

Kinematographie und Hypnose

Am 18. April 1921 notiert Victor Klemperer in sein Tagebuch:

Inzwischen schon 2 x im Kino gewesen. Am Do. mit Eva im eleganten *Prinzeßtheater*. [...] Das Drama selber – beliebtestes Thema: Verbrechen + Suggestion. Das Auge des Verbrechers in Einzelaufnahme, vergrößert, das eine Auge – das Stück hieß nämlich: ›Der Einäugige‹.¹

In diesen knappen Bemerkungen über einen heute vergessenen Film deutet sich nicht nur die entscheidende Rolle der Nahaufnahme für die filmische Darstellung von Hypnose an. Daß Klemperer »Verbrechen und Suggestion« als »beliebtestes Thema« des Kinos bezeichnet, weist auch auf die erstaunliche Anzahl von Filmen hin, die ihren Zuschauern die »ungeheure Macht [...] der Suggestion«² vorführen. In der Inszenierung hypnotischer ›Faszination‹ bezeugen Maurice Tourneurs »Trilby« (1915), Louis Feuillades »Les yeux qui fascinent« (1916), Robert Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« (1919), Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« (1922), Arthur Robisons »Schatten. Eine nächtliche Halluzination« (1922) oder Rex Ingrams »The Magician« (1926) eine strukturelle Affinität von Kinematographie und Hypnose um 1900. Eine Analyse der Interaktion zwischen den medizinischen Theorien der ›Hypnose‹ und der Entstehung des Kinos ermöglicht daher jene Kontextualisierung von Robert Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« (I) und Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« (II), die in der Filmgeschichte bisher versäumt wurde. Gleichzeitig erweisen sich die medizinischen Darstellungen von ›Hypnose‹ ihrerseits als eine implizite Theorie des Films, welche bereits am Ende des 19. Jahrhunderts formuliert wird und so ein medientheoretisches Wissen ›avant la lettre‹ enthält (III).

Der Text geht auf einen Vortrag zurück, der am 9. Juni 1999 am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« der Universität zu Köln gehalten wurde.

¹ Victor Klemperer, *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum*. Tagebücher 1918–1924. Hg. von Walter Nowojski. Berlin 1996, S. 432; Herv. im Original.

² Cäty Bachem-Tonger, *Im Banne der Hypnose*. München 1922, S. 22.

Auf der Ebene der filmischen Diegese greift das »beliebteste Thema« der »kriminellen Suggestion« eine intensive medizinische und juristische Diskussion auf, die zwischen 1885 und 1900 eine wahre Flut wissenschaftlicher Publikationen über »Die Suggestion und ihre forensische Bedeutung« hervorbringt.³ Insbesondere die »Schule von Nancy«, deren Theorien in Deutschland vor allem durch Albert Moll und August Forel eingeführt werden, beschwört das »Schreckgespenst des hypnotischen Verbrechens«.⁴ Die Mediziner Hippolyte Bernheim, Ambroise Liébeault und Henri Beaunis betrachten, im Gegensatz zu Jean-Martin Charcot, den Vorgang der »Hypnose« nicht als physiologisches Epi-Phänomen der »Hysterie«, sondern als einen allgemeinen psychischen Mechanismus, der durch »Suggestion« erzeugt werde. In einer zirkulären Gleichsetzung beider Kategorien schreibt Bernheim: »Ich ziehe es vor, die Hypnose anders zu definieren, nämlich als die Hervorrufung eines besonderen, psychischen Zustandes, in dem die Suggestibilität gesteigert ist. [...] Der Kernpunkt, die Hauptsache der Hypnose, ist die Suggestion«.⁵

Den »Rapport«, der sich auf diese Weise zwischen Hypnotisiertem und Hypnotiseur einstelle, begreift Bernheim als »unbegrenzte Macht« des Hypnotiseurs über Körper und Geist des hypnotisierten Mediums. Die gehe soweit, daß ein Medium im »künstlichen Somnambulismus« sogar dazu gezwungen werden könne, gegen seinen eigenen Willen Verbrechen zu begehen. Da es keine eindeutig nachgewiesenen Fälle von unter Hypnose ausgeführten Verbrechen gibt, inszenieren zahlreiche Mediziner simulierte »hypnotische Verbrechen«, um deren Möglichkeit zu beweisen:

³ Leopold Drucker, *Die Suggestion und ihre forensische Bedeutung*. Wien 1893. Für einen ausführlicheren Überblick über diese medizinische und juristische Diskussion über »hypnotische Verbrechen« vgl. Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körper-schaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000; Ruth Harris, *Murder under Hypnosis in the Case of Gabrielle Bompard: Psychiatry in the Courtroom in Belle Époque Paris*. In: *The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry*. Vol. II *Institutions and Society*. Hg. von William F. Bynum und Roy Porter. London 1985, S. 197–241 sowie Jean-Roch Laurence, Charles Perry, *Hypnosis, Will, and Memory. A Psycho-Legal History*. New York, London 1988.

⁴ Albert von Schrenck-Notzing, *Die gerichtlich-medizinische Bedeutung der Suggestion*. In: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 5, 1900, S. 1–36, hier S. 12.

⁵ Hippolyte Bernheim, *Die Suggestion und ihre Heilwirkung* [1886]. Autorisierte deutsche Ausgabe von Sigmund Freud und Otto von Springer. Leipzig, Wien 1888, S. 16f.

Einem älteren, gut suggestiblen Mann, den ich eben hypnotisiert hatte, gab ich einen Revolver, den Herr Höfelt vorher selbst mit Zündhütchen allein geladen hatte. Ich erklärte ihm auf H. deutend, das sei ein ganz schlechter Mensch, den er todt-schiessen solle. Mit grosser Entschiedenheit nahm er den Revolver und schoss direkt auf Herrn H. einen Schuss. Herr H. fiel, den Blessirten simulirend, um. Ich erklärte nun dem Hypnotisirten, der Kerl sei noch nicht ganz todt; er solle ihm noch einen Schuss geben, was er auch ohne weiteres that.⁶

Neben August Forel inszenieren Bernheim, Beaunis, Schrenck-Notzing sowie der junge Arthur Schnitzler ähnliche »Vorstellungen«,⁷ um so ihrem meist aus Juristen bestehendem Publikum die Realisierbarkeit »hypnotischer Verbrechen« zu »beweisen«. Für besonders gefährlich hält Forel sogenannte »posthypnotische Suggestionen«, bei denen neben einem Verbrechen und dem Zeitpunkt seiner Ausführung gleichzeitig der »freie Willensentschluss« »eingegeben« werde, so daß die hypnotisierte Person bei der Ausführung des Verbrechens selbst glaube, aus eigenem Antrieb zu handeln:

Eine der raffiniertesten Tücken der Suggestion liegt aber in der Benutzung der Termineingebung mit Eingebung der Amnesie und des freien Willens-entschlusses, um einen Menschen [...] eine verbrecherische Handlung be-gehen zu lassen. Er befindet sich dann in Umständen, die ihm und Anderen alle Bedingungen der Spontaneität vortäuschen müssen, und doch handelt er nur nach dem Befehl eines Anderen.⁸

Der Glaube an die Möglichkeit perfekt getarnter Suggestionen produziert die Paranoia einer unbegrenzten Dunkelziffer »hypnotischer Verbrechen«, die lediglich nicht als solche erkannt werden. Gleichzeitig greifen die Anhänger der »Schule von Nancy« auf literarische Fallgeschichten zurück, die neben den künstlichen Inszenierungen als weiterer, gleichsam empirischer »Beleg« an die Stelle realer Fälle treten. Lediglich Charcot und seine Schüler bestreiten die Möglichkeit »krimineller Suggestionen« und denunzieren die zwischen Medizin und Litera-

⁶ August Forel, *Der Hypnotismus, seine psychophysiologische, medicinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung*. 3. Aufl. mit Adnotationen von Oskar Vogt. Stuttgart 1895, S. 198f.

⁷ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie* [1920]. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 313.

⁸ August Forel, *Der Hypnotismus und seine strafrechtliche Bedeutung*. In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 9, 1889, S. 131–193, hier S. 184.

tur zirkulierenden Fallgeschichten als »ebenso unklare wie unwissenschaftliche *Erzählungen*« bzw. als »Roman«. ⁹

Nach 1900 wird das wissenschaftliche Interesse am »unheimlichen«¹⁰ Phänomen der »Hypnose« durch die Ausdifferenzierung der Psychoanalyse wie durch eine Re-Physiologisierung der Medizin verdrängt. Im Verlauf des Ersten Weltkriegs erleben »Hypnose« und »Suggestion« jedoch bei der Behandlung von »Kriegsneurosen« eine Renaissance, die sich in den Neuauflagen der medizinischen Lehrbücher August Forels und Albert Molls ebenso niederschlägt wie in den Texten der phantastischen Literatur.¹¹ So schreiben Bücher wie Gustav Meyrinks »Der weisse Dominikaner« (1921) oder Cätty Bachem-Tongers »Im Banne der Hypnose« (1922) jenen »Roman« des »hypnotischen Verbrechens« fort, der im späten Jahrhundert aus einer Zirkulation kultureller Zeichen zwischen Literatur, Medizin und Jurisprudenz entsteht.

⁹ Zitate aus: Georges Gilles de la Tourette, *Der Hypnotismus und die verwandten Zustände vom Standpunkte der gerichtlichen Medizin* [1887]. Autorisierte deutsche Uebersetzung. Mit einem Vorwort von Jean-Martin Charcot. Hamburg 1889, S. 387 und S. 382; soweit nicht anders vermerkt, stammen alle Hervorhebungen in Zitaten von mir. Für eine detaillierte Analyse der konstitutiven Rolle der Literatur innerhalb der wissenschaftlichen, medizinischen und juristischen Debatte über »hypnotische Verbrechen« vgl. Andriopoulos, *Bessene Körper* (Anm. 3).

¹⁰ Vgl.: »Erinnern wir uns daran, daß die Hypnose etwas direkt Unheimliches an sich hat« (Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* [1921]. In: *Gesellschaft / Religion*. Studienausgabe Band IV. Frankfurt a.M. 1974, S. 63–164, hier S. 117).

¹¹ Vgl. August Forel, *Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie*. Ihre psychologische, psychophysiologische und medizinische Bedeutung mit Einschluss der Psychoanalyse, sowie der Telepathiefrage. Ein Lehrbuch für Studierende sowie für weitere Kreise. 7. umgearb. Aufl.. Stuttgart 1918. [355 S.]; August Forel, *Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie*. 8. und 9. Aufl. Stuttgart 1919. [355 S.]; August Forel, *Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie*. 10. und 11. Aufl.. Stuttgart 1921 [377 S.]; August Forel, *Der Hypnotismus oder die Suggestion und die Psychotherapie*. 12. Aufl.. Stuttgart 1923 [386 S.]; Albert Moll, *Der Hypnotismus. Mit Einschluss der Psychotherapie und der Hauptpunkte des Okkultismus*. 5. umgearb. und verstärkte Aufl.. Berlin 1924 [744 S.]. Zur Behandlung der »Kriegsneurosen« durch Hypnose vgl. auch Anton Kaes, *Shell Shock. Film and Trauma in Weimar Germany*. Princeton (im Erscheinen). Siehe hierzu auch Moll, S. 34: »Einen besonderen Aufschwung nahm der Hypnotismus unter dem Einfluß des Weltkrieges. Eine große Reihe Ärzte haben mit Erfolg die hypnotische Behandlung bei den Kriegsneurosen angewendet.«

In welchem Ausmaß auch die filmischen Darstellungen ›krimineller Suggestionen‹ auf der medizinischen Debatte über ›hypnotische Verbrechen‹ beruhen, wird in Robert Wienes berühmtem Film »Das Cabinet des Dr. Caligari« (1919/20),¹² der am 27. Februar 1920 im Mar-morhaus in Berlin erstaufgeführt wird, besonders deutlich. Die erste Einstellung des Films zeigt in einer Halbtotale zwei weiß geschminkte Männer, die auf einer Bank sitzen. Als ob er sich auf den eigenen Status als »Phantom«¹³ auf der Leinwand beziehe, sagt der ältere Mann zu Franzis: »Es gibt *Geister* --- Überall sind sie um uns her«. Eine weißgekleidete Frauengestalt erscheint, die in somnambuler Trance an den beiden Männern vorübergleitet, und die Franzis als seine »Braut« bezeichnet. »Was ich mit dieser erlebt habe, ist noch viel seltsamer, [sic] als das, was Sie erlebt haben --- Ich will es Ihnen erzählen«.¹⁴ Und die Kamera schneidet auf die verwinkelte Kulisse einer kleinen Stadt aus Pappmaché.

Von Anfang an macht der Film deutlich, daß das Bild auf der Leinwand eine Simulation darstellt, die einem »Phantom« oder einer »Vision« ähnelt,¹⁵ während es sich bei der Binnenhandlung um eine Simulation zweiter Ordnung handelt, um die (unzuverlässige) Erzählung Franzis', der gleichzeitig als Protagonist auftritt. Dabei unterläuft die prononcierte Künstlichkeit der Dekoration, in der sich Rahmen- wie Binnenhandlung entfalten, alle realistischen Konventionen. Gemalte Schatten, seltsam verzerrte Räume, dolchförmige Fenster, ein bleicher Himmel, von dem sich kahle Bäume bizarr abheben, usw. konstruieren einen filmischen Raum der Paranoia und des Mißtrauens – eine künstliche Welt, die jenen Halluzinationen gleichkommt, die der französische Mediziner Bernheim durch verbale Suggestion in seinen Pati-

¹² Das Cabinet des Dr. Caligari, D 1919/20, in der Fassung von 1923. Regie: Robert Wiene; Buch: Carl Mayer und Hans Janowitz; Kamera: Willy Hameister; Bauten: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig; Darsteller: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinz von Twardowski, Rudolf Lettinger; Erstaußführung: 27. Februar 1920; von Enno Patalas und Jürgen Labenski rekonstruierte Filmkopie des Filmmuseums München.

¹³ Thomas Mann, *Der Zauberberg* [1924]. Frankfurt a.M. 1989, S. 336.

¹⁴ Zitate aus: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Reproduktion der Originalzwischentitel. In: Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, S. 2 und S. 3.

¹⁵ Zitate: Mann, *Der Zauberberg* (Anm. 13), S. 336 und S. 335.

enten erzeugt, und die als »Phantome und Chimären« die »Einbildung« der Hypnotisierten »bevölkern«.¹⁶

In einer weiteren Selbstreferenz zum eigenen Status als »Schauspiel« zeigt der Film den Schausteller Caligari, der auf dem Jahrmarkt der Kleinstadt Holstenwall einen »hellsichtigen« Somnambulen ausstellt – an jenem Ort, wo neben Somnambulen-Cabinetten und Freak-Shows auch jenes frühe »Kino der Attraktionen«¹⁷ angesiedelt war, das als »Wanderkino« von Stadt zu Stadt zog, und in dem keine elaborierte Handlung, sondern die »Perfektion« des kinematographischen »Apparates« die »Aufmerksamkeit« der »gebannten« Zuschauer fesselte.¹⁸

Vor dem Publikum seines »Cabinetts« versetzt Caligari sein Medium Cesare aus der »Lethargie«, in der die Hypnotisierten »das Bild einer Leiche vor Eintritt der Muskelstarre«¹⁹ bieten, in den »somnambulen Zustand«. In diesem dritten Stadium des »grossen Hypnotismus« wird Cesare »ein wahrer Automat«.²⁰ Das androgyne Medium agiert wie eine Marionette, die von unsichtbaren Drähten gezogen wird:

Caesare steht noch einige Sekunden *regungslos*. Unter dem Blick Calligaris, der neben ihn [sic] stehend, sich in ihn bohrt, gerät nun ganz zart und entfernt irgend etwas wie Erschauern in sein Gesicht! [...] Die an den Leib angelegten Arme heben sich *wie automatisch* in kleinen abgeschlossenen Abständen, als wollten sie irgend etwas umfassen, nach vorne.²¹

¹⁶ H[ippolyte] Bernheim, *Neue Studien ueber Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie* [1891]. Uebersetzt von Sigmund Freud. Leipzig, Wien 1892, S. 34.

¹⁷ Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* [1986]. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. von Thomas Elsaesser. London 1990, S. 56–62. Auch wenn der Begriff der »Attraktion« es nahelegt, betont Gunning mit diesem Begriff nicht die Affinität von Film und Hypnose, sondern hebt den nicht narrativen Charakter der frühen Filme hervor, die in ihrer Abfolge verschiedener »Nummern« einer Zirkusvorführung ähneln.

¹⁸ Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. New York, London 1916, S. 28. Zur »Faszination« der Zuschauer durch die Apparatur in den ersten Jahren des Kinos vgl. auch ebd., S. 218: »To a certain degree the mere technical cleverness of the pictures even today holds the interest *spellbound* as in those early days when nothing but this technical skill could claim the attention«.

¹⁹ Gilles de la Tourette, *Der Hypnotismus* (Anm. 9), S. 93.

²⁰ Ebd., S. 98.

²¹ Carl Mayer/Hans Janowitz, *Das Cabinet des Dr. Calligaris* [sic]. Phantastischer Filmroman in 6 Akten. In: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. München 1995, S. 47–111, hier: S. 65

Die weit aufgerissenen Augen Cesares erinnern an Hofmannsthals Regieanweisung aus »Elektra«: »die Lider [Klytämnestras; S.A.] scheinen übermäßig groß, und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten«.²² Zugleich entspricht die Darstellung von Cesares »Erwachen« (vgl. Abb. 1) Charcots medizinischer Nosographie des »grossen Hypnotismus«, die die geöffneten Augen der Schlafwandler im »künstlichen« wie im »spontanen« Somnambulismus hervorhebt.²³ Unter dem suggestiven Einfluß Caligaris stellt Franzis' Freund Alan die Frage, wie lange er noch zu leben habe. Die Antwort des »hellsichtigen« Mediums lautet: »Bis zum Morgengrauen«.²⁴

Eine »Kette geheimnisvoller Verbrechen« (ebd.) nimmt ihren Ausgang, die nicht von dem ursprünglich Verdächtigen ausgeführt werden, sondern von Caligaris somnambule Medium Cesare. Franzis verfolgt den fliehenden Schausteller zu einer Irrenanstalt, um erschreckt festzustellen, daß Caligari mit dem Direktor der Anstalt identisch ist. Während Dr. Caligari schläft, durchsuchen Franzis und drei andere Ärzte der Anstalt dessen Büro und finden in Schrank ein Buch über das »Specialstudium« des Direktors: »Somnambulismus. Ein Samelwerk [sic] der Universität Upsala. Herausgegeben im Jahre 1726«.²⁵ Franzis blättert in dem Buch und stößt auf folgende Geschichte, die auf Titelfkarten im Bild gezeigt wird:

Das Cabinet des Dr. Caligari. Im Jahre 1703 zog in den kleinen Städten Ober-Italiens ein Mystiker namens Dr. Caligari mit einem Somnambulen, genannt Cesare, auf Jahrmarktsfesten umher und hielt monatelang Stadt für Stadt in Panik durch Morde, die stets unter den gleichen Umständen ausgeführt wurden — indem er einen Somnambulen, den er vollständig unter seinen Willen gezwungen hatte, zur Ausführung seiner abenteuerlichen Pläne veranlaßte. Durch eine dem Cesare getreu nachgebildete Puppe, die an Stelle des abwesenden Cesare im Kasten lag, verstand Dr. Caligari jeden Verdacht auf die Täterschaft des Somnambulen zu beseitigen (ebd.).

(Original: Unpaginiertes Typo- und Manuskript im Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin).

²² GW D II, S. 198.

²³ Vgl. Jean-Martin Charcot, Poliklinische Vorträge. I. Band Schuljahr 1887/1888. Übersetzt von Sigmund Freud, Leipzig, Wien 1892, S. 122 und S. 125.

²⁴ Caligari. Zwischentitel (Anm. 14), S. 7.

²⁵ Ebd., S. 12.



Abb. 1: Cesares weit aufgerissene Augen entsprechen Charcots Nosographie des »Somnambulismus« (aus: Robert Wiene: »Das Cabinet des Dr. Caligari«)

Die Geschichte in der Geschichte, die den bisherigen Verlauf der Binnenhandlung zu klären scheint, erweist sich als deutliche Referenz zu jenen »phantastische[n] Geschichte[n]«,²⁶ die der medizinische Diskurs im späten 19. Jahrhundert über das »hypnotische Verbrechen« produziert, und die sich der Film auf eine eigentümliche Art und Weise aneignet und transformiert. In zwischengeschalteten Rückblenden wird detailliert dargestellt, wie der Leiter der Irrenanstalt die »Zwangsvorstellung«²⁷ entwickelt, sich in die historische Figur des Caligari zu ver-

²⁶ Gilles de la Tourette, *Der Hypnotismus* (Anm. 9), S. 190.

²⁷ Caligari. Zwischentitel (Anm. 14), S. 11.

wandeln: »Du musst Caligari werden« – eine Autosuggestion, die der Film immer wieder als Schrift visualisiert, die das eigentliche Filmbild durchzieht.

Der eigentümliche Rückgriff auf das Zeichensystem der Schrift, das nicht auf die üblichen Zwischentitel beschränkt bleibt, macht deutlich, in welchem Ausmaß das visuelle Zeichensystem des Films auf den medizinischen und literarischen Erzählungen über »hypnotische Verbrechen« beruht. Neben dem »Roman« des »hypnotischen Verbrechens« bezieht sich Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« jedoch ebenso auf das »seltsame *Schauspiel*«²⁸ der von den Medizinern des späten 19. Jahrhunderts künstlich inszenierten »criminellen Suggestionen«.

Während Bernheim und Forel ihre Experimente als »authentischen Beweis« für die Möglichkeit »krimineller Suggestionen« betrachten, werden sie von Charcots Schüler Gilles de la Tourette als »Laboratoriumsverbrechen«²⁹ ohne jeden wissenschaftlichen Wert bezeichnet. Auch der deutsche Psychiater Binswanger kritisiert solche Versuche als »kindliche *Schaustücke*«,³⁰ die keinen Rückschluß auf die Wirklichkeit zuließen:

Man giebt der Hypnotisierten ein hölzernes Papiermesser in die Hand und befiehlt ihr, den vermeintlichen Widersacher niederzustechen, man läßt mit pulverisiertem Zucker geliebte Angehörige vergiften. [...] Die Patienten führen diese Handlungen mit mehr oder weniger Widerstreben aus, und zwar sowohl in der Hypnose selbst oder auch unter dem Einflusse solcher krimineller Suggestionen kürzere oder längere Zeit nach dem Schwinden des hypnotischen Zustandes. Es handelt sich hier um *erfundene* Verbrechen, über deren *rein schauspielerische Bedeutung* die Hypnotisierten ein volles Verständnis besitzen. Irgendwelche Schlüsse in Bezug auf die Möglichkeit *wahrer* krimineller Suggestionen dürfen aus diesen Versuchen nicht gefolgert werden (ebd.).

Binswangers Vorwurf, die hypnotisierten Medien unterschieden sehr wohl zwischen »wahren« und »erfundenen« Verbrechen wird ebenso

²⁸ Felix Salten, Über Schnitzlers hypnotische Versuche [1932]. In: Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Ulrich Lindken. Frankfurt a.M., Bern 1984, S. 55.

²⁹ Gilles de la Tourette, Der Hypnotismus (Anm. 9), S. 370.

³⁰ Otto Binswanger, Gutachten über Hypnose und Suggestion. In: Die Suggestion und die Dichtung. Gutachten über Hypnose und Suggestion von Otto Binswanger, Emil du Boys-Reymond et al. Hg. von Karl Emil Franzos. Berlin 1892, S. 3–11, hier S. 9.

von Fuchs, Gilles de la Tourette und Delboeuf vorgebracht, für den »diese so arrangierten *Dramen* [...] der Wahrheit ermangeln und den *Schauspieler* ebensowenig [täuschen] wie die *Zuschauer* und den *Erfinder*«. ³¹

Der theatrale Charakter des inszenierten »hypnotischen Verbrechens« wird deshalb von Bernheim für »gewisse Somnambulen« ³² zugestanden. Diesen Fällen, in denen der Somnambule wisse, daß der Arzt nur »ein *Schauspiel* mit ihm *aufführe*« (ebd.), stehen Bernheim zufolge jedoch andere gegenüber, in denen die Schlafenden nicht mehr zwischen Wirklichkeit und »Schauspiel« zu unterscheiden wüßten. Das von seinen Gegnern vorgebrachte Argument der Simulation wird dabei von Bernheim noch einmal in seiner Komplexität gesteigert. Da es nun einmal nicht möglich sei, reale Morde durchzuführen, die der einzige »authentische« Beweis für die Möglichkeit »krimineller Suggestionen« wären, lasse sich eine Simulation nicht vermeiden. Nach Bernheim besteht allerdings die Möglichkeit einer Simulation zweiter Ordnung, in der die Hypnotisierten zwar glauben, sie würden die ihnen suggerierten Handlungen nur dem Hypnotiseur zuliebe aufführen, in der sie aber trotz dieses Glaubens gar nicht die Fähigkeit besitzen, den Suggestionen Widerstand zu leisten:

Es giebt viele Personen, die sich einbilden, sie seien nicht beeinflusst gewesen, weil sie sich erinnern, alles gehört zu haben, sie halten sich wirklich für Simulanten, und man hat alle Mühe, sie davon zu überzeugen, dass sie nicht die Freiheit besaßen, *nicht* [sic] zu simuliren. ³³

Diese perfekte Immunisierung ermöglicht es Bernheim, den Anschein der »Freiheit« als Simulation zweiter Ordnung, als Simulation von Simulation, zu entlarven. Der Status der Simulation wird damit jedoch unhintergebar: Die Hypnotisierten besitzen »nicht die Freiheit, nicht zu *simuliren*«. Es bleibt unentscheidbar, ob es sich beim inszenierten »hypnotischen Verbrechen« nur um ein wissenschaftlich wertloses

³¹ Joseph Delboeuf, Die verbrecherischen Suggestionen. In: Zeitschrift für Hypnotismus 2, 1893/1894, S. 177–198, 221–240, 247–268, hier S. 192. Vgl. auch Friedrich Fuchs, Die Komödie der Hypnose. In: Ueber die Bedeutung der Hypnose in forensischer Hinsicht. Bonn 1895, S. 7–22, hier S. 10 sowie Gilles de la Tourette, Der Hypnotismus (Anm. 9), passim.

³² Bernheim, Neue Studien (Anm. 16), S. 95.

³³ H[ippolyte] Bernheim, Die Suggestion und ihre Heilwirkung (Anm. 5), S. 173.

»Schaustück« handelt oder aber um einen »authentischen Beweis« für die Möglichkeit realer »krimineller Suggestionen«, der paradoxerweise aus einer Simulation zweiter Ordnung besteht – eine Unentscheidbarkeit, die in Wienes »Caligari« zum strukturierenden Prinzip wird. Hier machen die Schlußszenen des Films deutlich, daß der Erzähler und Protagonist Franzis Insasse jener Irrenanstalt ist, die von der Caligari-Figur geleitet wird. In der letzten Einstellung des Films versichert der Leiter der Irrenanstalt dem Zuschauer: »Endlich begreife ich seinen Wahn, er hält mich für jenen myästischen Caligari ---! Und nun kenne ich auch den Weg zu seiner Gesundung.«³⁴ Franzis' Erzählung mag demnach die paranoide Halluzination eines Wahnsinnigen darstellen.

Diese Unentscheidbarkeit zwischen Binnenhandlung und Rahmen ist keineswegs jene Verherrlichung autoritärer Gewalt, die ein ursprünglich subversives oder »revolutionäres« Drehbuch in eine »konformistische« Affirmation totalitärer Macht transformierte, als die sie von Siegfried Kracauer interpretiert wurde.³⁵ Sie wird vielmehr zum

³⁴ Caligari. Zwischentitel (Anm. 14), S. 15.

³⁵ Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt a.M. 1984, S. 73. Kracauers 1947 aufgestellte und seither ständig wiederholte Behauptung, Hans Janowitz' und Carl Mayers ursprünglich »revolutionäres« (ebd.) Drehbuch sei durch Robert Wienes nachträgliche Einfügung eines Rahmens in eine »konformistische« (ebd.) Verherrlichung von Autorität transformiert worden, stützt sich auf Janowitz' gegen 1939 verfaßtes Manuskript »Caligari – The Story of a Famous Story«. Kracauers teleologische Deutung, die einen Film von 1919 als »Vorahnung« (S. 79) des Nationalsozialismus liest, ist jedoch inzwischen durch die Wiederentdeckung des ursprünglichen Drehbuchs widerlegt, in dem eine Rahmung der Binnenhandlung von Anfang an vorgesehen war: Hier wird in den ersten Einstellungen der mit Jane verheiratete Francis durch »zwei Zigeunerwagen mit daneben ziehendem Volk« an »jene grauenvolle Geschichte vom Holstenwall« erinnert, die er dann seinen Freunden erzählt. Dabei wird auch in Mayers und Janowitz' Drehbuch die Möglichkeit des Wahnsinns der Erzählerfigur Franzis angedeutet. Als Franzis die Identität des Schaustellers mit dem Direktor der Anstalt erkennt, zweifelt er selbst an seinem Verstand: »V. Akt 16. Bild / Korridor in der Irrenanstalt: Eine Tür mit der Tafel: »Der Direktor«, Francis kommt in Begleitung der Aerzte, die an die Tür klopfen, um gleich darauf einzutreten. / Titel: Und da war es mir [sic], als hätte ich selbst den Verstand verloren /« (Zitate: Mayer, Janowitz, *Das Cabinet* [Anm. 21], S. 51 und S. 98).

Kracauers Interpretation von Darstellungen »hypnotischer Allmacht« als Antizipation totalitärer Vorstellungen des Faschismus, die auch das letzte Kapitel von Maria Tatars ansonsten instruktiver Studie »Spellbound« (Maria M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton 1978) prägt, erscheint lediglich für Thomas Manns Erzählung »Mario und der Zauberer« (1930), Hermann Brochs »Die Verzauberung« (1935) sowie

Meta-Kommentar über jene mit Platzpatronen und Holzdolchen künstlich arrangierten »Scheinverbrechen«,³⁶ deren Status ebenfalls unentscheidbar bleibt. Auf der Ebene der Binnenhandlung verwirklicht Caligari den medizinischen Traum des *realen*, wahrhaft wissenschaftlichen Experiments, »das mit Leichen ende[t]«³⁷ und so als unbezweifelbarer Beweis für die »schrackenlose Macht« der Hypnose gelten kann. Neben der wissenschaftlichen Studie über Somnambulismus findet Franzis in Caligaris Büro ein Tagebuch, in dem der Direktor der Anstalt die »Einlieferung eines Somnambulen« bejubelt:

Jetzt werde ich das psychiatrische Geheimnis jenes Caligari lösen!! Jetzt werde ich *ergründen*, ob es wahr ist, daß ein Somnambule zu Handlungen gezwungen werden kann, die er im wachen Zustand niemals begehen, die er verabscheuen würde... Ob es wahr ist, daß der Schlafende bis zum Mord getrieben werden kann....³⁸

Für die Mediziner des späten 19. Jahrhunderts bleibt die Frage, ob »hypnotische Verbrechen« tatsächlich möglich sind oder nicht, unentscheidbar, da ihre wissenschaftlichen Experimente den Status der Simulation nicht umgehen können: »Sie sehen, wie geteilt derzeit die Meinungen über diese Frage sind, welche aus leicht begreiflichen Gründen noch durch keinen *entscheidenden* Versuch *gelöst* werden konnten«.³⁹ Der Direktor der Anstalt hingegen führt jenen »entscheidenden Versuch« durch, der diese Frage zu »lösen« sucht, indem er »ergründet«, ob »der Schlafende bis zum Mord getrieben werden kann«.⁴⁰ Er verwirklicht jenes Experiment, das in Wilhelm Walloths Roman »Im

Fritz Langs »Das Testament des Dr. Mabuse« (1932/33) angemessen, die nicht mehr aus den zwanziger Jahren stammen. Dabei streben Thomas Mann, Hermann Broch und Fritz Lang keine Affirmation, sondern eine Kritik des Faschismus an.

³⁶ Sigmund Freud, Rezension von August Forel *Der Hypnotismus* [1889]. In: Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938, Frankfurt a.M. 1987, S. 123–139, hier S. 138.

³⁷ Delboeuf, Die verbrecherischen Suggestionen (Anm. 31), S. 198.

³⁸ Zitate aus: Caligari. Zwischentitel (Anm. 14), S. 12 und S. 13.

³⁹ Bernheim, Neue Studien (Anm. 16), S. 94f.

⁴⁰ Der Bezug auf das wahrhaft wissenschaftliche Experiment wird in Mayers und Janowitz' Drehbuch noch deutlicher, in dem der Direktor der Irrenanstalt die »Zwangsvorstellung« entwickelt: »Du musst Calligaris werden und den Somnambulen morden schicken. Nur so wirst Du der Wissenschaft dienen« (Mayer / Janowitz, Das Cabinet [Anm. 21], S. 105).

Banne der Hypnose« (1897) dem von einer »Autosuggestion« beherrschten Arzt Dr. von Haffner zugeschrieben wird,⁴¹ und das als paranoide Phantasie der Neurologen die eigenartige Interpretation eines Unfalls in der Salpêtrière hervorbringt: Als Gilles de la Tourette 1892 von einer Patientin angegriffen und schwer verletzt wird, entsteht sofort das von der »Revue de l'Hypnotisme« wie von der »Zeitschrift für Hypnotismus« dementierte Gerücht, es handle sich bei diesem »Attentat« um ein *reales* »hypnotisches Verbrechen«, das dem Skeptiker Gilles de la Tourette endlich die Möglichkeit »krimineller Suggestionen« *beweisen* sollte:

Das Attentat, das gegen Herrn Gilles de la Tourette verübt worden, hat zu den verschiedensten Commentaren Anlass gegeben. Man sagt u.A., dass unser Herr College das Opfer einer »kriminellen Suggestion« gewesen, dazu bestimmt, ihn von der Möglichkeit der Realisation ähnlicher Suggestionen zu *überzeugen*.⁴²

Der »authentische«, alle Skeptiker »überzeugende« Beweis, den Caligari erbringt, indem er den Stadtsekretär und Alan von seinem somnambulen Medium Cesare ermorden läßt, wird jedoch wieder in Frage gestellt, da sich Rahmen und Binnenhandlung gegenseitig als paranoide Halluzination denunzieren. Während das medizinische »Schauspiel

⁴¹ Wie Dr. Caligari erwägt in Walloths literarischem Text die Romanfigur Dr. von Haffner, die wissenschaftlich heftig diskutierte Frage, ob »ein geschickter Hypnotiseur selbst die tugendhafteste Persönlichkeit zum größten Verbrechen zwingen« könne, durch ein »Realexperiment« zu lösen. Das »Nachgrübeln über jenen finstern Plan« wird zu einer »Autosuggestion«, die – wie Dr. Caligaris »Zwangsvorstellung« – »mit triebartiger Gewalt« von Dr. von Haffner Besitz ergreift und ihn zum Verbrecher werden läßt. Zitate: Wilhelm Walloth, *Im Banne der Hypnose. Ein psychologischer Roman*. Jena 1897, S. 155 und S. 240.

⁴² Anonymus, Mittheilung vermischten Inhalts. In: *Zeitschrift für Hypnotismus* 2, 1893/1894, S. 176. Ähnliche Diskussionen entfalten sich im November 1920 nach einem fehlgeschlagenen »Attentat« (Sp. 2077) auf den in Wien praktizierenden Mediziner Julius Wagner-Jauregg, der das Mißlingen des »hypnotischen Verbrechens«, dem er zum Opfer fallen sollte, als Beweis für die »begrenzte Macht der Hypnose« (Sp. 2078) wertet, die eben nicht für kriminelle Zwecke verwendet werden könne: »Herr J. Wagner (von lebhaftem Beifall begrüßt) bemerkt, daß der Urheber des »Attentats« bewiesen hat, was Redner seit Jahren behauptete, daß nämlich kein Verbrechen in der Hypnose bisher tatsächlich vorgekommen sei« (G. Hofer, Berichte aus den wissenschaftlichen Vereinen. Gesellschaft der Aerzte in Wien. Sitzung vom November 1920. In: *Wiener Medizinische Wochenschrift*, 1920 Nr. 49, Sp. 2077–2078).

des inszenierten ›hypnotischen Verbrechens‹ zwischen einer Simulation erster Ordnung und einer Simulation zweiter Ordnung oszilliert, bleibt es in Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« unklar, ob Franzis oder Caligari wahnsinnig sind. Franzis' Behauptung, nicht er, sondern der Direktor sei wahnsinnig, ist ebenso glaubwürdig wie die Versicherung des Direktors, er werde seinen Patienten heilen. Dieser Widerstreit ist nicht zugunsten einer kohärenten Interpretation aufzulösen, die sich für eine ›richtige‹ Lesart entscheidet.⁴³ Die Spannung zwischen Binnenhandlung und Rahmen, die sich gegenseitig dementieren, fungiert vielmehr als Meta-Kommentar zum unentscheidbaren Status jener medizinischen Simulationen, aus denen der Film entsteht, wie als Selbstreferenz zu jener »eigenartigen Oszillation«, die nach Hugo Münsterberg den Zuschauer des frühen Kinos zwischen dem Wissen um die Medialität der filmischen Projektionen und einer punktuellen Aufgabe dieses Wissens schwanken läßt.⁴⁴ Dieser psychische Zustand, der den ›Phantomen‹ auf der Leinwand wider besseres Wissen doch eine gewisse ›Realität‹ zubilligt, wird von Tom Gunning mit Freuds Konzept der »Verleugnung« gleichgesetzt, die dazu führt, daß der Fetischist zwei miteinander unverträgliche Positionen nebeneinander bestehen läßt.⁴⁵ Anstelle der Psychoanalyse bietet jedoch Bernheims Dar-

⁴³ Im Gegensatz zu Kracauers Ansicht bleibt es zweifelhaft, ob Franzis als authentischer Berichterstatter oder als Wahnsinniger angesehen werden muß. So existieren keine visuellen Anzeichen, die der Welt der Rahmenszenen eine andere Glaubwürdigkeit oder ›Authentizität‹ zuweisen würden als der Binnenhandlung. Für eine eindringliche kontextualisierende Analyse des Films, die die Spannung zwischen Rahmen und Binnenhandlung auf die Frage der ›Echtheit‹ oder ›Simulation‹ von ›Kriegsneurosen‹ bezieht, vgl. Anton Kaes, *Shell Shock* (Anm. 11).

⁴⁴ »peculiar oscillation«, Münsterberg, *The Photoplay* (Anm. 18), S. 136. Vgl. auch ebd., S. 56f.: »In the case of the picture on the screen this conflict is much stronger. We certainly see the depth, and yet we cannot accept it. There is too much which inhibits belief and interferes with the interpretation of the people [...] before us as truly plastic. [...] It brings our mind into a *peculiar complex state*«. Für eine detaillierte Kritik des Stereotyps, der ›primitive‹ Zuschauer der ersten Jahre habe tatsächlich an die Wirklichkeit der filmischen Bilder auf der Leinwand geglaubt, vgl. Tom Gunning, ›Primitive‹ Cinema. A Frame-up? Or The Trick's on Us. In: *Early Cinema*. Hg. von Thomas Elsaesser (Anm. 17), S. 95–103 sowie Yuri Tsvian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Translated by Alan Bodger, London, New York 1994, S. 145ff.

⁴⁵ Sigmund Freud, *Fetischismus* [1927]. In: *Gesammelte Werke*. 14. Band, London 1948, S. 309–317, hier S. 316; Tom Gunning, *Animated Pictures. Tales of Cinema's Forgotten Future*. In: *Michigan Quarterly Review* 34/4, Fall 1995, S. 465–485, hier S. 471.

stellung der Suggestion, insbesondere seine Beschreibung der hypnotischen Erzeugung visueller Halluzinationen, eine treffendere Parallele: So wie der Zuschauer von Robert Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« zwischen dem Glauben an Franzis' oder an Caligaris »Normalität« schwankt, und so wie der Status des filmischen Bilds im Bewußtsein des Zuschauers zwischen »Illusion« und »Realität« oszilliert, unterliegen Bernheims Patienten der »Lebhaftigkeit« der suggerierten Halluzinationen, während sie gleichzeitig um deren illusorischen Charakter wissen:

Die durch Suggestion erzeugten Hallucinationen können an *Lebhaftigkeit* den wirklichen Sinneswahrnehmungen so sehr nahekommen, dass der Betreffende, selbst *wenn er weiss*, dass es eine Hallucination ist, sich derselben nicht entziehen kann.⁴⁶

Wienes filmische Darstellung des »hypnotischen Verbrechens« erweist sich als eine komplexe Aneignung der medizinischen Debatte über »criminelle Suggestionen«. Die Unentscheidbarkeit des medizinischen »Schauspiels« simulierter »hypnotischer Verbrechen« wird in einen Widerstreit zwischen Binnenhandlung und Rahmen transformiert. Gleichzeitig ergibt sich in der paradoxen Erzählstruktur eine Selbstreferentialität zur suggestiven Kraft des Films, die in Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« (1922) noch deutlicher hervortritt.

II

Norbert Jacques' Roman »Dr. Mabuse, der Spieler« erscheint zunächst in der »Berliner Illustrierten Zeitung«, die durch den Abdruck die höchste Auflage seit ihrer Gründung erreicht. Als im Februar 1922 das Buch erscheint, wird es zu einem der größten Erfolge des Ullstein-Verlags. Die Anzahl der verkauften Exemplare übersteigt eine halbe Million.⁴⁷ Fritz Langs Verfilmung von Jacques' Roman, d.h. der Medienwechsel von der literarischen zur filmischen Darstellung der »Hypnose«, ermöglicht dabei eine Steigerung von Komplexität: In einer meta-filmischen Wendung kommentiert der Film die eigentümliche

⁴⁶ Bernheim, Die Suggestion und ihre Heilwirkung (Anm. 5), S. 38.

⁴⁷ Vgl. Günter Scholdt, Mabuse, ein deutscher Mythos. In: Norbert Jacques, Dr. Mabuse, der Spieler. Hg. von Michael Farin und Günter Scholdt. Hamburg 1994, S. 359–382, hier S. 372.

Parallele, in der die visuellen Simulationen des Kinos zu der vor allem von Bernheim praktizierten Suggestion visueller Halluzinationen stehen.

Im Unterschied zu Wienes »Caligari« wird in »Der grosse Spieler. Ein Bild der Zeit«, dem ersten Teil von Langs »Dr. Mabuse, der Spieler«,⁴⁸ der wissenschaftliche Glaube an die Möglichkeit »krimineller Suggestionen« nicht über ein Buch eingeführt, das der Staatsanwalt von Wenk lesen würde. Statt dessen hält Mabuse in einer seiner zahlreichen Verkleidungen und Rollen eine Vorlesung über »Die Psychoanalyse als Faktor in der modernen Heilkunde«.⁴⁹ Mabuse setzt die »Übertragung« zwischen Patient und Analytiker mit dem hypnotischen »Rapport« gleich:

Wenn es mir gelingt, den *Kontakt* zwischen Arzt und Patient so herzustellen, daß *störende Einflüsse von dritter Seite absolut ausgeschlossen* sind, dann hege ich die feste Überzeugung, daß in Zukunft 80 % aller Nervenerkrankungen durch Psychoanalyse zu heilen sind (ebd.).

Auch wenn Margit Freud in ihrer Rezension »Ein Film und die Psychoanalyse« (1922) zurecht darauf hinweist, daß der Film »die Unterschiede zwischen Suggestion, Hypnose und Psychoanalyse gleichsam aufheb[t]«, trifft Fritz Langs bzw. Norbert Jacques' perverse Lektüre der Psychoanalyse einen wunden Punkt in der analytischen Therapie, die eben nicht »das Gegenteil von Hypnose« darstellt.⁵⁰ So bildet die »Übertragung«, in der sich die »unbewußten Gedanken« des Patienten »auf den Arzt beziehen«,⁵¹ das funktionale Äquivalent oder »Gegenstück« (ebd.) zum hypnotischen »Rapport«, den Freud in den 1890ern

⁴⁸ Dr. Mabuse, der Spieler. D 1922, Teil 1: Der grosse Spieler. Ein Bild der Zeit, 3496 m; Teil 2: Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit, 2560 m; Regie: Fritz Lang; Buch: Thea von Harbou, Fritz Lang nach dem gleichnamigen Roman von Norbert Jacques; Kamera: Carl Hoffmann; Bauten: Otto Hunte, Carl Stahl-Urach, Erich Kettelhut; Kostüme: Vally Reinecke; Darstellung: Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Gertrud Welcher, Paul Richter, Georg John, Hans Adalbert von Schlettow, Karl Huszar, Adele Sandrock, Anita Berber, Paul Biensfeld; Erstaufführung: 27. April 1922 (1. Teil), 26. Mai 1922 (2. Teil); Filmkopie: Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin.

⁴⁹ Dr. Mabuse. Zwischentitel (Anm. 48).

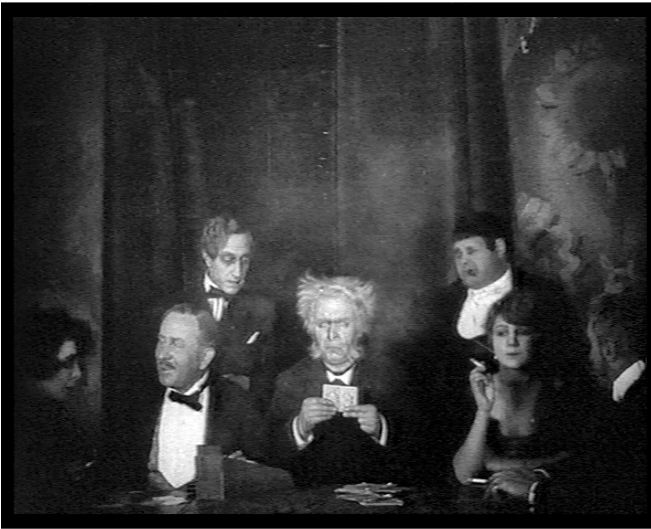
⁵⁰ Zitate aus: Margit Freud, Ein Film und die Psychoanalyse [1922]. In: Norbert Jacques, Dr. Mabuse (Anm. 47), S. 343–344, hier S. 343 und S. 344.

⁵¹ Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse (Anm. 10), S. 118 Anm. 2.

noch als »Alleinschätzung«⁵² des Hypnotiseurs durch den Hypnotisierten bezeichnet. Auf einem solchen Ausschluß der Umwelt beruhen jedoch nicht nur die therapeutischen Effekte der Suggestion, der auch die psychoanalytische Therapie verhaftet bleibt. Der Erfolg Mabuses »krimineller Suggestionen« wird vielmehr ebenfalls durch eine »Alleinschätzung« möglich, die »störende Einflüsse von dritter Seite« beseitigt. Dies wird dem Zuschauer in der vierten Hypnose-Szene des Films eindringlich vor Augen geführt.

Während eines Pokerspiels hypnotisiert Mabuse hier den verkleideten Staatsanwalt Wenk mit Hilfe einer glänzenden Brille und des magischen Wortes »Tsi-Nan-Fu«. Die Kamera etabliert zunächst im Schuß-Gegenschuß-Verfahren die Konfrontation von Wenk und Mabuse, deren Gesichter in Nahaufnahme gezeigt werden. Nach dieser Gegenüberstellung nimmt die Kamera fast nur noch die Perspektive Wenks ein, mit dem Mabuse in »Kontakt« tritt. Zunächst zeigt sie für mehrere Sekunden die stechenden Augen Mabuses in extremer Großaufnahme, so daß sie das gesamte Blickfeld Wenks einnehmen bzw. *beherrschen* (vgl. Abb. 2a). Nach einem kurzen Schnitt auf Mabuses Gehilfen Spoerri und Hawasch, die den Vorgang gespannt beobachten, folgt erneut ein Schnitt auf Mabuse. Der Hintergrund um Mabuses hell erleuchteten Kopf (vgl. Abb. 2b) wird langsam ausgeblendet (vgl. Abb. 2c) – eine eindringliche Visualisierung des Ausschlusses »störende[r] Einflüsse von dritter Seite«. Danach rückt Mabuses Kopf, dessen Augen Wenk bzw. den Zuschauer fixieren, nach vorne in den Raum, bis er schließlich die gesamte Leinwand einnimmt (vgl. Abb. 2d). Sein hypnotischer Befehl »SIE NEHMEN!« erscheint als Zwischentitel, der ebenfalls immer größer und bestimmender wird.

⁵² Sigmund Freud, *Psychische Behandlung* (Seelenbehandlung) [ca. 1890; ED: 1905]. In: *Gesammelte Werke*, Band 5, London 1942, S. 287–315, hier S. 307.



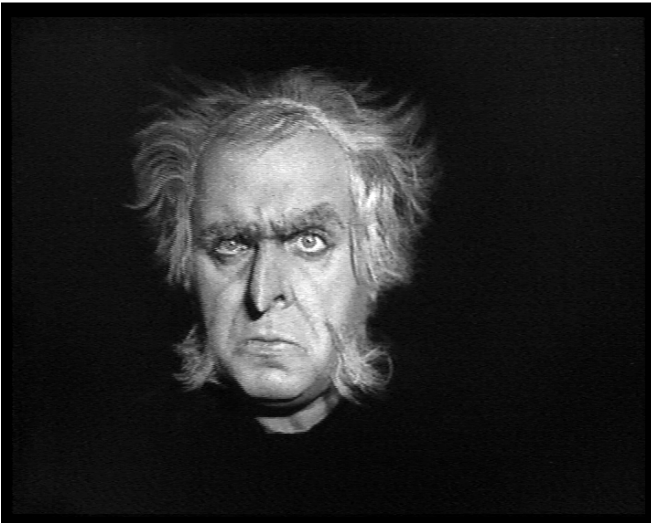


Abb. 2a-d: Hypnotische Bildsequenz aus Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler«; subjektive Kamera und Kamerabewegung bezeugen die ›Suggestivkraft‹ des ›Lichtspiels‹

Fritz Langs Einsatz der subjektiven Kamera und der Nahaufnahme zwingt den Zuschauer zu einer Identifikation mit dem hypnotisierten Opfer Mabuses, so daß sich in die filmische Darstellung der Hypnose die hypnotische Macht des Films einschreibt – ein Effekt, auf den nicht nur Raymond Bellour hinweist,⁵³ sondern der schon in den Rezensionen der Erstaufführung vom 27. April 1922 betont wird: So schreibt Eugen Tannenbaum in der »Berliner Zeitung«: »Verblüffend auch die Art, [...] wie der hypnotisierende Blick Dr. Mabuses nicht nur seine Opfer, sondern auch das Publikum unter seine Macht zwingt«, während der Rezensent der »Neuen Zeit« hervorhebt:

*Faszinierend geradezu der Kampf Mabuses mit dem Staatsanwalt, Mabuses immer größer werdendes Gesicht, das die Zuschauer förmlich hypnotisiert.*⁵⁴

Daß sich »die Suggestionskraft [Mabuses] unmittelbar auf das Publikum überträgt«,⁵⁵ beruht auf Langs Kombination von Kameraperspektive und Kamerabewegung, die die Augen Mabuses zum (alleinigen) Zentrum der Aufmerksamkeit der Zuschauer erheben – eine genuin filmische Darstellungsweise der »Alleinschätzung« des Hypnotiseurs durch den Hypnotisierten, die in Wienes »Caligari« an einer einzigen Stelle antizipiert wird.⁵⁶ Hier wird zu Beginn der Binnenerzählung in einer Iris-Blende, die den Blick des Erzählers Franzis simuliert, der Schausteller Caligari dem Zuschauer als »Er«⁵⁷ vorgestellt und richtet für eine Sekunde einen »stechenden Blick« in die Kamera.

⁵³ Vgl.: »These point of view shots seem perpetually to reinscribe within the filmic system the hypnotic power concentrated in the character of Mabuse, that sovereign and theoretical figure in whom Lang concentrated all the power of vision, [...] thus attributing to him the strictly hypnotic power of the cinematographic apparatus« (Raymond Bellour, *Alternation, Segmentation, Hypnosis*. Interview with Raymond Bellour. In: *Camera Obscura* 3/4, 1979, S. 97–106, hier S. 101).

⁵⁴ Eugen Tannenbaum, Dr. Mabuse, der Spieler. Der neue Uco-Film im Ufa-Palast am Zoo [1922]. in: Jacques, Dr. Mabuse (Anm. 47), S. 291–294, hier: S. 294 (ED in: Berliner Zeitung am Mittag, 28. April 1922); Anonymus, Dr. Mabuse, der Spieler [1922] In: Jacques, Dr. Mabuse (Anm. 47), S. 316–317, hier S. 317 (ED in: Die Neue Zeit, 4. Mai 1922).

⁵⁵ Anonymus, Dr. Mabuse, der Spieler [1922]. in: Jacques, Dr. Mabuse (Anm. 47), S. 313–314, hier: S. 314 (ED in: Berliner Fremden-Zeitung, 1. Mai 1922).

⁵⁶ Zitat aus: Freud, Psychische Behandlung (Anm. 52), S. 307. Zu Langs Einsatz einer bewegten Kamera in dieser Sequenz vgl. auch Rudolf Arnheim, Film als Kunst [1932]. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1979, S. 124.

⁵⁷ Caligari. Zwischentitel (Anm. 14), S. 4.

Es erscheint geradezu, als ob Fritz Lang hier die Anleitung für eine *filmische* Darstellung von Hypnose aus Hugo Münsterbergs »The Photoplay. A Psychological Study« (1916) aufnimmt. Der begreift die Nahaufnahme als filmisches Äquivalent zum psychischen Akt der »Konzentration«. »Wenn wir auf der Leinwand einen Mann sehen, der in der Praxis eines Doktors hypnotisiert wird«, schreibt Münsterberg, »mag der Patient selbst mit geschlossenen Augen daliegen, während nichts in seinen Gesichtszügen seinen Zustand ausdrückt und auf uns überträgt«. ⁵⁸ Sobald die »Kamera-Arbeit« (S. 130) die bildlichen Möglichkeiten des »Lichtspiels« ausnütze und nicht mehr »sklavisch« (ebd.) das Drama imitiere, ergeben sich nach Münsterberg jedoch ganz andere Möglichkeiten:

Wenn [...] nur der Doktor und der Patient unverändert und beständig bleiben, während alles Andere in dem Raum anfängt zu zittern, und seine Form schneller und schneller ändert, so daß ein Gefühl des Schwindels über uns kommt und eine düstere, unheimliche Unnatürlichkeit die gesamte Umgebung des Hypnotisierten erfaßt, dann ergreift jenes seltsame Gefühl von uns selbst Besitz« (ebd.). ⁵⁹

Diese Möglichkeiten einer visuellen Darstellung von Hypnose, die selbst hypnotisch wirkt, und die Münsterberg 1916 der »Zukunft« (S. 130) des »Lichtspiels« zuschreibt, setzt Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« sechs Jahre später eindringlich in Szene.

Der französische Filmtheoretiker Raymond Bellour postuliert, im Ausgang von Langs »Mabuse«, eine gleichsam *universale* Beziehung zwischen Film und Hypnose, indem er filmische Darstellungen von Hypnose als »*Manifestationen* [...] einer *fundamentalen* Beziehung zwischen dem kinematographischen und dem hypnotischen Apparat«

⁵⁸ Münsterberg, *The Photoplay* (Anm. 18), S. 129.

⁵⁹ Auch Rudolf Harms' »*Philosophie des Films*« (1926) betrachtet die Hypnose als spezifisch filmisches Thema: »Aufnahmen von Vorgang der Hypnose, bei dem die Augen des Hypnotiseurs von der Normalgröße und -entfernung auf den Beschauer riesengroß zu wachsen und [...] in den Bann [...] zwingen; Aufnahmen von Titeln, deren Schrift von der Normalgröße und -stärke [...] unvermittelt anwächst und sich dehnt, bis sie [...] die ganze Fläche der weißen Wand einnimmt und lautlos zu schreien scheint, das sind Gebiete, die nur dem Film als Sonderkunst eigen sind und die er ausnutzen muß, weil er es kann« (Rudolf Harms, *Philosophie des Films*. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Leipzig 1926, S. 116).

bezeichnet.⁶⁰ Fritz Langs Film verweist jedoch auf eine historisch spezifische Interrelation von Kinematographie und Hypnose um 1900, die sich wissenschafts- und mediengeschichtlich präzise erfassen lässt. Bellours rein ›formalistisch‹ begründete Parallele zwischen hypnotischer und filmischer Simulation erscheint zwar treffender als die häufig strapazierte Analogie von Film und Traum.⁶¹ Sein abstraktes Argument enthält aber eine totalisierende Tendenz, die in der Gleichsetzung von Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« (1922) mit Jacques Tourneurs »The Curse of the Demon« (1957) besonders deutlich wird.⁶² Die Interaktion zwischen der medizinischen Verwendung der Hypnose und der kulturell kontingenten Beobachtung und Adaptation eines um 1900 ›neuen‹ technischen Mediums lässt sich jedoch historisieren und partikularisieren, indem man die intermediale Zirkulation kultureller Zeichen zwischen medizinischen Theorien der ›Suggestion‹, filmischen Inszenierungen von ›Hypnose‹ und medizinischen Beschreibungen des Films genauer in den Blick nimmt. Auf diese Weise lässt sich eine medienspezifische Sequenzanalyse, die der Visualität filmischer Bilder gerecht wird, mit einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung verbinden, die durch eine genaue Lektüre diskursiver Darstellungen erreicht wird.

⁶⁰ Vgl. Bellour *Alternation* (Anm. 53), S. 101: »[T]hese fictionalized filmic representations are the manifestations [...] of a fundamental relationship between the cinematographic and the hypnotic apparatus«; vgl. ebenso Jacques Kermabon, *La ›machine à hypnose‹, entretien avec Raymond Bellour*. In: *CinémAction* 47, April 1988, S. 67–72.

⁶¹ Vgl. Bellour, *Alternation* (Anm. 53), S. 101: »[I]n the film as in hypnosis one is at a level of simulation which allows for a more exact comparison between the cinematic effect and the hypnotic process than between the cinematic effect and the dream«. Für eine ausführliche Analyse der Analogie von Traum und Film vgl. Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema* [1977]. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington 1982, S. 101ff. Dabei lässt sich ein wechselseitiger Austausch zwischen der psychoanalytischen und der filmischen Darstellung des ›Traums‹ beobachten. Während Freud in der Traumdeutung auf die Analogie von Galtons ›Mischphotographie‹ zurückgreift, um die ›Verdichtung‹ der ›Traumarbeit‹ zu beschreiben (vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900]. Frankfurt a.M. 1989, S. 246), verwendet G.W. Pabsts »Geheimnisse einer Seele« (1926) in den Traumsequenzen die Mehrfachbelichtung, um die ›Traumarbeit‹ darzustellen.

⁶² Vgl. Raymond Bellour, *Believing in the Cinema* [1986]. In: *Psychoanalysis & Cinema*. Hg. von E. Ann Kaplan. New York, London 1990, S. 98–109.

III

Eine solche Lektüre entdeckt in den medizinischen Diskussionen über ›Hypnose‹ am Ende des 19. Jahrhunderts ein medientheoretisches Wissen, das gleichsam eine Filmtheorie ›avant la lettre‹ formuliert und so auch die technologische ›Erfindung‹ der Kinematographie vorbereitet und ermöglicht. So greift Bernheim 1886 in seiner Darstellung der Beziehung zwischen hypnotischem ›Schlaf‹ und amnetischem ›Wachzustand‹ auf die seltsame Figur eines »nervösen Lichts« zurück, um das psychische Phänomen der ›Suggestion‹ zu beschreiben. Die Erinnerungslosigkeit, die nach dem Erwachen aus der Hypnose eintritt, ist Bernheim zufolge mit der Analogie zum Verschwinden nicht mehr »beleuchteter Bilder« zu erklären:

Was geschieht nun beim Erwachen? Der Hypnotisirte kommt zum Bewusstsein seiner selbst, und seine bisher concentrirte Nerventhätigkeit breitet sich von Neuem über die ganze obere Instanz des Gehirns [...] aus. Jetzt sind die während des Schlafes wahrgenommenen Eindrücke verschwunden, sie wurden unter einem grossen Ausmass von Nervenkraft, *von nervösem Licht, wenn ich so sagen darf*, aufgenommen und sind jetzt nachdem die *Helligkeit* dieses *Lichtes* abgenommen hat, nicht stark genug *erhell*t; sie sind *latent, wie ein zu schwach beleuchtetes Bild*. [...] [D]ie Nervenkraft, die früher auf gewisse Theile des Gehirns eingeschränkt war, hat sich nun überallhin verbreitet; durch die andere *Vertheilung des Lichtes* werden die früheren Eindrücke weniger erhellt, es ist ein neuer Bewusstseinszustand geschaffen.⁶³

Diese Figur eines »nervösen Lichts«, die von Bernheim auf der begrifflichen Ebene seines medizinischen Textes nicht eingeholt wird, entstammt jenem kulturellen Wissen über die Projektion von ›Lichtbildern‹, das den Brüdern Lumière neun Jahre später die Erfindung der Kinematographie ermöglicht. Bernheim zufolge »wirft [...] die Aufmerksamkeit« im Wachzustand »das Licht der Nerventhätigkeit nach aussen«, so daß die von den Sinnesorganen empfangenen Bilder »beleuchtet« werden.⁶⁴ Die Hypnose hingegen wird von Bernheim als

⁶³ Bernheim, Die Suggestion (Anm. 5), S. 134. Dieselbe Analogie taucht in Bernheims »Neuen Studien ueber Hypnotismus« (Anm. 16) auf: »[S]obald sie [die Hypnotisierten; S.A.] die Augen geöffnet hatten, war Alles wie weggewischt. Das *Bild* empfängt kein *Licht* mehr; es ist dem Bewußtsein, dem *geistigen Auge*, unsichtbar geworden. [...] [D]ie Aufmerksamkeit wirft das *Licht der Nerventhätigkeit* nach aussen, die Erinnerung der Suggestion ist *erloschen*« (S. 89).

⁶⁴ Bernheim, Neue Studien ueber Hypnotismus (Anm. 16), S. 89.

»Belichtung der inneren Bilder« beschrieben, die als »Phantome und Chimären« die Einbildung der Somnambulen »bevölkern« (S. 34). Die Amnesie, in der die unter Hypnose »wahrgenommenen Eindrücke« vergessen werden, entspricht also dem Verschwinden der projizierten Lichtbilder, sobald die Leinwand des Kinos nicht mehr hell genug beleuchtet ist⁶⁵ – eine Beschreibung mentaler Prozesse in antizipierten kinematographischen Begriffen, die auch in Bernheims Darstellung der Erinnerung als dem »Sehen [...] *bewegter Bilder*« deutlich wird.⁶⁶

Bernheim greift jedoch nicht nur auf visuelle, der *Laterna Magica* oder ähnlichen Projektionstechniken entlehnte Begriffe zurück, um die mentalen Prozesse der Hypnose darzustellen. Er experimentiert auch mit der hypnotischen Erzeugung visueller Halluzinationen, die seine somnambulen Medien wie die Zuschauer eines Films erleben: Obwohl diesen Suggestionen kein materielles Substrat entspricht, unterliegen die Hypnotisierten der »Lebhaftigkeit« der hypnotisch erzeugten Bilder, die »sie mit ihren eigenen Augen *schauen*, im vollen Sinne des Wortes«. ⁶⁷ Die suggestiv erzeugten Halluzinationen vollziehen sich »als passiver Traum«. ⁶⁸ Die hypnotisierte Person erlebt die »von ihrer Einbildungskraft heraufbeschworene Scene [...], ohne dass ihr Körper daran« (ebd.) teilnehmen würde. Als »ein zweites Ich [...] *erblickt*« sie die suggerierten Szenen, »während sie unbeweglich auf dem [...] Sessel« sitzt (ebd.).

Diese hypnotische Erzeugung visueller Halluzinationen, die einem Kino entspricht, in dem der Zuschauer ebenfalls »unbeweglich auf dem Sessel« sitzt, während seine Psyche vom Geschehen auf der Leinwand erfasst wird, wird in Fritz Langs »Inferno, ein Spiel von

⁶⁵ Zur Parallele zwischen Verlassen des Kinos und Erwachen aus der Hypnose vgl. auch: »das Volk hat seine Groschen geopfert und wankt und weicht nicht; es starrt und stiert; ganz im Banne des ›Sensations-Schlagers‹, vergift es alles um sich her. Erschöpft [...] verläßt man um 11 Uhr seinen Platz, wie *aus tiefer Hypnose erweckt*.« Victor Noack, Der Kientopp [1912]. In: Prolog vor dem Film. Hg. von Jörg Schweinitz. Leipzig 1992, S. 70–75, hier S. 74; vgl. ebenso Roland Barthes, En sortant du cinéma. In: Communications 23, 1975, S. 104–107.

⁶⁶ Vgl. Bernheim, Die Suggestion (Anm. 5), S. 136: »Wenn wir in Träumerei versunken dasitzen, unsere Gehirntätigkeit sich auf Erinnerungen concentrirt, alte Eindrücke wieder aufsteigen, und alte Bilder sich wieder vor unseren Augen *bewegen*, die häufig eben so klar sind wie die objective Wirklichkeit«.

⁶⁷ Bernheim, Die Suggestion (Anm. 5), S. 38 und S. 160.

⁶⁸ Bernheim, Neue Studien (Anm. 16), S. 80.

Menschen unserer Zeit« unmittelbar aufgenommen. In diesem zweiten Teil der Verfilmung von Norbert Jacques' Roman, der am 26. Mai 1922 erstaufgeführt wird, treibt Mabuse nicht nur den Grafen Told in den Selbstmord, nachdem er »störende Einflüsse von dritter Seite« ausgeschlossen hat: »Sie werden, solange ich Sie behandle, das Haus nicht verlassen, niemand empfangen, mit niemand sprechen. Sie dürfen keinen Menschen sehen, der Sie an ihr früheres Leben erinnert«. ⁶⁹ Neben der Macht des Dr. Mabuse, seinem Patienten den Selbstmord zu befehlen, den dieser »unter dem Zwang eines übermächtigen, ihm feindlichen Willens« ausführt, werden hier auch »Experimente über Massensuggestion, Wachhypnose, [und] Trance« dargestellt, die Mabuse unter dem Pseudonym Sandor Weltmann durchführt. ⁷⁰ Weltmann erzeugt im Publikum seines »experimentellen Abends« kollektive Halluzinationen, die seine Zuschauer wie einen Kinofilm erleben. Am Rande einer leeren Bühne stehend (vgl. Abb. 3a), suggeriert Weltmann das Bild eines tropischen Landes, das als *Kinoleinwand* die leere Bühne vor den Zuschauerreihen bedeckt. Dabei nimmt Mabuse, der rechts von der hypnotisch erzeugten Leinwand steht (vgl. Abb. 3b), die Position des »Erzählers« ein, der in der ersten Dekade des Kinos die Projektion des Films mit einem mündlichen Kommentar begleitete und so die Rezeption der Filmbilder entscheidend beeinflusste. ⁷¹

⁶⁹ Dr. Mabuse. Zwischentitel (Anm. 49).

⁷⁰ Zitate aus: Dr. Mabuse. Zwischentitel (Anm. 49). In den zwanziger Jahren gab es tatsächlich einen Hypnotiseur »Weltmann«, der nach Albert Moll das Verbot hypnotischer Schaustellungen umging, indem er seine Experimente als »Wachsuggestion« bezeichnete: »Die »Suggestoren« Weltmann, Viebig, Ignot und Krause haben unter dem Vorwand der Wachsuggestion gewöhnliche hypnotische Experimente vorgeführt, und es haben sich anscheinend die Behörden durch das Wort Wachsuggestion beeinflussen lassen« (Moll, *Der Hypnotismus* [Anm. 11], S. 559).

⁷¹ Zur Rolle des »film lecturers« zwischen 1895 und 1910 vgl. auch Andre Gaudreault, *Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema*. In: *Early Cinema*. Hg. von Elsaesser (Anm. 17), S. 274–281.



Abb. 3a+b: Meta-filmisches Moment in Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« (1922): Sandor Weltsmanns hypnotische Erzeugung visueller Halluzinationen als Kino

Während Bernheim die Beziehung zwischen ›Hypnose‹ und ›Wachzustand‹ als Wechsel des ›nervösen Lichts‹ bezeichnet und die hypnotische Erzeugung visueller Halluzinationen als Kino beschreibt, führt »Dr. Mabuse, der Spieler« die hypnotische Erzeugung von Bildern vor, um in einem meta-filmischen Kommentar Kino als Hypnose darzustellen. Langs selbstreferentielle Darstellung des Kinos als suggestive Produktion von Bildern, denen kein materielles Substrat entspricht, deren ›Lebhaftigkeit‹ das Publikum aber dennoch ›verzaubert‹, eignet sich dabei eine umfangreiche medizinische Debatte an, die das Kino ebenfalls als Hypnose beschreibt.

Nicht nur Schriftsteller wie Jean Cocteau oder Walter Hasenclever sprechen von der »kollektive[n] Hypnose, in die Licht und Dunkel ein Publikum im Kino versetzen«.⁷² Die »ungeheure Suggestivkraft des Lichtspiels«⁷³ wird vielmehr von zahlreichen Medizinern des frühen 20. Jahrhunderts hervorgehoben. So verwendet Hugo Münsterberg explizit die Analogie des »Hypnotiseurs, dessen Wort im Bewußtsein der hypnotisierten Person Vorstellungen erweckt, denen diese nicht widerstehen kann«,⁷⁴ um die Überlegenheit des Kinos gegenüber dem Theater darzustellen, und beschreibt, wie Neurastheniker unter der »seltsamen Faszination« des Films sogar Sinneshalluzinationen wie Geruchs- oder Tastempfindungen entwickeln:

Die *Intensität*, mit der die Lichtspiele von ihren Zuschauern *Besitz ergreifen*, kann nicht ohne starke soziale Wirkungen bleiben. Es ist sogar berichtet worden, daß sich Sinneshalluzinationen und Illusionen einschleichen. Insbesondere Neurastheniker neigen dazu, von den Bildern auf der Leinwand Tast-, Temperatur-, Geschmacks- oder Gehörempfindungen abzuleiten. Die Assoziationen werden so lebhaft wie die Wirklichkeit, da der Geist den bewegten Bildern *vollständig unterliegt*. Der Applaus, in den die Zuschauer

⁷² Jean Cocteau, Rede am Institut des hautes études cinématographiques [1946]. In: Kino und Poesie. Ausgewählt und übersetzt von Klaus Eder. Frankfurt a.M. 1989, S. 9. Vgl. ebenso: »Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste. [...] Raum und Zeit dienen bei ihm zur *Hypnose von Zuschauern*« (Walter Hasenclever, Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie [1913]. In: Prolog vor dem Film (Anm. 65), S. 219–222, hier: S. 220).

⁷³ Albert Hellwig, Die Reform des Lichtspielrechts. Langensalza 1920, S. 7.

⁷⁴ Münsterberg, The Photoplay (Anm. 18), S. 108.

[...] bei einer glücklichen Wendung der melodramatischen Bilder ausbrechen, ist ein weiteres Symptom dieser *seltsamen Faszination*.⁷⁵

In fast identischen Begriffen beschwört auch Robert Gaupps »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt« (1912) die enorme Wirkkraft des neuen Mediums, die das »Nervensystem«⁷⁶ des Zuschauers nachhaltig erschüttere. »Unter den psychologisch günstigsten Bedingungen für eine tiefe und oft nachhaltige *Suggestivwirkung*« (ebd.) stelle das Kino »alles gewissermaßen leibhaftig vor Augen« (ebd.):

Der verdunkelte Raum, das eintönige Geräusch, die Aufdringlichkeit der Schlag auf Schlag einander folgenden aufregenden Szenen *schlälfern* in der empfänglichen Seele jede Kritik *ein*. [...] Wir wissen, daß alle *Suggestionen* tiefer haften, wenn die Kritik *schläft* (ebd.).

Dieser Vergleich von Kino und hypnotischer Suggestion wird ebenso von Konrad Lange, Albert Hellwig, Georg Cohn sowie von Hans Buchner formuliert, dessen »Im Banne des Films« (1927) betont, der »Kinomensch« unterliege »der Hypnose des Kinos«.⁷⁷ Gaupps War-

⁷⁵ Ebd., S. 221. Vgl. hierzu auch Albert Hellwig, Illusionen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen. In: Zeitschrift für pädagogische Psychologie 15/1, 1914, S. 37–40. In Hans Hyans Kriminalroman »Die Somnambule« (1929) werden diese somatischen Effekte des Films zwar den Manipulationen Salviolis zugeschrieben. Die Betonung der Sinnesshalluzinationen, die die Vorführung eines Films während einer spiritistischen Sitzung durch einen Trick in den Zuschauern auslöst, fungiert jedoch gleichzeitig als indirekte Darstellung der suggestiven Kraft des Kinos: »Auf die Zuschauer hernieder rieselte es in der Dunkelheit – Rosen fielen von oben, von den Seiten, von vorn. [...] Die Rosen, die die Frau dort von der Leinwand streute, senkten sich mit ihrem Wohlgeruch auf die, die im Zimmer saßen« (Hans Hyan, Die Somnambule. Kriminalroman. Berlin 1929, S. 149). Vgl. auch: »Die Wiese im Kinematographentheater duftet besser als die auf der Bühne, weil ja der Kinematograph eine wirkliche, echte Wiese zeigt, der ich den Duft ohne weiteres zutraue und ihn nun so vollkommen, als die durch nichts gestörte Phantasie sich ihn erträumt, meiner Nase suggeriere« (Alfred Polgar, Das Drama im Kinematographen [1911]. In: Prolog vor dem Film [Anm. 65], S. 159–164, hier S. 163).

⁷⁶ Robert Gaupp, Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Robert Gaupp, Konrad Lange, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai 1912 in Tübingen. München 1912, S. 1–12, hier S. 9.

⁷⁷ Hans Buchner, Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos. München 1927, S. 41. Vgl. ebenso Max Prels, Kino, Bielefeld, Leipzig 1926, S. 67 über die »Massenhypnose Kino«. Die Wirkung des Films auf seine Zuschauer wird in zahlreichen Texten des

nung, der »Inhalt des Dramas« werde häufig zur »verhängnisvollen Suggestion für die *willenos* hingeebene [...] Seele«, ⁷⁸ macht dabei deutlich, daß zahlreiche Vertreter der »Kinoreform« die sogenannten »Schundfilms« als »gefährlichen Anreiz« zum Verbrechen betrachten.

Während Hugo Münsterberg an der »hohen Suggestibilität« des Filmpublikums keinen Zweifel läßt, einen direkten Zusammenhang zwischen der »Suggestion« des Films und schweren Verbrechen jedoch auf »außergewöhnliche Fälle« einschränkt, ⁷⁹ ist es für Konrad Lange »unbegreiflich, wie man früher einmal behaupten konnte, solche Fälle einer direkten Anreizung zum Verbrechen seien bisher niemals bestimmt nachzuweisen gewesen«. ⁸⁰ Nach Lange »muß [...] der junge Geselle und Lehrling« der filmischen Darstellung von Verbrechen oder Selbstmorden »bei der *Eindruckskraft* der Bewegungsphotographie *willenos* zum Opfer fallen« (ebd.).

Wie in den Diskussionen über den sogenannten »Borbecker Knaubenmord« besonders deutlich wird, beschreiben zahlreiche Texte den

frühen 20. Jahrhunderts mit den Begriffen der »Suggestion« und »Hypnose« dargestellt. So spricht Cohn vom »suggestive[n] Einfluß des Kinematographen« (Georg Cohn, Kinematographenrecht. Berlin 1909, S. 17). Hellwig betont in zahlreichen Texten »die gefährliche Suggestivwirkung [...] von Lichtspielvorführungen« (Albert Hellwig, Die Reform des Lichtspielrechts. Langensalza 1920, S. 8; vgl. ebenso Albert Hellwig, Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung. Halle 1911, S. 74), während Konrad Lange wiederum Hellwigs Unterscheidung von »Inhalts- und Wirkungszensur« für »gegenstandslos« erklärt, da ein Film »infolge der suggestiven Kraft der Bewegungsphotographie immer wie ein Naturvorgang« wirke (Konrad Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920, S. 164; ebenso Lange, S. 27f. und S. 156); vgl. auch H. Duenschmann, Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift 69/9, 1912, S. 920–930, hier S. 923f. sowie Adolf Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher. Langensalza 1912, S. 24; Willi Warstat, Franz Bergmann, Kino und Gemeinde. Mönchengladbach 1913, S. 75; siehe auch Walther Pahl, Die psychologischen Wirkungen des Films unter besonderer Berücksichtigung ihrer sozialpsychologischen Bedeutung. Leipzig 1926, S. 90 zur »faszinierende[n] Bannwirkung des Films« etc.

⁷⁸ Gaupp, Der Kinematograph (Anm. 76), S. 9.

⁷⁹ Vgl. Münsterberg, The Photoplay (Anm. 18), S. 222f.: »Those may have been exceptional cases only when grave crimes have been traced directly back to the impulses from unwholesome photoplays, but no psychologist can determine exactly how much the general spirit of righteousness, of honesty, of sexual cleanliness and modesty, may be weakened by the unbridled influence of plays of low moral standard. [...] The fact that millions are daily under the spell of the performances on the screen is established. The high degree of suggestibility during those hours in the dark house may be taken for granted«.

⁸⁰ Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft (Anm. 78), S. 39.

Filmzuschauer als Opfer einer ›posthypnotischen Suggestion‹, die sein Handeln nach dem Verlassen des Kinos steuert, ohne daß das hypnotisierte Medium sich dieses Einflusses auch nur bewußt wäre. Wie Albert Hellwig und Hans Buchner berichten, ermordet im Herbst 1913 der sechzehnjährige Knecht eines Bauern in Borbeck eines Tages den vierjährigen Sohn seines Dienstherrn, »ohne daß irgend ein Motiv für diese grausige Tat [...] zu finden« wäre.⁸¹ Der Täter ist »im Trinken außerordentlich mäßig« und läßt sich »auch in sexueller Beziehung nicht all zu sehr gehen«.⁸² Er pflegt jedoch, »jede Woche einmal, manchmal auch mehrere Male ein Kinematographentheater« (ebd.) zu besuchen. Der Untersuchungsrichter gelangt denn auch zu dem erstaunlichen Ergebnis, daß ein ›Wildwestfilm‹ und eine Verfilmung des Märchens vom kleinen Däumling, die sich der Angeklagte in den Tagen vor dem Mord angesehen habe, die ›eigentlichen Urheber‹ der ›rätselhaften Tat‹ darstellten: Diese beiden Filme, die »in manchen bezeichnenden Einzelheiten eine auffallende Ähnlichkeit« (ebd.) zu dem Verbrechen aufwiesen, hätten auf den Angeklagten

einen derartigen *suggestiven Einfluß* ausgeübt [...], daß er, *ohne es zu wissen, unter ihrem Einflusse stehend*, ohne jedes sonstige Motiv, den von ihm sonst gern gesehenen kleinen Knaben seines Dienstherrn niederstieß, als er sich an dem fraglichen Nachmittag allein mit ihm auf dem Heuboden befand (ebd.).

Die juristische Darstellung der ›hypnotischen Macht‹ des Films, die die Zuschauer auch nach dem Verlassen des Kinos kontrolliert und zu verbrecherischen Handlungen zwingt, die sie im ›Wachbewußtsein‹ ablehnen würden, fällt mit der bereits erwähnten Warnung August Forels vor ›posthypnotischen Suggestionen‹ in eins. Deren besondere »Tücke«⁸³ besteht nach Forel darin, daß die handelnde Person, die das Verbrechen erst nach dem Aufwachen aus der Hypnose ausführt, sich der Manipulation durch den Hypnotiseur bzw. den Film gar nicht bewußt sei. Gleichzeitig wird deutlich, daß – um Victor Klemperers

⁸¹ Buchner, Im Banne des Films (Anm. 78), S. 134.

⁸² Albert Hellwig, Über die schädliche Suggestivwirkung kinematographischer Vorführungen. In: Ärztliche Sachverständigenzeitung 20/6, 1914, S. 119–124, hier S. 121; vgl. ebenso Albert Hellwig, Kind und Kino. Langensalza 1914, S. 37.

⁸³ Forel, Der Hypnotismus und seine strafrechtliche Bedeutung (Anm. 8), S. 184.

Tagebucheintrag wiederaufzunehmen – »Verbrechen und Suggestion« nicht nur zum »beliebtesten Thema« des Kinos avancieren, weil im frühen 20. Jahrhundert eine intensive Diskussion über die »schrakenlose Macht« der Hypnose geführt wird.⁸⁴ Die zeitgenössischen Darstellungen des jungen Mediums rücken vielmehr das Kino selbst in eine strukturelle Analogie zur Hypnose, so daß die filmischen Darstellungen von Hypnose selbstreferentiell werden – eine Selbstreferenz, die auch darin deutlich wird, daß die filmische Repräsentation von Hypnose bis 1918 regelmäßig von der Filmzensur verboten wurde.⁸⁵ Aus Furcht, die Zuschauer fielen sonst der »ungeheuren Suggestivkraft« der Kinematographie willenlos zum Opfer, wie die hypnotisierten Opfer des Dr. Mabuse oder Caligaris somnambules Medium Cesare.

⁸⁴ Klemperer, Tagebücher (Anm. 1), S. 432.

⁸⁵ Zur Forderung nach der Zensur kinematographischer Darstellungen von Hypnose vgl. vor allem Albert Hellwig, Hypnotismus und Kinematograph. In: Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie 6, 1916, S. 310–315; vgl. ebenso Moll, Der Hypnotismus (Anm. 11), S. 564.

