine weitere Kontinuität herstellt oder eine Verbindungslinie zur antiken Vorgeschichte zieht, an der die römische Geschichtsschreibung so sehr interessiert war. Es beginnt mit Troja, dem Fall von Troja und letztendlich mit Rom als Neustart dieser verlorenen Zivilisation. Es ist wahr, dass der etruskische Teil der Vorgeschichte, den die römische Geschichtsschreibung dafür instrumentalisierte, die Griechen zurückzudrängen, die Idealisierung der Vertreibung und Zerstörung des Feindes durch die eigenen Vorfahren ist. Die Trojaner wurden aber nicht von den Vorfahren der Römer vernichtet. Die Vorgeschichte Roms hat an erster Stelle die Aufgabe, über die Identifikation mit dem Verlust Trojas jeglichen Kontakt mit der griechischen Erbschaft zu umgehen.

Die Identifikation mit Rom, die von der amerikanischen Republik bereits sehr früh angenommen wurde, hat ihren Ursprung in Aeneas, einem verlorenen Bindeglied zu Troja. Während Wyss zeigt, dass die Ureinwohner Amerikas auf dem Weg zu ihrer Idealisierung das Schicksal der Etrusker erleiden mussten, zweigt die römische Identifikation mit Troja in eine andere Richtung ab. Der von der amerikanischen Geschichte projizierte faire Kampf überwindet den Verlust nur, weil er der des Siegers ist. Im Lichte der Trauer setzen sich die Amerikaner trotz aller Widrigkeiten, allerdings immer als Verlierer, gegen unbesiegbare »Deathstar«-Angreifer durch, die schon allein aufgrund ihrer Meisterschaft gewinnen müssten.

Rom ist moderner als Griechenland, so wie Amerika laut Gertrude Stein durch den Bürgerkrieg, der als frühe Vorschau der bald einbrechenden totalen Kriege fungierte, die älteste Nation des 20. Jahrhunderts wurde. Die Modernität der Einflussnahme des Bürgerkriegs liegt auch in seinem Status als verllorener Krieg begründet, der fortgesetzt werden musste. Dass

die aussichtslose Situation des amerikanischen Südstaatenbundes zur treibenden Kraft von Idealisierung, Innovation und Leugnung wurde, ist in der Monumentalisierung der amerikanischen Geschichte durch die Filme *Die Geburt einer Nation* (1915) und *Vom Winde verweht* (1939) evident. Wie man die Identifikation mit einer aussichtslosen Sache als Schauplatz für die Vereitelung oder Umschreibung von Geschichte ausschachtet, hat man zuerst bei den Römern gesehen.

Für Inge Stephan präsentiert die Fallstudie der Eroberung des Südpols eine Kompilation unterschiedlicher Abenteuergenres. Während jede Expedition anscheinend nur durchgeführt wurde, um zwanghaft erzählt und nacherzählt zu werden, sind es die Erzählungen der heroischen Phase des Abenteurers, die in die Annalen der Geschichte eingegangen sind und die *pre-* und *post-histoires* verschleiern, in deren Territorium Stephan vorzieht zu verweilen. Dass James Cook aufgrund seiner Verstopfung nicht dazu in der Lage war, seine Expedition fortzusetzen, ist der Geschichtsschreibung nur am Rande zu entnehmen. Der Tahitianer Maheim, der sich Cooks Reisegruppe anschloss, weil er neugierig auf die eisigen Landstriche des Südens war, ging in die Annalen als bloße Kuriosität ein. Für Stephan ist er allerdings der wahre Entdecker der Antarktis: Während seine Mitreisenden nur schwimmende Schnee- und Eisgeografien sahen, bestand er darauf, die Szenerie, die sich vor ihm ausbreitete, *weißes Land* zu nennen.

Den Eintritt in die heroische Phase der Polareroberungen unternimmt Stephan mit einer Winterreise, die Apsley Cherry-Garrard mit zwei Gefährten zu einer Pinguinkolonie unternahm, eine Exkursion, die sich zu der Tragödie des Wettkampfs am Südpol zwischen Robert Falcon Scott und Roald Amundsen wie ein Satyrspiel verhält. Wenn der erste Abschnitt von Polareroberungen im Zeichen der oralen und analen Entwicklungsstufe steht, gelingt es Stephan durch die Bezugnahme auf das Satyrspiel zu zeigen, dass in der zweiten heroischen Phase Fragen von sexueller Differenz verhandelt werden und wir es demnach mit Schauplätzen männlicher Fantasien zu tun haben. Es stellt sich heraus, dass es den Männern unmöglich ist, das Geschlecht der Pinguine klar zuzuordnen: Sie sind Väter und Mütter zugleich und führen offenbar eingeschlechtliche Beziehungen. So wie die Aliens aus dem Weltall in einem anderen Abenteuergenre exemplifizieren die Tiere die Signifikanz gruppenpsychologischer Dynamiken, die auch für Menschen von Bedeutung sind.¹⁶ Ihre Vorteile liegen in der Replikation, während Reproduktion und Tod überwunden zu sein scheinen. Dass die

¹⁶ Siehe Joseph Campbells Novelle »Wer da?« (»Who Goes There?«) aus dem Jahr 1938. Sie bildet die Vorlage für die SF-Filme *Das Ding aus einer anderen Welt* (1951) und *Das Ding* (1982).

Einsicht in das Gruppenbündnis ins Unheimliche verzerrt wird, findet in der Fixierung auf die eigenen im Schnee hinterlassenen Fußspuren seine Evidenz: Sie treten nicht als Vertiefungen in Erscheinung, sondern scheinen in die Höhe zu steigen oder aufzuschwellen.

Die postheroische Phase beginnt für Stephan im Jahr 1980 mit der von Reinhold Messner und Arved Fuchs unternommenen Polarexpedition, die sich als Erinnerungsausflug gestaltet. Messner beschreibt seine Entdeckungsfahrt als besessen von den heldenhaften Taten der Vergangenheit, und Stephan hebt hervor, dass der Extremabenteurer als sein eigener Ghostwriter schreibt. Das 2011 produzierte Fernsehunterfangen eines weiteren Rennens an den Südpol summiert die dialektische Konklusion der Phasen: Postheroische Maskulinität hat nur im Sendebereich medialer Wiederaufführungen und Übermittlungen eine Chance zu überleben – das allerdings auch nur, weil sie selbst ein Hauptthema des Reality-TV ist.

Rainer Metzger zufolge ist es ein bestimmter Stil, der das »swinging« London mit Energie füllt und am Leben erhält. Stilikone ist die britische Arbeiterklasse, die als ältestes Proletariat der Geschichte zu einer neuen Position aristokratischen Daseins aufsteigt. Zum Medium dieser Gruppierung, ihres partikulären Gruppenstils, wird der mit Miniröcken und Schlaghosen ausgestattete Körper, auf dessen Oberfläche Rationalisierung und Exzess zum Tragen kommen. Als dieser Körper zur Projektionsfläche wird, setzt eine okkulte Mediation ein, die ein Portal ins Jenseits öffnet. Wir schreiben das Jahr 1967. Zu dieser Zeit findet Pink Floyds »Interstellar Overdrive« seinen Weg auf die Bühne und auf die Leinwand. Inszeniert wird das Ereignis durch das neue Medium der Lightshow, die auf den Effekten des Kaleidoskops basiert. Die Fähigkeit des Kaleidoskops, synästhetische Erfahrungen als analog zu gestalten, konnte schließlich nicht mit den Triebkräften des LSD-Trips oder schizophrenen Schubs mithalten.

Metzger argumentiert, dass Londons Gruppenstil nicht durch die Einkehr von Realismus oder Politik aufgelöst wurde, sondern durch das Aufkommen von Idiosynkrasien sein Ende fand. Im medizinischen Lexikon steht der Begriff »Idiosynkrasie« in Relation zu einer Krankheit, einer Allergie zum Beispiel, die ausschließlich individuell auftritt. Der Stil, der an den Körper gebunden und mit ihm verbunden ist, erliegt der Idiosynkrasie, die zum Körper zurückkehrt und jetzt im Bewusstsein schönster Evidenz (so steht es in dem Abschiedsbrief eines Acid-Heads) durch eine okkulte Bandbreite von Glaubensbekenntnissen erweitert wird. Im Jahr 1967 wurde auch das Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* veröffentlicht. Die Beatles strebten eine Erneuerung ihres Stils jenseits ihres Gruppenmodells an und commemorierten ihn auf dem Albumcover mit Blumen. Ihre schlecht sitzenden Uniformen verkünden schon die Stillosig-

keit der Blumenkinder, die bald mit dem Individualismus der Idiosynkrasie die Eleganz und Konsequenz des alten Gruppenstils beseitigen werden.

Carolin Meister erzählt die Geschichte einer spezifischen Untergattung von Dokumentarfilmen über zeitgenössische Maler, in denen der Malprozess buchstäblich im Fokus der Kamera steht. In den 1950er Jahren wird der Künstler beim Malen gefilmt, ein Medienereignis, das Auswirkungen auf beide Medien hat. Malerei steht nicht mehr im Zeichen künstlerischen Geistes oder Genies, sondern ihrer medial vermittelten Herstellung oder Handarbeit, die gleichzeitig ebenso sehr die unbewusste Geste des Körpers wie die des Malens aufnimmt. Der Beginn dieser dokumentarischen Untergattung lässt sich in den Arbeiten von Gjon Mili beobachten. Er fotografierte Picassos Bewegungen im Zeitraffer und setzte die Dynamik von Eiskunstläufern mit großer Wirkung in Szene. Mili erkannte und nutzte eine wichtige Fähigkeit des fotografischen Mediums, nämlich die Übersetzung komplexer und unsichtbarer Bewegungen in lineare und grafische Konfigurationen. Die Dokumentation des Malens vermittelte also Beschränkungen, die sich als allumfassende Mechanisierung oder Rationalisierung einer Arbeit herausstellten, die genau diese Beschränkungen übertrug. Als Mili 1946 zum ersten Mal seine Lichtinschriften im *Life Magazine* publizierte, dienten sie zur Illustration von Bewegung und Steigerung von Produktivität im Haushalt. Laut Meister ist es möglich, aus den leuchtenden Spuren in Milis Bildern abzulesen, wie der häusliche Raum rationalisiert wurde. In der Steuerung und Rationalisierung von Handgriffen und Bewegungen erkennt sie den Beginn eines *Ghostarbeit*-Kapitels und gleichzeitig auch essenzielle Kernpunkte des von ihr untersuchten Dokumentarfilmgenres.

Der Vorgang des Rationalisierens transportiert auch eine andere Bedeutung. Gemäß Ernest Jones findet im Rationalisieren das Vortäuschen eines Grundes für eine Handlung statt, deren Motiv noch nicht erkannt worden ist. In der Saga der *Frauen von Stepford*¹⁷ grenzt die *Ghostarbeit* des *oikos*, gleichzeitig Haus- und Wirtschaftsgemeinschaft, an die im Zeitraffer, im Stop-motion-Verfahren, vonstattengehende Trauerarbeit, die nicht zum Abschluss gebracht werden kann. Wir stehen vor einer zweifachen Rationalisierung, die entlang der behavioristischen und psychoanalytischen Organisation und Aufnahme der Massenmediengesellschaft verläuft. Im Science-Fiction werden diese Ausrichtungen als zwei Ordnungen von Simulation projiziert. In Aldous Huxleys Roman *Schöne neue Welt* (1932) wirken diese beiden Ordnungen, die man auch als eine

¹⁷ Ira Levins Roman *The Stepford Wives* (1972) war die Vorlage für beide Filme, die den gleichen Titel tragen und 1975 und 2004 realisiert wurden.

Public-Relations-Dramaturgie der Anpassung an Information und öffentliche Meinung und als werblich akzentuierte Identifikation beschreiben kann, Seite an Seite in ein und demselben Glaubenssystem. Die zukünftige Gottheit behavioristischer und biologischer Anpassung wird als »unser Ford« angeredet, wobei sie präferiert, als »unser Freud« adressiert zu werden, wenn psychologische Themen auf den Tisch kommen.¹⁸ Während die behavioristische oder PR-Sicht am besten durch den 1964 veröffentlichten Science-Fiction-Roman *Simulacron-3* von Daniel Galouye illustriert wird, der von Rainer Werner Fassbinder im Jahr 1973 als *Welt am Draht* adaptiert wurde, findet die Trendsetzung durch die freudianische Psychoanalyse ihre zusammenfassende Repräsentation in Philip K. Dicks Roman *Simulacra*, der auch 1964 publiziert wurde.

Laurence Rickels liest die posttraumatische Wiedervereinigung Deutschlands und Kaliforniens in Dicks *Simulacra* als Allegorie auf die Geschichte des SF-Genres. Die deutsche Science-Fiction, die Fritz Lang in *Metropolis* und *Frau im Mond* projizierte, wurde nach ihrer Phase der Realisation in Nazideutschland verdrängt, während die Science-Fiction der Nachkriegszeit sich weiterhin »Deutschland« widmete, allerdings in Form einer Auseinandersetzung mit dem Problem psychopathischer Gewalt.

Identifiziert als zeitbasierte oder temporäre Inszenierung einer Psychopathie, aus der man herauswächst, modellierte die Adoleszenz das Androiden-Problem in Dicks Science-Fiction zu einem Faktor, der nicht durch die Hinrichtung des Androiden gelöst werden kann, sondern nur durch das Testen von Empathie integriert werden kann. Stellvertretend und gleichsam als Verfallsdatum wurde Adoleszenz in der Nachkriegszeit zum Medium der Immunisierung gegen die beunruhigende Aussicht, dem Psycho als unserem ganz ähnlichen Double zu begegnen.

Eva Meyer liest Gertrude Steins *Autobiographie von Alice B. Toklas* als die Verwirklichung der Fusion oder Verheiratung von Form und Inhalt, die Henry James als den Kern seines Romans *Das unbeholfene Zeitalter* reklamiert. Die Zeit der Unbeholfenheit ist ein Synonym für die Adoleszenz und beinhaltet als Modell die serielle Sensibilität des Tagebuchschreibens und Journalführens (oder des Journalismus).

Experimente im automatischen Schreiben, an denen Stein an der Harvard University unter der Leitung von William James teilnahm, zielten darauf ab, die Mechanismen offenzulegen, mit denen Hysteriker eine zweite Person ausbilden. Die Empfänglichkeit für gespenstische Kommunikationen war für James ein Gegenstand der Prüfung. Die Testsituation der psychologischen Forschung, die parapsychologischen Experimenten

¹⁸ Aldous Huxley: *Brave New World*, New York 1960, S. 26.

gegenüber offen war, breitete sich immer weiter aus, nicht zuletzt inspiriert oder provoziert durch den modernen Spiritismus. Okkulte Medien ließen ihre Behauptungen gerne von einem Experten überprüfen, auch oder gerade wenn er das Übernatürliche bloßstellen wollte. Mochte das Urteil des Experten noch so negativ ausfallen, es platzierte das Übernatürliche in der Testsituation in den Bereich des Möglichen.

Das Zeitungswesen, das sich parallel zu der Ausbreitung des Spiritismus ausdehnte, ließ keine Gelegenheit aus, die Untersuchung von okkulten Medien mit einer aufsehenerregenden Reportage zu begleiten. Die neue Gattung der Detektivgeschichte entwickelte sich aus dieser doppelten Ausbreitung. Weil sie mit dem Tod von jemandem beginnt, der mit niemandem real in Verbindung steht, fungiert die Detektivgeschichte als Vorschau auf alle Geschehnisse, die nach dem Tod folgen können, und stellt somit das Antiserum zum Roman dar. Walter Benjamin zufolge ist der Roman immer Form oder Forum einer Selbstimmunisierung, die den Tod als Happy End ausklammert und injiziert.¹⁹ Die Todesszene der Hauptfigur am Ende eines Romans verleiht diesem Leben den Anspruch, erfüllt und bedeutsam zu sein. Entsprechend bewirkte die Entfernung der Sterbenden und Toten aus allen Lebensbereichen unsere Einkapselung und Verinnerlichung der Impfung, die wir erstmals mit dem Roman erhalten hatten.

Während der Schluss im Roman die Einimpfung eines bedeutsamen Endes repräsentiert, beginnt die Quintessenz der B-Literatur, der Detektivroman, mit dem Tod einer Person, der zunächst keine Konsequenz für irgendjemanden hat, aus dem sich aber das Interesse für die Ereignisse entwickelt, die aus dieser Situation folgen können. Der Mord am Anfang der Ermittlung rückt also den Tod in die Nähe des Beginns von etwas Neuen, zwangsläufig einer Serie, die fortgesetzt werden muss. Weniger langweilig, als alles beim Gleichen zu belassen, ist es weiterzumachen, ohne zu wissen, was passierte oder wer dafür verantwortlich ist. Um sich echt zu fühlen, streben die Eingeborenen des unbeholfenen Zeitalters an, nicht von der Vergangenheit oder den Ahnen (oder den Eltern) beeinträchtigt zu werden, sondern steuern entschlossen die Untiefe des Neuen an. Nach Benjamin wird diese adoleszente Psychologie von der Haltung des Testens getragen, die die neue Subjektposition im Bereich der Massenmedien darstellt.²⁰

¹⁹ Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, hrsg. v. Alexander Honold, Frankfurt am Main 2006, S. 113–114, 119–120.

²⁰ Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 488–493.

So wie Freuds Realitätsprüfung, die in ihrer vollen Konsequenz an ein Konglomerat an Prüfungen und Überprüfungen gebunden ist, Medien und Gespenster hervorholt, so dockt auch das philosophische Konzept der Unentscheidbarkeit an das größere und erweiterte Feld der psychologischen Überprüfung an. Meyer gibt der spekulativen oder »spukulativen« Psychologie der Überprüfung, in die Stein verstrickt wurde, die Bewegungsfreiheit – eine vierte Dimension –, um die Selbstbezogenheit der Autobiografie in Endlosschlaufen ineinander zu verschlingen. Ist es möglich, dass die Autobiografie eines Subjekts von jemand anderem geschrieben wird, tatsächlich von einem Phantomschreiber, während der Geist des Autors kontinuierlich versucht, mit dem eigentlichen Subjekt der Geschichte und durch es in Kontakt zu treten? Viele Fragestellungen können aus dieser ineinander verschlungenen Konstruktion extrahiert werden, von denen allerdings keine eindeutig bestimmt werden kann. Steins Testverfahren oder Überprüfungen beweisen, dass die Integrität des Subjekts einer Autobiografie ausschließlich über seine Unentscheidbarkeit bestimmt ist.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Raphael Smarzoch. Die Passagen über Donald W. Winnicott und Klaus Theweleit wurden von Michaela Wünsch übersetzt.