

Das Unheimliche

Von der Ästhetik des Schreckens zur Politik der Angst

Ulrich Kinzel

Eine am Ende der 1960er Jahre veröffentlichte Einleitung in eine Anthologie englischer Schauerromane eröffnet Mario Praz mit dem Hinweis, dass die Faszination, die für viele Leser dieser Zeit von Meyrinks *Golem* (1915) und Bulgakows *Der Meister und Margerita* (geschrieben 1928–1940, erstveröffentlicht 1966) ausgeht, mit dem »terror and wonder«¹ zu tun hat, der beide Werke erfüllt und der sie zurückverweist auf »themes and proceedings which were the stock-in-trade of the tales of terror«.² Die Traditionslinien, die Praz zwischen der romantischen Schauerliteratur und der Literatur der Moderne zieht, markieren einförmig die Kontinuitäten einer ästhetischen Erfahrung des Schreckens. Unfreiwillig aber verbindet Praz' gelehrte Assoziation auch die *ästhetische* Erfahrung der Romantik mit der *politischen* Erfahrung der Moderne, den lustvollen literarischen Schrecken mit der politischen Paranoia und dem »Terror und Traum«³ totaler Macht, wie er von Meyrink und Bulgakow literarisch vorbereitet und verarbeitet wird. Damit ist das Thema dieses Aufsatzes umrissen, der Bausteine für die Entwicklung der These herausarbeiten möchte, dass die Erfahrung der Angst und des Schreckens nicht allein eine ästhetische Erfahrung, sondern den Kern von etwas bildet, das sich auf dem Weg in die Moderne zu einer Politik der Zersetzung entwickelt. Um diese These für eine genealogische Untersuchung fruchtbar machen zu können, möchte ich gegenüber der romantischen und psychologischen Konzeptualisierung der Erfahrung von Angst einige thematische und methodische Modifikationen und Verschiebungen vornehmen.

1 Praz, Mario: »Introductory Essay«, in: Peter Fairclough (Hg.): *Three Gothic Novels*, Harmondsworth 1968, S. 7–34; hier S. 7.

2 Ebd.

3 Vgl. den Titel des Werkes über den Großen Terror in der Sowjetunion von Schlögel, Karl: *Terror und Traum*. Moskau 1937, München 2008.

I. Voraussetzungen

Die These, dass sich die Ästhetik des Schreckens auf dem Weg in die Moderne in eine Politik der seelischen Korrosion transformiert, impliziert, dass bei der Herausbildung von Erfahrungen des Schreckens und Praktiken der Intimidierung unterschiedliche, aber korrelierende Arten von Diskursen am Werk sind, die nicht mehr durch einlinige literaturwissenschaftliche Paradigmen wie die Gattungsgeschichte des Schauerromans erfasst werden können.⁴ Da sich die kulturelle Erzeugung von Angst aber in essentieller Weise literarischer Techniken bedient, ist die Literaturwissenschaft umgekehrt, sofern sie sich von hermeneutischen Verfahren zu lösen wagt, ein zentraler methodischer Stützpunkt für die Rekonstruktion einer umfassenden kulturellen Poetik der Hervorbringung von Angst.

Für ein solches Projekt im Ganzen müsste man sich auf ein Gerüst von Erfahrungsbereichen und Praktiken stützen, das zum einen die Rolle der Imagination betrifft, und zwar nicht nur, wie in der Romantik, ihre Funktion als Mittel der Formierung eines hochindividualisierten kreativen Geistes, sondern auch ihre Rolle als Kraft *kollektiver* Vorstellungsbildung, als welche die protestantischen Kritiker der Lehre vom Purgatorium sie im 15. und 16. Jahrhundert wahrgenommen haben. Dieselben Kritiker, das wäre ein zweiter Punkt, und mit ihnen auch Shakespeare, haben das Vermögen der Einbildungskraft herausgehoben, unbekannten Vorstellungen körperliche Formen zu verleihen, die dann vom Dichter mit einer konkreten Existenz versehen werden:

And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.⁵

Diese poetische Transformation gewinnt ihre Materialität und ihre Realität aber vor allem im Hinblick auf die Figuren und Landschaften des Unheimlichen, deren »compelling vividness and solidity«⁶ nicht nur dazu dient, die Seele zu reinigen, sondern vor allem dazu, Schrecken zu erzeugen und eine Kultur der Angst zu etablieren.⁷ Damit ist, drittens, der strategische Rahmen der Imagination bezeichnet. Was immer die Philosophie des Erhabenen und die Schauerliteratur beigetragen

4 Für eine Geschichte des Gothic zur Zeit der Romantik, die diese Einlinigkeit durchbricht, vgl. Davison, Carol Margaret: *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009.

5 Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream*. The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt/Walter Cohen/Jean E. Howard/Katharine Eisaman Maus/Gordon McMillan, New York/London 1997, 5.1, Z.14–17.

6 Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, Princeton 2001, S. 85.

7 Vgl. ebd., S. 71.

haben, um den Schrecken als heilsam und angenehm darzustellen, in vorromantischer Zeit dienten die Imaginationen trichterförmiger oder labyrinthatiger Räume und deformierter Körper dazu, Angst zu kultivieren und einzuflößen, um moralische Konformität zu erzwingen. Wenn also die Materialität der Vorstellung und die Realität des Vorgestellten die Arbeit der kollektiven Einbildungskraft mit den Intentionen einer moralisch-politischen Macht verbindet, so ist schließlich daran zu denken, dass es nicht um eine diffuse Beschwörung des Schreckens geht, sondern dass diese Beschwörung einen Zielpunkt hat, nämlich den, die Angst einem Ich einzupflanzen, einzubilden, einzuritzen, wie dies die »fatal vision« mit Macbeths Vorstellungen und Empfindungen tut, die er selbst als »dagger of the mind«⁸ bezeichnet. Macbeths panisch-paranoides Brüten ist ein Beispiel dafür, wie sich nach Dantes Epos der Angst, in dem der Schrecken durch grausige Gestalten eine anschauliche, vielgestaltige Form gewinnt und mit dem äußerlichen Licht der Transzendenz verbunden bleibt,⁹ ein »inward terror«¹⁰ herausbildet und eine Entwicklung einleitet, in der die Einbildungskraft die Funktion und die Fähigkeit entfaltet und verfeinert, ein Subjekt der Angst zu konstituieren.

Die Ästhetik des lustvollen Schreckens, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts zu formieren beginnt und in der Romantik weiter ausgearbeitet wird, setzt diese Konstellation einer Kultur der Angst fort, allerdings zeichnen sich an einigen Punkten für die Gattungsforschung vielleicht unauffällige, aber für die hier verhandelten strategischen Zusammenhänge signifikante Verschiebungen ab. So spielt die Frage eine Rolle, ob sich zur Zeit der Romantik parallel zur ästhetischen Kultur des Schreckens eine politische Technologie entwickelt, die in die Richtung einer Politik der sozialen Verunsicherung aufbricht, und das ist mit der Entstehung der politischen Polizei ab 1819 der Fall.¹¹ Hastig ins Werk gesetzt, um die inneren Feinde der monarchischen Ordnung zu entdecken und zu neutralisieren, entwickelt die neue Polizei Methoden der Ermittlung und Intervention, die den gesamten politischen Körper dem Misstrauen und der Verunsicherung ausliefern und auf diese Weise Angst verbreiten. In der Person und dem Autor E.T.A. Hoffmann überkreuzen sich die Ästhetik des Schreckens und die neue Realität der politischen Polizei. Hoffmann wurde als

8 Shakespeare, William: *Macbeth*, The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt/Walter Cohen/Jean E. Howard/Katharine Eisaman Maus/Gordon McMullan, New York/London 1997, 2.1, Z. 36 und Z. 38f.

9 Vgl. zu Letzterem Andreas Kablitz' Analyse von Dantes *Divina Comedia, Purgatorio XIII*: »Videre – Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums«, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 74 (1999), S. 137–188.

10 S. Greenblatt: *Hamlet*, S. 191.

11 Vgl. hierzu Siemann, Wolfram: »Deutschlands Ruhe, Sicherheit und Ordnung.« Die Anfänge der politischen Polizei 1806–1866, Tübingen 1985; Nolte, Jakob: Demagogen und Denunzianten. Denunziation als Methode polizeilicher Informationserhebung bei den politischen Verfolgungen im preußischen Vormärz, Berlin 2007.

Richter in eine außerordentliche Kommission zur Strafverfolgung von sogenannten Demagogen berufen, der er vorwarf, in einzelnen Fällen außerhalb des geltenden Rechts zu agieren.¹² Den Konflikt um die polizeiliche Verfolgung politischer Gesinnungen trägt Hoffmann in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* aus, wo sich im Horror des Verbrechens die ungezügelter politisch-juristische Macht und die ästhetische Subjektivität begegnen und überschneiden.¹³

Die zweite Modifikation, die man beachten sollte, betrifft eine grundlegende Veränderung im Bereich des Wissens. Gemeint ist die Entstehung der pathologischen Anatomie. Mit ihr verändert sich die Wahrnehmung des Todes, der nicht mehr plötzlich von außen eintritt, sondern den Organismus in seinen Teilen in einem längeren Prozess dekomponiert, zersetzt.¹⁴ Das Leben ist, während der Organismus lebt, von Prozessen des Absterbens durchzogen, der Tod verläuft organisch in der Form von Lebensprozessen. Das konkrete Studium dieser Prozesse verlangt, dass der Organismus als Gewebe¹⁵ wahrgenommen wird, das heißt als objektivierbare, zwischen Aufbau und Zerstörung schwankende Materialität. Für die Erfahrung der Angst bedeutet dies, dass sie nicht mehr als unnatürliche Anspannung der Nerven,¹⁶ sondern als zweideutiger Prozess verstanden werden wird, der das Gewebe der Seele zu zersetzen vermag.

Wenn E. A. Poe sagt, »terror is not of Germany, but of the soul«,¹⁷ so wendet sich diese Formulierung gegen die Ästhetik des Schreckens, das heißt den Schrecken als »poetic sentiment«. ¹⁸ Die Angst als *of the soul* zu bestimmen, bedeutet, sie zu existenzialisieren, das heißt ihr jede Aussicht auf ein Ende, eine Erleichterung,

12 Vgl. W. Siemann: »Deutschlands Ruhe«, S. 184–186.

13 Vgl. Kinzel, Ulrich: »Le arti oscure della politica. Dalla psicologia dell'orrore alla tecnologia della disintegrazione«, in: Valerio Cordiner/Gabriele Guerra (Hg.): *L'altro d'oltretomo. Percorsi, incontri, conflitti e riconciliazioni in Europa (1870–1945), tra ideologia e letteratura*, Rom 2024, S. 202–214; insbes. S. 203–206.

14 Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, S. 158: »Der Tod ist nun der große Analytiker, der die Verbindungen zeigt, indem er sie auflöst, der die Wunder der Genese in der Unbarmherzigkeit seiner Zersetzung aufleuchten läßt. Diese Zersetzung ist eine *Dekomposition* im vollen Sinn des Wortes: die »Analyse«, die Philosophie der Elemente und ihrer Gesetze, findet im Tod [...] ein unüberbietbares von der Natur selbst vorgegebenes Modell.«

15 Vgl. ebd., S. 162–166.

16 Burke, Edmund: *A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful and other Pre-Revolutionary Writings*, hg. von David Womersley, Harmondsworth 1988, S. 163.

17 Poe, Edgar Allan: »Preface to *Tales of the Grotesque and Arabesque*«, zitiert nach: Galloway, David: »Introduction«, in: Edgar Allan Poe: *Selected Writings*, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 9–46; hier S. 23.

18 Poe, Edgar Allan: »The Fall of the House of Usher«, in: Edgar Allan Poe: *Selected Writings*, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 138–157; hier S. 138.

eine Reinigung des Schreckens zu nehmen. Aus dem Schrecken wird eine »depression of soul«, ¹⁹ eine Vereisung der Seele, eine Vergiftung des Herzens, eine Verödung des Denkens – »an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought« ²⁰ –, die keine Imagination an das rettende Ufer des Erhabenen zu bringen vermag. Die Imagination wird für Poe zu einer Chemie des Geistes, die Verbindungen zwischen kombinierbaren Elementen herstellen und modifizieren kann, ²¹ sie löst sich damit von der Vitalität, die Wordsworth und Coleridge ihr zuschrieben, ²² und ist im organischen wie im morbiden Sinne eine Kraft der Korrosion. Baudelaire wird diese Welt weiter erkunden, sein freudiger Toter antizipiert seinen Tod als kontinuierliche Dekomposition, herbeigeführt durch Raben und Würmer, die »fils de la pourriture«, »Söhne der Zersetzung«, ²³ auf dem Kopf einer anderen Gestalt, dem des Trübsinnigen, hat die Angst ihr Banner gepflanzt als Zeichen der Herrschaft, die sie über das Subjekt ausübt. ²⁴

Jenseits der einlinigen literarischen Gattungsgeschichte zeichnen sich mit der *Subversion*, die die politische Polizei mit dem sozialen Körper betreibt, mit der *Dekomposition*, in der die Pathologie ein Gesetz des Lebens entdeckt, und der *Depression*, deren seelische Ontologie die poetischen Konventionen des Erhabenen ersetzt, drei Verfahren und Erfahrungsbereiche ab, deren weitere Entwicklung und strategische Verdichtung die Ästhetik des Schreckens im Laufe der Moderne in eine Politik der Zersetzung umwandeln wird. Dabei wird die Seele durch die Psychologie in eine objektivierbare Materialität, durch die politische Polizei in eine Zielscheibe verwandelt, während das Subjekt statt in die bunte Welt des imaginierten Spuks in einen undurchdringlichen, todbringenden Nebel getaucht wird.

Auf dem Weg dorthin gilt es zwei weitere Entwicklungen in die Argumentation einzubeziehen, die sich nach der Romantik ausgeprägt haben. Die eine zeich-

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Poe, Edgar Allan: »On Imagination«, in: Edgar Allan Poe: Selected Writings, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 497.

22 Die Imagination »is essentially vital«, sagt Coleridge. Vgl. Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, hg. von George Watson, London 1975, S. 167. Zu den Bezügen zur zeitgenössischen Biologie vgl. Abrams, Meyer Howard: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London/Oxford/New York 1953, S. 169.

23 Baudelaire, Charles: »Le mort joyeux«, in: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1975, S. 194; Übersetzung von Walter Benjamin, ebd., Bd. 4, S. 255.

24 »l'Angoisse atroce, despotique,/Sur mon crâne incline plante son drapeau noir«, Baudelaire, Charles: »Spleen«, in: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1975, S. 204.

net sich ab im Umgang des Realismus mit dem Unheimlichen.²⁵ Am Beispiel von Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) lässt sich beobachten, wie die Erfahrung des Unheimlichen sich aus dem Bezirk der romantischen Subjektivität löst und in gesellschaftliche Auseinandersetzungen eingebracht wird. Die Fraktion, die Hauke Haiens Deichprojekt bekämpft und unterwandert, setzt das Unheimliche strategisch ein, um Macht auszuüben und Ziele zu erreichen, indem sie abergläubische Vorstellungen mobilisiert und Gerüchte streut. Diese Verschwörung als Teil eines politischen Kampfes wird ergänzt durch eine weitere Verschiebung: Das Unheimliche wird nicht mehr nur gefürchtet, es wird einer Befragung unterzogen, die Wirklichkeit des Unheimlichen und damit die Realität der Realität in Frage gestellt. Die Untersuchung zerschneidet das Gewebe der sozialen Realität. Für die gleichzeitig entstehende, sich aus der Romantik entwickelnde Kriminalliteratur hat Luc Boltanski geltend gemacht, dass ihre Bedeutung darin besteht, eine Form der kriminalistischen Untersuchung praktiziert zu haben, die die Textur der sozialen Realität in Zweifel zieht und suspendiert mit der Konsequenz, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit als Rätsel und Komplott wahrgenommen wird.²⁶

II. Der Film

Während Storms politische Mobilisierung des Unheimlichen sich im sozialen Zusammenhang des ländlichen Lebens ereignet, beginnt der Diskurs des Schreckens in der Moderne immer mehr die Erfahrung der Großstadt zu thematisieren. Und in dieser Gestalt des *Urban Gothic*²⁷ wird die Erfahrung der Angst im Film der 1920er und 1930er Jahre, von dem drei Beispiele beleuchtet werden sollen, aufgegriffen und weiterentwickelt.

Murnaus Film *Nosferatu* von 1922 schließt an die romantische Tradition an, indem er eine Geschichte aus dem Jahr 1838 erzählt, dessen landschaftliche und soziale Idyllik die Konventionen einer romantischen Novelle aufruft. Zu dieser Anknüpfung an die romantische Tradition gehört auch der Aufbruch Hutters zum Schloss des Grafen Orlok, mit dem der männliche Held den Kreis der bürgerlichen Welt überschreitet. Der Aufbruch Hutters allerdings setzt sich nicht fort als romantische Initiationsgeschichte, sondern nimmt einen völlig anderen Lauf, der das anzitierte

25 Vgl. hierzu Kinzel, Ulrich: »Die Katastrophe der Angst. Spannungen des Realismus in Storms *Der Schimmelreiter*«, in: Claudia Albes (Hg.): *Metaphysische Spannung, gestörter Suspense*, Berlin/Boston 2026, S. 151–164.

26 Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Berlin 2013, S. 46–50.

27 Siehe hierzu Spencer, Kathleen L.: »Purity and Danger. Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis«, in: *English Literary History* 59/1 (1992) S. 197–225.

Modell der romantischen Schauererfahrung transformiert. So knüpft der Film einerseits in realistischer Manier an die Normalität des Alltags an, in die dann aber mit dem Vampir das schauerliche Andere einbricht. Elsaesser spricht von »Murnau's realistic daytime nightmare«.²⁸ Man hat am Beispiel der literarischen Vorlage diesen Einbruch des Untoten als den der Lust, des Animalischen, des Degenerierten in das Normengefüge der viktorianischen Gesellschaft und als Zeichen einer gesellschaftlichen Krise gedeutet.²⁹ Nach dieser Deutung werden die sozialen Ängste symbolisch in die Figur des Vampirs transformiert und wird die Gesellschaft mit seiner »final dissolution«³⁰ von diesen Ängsten und Befleckungen gereinigt. Dieser Prozess ist, das muss man hinzufügen, gebunden an die Tatsache, dass diese Ängste eine paranoide Form annehmen und damit die Gestalt einer fabrizierten Realität. Die spezifische Wirkung des Films besteht also darin, dass durch eine fantastische Realität die empirische Realität in Frage gestellt wird und mit der Auflösung der Vampirerscheinung die fantastische Realität wieder verschwindet, aber so, dass die fantastische Realität eine Suspendierung der Realität, einen Riss in ihrem Gewebe hinterlässt und eine *abschließende* Reinigung unterläuft. Das Spektakel des Anderen produziert damit nicht einen schnell vergehenden Schrecken oder eine soziale Reinigung, sondern eine perennierende Angst. Und in diese Richtung verändert sich zum Schluss dann auch die gesamte Dynamik, denn mit dem Verschwinden des Vampirs beginnt erst die Heimsuchung, und zwar in der Gestalt der Pest, die die Stadt überzieht. Das nächtliche Unheimliche, das Einzelne und Auserwählte befällt, wird gepaart mit der kollektiven Heimsuchung: »Die Angst kauerte in allen Winkeln der Stadt«, heißt es im Film. Die als romantische Überschreitung anhebende, in morbide Erotik übergehende Geschichte endet mit der Infektion des sozialen Körpers, das Morbide paart sich mit dem Makabren, die Endlichkeit des nächtlichen Eros mit dem endlosen Totentanz, das erotisierende Fieber mit der tödlichen Pest. An die Stelle der einmaligen *kátharsis* tritt die Infektion der Imagination mit der Angst, eingepflanzt und wachgehalten vom Film durch die Ambiguität einer fantastisch durchwirkten, unter Spannung und Ungewissheit gehaltenen Realität.

Auch für Langs *Metropolis* von 1927 gilt, dass die Forderung des *Urban Gothic*, das Unheimliche in die gewohnte Umgebung der Moderne, die Stadt, einbrechen zu lassen, nur zum Teil erfüllt wird. Vielmehr geht es darum, visuell und thematisch neue Dimensionen des Unheimlichen und der Angst zu eröffnen, die visionär in die Zukunft weisen, statt bestehende soziale Ängste zu kodieren. Den Kern des Unheimlichen in diesem Film bildet ein politisch Erhabenes, die Fantasie einer orientalischen Despotie, verkörpert in der Herrschaft des Industriellen Joh Fredersen

28 Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London/New York 2000, S. 236.

29 Vgl. hierzu und zum Folgenden den Aufsatz von K.L. Spencer: *Purity and Danger*.

30 Ebd., S. 214.

über die Zukunftsstadt Metropolis. Die Tatsache, dass diese Herrschaft von einem Büro im Turm Babel aus ausgeübt wird, mobilisiert das seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts anhebende gelehrte und politische Interesse am mesopotamischen Altertum. Aus dem archaischen Monumentalismus der babylonischen Kultur und der modernen Idee eines Kampfes zwischen zwei gesellschaftlichen Klassen setzt *Metropolis* ein modernes politisch Erhabenes zusammen. Das Monumentale konstituiert sich dabei aus drei Bereichen: den gigantischen Maschinen und Maschinenmenschen, der tiefen Kluft zwischen der in einer artifiziellen Luxuswelt lebenden Oberklasse und der im Elend lebenden Arbeiterklasse sowie der totalen visuellen, technischen und sozialen Kontrolle der Metropolis durch den Tyrannen Joh Fredersen. Alle drei Elemente kombinieren ihre Modernität mit archaischen Elementen: Maschinen nehmen wie Molochs die Form aufgerissener Mäuler an, Arbeiter ziehen als anonyme Sklavenmasse einen riesigen Steinblock, während der Tyrann seine Macht vom babylonischen Turm aus ausübt, so dass Langs Politikfiktion wie sein historischer Bezugspunkt die Aura eines »modernen Altertums«³¹ annimmt. Entsprechend ist die Metropolis als Architektur der monumentalen Vertikalität gestaltet, die die Stadt in einen von tiefen Schluchten durchzogenen, undurchdringlichen Raum verwandelt; für ihn ist nicht mehr die Offenheit antiker Räume, an die die historistische Bildwelt gern erinnert, das historische Vorbild, sondern die kompakte Blockhaftigkeit assyrischer Bauten.³² Ein weiteres Element des politisch Erhabenen ist schließlich seine epische Visualität. Vorbereitet in der Malerei des Historismus, ihren großen Formaten, ihren Gesten und Spektakeln einer inszenierten Lebensnähe, ihren epischen Strategien der Vergegenwärtigung des Historischen, die die Ruinen der Erinnerung ersetzen,³³ entfaltet der Film *Metropolis* eine Bilderwelt,

31 Polaschegg, Andrea/Weichenhan, Michael: »Einleitung«, in: Andrea Polaschegg/Michael Weichenhan (Hg.): *Berlin-Babylon. Eine deutsche Faszination*, 2. Aufl., Berlin 2018, S. 7–25; hier S. 8.

32 Zur Filmarchitektur des politisch Erhabenen vgl. Damler, Daniel: *Gotham City. Architekturen des Ausnahmezustands*, Frankfurt a.M./New York 2022, Kap. III.1 und III.2.

33 Jakob Burckhardt bemerkt in *Über erzählende Malerei* (1884): »Das Historienbild müßte immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein *Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt*«; gewährt man der Historienmalerei »dieses, dann kann sie auch am ehesten »schöne, große und mächtige Erscheinung« werden, wonach sie vor allem dürstet.« Burckhardt, Jakob: »Über erzählende Malerei«, in: Thomas W. Gaethgens/Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 359–362; hier S. 361 (meine Hervorhebungen). Max Schasler hatte 1862 in *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?* für den Stil des malerischen Historismus »Großartigkeit und Breite der technischen Behandlung bis herab auf den Maaßstab und das Format des Rahmens« eingefordert (Schasler, Max: »Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?«, in: Thomas W. Gaethgens/Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 343–346; hier: S. 346). Zu den verschiedenen genannten Aspekten der Historienmalerei vgl. Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990.

die die Guckkastenperspektive eines Films wie *Nosferatu* überwindet und das Bild öffnet, nun allerdings für die Zukunftsräume einer totalen Macht, ihre sachlichen und erhabenen Interieurs, die vertikalen urbanen Schluchten, die gigantischen Maschinenräume. Immer überragt dabei der Raum die Figuren, sei es in den Büros der Macht, sei es in der Sportarena, in der Sklavenarbeit, in den urbanen Straßenschluchten – der Blick wird auf tiefe und weite Räume freigegeben.³⁴ Eine Einstellung, die Joh Fredersen am Schreibtisch vor dem Fenster zeigt,³⁵ lässt sich als Programm der epischen Sichtbarkeit und ihrer Historie lesen: Im Vordergrund breitet sich der Schreibtisch samt technischer Apparate in einem Halbrund über die ganze Breite des Bildes aus, der Blick ist ausgerichtet auf die vertikale Gestalt des Tyrannen, darüber das Fenster, gestaltet wie das Großformat eines Bildes, auf dem sich die grauen Konturen der neo-babylonischen Stadt abzeichnen. Das riesige Fenster eröffnet in erster Linie den Blick der Macht auf ihren Herrschaftsbereich, ein Blick der kontrollierenden Übersicht gewiss, aber das panoramatische Fenster zitiert zugleich und vor allem, wovon es abstammt, das epische Bild des Historismus.³⁶ Aber es vergegenwärtigt nicht mehr eine verlebendigte Antike, sondern mobilisiert drohend das babylonische Altertum für einen politischen Zukunftsentwurf.

In *Metropolis* konstituieren neo-babylonische Tyrannei, kolossale Urbanität und epische Visualität ein politisch Erhabenes und schaffen eine neue Form des Unheimlichen, die durch einschüchternde Monumentalität gekennzeichnet ist, ein buchstäbliches Spektakel, konzipiert und ins Werk gesetzt, das schauende Subjekt zu überwältigen. Aber wie beim ästhetisch Erhabenen gibt es auch hier Rettung, denn der sentimentale Plot befriedet am Ende den Klassenkampf, das Herz die Macht.

Langs Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von 1931 verbindet die Beziehung von Urbanität und Angst mit der polizeilichen und juristischen Frage von Ermittlungs- und Untersuchungsverfahren. Der gesamte Film besteht eigentlich aus einem Ermittlungsverfahren oder genauer aus zwei Ermittlungsverfahren, dem der Polizei

34 Was in der epischen Visualität von *Metropolis* noch zusammengebunden ist, wird sich später in verschiedene Filmgattungen aufteilen, in die horizontale, optimistische Visualität des Westerns (mit seiner »prelaw situation«) und die vertikale des Film Noir (und seiner »post-law world of disillusionment«). Vgl. Pippin, Robert B.: Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy, Charlottesville/London 2012, S. 10.

35 Vgl. das Filmstill in Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 330.

36 Man hat diese Einstellung als »panoptische[n] Machtraum« bezeichnet (Latell, Franziska: »Das Kontrollzentrum«, in: Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 327–329, hier: S. 328). Demgegenüber würde ich eher an den von dem Filmarchitekten Erich Ketelhut verwendeten Begriff »Panorama« anknüpfen, der die Größe des Formats und die flächige Übersicht betont, die wiederum das Format epischer Breite realisieren, deren Vorbild das historistische Bild ist (Ketelhut, Erich: Der Schatten des Architekten, hg. von Werner Sudendorf. München 2009, S. 145, zitiert nach: Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 331).

und dem der Verbrecher, die beide einem Kindesmörder auf die Spur zu kommen hoffen. Das Unheimliche ist also verbunden mit der Rationalität von Ermittlungsverfahren und setzt die Linie des Realismus und der Kriminalliteratur fort. Am Ende, nachdem die Verbrecher den Mörder gefasst haben, kommt es zu einem Prozess, der von den Verbrechern veranstaltet wird und der zu einer populistischen Veranstaltung, zu einem Tribunal wird, mit dem eine Verfolgung endet, an der sich der Verfolgungswahn und das Rachebedürfnis einer ganzen Gesellschaft zeigt. Das Kellertribunal, das das Ziel verfolgt, Beckert unschädlich zu machen, ist als Kritik an der mangelnden juristischen Transparenz, am Zuwenig von juristischer Rationalität und an den Durchbrüchen archaischer (und geschäftsorientierter) Rachereflexe konzipiert;³⁷ und es ist konzipiert als politische Kritik an der Entstehung einer gesellschaftlichen Paranoia.

III. *Der Proceß*

M endet mit der Verhaftung der Verbrecher des Kellertribunals und einem knappen Ausblick auf das offizielle Gerichtsverfahren, dessen Urteilsverkündung kurz eingeblendet wird. Dieses Gerichtsverfahren, das in dem Film von Fritz Lang nicht in Zweifel gezogen wird, ist Gegenstand oder besser Akteur von Franz Kafkas Roman *Der Proceß* (1925). Dieser Roman beginnt mit der Verhaftung von K, der von der ersten Zeile der Erzählung an ein Gefangener ist. Die Verhaftung ist sogleich die Tatsache des Verhaftetseins, und dieses Verhaftetsein bewirkt sogleich eine Interiorisierung von K.s Existenz. Von Anfang an sind die Strukturen umgedreht: Das Unerhörte, Besondere besteht nicht darin, dass das unvernünftige Verbrechen auf die Ordnung der Gesellschaft trifft, sondern darin, dass die Rationalität des Rechtsstaates selbst fragwürdig und unheimlich wird. Das liegt nicht an einer bloßen Umwertung dieser Rationalität, sondern an ihrem von Kafka vorgedachten strategischen Umbau zu einer Technologie der existentiellen Zersetzung und Desorientierung.

Der erste Satz von Kafkas *Der Proceß* bewirkt einen Umsturz in der Chronologie des Unheimlichen. Die Aussage: »Jemand mußte Josef K. verleumdet haben« (S. 9),³⁸ kommt wie aus dem Nichts. Die Verleumdung gehört wie die Infamie zur moralisch-juridischen Familie der Ehrverletzungen. Wenn man hinzunimmt, dass

37 Vgl. Schmeiser, Daniela: »Justizkritik und Justizreflexion in ›M‹«, in: Christoph Bareither/Urs Büttner (Hg.): Fritz Lang: »M – Eine Stadt sucht einen Mörder«. Texte und Kontexte, Würzburg 2010, S. 127–136.

38 Kafka, Franz: *Der Proceß*. In der Fassung der Handschrift, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Malcolm Paisley, Bd. III, Frankfurt a.M. 1994. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

die Verleumdung kein greifbares Subjekt hat und ihr Inhalt der verleumdeten Person, Josef K., nicht bekannt gemacht wird, so wird deutlich, dass der Prozess von einer Aussage, einer Feststellung eröffnet wird, die wie ein Pfeil aus dem Nichts in die Existenz K.s eindringt. Der Prozess (wie auch *Der Proceß*) beginnt mit der Macht eines Angriffs, der der Angriff der Macht ist. Der Satz richtet sich wie ein Scheinwerfer auf das Subjekt, während die angreifende Macht unsichtbar und ungreifbar bleibt.

Dieser Angriff leitet eine plötzliche und totale Transformation von K.s Existenz ein. K. wird von einer fremden Macht festgesetzt und seiner Freiheit beraubt. Der Einschluss in sein Zimmer bedeutet eine Interiorisierung seiner Existenz, die plötzlich vom Außen abgeschnitten ist. Es beginnt ein Zustand des Verhaftetseins, der nicht durch ein Urteil abgeschlossen wird (denn K. ist nicht schuldig), sondern der als Prozess fort dauert. Mit der Verhaftung tritt K. in eine Welt der Verfahren ohne Grund, Sinn und Ziel ein. Er wird Gefangener eines Verfahrens, das sich als reine Machtprozedur erweist, insofern es, statt ein Urteil zu sprechen, K. an eine Ungewissheit bindet. Das Unheimliche ist nun nicht mehr mit dem Verbrechen verbunden, das Verfahren, dessen Rationalität von der Macht okkupiert wurde, ist nun das Unheimliche. Das Unheimliche, das sind nicht mehr die nächtlichen Verbrechen, sondern die Instrumente des Rechtsstaates.³⁹

Um die Architektur des Unheimlichen des Prozesses bloßzulegen, müsste man eine Inventur der institutionellen und organisatorischen Elemente machen. Der Prozess wäre danach zunächst als eine juristische Praktik zu verstehen, und alle weiteren institutionellen Elemente sind dementsprechend vorhanden: ein Angeklagter, das Verfahren der Untersuchung, Richter (genauer: Untersuchungsrichter⁴⁰) und Anwälte, das Gesetzbuch, das Gericht und der Gerichtssaal. Zumindest drei Merkmale kennzeichnen diese institutionellen Elemente: 1. Es handelt sich um Bruchstücke der Institution des Rechtsstaats, die nicht in ihrer ineinandergreifenden Funktionalität, sondern als abmontierte Teile einer institutionellen Maschine ins Spiel gebracht werden.⁴¹ 2. Diese abmontierten Teile haben ihre Funktion eingebüßt, weil sie ihren Sinn eingebüßt haben, weil sie heruntergekommen, banal und trivial geworden sind. Der Gerichtssaal ist schmutzig und verwahrlost (S. 62, S. 71), das Gesetzbuch ein trivialer Roman und Pornografie (S. 62f.).⁴² 3. Ein sehr

39 Welche weiteren Dimensionen des Unheimlichen *Der Proceß* und Kafkas Werk insgesamt entfalten, hat Barry Murnane umfassend und detailliert untersucht: ›Verkehr mit Gespenstern‹. Gothic und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.

40 Vgl. hierzu Ferk, Janko: Recht ist ein ›Prozeß‹. Über Kafkas Rechtsphilosophie, Wien 2006, S. 58ff.

41 Vgl. hierzu auch Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a.M. 1976, S. 62 und S. 67.

42 In diesen Zusammenhang passt auch das heruntergekommene Bild des Advokaten, vgl. hierzu J. Ferk: Recht ist ein ›Prozeß‹, S. 153ff.

wichtiger Punkt zu betonen, ist die Tatsache, dass die juristischen Formen verknüpft sind mit politischen Formen. Das wird deutlich an der Versammlung, in die K. im zweiten Kapitel gerät. Es handelt sich dabei um eine politische Versammlung mit einer Zweiteilung in politische Parteien und den emotionalen Aufwallungen, die durch politische Rhetorik hervorgerufen werden. Die Universalität des Rechts wird in die Sphäre politischer Macht gezogen und zerfällt im Gewoge der politisierten Massen.

Nach diesen Voraussetzungen kann man nun versuchen den Prozess in seiner Funktionalität und in seiner Strategie zu beschreiben. Die Funktionen, die die institutionellen Elemente im Rechtsstaat – an den K. erinnert (S. 12) – haben, sind suspendiert: Der Grund für K.s Verhaftung ist unbekannt, eine Untersuchung oder Ermittlung zum Strafgegenstand und zur Schuld hat es nicht gegeben und wird nur vage ins Auge gefasst.⁴³ Auf der konkreten Ebene der räumlichen Orientierung sehen wir, dass Räume verändert und manipuliert werden, dass Räume ein labyrinthisches Netz von Zimmern und Kammern bilden und dass es Durchstöße von Wohnräumen zu Versammlungen gibt. Die Defunktionalisierung von institutionellen Elementen und die räumlichen Manipulationen täuschen die Erwartungen des verhafteten Individuums und produzieren Desorientierung und Verunsicherung in ihm.

Diese Desorientierung wird ontologisch verdichtet durch verschiedene Strategien. Die erste besteht in der *Endlosigkeit* des Verfahrens.⁴⁴ Es gibt für K. keinen Ausgang aus dem Verfahren, so dass das Verfahren zu seiner Existenz wird.⁴⁵ Die zweite Strategie ist die *Immanenz* des Verfahrens. Da das Verfahren keinen konkreten Inhalt hat, repräsentiert es nichts. Seine Funktion besteht darin, K. im Verfahren zu halten und an das Verfahren zu binden. Auch die Immanenz des Verfahrens sorgt dafür, dass das Verfahren zur Existenzweise K.s wird. Weiterhin führt die Verhaftung zu einem *Ausnahmestand*, der aber für K. zur Normalität werden soll: K. kann und soll normal seinen täglichen Tätigkeiten nachgehen (S. 23), aber er bleibt verhaftet, so dass auch hier der Ausnahmestand zur Existenzweise K.s wird. Schließlich bleibt der Prozess außerhalb der Verfügung K.s, seine Verhaftung und seine Überwachung werden anonym ferngesteuert.

Der unendliche, immanente Prozess, der den Ausnahmestand zur Regel macht, ist eine Realität *sui generis*. Das Verfahren dieses Prozesses besteht darin, eine institutionelle Realität zu suspendieren und zu parodieren. Der Prozess ist deshalb keine von der Realität unterschiedene Fiktion. Auch dienen die ständig

43 Vgl. auch Engel, Manfred: »Der Proceß«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2010, S. 192–206; hier: S. 193.

44 Vgl. hierzu G. Deleuze/F. Guattari: Kafka, S. 67.

45 Vgl. hierzu und zum Folgenden ebd.

angekündigten Untersuchungen, die eine forensische Macht konstituieren,⁴⁶ nicht dazu, die Realität einer gesellschaftlich konstruierten Realität zu verunsichern,⁴⁷ wie man das im Realismus beobachten konnte. In dieser neuen Ontologie des Verfahrens geht es weder um Wahrheit noch um Werte, sondern um das Ziel, das Subjekt zur Zielscheibe einer permanenten Verunsicherung zu machen. Die Subjektivität ist bei Kafka nicht mehr die kreative Gegenwelt zur Macht der Verfahren, sondern mit ihr verwoben⁴⁸ in der Absicht, das Subjekt gefügig und lenkbar zu machen. Der intendierte Effekt dieser Verunsicherung ist die Zersetzung des Subjekts. Das Unheimliche liegt hier nicht mehr außerhalb der juristischen und polizeilichen Rationalität, es ist nun die parodierte Rationalität des Verfahrens. In *M* gehört das Unheimliche zur Tat und zur nächtlichen Bedrohung in der Stadt; daneben steht die mangelnde Rationalität des Verfahrens zur Debatte; Ermittlung und Prozess werden unterminiert durch geschäftliche Interessen und archaische Reaktionen. In Kafkas Roman ist das Unheimliche das Verfahren selbst; seine Unheimlichkeit besteht darin, dass es sich um eine Untersuchung handelt, deren permanente Ankündigung das Ziel hat, das Subjekt an eine angsterfüllte Erwartung zu binden und in der Gefangenschaft dieser Erwartung zu zersetzen.

Um zu verstehen, was sich historisch im Hinblick auf die Poetik der Zersetzung verändert hat, bietet sich ein Vergleich Kafkas mit E.T.A. Hoffmann an, weil es bei beiden Autoren eine Ähnlichkeit der Konstellation gibt – bei beiden steht das Unheimliche im Spannungsfeld zwischen Literatur und Justiz, Imagination und Verfahren. Bei Hoffmann, wie ein Blick auf *Das Fräulein von Scuderi* zeigt, erweist sich das monströse Verbrechen, das von einer übergriffigen Polizei und Justiz verfolgt wird, als Aktion einer romantischen Subjektivität. Diese Konstellation enthält die Kritik an einer Justiz, die sich nicht mehr an die Verfahrensgrundsätze des Strafrechts und der Strafverfolgung hält, sondern durch das eigenständige Vorgehen der Polizei suspendiert wird. Für diese Kritik gibt es ein reales historisches Vorbild, Hoffmanns Unzufriedenheit mit der Arbeit der Immediatkommission, die bei der Strafverfolgung politischer Feinde die Verpflichtungen des Strafrechts zu Gunsten rein polizeilich erwirkter Ermittlungen, Festnahmen und Analysen aussetzt. Die polizeiliche Justiz konfrontiert Hoffmann mit der Freiheit und Kreativität romantischer Subjektivität. Die Erfahrung des Schreckens wird gewissermaßen ästhetisch gerettet. Kafka dagegen lässt das Unheimliche nicht aus der Imagination hervorgehen, sondern aus den Verfahrensweisen der Justiz. Die Verzerrungen und Umkehrungen, die die juristischen Verfahren dabei erleiden, verleihen dem Prozess ei-

46 Vgl. J. Ferk: Recht ist ein ›Prozeß‹, S. 62 und S. 67.

47 So sieht es auch J. Boltanski: Rätsel und Komplotte, S. 476.

48 Dies ist die politische Interpretation der von Engel hervorgehobenen Beobachtung, dass im *Proceß* das Gericht zugleich Tatsache der Realität und Traumerfahrung K.s ist. Vgl. M. Engel: Der Proceß, S. 195–197.

ne polizeiliche Dimension. Man sieht aber an der thematischen Drehung, die sich von Hoffmann zu Kafka vollzieht, dass die Ästhetik des Schreckens, die in der Romantik den kritischen Gegenpol zur Polizei einnimmt, abgelöst wird von einer Politik der Zersetzung, die die ganze Technologie der Angstproduktion in der Moderne refokalisiert und neu kalibriert. Diese Umorientierung und Weiterentwicklung betrifft nicht nur den imaginären Raum, sondern auch, wie der in der Zeit Kafkas aufsteigende Tschekismus belegt,⁴⁹ den sozialen, die beide am Konvergenzpunkt einer Poetik der Zersetzung ununterscheidbar werden.

Das ist anders, wenn man den *Proceß* mit dem gleichzeitigen Film *Metropolis* vergleicht. Um den Unterschied beider Künste schärfer konturieren zu können, lohnt es, sich einer aristotelischen Unterscheidung zu erinnern. Danach wird der Schrecken, *phóbos*, entweder durch das *hópseos*, also eine äußere Erscheinung, ein Traumgesicht oder ein Spektakel hervorgerufen oder durch die *systásis*, eine Komposition, einen Plot, auch Komplott. Aber, gibt Aristoteles zu bedenken, nur der Plot bringt das Furchterregende hervor, das kunstfremde Spektakel dagegen nur *teratódēs*, Wunder, Spukbilder, also »the monstrous« oder bloße »thrills«.⁵⁰ Natürlich fällt Kafkas Roman auf die Seite der Kunst, die durch Handlungen intensiven Schrecken erregt, während der Film jenes Spektakel bietet, das sich nur an die Augen wendet. Denkt man dabei noch an die sentimentale Schwäche des Plots von *Metropolis*, so wird an diesem Film klar, dass sich sein Wirkungspotential ausschließlich auf das Bild bezieht. Gegenüber den kontingenten Leinwand Schatten des Filmbildes gewinnt Kafkas Gestaltung des Räderwerkes der Desorientierung einen viel stärkeren ontologischen Status. Allerdings muss man für die Moderne auch deutliche Modifikationen gegenüber der antiken Poetik festhalten. Nach aristotelischer Logik könnte der Film, da er wie die Tragödie Unterhaltungskunst bleibt,⁵¹ keinerlei *kátharsis* bewirken, denn er liefert nur ein Spektakel. Gleichzeitig verflüchtigen sich die Bilder des Schreckens in der Moderne nicht einfach. Sie gehören vielmehr zu einem visuellen Arsenal der Angst, an dessen Aufbau die kollektive Imagination von Dantes *Inferno* bis Langs *Metropolis* gearbeitet hat und das durch die Mechanismen der Populärkultur – Wiederholung und Serialisierung – wachgehalten und in die Einbildungskraft der Zuschauer eingespielt wird.⁵² Und bei Kafka wird die *kátharsis*

49 Vgl. Leggett, George: *The Cheka. Lenin's Political Police*, Oxford 1981.

50 Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 40f., 1453b. Butcher, Samuel H.: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* [1897], New York 1951, S. 49 übersetzt *tó teratódēs* mit »the monstrous«, Manfred Fuhrmann mit »das Grauensvolle« (Aristoteles: *Poetik*, S. 43), das er dann als »thrills«, die um ihrer selbst willen dargeboten werden« (ebd., S. 119, Anm. 2), in die moderne Vorstellung überträgt.

51 Vgl. hierzu Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid?«, in: Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966, S. 16–60.

52 Elsaesser hat in der Konstituierung eines *historical imaginary* das Wesentliche des Weimarer Films auszumachen versucht: »To the degree that moving images insinuate themselves as

suspendiert und durch den Prozess ersetzt, durch die Gefangenschaft des Subjekts in einem endlosen und aufreibenden Verfahren der Zersetzung, so dass beide, das Spektakel und die Zersetzung, ihre produktive und kritische Rolle in einer heillosen Kultur der Angst spielen.

Kafkas Welt des Prozesses, obwohl im Hinblick auf die moderne Poetik der Destabilisierung von Individuen so weit fortgeschritten, ist nicht das historisch letzte Wort. Sehr weit ist bei ihm die Subversion des Rechtsstaates und durch ihn gearbeitet, hinsichtlich der Zersetzung aber wird beispielsweise die operative Psychologie noch weiter in das Gewebe der Seele und die persönliche Existenz vordringen, um Individuen in den Nebel der Depression zu treiben und zu vernichten.⁵³ Aber *Der Proceß* ist ein Wendepunkt, der die Dimension des kommenden Schreckens absteckt, – begleitet und illustriert von der filmischen Endlosschleife des *noir*, die die kollektive Einbildungskraft kontinuierlich und umfassend kolonisiert.

Filme

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (D 1931, R.: Fritz Lang)

Metropolis (D 1927, R: Fritz Lang)

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1922, R.: F. W. Murnau)

memories and promises, as parallel and alternative worlds *into the lives of audiences*» (T. Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, S. 439, meine Hervorhebung).

53 Vgl. Behnke, Klaus/Fuchs, Jürgen (Hg.): *Zersetzung der Seele. Psychologie und Psychiatrie im Dienste der Stasi*, Hamburg 1995.