



Phantasmata: Techniken des Unheimlichen, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 129–43

MORENA CORRADI

Die Inszenierung des Unheimlichen

Phantasmagorien im vereinigten Italien

ZITIERVORGABE:

Morena Corradi, »Die Inszenierung des Unheimlichen: Phantasmagorien im vereinigten Italien«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, Cultural Inquiry, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 129–43 <https://doi.org/10.25620/ci-03_08>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

SCHLAGWÖRTER: Freud, Sigmund – Das Unheimliche; Psychoanalyse; Naturwissenschaften; Unterhaltung; Spiritismus

DIE INSZENIERUNG DES UNHEIMLICHEN

Phantasmagorien im vereinigten Italien

Morena Corradi

Optische Instrumente spielten eine entscheidende Rolle bei der impliziten Beziehung zwischen einem wissenschaftlich betrachtenden Blick und dem Reich des Phantastischen. Nach Max Milner beschreibt der Begriff ›Phantasmagorie‹ am besten »das Einwirken kultureller Phänomene auf die kreative Phantasie einer bestimmten Zeit«.¹ Stellte die Daguerreotypie vielleicht die revolutionärste Erfindung auf dem Gebiet der optischen Geräte dar, so sorgte doch die *Laterna magica* für das größte Aufsehen. Ihr Einfluss sollte weit über das Gebiet der Projektionsapparate hinausreichen und sich auf die gesamte Kultur der damaligen Zeit einschließlich der Literatur erstrecken. Ihr Einsatz ermöglichte erstmals Phantasmagorie-Präsentationen: Eine auf Rädern montierte *Laterna magica*, das sogenannte Phantaskop, sorgte bereits am Ende des achtzehnten Jahrhunderts für großes Staunen, da mit diesem optischen Medium geisterhafte Figuren projiziert wurden. Die *Laterna magica* wurde nicht als Apparatur beschrieben, die das Sehen verbessern sollte, sondern – Brunettas Definition folgend – als »[e]in Auge, das Licht auf das Unsichtbare wirft und illusorisch Teile davon sichtbar werden lassen kann«.²

In seiner Analyse des Einflusses von Phantasmagorien und ähnlicher Techniken auf den kreativen Prozess hebt Milner die Vermischung von Wissenschaft und Unterhaltung, von Rationalem und Imaginärem hervor. Diese Überschneidung wurde bereits 1798 von Etienne Gaspard

1 »L'incidence des phénomènes culturels sur le régime de l'imagination créatrice à une époque donnée«. Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (Paris: PUF, 1982), S. 7. Alle im Text enthaltenen Übersetzungen von Morena Corradi.

2 »Un occhio che illumina l'invisibile e può illusoriamente materializzarne degli aspetti«. Francesca Montesperelli, *Flussi e Scintille: L'Immaginario Elettromagnetico nella Letteratura dell'Ottocento* (Neapel: Liguori, 2002), S. 209.

Robertson vorgeführt, der Geistererscheinungen auf die Bühne brachte. Obwohl Robertson öffentlich für eine aufgeklärte Anwendung seiner Erfindung plädierte und sich selbst in der Rolle eines ›Erziehers‹ sah, schien die Wirkung seiner Vorführungen in die entgegengesetzte Richtung zu gehen. Sein Interesse an optischen Phänomenen lässt sich mit dem Bedürfnis erklären, ein durch wissenschaftliche Entdeckungen entstandenes Vakuum zu füllen.³ Bemerkenswerterweise sind Phantasmagorien seit dem achtzehnten Jahrhundert bis heute Gegenstand epistemologischer Debatten geblieben. Das lassen in jüngster Zeit veröffentlichte Studien erkennen, auf die hier näher eingegangen werden soll.

Innerhalb des kulturellen Kontextes des vereinten Italien ist die unmittelbare Nähe von Wissenschaft und Unterhaltung von primärer Bedeutung. Einer der Gründe dafür war die »Theatralisierung der Wissenschaft«⁴ – ein Phänomen, das im neunzehnten Jahrhundert weit verbreitet war. In den 1860er und 70er Jahren gab es besonders in Mailand eine große Anzahl von Vorführungen, bei denen Phantaskope eingesetzt wurden und die sich außerordentlicher Beliebtheit erfreuten. Die überraschende Wirkung phantasmagorischer Aufführungen wurde durch Phänomene wie Magnetismus und Spiritismus verstärkt. Beide Kuriosa verbreiteten sich zu jener Zeit in Italien und stellten eine strikte Scheidung zwischen Wissenschaft und Unterhaltung in Frage.

Im Folgenden werden die aufschlussreichsten Äußerungen dieser kulturellen Situation in einer Reihe populärer und politischer Zeitschriften der 1860er und 70er Jahre untersucht. Dabei ist von Interesse, dass mittels eben dieser Zeitschriften zum ersten Mal phantastische Literatur Eingang in die literarische Szene Italiens fand. Untersucht werden insbesondere Formen des Phantastischen, die durch die Interpretation von Phantasmagorien in einer Auswahl nicht-fiktionaler Texte noch verstärkt wurden.

Eine erste Gruppe von Texten befasst sich mit dem Einfluss phantasmagorischer Darbietungen auf die populäre Imagination, während eine zweite die Metaphorik der Phantasmagorie in der Darstellung der politischen Situation des neu entstandenen italienischen Staates in den Vordergrund stellt. Obgleich beide Gruppen von Texten für sich explizit in Anspruch nehmen, sowohl den kulturellen als auch den politisch

3 Milner, *La Fantasmagorie*, S. 16-19.

4 Montesperelli, *Flussi e Scintille*, S. 59.

jeweils dominierenden Diskurs zu entlarven, erzielten sie häufig unerwartete und unvorhersehbare Effekte.

1. DAS INSZENIERTE UNHEIMLICHE

In Mailand, das dank seiner vor-industriellen Wirtschaft und seines lebendigen intellektuellen Klimas in der Folge der nationalen Einigung als »moralische Hauptstadt Italiens« galt, hatten kulturelle Veranstaltungen und theatralische Inszenierungen Konjunktur. Sowohl optische als auch mechanische Instrumente spielten eine wesentliche Rolle in einer Vielzahl unterschiedlicher Aufführungen, die von Vorführungen magischen Charakters bis zu Darbietungen von Spiritisten und Magnetisuren reichten. Wissenschaftliche Experimente ›didaktisch-demonstrativer‹ Art, die oft auf Bühnen gezeigt wurden, sowie Inszenierungen von Opern, bei denen regelmäßig übernatürliche Elemente eingesetzt wurden, vervollständigten und vervielfältigten die Bandbreite der Anwendung optischer Instrumente zu jener Zeit. Der entscheidende Punkt war die Interpretation von Phänomenen auf der Schwelle zwischen dem ›Natürlichen‹ und dem ›Übernatürlichen‹, also jenem Übergang, der den Zuschauern fließend erschien.

Obwohl Illusionismus einerseits und Spiritismus und Magnetismus andererseits sich durch die Art ihrer Tricks unterschieden, übertrug sich diese Differenz nicht immer in eine getrennte Wahrnehmung der Phänomene auf Seiten des Publikums. Clara Gallini illustriert dies in ihrer grundlegenden Studie über den Magnetismus im Italien des neunzehnten Jahrhunderts.⁵ Die Anthropologin stellt dar, dass die Kriterien Wahrheit und Illusion im Kontext des ›Wunderbaren‹ notwendigerweise neu interpretiert werden mussten. Dieser Bereich wurde wesentlich von optischen Instrumenten beeinflusst, die bei dem höchst unterschiedlichen Charakter der Vorführungen für die Verwischung der Grenze zwischen Realität und Illusion zweifelsohne ausschlaggebend waren.

Nicht unbedeutend ist außerdem die Tatsache, dass jene, die die Wissenschaft popularisierten, regelmäßig auf denselben Bühnen zu erleben waren wie die Magnetiseure und sogar Magier, die sich wiederum

5 Clara Gallini, *La Sonnambula Meravigliosa* (Mailand: Feltrinelli, 1983), S. 117-18.

gegenseitig herausforderten.⁶ Eine solche ›Spielstätte‹ war das Mailänder Theater ›Sankt Radegonda‹, auf dessen Vorstellungen hier näher eingegangen werden soll.

Einige der bekanntesten, wenn auch in ihrer Machart stark voneinander abweichenden Zeitschriften gaben den Vorstellungen der Illusionisten und Magnetiseure viel Raum, einschließlich des entsprechenden Platzes für Werbung. Das Spektrum der Zeitschriften reichte von populären bis zu politischen Publikationen – von solchen, die für Familien schrieben wie *L'Emporio Pittoresco*, bis zu demokratischen und garibaldinischen, wie der *Gazzettino Rosa*. Es ist auffällig, dass in diesen Zeitschriften, die eine noch nie da gewesene Menge an phantastischen Erzählungen sowohl italienischer wie ausländischer Autoren enthielten, regelmäßig der Versuch unternommen wurde, den phantasmagorischen Vorstellungen die ihnen anhaftende übernatürliche Aura zu nehmen: Magnetiseuren und Spiritisten, den Hauptzielen der Bezeichnungen, wurde vorgeworfen, Verfechter von Dummheit und Aberglaube zu sein. Kommentatoren und Mitarbeiter der Zeitschriften plädierten mit Nachdruck für Rationalität und Vernunft.

In einer Reihe bezeichnender Artikel, die in der Mode- und Sittenzeitschrift für Frauen *Corriere delle Dame* unter dem Titel »Zauberer und Spiritisten« erschienen, wurde beklagt, dass »das Jahrhundert, das dem Menschen die Benutzung von Gas, Dampf und Elektrizität beschert hat, nicht weniger abergläubisch ist als die vorangegangenen«.⁷ Ausgehend von der Überzeugung, dass der Glaube an das Übernatürliche in einer fortschrittlichen Zeit keinen Bestand mehr haben sollte, argumentierte der Autor, dass die von den Zeitgenossen scheinbar so geliebten »spiritualistischen Wunder« nichts als »bleiche Imitationen« der Darbietungen von Scharlatanen des vorigen Jahrhunderts seien und dies hauptsächlich dank der Nutzung optischer Instrumente. Der bereits erwähnte Robertson wurde in diesem Artikel als der »berühmteste Nekromant der modernen Zeit«⁸ erwähnt: Er habe sich der *Laterna magica* bedient, um Tote auf die Bühne zu bringen, ein Trick, der zufällig am Ende der Vorstellung von einem Assistenten aufgedeckt worden sei. Hier lässt sich

6 Ebd., S. 114-16.

7 »Il secolo che applicò il gas, il vapore e l'elettricità al servizio umano non è più esente di superstiziose credulità che quelli che lo precedettero.« *Corriere delle Dame*, 8. Oktober 1864.

8 Ebd.

keine Spur von Robertson als Erzieher entdecken, dessen Absicht es war, das Wunder der Wissenschaft zu feiern.

Die Polemik gegen den Glauben an und die Faszination für das Übernatürliche erinnert nicht nur an die Absicht vieler Zeitschriften, wissenschaftliches Wissen zu verbreiten, sondern auch an die breite Diskussion hinsichtlich der ›sozialen Frage‹, die immer wieder in Mailänder Zeitschriften auftauchte – und nicht nur in demokratischen Blättern. Viele Kommentatoren sahen sogar eine Verknüpfung zwischen der populären Unterhaltungsform auf der einen Seite und der weit verbreiteten Armut und Korruption in den unteren sozialen Schichten auf der anderen. Allerdings waren diese Kritiken weit davon entfernt, frei von Widersprüchen zu sein, denn die beiden Fronten der Debatte unterschieden sich nicht allzu klar voneinander, wie dies am Beispiel Francesco Guidis belegt werden kann: Der ›Professor für Magnetologie‹, selbst Initiator magnetischer Vorstellungen in Italien, war überraschenderweise gegenüber den Effekten, die durch Geistererscheinungen in den Theatern hervorgerufen wurden, äußerst kritisch eingestellt. Er wollte sich von jenen distanzieren, die er als Dilettanten und Scharlatane betrachtete und die seiner Meinung nach nur vorgaben, Spiritismus und Magnetismus zu praktizieren. In seiner langen Abhandlung *Die Mysterien des modernen Spiritismus und das Heilmittel gegen den Aberglauben des 19. Jahrhunderts* (ital. *I Misteri del Moderno Spiritismo e l'Antidoto contro le Superstizioni del Secolo XIX*) aus dem Jahr 1867 beanspruchte Guidi, einen wissenschaftlichen Standpunkt zu vertreten, dessen ganze Komplexität aber auch Ambivalenz in seiner Studie permanent durchscheint. Guidi insistierte auf den natürlichen Ursachen des Magnetismus und bekämpfte die von Betrügnern vorgebrachten Theorien. Der Phantasmagorie im Sinne bloßer schwarzer Kunst und Ursache der verbreiteten Obsession für das Phantastische stellte er einen Ansatz mit wissenschaftlichem Anspruch entgegen, den er selbst als ›aufklärerisch‹ hinsichtlich des Mediums bezeichnet. Im vielleicht interessantesten Teil seiner Arbeit, »wo ich sage, dass der Spiritismus den Einsatz wissenschaftlicher Instrumente anstrebt« (»Dove dico che lo spiritismo aspira a usare mezzi scientifici«) erläutert Guidi, dass die »sprechenden Tische«, die bei Séancen verwendet werden, in der Lage seien, die Gefühle der Teilnehmer zu ›daguerreotypisieren‹.

Mit seiner Verurteilung der aus der Imagination erwachsenden Gefahren steht Guidi in einer Reihe mit anderen Kritikern, etwa dem Schriftsteller Paolo Lioy. Aus Sicht des Magnetiseurs würden Einfalt

und Aberglaube durch eine Art Erziehung vorangetrieben, die mehr die Vorstellungskraft als die Vernunft fördere.⁹

Erstaunliche Ähnlichkeiten mit Guidis widersprüchlichen Ansichten finden sich in einem Leitartikel der »Wissenschaftlichen Unterhaltungen«, einer Kolumne der Zeitschrift *L'Emporio Pittoresco*, die auf die Popularisierung wissenschaftlicher Fortschritte abzielte. Im Zentrum des Artikels steht der Illusionist Auboin-Brunet, dessen Aufführungen im Theater ›Sankt Radegonda‹ als wahrhaft praktische Demonstrationen wissenschaftlicher Theorien definiert werden, als »Spiele«, die »kein reiner Zeitvertreib sind, sondern einen wissenschaftlichen Wert haben. Sie unterhalten und unterrichten das Publikum zu gleicher Zeit«.¹⁰ Der Autor des Artikels befasst sich näher mit der Arbeit des Illusionisten und beschreibt die Vorstellungsvorbereitungen: »[Auboin-Brunet, M.C.] konnte von den Werkstätten der bekanntesten Ingenieure und Optiker sowie den besten Arbeitern Londons, Paris' und anderer Städte, die für das Bauen derartiger Geräte berühmt sind, profitieren«¹¹.

Allerdings wird im Artikel weder erklärt, worin der belehrende Ansatz dieser Aufführungen bestand, noch beschrieben, wie sie ein Beschwindeln der Massen verhindern könnten. Zudem widerspricht das Vokabular deutlich dem unterrichtenden und aufklärenden Anliegen: Zur Bezeichnung des Wissenschaftlers etwa wird der Begriff »spiritualista« verwendet, in Abgrenzung zu »volgarizzatore«, womit jene gemeint sind, die wie Auboin-Brunet die Prinzipien und Entdeckungen der Wissenschaft anwenden. Am Ende des Artikels werden dann sowohl »spiritualisti« als auch »volgarizzatori« als »leidenschaftliche Erforscher des Unbekannten«¹² definiert. Weit davon entfernt, das Übernatürliche aufzuklären, erinnert das an die Worte des Magnetiseurs Guidi, der die Wissenschaft als »Hersteller wundervoller Phänomene« feierte.¹³ Nach der Art und Weise, in der die neuen Eroberungen der Wissenschaft dar-

9 Francesco Guidi, *I Misteri del Moderno Spiritismo e l'Antidoto contro le Superstizioni del Secolo XIX*, Kap. X.

10 »Giuochi [che] non sono un semplice passatempo, ma hanno un valore scientifico, istruiscono nello stesso tempo che divertono«. *L'Emporio Pittoresco*, 21.-27. Juli 1867.

11 »[Auboin-Brunet, M.C.] poté mettere a contribuzione le officine de' più rinomati meccanici ed ottici e gli operai più valenti di Londra, di Parigi e delle città nominate per qualche specialità di fabbricazione di macchine«. Ebd.

12 Ebd.

13 Guidi, *I Misteri*, Kap. V.

gelegt werden, scheint im Artikel zu Auboin-Brunet die inhärente Zweideutigkeit der Kultur der Zeit anerkannt oder doch zumindest nicht bestritten zu werden. Damit wird gerade das bestätigt, wogegen der Artikel eigentlich gerichtet war: »Zu den Wissenschaften, die zu den erstaunlichsten Ergebnissen geführt haben, gehören die, die die Elemente untersuchen, mit denen uns die Natur umgibt: [...] mit dem Gewicht oder dem Gewichtslosen, dem Sichtbaren oder dem Unsichtbaren«. ¹⁴ Sowohl durch Guidis Traktat wie durch die Kommentare in den Zeitschriften werden die Leser an das Potential optischer Instrumente erinnert und in ihrem Glauben an das Unheimliche bestärkt. Guidi erwähnt ausdrücklich die »grausigen Schreckgespenster«, die auf der Bühne des ›Inkognito-Balls‹ erschienen seien und im Theater *San Carlo* in Neapel für große Unruhe gesorgt hätten. ¹⁵ Unter den zahlreichen Artikeln, die die durch phantasmagorische Vorstellungen erzeugte Ignoranz und den Aberglauben missbilligten, waren zahlreiche auch den Vorführungen des sehr erfolgreichen Monsieur Adonis gewidmet – trotz seines exotischen Namens ein echter Mailänder. In der Kolumne »Teatri« des *Corriere delle Dame* belustigte man sich über Adonis' zunächst gescheiterte Versuche bei seinen ersten Auftritten im ›Sankt Radegonda‹, Geister herbeizurufen. ¹⁶ Als es aber dem ›Zauberer‹ – der Autor hält polemisch an dieser Bezeichnung fest – schließlich doch gelungen sei, habe er das Publikum, das ihn gerade noch ausgepiffen habe, völlig in den Bann gezogen. Die Wirkung habe sich bei jeder Vorstellung wiederholt und die Zuschauer in einen »See der Phantasmagorie« ¹⁷ gezogen. Diese Reaktion legt nahe, dass sich das Publikum sehr wohl darüber bewusst war, dass bei der Vorstellung mit Tricks gearbeitet wurde. Doch hielt das die Zuschauer nicht davon ab, sich von der Geistererscheinung ganz gefangen nehmen zu lassen.

»Geistererscheinungen im Theater« ist ein in *L'Emporio Pittoresco* erschienener Text überschrieben, in dem die bei der Inszenierung der phantasmagorischen Erscheinungen eingesetzten Tricks angeprangert werden. Auch dieser Artikel bezieht sich auf eine Aufführung im Thea-

14 »Fra tutte le scienze quelle che hanno dato risultati più prodigiosi sono certamente quelle che hanno per base gli elementi di cui ci circonda la natura [...] ponderabili o imponderabili, visibili o invisibili«. *L'Emporio Pittoresco*, 21.-27. Juli 1867.

15 Guidi, *I Misteri*, Kap. VI.

16 *Corriere delle Dame*, 22. Oktober 1864.

17 Ebd.

ter ›Sankt Radegonda‹ und speziell auf die von Robertson benutzten Techniken. Der Autor vertritt die Auffassung, dass, sollten auch die meisten Menschen optische Illusionen nicht mehr der Welt des Übernatürlichen zuschreiben, dies »in der Masse« noch lange nicht der Fall sei. Im Kernstück des Artikels heißt es:

In dem Moment, in dem die Erscheinung auftreten soll, werden auf den [unter der Bühne befindlichen, M.C.] Schauspieler die Strahlen einer Laterna gerichtet [...] und der Geist wird unmittelbar neben dem eigentlichen, sich auf der Bühne befindenden Schauspieler widergespiegelt. Damit der Geist wieder entschwindet, muss nur die Laterna geschlossen werden, so dass sich das Bild auf der Stelle verflüchtigt.¹⁸

Mithilfe ausdrucksvoller Illustrationen – bei der Behandlung des Spiritismus hat die visuelle Kommunikation Vorrang – attackiert der Autor des Artikels den Glauben an das Übernatürliche und kritisiert gleichzeitig die Darbietungen der amerikanischen Miss Hume und des bereits genannten Monsieur Adonis, die zu der Zeit in Italien wahre Berühmtheiten waren:

Heutzutage [...] werden so manche merkwürdigen Tatsachen und bestimmte optische Illusionen nicht mehr als Wirkungen übernatürlicher Kräfte erklärt. [...] Wir hoffen, dass diejenigen, die Geister herbeirufen, nicht böse auf uns sein werden, weil wir ihre Geheimnisse aufdecken, da doch ihre Effekte nicht weniger interessant zu beobachten sind, wenn man deren Ursprung kennt.¹⁹

Die Entschiedenheit, mit der die Überwindung des Aberglaubens behauptet wird, scheint durch die Beflissenheit und den Eifer in Frage gestellt, mit denen die hinter den phantasmagorischen Darbietungen steckenden ›Täuschungen‹ aufgedeckt werden: Deutlich wird auf die den Darstellern während der Vorführungen unterlaufenden Fehler hingewie-

18 »Nel momento fissato per l'apparizione, si progettano sull'attore [collocato sotto il teatro] i raggi d'una lanterna cieca [...] e lo spettro va a riflettersi istantaneamente a fianco dell'attore reale che agisce sulla scena. Per far sparire lo spettro, basta racchiudere la lanterna, e l'immagine sparisce d'un sol colpo.« *L'Emporio Pittoresco*, 11.-18. Februar 1865.

19 »Oggidì [...] certi fatti curiosi e certe illusioni ottiche non vengono più attribuiti a cause soprannaturali. [...] Noi speriamo che gli evocatori di spiriti non se la prenderanno con noi perché sveliamo i loro secreti, mentre gli effetti non sono meno interessanti da osservare anche quando le cause sono conosciute«. (Ebd.)

sen, die dennoch außerordentlich erfolgreich waren. Darüber hinaus ist das Insistieren auf der Tatsache, dass das Wunderbare auf Wissenschaft statt auf vermeintlich übernatürlichen Kräften gründet, an sich noch kein schlüssiger Nachweis eines ›aufgeklärten‹ Standpunktes. Denn diese Begründung zählte auch zu den Hauptargumenten der Magnetiseurs, wie aus Guidis angeführter Abhandlung hervorgeht.

In ähnlichen Artikeln und Kommentaren zeigt sich eine vergleichbare rationale Sicht auf die expandierende Kultur des Phantastischen, von der sich die Autoren einfangen lassen. In diesen Texten stellt sich die problematische Beziehung zwischen Wissen und Wahrnehmung dar, die die Kultur des neunzehnten Jahrhunderts prägt. Relevant ist in dieser Hinsicht die Tatsache, dass es zu dieser Zeit keine klare Abgrenzung des Begriffs ›Wissenschaft‹ gab. Das Problem geht jedoch insofern über den epistemologischen Widerspruch der phantasmagorischen Aufführungen hinaus, als eine technische Erfindung über die Grenzen des Rationalen hinauszuweisen scheint.²⁰ Hier wird die Subjektivität an sich in Frage gestellt: So war es nicht ungewöhnlich, dass die Wirkung einer Darbietung – unabhängig ob magischer oder spiritistischer Natur – nicht mit der Intention des Darstellenden übereinstimmte. In dieser Hinsicht ist der im *Figaro* erschienene Artikel »Meine Beziehungen zu einem Medium«²¹ von Torelli Viollier interessant, der von dem bekannten Medium Home berichtet. Home behauptete, dass ihn die fehlende Kontrolle über seine eigenen Fähigkeiten daran hinderte, Vorstellungen in der Öffentlichkeit zu geben. Für Torelli Viollier war dies ein klarer Beweis für Homes Unehrllichkeit, während es für Home ein Beleg für die Authentizität seiner von seinem Willen unabhängigen Fähigkeiten darstellte.

Die generelle Ambiguität wurde noch dadurch verstärkt, dass viele Aufführungen, insbesondere jene der Spiritisten, nicht kommentiert wurden; die Interpretation blieb also vollständig den Zuschauern überlassen. Diskrepanzen zwischen der Intention des Darstellenden und der Rezeption im Publikum waren keine Seltenheit.²² Auch wenn dieses

20 Vgl. John Tresch, »The Fantastic Automaton and its Uncanny Kin in France, 1815-1848«, S. 3. [= Vortragsmanuskript, Annenberg Kolloquium zur europäischen Geschichte, University of Pennsylvania, Frühjahr 2007]

21 *Figaro*, 14. Mai 1868.

22 Daniel Cottom, *Abys of Reason* (New York: Oxford University Press, 1991), S. 30-54.

Phänomen in erster Linie die Vorführungen der Spiritisten betraf, blieb es nicht auf diese begrenzt, war doch eine kulturelle Verschmelzung auch auf den Mailänder Bühnen zu beobachten. Guidi selbst meinte, dass einige Magnetiseur Opfer von »mystischen Phantastereien« wurden und daher bei ihren Aufführungen als durchaus in gutem Glauben handelnd anzusehen seien.²³ Diese Betrachtungen sind hinsichtlich phantasmagorischer und magischer Vorstellungen ebenfalls relevant: Gallini hob hervor, dass die zentrale Rolle des Akteurs eine Konstante in der Kultur des Magnetismus war. Im Falle der phantasmagorischen Aufführungen nimmt diese Bedeutung des Darstellenden noch einmal zu, da die optischen Geräte vor den Augen des Publikums verborgen blieben.

Die Bedeutsamkeit der Konzepte ›Wahrheit‹ und ›Objektivität‹ nimmt in diesem Umfeld stetig ab, wogegen die Aufnahme durch das Publikum immer mehr in den Mittelpunkt rückt. Für viele zeitgenössische Kommentatoren schien es daher unumgänglich zu sein, den in den phantasmagorischen Aufführungen enthaltenen Widersprüchen zu begegnen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. In seinem einschlägigen Aufsatz »Das Unheimliche« schloss Freud 1919 bekanntermaßen eine intellektuelle Unsicherheit als mögliche Wurzel des Unheimlichen aus und benannte als zentrale Ursache stattdessen die unscharfe Grenze zwischen Realität und Vorstellungskraft.²⁴ Tom Gunning beschreibt die Dynamik folgendermaßen: »Freud enthüllt, wie die unheimliche Wirkung der Phantasmagorie aus einer Dialektik entsteht – nicht nur zwischen dem, was wir fühlen und wissen –, sondern auch zwischen dem, was wir zu wissen glauben und dem, was wir fürchten, tatsächlich zu glauben.«²⁵ Latent waren Magier und Spiritisten, Zuschauer und Kommentatoren allesamt und unterschiedslos von dieser Dialektik geprägt.

Der Bereich der instabilen Grenze zwischen Realität und Imagination, in dem die phantastische Erzählung situiert ist, ist Ziel einer von zahlreichen nicht-fiktionalen Texten aufgenommenen Polemik. Diese Tiraden, deren Autoren in einigen Fällen auch Erzählungen zum Übernatürlichen publizierten, wie etwa Antonio Ghislanzoni, unterstrichen

23 Guidi, *I Misteri*, Kap. III.

24 Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. (Frankfurt/Main: Fischer, 1999), XII, S. 227-68 (S. 242).

25 Tom Gunning, »Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters« <www.mediaarthistory.org/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf> [Zugriff 7.12.2010].

jedoch häufig gerade die inhärente Ambiguität der theatralischen Darbietungen. Die Verfahren, mit denen die Kommentatoren die Aura des Übernatürlichen zu entmystifizieren beabsichtigten – sei es durch die detaillierte Erklärung der angewandten Tricks oder durch ein Bild – erwiesen sich letztlich als unangemessen.

Es ist interessant zu beobachten, dass die Gespenstererscheinungen in vielen Artikeln über populäre Kultur als unangenehm bewertet wurden, während demokratische Zeitschriften, die Ende der 1860er Jahre von Gespensterfiguren und Wiedergänger geradezu überquollen, sie durchaus kalkuliert inszenierten.

2. DIE PHANTASIEGEBILDE VERFOLGEN DEN NEUEN ITALIENISCHEN STAAT

In den Jahren, als Darbietungen mit dem Phantaskop die Theaterbühnen und andere öffentliche Schauplätze belebten, gingen Kunst und Technik der Phantasmagorie in die politische Debatte ein, was sowohl radikale wie demokratische Publikationen der Zeit illustrieren. Das Wörterbuch Tommaseos und Bellinis bietet zwei Definitionen für Phantasmagorie: zunächst ein »phantastisches optisches Gerät«, das »phantastische und bizarre Figuren« projiziert, die das Publikum für »reale Objekte« hält. Die zweite Definition lautet: »geisterhafte Illusionen besonders von Angst einflößenden und düsteren Dingen, insbesondere, wenn sie durch eine gestörte Imagination hervorgerufen werden«.²⁶ An dieser Stelle sei vermerkt, dass der Begriff ›Phantasmagorie‹ schon bald eine allgemeine Bedeutung annimmt, die auf der zweiten Definition beruht, jedoch leicht von ihr abweicht und im neunzehnten Jahrhundert in sehr verschiedenen Zusammenhängen erscheint. Im Kontext des vereinten Italien etwa erscheint häufig die erweiterte Bedeutung von ›Erscheinung geisterhafter oder imaginärer Figuren‹ in sozialen oder politischen Kommentaren. Der Begriff kehrt wiederholt in Titeln von Berichten über eigenartige Ereignisse oder in ironischen Beiträgen wieder, die soziale Gepflogenheiten aufs Korn nehmen. Besonders im politischen Diskurs, der sich durch Zeitungen wie *Il Gazzettino Rosa* und die früh-sozialistische *La Plebe*

26 »Illusione di fantasmi prodotta da fantasia alterata, segnatamente se di cose paurose e triste«. Tommaseo-Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana* (Turin: UTET, 1865-79), II.1, S. 648.

zieht, werden immer wieder die Begriffe Phantasmagorie und Phantasterei sowie Abbildungen von Geistern und Gespenstern benutzt. Obwohl deren Wert hauptsächlich metaphorisch ist, nimmt diese Sprache einen sehr großen Einfluss auf den politischen Diskurs und ist somit nicht nur außerordentlich effektiv, sondern wirkt mitunter sogar beschwörend.

Den Kern der in diesen Zeitungen veröffentlichten politischen Debatte bildet die Kritik an Vertretern der regierenden Institutionen und, allgemeiner formuliert, am Charakter des neuen italienischen Staates. Der wird empfunden als stark abweichend von den politischen und ethischen Idealen des ›Risorgimento‹. Einer der Hauptvorwürfe gegenüber der italienischen Regierung betrifft ihre Trägheit in Bezug auf die ›questione romana‹,²⁷ das erstrangige Thema in demokratischen Veröffentlichungen zwischen 1867 und 1870. In einem Beitrag der Zeitschrift *La Plebe*, der bezeichnenderweise mit ›Die Unproduktiven‹ überschrieben ist, heißt es: ›Das Papsttum und die Monarchie [...] sind blutige Gespenster, die unaufhörlich gegen immer weiter um sich greifende aufgeklärte Gedanken protestieren‹.²⁸

Giuseppe Mazzini, der selbst für *La Plebe* schreibt, erklärt 1868 in einem beeindruckenden Beitrag: ›Ein Volk, das seit Jahrhunderten von verkommenen Mächten versklavt wurde [...] kann nicht zu einer Nation werden, wenn es diese geisterhaften Mächte nicht stürzt‹.²⁹ Und in einem anderen Artikel in eben jener Zeitung heißt es unter dem Titel ›Lichter im Dunkel!‹: ›Das Problem der politischen Macht der Päpste ist ein Spiel der Phantasmagorie.‹³⁰ Selbst Napoleon III., der nach seiner Kriegserklärung an Österreich zunächst als ein potentieller Befreier galt, später aber als der Verteidiger des Kirchenstaates, wird polemisch reduziert auf eine ›[...] Illusion, die Italien an den Rand eines politischen

27 Die ›römische Frage‹ bezeichnet den Konflikt um den Status Roms als italienische Hauptstadt einerseits, und andererseits den staatsrechtlichen Status des Vatikan in Rom zwischen 1870 und 1929, nachdem der verbliebene Kirchenstaat (Latium mit Rom) am 20. September 1870 von italienischen Truppen eingenommen und in den seit 1861 bestehenden Nationalstaat Italien integriert worden war.

28 ›Il Papato e la monarchia [...] sono gli spettri sanguinosi, che protestano ancora contro la luce del pensiero che avanza‹. *La Plebe*, 11. August 1868.

29 ›Un popolo schiavo da secoli di poteri guasti [...] non sorge a nazione, se non rovesciando quei poteri-fantasmī‹. *La Plebe*, 8. September 1868.

30 ›La questione sul poter temporale dei papi è un giuoco di fantasmagoria.‹ *La Plebe*, 5. Oktober 1868.

und wirtschaftlichen Abgrundes geführt hat, [...] eine Phantasmagorie, die durch bestimmte Interessen erzeugt wurde und die durch die Unwissenheit aufrechterhalten werden konnte, [die aber] notwendigerweise untergehen wird.«³¹

Die regierenden Institutionen werden angeklagt, die Vergangenheit bewahren zu wollen und daher für die Korruption und Rückständigkeit des neuen Staates verantwortlich zu sein. Die Gespenster, die bevorzugt zur Darstellung der Monarchie und der Regierung verwendet werden, scheinen dieser alten, aber nun wiederkehrenden Zeit anzugehören. Das Bestehen auf dieser Art der Repräsentation erinnert an Derridas Schriften über den Akt des Heraufbeschwörens von Geistern: Im Versuch einen Geist zu bekämpfen wird gleichzeitig die Besessenheit aufs Neue ausgedrückt. Die Geisteraustreibung wird zum Akt der Bestätigung, »um den Tod zu geben [...]. Die Feststellung ist wirksam. Sie will und muss es *wirklich* sein. Sie ist in *Wirklichkeit* ein Performativ. Aber hier wird die Wirklichkeit selbst zum Phantom [...]. Kurz, oft geht es darum, sich den Anschein zu geben, als konstituiere man den Tod, da, wo der Totenschein noch der Performativ einer kriegerischen Handlung oder das ohnmächtige Gebärdenspiel, der von einer Tötung umgetriebene Traum ist.«³²

Im ersten Jahrzehnt nach der Vereinigung beobachteten demokratische Denker und Aktivisten die Gründung eines Staates sehr genau, in dem die Vergangenheit eine überwältigende Rolle spielte. Sie thematisierten nicht nur die Anwesenheit der Aristokratie im Parlament, sondern auch das Fehlen eines Alternativmodells, das zum Vorbild hätte dienen können. Die heraufbeschworenen Geister antiker Mächte ließen sich innerhalb dieses Szenarios als Gespenster der Vergangenheit interpretieren, die eine düstere Warnung für die nahe Zukunft in sich bargen³³ – eine Warnung, die sich auch auf die Möglichkeit bezog, den Prozess des Aufbaus der Nation zu Ende zu bringen.

31 »illusione che in Italia condusse all'orlo dell'abisso politico ed economico, [...] fantasmagoria creata dagli interessi, e mantenuta dall'ignoranza [fantasmagoria che] crollerà inevitabilmente«. *La Plebe*, 18. August 1868.

32 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004), S.72-73.

33 Ebd., S. 59-62.

Bemerkenswerterweise wurde dem Gespenst der absterbenden Institutionen eine andere geisterhafte Figur entgegengestellt, die zu neuem Leben erwacht war:

Schaut Euch diesen großen sozialen Körper an, der durch jahrhundertelange Schmähungen fast zu einer Leiche geworden ist, und wie er sich jetzt entwirrt und neu ordnet, wie er von einem neuen Geist durchdrungen wird, der ihn zu einem besseren Leben erhebt.³⁴

Hier wird auf den Widerstand des spanischen Volks Bezug genommen, das sich – so der Artikel, der bezeichnenderweise mit »Der Geist der Zeit« überschrieben war – gegen die Wiederkehr der Monarchie zur Wehr setzte. Im Anschluss heißt es:

Auch in Italien verbreitet sich ein Geist der Erneuerung [...]. Der Geist der Zeit [...] ist die Errichtung eines einheitlichen Prinzips für eine umfassende Lösung des *sozialen Problems*. Nein, es ist kein Schatten [...]. Oder, wenn es einer ist, »ist es Banquos Schatten bei Macbeths Bankett; nur dass es kein stummer Schatten ist; sondern er schreit mit einer Furcht erregenden Stimme die entsetzte Versammlung an: eine Lösung oder der Tod!« (Bastiat, *Harmonies économiques*)³⁵

Während die Institutionen Monarchie und Papsttum aufs schärfste abgelehnt wurden, kam in den Beiträgen demokratischen Charakters eine Sehnsucht nach Erneuerung zum Ausdruck, die zwar selbst auch geisterhafte Züge trug, aber in anderer Bedeutung: Hier gab es keinen mystifizierenden Akt mehr; man bediente sich jedoch erneut der Geistervisionen, um den politischen Diskurs zu filtern.

Ausdrucksformen des Unheimlichen, wenn auch zuweilen auf naive oder metaphorische Weise von den Autoren selbst abgelehnt, waren letztlich essentieller Bestandteil einer ganzen Reihe von Texten. Ganz im Gegensatz zu ihrer erklärten Absicht förderten viele Journalisten und Kommentatoren die Verbreitung des ›Wunderbaren‹: durch eine an phantasmagorischen Bildern reiche Sprache, die verlockend war, während sie zugleich zur Verstärkung des politischen ›Gegen-Diskurses‹ demokratischer Prägung beitrug, der die Institutionen des neuen italienischen Staates harsch kritisierte.

34 »Vedetelo, questo grande corpo sociale reso quasi cadavere dalle ingiurie dei secoli, tutto rimescolarsi, rifondersi, quasi invaso da uno spirito nuovo che lo suscita a vita migliore.« *La Plebe*, 15. Juni 1869.

35 Ebd.

Obwohl die hier untersuchten Texte nicht unmittelbar zu einer generell politischen Lesart des Phantastischen führen, repräsentieren sie doch einen bemerkenswerten Textkorpus, in dem das Unheimliche eine stark politische Prägung erhielt. Beide Gruppen der untersuchten Texten regen zu einer näheren Untersuchung an, welche Rolle das Unheimliche dabei spielt, Licht auf jene Ängste zu werfen, die die Zeit nach der Einigung Italiens charakterisierten.

Übersetzung von Ulrike Peters Nichols / Johannes Kurzeder
Überarbeitet von Marcus Köhler / Rupert Gaderer

Morena Corradi, »Die Inszenierung des Unheimlichen: Phantasmagorien im vereinigten Italien«, in *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. v. Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti und Jan Niklas Howe, *Cultural Inquiry*, 3 (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 129–43 <https://doi.org/10.25620/ci-03_08>

QUELLENANGABEN

- Cottom, Daniel, *Abys of Reason* (New York: Oxford University Press, 1991)
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004)
- Freud, Sigmund, »Das Unheimliche«, in *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. (Frankfurt/Main: Fischer, 1999), XII
- Gallini, Clara, *La Sonnambula Meravigliosa* (Milano: Feltrinelli, 1983)
- Guidi, Francesco, *I Misteri del Moderno Spiritismo e l'Antidoto contro le Superstizioni del Secolo XIX*, Kap. X
- Gunning, Tom, »Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters« <<http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf>> [Zugriff: 7 Dezember 2010]
- Milner, Max, »L'incidence des phénomènes culturels sur le régime de l'imagination créatrice à une époque donnée«. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* (Paris: PUF, 1982), S. 7
- Montesperelli, Francesca, *Flussi e Scintille: L'Immaginario Elettromagnetico nella Letteratura dell'Ottocento* (Neapel: Liguori, 2002)