

Thomas Koebner

Grenzgänge zwischen Literatur und Film

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
----------------	---

Motive und Genres

Schlafwandeln	
<i>Ein «Essentialsymbol» in der Geschichte des deutschen Stummfilms</i>	12
Wie die Neuen den Tod gebildet	
<i>Filmische Allegorien der Boten aus dem Jenseits</i>	26
Schlachtinszenierung	
<i>Zur Filmgeschichte einer Standardsituation</i>	51
Thersites und die Seinen	
<i>Zum Motiv des grotesk-hässlichen Menschen</i>	77
Fatale Raserei	
<i>Skeptische Notizen zum Motiv des Massenwahns</i>	105

Randexistenzen

Verwehte Spuren	
<i>Über die Entdeckung polarer Eiswelten</i>	140
Fluchtpunkt Wüste	155
Sturmflut	183

Bilderkunst

Vampir Kunst	
<i>Drei Künstlerinnen – drei filmische Künstlerbiographien</i>	196
Hochformat im Querformat	
<i>und andere Prinzipien der Bildkomposition im Film</i>	211

Inhalt

Unverständliche Filmbilder?	228
Zur Lichtinszenierung in Filmen Stanley Kubricks	242
Der Blick aus dem Fenster	
<i>Ein symbolisches Arrangement im Gemälde, in der Literatur, im Film</i>	262

Filmische Stile

Filmische Schreibweise bei Joseph Roth	270
Auferstehung	
<i>Zu den stummen Melodramen Frank Borzages</i>	284
Gaukler und Gespensterfurcht	
<i>ANSIKTET – Ein synthetisches Experiment in der Tradition der Romantik und Schauerromantik</i>	305
Quellennachweise	317
Bildnachweise	318

Vorwort

Aufforderung zu Grenzgängen

Zeitgenosse zu sein ist keine Auszeichnung, gesteht man doch damit ein, eingebunden zu sein in die Denkungsart der eigenen Generation und – nicht zu vergessen – des besonderen sozialen Orts, der jeweils nur beschränkte Erfahrungshorizonte eröffnet. «Außerdem», heißt es bei Jacob Burckhardt, «können wir uns von den Absichten unserer eigenen Zeit und Persönlichkeit nie ganz losmachen, und dies ist vielleicht der schlimmere Feind der Erkenntnis.»¹

In einer Friedenssära (jedenfalls in Mitteleuropa seit 1945) beinahe ungestört seinen Weg gehen zu dürfen – das ist ein Privileg, eine unfassbare Gunst, die meinesgleichen (bisher) gewährt worden ist. Man findet als Deutscher nicht selten Anlass, über seine «späte Geburt» erleichtert zu sein. Scheinen doch den vorangegangenen Generationen mit zwei Weltkriegen und so vielen Opfern, dem Nazi-Regime und so vielen Verletzungen der Menschenrechte mancherlei Prüfungen auferlegt worden zu sein, von denen man nicht weiß, wie man sie selbst ertragen, überlebt, vielleicht gar bestanden hätte oder «sich waffnend gegen eine See von Plagen»² zum Widerstand fähig genug gewesen wäre. Wir wissen zwar meist mehr als unsere Vorgänger (wenn's denn zutrifft), aber wir wissen es nicht unbedingt besser. Wir sind daran gewöhnt worden, beim Blick zurück auf Literatur und Film des 20. Jahrhunderts, auf den kulturellen Wandel in der «Moderne», Behutsamkeit und Selbstzweifel walten zu lassen – auch wenn sich vorläufige Schlüsse nicht vermeiden lassen. Es gilt auch hier Jacob Burckhardts Handlungsanweisung für alle, die sich dem Ungeheuren, dem Ungeheuer (auch der jüngeren) Vergangenheit zuwenden: «Was erst Jubel und Jammer war, muss zu Erkenntnis werden, wie eigentlich auch im Leben des Einzelnen.»³ Der Rausch sollte von der Raison eingeholt werden (so wäre zu wünschen), Furor und Schmerz welcher Art auch immer müssten sich einmal abklären und das Mitschwimmen im «Strom der Notwendigkeiten»⁴ durch Nachdenken unterbrochen werden, um zumindest innere Freiheit wieder zu gewinnen.

1 Aus den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*, Kap. 1. 1905 posthum ediert. Basel 1956, S. 7.

2 Aus Hamlets Monolog «Sein oder Nichtsein». Shakespeare, *Hamlet*, III. Akt, 3. Szene.

3 *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, S. 6f.

4 Ebd., S. 7.

Die Arbeit (und Entdeckungslust) des Betrachters von Artefakten, den künstlerischen Zeugnissen mehr oder weniger scharf umrissener Epochen, besteht – grob vereinfacht – vornehmlich in zweierlei: erstens in der Erschließung der Spuren, die die Reaktionen auf Natur und Geschichte, die Schicksale in den ›Werken‹ hinterlassen haben, also in einer Art Grabung, die die Abbilder und Sinnbilder eines Weltverständnisses an den Tag bringen will, das vielleicht nicht so verschieden vom eigenen Denken und Fühlen ist. Zweitens gilt es, die Regeln wahrzunehmen, nach denen die Konstruktionen der interessierenden Weltausschnitte, auch die Darstellung des fast nicht Darstellbaren zustande kommen: etwa der extremen Gefühle, der verwischten Träume, der in Glanz aufleuchtenden Visionen, selbst des Kriegsschreckens. Denn der künstlerische Prozess verwandelt bloße Anschauung und zerstreute Erlebnisse in Modelle und Metaphern, überführt sie in eine literarische oder filmische *Parallelwelt*, die versteckt oder offen sichtbar einer eigenen Logik gehorcht.

Zur Beobachtung wiederkehrender Ausdrucksmuster und der Abweichungen von ihnen, zur vergewissernden Beschreibung der Oberflächen und zur tiefer greifenden Frage nach dem womöglich vielfachen Sinn fordern literarische und filmische Werke in ihrer spezifischen Weise heraus. Doch jeder Betrachter solcher geformter Stoffe muss sich darüber im Klaren sein, dass gefestigtere Urteile erst möglich sind, wenn man das *Umfeld* abgetastet hat: die Tradition eines Genres, die Wanderschaft eines Motivs, das Verhältnis zwischen Formensprache und Erwartungen des imaginierten wie realen Publikums, ferner die Strukturen der zeitgleichen Mentalitäten (wenn man sie denn zu erspüren oder gar zu erhellen imstande war). Bei all den analytischen Mühen weiß sich der Interpret auf die Position des *Zeugen am Rande* geworfen: eine Abseitsstellung, die immerhin Besinnung einfordert, mehr noch: die Entschleierung mancher verborgener oder maskierter Impulse, die die Kunst widerspiegelt.

Natürlich hat die hier vorgelegte Sammlung später Studien mit dem eigenen Leben zu tun, etwa mit der Weigerung, die Schranken zwischen akademischen Disziplinen für unüberwindbar zu halten, zumal die Schranken zwischen Literatur und Film. Man mag sich Literatur und Film mit den sozialen Systemen, in denen sie ihren Platz finden, als zwei gesonderte Kulturen vorstellen, aber wie dicht sind diese untereinander verzweigt! Es ist nicht abzustreiten, dass bestimmte Phantasien, etwa der Topos der seligen Insel oder die unheimliche Geistererscheinung, Denkfiguren wie der Schlafwandler oder der hässliche Außenseiter, Eindrücke einer übermächtigen wilden Natur, da wie dort Gestalt finden. Und liegt es so ferne, beim Gespräch über Filmbilder, über Kameraperspektiven, Licht- und Schattenverteilung oder die Konstellation zwischen Figur und Grund, sich nicht auch an Beispiele aus der bildenden Kunst zu erinnern? Diese Grenzgänge zwischen den Künsten sind eigentlich unvermeidlich – und

sie sind oft *Gänge ins Offene*, von denen man nicht selten mit nur halb fertigen Ergebnissen zurückkehrt. So darf sich der Betrachter als ‹Spezialist› und zugleich als ‹Go-between›, als ‹Mittler› sehen, selbst wenn antiquierte Einwände solche Überschreitungen der ‹Fachbarrieren› nur dem Essayisten erlauben wollen – dann sei es so.

Als sollte ein ganzes Leben, das mit vergleichenden Studien zugebracht worden ist, in dieser Textauswahl zusammengerafft werden, beginnt das Buch mit einer Erinnerung an den Epochentypus des Schlafwandlens – der heute wieder in Verkehr gebrachte Begriff entstammt ursprünglich dem zeitdiagnostischen Roman des österreichischen Schriftstellers Hermann Broch⁵ – und endet mit einer Reflexion über einen Film Ingmar Bergmans. Denn dieser Regisseur vor allen anderen hat uns (die Nachkriegsgeneration) zum Grübeln provoziert, mit Leinwand-Produktionen, die die ‹baufälligen› Existenzen ihres Personals in bohrender Beharrlichkeit (selten in komödiantischer Spielart) zerlegen.

Annette Schüren danke ich für die Chance, diese Aufsätze zusammen zu binden – in der Hoffnung, dass sich manches wechselseitig erhellt. Nadine Schrey hat die Mühe der abschließenden Textkorrektur auf sich genommen. Auch ihr gilt mein Dank.

München, im November 2014
Thomas Koebner

5 Hermann Broch: *Die Schlafwandler*. Romantrilogie. Zürich 1930/1932.

Schlafwandeln

Ein «Essentialsymbol» in der Geschichte des deutschen Stummfilms



Die Schlafwandler sind wirklich «von Sinnen», wissen nicht mehr, wer sie zuvor waren: Lil Dagover, wie aus einem Andachtsbild herabgestiegen, ein unantastbarer Engel (DAS CABINET DES DR. CALIGARI, D 1920, Regie: Robert Wiene)

1932 lag im züricher Rhein-Verlag der dreiteilige Roman *Die Schlafwandler* von Hermann Broch vor. Bis heute darf das Buch den Rang eines literarisch und zeitdiagnostisch bedeutsamen Werks einnehmen. Wie Robert Musil in seinem opus magnum *Der Mann ohne Eigenschaften* hat auch Broch einen Titel gewählt, der vielfach bezeichnend ist, eine Metapher, die eindeutige, präzise Bedeutung nicht auf Anhieb erschließt – aber nach der Poetik des Aristoteles haben Metaphern, also Übertragungen von einem Vorstellungsbereich in einen anderen, und Rätsel ohnehin miteinander zu tun. Als «Essentialsymbol» bezeichnet Broch in seinem Essay *Hofmannsthal und seine Zeit*, einer scharfsinnigen Epochen-Charakteristik, ein Super-Zeichen, «das in einem einzigen Bild, in einem einzigen Geschehen

das Schicksal einer Gesamtheit (...) zusammen fasst»¹. Broch selbst wird etwas unsicher, wenn er Beispiele für solche Essentialsymbole angeben soll. Er nennt etwa den Raub der Helena – als Essentialsymbol für den trojanischen Krieg, wie er sich in Homers *Ilias* spiegelt –, die Jagd nach dem weißen Wal – in Hermann Melvilles *Moby Dick* (der weiße Wal als Symbol für das Unerforschliche und das Unbeherrschbare der Welt?) – oder den Krieg als zentrale Auseinandersetzung in Leo Tolstois Roman *Krieg und Frieden*. Nun sind diese drei Phänomene, die grundlegende Konstellationen einer Ära beschreiben sollen, zunächst einmal Ereignisse, Handlungen: Helena wird geraubt, der weiße Wal wird gejagt, im Krieg gibt es ein Gegeneinander der Parteien. Broch ergänzt seine Definition des Essentialsymbols dadurch, dass er in jedem der drei genannten Fälle etwas «Unabänderliches» am Werk sieht. Weil Helena geraubt worden sei, hätte sich mit zwingender Logik der Trojanische Krieg ergeben müssen; weil es den weißen Wal gibt, hätte der vom Ungeheuer verletzte Kapitän Ahab sein ganzes Sinnen und Trachten auf Rache abgestellt, darauf, dieses Feindes habhaft zu werden; und der Krieg zwischen Russen und Franzosen sei vermutlich notwendig gewesen, um Russland Selbstvertrauen als Nation zu verleihen.

Alle drei thesenartig ausgeführten Schlussfolgerungen aus Brochs kurzgefassten Hinweisen erscheinen mir fragwürdig. Der Raub der schönsten Frau einer bestimmten Weltzone muss keinen Krieg zur Folge haben – zumal wenn man bedenkt, dass diese Fabel ohnehin ein Vorwand war, um die lästige politische und ökonomische Konkurrenz Trojas auszuschalten: Die Vergeltung für Helenas Verrat dient als mythologische Verkleidung eines schäbigen Machtkampfs. Solch desillusionierende Demontagen des schönen Scheins riskiert Broch nicht – vielleicht, weil ihm nicht wohl ist bei der Auswahl der Beispiele, die er für seine Kategorie «Essentialsymbol» ausgesucht hat. Zudem ist nicht zu leugnen, dass die Begriffe «Die Schlafwandler» oder «Der Mann ohne Eigenschaften» eben nicht energisch Tätige in einem weltgeschichtlichen oder ins Metaphysische («Moby Dick») überhöhten Konflikt meinen, sondern außerordentliche psychische <Zustände>: «Der Mann ohne Eigenschaften» präsentiert offensichtlich eine reduzierte Persönlichkeit, dasselbe gilt für «Schlafwandler». Beide Begriffe zielen auf Existenzweisen, die von den Autoren, Robert Musil und Hermann Broch, als zeittypisch verstanden werden – wobei die von ihnen gemeinte Periode vermutlich dieselbe ist, nämlich die Epoche zwischen 1870 und 1930, in der die Modernisierung in Europa rapide um sich griff (Technik und Industrie überflügeln den Agrarsektor, die rasch anwachsenden Großstädte und ihre Massengesellschaft erzwingen eine Form gesellschaftlichen Nebeneinanders, die von der dörflichen Gemeinschaft weit abrückt usw.).

1 Hermann Broch: *Dichten und Erkennen. Essays*. Bd. 1, hg. v. Hannah Arendt. Zürich 1955, S. 63.

In einer der suggestivsten Kapitel des Romans – Eschs, des kleinen aufbegehrenden Mannes Reise zum Industriellen und Schöngest von Bertrand nach Badenweiler, einer Art Traumgeschichte – setzt Broch mehrfach dazu an, den Begriff des Schlafwandeln zu erläutern: Dabei ergibt sich, dass der Autor mehrere Assoziationen, durchaus bemerkenswerte Anspielungen und Verweise bündelt, also unter dem Stichwort des Schlafwandeln ein recht amorphes Symbol-Wesen begreift, aus Komponenten gebildet, die sich bei strenger Betrachtung in immer neuer Kombination verknüpfen. Ein etwas längerer Passus aus dem Roman (Zweiter Teil «1903 Esch oder die Anarchie») soll diesen Eindruck belegen, zugleich auch das Suggestive dieser Beschwörungsformel vom Schlafwandeln:

Er (Esch und seinesgleichen) steht am Beginn des Schlafwandeln. Noch folgt er der Straße, welche von den Ingenieuren bereitet worden ist, aber er geht nunmehr am Rand, so dass man fürchten muss, er werde hinabstürzen. (...). Er streckt die Arme seitwärts und nach vorne gleich dem traurigen Seiltänzer, der hoch über der guten Erde von besserem Halt weiß. Erstarrt und bezwungen schwebt die gefangene Seele, und der Schlafende gleitet nach aufwärts, wo die Fittiche der Liebenden seinen Atem berühren wie die Flaumfeder, die man dem Toten auf die Lippe legt, und er wünscht, dass man ihn, als wäre er ein Kind, nach seinem Namen frage, damit er in den Armen der Frau, erahmend die Heimat, traumlos versinke. Noch ist er nicht sehr überhöht, doch schon steht er auf einer kleinen erstmaligen Staffeln der Sehnsucht, denn er weiß es nicht mehr, wie er heißt.²

Schlafwandeln wird also dem Seiltanzen über dem Abgrund gleich gestellt – dieser Vergleich liegt nahe, wenn man an die Schlafwandler denkt, die sich in Gefahr begeben, ohne es zu merken, auf Balkonbrüstungen oder Dachrinnen entlang schreiten. Weiter scheint der Schlafwandler zu wünschen, in «traumlosen» Schlaf versetzt zu werden. Die aufwärtsgleitende Bewegung als Ekstase-Gestus beschwört nicht nur die Glücks-Euphorie der Liebenden, auch die Annäherung an den Tod, drittens die Ikonographie der Himmelfahrt. Hinzu kommt die Phantasie, das der Schlafwandler in den Armen einer Frau, die Heimat erahmend, traumlos versinken könne: wohl als Kulmination von Entrückung und Entzückung zugleich gemeint. Dann fällt noch der Ausdruck Sehnsucht, denn auf dem endlosen Staffellauf zu einem erahnten Ziel sei die erste «Staffel der Sehnsucht» erreicht – und das äußere sich darin, dass der betreffende Schlafwandler, Seiltänzer, Schläfer, Träumer, *nicht mehr* weiß, wie er heißt, also im

2 Hermann Broch: *Die Schlafwandler*. Zürich o.J., S. 319.

Grunde genommen ein Pendant zu einem Kind bildet, das *noch nicht* weiß, wie es heißt. Im Zustand der Namenlosigkeit angekommen – das könnte bedeuten, dass der Schlafwandler seine spezifische Identität verliert und nur noch den rudimentären Menschen an sich darstellt, den Stellvertreter für alle, die ein gemeinsames Schicksal durchleben: den kollektiven Kern eines durch Zeitumstände geprägten Menschengeschlechts. Keine dieser Deutungen kann – wenn man das Gesamtwerk *Die Schlafwandler* durchmustert, strikt abgelehnt werden. An allen Anspielungen hängen unterschiedliche Ketten von Sinn-Stiftungen, die nicht gleich (wenn überhaupt) in logischen Einklang zu bringen sind Resümee: Der medizinisch zu erläuternde und begründbare Vorgang des Schlafwandels wird in symbolischer Interpretation zu einem Magneteten, an dem sich etliche Ideen anklammern, so dass man eher dazu geneigt sein könnte, statt von einem «Essentialsymbol» von einem *symbolischen Feld* zu sprechen, das einer nur zum Teil geordneten, also zum Teil ungeordneten Traube, einem Cluster von auffällig und unauffällig offenbarten «tieferen» Bedeutungen gleicht.

Eine Sinnkomponente dieses vielgliedrigen Ensembles von Verweisen soll noch genauer in Augenschein genommen werden: nämlich die *Verlustanzeige*, die das multifunktionale Symbolwesen des Schlafwandels enthält. Offensichtlich beschreibt das Schlafwandeln als «Symbol» den Verlust eines souverän kontrollierenden Bewusstseins, das für gesellschaftlich angepasstes Funktionieren unerlässlich ist. Der Schlafwandler löst sich also aus dem Reiz-Reaktions-Spiel normaler Kommunikation, er isoliert sich, er ist vielleicht nicht mehr für Zurufe zugänglich, die ihn in diesen Alltag zurückholen wollen. Der Verlust des Bewusstseins kann einhergehen mit der Vorherrschaft unbewusster, verdrängter, dem Tageslicht vorenthaltener Wünsche, Sehnsüchte, Begierden. Für ein Menschenbild, das Personen als sich selbst regierende Individuen oder auf gesellschaftliche Aufträge reagierende Subjekte ausformen will, ist dieses «unerklärliche» Abdriften einer Person ins Innere, in eine Region, die dem kalkulierenden Verstand unzugänglich bleibt, eine äußerste Provokation.

Noch einmal: die Bewegungsform des Schwebens sei dem Schlafwandeln eigen. Die balancierend zur Seite gestreckten Arme (wie Vogelschwingen), der tastende Schritt (wie der von Blinden) deuten darauf hin, dass diese gleichsam wie an Fäden gezogene Person der Imagination des Fliegens, des Entrücktwerdens, zumindest der Illusion verminderter Realitätshaftung erliegt – eben nur unfertig umgesetzt, da dem Schlafwandler vermutlich nicht gegenwärtig ist, dass er die Schwerkraft nicht überwinden kann, nur in der Einbildung. Doch die, wenn sie stark genug ist, zieht eine bestimmte Theatralik im Auftreten nach sich zieht, die Kompromissform zwischen dem innerlich Vorgestellten und dem immer noch schwer zu tragenden Erdenrest. Die Verwandtschaft des wie automatisch,

zögernd und doch unaufhaltsam vorangeschobenen Körpers zu dem des hypnotisierten Menschen liegt auf der Hand. Dennoch ist zwischen Schlafwandeln und Hypnose wenigstens in einem Punkt zu unterscheiden: In der Hypnose vollzieht das Subjekt, das dem Hypnotiseur unterworfenen Wesen, bestimmte Befehle oder Aufforderungen des Hypnotiseurs. Der Hypnotisierte scheint deshalb nicht so frei zu sein und der eigenen Dynamik anheim gegeben wie der Schlafwandler.

Skizzenhaft sei an das «Zeitgeist»-Phänomen der Hypnose erinnert: Jörg Schweinitz hat in einem kenntnisreichen Aufsatz auf die Bedeutung der Hypnose für die Filmgeschichte aufmerksam gemacht.³ Hypnose, stellt Schweinitz fest, sei zwischen 1880 und den 20er-Jahren des folgenden Jahrhunderts regelrecht ein kultureller Mythos gewesen. Dem Kino selbst ist hypnotische Kraft zugeschrieben worden. Bei den klinischen Experimenten mit Hypnose, die zuerst in Paris vorgenommen worden wurden (der junge Sigmund Freud war von diesen Vorführungen sehr beeindruckt), soll bereits lebhaft debattiert worden sein, ob der Hypnotiseur dem Opfer seiner Suggestionskraft ein Verbrechen auftragen könne, das der Hypnotisierte gewissermaßen wider Willen ausübt. Schweinitz verweist völlig zu recht auf den enormen Wiederhall des letzten Romans von Georges DuMaurier: *Trilby* (1894), in dem der als dämonisch bezeichnete ungarische Künstler und Hypnotiseur Svengali eine junge Frau mit schöner Stimme, aber musikalischer Minderbegabung so hypnotisieren kann, dass sie zu einem erfolgreich trillernden Weltstar wird. Als Svengali der Eifersucht eines früheren Künstlerkollegen zum Opfer fällt, verliert sich sofort die Fähigkeit des Mädchens Trilby, die Menschen durch ihren Gesang zu entzücken: Die schöne Kunst der hohen Töne sei also nur möglich gewesen als Resultat intensiver Beeinflussung durch einen Führer oder Verführer. Die Nachwirkung dieses Romans vor allem in der amerikanischen Filmgeschichte wird von Schweinitz angedeutet, wobei natürlich ergänzende literarische Quellen hinzu kommen, etwa Somerset Maughams Roman *The Magician* (1908) – wobei Maugham, um Schweinitz zu ergänzen, in seinen späteren Werken eine besondere Form der beinahe hypnotischen Abhängigkeit, nämlich sexuelle Hörigkeit, in den Mittelpunkt seiner Erzählungen rückt.

Einige Überlegungen sollen über die von Schweinitz erwähnten Quellen hinaus führen: Hypnose als durch Gedankenkraft geleistete Überwältigung des schwachen Willens anderer Menschen, durchaus in zerstörerischer Absicht, ist zweifellos ein Phantasieprodukt, aus Angst geboren und nicht Ergebnis überprüfbarer Experimente. Sie hat bereits die deutsche Romantik im Übergang

3 Jörg Schweinitz: Der hypnotisierende Blick. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner, Thomas Meder und Fabienne Liptay. München 2006, S. 422–438.

vom 18. zum 19. Jahrhundert beschäftigt und vielfach Eingang gefunden in die Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, etwa exemplarisch in der Erzählung *Der Magnetiseur* (1813). Die generell als Unholde dargestellten Hypnotiseure üben ihren verderblichen Einfluss auf unschuldige Wesen auch aus der Ferne aus: eine Kombination von Telepathie und Hypnose, die den romantischen Zeitgenossen als «magnetischer Rapport» bekannt ist. Für Hoffmann dient die Beschwörung des magnetischen Reports als eine Art Warn-Argumentation gegen den Hochmut einer nur auf Vernunft vertrauenden Aufklärung. Entscheidend ist, dass ein Mensch durch den fernwirkenden Willen eines anderen seine Selbstkontrolle, das Bewusstsein dessen, wer er ist und was er tut, einbüßen kann und in einen für andere unbegreiflichen, pathologischen Zustand des Entrücktseins und der Verrücktheit hineingeleitet. Wenn sich etwa der vom bösen Coppelius «hypnotisierte» Student Nathanael (in *Der Sandmann*, 1816) in eine junge Frau verliebt, ist es für die Umwelt fast unerklärlich, wieso der junge Mann nicht alsbald merkt, dass die angebetete Schöne eine Puppe ist (Olympia).

Die dem Subjekt aufgezwungene Verkehrung des eigenen Willens: diese heimliche, unheimliche Fremdsteuerung durch andere, die als Magier oder dämonische Personen nur scheinbar der Gesellschaft zugehören, könnte auch als poetische Verschlüsselung der Erfahrung gelesen werden, dass das vorgeblich souveräne Bewusstsein von Trieben und Impulsen aus dem Unbewussten immer wieder in die Enge getrieben und unmerklich oder merklich entmachtet wird. Psychoanalytische Interpretation der Hypnose oder des magnetischen Rapports scheidet die soziale Dimension weitgehend aus, diese soziale Dimension ist indes im Streit über die Manipulations-Chancen der Hypnose und bei der Angst vor ihren Folgen sehr ausgeprägt. Geht es doch um nichts anderes als um Befehle, die den Menschen einer überlegenen, kaum zu identifizierenden, manchmal sogar unbekanntem Instanz untertan sein lassen, die an diktatorisches Regiment gemahnt. Man könnte mit Fug und Recht einwenden, dass eben diese Konstruktion eines öffentlich unsichtbar bleibenden Regiments, einer geheimen Gesellschaft, eines Terrorclubs, einer Tyrannenherrschaft, die nicht nur äußerlich dem Menschen Schaden zufügt, sondern auch in ihn «eingreift», nichts anderes sei, als die Vergegenständlichung des gefürchteten Unbewussten in einem politischen Schreckbild. Ob sich nun diese unüberwindliche «Macht» als Projektion des Unbewussten in die Außenwelt oder als unbeherrschbare Triebnatur des Menschen enthüllt, in beiden denkbaren, zum Teil deckungsgleichen Auffassungen tritt die *Unzurechnungsfähigkeit* des Opfers zutage.

Die Spekulation des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ob ein hypnotisierter Mensch auch einen Mord vollbringen könne, zwingt der rechtlichen Abwägung des Falls eine neue Perspektive auf. Nicht mehr die Tat ist das Entscheidende (jemand bringt einen anderen um), sondern die Motivation des Täters: all das,

was ihn dazu gebracht hat. Das können Umstände sein oder – gesetzt der Fall, man bleibt beim Beispiel Hypnose – jemand, der dem Mörder die Tat durch suggestive Technik eingeflüstert hat, so dass der Täter keinen Widerstand gegen dieses Kommando habe aufwenden können.

Und wirklich hat die strafrechtliche Diskussion ungefähr gleichzeitig mit dem Aufkommen der Fiktion vom magnetischen Rapport, der den Willen anderer Menschen durch fremden Einfluss außer Kraft zu setzen fähig sei, nämlich im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, eine tiefgreifende Veränderung erfahren: Das psychologische Verständnis des Verbrechens beurteilt ihn nicht nur als Geschädigten eines Milieus oder einer kummervollen Lebensgeschichte, sondern unter Umständen auch als «Subjekt», als Unterworfenen, der in einer Art Befehlsnotstand sich bösem Einfluss *von außen, von oben oder von unten* nicht widersetzen konnte.⁴ Damit wird die dem Menschen unterstellte *moralische Willensfreiheit*, die Fähigkeit, sich in jedem Fall im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte entscheiden zu können für das Gute oder notfalls für das Böse, stark eingeschränkt, wenn nicht sogar völlig aufgehoben. Wo ist noch Platz für Willensfreiheit, wenn der Mensch aus lauter fremd- oder triebbestimmten Impulsen besteht, nur das denkt, was ihm vorgedacht wird, sich völlig anpasst, damit er sich nicht unterscheidet vom Kollektiv, nur so handelt, wie alle es von ihm erwarten, nicht, wie er selber es für richtig hält?

Die Krise des Ideals der Willensfreiheit und die real existierende, jedenfalls immer wieder nachweisliche Unzurechnungsfähigkeit von Tätern (sei es das genetische Programm, das sie nicht zur Eigenständigkeit reifen lässt, sei es ein bestimmter Umwelteinfluss, der ihnen selbständiges Denken verwehrt, sei es die Dominanz unbewusster Triebe, die sich als Willensentscheidungen maskieren, so dass die Person etwas zu wollen vorgibt, was ihr eigentlich unbewusste Begierde diktiert), diese Defizite der Vernunft gehören seit dem Widerspruch der Romantiker gegen selbstherrliche und hochmütige Aufklärungshaltungen zu den zentralen Befunden einer skeptischen Existenzprüfung. In Hegels *Phänomenologie des Geistes* ist im Kapitel «Das unglückliche Bewusstsein» vom in sich gespaltenen Bewusstsein die Rede, einem Bewusstsein, das auch der eigenen Nichtigkeit gewahr wird – man sollte fortsetzen: angesichts seiner weithin bestehenden Unzurechnungsfähigkeit.

In der frühen Filmgeschichte kommt es zu einer eigentümlichen Verschmelzung zwischen dem Befehlskonzept der Hypnose und dem Entrücktseins-Konzept

4 Zur Veränderung des Strafrechts in der betreffenden Epoche siehe: Michael Niehaus / Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a. 1998.

des Schlafwandeln: Zwei Abwesenheits-Befindlichkeiten weisen als gemeinsamen Nenner den «Dämmerzustand» (Hermann Broch) der menschlichen Psyche auf, zudem den gleitenden Übergang zwischen Neurose und Psychose – in dem Sinne, dass in der Neurose durchaus noch eine Art Realitätsprüfung möglich ist, während der Psychotiker in seiner geschlossenen Welt nichts davon weiß, dass er der Realität der anderen in keiner Weise gerecht wird.⁵ Die einen wie die anderen handeln «gewissermaßen befehlsüberschwemmt» (Hermann Broch),⁶ als Instrumente für «fremde» Absichten. Die Betroffenen sind Opfer und Täter in einem, nur als Täter bedingt schuldig.

Der solcherart als hypnotisiert verdächtige Schlafwandler ist eine für das zivilisierte Gemeinwesen gefährliche Potenz – noch mehr der Anstifter selbst. Siegfried Kracauer, der sich in seiner rückblickenden Studie zum Kino der Weimarer Zeit (*From Caligari to Hitler*, 1947) so angelegentlich mit den Tyrannenfiguren auseinandersetzt, wendet den von den Tyrannen mobilisierten somnambulen Handlangern weniger Interesse zu. Dabei hätte ihn gerade diese Personengruppe besonders beschäftigen sollen, im Rückblick auf die Wahnsysteme des Dritten Reichs, da hier die Psychologie des «unterworfenen» Menschen zur Anschauung kommt – des Typus, der nicht zuletzt durch seine Abhängigkeit und Botmäßigkeit den Nazi-Terror ermöglichte. Etliche Interpreten des Massen-Irrsinns in der Naziherrschaft haben – schon im Exil – auf die eigentümlich hypnotische Wirkung des Redners Hitler aufmerksam gemacht, auch auf den Aspekt, dass die Beeindruckten eben kein ausgeprägtes Ich-Ideal dieser geistig-seelischen Vergewaltigung und Abrichtung entgegenzustimmen vermochten.⁷

Zwischensumme: Der von einer fremden Macht besessene Mensch, der das Böse tut, wenngleich nicht nach eigener Entscheidung, sondern als willfähriger *Knecht* eines auch im Innern des Menschen schaltenden und waltenden *Herrn*, ist keine Sinnfigur ausschließlich der Jahre 1880 bis 1930 – zumal er gerade in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts zum extrem «außengeleiteten» Sozialpartikel (David Riesman) wurde, mit dessen Hilfe und Duldung sich ein Terrorstaat einrichten und aufrecht erhalten ließ (nicht zuletzt George Orwell in 1984 weiß, dass erst der um das widerstandsfähige Ich beraubte Mensch komplett ins willfährige Kollektiv eingereiht werden kann). Die aus Angst entstandene Konstruktion der von einem fremden Willen besetzten, unzurechnungsfähigen Person, der Automaten- oder Apparat-Mensch, wandert gleichsam durch das ganze 19. Jahrhundert. Die Filmgeschichte bedient sich einer Denk- oder Sinnfigur, die

5 Erich Kahler: *Die Philosophie von Hermann Broch*. Tübingen 1962, S. 60f.

6 Hermann Broch: *Dichten und Erkennen*. l.c., S. 165.

7 Zum Massenwahn während Hitlers Reden siehe als zeitgenössisches kritisches Zeugnis den Roman *Ich – der Augenzeuge* von Ernst Weiss.

als *Horrorfantasie des entmündigten Menschen* im kulturellen Gedächtnis längst vorhanden ist – deren historische Aktualität jedoch, so glaube ich, weder den Autoren, noch Regisseuren, noch Schauspielern in derselben Weise ins Auge sprang wie uns, den Überlebenden oder Nachgeborenen einer Schreckensgeschichte, die durch das Trancehandeln viel zu vieler erst möglich wurde, denen das Wachwerden, gleichsam die Erweckung zu einem neuen Bewusstsein erst zu spät oder gar nicht widerfuhr. Cesare in Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) ist ein Beispiel dafür, wie die Vision des somnambulen Mörders zurück geholt wurde ins romantische Schema und in psychiatrische Spekulation: Dass ausgerechnet der Chef der Irrenanstalt als Schaubudenunterhalter einen Schlafwandler aussendet, damit der ihm unliebsame Personen ermordet, führt als spätexpressionistisches Spektakel weit ab von der Vermutung, hier könne es eine Parallele zu einem realen politischen Handeln geben: nämlich dem Handeln unter dem Einfluss dumpfer Vergeltungsgelüste und aufhetzender Propaganda gegen einen verteufelten Erzfeind – wie es in den Augusttagen des Jahres 1914 vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Deutschland und in Frankreich der Fall gewesen ist, so dass Vertreter der jungen Generation, Schriftsteller und Künstler, allen Ernstes glaubten, der Krieg würde die korrupte Welt säubern und einen neuen Menschen erstehen lassen. Die von Patriotismus besoffene Meute der Augusttage 1914 ist eine aus lauter Cesares multiplizierte Masse. Ihr Dr. Caligari sitzt außen und innen an ihrem sozialen Körper: außen in Gestalt einer seinerzeit verbreiteten vordemokratischen Ideologie von «männlichem» Nationalstolz, der sich weder Versöhnung noch Kompromiss, sondern nur blutigen Waffengang und Sieg vorstellen kann, innen in Form einer durch das «Unbehagen in der Kultur» (Sigmund Freud) akkumulierten Wut, die keinen anderen Anlass und Auslass zu finden scheint als in der Vorstellung eines Krieges, in dem eine Bedrohung vernichtet werden kann, die sich im Gegenüber zu verkörpern scheint (in der stillen Hoffnung, dass mit und in dieser Bestie auch der innere Feind sein Ende finde).

Eine naheliegende politische Interpretation des Caligari-Films findet sich unter den zeitgenössischen Reaktionen nicht, allenfalls ein Anklang davon, dass hier mehr gemeint sei als die Wiederkehr eines biedermeierlich gebrochenen Horror-Szenariums, eine vage Empfindung für den zeitgenössischen Erfahrungsgehalt dieser Konfliktkonstellation im Film. Selbst die später eingeschobene Interpretation des einen Drehbuchautors, Hans Janowitz, eine Deutung, die Siegfried Kracauer übernommen hat, in Caligari spiegelten sich die Tyrannen dieser Welt, vergisst, den Blick auf Cesare zu werfen, der den meisten Zuschauern eher als Abbild ihrer eigenen Unmündigkeit gelten mag, einer Unmündigkeit, von der behauptet wird, dass sie nicht selbstverschuldet sei – im Widerspruch zu dem berühmten Diktum Immanuel Kants, der Aufklä-

rung als «Ausgang des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit» proklamiert.

Auch der Anstaltsarzt in Fritz Langs zweitem Mabuse-Film, DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (1933) gleicht Cesare. Bei der Lektüre des Nachlasses des wahn-sinnigen Mabuse wird der bis dahin wohl rechtschaffene Mann von dessen Geist ergriffen, dank Doppelbelichtung von dem Phantom-Körper des Mabuse regel-recht durchdrungen und damit zum unzurechnungsfähigen Organ der anarchistischen Zerstörungspläne des genialen Unheils-Strategen. Selbst der Kindermörder (Peter Lorre) in Fritz Langs M (1931) könnte sich in diese Figurenreihe einordnen, wenn er vor dem Tribunal der Mörder, Diebe und anderen Missetäter, vor dem <Gericht der Unterwelt> verzweifelt hinausschreit, dass ihn etwas verfolge, was ihn dazu bringe, junge Mädchen anzusprechen und später umzubringen, dass es ein Muss sei, dem zu widerstehen er nicht imstande sei. Er verteidigt sich, indem er sich auf seine Unzurechnungsfähigkeit beruft. Ein Opfer. Wobei psychiatrische Ursachenanalyse in seinem und ähnlichen Fällen natürlich in großer Verlegenheit ist, denn solch mörderischen Trieb nur durch zerrüttete Familienverhältnisse oder die Ungunst einer desolaten Kindheit zu erklären, reicht wohl nicht hin.

Die beweiskräftige Vorführung der traurigen Tatsache, dass man nicht Herr des eigenen Willens sei, findet sich bei zahlreichen anderen Figuren des deutschen Stummfilms wieder. Die Erkenntnis der amputierten Selbstbestimmung zählt übrigens zu den prominentesten Entschuldungsmustern von Delinquenten, die in von Staat oder Militär verübte Verbrechen verwickelt worden sind: In Umkehrung der unhaltbaren Kollektivschuld-These hat sich nach 1945 gerade in Deutschland eine ebenso leichtfertig zum Selbstschutz vorgetragene Kollektivunschuld-These durchgesetzt («nicht ich, Hitler war schuld»). Allerdings braucht man die Verbreitung beider Thesen nicht auf das deutsche Territorium zu beschränken. Nur ist der Kasus hier besonders ausgeprägt und daher lehrreich gewesen.

Erst als Cesare sein weibliches Opfer zu lieben oder zu begehren beginnt, bricht der Bann, den Caligai über ihn verhängt hat: der Knecht wacht auf, entflieht mit dem Mädchen, anstatt es, wie der Befehl wohl lautete, mit einem Dolch zu erstechen.

Liebe scheint ein Gegenmittel gegen den von außen implantierten Tötungsauftrag zu sein. Der Caligari-Film erweist sich auch darin als aufschlussreich und lebenskundig, dass der Widerstand gegen die Hypnose dem «Somnambulen» nicht gleich zu einem stabilen Ich verhilft. Cesare schwindet entkräftet dahin und gibt seinen oder auch den fremden Geist auf, er stirbt. So erwirbt dieses Mordwerkzeug am Ende noch das Bedauern des Publikums, nicht ungerechtfertigt.

Anders liegt der Fall, wenn eine Person erkennt, dass sie symbolisch gespalten ist in ein wildes Wesen, das begierig und sogar grausam zu sein bean-

spricht, und ein Wesen, das auf strenger Disziplin und ‹Selbst-Dressur› beruht. *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, die Erzählung von Robert Louis Stevenson, setzt diesen Ur-Konflikt raffiniert um: Dr. Jekyll sieht (nicht unbedingt aus freien Stücken) ein, dass die Unterdrückung durch die Normen der Gesellschaft ihm Leiden verschafft. Er akzeptiert immer unwilliger Einbußen in seinem Drang nach Glück und Wohlbehagen, er will nicht länger den puritanischen Askese-Vorschriften seiner Schicht beflissen gehorchen – daher versucht er in seinem Labor, aus seinem Innern den begehrenden, den sinnlichen Menschen zu befreien. Mr. Hyde, sobald er auf die Welt gekommen ist, genießt seine Freiheit, seine Unabhängigkeit von den sozialen Umklammerungen, die einen Gentleman dazu zwingen, sich wie ein Gentleman zu verhalten. Diese radikale Deutung trifft jedenfalls auf die filmische Version der Erzählung zu, die Rouben Mamoulian 1932 konzipiert hat.

Wenn sich deutsche Filmhistoriker auf Max Macks Verfilmung eines Theaterstücks von Paul Lindau, *Der Andere* (1913), berufen, fällt regelmäßig der Hinweis auf das Modell Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Die entscheidenden Unterschiede zwischen dem Modell Dr. Jekyll und Mr. Hyde und der Konstellation im *Anderen* wird dabei unterschlagen: Die Hauptfigur, der Rechtsanwalt, leidet nicht unter den Fesseln einer sittlich eingezwängten Lebensform, im Gegenteil: wenn er auch die Einschränkungen vielleicht als bitter empfindet, überdeckt er dies durch besonders forciertes Status-Bewusstsein. Als er hört, dass Menschen (angeblich nach Hippolyte Taine) aufgrund äußerer Einwirkungen bisweilen und zeitweise zu kontrastiven Charakteren ‹umkippen› könnten, lacht er unbändig und weist diese Idee geradezu übertrieben von sich. Schon seine affekthafte Abwehr unterstreicht, dass er glaubt, völlig einig mit sich zu sein und nur der, als der er vor der Öffentlichkeit erscheint: ein rational denkender, von keiner dunklen Leidenschaft vom rechten Weg abzulenkender Mann, der sich als moralische Stütze einer von ihm völlig akzeptierten Gesellschaft versteht. Wenn da überhaupt ein Leidensdruck ist, hat der Protagonist ihn verdrängt – wengleich der Lärm, den er macht, darauf schließen ließe, dass diese Verdrängung nicht völlig gelungen ist, er nur nicht wahrhaben will, was in ihm selber als unberechenbare Flamme züngelt. Durch einen Sturz vom Pferd kommt es – wie zu erwarten – zu einer abrupten Nachtverwandlung des Anwalts. Er verkehrt nach Sonnenuntergang, im Anzug seines Sekretärs, in dunklen Spelunken, freundet sich mit Gelichter an und führt Diebe in die eigene Villa, die sie gemeinsam berauben wollen. Die Polizei kommt, alles hat dieser Großbürger seinem Dienstmädchen zu verdanken, das ihn zu ihrer Verwunderung in der Spelunke erkannt hat (ohne dass er sie, das Mädchen aus der Unterschicht, für die Rettung mit seiner Liebe beschenkt). Langsam wird

dem Helden klar, dass er ein Doppelleben geführt hat, ihm selbst unbewusst hat sich seine sonst strikt gelegnete kriminelle Natur verselbständigt. Vielleicht war der heftige Verfolger des Unrechts deswegen so heftig, weil er in sich selbst die Verlockung zum Unrecht verspürte, eine Verlockung, die er durch besonders scharfe Verurteilung erwischter Rechtsbrecher niederkämpfte. Die Kritik der Filmerzählung an allzu anmaßender Autorität und an Amtspersonen, die diese Autorität als unanfechtbares Privileg behaupten, reicht erstaunlich tief: Es wird nicht weniger unterstellt, als dass die Repräsentanten der korrekt handelnden Gesellschaft in sich und für sich selbst die Antriebe verbergen, die bei den gewalttätigen Selbst Helfern die Oberhand gewinnen, die das Eigentum der anderen nicht schonen. Der hochmütige Richter und der gemeine Übeltäter wohnen in engster Nachbarschaft, Seite an Seite, vielleicht in derselben Seele – und es kommt auf die Umstände darauf an, welche der zwei Charaktere sich nun durchsetzt. Anders als im Fall von «Dr. Jekyll und Mr. Hyde» ist die Argumentation in Lindaus und Max Macks Film *DER ANDERE* politischer und gesellschaftskritischer, bis zur Grenze des Generalverdachts, dass zwischen den Oberen und den Unteren viel Gemeinsamkeit besteht.

Anders motiviert findet sich ein ähnliches Bild in Georg Wilhelm Pabsts Film *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (1926), der ursprünglich dazu gedacht war, die Psychoanalyse zu propagieren. Dort entdeckt ein würdiger Villenbesitzer, ein unbestechlicher Naturwissenschaftler, dass er sich plötzlich gegen Mordgelüste wehren muss, die ihn dazu zwingen wollen, blankschimmernde Messer in den Leib seiner geliebten, aber seit einiger Zeit nicht mehr berührten Gattin hinein zu treiben. Diese gefährliche Symptomatik wird im Film als Eifersuchtswahn entschlüsselt. Die Eifersucht rühre aus Kindheitstagen her und gelte dem Vetter, einem smarten Weltreisenden, dem der Protagonist unterstellt, dieser attraktive Abenteurer genieße die Liebe seiner Frau. In der Generationslogik des Films stimmt gar nichts: der Ehemann ist ca. zwanzig Jahre älter als seine Frau, es ist unmöglich, dass sie eine gemeinsame Kindheit erlebt haben, daher kann auch der Eifersuchtswahn nicht aus der Kindheit stammen. Auffällig und erinnerenswert ist die Rollengestaltung, die Werner Krauss einem sonst wahrscheinlich erdfesten Rationalisten gewährt, der spürbar aus dem Gleis geworfen ist: Die Anzeichen seiner Verstörung, die nicht mehr bewusst kontrolliert werden, mehren sich im ganzen Film: Indizien einer inneren Unruhe und Unsicherheit.⁸ Vielleicht – ich deutete das an – sind noch ganz andere Kräfte am Werk, um diese Irritationen in einem unbescholtenen Mann in den besten Jahren her-

8 Vgl. Thomas Koebner: Der Umriss-Spieler. Werner Krauss in Stummfilm-Rollen. In: Ders.: *Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film*. St. Augustin, 2. Aufl. 2000, S. 151–181.

vorzurufen, die eigentümliche Mordlust, die sich in gewalttätigen Visionen austobt, in Träumen, in denen der Mann auf seine Frau einsticht – und zwar von unten nach oben, als wäre das Messer doch ein phallisches Instrument. Man könnte an Versagensängste denken – bisher fehlt der Nachwuchs in dieser Ehe –, die womöglich auch in der Kindheit ihren Ursprung haben, wenngleich nicht in der Ursachenverkettung, die der Film vorgibt.

Werner Krauss konkretisiert in wenigen Ausdruckselementen, Indizien der gehemmten unterirdischen Wallungen, die Phänomenologie des zutiefst Verstörten, die der des Hypnotisierten und Schlafwandlers ähnlich ist: Der Blick, der ins Weite geht und keine Gegenstände um sich herum mehr fixiert, der merkwürdig schwebende, unsicher tastende Gang, als sei man in eine unbekannte Umwelt versetzt, zugleich auf schwankendem Boden. Die manchmal skurrilen, scheinbar funktionslosen Körperbewegungen gelten wohl als Kennzeichen für die Absenz der Person, das Abwesendsein, das Hinaus-gefallen-Sein aus der Gegenwart.

Wenn man die Hypnotisierten, die Schlafwandler, die Verstörten, die verhängnisvolle Zwangshandlungen ausführen oder dazu im Stande sind, auf einen Nenner bringen möchte, wäre es vielleicht der schizophrene Typus, der sich in verschiedenen Spielarten in diesen Personen wiederfindet: die gesplante Person (damit wären auch Dr. Jekyll und Mr. Hyde in diesen Katalog mit einbezogen). Der Annahme, es handle sich um dieses Phänomen, entspricht ein tiefsitzendes Misstrauen gegenüber der sozial geprägten Form des Menschen, die ihn als unscheinbares oder zumindest berechenbares Mitglied der Gesellschaft qualifiziert. Beinahe ist man versucht, von einem Fassaden-Ich zu sprechen, das hinter sich, im Dunklen, eine andere Person verbirgt, die konträre Ziele verfolgt, die ein Geheimnis birgt. Wenn Ellen in Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU* (1922) plötzlich zu schlafwandeln beginnt und an ihren fernen Geliebten denkt, glaubt man zunächst, sie habe nur ihren Ehemann (den sie beim Nachnamen nennt) im Sinn. Zugleich aber, diese Lesart ist durchaus schlüssig, scheint die Sehnsucht des Nosferatu sie erreicht zu haben und in ein Dilemma zu stürzen, dessen sie sich nie bewusst wird. Äußerlich benimmt sie sich als treue Gattin und Erlöserin der Gemeinde von der Pest, innerlich ist sie bereits dem bösen Feind, dem Dracula anheim gegeben. Oft bemerkt: Ellen sitzt am Meeresrand, neben einem Matrosenfriedhof, und erwartet ihren Geliebten – obwohl sie doch wissen muss, dass der brave Hutter per Pferd über Land kommt. Übers Wasser aber nähert sich Nosferatu. Auch die Szenen, die der «Liebesnacht» zwischen Ellen und Nosferatu voraus gehen, erinnern an die Vorbereitung eines Stelldicheins zwischen Personen, die ihre Vereinigung

vor der Welt geheim halten wollen.⁹ Bei Durchsicht aller Filme Murnaus fällt auf, dass viele Figuren schlafwandelnd, wie ferngesteuert, eingepflanzten ‹verbotenen› Zielsetzungen folgen: Nosferatu in seinem Blutdurst ebenso wie der Ehemann in *SUNRISE* (1927), der auf Geheiß der Einflüsterungen, die die gewissenlose Stadtfrau wie Gift in sein Ohr träufelt, seine eigene ahnungslose Frau umbringen will – bis er förmlich aus diesem auferlegten Alptraum erwacht.

Bei den Hypnotisierten ist die Diskrepanz zwischen der Außenperson und der Innenperson (um beliebige Begriffe zu finden, die diese Differenz verdeutlichen) nicht so auffällig, sie sind erkennbar in der Gewalt einer fremden Macht, die sie Untaten zu vollbringen heißt, für die sie selber nie die Verantwortung übernehmen möchten. Bei den Schlafwandlern wird der Unterschied zwischen Außenperson und Innenperson viel deutlicher hervorgehoben, um die Verwirrtheit der Außenperson sichtbar zu machen und das Fassaden-Ich gewissermaßen durchsichtig werden zu lassen für Willenskräfte, die im Dunklen dahinter den vertrauten Charakter zersetzen oder auflösen. Alle Varianten zusammen genommen, lässt sich tatsächlich – mit Hermann Broch – von einem ‹Essentialsymbol› der Epoche sprechen, das sich speziell in der deutschen Filmgeschichte oft plakathaft durchsetzt. Die Reihe der Beispiele könnte über etliche Seiten hinweg verlängert werden. Es handelt sich um die *labile Bauform des bürgerlichen Subjekts* – eine Anfälligkeit für ‹Krisen› von langer Dauer – und die berechtigte Furcht davor, welche anarchischen, also gesetzlosen, und archaischen Kräfte sich hinter der dünnen Tünche der Angepasstheit an Gruppen-Traditionen, an staatlich und polizeilich geordnete Verhältnisse verbergen.

Die hier angestellten Überlegungen galten auch dem Nachweis, dass es sich bei Symbolen für eine Epoche selten um *ein* Sinnbild handelt, sondern um eine Mehrheit sich zum Teil überdeckender Sinnbilder, deren Anblick gleichsam einen flirrenden und sich ständig verschiebenden Umriss bietet. Zahlreiche Varianten von Unzurechnungsfähigkeit finden sich in deutschen Filmen der Epoche zwischen 1905 und 1930. Ihre politische Bedeutung ist für die Zeitgenossen oft nicht unmittelbar einsichtig, allenfalls fühlbar gewesen (man lese etwa Kurt Tucholskys Kritik des *Caligari*-Films). Diesem Ahnen und Vermuten korrespondiert das Sinnbild-Kompodium mit verschwimmenden Grenzen als Vorwegnahme geschärfter Erkenntnis.

⁹ Vgl. Thomas Koebner: Murnau – der romantische Preuße. Wieder abgedruckt in: Ders.: *Verwandlungen. Schriften zum Film*. Vierte Folge. Remscheid, 2. Aufl. 2006, S. 224–284.