

9. 20. Jahrhundert III: Die Fremdheit des Ichs für sich selbst (18. 6.)

Zur Rekapitulation: Todorovs Ansatz zur Bestimmung des Phantastischen fokussiert Erzählstrategien; die zentrale Frage für ihn lautet: Wie sind Geschichten aufgebaut?

Gustafsson rückt die Thematik von Texten ins Zentrum - genauer gesagt: das Thema der Hilflosigkeit und Entmächtigung des Menschen. Wie wir früher dem Todorovschen Ansatz immer wieder ein Stück weit gefolgt sind - ohne daß dies auf eine Definition der Phantastik in seinem Sinn hinauslaufen sollte -, so folgen wir derzeit eher der Spur Gustafssons, wenn wir bestimmte Themen literarischer Texte erörtern.

Das Thema „Fremdheit des Ichs für sich selbst“ kann als Komplementärthema zu dem der Orientierungslosigkeit in der Welt gelten.

H. P. Lovecraft: „The Shadow over Innsmouth“ (1936)

Lovecraft repräsentiert exemplarisch jenen von Lars Gustafsson diagnostizierten „reaktionären“ Aspekt phantastischer Literatur, welcher sich daraus ergibt, daß es von vornherein als aussichtslos erscheint, die Welt zu beherrschen und zu durchschauen. Lovecraft malt fremde Welten aus, angesichts derer die Menschen hilflos, ohnmächtig, zu Opfern prädestiniert sind.

„The Shadow over Innsmouth“, im Jahr 1927 spielend, handelt von grauenhaften Erlebnissen eines Ich-Erzählers. Im Zuge einer Art Bildungsreise durch Neuengland besucht dieser die entlegene, heruntergekommene und verrufene Stadt Innsmouth. Schon die Fahrt nach Innsmouth und der Anblick ihrer weitgehend verlassen erscheinenden düsteren und tristen Gebäude lösen ein Gefühl der Beklemmung in ihm aus. Irritierend ist vor allem aber der Anblick der Bewohner: Diese haben etwas - teils mehr, teils weniger ausgeprägt - Amphibienhaftes an sich; manche weisen Ähnlichkeiten mit Fischen auf, und ihr gesamter Habitus ist auf abstoßende Weise befremdlich. Der Besucher entdeckt Spuren eines Sektenwesens, das seine eigenen Rituale und Kultobjekte besitzt. Eine Aura des Mysteriösen liegt über der gesamten Stadt; sie betrifft sowohl die Lebensgewohnheiten der zurückgezogen lebenden Bewohner als auch die Ursachen für ihre merkwürdige Mißgestalt, sowie insbesondere eine Serie von Ereignissen im Jahr 1846, in deren Folge Innsmouth sich erst endgültig in die abnorme Stadt verwandelt hat, die es nun, 1927, ist.

Der Erzähler befragt Zeugen der Stadtgeschichte, die nicht selbst aus Innsmouth stammen oder aber - was für seinen wichtigsten Zeugen, den greisen Trunkenbold Zadok Allen gilt - vor dem Stichjahr 1846 geboren sind. Die Erzählungen und Spekulationen Allens über Innsmouths Vergangenheit und seine abnormen Besonderheiten werden der Haupthandlung als Binnengeschichte integriert. Offenbar haben sich außermenschliche Wesen, die es auf eine Eroberung der menschlichen Welt anlegen, in Innsmouth dauerhaft angesiedelt und mit den Bewohnern vermischt. Den außermenschlichen Invasoren werden die menschlichen Bewohner Innsmouths immer ähnlicher, und zwar sowohl im Lauf der historischen Zeit - von Generation zu Generation -, als auch in dem der individuellen Lebenszeit: Je älter die Innsmouther sind, desto fischig-amphibischer wird ihr Aussehen, bis sie schließlich ihr menschliches Aussehen verlieren und ihren dauernden Aufenthalt im Wasser suchen. Neben den zumindest teilweise noch anthropomorphen, durch Rassenmischung entstandenen Bewohnern leben in der Stadt - vor den Augen der Welt verborgen - Vertreter jener Invasorenrasse, deren Gestalt näherungsweise als teils frosch-, teils fischartig beschrieben wird.

Lovecrafts Monster sind zwar frei erfunden, wirken aber wie beklemmende Spiegelbilder des Menschen. Die Motivation der Invasoren ist kolonialistisch; ihr Ziel ist die Unterwerfung und letztliche Ausrottung der anderen (hier der menschlichen) Rasse sowie die Etablierung des eigenen religiösen Kultes. Es macht eine von Lovecraft selbst vielleicht ungewollte Pointe seiner Erfindungen aus, daß all seine Bemühungen, Abnormes zu erdenken, letztlich darauf hinauslaufen, Europa und dem „weißen“ Amerika ein Spiegelbild vorzuhalten. Die Invasoren mögen so schauerlich und gefährlich sein wie man sie sich auch immer vorstellen mag - sie sind in ihrer Monströsität unseresgleichen.

Die Invasoren leben in einem geordneten, hierarchisch organisierten Gemeinwesen, sie unterwerfen sich diejenigen Teile der Welt, die ihnen fremd sind, und betrachten sie als ihre Verfügungsmasse; sie sind religiös und haben ihre eigenen Götter. Ein Kapitän aus Innsmouth namens Obed Marsh hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Südseeinsulanern seine (ihn) bereichernden Geschäfte betrieben und war dort mit den fremden Wesen in zunächst indirekten, dann auch direkten Kontakt getreten. Denn diese Wesen hatten zunächst selbst die Welt der Südseeinsulaner kolonialisiert und dort ähnliche Umwälzungen bewirkt wie später in Innsmouth. Marshs Gier nach Reichtum motivierte ihn zu einem verhängnisvollen Pakt mit den fremden Wesen. Die Fremden versorgten ihre menschlichen Vertragspartner mit Gold; als Gegenleistung unterwarfen sich die Menschen dem religiösen Kult der Invasoren und brachten regelmäßig Menschenopfer. Als die Bürger von Innsmouth gegen Mitte des 19. Jahrhunderts ihren vertraglichen Verpflichtungen eine Zeitlang nicht nachkamen, stellten die Fremden höhere Anforderungen und enthüllten, worum es ihnen eigentlich ging: Sie wollten sich mit den Menschen paaren und Nachkommen erzeugen. Die teils amphibischen Wesen, die Innsmouth inzwischen bewohnen, sind das Ergebnis solcher Kreuzung. Vom Vorposten Innsmouth ausgehend soll die ganze Erde unterworfen werden. Mit Gewalt haben sich die Fremden in der Krise von 1846 durchgesetzt; seitdem untersteht Innsmouth ihrem Regiment. Die während der individuellen Lebenszeit sukzessiv erfolgende Metamorphose der Menschen (bzw. Teilmenschen) in Amphibien hat unter anderem eine unabsehbare Lebensverlängerung zur Folge. Sie altern nicht. Zu Tode kommen sie allenfalls bei Gewaltanwendung.

All dies erfährt der Erzähler während seines Aufenthalts in Innsmouth, und der stammelnde, vielfach nur andeutende Bericht des alten Trinkers über die mysteriösen Bewohner der Stadt wird nachträglich durch eigene Erlebnisse des Protagonisten illustriert. Die Innsmouther wollen den ungebetenen Besucher - wie zuvor schon andere - beiseite schaffen, um ihr Geheimnis nicht der Aufdeckung preiszugeben; sie verfolgen ihn, er kann sich ihren Nachstellungen nur mit knapper Not entziehen und verfaßt einige Zeit nach dem verstörenden Aufenthalt in Innsmouth seinen Erlebnisbericht. Er hat außerdem entdeckt, daß jene die Menschen unterwerfenden Amphibien ihrerseits nur Exekutivorgane in der Gewalt und schrecklicherer mächtigerer Wesen als sie selbst sind. Lovecraft gibt ihnen hier den Namen, den sie auch in anderen Texten haben: die „Schoggothen“.

Aber was hat all das mit der Fremdheit des eigenen Ichs zu tun? Den Leser erwartet eine überraschende Wendung:

Der Erzähler selbst, scheinbar unbeteiligter Beobachter, erweist sich im fünften und letzten Abschnitt der Erzählung als mit den Fremden versippt. Im Zuge genealogisch-historischer Recherchen findet er heraus, daß eine seiner Vorfahrinnen aus Innsmouth stammte und er selbst zu den direkten Nachkommen jenes Kapitäns Marsh gehört, der den Fremden zur Kohabitation mit den Einheimischen verhalf. An seinem eigenen Körper entdeckt er nach der Rückkehr aus Innsmouth die Spuren jener für die Abkömmlinge der Amphibienwesen charakteristischen Metamorphose. Gleichzeitig mit seiner physischen Veränderung zum Amphibienhaften wird er von Träumen heimgesucht, welche ihm seine Zugehörigkeit zur Wasserwelt verdeutlichen und ihn dazu verlocken, in diese lange vergessene

Ursprungssphäre der eigenen Ahnen zurückzukehren. Das Fremde, so suggeriert diese überraschende Wendung, liegt im eigenen Ich, in der eigenen Erbmasse, der eigenen Programmierung.

Zwischenbilanz:

Die Erfahrung der Fremdheit des eigenen Ichs reflektiert sich in verschiedenen Typen von Geschichten bzw. Motiven mit besonderem Nachdruck:

a) in Geschichten über die eigene fremde Genealogie (wie in „The Shadow over Innsmouth“

b) in Geschichten über die eigene äußerliche oder psychische Monstrosität bzw. die Selbstwahrnehmung einer Figur als Monstrum

c) in Geschichten über (vermeintliche oder tatsächliche) Fremdsteuerung, über Gedächtnisverluste und andere Störungen des vertrauten bzw. normalen Selbstbezugs (dazu gehört auch das Bewußtsein oder die Angst, wahnsinnig zu werden; vgl. Maupassant: „L'Horla“ oder Poe: „The Tell-Tale Heart“)

d) in Geschichten über Enteignungen des eigenen Körpers, sei es, daß man diesen als Folge einer tiefgreifenden Verwandlung nicht mehr wiedererkennt oder nicht mehr als den eigenen anerkennt, sei es auch, daß man ihn mit einem (scheinbar oder tatsächlich) anderen teilen muß, mit einem Doppelgänger also. Wo ein Teil des Selbst, sei es das körperliche, sei es das psychische, (auch) einem anderen gehört, subjektiv gesehen also von etwas Fremdem okkupiert wird, wird das Selbst sich fremd. Erinnert sei an die Doppelgängergeschichten.

Marie Luise Kaschnitz: Das dicke Kind (In: Lange Schatten. Erzählungen, zuerst 1964)

In Kaschnitz' Erzählung über „Das fremde Kind“ geht es keineswegs um so schreckliche Monster wie in Lovecrafts Geschichte, allenfalls um ein kleines Monster. Die alleinlebende Ich-Erzählerin bekommt Ende Januar unversehens Besuch von einem dicken Kind. Dies ist nichts Ungewöhnliches. Zu ihr kommen häufiger Kinder, auch fremde, da sie diesen an einem bestimmten Wochentag auf Wunsch ihre Bücher ausleiht und sie in ihrer Wohnung lesen läßt. Doch das dicke Kind kommt außer der Reihe und ganz leise: ein etwa 12jähriges Mädchen in altmodischem Lodenmantel und Gamaschen, mit Schlittschuhen in der Hand. „(...) es kam mir bekannt, aber doch nicht richtig bekannt vor, und weil es so leise hereingekommen war, hatte es mich erschreckt.“ (106)

Auf die Frage der Erzählerin „Kenne ich dich?“, antwortet es nicht, wie es überhaupt recht einsilbig ist. Es interessiert sich auch nicht für die Bücher, sondern offenbar für Tee und belegte Brote; es wirkt gefräßig und ist an allem anderen als am Essen desinteressiert. Die Erzählerin haßt es, wie sie sagt, vom ersten Moment an. Das Kind (von dem immer nur im Neutrum die Rede ist, obwohl es sich erkennbar um ein Mädchen handelt) gibt ihr auf Fragen nach seinem Leben, nach der Schule und nach Freundinnen nur verlegene und knappe Antworten; warum es gekommen ist, bleibt unklar - umso mehr, als das Kind Schlittschuhe bei sich trägt, die auf andere Pläne schließen lassen als auf einen Lese- oder Plaudernachmittag.

„Ja gewiß, ich habe dieses Kind von Anfang an gehaßt. Alles an ihm hat mich abgestoßen, seine trägen Glieder, sein hübsches, fettes Gesicht, seine Art zu sprechen, die zugleich schläfrig und anmaßend war.“ (107)

Das Kind erscheint in seiner Wortkargheit unintelligent und gehemmt. Seine Kleidung und sein Gebaren wirken auf die Gastgeberin abstoßend, vor allem das Schmatzen beim Essen des Butterbrots.

„(...) es brachte mir alles wässrig Dumpfe, alles Schwere und Trübe der Menschennatur zum Bewußtsein und verstimmte mich sehr. Was willst du von mir, dachte ich, geht fort, geh fort. Und ich hatte Lust, das Kind mit meinen Händen aus dem Zimmer zu stoßen, wie man ein lästiges Tier vertreibt.“ (108)

Schließlich bricht es auf zum Schlittschuhfahren, wobei es erwähnt, wie besonders gut seine Schwester dies beherrsche, wie offenbar vieles andere auch. Das dicke Kind selbst ist demgegenüber offenbar ängstlich, feige, träge - und das Opfer eines ausgeprägten Minderwertigkeitskomplexes. Heimlich folgt die Erzählerin dem Kind, um zu sehen, „wie diese Raupe Schlittschuh läuft“; sie gerät dabei ans Seeufer vor der Stadt und entdeckt an dem See, den sie für völlig umbaut hielt, zu ihrer Überraschung eine einsame waldige Stelle. Das Kind geht aufs Eis, verhält sich erwartungsgemäß unbeholfen - und bricht schließlich ein. Dieser an sich nicht gefährliche Unfall droht dramatisch zu verlaufen, da das Kind auffallend ungeschickt ist und immer wieder ins Wasser fällt. Die Erzählerin bleibt am Ufer stehen und hilft ihm nicht, sondern beobachtet innerlich wie äußerlich distanziert, was geschieht. Schließlich rettet sich das Kind aus eigener Kraft, angetrieben von einem unbändigen, erst in der Notsituation aktivierten Lebenswillen. Die Beobachterin interpretiert diesen Moment der Selbstrettung als den einer hart errungenen „Befreiung und Verwandlung“ und nimmt damit implizit das Raupen-Motiv wieder auf. Die Raupe hat sich vor ihren Augen verwandelt. Wie sie an dieser Stelle sagt, erkennt sie das Kind wieder, und sie kehrt heim.

Zuhause findet sie unter den Papieren auf ihrem Schreibtisch ein altes Photo, das sie selbst zeigt: als dickes Kind mit den Kleidern des Gastes vom Nachmittag. Offenbar ist sie von sich selbst (ihrem eigenen früheren Ich) besucht worden, hat sich selbst beobachtet und aus der Distanz ihre eigene einstige Verwandlung nacherlebt - ihre Verwandlung zu einem Menschen, der sich aus seiner Trägheit löst, seine Komplexe überwindet und im Moment äußerster Todesangst aus einer äußersten Willensanspannung heraus dem Leben zuwendet. Die beobachtete Szene wirkt rückblickend sinnbildhaft: Der unbeholfene Tanz auf zu dünnem Eis, der Einbruch, die Einsamkeit der Umgebung spiegeln die Lage des Kindes von damals, das sich selbst noch nicht angenommen hatte. Vieles spricht dafür, daß sich die ganze Episode in der Phantasie der Erzählerin abgespielt hat.

Der Text selbst sagt all dies gerade nicht. Verkleidet in die phantastische Geschichte ein rätselhaftes Kind koppelt sie eine erzählte Geschichte (die des Nachmittagsbesuchs und des Spaziergangs hinter dem Kind her) mit einer weitgehend unerzählt gebliebenen Geschichte - einer Geschichte der verdrängten Demütigungen und Selbstzweifel.

Das dicke Kind ist Double der Erzählerin, ihr altes, der Vergangenheit angehöriges Ich. Seine Wiederkehr ist Sinnbild der Erinnerung, und das Gespräch mit dem Kind sowie das neuerliche Miterleben des Unfalls auf dem Eis vermittelt der (Selbst-)Beobachterin Einsichten über sich selbst, ihren Selbsthaß und die Überwindung ihres Minderwertigkeitsgefühls. Allerdings wird sie auch daran erinnert, daß dieses frühere Ich ebenso zu ihr gehört wie das gegenwärtige Ich. Die Begegnung mit dem fremden Kind ist eine Begegnung mit dem eigenen als einem *fremden* Ich - fremd schon darum, weil es ein vergangenes Ich ist, fremd aber vor allem, weil sich in ihm das verkörpert, was die Erzählerin an sich selbst als Heranwachsende nicht akzeptiert hat.

Als Scharnier zwischen dem alten, vergangenen Ich und dem gegenwärtigen Ich, dem sich annehmenden und dem abgelehnten Ich dient die alte Photographie. Rückblickend scheint es fast, als sei das dicke Kind dem Photo entstiegen, als sei mittels des Photos das vergangene Ich und damit die Vergangenheit selbst auferstanden.

Medientechnologie und Phantastik

Das Motivfeld um Photos und die Erzeugung photographischer Bilder spielt in vielen Werken der phantastischen Literatur eine wichtige Rolle, seit es die Photographie gibt. Diese galt gerade in ihren Pioniertagen als eine Praxis, die an magisch-okkulte Praktiken erinnerte, ja deren Fortsetzung zu sein schien. In Beschreibungen des 19. Jahrhunderts, aber auch späterer Zeiten, erscheinen Photos sowohl als Produkt wie auch als Medien **magischer Operationen**; die Arbeit des Photographen, die aus rein physikalisch-technischen Gründen in der Dunkelkammer stattfindet, erinnert schon durch ihre Rahmenbedingungen an okkulten Praktiken. Friedrich Kittler hat von einem „Überlaufen“ der Gespenster von der Seite der Laterna-magica-Benutzer ins Lager der Photographen gesprochen.¹

Als Medien der **optischen Darstellung Abwesender, insbesondere Verstorbener**, haben Photographien analoge Effekte wie Praktiken der **Beschwörung von Geistern**. „Geisterhaft“ wirken Photos auch durch die Verfremdung der Erscheinung des Abgebildeten (besonders, aber nicht nur im Zeitalter der Schwarzweiß-Photographie). Mit dem Photo assoziativ verknüpft ist im Horizont der Gespenstertopik die Idee, daß es selbst den jeweils Abgebildeten an jene Schwellen zwischen unsichtbarer und sichtbarer Welt versetzt, die der Ort der Gespenster ist - daß es selbst zu jenen Phantomen gehört, welche die Lebenden an den Rand des Todes führt, von ihrer Lebenskraft zehren, sich an ihre Stelle drängen.

Die Lebenden an den bevorstehenden Tod zu mahnen, ist volkstümlichen Vorstellungen zufolge eine der typischen Funktionen von Gespenstern. Photos nun erinnern einem folgenreichen Topos zufolge ebenfalls nicht nur als Abbilder der Verstorbenen an den Tod, sondern auch als Porträts der Lebendigen. Denn durch die Fixierung ihrer Erscheinung im Bild wird diesen ihre eigene Zeitlichkeit und Sterblichkeit sinnfällig gemacht. Nach der photographischen Aufnahme altert der Porträtierte gleichsam von seiner im Bild fixierten Gegenwart weg, er ist fortan gespalten in ein gegenwärtiges und ein vergangene Ich - auch über die Spaltungsidee bestehen Anschlußstellen an die Semantik der Doppelgängerei. Susan Sontag hat an diesen **memento-mori-Effekt** erinnert:

„Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“ (Sontag, In Platos Höhle, 21)

Das photographische Bild scheint den Moment und das im Moment dargestellte Wesen der Zeitlichkeit zu entreißen, entreißt ihr stattdessen aber nur ein Bild und verweist den Abgebildeten umso nachdrücklicher darauf, daß er der Zeit und dem Tod ausgeliefert ist. Insofern haben Photos etwas Phantomatisches, etwas von spukhaften Wiedergängern, die signalisieren: Das Vergangene ist nicht vergangen!

Die assoziative Verknüpfung von Photographie und Gespensterwesen hat in der Literatur vielfache Spuren hinterlassen.

Auch das gegenüber der Photographie jüngere Bildmedium des Films ist zum Gleichnis für spukhafte Manifestation geworden, ja selbst oft als ein solcher Spuk betrachtet worden.

Photos und Filmbilder sind - so will es ein allgemein geläufiger Topos - die papierenen Doppelgänger des Menschen- dessen dauerhafter Ersatz oder aber als sein totes Surrogat.

¹ Kittler, Optische Medien, 188: „(...) Zunächst einmal liefen alle die Gespenster, die seit Schröpfer und Robertson per Laterna magica erzeugt und von Balzac schließlich mit dem Menschen selber identifiziert worden waren, zum neuen Medium über. Eine Lieblingsbeschäftigung des Okkultismus, der um 1850 und vor allem als Mimikry an die elektrische Telegraphie aufkam, war es, nach Gespensterphotos zu jagen. Man ließ den Kameraverschluß auch dann offen, wenn es wie im Finstern nichts zu sehen gab und entwickelte diese Nichtbilder in der (...) Hoffnung, daß ein den Augen unsichtbarer Geist sich einzig und allein auf der Photoschicht materialisiert hatte.“

Insofern setzen Geschichten über Photos und Filmdarstellungen von Personen die Geschichte der Doppelgängerliteratur fort.

Gerade mit Motiven aus dem Bereich der modernen Bilderzeugungstechnologien verbinden sich in verschiedenen literarischen Texten spiritistische Konzepte: zu Geschichten, in denen es - unter anderem - um die Fragwürdigkeit der Identität des Ichs geht - Geschichten, die davon erzählen, wie das Ich sich selbst zum Phantom wird.

Das „Gespenst“, das „Phantom“ spielt im Reigen der Photographie-Metaphern eine privilegierte Rolle. Dies gilt auch für post-spiritistische Zeiten. Vor allem der so folgenreiche Essay von Roland Barthes über die Photographie, „La chambre claire“, operiert mit dem Konzept der gespenstischen Erscheinung, um die spezifische Haltung des Betrachters gegenüber der Photographie zu beschreiben. Die Photographie sei, so Barthes, geprägt durch „die Wiederkehr der Toten“ (Die helle Kammer, 17). Wer vor der Kamera posiere, fühle sich zum Objekt werden; dies sei ein „Ereignis des Todes (der Ausklammerung)“; der Photographierte werde zum Gespenst. (19) Jedes Photo erinnere an den Tod, der den Betrachter selbst erwartet.

Skizzenhaft ließen sich die Berührungs- und Überschneidungsbereiche von Phantastik und Mediendiskursen durch einige Stichworte charakterisieren:

- Medial erzeugte Bilder sind als Simulacren jenen Phantomen ähnlich, von denen phantastische Texte vielfach berichten; sie haben eine andere Art von Wirklichkeit, eine (scheinbar) derivative, sekundäre - sind dabei aber oft nicht minder effektiv als sogenannte wirkliche Erscheinungen, vielleicht sogar effektvoller.
- Wie Gespenster und andere Motive phantastischer Literatur können die bildtechnisch erzeugten Phantome zur Entdifferenzierung von Sein und Schein, Erfahrung und Halluzination beitragen.
- Wie in Gespenstern und Spukerscheinungen stehen Photos und Filme für die Wiederkehr des Vergangenen und vielleicht Verdrängten.
- Wie die Phantome der phantastischen Geschichten stehen entsprechende Bilder in enger Beziehung zur Sphäre der Träume und des Imaginären.

Antonio Tabucchi: „Il filo dell’orizzonte“, 1986

In Antonio Tabucchis Roman „Il filo d’orizzonte“ geht es ebenso wie bei Kaschnitz um Photos und Phantome. Hier wird das Entwickeln eines Photos im Labor zum Sinnbild der Begegnung mit einer verrästelten und dunklen Vergangenheit im Erinnerungsprozeß, und es wird in eben dieser Eigenschaft mit dem Beschwören von Geistern verglichen.

Tabucchis Protagonist Spino arbeitet in einer Leichenhalle; diese wird einleitend in einer Weise beschrieben, die sie als ein großes Photoalbum erscheinen läßt, in dem die Toten sortiert und etikettiert aufgereiht sind. Tod und Photographie treten also von vornherein in eine metonymische Beziehung. In die Leichenhalle eingeliefert wird ein namenloser Toter. Spino versucht, dessen Identität zu klären und dessen Geschichte zu rekonstruieren, da ein Photo des Toten ihm selbst ähnlich sieht - es scheint, als sei er selbst in einer früheren Lebensphase abgebildet. Seine Bemühungen um die phantasmatische Existenz des Toten, als dessen Pseudonym unter anderem der Name „Carlo Nobodi“ ins Spiel kommt, gelten letztlich dem eigenen Ich - einem vergangenen Ich, einem möglichen Alternativ-Ich, einem bisher ungekannten Teil-Ich. Ein Stück weit vermag Spino die Geschichte seines rätselhaften Doppelgängers hypothetisch zu rekonstruieren; er nimmt die Spur eines winzigen Photos auf, das in der Wohnung des Toten lag und eine Gruppe von Personen

zeigt; eigenhändig stellt er eine Vergrößerung her, ruft damit jene Geister auf, die jemand anders einst ins Bild gebannt hat.

„Die Umrisse des Fotos schienen sich in der Wanne mit der Reaktionsflüssigkeit nur widerwillig abzuzeichnen, als lehnte sich eine ferne, vergangene und unwiederbringliche Realität dagegen auf, wiederentdeckt zu werden, als wehrte sie sich gegen eine Entweihung durch neugierige fremde Augen, gegen die Wiederbelebung in einem Kontext, der nicht mehr der ihre war. Diese Familiengruppe, das spürte er, weigerte sich, noch einmal auf die Bühne der Bilder zurückzukehren, um die Neugier eines Fremden zu befriedigen - an einem fremden Ort und in einer Zeit, die nicht mehr die ihre war. Es war ihm (...) klar, daß er dabei war, Geister zu beschwören, daß er versuchte, sie mit Hilfe der Chemie, einer unwürdigen Strategie, zu einer Komplizenschaft zu zwingen, zu einem zwiespältigen Kompromiß, den sie, die ahnungslosen Vertragspartner, mit einer zufälligen Pose unterzeichneten, die sie einem Fotografen der Vergangenheit anvertraut hatten.“ (S. 45-46)

Mit Tabucchis Roman geht es um die Intransparenz des Ichs für sich selbst. Tabucchis Roman steht unter einem Motto von Vladimir Jankelevitch: »L'essere stato appartiene in qualche modo a un ›terzo genere‹, radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere« (Tabucchi, *Il foli dell'orizzonte*, 7; »Das Gewesen-Sein gehört in gewisser Weise einer 'dritten Gattung' an, die sich vom Sein wie vom Nicht-Sein radikal unterscheidet.« (Tabucchi, *Der Rand des Horizonts*, 5) Das heißt u.a.: Das, was man einmal war, gehört zu einem selbst - und auch wieder nicht. Man hat also keine klar definierte Persönlichkeit. Daran erinnert das kleine Photo tabucchis Helden, daran erinnert ihn auch der namenlose Tote. Jedes Photo ist als ein Bild aus der Vergangenheit eine Art „Geisterphoto“.

Das Motiv der Geisterphotographie unterstreicht den halluzinatorischen Charakter vermeintlicher Identitäten. Spinos Recherchen führen nicht zu greifbaren Ergebnissen. Das unscharfe Bild des Toten verschmilzt mit dem unscharfen Bild, das Spino von sich selbst hat. Wenn er zuletzt am Rand des Hafens ins Dunkel tritt, so wirkt dieser Schritt als Moment einer Selbstaflösung, in welcher die Genese eines photographischen Bildes in der Entwicklerflüssigkeit rückgängig gemacht wird.

Spino wird durch die Konfrontation mit dem Toten und dem Photo ahnungsweise deutlich, daß seine gegenwärtige Identität nur die Realisierung einer unabsehbaren Zahl alternativer Möglichkeiten ist. Zwischen dem eigenen Selbst und seiner Geschichte hier, der Geschichte anderer dort verläuft keine trennscharfe Grenze. Alles hätte auch anders sein können; man selbst könnte auch ganz anders sein - oder (gleichsam photometaphorisch gesagt): man hätte sich auch ganz anders entwickeln können. Kein Ich hat eine stabile Identität; jeder ist zugleich „Nobodi“. Diese Einsicht oder Ahnung führt zu einer Entfremdung vom eigenen Ich, die sich nicht rückgängig machen läßt.

Neben der Photographie wird auch der Film in literarischen Texten zum Motiv, das auf eine Destabilisierung des Selbst verweist.

José Saramago: Der Doppelgänger (O Homem Duplicado, 2002. dt. von Marianne Gareis, 2004)

Der Geschichtslehrer Tertuliano Máximo Afonso, der unter seinem pompösen Vornamen wie unter einer Neigung zu Depressionen leidet, hat eigentümliche Auffassungen von der Geschichte. Gegenüber seinem Schuldirektor plädiert Afonso für eine Reform des Geschichtsunterrichts; nicht von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern von der Gegenwart in die Vergangenheit solle der Lauf der Geschichte nachvollzogen werden: „von vorne nach hinten“, statt umgekehrt (93). Im Zimmer des Direktors hat Afonso Déjà-vu-Erlebnisse (96); manchmal scheint ihm die Zeit reversibel zu sein.

Afonso leiht sich eines Tages auf die nicht weiter begründete Empfehlung eines Kollegen hin zur Feierabendunterhaltung ein Video aus, auf dem ein mittelmäßiger Spielfilm mit dem Titel „Wer Streitet, Tötet, Jagt“ zu sehen ist. Von diesem Film ist er zunächst nur enttäuscht, aber nicht weiter irritiert. Dann begibt er sich zu Bett, um mitten in der Nacht von der Empfindung einer ‘unsichtbaren Präsenz’ (24) aufgeschreckt zu werden, einer gespenstischen Manifestation.

„Das Gefühl dieser unsichtbaren Präsenz, das ihn geweckt hatte, wurde ein wenig stärker. (...) als er (25) sich dem Wohnzimmer näherte, merkte er, dass die unsichtbare Präsenz sich mit jedem Schritt verdichtete, als hätte die Atmosphäre aufgrund einer verborgenen Strahlung zu vibrieren begonnen, als schritte der nervöse Tertuliano Máximo Afonso mit einem Geigerzähler in der Hand, der keine Töne, sondern Ektoplasmen ausstrahlte, durch radioaktiv verseuchtes Gebiet.“ (24f.)

Die nochmalige Sichtung des Videos macht ihm klar, worin dessen verstörendes Potenzial tritt: In einer Nebenrolle als Hotelportier („Rezeptionist“, 26) tritt ein Mann auf, der Afonso zum Verwechseln ähnlich sieht. Genauer gesagt, ist der Schauspieler ein Double, das so aussieht wie Afonso zum Zeitpunkt der einige Jahre zurückliegenden Filmdreharbeiten. Wie sich herausstellt, hat der Kollege, der Afonso auf den Film aufmerksam machte, die Übereinstimmung der Physiognomien auch bemerkt; eine Selbsttäuschung ist also ausgeschlossen.

Afonso ist der Filmwelt als der Welt der Kopien von Anfang an mit Reserviertheit begegnet. Hängt das mit seiner Sorge zusammen, kein unverwechselbares Individuum, sondern eine Kopie zu sein? Gegenüber dem älteren Kollegen gesteht Tertuliano Máximo Afonso, er wisse „gar nicht mehr recht, was ich bin, ich weiß, wer ich bin, aber nicht, was ich bin, ich weiß nicht, ob ich mich verständlich mache“ (76).

Der fremde Schauspieler sei „sozusagen eine Kopie“ von ihm, so Afonso (30), „ein Duplikat“. Die Ausdrücke Kopie und Duplikat erweisen auf die Filmtechnik. Die Verdopplung des Afonso verknüpft sich durchgängig mit der Reflexion über Zeitlichkeit: Das Double im Film ist ein Bote aus der Vergangenheit; er sieht ja so aus wie Tertuliano Máximo Afonso fünf Jahre zuvor.

Da der Filmabspann die Namen der mitwirkenden Komparsen nur summarisch nennt, ohne sie nach Rollen aufzuschlüsseln, investiert Afonso im folgenden viel Mühe in die Ermittlung des Schauspielers, der den Rezeptionisten gespielt hat. Unter dem Vorwand einer kulturwissenschaftliche Studie über die Filmgesellschaft sichtet er eine große Zahl ihrer Produktionen, um herauszufinden, wo dasselbe Gesicht und dieselben Namen wieder auftauchen und so durch ein Vergleichs- und Ausschlußverfahren eine Zuordnung treffen zu können. Da der Schauspieler in einer späteren Produktion eine größere Rolle hat und sein Name sich damit leichter ermitteln läßt, identifiziert Afonso schließlich einen gewissen Daniel Santa-Clara als sein Double. Seine Filmsichtungen haben zudem verdeutlicht, daß dieses Double sich äußerlich ebenso entwickelt hat wie er. Er bedient sich seiner Freundin Maria da Paz, die er nicht über die Existenz des Doppelgängers und

seine letztlich irrationale Verstörung einweihet und überhaupt am liebsten loswerden möchte, um über die Filmgesellschaft die Adresse Santa-Claras herauszufinden, und erfährt, daß dieser Name das Pseudonym des Schauspielers António Claro ist. Claro, den er anruft, sperrt sich zunächst gegen Afonsos Vorschlag zu einem Treffen, doch dieses findet schließlich statt, und die beiden erkennen ihre völlige, bis ins letzte physische Detail gehende Gleichheit.

Die Wiederholung ist total und unerbittlich. Und neben Afonso und Claro gibt es noch die Schauspieler-Gestalt des Santa-Clara:

„dieser Santa-Clara existiert streng genommen gar nicht, er ist ein Schatten, eine Marionette, eine veränderliche Gestalt, die sich in einer Videokassette bewegt und ausdrückt, um danach zu ihrem Schweigen und ihrer Unbeweglichkeit zurückzukehren, wenn die Rolle, die man sie gelehrt hat, zu Ende gespielt ist, während der andere wahrhaftig ist, so greifbar wie Tertuliano Máximo Afonso (...)“ (189)

In den sich aus der Situation entwickelnden rätselhaften Machtkampf werden auch die von Afonso weiterhin nicht ins Vertrauen gezogene Maria da Paz und Claros Frau Helena hineingezogen. Helena erfährt von der Doppelgängerei und ist verstört. Sie fragt ihren Mann: „wie werden wir uns von jetzt an fühlen, mit diesem Gespenst, das hier im Haus herumgeistert, ich werde jedesmal, wenn ich dich anschau, das Gefühl haben, ihn zu sehen. (...)“ (217).

Maria da Paz wird nie darüber informiert, daß ihr Geliebter ein Double hat. Claro erpreßt daraufhin von Afonso unter Androhung der Aufdeckung ihres Geheimnisses eine Liebesnacht mit Maria, die er in der Rolle des Afonso und unter Verwendung von dessen Auto und Kleidern verbringt. Afonso verbringt gleichzeitig aus Rache eine Nacht mit Helena Claro, die ihn für ihren Mann hält, obwohl sie von der Existenz eines Doppelgängers weiß. Claro und Maria verunglücken am nächsten Morgen tödlich mit dem Auto, ersterer wird als Afonso identifiziert. Afonso, der sich als seiner bürgerlichen Existenz beraubt empfindet, glaubt nun, keine andere Wahl zu haben als unter Claros Namen mit Helena weiterzuleben, wogegen diese auch gar nichts hat. Da ruft in Claros Wohnung ein Unbekannter an, behauptet, er sei dessen Doppelgänger, und bittet um ein Treffen, so wie Afonso Claro einst hatte treffen wollen. Afonso, der zuvor bereits mit dem Gedanken gespielt hatte, er hätte Claro seinerzeit besser getötet, statt die Situation eskalieren zu lassen, geht mit einer Pistole zu der erbetenen Verabredung. Hier endet der Roman.