

# Geistererscheinungen, Hirngespinnste und Augengespenster

Medien des Gespenstischen im späten 18. Jahrhundert

Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
Magister Artium (M.A.) im Fach Kulturwissenschaft

Humboldt-Universität zu Berlin  
Philosophische Fakultät III  
Institut für Kultur- und Kunstwissenschaft

Eingereicht von:

Mira Katharina Frye  
Böckhstr. 52, 10967 Berlin  
mira.frye@gmx.de

Betreut durch: Prof. Dr. Joseph Vogl  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Natascha Adamowsky

Berlin, November 2008

Einleitung	1
<b>I Wissensentzueung und Bildexzess</b>	<b>7</b>
Tausend Tode	7
Scheintod	8
Himmlische Sphären	12
Das Prekärwerden der christlichen Jenseitsvorstellung	12
Swedenborgs anthropozentrische Jenseitsvision	15
Die Genese einer neuen Sepulkralästhetik	18
Die Auslagerung der Toten aus den Städten	18
Die Gestaltung der neuen Friedhöfe	19
<b>II Die gespenstischen Bilder der Laterna magica</b>	<b>24</b>
Geschichte der Laterna magica	24
Die Ästhetik der Bilder	27
Anwendungsszenarien	28
a) <i>Die Simulation des Fegefeuers</i>	29
b) <i>Geisterzitation im Billardzimmer</i>	31
Das Phantasmagorientheater Etienne Gaspard Robertsons	32
Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft	33
Abendprogramm	35
Die doppelte Ruhestörung der Toten	37
Das Kloster als fiktiver Ort des Grauens	38
Strategien der Inszenierung	40
a) <i>Jenseitige Welten</i>	40
b) <i>Ästhetik der Schwellen</i>	42
c) <i>Das Theater als Grabkammer</i>	43
Galvanische Experimente	44
Die Seine als Fluss Lethe	45
<b>III Einbildungskraft, optische Medien und Literatur</b>	<b>47</b>
Die Einbildungskraft	49
a) als Bildprojektor	49
b) als „Mutter aller schönen Künste“	52
Der Roman als Laterna magica	56
Die Welt der Geister als Gegenstand der Literatur	58
Konjunktur der Geisterromane	61

IV Die Gespenster der Literatur: <i>Der Genius</i>	64
Geister und Geheimbund	65
Ein Orden höherer Wesen	67
Omnipräsenz und Unsichtbarkeit	71
„Unterbeamte der Vorsehung“	73
Gespenstische Fernwirkungen	75
Die Ästhetik der Geistererscheinungen	77
Zusammenspiel und Konkurrenz der Sinne	78
Die gasförmigen Körper der Geister	81
„Ergüsse der lieblichsten Einbildungskraft“	85
Reisen in das Reich der Geister	86
„Bilderreiche Dämmerung“	89
Genius und künstlerisches Genie	92
Vom Hirngespinnst zum Augengespenst	95
Frenetische Romanlektüren	100
Hoffmann an von Hippel	101
Tieck an Wackenroder	103
Schluss	109
Literaturverzeichnis	114

# Einleitung

Die Gespenster kommen aus dem Fernseher. In dem von Steven Spielberg produzierten Film *Poltergeist* von 1982 wird das Massenmedium zum Portal, durch das die Toten in die Welt der Lebenden eindringen.<sup>1</sup> Die erste Einstellung des Films zeigt die Nahaufnahme eines Fernsehbildschirms. Begleitet von der amerikanischen Nationalhymne sind jene Bilder zu erkennen, die das Ende des offiziellen, von den Sendestationen ausgestrahlten Fernsehprogramms markieren. Danach ist nur noch das Rauschen des Mediums zu sehen und zu hören. Ein blondes, puppenhaft wirkendes Mädchen steigt angestrahlt vom stroboskopartigen Licht die Treppe zum Wohnzimmer hinab und setzt sich vor dem Fernsehbildschirm nieder. Ihre Augen auf das chaotische Flackern heftend fragt sie mit einer zarten Kinderstimme: „What do you look like? Speak louder, I can't hear you.“ Die kleine Carol-Anne nimmt wahr, was kein anderer wahrnehmen kann: Sie hört die Stimmen der Toten, die über den Fernseher mit ihr kommunizieren, und spürt ihre unsichtbare Präsenz. Später wird aus dem Bildschirmrauschen eine immaterielle Hand in die Wirklichkeit hineingreifen, bevor das Gespenst schließlich vollends heraustritt und in das Haus einfährt. Die spukenden Geister der Verstorbenen sind „TV people“, sie sind Verkörperungen des medialen Rauschens. Immer dann, wenn das Fernsehgerät keine offiziellen Signale übermittelt, wird es zum Medium des Gespenstischen.

Der im Film inszenierte Zusammenhang zwischen Medien und Gespenstern ist nicht nur für die aktuellere Medientheorie, sondern auch für die Kultur des frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung. In einem Brief an Milena Jesenská schrieb Franz Kafka im März 1922 über die „Möglichkeit des Briefeschreibens“: „Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand, in dem Brief, den man schreibt, entwickelt [...]. Briefe schreiben heißt [...] sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.“<sup>2</sup> Das Medium des Briefes, welches Kommunikation ermöglichen soll, wird zum Störfaktor eben dieser Kommunikation. Im Schreiben der Briefe, in ihrem Transport und ihrer Zustellung werden die Worte blass und blutleer. Sie verlieren an Authentizität und Missverständnisse schleichen sich ein. Das Gespenst hockt im medialen Kanal: Nicht nur Briefe, sondern auch andere Kom-

---

<sup>1</sup> Tobe Hooper, *Poltergeist* (1982), DVD, Warner Home Video 2007.

<sup>2</sup> Franz Kafka, *Briefe an Milena*, hg. v. Jörg Born und Michael Müller, Frankfurt a. M. 1983, 302.

munikationsmedien wie Telefone oder Telegramme zehren als Parasiten von der zu übermittelnden Nachricht, korrumpieren und vernichten sie damit.<sup>3</sup>

In seinem Brief an Milena stellt Kafka dem gespenstischen Charakter der Kommunikationsmedien das Ideal einer direkten, unvermittelten und authentischen Kommunikation von Angesicht zu Angesicht entgegen. Es ist diese Vorstellung einer verlustlosen Kommunikation, die Jacques Derrida ein halbes Jahrhundert später als metaphysisches Phantasma dekonstruierte.<sup>4</sup> Während Kafka das Einschalten von Medien in den Kommunikationsablauf als Verlustprozess beschreibt, in dessen Verlauf ein ursprünglich in die Worte hineingelegter Sinn von Gespenstern ausgetrunken wird, ist dieser Sinn für Derrida von vorneherein nicht gegeben. Schrift ist für ihn kein Supplement, das ursprüngliche Identitäten in Ungleichzeitigkeiten und Dissonanzen zersetzt. Es gibt vielmehr kein *vor* der Schrift und kein außerhalb ihrer. Wenn Derrida in dieser Weise die Eigenschaften der Schrift zu Eigenschaften alles Seienden erklärt, so hat er damit keine neue Ontologie in die Welt setzen wollen. Ihm schwebte vielmehr das Projekt einer *Hantologie vor Augen*.<sup>5</sup> Dabei wird die Figur des Gespensts herangezogen, um ein Denken jenseits der Kategorien von An- und Abwesenheit, Sein und Nicht-Sein, Identität und Differenz auf den Plan zu rufen.

Indem Derrida die Figur des Gespensts zitiert, um das Konzept der *Différance* zu veranschaulichen, verliert sie ihre konkreten historischen Konturen. Es scheint, dass die Begriffe des Gespensts und des Gespenstischen gerade aufgrund ihrer metaphorischen Ausfaserung im zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Diskurs inflationär im Umlauf sind. Sie werden in suggestiver und assoziativer Weise verwendet, wobei das Unbestimmte, Flüchtige und sich Entziehende, das dem Gespenst seiner Natur nach anhängt, zu einem unpräzisen Sprachgebrauch zu verleiten scheint. Zwar zeichnet sich in Derridas Schrift *Marx' Gespenster* eine genauere Auseinandersetzung mit der Figur des Gespensts ab. Doch auch wenn hier spezifischere Funktionen herausgearbeitet werden, wird die Analyse der komplexen Figur des Gespensts nicht gerecht. Derrida stellt die Erscheinung des toten Vaters/Königs in Shakespeares *Hamlet* als Prototyp des Gespenstischen vor und entwickelt davon ausgehend das Konzept einer gespenstischen Adressierung, die den Einzelnen in größere gesellschaftliche Zusammenhänge einspannt und ihn zum Erben einer historischen Verantwortung macht. Auch wenn nicht in Abrede gestellt werden kann, dass dieses an *Hamlet* orientierte Modell kulturgeschichtlich überaus einflussreich gewesen ist, so stellt es dennoch nur *eine* historische

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu die medientheoretischen Überlegungen Michel Serres in: Ders., *Der Parasit*, Frankfurt a. M. 1981.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1983.

<sup>5</sup> Ders., *Marx' Gespenster. Der Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 2004, 25.

Ausformung des Gespenstischen dar. Es handelt sich um einen Gespenstertyp, der im 18. Jahrhundert mit der Genese eines neuen Jenseitsbildes marginalisiert wurde. An die Seite der schaurigen Wiedergänger traten die strahlend weißen Erscheinungen liebender und vollkommener Geistwesen. In den Diskursen der Aufklärung geht es weniger um einzelne Gespenster als um ein unsichtbares Reich der Geister. Das generationale Prinzip wird durch ein nationales ersetzt und nicht Rache und Wiedergutmachung, sondern Prävention, Beobachtung und Kontrolle stehen im Vordergrund.

Die vorliegende Arbeit nähert sich der Figur des Gespensts in historischer Perspektive. Der Zeitraum der Untersuchung beschränkt sich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei der Fokus insbesondere auf die 1790er Jahre gerichtet ist.<sup>6</sup> Die Figur des Gespensts soll vor dem Hintergrund zeitgenössischer philosophischer, psychologischer und naturwissenschaftlicher Diskurse und Wissensbestände konturiert werden. Doch das Gespenst ist mehr als ein diskursiver Gegenstand. Im Rahmen der Arbeit soll gezeigt werden, dass das Gespenstische durch ein komplexes Zusammenspiel von Medien, Räumen, Praktiken und diskursiven Elementen entsteht und erfahrbar wird. Die Untersuchung nimmt das Gespenstische in seiner spezifischen Medialität und Ästhetik in den Blick und mündet schließlich in der Frage, warum gerade das Gespenst bewirkt, dass Medien in einer selbstreflexiven Wendung ihre eigene Medialität thematisieren.

Das ausgehende 18. Jahrhundert verfügte im Wesentlichen über zwei Medien, um Gespenster zu produzieren: Die Laterna magica auf der einen und die frühromantische Romanliteratur auf der anderen Seite. Ebenso wenig, wie Gespenster rein diskursiv erzeugt werden, reicht eine Laterna magica als technisches Gerät aus, um gespenstische Erfahrungen zu ermöglichen. Der Projektionsapparat muss dafür in eine entsprechende Umgebung und eine ästhetische Inszenierung eingebettet sein. Dieser Beobachtung entsprechend sollen mit dem Begriff des Mediums im Rahmen dieser Arbeit grundsätzlich nicht nur materielle Artefakte, sondern stets auch ihre Integration in komplexe räumliche und soziale Dispositive bezeichnet werden. Auch das Medium der Literatur ist schließlich nicht auf das Buch oder den Text reduzierbar. Zum Medium wird es erst im Prozess der Lektüre, welche an ein bestimmtes räumlich-materielles Arrangement geknüpft und als historische Praxis kulturell geprägt ist.

Die Gespensterprojektionen mit der Laterna magica sind ebenso wie die Geisterromane, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden sollen, im Kontext einer sich im späten 18. Jahrhundert etablierenden Massenunterhaltungskultur zu verorten. Mit der Entstehung der *gothic novels* und dem deutschen Schauerroman avancierten Gespen-

---

<sup>6</sup> Ein wichtiger Anschluss- und Bezugspunkt war dabei Diethard Sawickis grundlegende Studie *Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770-1900*, Paderborn 2002.

ster zu einem populären Motiv der literarischen Fiktion. Bei den Gespenstergeschichten, die zuvor innerhalb der Gesellschaft zirkulierten, handelte es sich zumeist um nicht-fiktionale Texte, die auf der Wahrheit im Sinne einer historischen Faktizität des Erzählten bestanden. Nicht selten hatten diese Dokumente den Charakter von Protokollen, in denen im Falle eines Spuks jedes auffällige und übernatürliche Ereignis gewissenhaft dokumentiert wurde.<sup>7</sup> Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich mit Blick auf die Gespenster-Projektionen mittels der *Laterna magica* ab. Während betrügerische Geisterseher wie Alessandro Cagliostro oder Georg Schröpfer alles taten, um ihr Publikum glauben zu machen, dass es sich bei den Erscheinungen tatsächlich um die Seelen Verstorbener handelte, etablierten sich erst in den 1780er und 1790er Jahren *Laterna magica*-Shows, die ausschließlich auf die Unterhaltung des Publikums abzielten.

Der Eingang des Gespensts in die Sphäre der Unterhaltung weist darauf hin, dass sich der Status der Figur und die mit ihr verknüpften gesellschaftlichen Vorstellungen zu dieser Zeit stark gewandelt haben. Während die Aufklärer die Furcht vor Gespenstern ins Lächerliche zogen und als Aberglauben darstellten, bildete sich zur gleichen Zeit eine neue Form des Geisterglaubens heraus. Die Figur des schaurigen Wiedergängers wurde zunehmend diskreditiert, während sich die Vorstellung von einem unsichtbaren Geisterreich verbreitete, das in einem innigen Wirkungsverhältnis mit der sichtbaren Welt des Diesseits steht. Wie im ersten Kapitel gezeigt werden soll, verweist diese Transformation des Gespenstischen auf grundlegende gesellschaftliche Veränderungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr nicht nur die Vorstellung vom Tod, sondern auch das christliche Jenseitsbild einen tiefgreifenden Wandel. Anhand des zeitgenössischen Scheintod-Diskurses wird deutlich, dass der Tod in medizinischer Hinsicht den Charakter einer klaren Trennlinie verlor. Zwischen Diesseits und Jenseits eröffnete sich ein undefinierbares Grenzgebiet, das nicht mehr nur vom Leben hin zum Tod, sondern auch in umgekehrter Richtung passiert werden konnte. Ganz allgemein wurde der Tod nicht mehr als das ganz Andere des Lebens begriffen. Er hatte den Charakter einer Schwelle, die Diesseits und Jenseits voneinander trennte. Beide Sphären waren von unterschiedlicher Qualität, gingen aber kontinuierlich ineinander über: Sie bildeten zwei Stufen eines umfassenden Transformationsprozesses der menschlichen Seele. Mit der Entstehung eines neuen anthropozentrischen Jenseitsbildes, wie es Emanuel Swedenborg in paradigmatischer Weise entworfen hatte, setzte sich die Überzeugung durch, dass die menschliche Seele mit dem Tod direkt in ein himmlisches Reich

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu etwa: Haenell, George Heinrich, *Curieuse und warhaffte Nachricht oder Diarium von einem Gespenst und Poltergeist*, Hamburg 1722; Harenberg, Johann Christoph, *Wahrhaffte Geschichte von der Erscheinung einer Verstorbenen in Braunschweg nebst denen von diesem Gespenste gesamleten Nachrichten ans Licht gestellet von Adeisidaimone*, Braunschweig 1748.

der Geister übergehe und dabei eine höhere Ebene der Vollkommenheit erreiche. Wie das neue Wissen vom Tod und die Genese der Swedenborgschen Jenseitsvision mit der Fiktionalisierung des Gespenstischen zusammenhängen, soll im ersten Kapitel untersucht werden.

Die spektakulären Laterna-magica-Shows, die Etienne Gaspard Robertson seit 1798 der Pariser Öffentlichkeit präsentierte, stehen im Zentrum des zweiten Kapitels. In seinem Phantasmagorientheater ließ Robertson mit Hilfe der Laterna magica die Bilder der Toten erscheinen. Wie gelang es ihm, mit seinen Gespensterprojektionen ein aufgeklärtes Publikum zu begeistern, welches sehr wohl wusste, dass es sich dabei um technisch erzeugte Effekte handelte? Im Rahmen der Analyse soll gezeigt werden, dass die Bildprojektionen in eine komplexe theatrale Inszenierung eingebettet waren. Durch den Einsatz ausgefeilter dramaturgischer Verfahren schuf Robertson einen Raum, in dem Illusionen als solche erfahrbar wurden. Die Imagination der Zuschauer wurde angeregt und im Modus der unterhaltsamen Fiktion konnten sie mit der Welt der Geister Kontakt aufnehmen.

Auch in Carl Grosses Roman *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C\* von G\*\**, der in den Jahren 1791-95 erschienen ist, wird eine spezifische Ästhetik des Gespenstischen entworfen.<sup>8</sup> Wie genau der Roman die unsichtbare Präsenz der Geister und ihr sichtbares Erscheinen zur Darstellung bringt und multisensorische Erlebnisse plastisch in Szene setzt, soll im Rahmen der Analyse gezeigt werden. Das Gespenstische ist im Roman zudem eng mit dem Motiv des Geheimbunds verbunden. Ein geheimer Orden scheint bei allen Ereignissen, die sich auf der Ebene der Romanhandlung vollziehen, seine (unsichtbare) Hand im Spiel zu haben. Freiheit oder Manipulation, Schicksal oder Zufall – das Wissen um die Existenz des Geheimbundes lässt vieles zweifelhaft werden. Die Frage, warum der Roman gerade auf die Figur des Gespensts zurückgreift, um die Struktur und die geheimnisvolle Macht des Ordens zu veranschaulichen, soll im vierten Kapitel beantwortet werden.

Mit den Laterna-magica-Vorführungen und dem Roman zwei unterschiedliche mediale Erscheinungsweisen des Gespenstischen zum Gegenstand der Analyse zu machen, eröffnet eine interessante Perspektive. Zum einen treten die jeweiligen Besonderheiten gerade im Kontrast deutlich hervor. Zum anderen zeichnen sich intermediale Affinitäten zwischen der Literatur und den optischen Medien ab. In seinem *Laokoon* hatte Lessing eine Medientheorie entworfen, die Literatur und bildende Künste unterschied, indem sie betonte, dass die Literatur sich in einem zeitlichen Nacheinander entfalte,

---

<sup>8</sup> Carl Grosse, *Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C\* von G\*\**, Frankfurt a. M. 1982.

während Gemälde und Skulpturen eine Ästhetik des einen Blicks provozierten.<sup>9</sup> Dem steht die Beobachtung entgegen, dass gemalte Bilder durch das Medium der Laterna magica verzeitlicht, in Bewegung gesetzt und zu Narrativen angeordnet wurden, während zugleich eine Literatur entstand, die sich durch eine neue Form der Bildlichkeit auszeichnete. Wie Friedrich Kittler gezeigt hat, entstanden im späten 18. Jahrhundert Romane, die optisch halluzinierbar waren.<sup>10</sup> Die in Grosses Roman entworfenen literarischen Bilder ähnelten in ihrer schimmernden, luziden und flüchtigen Qualität den Bildern der Laterna magica. Doch was bedeutet es, wenn der Roman Geistererscheinungen nicht nur beschrieb, sondern selbst beim Leser optische Erscheinungen hervorrief? Wurde der Leser, der diese Bilder mental visualisierte, damit zu einer Art Bildprojektor oder gar selbst zum Geisterseher?

Grosses Roman deutet verschiedene Antworten auf diese Fragen an, indem er auf philosophische, psychologische und literaturtheoretische Diskurse der Zeit rekurriert. Dabei spielte der Begriff der Einbildungskraft eine wichtige Rolle. Im dritten Kapitel soll ein komplexes Diskursgeflecht rekonstruiert werden, in dem die Einbildungskraft als vermittelndes Element Bezüge zwischen den Erscheinungen von Gespenstern, der Laterna magica und der zeitgenössischen Romanliteratur herstellte. Die Einbildungskraft wurde nicht nur für das Sehen von Gespenstern verantwortlich gemacht, sondern im Zuge ihrer Transformation zu einem produktiven Vermögen auch zur Quelle der Literatur erklärt. Indem er den Übergang ins Reich der Geister als einen Übergang ins Reich der Phantasie beschreibt, nimmt der Roman *Der Genius* auf den Diskurs über die Einbildungskraft Bezug. Doch er geht auch über ihn hinaus. Mit der Entstehung der modernen Sinnesphysiologie im späten 18. Jahrhundert bildete sich ein neues Modell zur Erklärung gespenstischer Erscheinungen heraus. Die Möglichkeit, dass es sich bei den Gespenstern nicht um Früchte einer pathologischen Einbildungskraft, sondern um veritable Augengespenster handelte, wird auch auf der Ebene des Romans eröffnet.

---

<sup>9</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Werke, hg. v. Wilfried Barner, Bd. 5/2, Frankfurt a.M. 1990.

<sup>10</sup> Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.