

Jörg Schweinitz

Hypnotismus, früher Film: Übertragungen Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13697>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schweinitz, Jörg: Hypnotismus, früher Film: Übertragungen Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer. In: Alexandra Kleihues, Alexandra Naumann, Edgar Pankow (Hg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos 2010, S. 457–475. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13697>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Hypnotismus, früher Film: Übertragungen

Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer

I

Dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Schaulust und das Interesse an den technischen Dispositiven zu deren Befriedigung einen immensen kulturellen Bedeutungszuwachs erlangten – darüber besteht in der Kulturgeschichtsschreibung heute weithin Konsens. Die Historiker des frühen Kinos wissen zudem, dass das frühe *Cinema of Attraction*, das Kino in der ersten Dekade seiner Existenz, ungleich stärker als in narrativen oder dramatischen Formen, in der Tradition ebener Dispositive wurzelte, die auf die Zurschaustellung spektakulärer Vorgänge und Gegenstände, einschließlich der Attraktion des eigenen neuen Dispositivs, ausgerichtet waren.¹

Dabei zeichnen sich hinsichtlich des durch diese Dispositive vorkonstruierten Rezeptionsgestus zwei Akzente ab. Der erste, dominierende Aspekt beruht auf der Inszenierung und Ausstellung des *Spektakulären*. Die Schaustellungen erzählen selbst nicht, jedenfalls nicht in einem entfaltetem Sinne. Statt narrativ sind sie ostentativ. Sie geben dem Publikum etwas zum Staunen. Wie Vanessa Schwartz gezeigt hat, lehnen sie sich allerdings an kulturell zirkulierende Erzählungen an, die durch andere Medien, etwa durch die Massenpresse oder die populäre Literatur, verbreitet worden sind.² Mit anderen Worten, die Schau-Dispositive stellen visuelle Eindrücke zu kulturell vorgängigen Erzählungen bereit. Ausgestellt werden authentische Objekte, die durch ihre Anwesenheit das abwesende Ereignis bezeugen und vergegenwärtigen. Vorgeführt werden aber vor allem mediale *Simulationen*, etwa in Panoramen, Dioramen und Wachsfigurenkabinetten oder auch in den (etwas stärker narrativen) Laterna-Magica-Programmen. Überall tritt der demonstrativ-ausstellende, ostentative Gestus hervor: Die Schaustellung will in ihrem spektakulären Wert bewundert werden. Dieser Wert basiert nicht allein auf dem spektakulären Charakter der repräsentierten Gegenstände, sondern auch auf der bewunderten Simulationsqualität der jeweiligen medialen Form. Sie selbst lädt immer wieder zum Staunen

ein. Auf Seiten der Schauenden dominiert ein faszinierter Blick – ein Blick von außen, auf eine Attraktion *als* Attraktion.

Damit verbindet sich auf widerspruchsvolle Weise der zweite, latent gegensätzliche Aspekt: Illusionierung oder – in einem komplexeren raum-zeitlichen Sinne – *Immersion*, also der imaginierte Eintritt in eine medial simulierte Welt.³ Letzterer war in den verschiedenen Dispositiven auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Grade zu erreichen. Die Panoramen und die stereoskopischen Dispositive etwa setzten in räumlicher Hinsicht auf eine (partielle) Immersion. Freilich bleibt Immersion in den Schau-Dispositiven des 19. Jahrhunderts überwiegend der Ausstellung des Visuell-Spektakulären untergeordnet. Ja, dieses Moment wird – wie schon angemerkt – in Hinsicht auf die eigene Medialität und Kunstfertigkeit selbst als Attraktion, also als ostentativ, wahrgenommen.

Das betrifft zunächst auch die auf der Qualität bewegter Fotografie beruhende (indexikalisch begründete) Realitätsnähe des Films, die illusionistisches Potential eröffnet. Kennzeichnend für die Dominanz des ostentativen Gestus im frühen Kino ist es, wenn die Vorführer in den allerersten Jahren – wie Gunning berichtet – Filmbilder gern zunächst als Standbilder zeigten, die sie erst danach in Bewegung setzten, um so die neue Attraktion der *sich bewegenden* Fotografien hervorzukehren.⁴ Erst mit der Entwicklung hin zum narrativ integrierten Kino kehrt sich das Verhältnis der beiden Momente, Ostentation und Immersion, um. Mit der Konstruktion eines psychologisch kohärenten *Handlungsraumes* wächst eine raumzeitliche Illusion herauf, die zur imaginativen Immersion, zum »Eintauchen« in die simulierte Welt, einlädt.

Als später, in den 1940er Jahren, die Filmtheorie beginnen sollte, sich nachdrücklicher mit Zusammenhängen von filmischem Dispositiv und Filmwahrnehmung zu beschäftigen, tat sie das nicht selten im Zeichen psychoanalytisch angeregter Begriffe, die zu jener Zeit zirkulierten und zahlreiche kulturelle Felder in ihren Bann zu ziehen begannen. In diesem Moment kommt die Idee der »Übertragung« ins Spiel. Sie leuchtet unter anderem in zwei prominenten filmtheoretischen Texten aus Frankreich auf. Einerseits bei André Bazin, der mit Blick auf den Film 1945 von einem »transfert de réalité de la chose sur sa reproduction«⁵ spricht, und andererseits bei Jean Epstein, der 1949 die Macht des Kinos in dessen »transferts sentimentaux« begründet sah.⁶ Schaut man etwas genauer hin, so lassen sich diese beiden Vorstellungen von »Übertragung«, obschon sie *nicht* mit Blick auf die hier beschriebene Entwicklung im *frühen* Kino formuliert wurden, zu den beiden, sich in ihrer Dominanz ablösenden Aspekten der Wirkmacht des frühen Films, Ostentation und Immersion, in Beziehung setzen. Bazins »Wirklichkeitsübertragung vom Ding auf seine Reproduktion« bezieht sich wesentlich auf die indexikalische Qualität des bewegten fotografischen Filmbildes, also auf eine »vom menschlichen Einfluss unabhängige ontologische Übertragung der Erscheinungen durch das

fotografische Bild«.⁷ Der damit erfasste Effekt bildet eine unerlässliche Grundlage bereits für die ostentative Präsentation der mimetischen Macht des Films als Attraktion im frühen Kino (und später in immersiv gesteigerter Form auch *eine* Grundlage für Effekte des filmischen Realismus in einem wesentlich komplexeren Sinne), während die »Gefühlsübertragung« vom Film auf seine Zuschauer in dem von Epstein gedachten Sinne erst im immersiven Modus zu sich selbst kommt. Das wird deutlich, wenn Epstein seine »Gefühlsübertragung« direkt mit einer ›hypnotischen‹ Wirkung des Films verbindet. Der Film versetze bei seiner Kinovorführung die Zuschauer durch hochgradige Konzentration auf das Präsentierte in Versenkung – eine besonders günstige Bedingung für emotionale Ansteckung und ein Zustand, der dem unter Hypnose ähnele:

L'obscurité des salles, l'immobilité forcée, l'exclusion de tout autre ébranlement de la sensibilité que celui qui vient du film, mettent le spectateur dans cet état de rupture avec les contingences extérieures, de suspension d'activité superficielle, qui est une condition de toute rêverie. [...] Mais, au spectateur de cinéma, à qui presque toutes les occasions de distraction sont retirées et dont l'attention n'est exigée que par un seul centre: l'écran, l'hypnose se trouve donnée en même temps que la poésie.⁸

Die Kinogänger entwickelten, so hatte Epstein bereits 1921 in ganz ähnlichem Sinne in Hinsicht auf diesen Effekt immersiv-emotionaler Ansprache gefolgert, ein geradezu suchtartiges Verhalten, einen »Hunger nach Hypnose«, den sie immer und immer wieder zu befriedigen suchen:

Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux.⁹

Interessant an dieser Textstelle aus *Bonjour Cinéma* ist, dass der Rückgriff auf die Hypnose zur Beschreibung jenes immersiven Effektes, den Epstein dann 1949 als »Gefühlsübertragung« fassen sollte, schon zu Beginn der 1920er Jahre alles andere als neu war. Nicht allein Epstein selbst berief sich schon in den Stummfilmjahren bei der Beschreibung des immersiven Filmerlebens wiederholt auf die Hypnose. Die Entwicklung vom ostentativen zum immersiven Kino wurde von zahlreichen Zeitgenossen (vom Moment der Herausbildung des immersiven Kinos an) mit der Hypnose-Metapher erfasst. Wenn bei Epstein später »Gefühlsübertragung« und Hypnose gleichsam zusammenfallen, so ist damit freilich eine – vor dem Hintergrund des psychoanalytischen Diskurses – paradoxe semantische Bewegung beschrieben: Ging es bei Freuds ›Übertragung‹ eher um einen psychischen Akt, der die Hypnose *kontrastiert* und hinter sich lässt,¹⁰ ja, wie die Psychoanalyse im Ganzen geradezu als »das Gegenteil von Hypnose« erscheint,¹¹ so ist für den filmtheoretischen Diskurs Epsteins *Verbindung* von ›Übertragung‹ (als

»Gefühlsübertragung«) und »Hypnose« als Chiffre für immersives Filmerleben weithin kennzeichnend.

Es lohnt sich mithin aus einer diskurshistorischen Perspektive, die sich aus einem Interesse an den Facetten des Begriffs »Übertragung« speist, den filmtheoretischen Diskurs um »Hypnose« zu sichten. Wenn ich dies hier nun eingehender unternehmen möchte, so fällt zunächst auf, dass *Hypnose in zweierlei Hinsicht im frühen Kino* eine Rolle spielt: einerseits als diskursive Kategorie vor allem zur Beschreibung des Übergangs vom ostentativen zum immersiven Präsentationsmodus und andererseits als Bild- und Erzählmotiv *in* den Filmen der frühen Zeit.

Diese massive Doppelpräsenz von »Hypnose« sowohl als Filmtheorietopos als auch als Filmmotiv bereits in den frühen Kinojahren liegt zweifellos darin begründet, dass in den Jahren um 1900 die Hypnose ein kulturelles Faszinosum von großer Ausstrahlungs- und Anziehungskraft war, das aus der Wissenschaftsgeschichte der Psychologie (in den 1880er Jahren) in den kulturellen Diskurs hinüberwechselte. Mit anderen Worten, hier kommt »Übertragung« noch in einem ganz anderen Sinne ins Spiel, nämlich in dem des Transfers zwischen diskursiven und medialen Feldern. Das Faszinosum »Hypnose« hat eine solche Übertragung nun gleich in einem mehrfachen Sinne erfahren. Aus dem Bereich magischer Schaulust hinein in die Wissenschaftsgeschichte der frühen Psychologie und in Wechselwirkung damit in neue Inszenierungen für die Schaulust aber auch in kulturelle, theoretische, narrative Diskurse, darunter auch in die Kinofilme und in die Filmtheorie. Beim Nachzeichnen dieser Form der »Übertragung« wird spürbar, dass es sich um einen Prozess handelt, der mit der Entwicklung des neuen Mediums einhergeht. So wie Hypnose als Bild- und Erzählmotiv in den Filmen jener frühen Jahre repräsentiert wird und wie sich die Repräsentationsformen allmählich ausdifferenzieren und entwickeln, lässt sich dieser schrittweise Vorgang medialer Übertragung gleichsam als emblematisch für die Entwicklung des Kinos vom ostentativen hin zum immersiven Modus lesen. Und ähnlich begleitet der Theoriediskurs um die hypnotische Kraft des Films diese Entwicklung des Kinos hin zur Immersion. Das hat wiederum Konsequenzen dafür, was nun mit der Übertragung in die Filmtheorie unter »Hypnose« verstanden wird. Denn selbstverständlich bleibt auch diese Übertragung für die Semantik des Begriffs nicht folgenlos.

II

Das Faszinosum »Hypnose« ist Teil der Ostentationskultur des 19. Jahrhunderts – schon lange vor dem Kino. Führte sie doch seit den Tagen des Mesmerschen »Magnetismus« das 19. Jahrhundert hindurch vor allem das Leben einer Schauattraktion. Auf der Bühne präsentiert, verband sie – auf besondere Weise – den

Aspekt des Spektakels mit dem der *Ausstellung* immersiver Illusionierung. Das Publikum wurde als äußerer Beobachter des spektakulären Vorganges adressiert, wobei es die Illusionierung einer ausgewählten Person beobachtet, die an seiner Stelle (anscheinend völlig von der suggestiven Kraft des Hypnotiseurs überwältigt) in eine ›andere‹ Welt übertritt, die keine andere Existenz hat, als die einer suggestiven Vorstellung. Selbst nicht dieser Suggestion erlegen, schließen die Zuschauer aus Symptomen, Äußerungen und Handlungen des Hypnotisierten auf dessen Zustand.

Das, was das Spektakuläre dieses Vorganges ausmachte, war nun gerade das, was aufgeklärte Beobachter daran schreckte: die vermeintliche Totalität der Suggestion, die das Subjekt wehrlos der Übertragung eines fremden Willens und der Leitung durch diesen Willen überlasse. Schon Hegel hat das Skandalon klar benannt, als er über Mesmers »magnetischen Zustand« schrieb:

Wenn sich aber mein seelenhaftes Leben von meinem verständigen Bewußtseyn trennt und dessen Geschäfte übernimmt, büße ich meine, im verständigen Bewußtseyn wurzelnde Freiheit ein, verliere ich die Fähigkeit, mich einer fremden Gewalt zu verschließen, werde dieser vielmehr unterwürfig.¹²

Die – durchaus mythische – Idee von der *totalen* Außenleitung des Subjekts, dem der Hypnotiseur vermeintlich unter Ausschaltung jeder Eigenkontrolle direkt ins Unbewusste eingreife, wurde selbst von wissenschaftlichen Vertretern des Hypnotismus proklamiert; Hippolyte Bernheim, mit Auguste Liébeault und in Konkurrenz zu Jean-Marie Charcot einer der Hauptvertreter des Hypnotismus in Frankreich, verfolgte durchaus die Idee mentaler Enthauptung.¹³ Und der Zürcher Ordinarius für Psychiatrie, Auguste Forel, ein Exponent der Hypnose-Forschung im deutschen Sprachraum, behauptete: »Die Willensentschlüsse des Hypnotisierten können beliebig beeinflusst werden.«¹⁴ Diese Konstellation musste auf fundamentale Weise mit Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vom rational und souverän handelnden bürgerlichen Subjekt kollidieren. Nicht von ungefähr widersprach Forel 1889 in Verteidigung seiner Konzeption explizit der »unrichtigen Annahme einer essentiellen menschlichen Willensfreiheit« und berief sich etwa hinsichtlich posthypnotischer Eingebungen, das ist bemerkenswert, auf »ein unbewusstes Denken, resp. Wissen, um einen unter der Schwelle des Bewusstseins schlummernden Hirndynamismus.«¹⁵

Kritikern des Hypnotismus erschien freilich vieles daran und wohl nicht zu unrecht als – mit Hegels Worten – eine Art »magischen Verhältnisses«.¹⁶ Aber gerade letzteres sorgte rationalistische Diskurse der Moderne kontrastierend für die eigentliche Faszination und Attraktion. All dies veränderte sich erstaunlicherweise nicht grundlegend, als Charcot im Februar 1882 gelang, was Mesmer hundert Jahre zuvor verwehrt blieb, dass nämlich hypnotische Phänomene erstmals von der Pariser *Académie des Sciences* anerkannt wurden. Der folgende, sich bis in die



Abb. 1 a, b: Die Suggestionen »Furcht« (*crainte*) und »Entsetzen« (*terreur*) in: *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1879–80).

1890er Jahre erstreckende Boom medizinisch-psychologischer Forschung zum Hypnotismus, der auch Freuds frühes Schaffen mitprägte, bildete einen der wichtigsten Anfangsdiskurse der Psychologie als institutionalisierter moderner Wissenschaft überhaupt. Natürlich erhöhte der Wissenschafts-Boom die Dignität des bislang nur unzureichend erklärten Phänomens. Man strebte nach einer gleichsam naturwissenschaftlichen Begründung und nach therapeutischen Anwendungen. Was dabei aber stets blieb, das war der Trend zur Schaustellung, nur dass diese jetzt im Hörsaal stattfand und in den Dienst wissenschaftlicher Evidenzstiftung gestellt war. Zur Schau gestellt wurden Symptome suggestiv erzeugter Imaginationen und stets auch die Macht des Hypnotiseurs. So begleitete Forel seine ab 1897 gut eine Dekade lang gehaltenen Zürcher Hypnotismus-Vorlesungen mit Demonstrationen an über 50 Patienten je Semester.¹⁷ Und wenn Bernheims Patienten während hypnotischer Demonstrationen zum Beispiel mit dem Dolch auf eine Tür einstechen, weil dort ein – freilich inexistenten – Mann stehe, der sie beleidigt habe, so ist die Differenz zur Bühnenhypnose nicht allzu groß. Wie eng Wissenschaft und Schaustellung verbunden waren, wenn Charcot und seine Schüler bei ihren Patienten emotionale Zustände wie Furcht und Schrecken



Abb. 2 a, b: »Entsetzen« im Gebärdenlexikon von Carl Michel (1886).

suggerierten und diese Zustände dann von den Probanden gestisch ausgestellt und von den Wissenschaftlern fotografisch präsentiert wurden, das hat Georges Didi-Huberman ausführlich gezeigt.¹⁸ Und wie sehr nun die Gestik von Charcots Patienten an der konventionellen Theatergestik des 19. Jahrhunderts geschult war, das macht zusätzlich ein Blick in Gebärdenlexika des 19. Jahrhunderts für Schauspieler – wie das von Carl Michel – deutlich.¹⁹

Unverkennbar bleibt also – trotz Übertragung in den Diskurs der Wissenschaft – die Lust an der Schaustellung und am Spektakulär-Wunderbaren präsent. Die Grenze zwischen Wissenschaft und Magie verschwimmt. Das Magische leistet, so hat es den Anschein, Geburtshilfe für eine moderne wissenschaftliche Disziplin.²⁰ Die proklamierte Demythologisierung des Phänomens im Zeichen der Wissenschaft verband sich also – und zwar im selben Moment – mit Remythologisierung. Gerade diese Ambiguität faszinierte und sorgte wohl für das massive Echo des Themas in einem kulturellen, juristischen und literarischen Diskurs, der sich – wie Stefan Andriopoulos ausführlich gezeigt hat – in den 1880er Jahren in ungeheurer Breite zu entfalten begann. Hypnose avancierte zu einer wirklichen kulturellen Leitmetapher jener Zeit.²¹

III

Das ist die Ausgangslage, als 1895 erstmals Filme auf eine Leinwand projiziert wurden. Die Schaulust findet im Kino ein – neuartige Möglichkeiten eröffnendes – Dispositiv, und die entsprechenden Themen populärer Faszination wurden aus den alten Medien in das neue übertragen. Das gilt vom ersten Augenblick an auch für die Hypnose. War der 1894 von George Du Maurier veröffentlichte Roman *Trilby* zu einem Bestseller der populären Hypnose-Fiktion geworden, nach Elaine Showalter sogar zum ersten modernen Bestseller im amerikanischen Verlagswesen überhaupt, auf jeden Fall zu einem Buch, das eine gewaltige Bugwelle von Para- und Hypertexten sowie *Merchandizings* (bis hin zur *Trilby*-Eiscreme) nach sich zog,²² so präsentierte Edison schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, 1895, gleich drei kurze Filme zu diesem Stoff, die teils – wie *Trilby Death Scene* – als direkte Nachahmung der Buchillustrationen aus Du Mauriers Roman erscheinen.²³ Film funktionierte hier sofort analog den älteren Schau-Dispositiven: Er bot dem Publikum spektakuläre bewegte Ansichten zu einer prominenten, kulturell vorgängigen Erzählung (und teils auch zu vorgängigen Bildern aus anderen Medien – wie etwa zu den Buchillustrationen Du Mauriers).²⁴

Gleichzeitig mit dieser Motivübertragung gab es auch personale Kontinuitäten. So wechselt einer der Pioniere des britischen Films, George Albert Smith, vom Fach des Bühnenhypnotiseurs in das des Filmemachers. Hatte das Mitglied der *Society of Psychical Research* noch 1889 in Brighton regelmäßig hypnotische Experimente als Schau-Attraktionen vorgeführt, produzierte er wenig später Filme, darunter *The Mesmerist, or Body and Soul*, der 1898 erschien.²⁵ Smith suchte hier, typisch für das Attraktionskino, mit der thematischen Sensation – also dem hypnotischen Spektakel – und gleichzeitig mit der neuen medientechnischen Attraktion, der Doppelbelichtung, sein Publikum staunen zu machen. In der Handlungswelt des Films, von dem leider nur eine Katalogbeschreibung erhalten ist, gelingt es einem Psychiater bei einem jungen Mädchen unter Hypnose die Seele vom Leib zu trennen. Die Seele wandert anschließend – offenbar durch Doppelbelichtung visualisiert – als transparentes Körperbild durch den Raum, bevor sie sich mit dem intransparenten Real-Leib wiedervereinigt.²⁶

Filme, die in ähnlich phantastischer Weise um den Hypnosetopos kreisten, erschienen die nächste Dekade hindurch regelmäßig, darunter solche prominenter Regisseure resp. Akteure wie Méliès, Griffith oder Max Linder.²⁷ Diese Konjunktur verweist darauf, dass das Thema – via Film bald visuell stereotypisiert – endgültig in die Sphäre populärer Imagination übertragen worden war, wo es als Topos des Phantastischen kultiviert wurde und dem Kino vielfältige Gelegenheit bot, seine medienspezifischen tricktechnischen Möglichkeiten zur Schau zu stellen. Interessant ist, dass dieser Transfer genau in jenem Moment geschah, als die Hypnose



Abb. 3: Die Geste des Hypnotiseurs als Bühnen-Magier. Filmstill aus: *Chez le magnétiseur* (F 1897, Alice Guy).

nach Charcots Tod, 1893, in der institutionalisierten psychologischen Forschung den Rückzug antrat und als etwa Freud und selbst Bernheim begannen, sich von ihr abzuwenden. Nach 1900 war das Thema – wie Jonathan Crary beobachtet – vielen seiner einstigen wissenschaftlichen Befürwortern eher peinlich.²⁸ Es handelt sich also um eine echte *Verschiebung* aus der Wissenschaft hin zur populären Kultur, die in besonderer Weise vom Wunderbaren lebt. Dabei zeigt sich am Fall des Hypnosethemas prägnant, wie die mediale Übertragung eines Topos erst allmählich in eine neue mediale Form mündet und wie dieses Motiv teilhat an der Ausdifferenzierung des Ausdruckssystems des neuen Mediums.

Typisch für alle Filme aus den ersten Jahren des Kinos ist nach wie vor die ostentative *Schau*-Position. Sie legen dem Publikum den staunenden Blick des Beobachters nahe, und zwar wiederum einen Blick von außen. Vergleicht man etwa drei *pars pro toto* ausgewählte Filme aus den Jahren 1897 bis 1910 – *Chez le magnétiseur* (F 1897, Alice Guy), *Die Macht der Hypnose* (A um 1907, unbekannt) und *Le hussard somnambule* (F 1910, unbekannt) –, so ist ihnen bei allen Unterschieden die Betonung des Außenblicks und die Verwurzelung in der traditionellen Darstellungsform des Magischen gemeinsam.

Alle drei Filme zeigen eine sehr ähnliche Präsentationsform des Hypnotisierens: Die Hypnotiseurfigur agiert quer zur Blickachse im immer gleich distanzierten

Bildausschnitt, der Totalen. Eine solche – hinsichtlich des Einstellungsformats für die Frühzeit des Films typische – Bildinszenierung hält die Zuschauer nicht nur auf Distanz, sondern sorgt auch dafür, dass die Hypnose hier handgreiflich, also über das zeichenhafte, teils wild gestikulierende Spiel der Arme und Hände des Hypnotiseurs (oder in *Die Macht der Hypnose*: der Hypnotiseurin) und nicht über die in der wissenschaftlichen Praxis damals vorherrschende Augenfixation eingeleitet wird. Auf diese Weise wird offenkundig nicht allein filmischen Repräsentationsstandards in jener Zeit (Überwiegen von totalen Einstellungen bei äußerst geringer Schnittfrequenz) entsprochen, sondern auch eine Verbindung zu den traditionellen Präsentationsformen von Bühnenzauberern hergestellt und an die damit verbundene Imaginationswelt angeschlossen. Letzteres passt sehr gut zu den magischen Stopptricks in *Chez le magnétiseur*, in dem das Hypnotisieren einer Dame in partielle Entkleidung und späteren mehrfachen Kleiderwechsel, gezeigt im Stopptrick, umschlägt.²⁹ Dass es hier weder um eine ›seriöse‹ Präsentation von Hypnose oder auch nur um Wahrscheinlichkeitslogik geht, noch um die immersive Illusionierung des Publikums, sondern um ostentative, zudem komödiantische Schaustellung von Magischem, das wird in dem ›pikanten Herrenfilm‹ der Wiener Saturn *Die Macht der Hypnose* besonders deutlich. Denn der erfolgreichen Hypnose eines skeptischen Herrn im Frack folgt die sich im koketten Spiel mit ihrem Rock ankündigende Entkleidung der Hypnotiseurin. Angesichts des wahrnehmungsunfähigen somnambulen Herrn richtet sich letztere an niemanden in der Handlungswelt, sondern allein an die Schaulust des Filmpublikums.

Als ab 1911/12 der Übergang zum langen, bald ein- oder mehrstündigen Filmformat vehement einsetzte und die Spielfilme folgerichtig visuell komplexer zu erzählen begannen, machte sich zugleich eine Verschiebung in der medial vorkonstruierten Zuschauerposition bemerkbar. Das Kino gab sein Streben nach dem Spektakulären zwar nicht auf, aber zunehmend versuchte es jetzt, die distanzierte Beobachterposition des Publikums zu transgredieren. Ein einheitlicher Illusionsraum – zugleich ein psychologisch kohärenter Handlungsraum – wird nun für die neuen großen Erzählungen angestrebt. Ein Raum, der etwa durch neue aufmerksamkeitssteuernde Bild- und Schnitttechniken ungleich stärker als zuvor zur Immersion einlädt. Das an den Schau-Dispositiven und am frühen Kino thematisierte Verhältnis von dominanter äußerer Schauposition und untergeordneten Effekten imaginativer Immersion beginnt sich jetzt umzukehren.

Diese Veränderung hat zwei Auswirkungen auf die Präsenz der Hypnose im kinematographischen Diskurs. Zum einen verändert sich die filmische Inszenierung von Hypnose-Szenen: Auch sie werden forciert immersiv repräsentiert. Zum anderen avanciert die Hypnose genau in diesem Moment des Übergangs zur Metapher für die Beschreibung des (neuen illusionistischen) Filmerlebens. Ich möchte zuerst auf diesen zweiten Aspekt eingehen.

IV

Etwa ab 1912 reflektiert eine Reihe von Theoretikern das rezeptive Erleben im Kino – als solches – gern mit Begriffen aus dem Repertoire von Hypnose und Suggestion, übrigens ganz unabhängig davon, ob sie dieser neuen Wirkungsweise fasziniert oder befremdet gegenüberstehen. Das Interesse gilt dabei nicht einer hypnotisierten Figur in der Handlungswelt, sondern der ›hypnotischen‹ Wirkung *des Films* generell (also auch solcher ohne hypnotische Bild- und Erzählmotive) auf das Publikum.

Zuerst sind es Skeptiker und Kritiker, die ihrer Abneigung gegen die neue, populäre Freizeiteinrichtung Ausdruck verleihen und dafür die Hypnose-Metapher bemühen: »Erschöpft, nervös wie nach einer Überarbeitung, verläßt man um 11 Uhr seinen [Kino-]Platz; taumelnd, wie aus tiefer Hypnose erweckt.«³⁰ So resümiert der Sozialreformer Victor Noack im Juli 1912. Und der Psychiater und Unterstützer einer ›Kinoreform‹ Robert Gaupp verweist im selben Jahr auf die für ihn hochproblematische immersive Macht des kinematographischen Dispositivs, verstanden als hypnotisch-suggestive Kraft:

Das Kino stellt aber alles gewissermaßen leibhaftig vor Augen, und das Milieu begünstigt eine tiefe Suggestivwirkung: der dunkle Raum, das eintönig summende Geräusch, die Aufdringlichkeit der Bilder schläfern die Kritik ein, und so wird der Inhalt des Dramas zur verhängnisvollen Suggestion für die willenlos hingeebene Psyche des einfachen Menschen.

Wir wissen, daß alle Suggestionen tiefer haften, wenn die Kritik schläft. Starke Gefühlsregung schläfert sie ein. [...] [Die] Dramen des Kinematographen [aber rütteln] Gefühle und Leidenschaften der Kinder und Ungebildeten in ihren Grundtiefen auf [...].³¹

Mit anderen Worten, konservative Kinokritiker, die sich unter der Flagge der Kinoreformbewegung versammelten, fürchteten nicht allein mögliche psychische Gefahren, die aus dem suggestiv entrückten, von Gefühlen regierten Zustand als solchem zu resultieren schienen. So unheimlich dieser erscheinen mochte, so hatten die Reformer doch vor allem Sorge, die Kultur könne destruktiv unterminiert werden und etwa »quälende Gedanken über die Ungerechtigkeit der Welt« die Kinderseelen erfassen.³² Solche Sorgen richteten sich auch darauf, dass durch die »schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen« die Filme zu direkten suggestiven Vorbildern für das Verbrechen werden könnten – das suchte jedenfalls Albert Hellwig 1914 anhand einer Reihe angeblicher Fälle mit Gerichtsprotokollen nachzuweisen.³³

In engster Verbindung damit kommen Aspekte der Massenpsychologie ins Spiel – und damit weitere Facetten des Hypnosediskurses. So schreibt der Reformers Hermann Duenschmann – in expliziter Anlehnung an das binäre Seelenschichten-

modell von Gustave Le Bon, dessen Buch *Psychologie des foules* im selben Jahr wie das Kino, 1895, in Paris erschienen war:³⁴

[S]obald sich die Menschen zu einer Menge versammeln, [tritt] bei dem Einzelnen der bewußte Teil der geistigen Fähigkeiten hinter den homogenen, unbewußten [...] Eigentümlichkeiten, die allen gemeinsam sind, zurück. [...] Was uns aber dabei besonders interessiert, ist die Tatsache, daß in der Menge alle Gefühle und Handlungen im höchsten Grade contagiös sind, daß ferner der Mensch, als Glied einer Menge, einen so außerordentlich hohen Grad von Suggestibilität zeigt, wie man es beim Einzelindividuum nur im Zustande der Hypnose beobachtet. Wie bei dem Hypnotisierten das Oberbewußtsein gelähmt ist, sodaß derselbe [...] der Sklave des Hypnotiseurs wird, so kann auch das einzelne Glied einer Volksmenge [...] völlig die Kontrolle über seine Handlungen verlieren.³⁵

Das Massenmedium Kino mit seiner Bildhaftigkeit und seiner Potenz zur Emotionalisierung erschien Duenschmann prädestiniert für die Erregung von derartigen Massen-Suggestionen. Er fürchtete angesichts der kommerziellen Kinopraxis destruktive Wirkungen für die Kultur und das nationale Empfinden, zumal die Filme vielfach aus ausländischen Quellen stammten. Duenschmanns Ziel war es 1912 nicht mehr, die proklamierte massensuggestive Wirkung generell zu verhindern, sondern er wollte diese Form der Übertragung – typisch für die zweite Phase der Kinoreformbewegung – in den Dienst eines »inhaltlich nationalen Films« stellen.³⁶ Hatte Le Bon davon gesprochen, dass die destruktiven Kräfte der Masse nicht durch Vernunft, sondern allein durch Massenführer im Zaum gehalten werden könnten, die der Hypnose und Suggestion mächtig sind, so empfahl Duenschmann das Kino nun als mechanisierten Massenführer.

Aber nicht allein der konservativen Reformperspektive schien die jetzt viel reflektierte hypnotische Kraft des Kinos auch Chancen zu bieten. Für den deutschen Harvard-Psychologen Hugo Münsterberg, ein Wilhelm-Wundt-Schüler, der 1916 die weltweit erste größere systematische Filmtheorie, *The Photoplay*, verfasste, eröffnete gerade die Nähe von Hypnose, Suggestion und Filmwirkung eine ästhetische Option, die außer ihm kein deutschsprachiger Akademiker damals auch nur in Erwägung zog. Während im deutschen akademischen Diskurs das Kino als symbolischer Exponent einer kunstfeindlichen Zivilisation der Moderne galt, wollte Münsterberg zeigen, wie sich gerade das neue Medium im Sinne seines idealistischen Kunstverständnisses als besonders viel versprechende Kunstgattung entwickeln lasse. Dabei interessierte ihn der imaginativ-immersive Zustand, auf den die Wirkung der neuen narrativen Filme ausgerichtet war, als Eigenwert.

Münsterberg kannte sich aus mit Hypnose. Schon als Privatdozent an der Universität Freiburg hatte er in den 1880er Jahren dazu Vorlesungen gehalten und einen Vortrag über Hypnose unter dem Titel »Gedankenübertragung« publiziert.³⁷ In seinem Aufsatz *Hypnotism and Crime* charakterisierte er Hypnose 1908 auf

eine Weise, die auf ein Hinübergleiten von extrem fokussierter Aufmerksamkeit in den Trance- resp. Traumzustand hinauslief: »[S]cience understands to-day that the facts of hypnotism are [...] narrowly related to the experiences of absorbing attention, vivid imagination, and obedient will, and, on the other side, to sleep and dreams and mental aberration.«³⁸ Mit diesem Verständnis von Hypnose befindet er sich im Konsens mit älteren Theoretikern wie Stanley Hall und Auguste Liébeault, die schon in den 1880er Jahren postulierten, das Hypnotismus auf »einem ungewöhnlichen Maß an ›konzentrierter Aufmerksamkeit‹« beruhe, die suggestiv gelenkt wird, um in einen traumartigen Zustand (Trance) zu münden, der die Aufmerksamkeit isoliert und für äußere Vorgänge immobilisiert.³⁹

Liest man nun Münsterbergs Filmtheorie, so erscheint ein ähnlicher Zustand ideal für das ästhetische Erleben – nämlich der, in dem das Subjekt, in vollkommener Isolierung von seiner alltäglichen Erfahrung, in die ›selbstseiende‹ und ›selbstvollendete‹ Welt des Werkes eintaucht.⁴⁰ Der Kinofilm sei prädestiniert, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu konzentrieren und zu lenken. In der Technik der Großaufnahme sieht er nicht weniger als ein Analogon zum Akt der Aufmerksamkeitskonzentration selbst – genauer: deren Vorwegnahme auf dem Film, wobei die Zuschauer diesen Akt unwillkürlich nachvollziehen müssen. Aber auch mit *Flash Back*, *Flash Forward* oder mit dem Schnittrhythmus bilde der Film vergleichbare Vorwegnahmen von mentalen Operationen wie Erinnerung, Zukunftsimagination und emotionale Stimulierung, denen sich die Zuschauer kaum entziehen können. *Filmkunst* definiert sich für Münsterberg daher unter anderem dadurch, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer im Kino vom Film geleitet *unwillkürlich* agiert: »[V]oluntary attention is eliminated from the sphere of art and that the audience is necessarily following the lead of an attention which receives all its cues from the work of art itself and which therefore acts involuntarily.«⁴¹

Das Kino baue also eine hermetische Wahrnehmungssphäre voller starker imaginativer Erlebnisse auf, die klar durch das Dispositiv geleitet werden. Es umstelle gleichsam das Bewusstsein der Zuschauer, überwältige und isoliere es und ziehe im Moment der Rezeption die Aufmerksamkeit vollkommen von der Außenwelt ab. Die Nähe zu Münsterbergs Konzept des hypnotischen Erlebens liegt zutage. Das auch deshalb, weil der erreichte Zustand intensiven Erlebens – wie für ihn Kunsterleben generell – nicht einfach als Analogon zum Realerleben gefasst wird, sondern gerade in Differenz dazu als »Aufhebung von Wirklichkeit«.⁴² Das heißt, es geht um die Gleichzeitigkeit von sehr starker Illusionierung und von Derealisierung des Erlebens, wobei der letztere Effekt den – Distanz nehmenden – Blick etwa für die ästhetische Ausdrucksqualität zulässt.

Mit dem Entwurf eines solchen ambivalenten Bewusstseins zwischen hochgradiger Immersion und gleichzeitigem (Außen-)Blick auf den Artefakt-Charakter

folgt Münsterberg einerseits Prämissen idealistischer Ästhetik, andererseits nimmt er vorweg, wie ›Hypnose‹ als Metapher – konstruktiv – bei späteren Filmtheoretikern immer wieder verwendet werden sollte. Dies betrifft längst nicht allein den eingangs erwähnten Jean Epstein mit seinem 1921 gegenüber dem Kino postulierten »faim d’hypnose«, der einerseits das Kino als eine Art immersives Suchtmittel unterstellte,⁴³ andererseits und gleichzeitig (!) aber auch die Inszenierung eines entrückten Zuschauerblicks auf die visuelle Oberfläche, auf Texturen und Kadrierungen, auf die ästhetische Qualität der Bilder, die Photogénie, betonte. Auch Roland Barthes⁴⁴ (in den siebziger Jahren) und heute Raymond Bellour⁴⁵ argumentieren mit einem solchen Oszillieren: Das Hypnotische des Films wird von beiden nicht als *totale* Immersion gefasst, sondern als merkwürdige Überlagerung von Eintauchen und Außenblick. Roland Barthes spricht ganz in diesem Sinn von einem Filmerleben im Kino als prä-hypnotischen Zustand bei gleichzeitiger Distanz: »[J]e suis hypnotisé par une distance; et cette distance n’est pas critique (intellectuelle); c’est, si l’on peut dire, une distance amoureuse [...]«. ⁴⁶

Es ist kennzeichnend für Münsterbergs enge Beziehung zu dem Thema, dass er die Hypnose nicht nur als Theorie-, sondern auch als filmisches Handlungsmotiv ins Spiel bringt, und zwar wohl nicht zufällig dort, wo er über die Übertragung von Empfindungen und Gefühlen durch den Film auf seine Zuschauer spricht:

If we see on the screen a man hypnotized in the doctor’s office, the patient himself may lie there with closed eyes, nothing in his features expressing his emotional setting and nothing radiating to us. But if now only the doctor and the patient remain unchanged and steady, while everything in the whole room begins at first to tremble and then to wave and to change its form more and more rapidly so that a feeling of dizziness comes over us and an uncanny, ghastly unnaturalness overcomes the whole surrounding of the hypnotized person, we ourselves become seized by the strange emotion.⁴⁷

Einschränkend fügt Münsterberg 1916 hinzu: »[T]his possibility of the camera work still belongs entirely to the future.«⁴⁸ Was er hier in Hinsicht auf die filmische Präsentation von Hypnose beschreibt, ist dennoch nicht weniger als der Wechsel von der dominierenden ostentativen Außensicht im Attraktionskino hin zum immersiven Erleben einer subjektivierten Diegese im Illusionskino, der sich etwa zur gleichen Zeit bis in die frühen 1920er Jahre hinein vollzieht.



Abb. 4: »Les yeux qui fascinent«: Moreno hypnotisiert seine Dienstmagd. Filmstill aus: Les Vampires (F 1915/16, Louis Feuillade).



Abb. 5: »Les yeux qui fascinent«: Emblematische Einstellung Morenos. Filmstill aus: Les Vampires (F 1915/16, Louis Feuillade).

V

Tatsächlich ist dieser Entwicklungssprung des filmischen Repräsentationsmodus besonders prägnant am Fall der Inszenierung des Bild- und Erzählmotivs ›Hypnose‹ zu beobachten. Anhand zweier Filmbeispiele, die beide ›Hypnose‹ thematisieren, sei dieser sukzessive Wechsel abschließend kenntlich gemacht.

Aus dem Jahr 1916 (also aus dem Jahr, in dem auch Münsterbergs Buch erschien) stammt der Film *Les yeux qui fascinent*, ein Teil aus der Filmserie *Les Vampires* von Louis Feuillade. Was die Inszenierung von Hypnose betrifft, so erscheint *Les yeux qui fascinent* als ein Zeugnis des *Übergangs* vom ostentativen zum immersiven Modus. Zwar wird in dem ganzen Film die Hypnose nicht mehr primär über die beschwörend bewegten ausgestreckten Arme und das Spiel der Hände inszeniert, sondern jetzt stärker über die Augenfixation, aber der Vorgang wird nach wie vor in ungeschnittenen langen Einstellungen gezeigt, und die Blickrichtung des Hypnotiseurs bleibt – wie bisher – quer zur Sichtachse der Zuschauer. Sie schauen mithin weiterhin eher distanziert auf das Geschehen.

Allein zu Beginn des Films wird die hypnotische Kraft des Blicks der Hauptfigur dieser Episode, Moreno, dadurch präsentiert, dass die Figur in einer etwas länger stehenden Nahaufnahme unmittelbar in die Kamera starrt und mithin die Filmzuschauer adressiert. Indes erscheint diese Einstellung nach einem ankündigenden Zwischentitel, der Moreno als einen Mann vorstellt, dessen Blick eine schreckliche hypnotische Kraft besitze, eher als emblematische Zurschaustellung dieser Fähigkeit der Figur, denn als ein illusionierendes, immersives Element.



Abb. 6 a, b, c: *Filmische Fixation*. Filmstills aus: *Dr. Mabuse, der Spieler* (D 1922, Fritz Lang).

Die Einstellung ist vom eigentlichen Geschehensfluss der Handlung abgelöst; sie stellt uns die Figur auf eine Weise vor, die einerseits an den auf die Kamera mit seinem Revolver anlegenden Cowboy Gilbert M. Anderson in Porters *The Great Train Robbery* (USA 1903) erinnert (eine emblematische Einstellung, die auch nirgends im Geschehensfluss unmittelbar verortet war), andererseits an die ostentativen Figurenpräsentationen in den selbstreflexiven Prologen früher Langfilme.⁴⁹ Wie diese, so steht die Einstellung Morenos noch in der Tradition des Attraktionskinos.

Am zweiten, dem ungleich prominenteren Beispiel, der Kartenspielszene aus *Dr. Mabuse, der Spieler* von 1922, lässt sich dann etwas ganz Ähnliches beobachten wie das, was Münsterberg beschrieb. Die mediale Inszenierung mit Kamera, Schnitt und weiteren Techniken greift unmittelbar in die Inszenierung von Hypnose ein, zeigt letztere nicht nur, sondern macht die Aufmerksamkeitsfixierung, die sie selbst herstellt, spürbar, sie kreierte bei den Filmzuschauern eine Art suggestiv-immersiven Effekt. Mabuse sucht in der Szene nicht allein der Figur des Staatsanwalts Wenk hypnotisch zu suggerieren (letztlich erfolglos), eine dessen Spielerfolg verhindernde Karte zu ziehen, die Szene selbst, so wurde von Zeitgenossen oft angemerkt, wirke suggestiv. Das Gesicht Mabuses, das den konkreten Raum ausblendend vor schwarzem Hintergrund erscheint und sich langsam auf die Kamera zu bewegt, und die Augen – besonders im extremen *Close-up* – laden zur Fixation ein. Sie wenden sich dem Schnittprinzip folgend an Wenk – und an uns, die Zuschauer. Großaufnahmen, Masken und Blenden kaschen das Sichtfeld der Filmbilder zudem zusätzlich ab. Der für die Hypnose so wichtige Akt der Fokussierung von Aufmerksamkeit wird hier – ganz im Sinne Münsterbergs – ins Filmbild selbst verlegt. Hinzu kommen Repräsentationen subjektiven Erlebens durch die Vergrößerung und extreme Gestaltung von Schrift wie im – teils als

Überblendung eingesetzten – Schriftzug »Tsi Nan Fu« oder bei dem Befehl Mabuses auf den Zwischentiteln: »Sie nehmen!«

In dieser Szene beobachten wir nicht länger einen Hypnotiseur, der quer zu unserer Sichtachse agiert. Jetzt hat er sich umgewandt und setzt uns – wie der Film selbst – seiner suggestiven Kraft aus.¹⁰ Die Übertragung des Hypnose-Motivs auf den Film hat sich nun in einer neuen medialen Form ausdifferenziert, und man versteht gleichzeitig angesichts der avancierten Techniken des Films zur Aufmerksamkeitslenkung, die hier zum Einsatz gelangen, was die Theoretiker meinen, die von der hypnotischen Macht des Kinos sprechen.

Mit einigem Recht kann man Fritz Langs Hypnose-Inszenierung in dieser Szene – weit über das Hypnose-Motiv hinaus – als eine Art Emblem lesen für den grundlegenden Positions- und Erlebenswechsel der Zuschauer vom Dispositiv des Kinos der Attraktionen mit seinem ostentativen Modus hin zum immersiven Modus des entwickelten narrativen Kinos. Hier zeigt sich *in nuce* jene (selbstverständlich nicht auf das narrative Motiv der Hypnose zu reduzierende) immersive Inszenierungs- und Erlebnisweise besonders markant, die Epstein meinte, wenn er von filmischer »Gefühlsübertragung« sprach.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Tom Gunning: Cinema of Attraction, in: *Wide Angle* 8 (1986) 3–4, S. 63–70. Siehe auch André Gaudreault: *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris 2008.
- 2 Vgl. Vanessa R. Schwartz: *Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris*, in: Leo Charney, dies. (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, London 1995, S. 297–319.
- 3 Zum Konzept »Immersion« in verschiedenen Medien vgl. Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, London 2001 (Parallax).
- 4 Vgl. Tom Gunning: *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator* (1989), in: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Films*. New Brunswick 1995, S. 114–123.
- 5 André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945), in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1985, S. 9–17, hier S. 14.
- 6 Jean Epstein: *Ciné-Analyse ou poésie en quantité industrielle* (1949), in: ders.: *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, 2 Bde. Paris 1975 (Cinéma club), Bd. 2, S. 53–58, hier S. 54.
- 7 Margrit Tröhler: *Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien. Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers*, in: *Montage AV* 18 (2009) 1, S. 49–74, hier S. 65.
- 8 Epstein, *Ciné-Analyse* (Anm. 6), S. 54f.
- 9 Jean Epstein: *Bonjour Cinéma*. Paris 1921, S. 107.
- 10 Vgl. Isabelle Stengers: *The Deceptions of Power. Psychoanalysis and Hypnosis*, in: *SubStance* 19 (1990) 2–3 (No. 62/63; Special Issue): *Thought and Novation*, hg. von Judith Schlanger, S. 81–91. Zum Verhältnis des psychoanalytischen Konzepts der Übertragung zur Hypnose siehe insbes. S. 84f.
- 11 So formulierte es Margit Freud; Freuds Nichte wandte sich gegen die Vermischung von Hypnotismus und Psychoanalyse in Fritz Langs Film *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922): »Die Psychoanalyse

- ist gerade das Gegenteil von Hypnose. Sie trägt nicht fremden Willen in ein fremdes seelisches Gefüge ein, sie trägt vielmehr durch Abreagieren vom eigenen seelischen Gebilde ab, löst gleichsam die Seele selbst in ihre Elemente auf.« Margrit Freud: Ein Film und die Psychoanalyse – »Doktor Mabuse, der Spieler«, in: Das blaue Heft 3 (1922), S. 870–871, hier S. 871.
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: System der Philosophie. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Hermann Glockner. Stuttgart 1958, Bd. 10, S. 193.
 - 13 Vgl. unter anderem Bernheims Darstellung der eigenen Experimente in: Hippolyte Bernheim: Neue Studien über Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie (1891). Leipzig, Wien 1892.
 - 14 Auguste Forel: Der Hypnotismus, seine Bedeutung und seine Handhabung. Stuttgart 1889, S. 28.
 - 15 Ebd., S. 17 und S. 37.
 - 16 Hegel, Die Philosophie des Geistes (Anm. 12), S. 174, vgl. auch S. 195.
 - 17 Vgl. Mirjam Bugmann: Der »Hexenmeister« vom Burghölzli. Auguste Forels Hypnotismus im Vorlesungssaal und in der Klinik, in: Iris Ritzmann, Wiebke Schweer und Eberhard Wolff (Hg.): Innenansichten einer Ärzteschmiede. Lehren, lernen und leben – aus der Geschichte des Zürcher Medizinstudiums. Zürich 2008, S. 59–75, hier S. 64.
 - 18 Vgl. Georges Didi-Huberman: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot (1982). München 1997.
 - 19 Vgl. Carl Michel: Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer, Teil 1: Die körperliche Beredsamkeit: Gebärden – Seelenzustände – Stimme. Rollenstudium – Spielen. Köln 1886.
 - 20 In diesem Sinne argumentiert Robert Stockhammer: Der Hypnotiseur, seine Sätze, seine Augen, in: ders.: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945. Berlin 2000 (LiteraturForschung), S. 57–87.
 - 21 Vgl. Stefan Andriopoulos: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos. München 2000.
 - 22 Elaine Showalter: Introduction, in: George Du Maurier: Trilby (1894). Oxford, New York 1995 (Oxford World's Classics), S. vii–xxi, hier S. vii.
 - 23 TRILBY HYPNOTIC SCENE, USA 1895, für Edison Kinetoscope (Nr. 135); TRILBY DEATH SCENE, USA 1895, für Edison Kinetoscope (Nr. 136); TRILBY QUARTETTE, USA 1895, für Edison Kinetoscope, (Nr. 137). Nähere Angaben in Charles Musser: Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography. Pordenone, Washington D.C. 1997. Die Nummerierung bezieht sich auf dieses Verzeichnis (vgl. S. 187).
 - 24 Für einen Überblick allein über die Geschichte der Filmadaptionen des Trilby-Romans in den ersten zwei Dekaden des Kinos sowie über die damit verbundene »Trilbymania« vgl. Kaveh Askari: Trilby's Community of Sensation, in: Vanessa Toulmin, Simon Popple (Hg.): Visual Delights – two. Exhibition and Reception. Eastleigh 2005, S. 60–72.
 - 25 THE MESMERIST, OR BODY AND SOUL, GB 1898, George Albert Smith.
 - 26 Vgl. John Barnes: Pioneers of the British Film. London 1986, S. 192, sowie Frank Gray: Smith the Showman. The Early Years of George Albert Smith, in: Film History 10 (1998) 1, S. 8–20.
 - 27 LE MAGNÉTISEUR, F 1897, Georges Méliès; THE HYPNOTIST'S REVENGE, F 1909, Georges Méliès; THE CRIMINAL HYPNOTIST, USA 1909, David Wark Griffith; LE DOMESTIQUE HYPNOTISEUR, F 1907, Lucien Nonguet (Hauptrolle: Max Linder); MAX HYPNOTISÉ, F 1910, Max Linder.
 - 28 Vgl. Jonathan Crary: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/M. 2002, S. 61.
 - 29 Ganz ähnlich verbindet sich Hypnose mit Zauberei in dem Biograph-Film THE POSTER GIRLS AND THE HYPNOTIST (USA 1899). Hier erweckt ein Hypnotiseur die Bilder von Ballett-Tänzerinnen an einer Plakatwand zum Leben. Filmtechnische Grundlage ist auch hier der Stopptrick.
 - 30 Victor Noack: Der Kientopp (1912), in: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film, Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992, S. 70–75, hier S. 74.
 - 31 Robert Gaupp: Die Gefahren des Kino (1911/12), in: Schweinitz (Hg.), Prolog (Anm. 30), S. 64–69, hier S. 67.

- 32 Ebd.
- 33 Albert Hellwig: Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen (1914), in: Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M. 2002, S. 115–128.
- 34 Gustave Le Bon: Psychologie des foules. Paris 1895.
- 35 Hermann Duenschmann: Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie (1912), in: Kümmel, Löffler (Hg.), Medientheorie 1888–1933 (Anm. 33), S. 85–99, hier S. 90. Duenschmann bezieht sich mit einer Fußnote *expressis verbis* auf Le Bon, Psychologie (Anm. 34).
- 36 Duenschmann, Kinematograph (Anm. 35), S. 93.
- 37 Hugo Münsterberg: Gedankenübertragung, in: August Gruber (Hg.): Berichte der Naturforschenden Gesellschaft zu Freiburg i. Br. Freiburg/Br. 1889, Bd. 4, S. 148–170.
- 38 Hugo Münsterberg: Hypnotism and Crime, in: McClure's Magazine 30 (1908) 3, S. 317–322, hier S. 317.
- 39 Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 28), S. 59.
- 40 Für eine ausführlichere Darstellung von Münsterbergs ästhetischer und filmästhetischer Konzeption siehe mein Vorwort: Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum, in: Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Film, hg. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 9–26.
- 41 Hugo Münsterberg: The Photoplay (1916), in: Allan Langdale (Hg.): Hugo Münsterberg on Film. New York, London 2002, S. 44–162, hier S. 81.
- 42 Hugo Münsterberg: Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung. Leipzig 1908, S. 239.
- 43 Epstein, Bonjour Cinéma (Anm. 9), S. 107.
- 44 Vgl. Roland Barthes: En sortant du cinéma, in: Communications 23 (1975), S. 104–107.
- 45 Vgl. Raymond Bellour: Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités. Paris 2009.
- 46 Barthes, En sortant du cinéma (Anm. 44), S. 107.
- 47 Münsterberg, The Photoplay (Anm. 41), S. 108.
- 48 Ebd.
- 49 Näheres zu den Prologen früher Langfilme und deren Verwurzelung in der Tradition des Attraktionskinos in Jörg Schweinitz: Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm, in: Montage AV 12 (2003) 2, S. 88–102.
- 50 Fritz Langs Film vollzieht hier gleichsam jenen Übergang nach, den Ruggero Eugeni als Übergang von der im 18. Jahrhundert verwurzelten »classical magnetic scene« (»In the middle of the scene, there is the pair magnetized – magnetizer; around them there is an audience which may be large or small.«) hin zu einer zweiten »hypnotic scene« bezeichnete, die im 19. Jahrhundert schrittweise Dominanz erlangt habe und die Suggestion von Publika ins Zentrum rückt (»the hypnotist's magnetic gaze rotates 90 degrees and turns to the audience«); Ruggero Eugeni: The Pantom of Relationship, the Poverty of Cinema and the Excess of Hypnosis, in: Cinema & Cie 2 (2003), S. 47–53, hier S. 47f.