

Lihi Nagler

Allegorien der Kulturkämpfe

Die Doppelgänger-Figuren in DER ANDERE (1913) und DER STUDENT VON PRAG (1913) und ihre Remakes von 1930 und 1926

1913 hatten in Berlin zwei Filme Premiere, die die Geschichte des deutschen Kinos prägen sollten. Beide rückten die Konstruktion von Doppelgänger-Figuren in den Mittelpunkt. Seither hat sich eine Reihe von Untersuchungen mit der Frage beschäftigt, warum ein Figurenmotiv des 19. Jahrhunderts, das der deutschen Romantik entstammt und den Widerstreit von Eros und Thanatos in einem konflikthaften Selbst berührt, bei den Filmemachern des 20. Jahrhunderts so viel Interesse geweckt hat und weckt.

Der Begriff ‹Doppelgänger› ruft im literatur- und filmwissenschaftlichen Diskurs eine Vorstellung wach, wie sie ursprünglich Jean Paul im Jahr 1796 formuliert hat: ‹So heißen Leute, die sich selbst sehen› (Richter 1963, 42). Der ‹Doppelgänger› denotiert *nicht* eine einfache Symmetrie oder die Existenz zweier identischer Wesen. Vielmehr geht es um eine Konstellation, in der ein Mensch *sich selbst als einen Anderen* sieht. ‹Sehen› ist hier mehr als Schauen, eine paradigmatische Aktion, die eine hierarchische Objekt-Subjekt-Relation definiert.

Erinnert sei vorab an Goethes Erleben eines simultanen ‹eins-und-doppelt›-Seins, das er in seinem Gedicht von 1815 *Gingo Biloba* ausdrückt (Goethe 1973, 89):

Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

Das Erblickte wird als das Selbst des Blickenden bestimmt, als das Selbe, das Nicht-Andere des Subjekts, welches die vom Blick geschaffene Dichotomie überbrückt oder auslöscht. Eine solche Bestimmung, die sich auf die Aktivität des Sehens bezieht, besitzt – soviel ist nahe liegend – für die Filmanalyse besonderen Reiz.

Der Kult des Doppelgängers

Jean Pauls Besessenheit von Doppelgänger-Figuren in vielen seiner Werke scheint etwas vom Geist jener Zeit und vom Ort seiner Schriften zu repräsentieren, denn Jean Paul gilt als ein Vorläufer der romantischen Literatur in Deutschland, eine literarische Richtung, die weithin der Magie von Doppelgänger-Figuren erlegen war. Claire Rosenfield bemerkt dazu:

Because the Romantic Movement made the inner life of man – spontaneity, imagination, spiritual exploration – fashionable if not respectable, nineteenth century audiences generally accepted works which revealed the two opposing halves within the human personality. (Rosenfield 1967, 313)

So nimmt es nicht Wunder, dass auch E.T.A. Hoffmann, einer der wichtigsten Autoren dieser Bewegung, von der Figur des *anderen Selbst* fasziniert war. Er war, ähnlich wie unter anderem Heinrich von Kleist, nachhaltig durch die damaligen psychologischen Erkenntnisse und Therapien beeinflusst, die Franz Anton Mesmer und Gotthilf Heinrich Schubert betrieben. Mesmer, der sich mit Hypnose und <tierischem Magnetismus> befasste, deutete psychische Phänomene wie die Persönlichkeitsspaltung noch eher als somatischen Ausdruck denn als psychischen. Schubert, der auf Mesmers Ideen aufbaute, ging in seiner 1814 erschienenen *Symbolik des Traumes* (Schubert 1968) sodann von der Existenz einer *doppelten Persönlichkeit* bei jedem Menschen aus. Diese Idee des *zweiten Selbst* griff Hoffmann auf und konstruierte literarische Figuren, deren Projektionen in die Wirklichkeit übergehen. Er kombinierte Beschreibungen des gewöhnlichen Alltagslebens mit phantastischen Elementen, ähnlich wie dies in vielen späteren Filmplots und Filmfiguren wiederhallen sollte.

Ein anderer Autor der Romantik wird zu Recht regelmäßig erwähnt, wenn es um grundlegende Einflüsse auf die hier behandelten Filme geht: Adelbert von Chamisso. Seine Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1814] gilt – dank der erfolgreichen Synthese von allegorischem und hoch realistischem Schreiben – als eines der populärsten Kunstmärchen seiner Zeit. Schlemihl verkauft darin seinen Schatten an den Teufel und erhält dafür das Versprechen ewigen Lebens. Man hat diese Geschichte ganz unterschiedlich interpretiert, verband den Verlust des Schattens mit Chamissos Exil, mit der Kritik an bürgerlichen Werten, mit problematischen Konstruktionen von Männlichkeit oder auch von Nationalgefühl. Allerdings darf man gerade bei letzterer Deutung – will man sie auf die späteren Filme zu diesem Motiv übertragen – nicht übersehen, dass viele der modernen Manifestationen des Dop-

pelgängers, bei denen die Figur des Bösen für die dunkle Seite der Seele oder für sexuelle Triebhaftigkeit steht, nicht von deutschen Autoren stammen, sondern von Edgar Allen Poe [*William Wilson*, 1850], Robert Louis Stevenson [*The Strange Story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886] und Oscar Wilde [*The Picture of Dorian Gray*, 1890].

Die bösen Hälften dieser Doppelgängerpaare lassen sich wohl als Reaktionen auf die Furcht vor der Degeneration oder vor dem Verlust von Männlichkeit deuten. Eine Furcht, die durch zeitgenössische kulturelle Entwicklungen hervorgerufen wurde, mit denen etwa Darwins Evolutionstheorie, eugenische Postulate, die Formierung der Frauenrechtsbewegungen in der Viktorianischen Ära und die allseits wahrgenommene urbane Anonymität einhergingen. All dies sollte die westlichen Gesellschaften weit über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus prägen.

DER ANDERE UND DER STUDENT VON PRAG

Die beiden Fälle im deutschen Kino, auf die ich mich beziehe, sind DER ANDERE (D 1913, Max Mack) und DER STUDENT VON PRAG (D 1913, Stellan Rye) sowie deren spätere Remakes.

Die Konstruktion phantastischer Welten gilt für viele deutsche Spielfilme aus dem ersten Jahrhundertdrittel als kennzeichnend. Die Forschung spricht vom Phantastischen Kino. Unrealistische, ‚imaginäre‘ Figuren und Handlungen sind Attraktionen dieser Filme, die genau zu jener Zeit produziert wurden, in der sich auch die Psychoanalyse etablierte. Diese zeitliche Nähe führte in der jüngeren Filmgeschichtsschreibung häufig zur Verbindung der neuen psychologischen Disziplin mit der neuen Kunst. Es ist nahe liegend, dass die Doppelgänger-Narrationen des Kinos von derselben kulturellen Sensibilität geprägt sind, der sich auch die Psychoanalyse verdankte, ja zunehmend von den Ideen der neuen Theorie selbst. Sowohl das Genre des *phantastischen Films* als auch die Figurenkonstellation des Doppelgängers im Kino sind mit *dem Unbewussten* verbunden. So tendieren viele Filminterpretationen dazu, eine unmittelbare Verknüpfung zwischen dem Kino als Massenmedium und dessen psychosozialer Interpretation herzustellen. Mit anderen Worten, filmische Repräsentationen des Unbewussten werden nicht allein der psychischen Verfasstheit eines Protagonisten zugeschrieben, sondern vielmehr als kinematographische Projektionen gedeutet: als Metaphern und Zeichen für die Geschichte der Gesellschaft und für soziale Mentalitäten. Die kanonischen Interpretationen dieser Art basieren auf der Vorstellung, dass die vor dem zweiten Weltkrieg

(insbesondere in der Weimarer Zeit) produzierten Filme die Vorzeichen der Katastrophe in sich tragen (vgl. Eisner 1980; Kracauer 1974).

Denkt man hingegen in Begriffen der Selbstreflexion des medialen Diskurses, so lassen sich die Doppelgänger-Figuren auch anders lesen, nämlich als strukturelle Allegorien der im Kino gespiegelten Massenpsychologie. Denn die zeitgenössischen Psychologen haben – wie ich noch genauer zeigen werde – ein Modell auf die Analyse des neuen Massenpublikums (gerade auch des Kinos) angewandt, das die Existenz von bewusstem und unbewusstem Selbst mit einem Modell der Psyche verbindet und der Tag-Nacht-Logik der internen Doppelung jener Figurenpaare entspricht: die bewusste Schicht der Psyche als Sphäre von Vernunft und Aufklärung versus unbeherrschte, triebhafte Gewalt in der unbewussten Schicht. In Verbindung damit könnte man eine soziologische Lesart einführen: die Doppelgänger-Figuren als (vermittelnde) Entsprechungen von zwei diskursiven Aspekten des Kinos in seinen ersten beiden Dekaden – als Botschafter des Plebejischen *und* als Instrument der Erziehung und sozialen Kontrolle.

Ich möchte hier die kanonischen Interpretationen der Filmgeschichte kritisch lesen und versuchen, die traditionelle Dominanz der Verbindung zu brechen, die zwischen dem Doppelgänger-Motiv, der so genannten «deutschen Mentalität» und der Nazi-Ideologie hergestellt wurde. Wenn ich damit die Hegemonie dieser sozio-politischen Interpretation in Frage stelle, so bedeutet das freilich nicht, dass ich die Möglichkeit solcher Lesarten prinzipiell zurückweise; vielmehr suche ich sie mit anderen, teils konkurrierenden Interpretationsansätzen zu verbinden.

Aufbauend auf Pionierarbeiten von Sigmund Freud und Otto Rank, öffnete das psychoanalytische Denken den Weg zu einer der kanonischen Interpretationen der Doppelgänger-Figurenkonstellation im deutschen Kino. Siegfried Kracaues Studie *From Caligari to Hitler* [1947] gilt dafür als theoretischer Referenzpunkt. Kracauer liest das Doppelgänger-Motiv, besonders in *DER STUDENT VON PRAG*, als Allegorie für die fragmentierte Seele der Deutschen kurz vor dem ersten Weltkrieg und während der Weimarer Republik, die die Welt zu beherrschen suchten, ohne Verantwortung für die Resultate ihres Tuns übernehmen zu wollen (vgl. Kracauer 1974, 29–31).

Filmrezeption ist aber niemals ein abgeschlossener Vorgang. Filmische Bilder und Narrationen sind bekanntlich polysem, ihre Bedeutungen sind nicht eingefroren und absolut, sie verschieben sich mit den Erfahrungen und Erkenntnisinteressen des Interpretierenden. Dies gilt es in Rechnung zu stellen und gleichzeitig dennoch zu versuchen, zu rekonstruieren, was Filmemacher im Rahmen *ihrer* historischen Erfahrungs- und Diskurswelt prägte, als sie ihr Werk zu schufen. Kracaues folgenreiche Studie, die deutsche Filme als alle-

gorische Prophezeiung des Aufstiegs des Nationalsozialismus las, bietet – in diesem Sinne – eine Teilansicht. Sie unterliegt der Perspektive des deutschen Emigranten, den die Frage nach der mentalitätsgeschichtlichen Basis umtrieb, auf die das NS-Regime bauen konnte. Dass die Produktionsbedingungen der von ihm genannten Filme deren Narration beeinflusst haben könnten, interessiert ihn hingegen weniger.

Wenn ich hier eine andere Lesart der 1913er Versionen beider Filme vorschlage, so schließe ich an Aspekte von Thomas Elsaessers Sicht auf den Gegenstand an¹ und beziehe mich gleichzeitig auf die historischen Diskurse der *Kinodebatte* und der *Kinoreformbewegung* der 1910er Jahre, die den Übergang hin zur alltagskulturellen Dominanz des Mediums Film begleiteten. Darin möchte ich nach Quellen der Furcht Intellektueller vor dem Kino suchen, das sie als «öffentliche Gefahr», als psychologische Bedrohung ihrer Kultur wahrnahmen – eine Furcht, mit der die Rückkehr des unheimlichen Doppelgänger-Motivs zu korrespondieren scheint. Nach der Re-Lektüre der frühen Versionen beider Titel seien in einem zweiten Schritt einige Momente erörtert, die dazu beitragen, dass gefeierte Filmmemacher gut 15 Jahre später in einer neuerlichen Übergangsperiode des Kinos auf dieselben Doppelgänger-Stoffe zurückgriffen.

Die Kinoseuche

Mit dem Begriff *Kinodebatte* erfasst die Geschichtsschreibung zur Filmtheorie eine Vielzahl von Artikeln und Essays, die in Deutschland während der 1910er und 1920er Jahre im Feuilleton der Tagespresse und in Kulturzeitschriften erschienen sind.² Darin diskutierten Intellektuelle kontrovers über Einflüsse des Kinos auf Öffentlichkeit und Kultur. Gleichzeitig war das neue Medium den Aktivitäten der *Kinoreformbewegung* ausgesetzt (zur Kinoreform vgl. Curtis 1994 und Lenk 1996). Unter diesem Namen hatten sich (vor allem in den Jahren zwischen 1909 und 1914) in loser Form verschiedene unabhängige Vereine quer durch Deutschland versammelt, unterstützt von der Kirche, führenden Pädagogen und Juristen. Zeit- und Flugschriften beklagten die allgemeine Unmoralität der Spielfilme als «Schund» und «Schmutz» und malten Gefahren besonders für Kinder, Heranwachsende sowie andere (angeblich) ungefestigte Personen aus.

- 1 Thomas Elsaesser merkt an, dass *DER STUDENT VON PRAG* (1913) und andere Filme der Zeit «intervene in a debate about the re-alignment of cultural capital, rather than «reflecting» inner states of mind or collective mentalities» (Elsaesser 2000, 66).
- 2 Zwei umfangreiche Sammlungen solcher Artikel liegen vor: Kaes 1978 und Schweinitz 1992. Vgl. auch die Studien von Hake 1993 sowie Curtis 2001.

Schon 1907 hatte sich ein Komitee Hamburger Lehrer formiert, um angebliche Gefahren des Kinos für Moral und Gesundheit zu diskutieren und zu bekämpfen. In den Folgejahren entstanden vielerorts ähnliche Gruppen, die spätestens ab 1910 in einer Reihe von Aufsätzen und Flugschriften Anti-Kino-Propaganda oder Zensurvorschläge verbreiteten (einen detaillierten Überblick gibt Schweinitz 1992, 55–64). Man erörterte die destruktiven Effekte des Kinos: Schon die Dunkelheit des Saales, die hypnotischen Qualitäten des Mediums und die sexuellen Implikationen der Filme erregten Anstoß, zumal sich das Medium an ein großes unkritisches Publikum wandte. Man verglich die Wirkung des Kinos mit der von Alkohol. Unterstützung erhielten diese Stimmen durch Psychologen, die sich auf die damals einflussreiche Massenpsychologie von Gustave Le Bon beriefen.

Le Bons Buch *Psychologie des foules* (*Psychologie der Massen*; Le Bon 1964) war 1895 in Frankreich erschienen, etwa gleichzeitig mit den ersten Filmprojektionen vor Publikum. Le Bon war einer der ersten Psychologen, der sich der ›Masse‹ als eigenständigem Phänomen zuwandte, als einem homogenen *allegorischen Körper*. Dessen psychologische Konstitution galt ihm mehr als die Summe von Individuen, aus denen er sich formiert: «[...] genau so wie die Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung ein neues Wesen mit ganz anderen Eigenschaften als denen der einzelnen Zellen bilden» (Le Bon 1964, 13). In diesem Sinne schrieb Le Bon der Masse eine «Gemeinschaftsseele» zu, die durch das Unbewusste beherrscht sei. Er nutzte halbwissenschaftliche Ideen, die späteren populär-psychoanalytischen Vorstellungen und psychotherapeutischen Termini nahe stehen, um die Existenz von zwei Schichten des Selbst zu erklären:

Sorgfältige Beobachtungen scheinen nun zu beweisen, daß ein einzelner, der lange Zeit im Schoße einer wirkenden Masse eingebettet war, sich alsbald – durch Ausströmungen, die von ihr ausgehen, oder sonst eine noch unbekannte Ursache – in einem besonderen Zustand befindet, der sich sehr der Verzauberung nähert, die den Hypnotisierten unter dem Einfluß des Hypnotiseurs überkommt. Da das Verstandesleben des Hypnotisierten lahmgelegt ist, wird er der Sklave der unbewußten Kräfte [...]. Die bewußte Persönlichkeit ist völlig ausgelöscht [...]. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat. (Le Bon 1964, 16–17)

1912 bezog sich der Kinoreformer und Psychologe Hermann Duenschmann ausdrücklich auf Le Bons Massenpsychologie. Er behauptete, dass im Kino emotionale Ansteckung dazu führe, dass die Zuschauer ihre bewusste Persönlichkeit (das «Oberbewusstsein» als Ort der Vernunft und Individualität) verlieren und in der (von der seelischen Unterschicht der Triebe regierten) kollektiven

Seele der Menge untergehen würden. In seinem Aufsatz «Kinematograph und Psychologie der Volksmenge» wiederholt Duenschmann Le Bons Idee von der Masse als einem von unbewussten Trieben beherrschten Wesen und fügt hinzu:

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 in allen seinen Handlungen der Sklave des Hypnotiseurs wird, so kann auch das einzelne Glied einer Volksmenge unter bestimmten Bedingungen völlig die Kontrolle über seine Handlungen verlieren. (Duenschmann 2002, 90)

Das Kino übernimmt nun die Rolle des Hypnotiseurs. Deuschmann verbindet hier die vom Film bei den Zuschauern ausgelösten Affekte mit Ideen eines somatischen Mesmerismus. Wie auch andere Psychologen meinte er, das Kino sei – auf Grund seiner apparativen Eigenart – im Stande, direkt in das Unbewusste einzudringen, ohne bewusste Kontrolle den menschlichen Körper zu ergreifen und damit auch ideologische Macht auszuüben. Am «gefährlichsten» – weil emotionalisierend – galt in diesem Sinne der Spielfilm, damals «Kinodrama» genannt. Er könne mit seinen nicht-domestizierten visuellen Erzählungen als «destruktiver Massenführer» die Kluft zwischen den sozialen Klassen vertiefen (oder aber – so Duenschmanns Appell – mit reformierten Filmen als «guter Massenführer» zur Domestizierung der Masse beitragen).

Aber nicht allein der ideologische Effekt wurde von den Teilnehmern der Kinodebatte mit Unbehagen betrachtet. Auch ein anderer körperorientierter Affekt des Kinos, nämlich die *Schaulust* (Scopophilie), erregte Unbehagen bei den Vertretern einer traditionell literarischen Kultur. Hinzu kam, dass man das Kino mit seinen raschen Bewegungen, wechselnden Attraktionen und Affekten als mediale Entsprechung der neuen oberflächlichen, gehetzten, reizüberfluteten Wahrnehmung in der Großstadt empfand – als Symbol einer Moderne, die der traditionellen Kultur der Kontemplation entgegenstand.

Zu den Ängsten vor möglichen psychologischen und ästhetischen Schäden kam indes handfeste finanzielle Besorgnis, denn der Boom des Kinos blieb nicht ohne Einfluss auf ältere Medien. Zuerst bekam das konkurrierende Theater dies zu spüren. Kein Zufall, wenn sich Zeitschriften wie *Die Deutsche Bühne* um 1910 mit Texten wie «Die Gefahr des Kientopp»³ massiv an

3 So der Titel eines redaktionellen Leitartikels in *Die Deutsche Bühne*, 1910, 8, 129–130.

der *Kinodebatte* beteiligten. Das Kino strebte – nicht ohne Erfolg – mit der Übernahme von Elementen des Theaters nach Nobilitierung. Es stellte damit für die Bühne eine umso größere Herausforderung dar, und die Ressentiments bei deren Wortführern wuchsen. Sie debattierten nun darüber, ob es besser wäre, das Kino zu ignorieren, zu boykottieren oder sich mit ihm zu arrangieren. 1912 schließlich entschied sich die erste von drei Berufsorganisationen des Theaters, der *Verband der Bühnenschriftsteller*, dafür, mit der Filmindustrie zu kooperieren.⁴ Man schloss einen Vertrag mit der Filmgesellschaft PAGU, der Kino-Adaptionen von Bühnenstücken und anderen literarischen Werken urheberrechtlich regelte. Die Übereinkunft dürfte jedoch bei einer Reihe von Filmemachern jener Zeit einen inneren Kampf ausgelöst haben. Das Verlangen, als Schöpfer von Massenkunst unbeschränkt zu bleiben und populär zu erzählen, rieb sich an dem, von Schöpfern und Rezipienten der ›Hochkultur‹ akzeptiert zu werden. Allein der Charakter des Films als *Massenmedium* barg Ambivalenz in sich, einerseits rief er Einwände, Ängste und Leidenschaften auf den Plan, andererseits galt er als positiver Faktor. Dies führte zu einer Spaltung und zum Zwiespalt der künstlerischen Ambitionen.

Ein Ausdruck dessen sind die so genannten *Autorenfilme*,⁵ die mit dem Vertragsschluss zwischen Schriftstellern und Filmindustrie aufkamen und die Kluft zwischen populären und ›hochkulturellen‹ Ansprüchen zu überbrücken suchten. In ihnen traten bald auch prominente Bühnenstars wie Albert Bassermann auf, und sogar der Theaterregisseur Max Reinhardt arbeitete für den Autorenfilm. Diese Welle verhalf dem Medium nun einerseits zu einem teilweise neuen Publikum. Vor allem für das bürgerliche Publikum wurden die Premieren der ersten *Autorenfilme* zu sozialen Ereignissen. Doch andererseits blieb der Großteil der Theaterleute trotz (oder gerade wegen) dieses Erfolges des Populärmediums in der bisherigen Domäne der seriösen Bühne misstrauisch. Jene Intellektuellen, die sich gegen das Kino wandten, sprachen davon, dass das neue Medium klassische Texte banalisiere und pervertiere. Typisch dafür ist die Äußerung des Ästhetikprofessors und orthodoxen Kinoreformers Konrad Lange von 1913:

Sind wir denn mit der Industrialisierung der Kunst schon so weit gekommen, und hat der schnöde Mammon von der Seele unserer Dichter schon so sehr Besitz ergriffen, daß sie den Verlockungen des Filmkapitals, die ja ver-

4 Die beiden anderen waren der *Deutsche Bühnenverein* und die *Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger*.

5 Der Begriff des *Autorenfilms* differiert 1913/14 von seinem heutigen Gebrauch. Er bezeichnete eine Welle filmischer Adaptionen von literarischen und bühnendramatischen Texten, die von berühmten Autoren stammten.

führerisch genug sein mögen, nachgeben, daß sie kein Gefühl mehr dafür haben, was man in der Kunst tun darf, und was nicht? (Lange 1992, 271)

Ein neuer Diskurs der Kinodebatte nahm das Kino nun als illegitimen Stiefbruder wahr, als zweifelhafte Konkurrenz. Noch 1913 wandte sich der *Bühnenverein* an den Reichstag und verlangte strikte Lichtspielgesetze, um die ›Kino-seuche‹ einzudämmen. Interessanterweise war das Konzept des *Autorenfilms* aber auch innerhalb der Filmbranche selbst umstritten. Einige ihrer Wortführer fürchteten, dass hochkulturell veredelte Filme auf Dauer nicht populär und marktgängig seien: «psychological problems of the soul [in the] so-called ›literary‹ films will alienate the public from them» (zit. in Kaes 1987, 18).

Kinobegeisterte Intellektuelle – wie der Philosoph Georg Lukács – sprachen sich angesichts eines solchen Zwiespalts dafür aus, klar zwischen der Ästhetik des Theaters und der des Kinos zu unterscheiden und diese Differenz nicht durch falsche Ambitionen des Kinos zu überbrücken und zu verwischen: Während die Ästhetik des Theaters metaphysische Tiefenqualität besitze, sei die des Kinos eine der Oberfläche und der Phantastik. In seinem Artikel «Gedanken zu einer Ästhetik des ›Kino‹», den er bereits 1911 publiziert hatte und nun 1913 etwas erweitert erneut veröffentlichte – wahrscheinlich nachdem er den kurz zuvor ins Kino gekommenen Film *DER STUDENT VON PRAG* gesehen hatte (vgl. Diederichs 1985, 27) –, sprach Lukács sich klar für eine ästhetische Spaltung zwischen Theater und Film aus:

Die Welt des ›Kino‹ ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten. Denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere, Licht und Leichtigkeit: es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche. (Lukács 1978, 114)

So möchte ich davon ausgehen, dass die prominente Präsenz von Doppelgängerfiguren im *Autorenfilm* von 1913 an sich schon dem Streben des Autorenfilms nach der Verschmelzung von populärem Erzählen, Schaulust und ›Oberfläche‹ mit Elementen der traditionellen literarischen und theatralen Kultur entspricht: Der phantastische Charakter des Motivs, der – mit neuen medialen Tricktechniken vermittelt – zur Schaulust einlädt, auf der einen Seite und die nobilitierten hochkulturellen Ursprünge dieses Motivs in der Romantik auf der anderen bieten sich nachgerade dazu an. Gleichzeitig lässt das Motiv der Verdoppelung des Selbst die Spaltungs- und Verdoppelungsideen assoziieren, die das Verhältnis der Intellektuellen zum neuen Medium und die inneren Kämpfe manches späteren Filmautoren prägten.

DER ANDERE, 1913

Paul Lindaus Entscheidung, sein Bühnenstück *Der Andere* zu einer Filmvorlage umzuarbeiten, war 1912 noch außergewöhnlich. Als damals anerkannter Bühnenautor (wenn auch einer mit angeschlagenem Ruf) war er sich wohl im Klaren über sein Tun: «merely to be a filmmaker in the era of the *Kinodebatte* was a potential source of humiliation for an intellectual» (Coates 1991, 28).

Der von Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* beeinflusste Stoff bot die Vorlage für den ersten deutschen Autorenfilm und gab damit den Auftakt für die Filmwelle unter diesem Etikett in den Jahren 1913/14. Erzählt wird die Geschichte eines geachteten Staatsanwalts, Dr. Hallers, der nach einem Reitunfall an gespaltenen Identität leidet. Sein zweites, nächtliches Selbst ist ein Dieb. Obwohl Hallers, anders als im phanastischen Film, seinem Doppelgänger nie begegnet (DER ANDERE ist ein «realistisches» Drama) und obschon keine technischen Tricks dafür benutzt werden, die Figur auf der Leinwand zu verdoppeln, wird der Staatsanwalt letztlich seiner gespaltenen Persönlichkeit gewahr. Er bemerkt, dass er selbst «der Andere» ist und erinnert sich an dessen Taten.

Die Doppelrolle spielt *der* deutsche Bühnenstar jener Zeit, Albert Bassermann. Sie berührte in der Art der Gegenüberstellung der Figuren sowohl Aspekte der sozialen Klassensituation als auch der zeitgenössischen Krise der Männlichkeit. Bassermanns Filmarbeit markiert einen Wendepunkt in der deutschen Filmgeschichte. War doch sein Auftritt eine der ersten öffentlichen Unterstützungsgesten für das Kino durch einen prominenten Theatermann – zumal durch einen, der es noch kurz zuvor abgelehnt hatte, sich auch nur photographieren zu lassen (vgl. Pinthus 1930). Diese Geste bedeutete zugleich die Proklamation der Fähigkeit des Kinos, mehr als billige Unterhaltung für die ungebildeten Massen zu bieten.⁶

Es erscheint kein Zufall zu sein, dass Bassermann für die Hauptrolle ausgewählt wurde und dass das Drama mit einem *Happy End* schließt. Wenn Siegfried Kracauer in Macks Film lediglich ein konformistisches Melodrama sah,⁷ so scheint er dessen selbstreflexive Qualitäten übersehen zu haben. DER

6 Heide Schlüpmann schreibt dazu: «Daß dieser bekannte Darsteller im Film auftrat, erregte an sich schon Aufsehen [...]. Bassermann ließ jedoch nicht einfach sein Theaterspiel abfilmen, sondern nutzte das verdinglichende Medium um die Verdinglichung des Menschen darzustellen [...] Paul Lindaus Drehbuch ermöglichte Bassermann, der Reduktion des Schauspiels auf das Niveau von körperlicher Verstellungskunst selber eine Bedeutung zu geben» (Schlüpmann 1990, 11).

7 Kracauer (1974, 34): «While the fantastic films spontaneously reflect certain attitudes symptomatic of collective uneasiness, *THE OTHER* approaches the same attitudes from the standpoint of banal middle-class optimism.»

ANDERE lädt Bühnenschauspieler geradezu ein, auf der Leinwand zu erscheinen, und er berührt die psychologische Verschiebung, die mit der kulturellen Bewegung vom Theater zum Kino einhergeht.

Drei Dinge dienen der narrativen Plausibilisierung von Hallers Anderem. Zunächst bezieht sich der Film *expressis verbis* auf eine von Hippolyte Taine verfasste (tatsächlich existierende) psychologische Abhandlung über eine gesplante Persönlichkeit (vgl. Taine 1870). Der zweite Faktor ist die Klaviermusik, die Hallers Angebetete Agnes abends gern spielt. Diese Klänge bilden den sinnlichen Auslöser für die psychotischen Attacken des Staatsanwalts. Der dritte Faktor schließlich ist jener Reitunfall, bei dem Hallers vom Pferd stürzt. Die drei Momente wirken zusammen, um die psychologische Spaltung/Doppelung des Protagonisten narrativ zu motivieren.

Hallers verlacht zunächst Taines Theorie von der gesplante Identität. Er glaubt nicht an die Möglichkeit der Existenz des Unbewussten. Dies passt zu seiner Furcht vor Intimität mit Frauen, mit der er nicht umzugehen vermag. Das Klavierspiel – die Musik, eine abstrakte Kunst, die sich an die Sinne wendet – steht für eine für Hallers unbekannte Welt. Der Staatsanwalt ist ein Mann des Wortes. Der Reitunfall, der die faktische Erklärung für die Persönlichkeitsspaltung liefert, erlaubt es dem Publikum zu verstehen, warum Hallers zum seelenlosen Dieb wird. Er könnte gelesen werden als Symbolisierung der Furcht vor dem Verlust einer Männlichkeit, die in einer materialistischen Welt die totale Kontrolle durch die Sprache verlangt, welche die strenge Hierarchie zwischen sozialen Klassen und Geschlechtern begründet.

Zahlreiche Rezensionen des Films zeugen ebenso wie Bassermanns und Lindaus eigene publizistische Anmerkungen (vgl. Bassermann 1913; Lindau 1992 [1913]) davon, wie ambivalent Bassermanns erster Filmauftritt aufgenommen wurde. Selbst Franz Kafka äußerte sich enttäuscht, nachdem er den von ihm verehrten Theaterstar auf der Leinwand als «mißbraucht» erlebt hatte (Zischler 1996, 104; vgl. auch 96–103).

Der innere Kampf gefeierter Theaterschauspieler, die vor dem Schritt auf die Leinwand standen, muss groß und von starkem Unbehagen geprägt gewesen sein. Ein Aspekt dessen bestand schlicht in der Sorge, in den Sog der Trivialität gerissen zu werden, die das neue Medium umgab, sich also aus der (bürgerlichen) «Hochkultur» auszuschließen und in die «seelische Unterwelt» triebhaften Massenvergnügens zu wechseln:

Wahrlich, wer ein Herz im Leibe hat, um mitzufühlen, was es heißt, in dieser Weise sich *bloßzustellen* (das ist das richtige Wort dafür), wird verstehen, warum die Schauspieler im Kinematographen die Namenlo-

sigkeit bevorzugen [...]: Wer für den Kino gearbeitet hat, muß aus dem Schauspielersstande ausgeschlossen werden. (Duenschmann 2002, 97)

So liest sich 1912 das gängige Verdikt in der Diktion Duenschmanns. Die Produkte des Kinos besaßen aber nicht nur den Makel, sich an die <niedrigen Instinkte> der Masse zu wenden, sie entbehrten auch der gesprochenen Sprache – *das* Symbol von Rationalität und Intellekt – und favorisierten dafür Mimik, Gestik und körperliche Aktion.

Überdies war das Filmschauspiel mit der – noch deutlich als *Entfremdungsmoment* empfundenen – apparativen Reproduzierbarkeit *eines vom realen Körper abgelösten* <Schattens> konfrontiert. Der Kinoliebhaber Georg Lukács gibt dem in der ersten Version seines Aufsatzes von 1911 Ausdruck:

Das <Kino> stellt bloß Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Sinn, seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal. Der Mensch hat seine Seele verloren [...]. (Lukács 1992, 304)⁸

Dieses Empfinden mündete (wenn auch nicht bei Lukács) in die zweite Dimension des Unbehagens von Bühnendarstellern gegenüber dem Film. Das erscheint offensichtlich, wenn man liest, was Luigi Pirandello 1915 schrieb:

Der Filmdarsteller fühlt sich wie im Exil. [...] Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallerscheinung wird [...]. Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen. (zit. in Benjamin 1977, 27)

Dies aufgreifend, sprach Benjamin noch in den dreißiger Jahren in seinen *Kunstwerkthesen* [1936] von der «Selbstentfremdung» des Filmschauspielers und verweist ausdrücklich darauf,

daß das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [...] von der gleichen Art ist, wie das Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild – bekanntlich ein Lieblingsmotiv von Jean Paul. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. (Benjamin 1977, 27)

Die Verselbständigung des transportabel gewordenen Bildes, das – kaum noch beeinflussbar durch den lebendigen Schauspieler – sein eigenes Schicksal zu führen beginnt, das in (massen-)kulturelle Kontexte tritt, die diesem fremd

8 In der Version von 1913 erscheint der letzte Satz des Zitats nicht mehr; vgl. Lukács 1978, 115.

bleiben, ja das ihn überleben wird, dieses Empfinden findet in der Doppelgänger-Konstellation eine deutliche Analogie.

Etwa gleichzeitig mit Benjamin äußert Joseph Roth einen ähnlichen Gedanken, freilich mit klar negativem Unterton. Für ihn hat sich das Entfremdungsmoment soweit gesteigert, dass ihm lebendige Schauspieler als Doppelgänger der längst bekannten Leinwandschatten erscheinen:

Ich kam nach Hollywood, nach Hölle-Wut, nach dem Orte, wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind [...] Daher kommt es, daß man manchmal Männer und Frauen, lebendige Menschen in den Straßen trifft, die nicht selbst Doppelgänger ihrer Schatten [sind], wie die Schauspieler des Kinos, sondern noch weniger: nämlich die Doppelgänger fremder Schatten. (Roth 1934, 130–131)

Die Verfolgung des lebendigen Teils des Doppelgängerpaares durch ein Spiegelbild in *DER STUDENT VON PRAG* passt sehr gut zum Empfinden dieses Entfremdungsmoments ebenso wie die Verselbständigung der triebhaften nächtlichen Hälfte des Staatsanwalts Hallers in *DER ANDERE*.

Tatsächlich ist der Andere, das zweite Selbst – bei dessen Gestaltung Bassermann mit großer Virtuosität demonstriert, was einem Schauspieler im Film abverlangt wird – ein von seinen Trieben beherrschter Mann. Hallers (des Doppelgängers) Anziehung zu der ‹dunklen Seite› des Lebens endet nicht bis der Andere in Hallers Haus eingebrochen ist. Diese ‹Heimkehr› des Anderen ist der Schlüssel zu Hallers späterer Erkennung seiner gespaltenen Persönlichkeit. Nach der Therapie kehrt er zu Agnes zurück, endlich in der Lage ihr seine Liebe zu gestehen (der Kuss am Ende). Die Welten der Vernunft und des Triebes vereinen sich schließlich, so wie Hoch- und Populärkultur im Autorenfilm, der nahe legt, dass ein Schauspieler nicht wählen muss zwischen Film and Theater; die Balance kann erreicht werden – durch das Spiel in literarischen und zugleich phantastischen Filmen.

DER STUDENT VON PRAG, 1913

DER STUDENT VON PRAG gilt im Filmgeschichtskanon als erster deutscher *Kunstfilm*. Er erhielt nach seiner Premiere eindrucksvolle Besprechungen – nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern. Die von Hanns Heinz Ewers⁹ nach einer Idee von Paul Wegener entwickelte Ge-

9 H. H. Ewers war zu jener Zeit ein bekannter Autor und engagierte sich stark in der Kinodebatte (vgl. Kugel, Wilfried: Hanns Heinz Ewers Biographie: <http://www.hanns-heinz-ewers>).

schichte handelt von Balduin (gespielt von Wegener), dem titelgebenden Studenten, der sein Spiegelbild an den dämonischen Scapinelli verkauft, um mit dessen Hilfe einen höheren sozialen Rang zu erlangen. Das Spiegelbild wird zu einer roboterhaften Kreatur, die den Studenten verfolgt, um dessen Liebesleben und Ansehen zu ruinieren. Am Ende erschießt der verzweifelte Student seinen Doppelgänger, der daraufhin verschwindet. Balduin erlangt nun zwar sein Spiegelbild zurück, bricht aber im selben Moment vor dem Spiegel zusammen. Er blutet aus der Schusswunde und stirbt. Die letzte Einstellung zeigt den auf Balduins Grab sitzenden Doppelgänger.

Besessen von seinem Schöpfer, greift der Doppelgänger in dessen Leben ein. Das führt dazu, dass jener versucht, sein verselbständigtes Spiegelbild zu töten und dabei – der Logik des Unheimlichen folgend – in Wirklichkeit Selbstmord begeht. Der ambivalente Hinweis am Schluss des Films, wonach der Doppelgänger überlebt zu haben scheint, verstärkt die Unheimlichkeit des Films. Er könnte zudem als selbstreferenzielles Statement interpretiert werden: Der Film schafft tote Bilder und gleichzeitig ewiges Leben.

Besonderen Eindruck hinterließ DER STUDENT VON PRAG bei einem Psychoanalytiker, der viel zur Entwicklung seiner Disziplin beigetragen hat: Nachdem der Freud-Schüler Otto Rank den Film 1913 gesehen hatte, schrieb er eine folgenreiche psychoanalytische Abhandlung über den Doppelgänger. Der 1914 erschienene Text *Der Doppelgänger* (Rank 1993) ist einer der ersten Versuche, Psychoanalyse auf einen Film zu beziehen. Rank erwähnt darin auch Macks DER ANDERE als Beispiel für den komplementären Ausdruck desselben psychologischen Phänomens – man habe darin aus den gleichen psychologischen Gründen das Selbst gespalten, statt es zu verdoppeln.

Freud, der von Ranks Studie beeindruckt war und sich besonders an den Emotionen interessiert zeigte, die das Erscheinen eines Doppelgängers auslöst, veröffentlichte 1919 seinen berühmten Essay *Das Unheimliche* (Freud 1989). Er erklärt darin das *Unheimliche* mit dem Doppelgänger-Phänomen und verweist darauf, dass diese psychische Erfahrung immer auf die eine oder andere Weise mit dem Erscheinen eines Doppelgängers verbunden sei. Der Gedanke liegt nahe, dass Freud ohne den STUDENTEN VON PRAG (1913) diesen Essay, der die Grundlage für viele spätere Reflexionen bieten sollte, wohl kaum so geschrieben hätte.¹⁰

com; eingesehen am 05.05.2007). Später machte er Filme für die Nazis. Dieser Umstand führte m.E. zu einer Fehllektüre von DER STUDENT VON PRAG (1913) durch Filmhistoriker wie Kracauer (1974), Eisner (1980) und Schlüpmann (1984).

10 Nebenbei erwähnt, scheint es, dass der DER STUDENT VON PRAG auch nach Rank und Freud für den psychologischen Diskurs interessant bleibt. In seinem Seminar von 1928–1930 bezieht

Meinerseits möchte ich nun eine Lektüre des Films als allegorisches Spiel vorschlagen. Sie soll auf den unstabilen Zustand des Kinos in der deutschen Gesellschaft jener Zeit abzielen und den Auswirkungen der Kinodebatte auf diese Filme nachgehen. Die Allegorie enthält die Prophezeiung eines drohenden Unheils und eine Warnung, die sich an jene richtet, die dem neuen Medium strikte und künstliche Regeln auferlegen wollen; Regeln, die seine technische Einzigartigkeit und seine soziale Funktion beeinträchtigen würden. DER STUDENT VON PRAG übte auf das bürgerliche Publikum eine unvergleichliche Anziehung aus. Er eröffnete einen Diskurs über das Kino als Teil der ›Hochkultur‹, und er war ein ökonomischer Erfolg. 1926 schreibt Ewers:

Filme haben ein sehr kurzes Leben – dieser Film aber hat nun schon über zwölf Jahre gehalten und wird immer noch in allen möglichen Länder gegeben. Es war, nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze Erde, ein ganz außerordentlicher Erfolg: war der erste künstlerische Film überhaupt. Ich hatte den Kritikern, den Künstlern, dem Publikum den glatten Beweis erbracht, dass man auf dem Kino Kunst machen könne – und der Filmindustrie den anderen, nicht weniger wichtigen, dass man mit Kunst auf dem Kino auch viel Geld verdienen könne. (zit. in Schlupmann 1984, 11)

In meiner Lesart kann Balduin als Personifikation des kinematographischen Mediums gesehen werden. Bis dahin (1913) hat er sich zwar eine intellektuelle Grundlage angeeignet/verschafft, dennoch bleibt er mittellos, gehört der Unterschicht an, als deren Vertreter er die soziale Leiter hochsteigen möchte, auch wenn er nicht genau weiß, wie er es anstellen soll. In Hinsicht auf seine Zukunft befindet er sich in einer Identitätskrise. Scapinelli seinerseits verkörpert die Vertreter der Kinoreformer. Vor dem Hintergrund der Kinodebatte gelesen, scheint es nicht überraschend, dass er die ›Spaltung des Körpers‹ des Studenten herbeiführt und so dessen beiden psychologische Dimensionen des Un-/Bewussten offenlegt. Er symbolisiert eine ältere Generation, die die Kleider und Probleme des jungen Studenten verhöhnen. Margit (Grete Berger), die Gräfin, in die sich Balduin verliebt, repräsentiert die bürgerlichen Zuschauer und ihre einflussreiche Familie sowie ihr Verlobter personifizieren die traditionellen Künste. Lyduschka (Lyda Salmonowa), die einfache Blumenverkäuferin, die den Studenten blind liebt, steht für die proletarischen Kinogän-

sich Carl Gustav Jung auf das Remake von 1926. Er behauptet, dass dies der beste Film sei, den er je gesehen habe und benutzt ihn als Beispiel für die Funktion des Schattens im Leben des Menschen.

ger. In diesem Licht wahrgenommen, können wir den Film folgendermaßen interpretieren: Das Kino, obwohl noch jung, steht an einem Scheideweg, an dem die technischen Attraktionen der ersten Stunde ausgedient haben (Balduin in seiner Krise).¹¹ Die Filmemacher geben sich nicht mehr mit dem Unterschichtpublikum zufrieden, das die Säle füllt, um seine Schaulust zu stillen (Lyduschka verzweifelt in Liebe zu Balduin), und suchen ihren Erfolg beim bürgerlichen Publikum, das auch finanziellen Ertrag verspricht. Die Filmemacher fühlen, dass es ein Potential im Medium zu entwickeln gibt (Balduin ist schließlich der beste Fechter in Prag), aber dass noch weitere Erfahrungen gesammelt werden müssen. Jede Möglichkeit, eine graduelle Lösung dieser Krise herbeizuführen, war blockiert durch die Welle von Pamphleten gegen das neue Medium (das Erscheinen von Scapinelli). Diese Unverschämtheit ist die primäre Ursache für die ›Spaltung‹, die im Kino gemäss der Unheilsprophezeiung erfolgen könnte.

Das junge Medium lässt sich dazu verführen, der ›Hochkultur‹ zu dienen, um in das Pantheon der traditionellen Künste aufgenommen zu werden und die Oberschichten anzuziehen. Es wendet sich dezidiert von dem Publikum ab, das ihm bisher treu gewesen war (die Beziehung von Balduin und Lyduschka) und negiert seine wirkungsvolle technische Einzigartigkeit, die das Hauptmerkmal des Attraktionskinos ausgemacht hatte (Balduins Talent). Dieser grundlegende Schritt zeigt sich im Film in der Erschaffung des Doppelgängers. Er repräsentiert das Materielle ohne das Geistige, den kalten Apparat, der ohne jede intellektuelle Überzeugungskraft bleibt. Kalt und entfremdet wird er effektiv der ›Hochkultur‹ schaden (der Mord an Margits Verlobtem, Baron Waldis).

Die Szenen im Palais des Barons von Schwarzenberg (Margits Vater) exemplifizieren, was das Schicksal des Kinos sein könnte, wenn es seine technische Einzigartigkeit preisgäbe und die traditionellen Künste einfach kopierte. Sie sind frontal gefilmt, ohne Tiefe und gleichen der Dokumentation eines Theaterstücks. Der seltsame Wald, der in der geöffneten Tür sichtbar wird, ähnelt zweidimensionaler Malerei und schafft einen umso stärkeren Bühneneindruck. Balduin als der Repräsentant des unterwürfigen Kinos erscheint durch sein stilisiertes Verhalten als der ungewollte Andere.

Das kinematographische Potential ist nur dann voll realisiert, wenn Balduin und sein Doppelgänger denselben Raum teilen. Das Spiegelbild ist besessen von ihm, der Student bemerkt, dass er «eins und doppelt» ist, und die offensicht-

11 Dazu ist bei Schlüpmann zu lesen: «Der Autorenfilm setzt dem Kino der Attraktionen ein Ende, weil er es nicht einfach negiert, sondern für seine Zwecke absorbiert» (Schlüpmann 1990, 112).

liche Dichotomie von Signifikant und Signifikat ist zeitweise verwischt. Die filmische Technik, die das Erscheinen des Studenten und seines Doppelgängers in demselben Raum ermöglicht, wirkt wie eine Allegorie für das reale Potential des Kinos – die intellektuelle Debatte zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ Kultur und ihre einzigartige Visualisierung auf der Leinwand. Diese Szenen sind komplex hinsichtlich des Gebrauchs der Kamera und der Außenaufnahmen; sie wirken dreidimensional, mit Tiefe und lebendiger Bewegung.

Die Synthese zwischen den beiden Tendenzen, die zur Erfüllung der kinematographischen Möglichkeiten führen könnte, wird durch allerlei Unterbrechungen ›von außen‹ verunmöglicht: Scapinellis Erscheinen, das den Verlust des Spiegelbildes begleitet, die Szenen auf dem Friedhof und die Verfolgungsjagd durch die Alleen Prags. Das Kino befindet sich in einer Sackgasse. Es wird gezwungen, auf seine ›billigen‹, plebejischen Seiten zu setzen, die an Gefühle, Begehren und Ängste appellieren, und löscht sich auf diese Weise tatsächlich selbst aus (der Mord an dem Doppelgänger der sich als Selbstmord erweist). Die intellektuelle Seite des Kinos geht verschütt unter Übermacht der traditionellen Künste. Alles was bleibt ist ein *Golem* – die unausgeschöpften technischen Qualitäten, die nun geistlos sind (der Doppelgänger, der am Ende auf Balduins Grab sitzt).

Die Remakes

Auch in der Zeit nach 1913 hat sich das deutsche Stummfilmkino auf verschiedene Weise immer wieder mit Doppelgänger-Figuren befasst. Erinnerung sei hier nur an DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), JANUSKOPF (D 1920, F. W. Murnau), FAUST (D 1926, F. W. Murnau), METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener). In einigen expressionistischen Bühnenstücken der Weimarer Zeit hallen zudem Doppelgänger-Filmfiguren nach, etwa in Franz Werfels *Spiegelmensch* [1920] and Georg Kaisers *Zweimal Oliver* [1926]. Nach dem Erfolg solcher Erzählungen über Doppelgänger wurden die beiden Filme neu verfilmt, DER STUDENT VON PRAG sogar zweimal, das erste Mal 1926 durch Ewers und Henrik Galeen und das zweite Mal 1935 durch Arthur Robison.¹² DER ANDERE erlebte

12 Robinsons Version der Geschichte des Studenten stützte sich ebenfalls auf den Originaltext, er nahm jedoch mannigfaltige Änderungen vor, teils wohl weil der Film unter der strikten Zensur des Dritten Reichs entstanden ist. Ich möchte hier einzig anmerken, dass Robinson durch die Wiederaufnahme der Geschichte von Balduin, die er als kitschiges Melodram erzählt, m.E. einen Film gedreht hat, der sich als subversives Statement lesen lässt.

1930 ein Remake durch Robert Wiene. Im Folgenden möchte ich eine allegorische Lektüre des *STUDENTEN VON PRAG* von 1926 und von Wiens Remake des *ANDEREN* vornehmen.

DER STUDENT VON PRAG, 1926

Die Verbindung zweier Phänomene, die Europa in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg prägten – die psychoanalytische Therapie von Kriegsneurosen und die bis dahin beispiellose Invasion des deutschen Marktes durch amerikanische Filme um die Mitte der Dekade –, liefern den Schlüssel für meine Lektüre der 1926er Version des *STUDENTEN VON PRAG*.

Gegen Interpretationen gewandt, die das so genannte deutsche expressionistische Kino in Begriffen der *Nachträglichkeit* (post factum) als Propheten der noch bevorstehenden Katastrophe lasen, verweist Anton Kaes (vgl. Kaes 1997 und 2000) darauf, dass viele Filme aus der Zeit von 1919 bis 1924¹³ doch eher als Ausdruck der bereits stattgefundenen Katastrophe zu verstehen sind. Für Kaes funktioniert das Trauma des Ersten Weltkrieges als historisches Unbewusstes vieler deutscher Filme in den Jahren der Weimarer Republik. Die Unfähigkeit eines Großteils der deutschen Bevölkerung, die Kriegstraumata durchzuarbeiten, wird aber vor allem an dem offenbar, was das deutsche Kino damals *nicht* zeigte. Tatsächlich sind in Deutschland – abgesehen von wenigen Ausnahmen (etwa *NERVEN* von Robert Reinert, D 1919) – vor 1930 keine klassischen Kriegsfilm produziert worden.

Kaes beschreibt das Kriegstrauma als Schaffung eines zweiten nationalen Selbst: «The experience of the lost war remained in the national body as an internal wound (a trauma – the Greek word for wound), a foreign body that could not be assimilated» (Kaes 1997, 1). Er zitiert auch einen Ausschnitt aus einer Rede von Freud, die dieser auf einer Konferenz in Budapest (1918) über Psychoanalyse und Kriegsneurose hielt: «[T]he old ego protects itself from the danger to life by flight into the traumatic neurosis in defending itself against the new ego which it recognizes as threatening its life» (ibid., 7). Der Kampf zwischen dem Vor- und Nachkriegs-Ich wird hier im Bild einer Persönlichkeitsspaltung ausgedrückt.

Die Jahre 1924–1929 gelten als «Stabilisierungszeit». In Hinsicht auf die Filmindustrie ist das ein Paradoxon, denn mit der Stabilisierung der deutschen Wäh-

13 Obwohl *DER STUDENT VON PRAG* 1926 gedreht wurde, gehe ich davon aus, dass er zu dem Komplex von Filmen gezählt werden kann, von denen Kaes spricht; zudem erreicht die Krise der deutschen Filmindustrie erst 1925/1926 mit dem *Parufamet-Vertrag* ihren Höhepunkt.

rung (nach der Mega-Inflation) um 1924 erfuhr die deutsche Filmindustrie einen Abwärtsrend. Ein Exporteinbruch und eine folgende Pleitewelle bei den Vertriebsunternehmen führte um 1924/25 zur so genannten ›Stabilisierungs-krise‹. Die US-Filmindustrie hatte auf den richtigen Moment für eine Offensive auf den deutschen Markt gewartet und nutzte nun die Gunst der Stunde. Sie überflutete das Land mit ihren Produkten. Die Amerikaner fanden es profitabler, in Deutschland eigene Verleih- und Tochterunternehmen, darunter selbst Kinos, aufzubauen. Aus Besorgnis vor dem Niedergang der deutschen Filmindustrie und einer amerikanischen Übernahme führte der deutsche Staat ein Kontingentsystem ein: Für jeden importierten Film, der in Deutschland verliehen wurde, sollte ein deutscher Film mit Auslandskapital produziert werden. Viele dieser Kontingentfilme wurden zwar nie hergestellt, aber die Zertifikate über ihre geplante Produktion erlaubten es ihren Inhabern, ausländische Filme einzuführen (vgl. Kracauer 1974, 131–137). Die Amerikaner strebten eine möglichst hohe Zahl an Zertifikaten an, um so viel wie möglich nach Deutschland zu importieren. Sie begannen daher, in Deutschland eigene *low-budget*-Filme herzustellen. Dazu arbeiteten sie mit deutschen Filmgesellschaften zusammen oder kauften sie schlicht auf. Ihren Höhepunkt erreichte die ›amerikanische Flut‹ mit dem *Parufamet*-Vertrag: Paramount und MGM beteiligten sich mit vier Millionen Dollar für zehn Jahre an der UFA (vgl. Thompson 1999).

Die Fast-Übernahme der deutschen Filmindustrie ging mit der Abwerbung einiger der kreativsten Kräfte einher. Hollywood-Studios kauften deutsche Stars geradezu ein: Ernst Lubitsch, Pola Negri, Lupo Pick, Paul Leni, F.W. Murnau, Conrad Veidt und Emil Jannings – sie alle gingen zwischen 1925–1926 nach Amerika. Hinzu kam die Orientierung der deutschen Filmproduktion am *American style*. Stilistische Anpassung sollte den Export sichern.

Gleichzeitig herrschte unter den deutschen Künstlern nach dem Krieg (an dem viele teilgenommen hatten und in dem auch Künstler wie der Regisseur des *STUDENTEN VON PRAG VON 1913*, Stellan Rye, gefallen waren) eine anti-idealistische Avantgarde-Tendenz vor. Gerade die Kunstszene Berlins folgte gern der Ideologie des Amerikanismus: Schreiben für den Film wurde nun, verglichen mit traditionellen literarischen Formen, für demokratischer gehalten, da man so ein größeres Publikum erreichte.

Als Ewers und Henrik Galeen 1926 den *STUDENTEN VON PRAG* neu verfilmten, wählten sie, meiner Meinung nach, wiederum eine Prophezeiung, um das Verhängnis hinsichtlich der Zukunft des deutschen Kino zu artikulieren.¹⁴

14 Ich möchte hier nur kurz anmerken, dass ich nicht mit Schlüpmann (1984) oder Coates (1991) übereinstimme, die vertreten, dass diese Version des Films explizit antisemitische Motive benutze.

Als ursprünglich literarische Autoren zeigten die beiden große Besorgnis angesichts der Zukunft des deutschen Films. In der klaustrophobischen Atmosphäre eines geschlossenen Studios, kehrten sie zu dem Studenten Balduin (Conrad Veidt) zurück, der das Kino verkörpert, und deprimiert und hilflos ist. Margit (Agnes Esterhazy) und ihre Familie lassen als Personifikationen des Oberschichtpublikums und der traditionellen Künste – verglichen mit der früheren Version – ein verändertes geistiges Bewusstsein erkennen. Der Film hebt Margits Langeweile hervor und die Unfähigkeit Ihres Verlobten, Baron Waldis (Ferdinand von Alten), seinen Emotionen ihr gegenüber Ausdruck zu verleihen, außer über materielle Dinge. Dies könnte den Zustand der traditionellen Künste nach dem Krieg repräsentieren: dekadent, eskapistisch, entrückt und machtlos. Scapinelli (Werner Krauß) wiederum personifiziert die amerikanische Übernahme. Er arrangiert die Ereignisse, lenkt sie nach seinem Willen und seinen Interessen. Seine Macht beruht auf Geld, aber der Preis, den man zu zahlen hat, um an das Geld zu gelangen, ist hoch: Verlust von Identität und Eigenständigkeit. Baduins Doppelgänger, verletztlich und angeschlagen, stellt die Personifikation der möglichen Zukunft des deutschen Kinos dar, falls es sich dem amerikanischen Diktat unterwirft. Solch ein Kino wäre nurmehr der Schatten seiner selbst, niedergestreckt durch ein Trauma, von dem es sich nie mehr erholen würde.

Das Verhalten von Balduin, der seine frühere Identität opfert und geblendet ist von Wohlstand und Erfolg, den er nicht selbst erwirtschaftet hat, symbolisiert in psychoanalytischen Begriffen das *Acting out* des Traumas (‘Agieren’ oder ‘Ausarbeiten’ bei Freud). Die eindrucksvolle Szene mit den Musikern im Club, die teilweise aus Balduins Perspektive gefilmt ist und seine Betrunketheit durch subjektive Einstellungen wiedergibt, weist auf die Hinwendung des Studenten zu leichter Unterhaltung und Eskapismus hin. Er geht seiner Verwirrung und seinen Ängsten nicht nach, sondern weicht ihnen aus, indem er ein zweites Selbst kreiert, das Schmerz und Schuld in sich trägt. Auch die ‘Erlösung’ durch Scapinelli schafft keinen Raum für den Prozess der ‘Durcharbeitung’ der traumatischen Ereignisse, sodass das Trauma unausweichlich zum Desaster führen muss.

Die Übernahme einer seelenlosen Massenkultur wäre auch für die traditionellen Künste verheerend (der Doppelgänger ermordet Margits Verlobten), weil das Publikum nicht mehr in der Lage wäre, ‘Hochkultur’ angemessen zu genießen. Die Rolle von Lyduschka (die von Elizza La Porta gespielte Blumenhändlerin, die Balduin unerwidert liebt) ist in diesem Remake fast unbedeutend, vielleicht weil sie für die proletarischen Kinogänger steht, die für die diesmalige Allegorie weniger relevant sind.

Paradoxerweise wurde diese Prophezeiung des Verhängnisses gedreht, während Conrad Veidt, der hier die Doppelrolle des Balduin spielt, über einen Vertrag mit einem Hollywood-Filmproduzenten verhandelte, in den er nach den Dreharbeiten zum *STUDENTEN VON PRAG* einwilligte.

DER ANDERE, 1930

Als der Ton den Film eroberte, war das Kino längst eine stabile Institution und galt vielen schon als Kunstform. Dennoch erweckte die Einführung der hörbaren Sprache unter Autoren, Produzenten, Regisseuren und Schauspielern erneut Ängste. Zunächst war es die Furcht vor einer neuen Finanzkrise, da sich mit dem Tonfilm neue Komplikationen für den internationalen Vertrieb abzuzeichnen schienen. Viele Schauspieler waren besorgt, dass der Gebrauch ihrer (nicht immer wohltonenden) Stimmen das Ende ihrer Karriere bedeuten könnte. Auch fürchtete man, dass die erreichte Virtuosität von Kameraführung und Montage verloren gehen könnte. Der Gebrauch des schweren, sperrigen Equipments und neue stilistische Begrenzungen, die Dialogszenen zunächst erforderten, nährten die Vorstellung, das Kino verwandele sich in photographiertes Theater.

1926 finden sich in deutschen Zeitungen Berichte über die neue Tontechnik. Im November veröffentlichte das *Berliner Tageblatt* (13.11.1926) eine Reihe von Artikeln unter dem Titel: «Unsere Stimme kann photographiert werden». Man begrüßte zwar den technischen Fortschritt, gleichzeitig bangte man um die Zukunft der originären ästhetischen Errungenschaften des Stummfilms und stellte Überlegungen darüber an, ob und wie das Kino dem ästhetischen Wandel unterworfen werde. Schon die Titel einzelner Artikel lassen dies erkennen: «Gefahr für den Film?» oder «Neue Mittel – neue Ziele». Béla Balázs resümierte die Debatte zur Einführung des Filmtons: «Künstler und Theoretiker zogen mit den antiquierten Gesetzen der Ästhetik und der Kunstphilosophie gegen den Sprechfilm zu Felde. So wie seinerzeit gegen den Stummfilm. Genau so ergebnislos» (Balázs 1961, 230).

Das Remake *DER ANDERE* (1930) ist der erste Tonfilm von Robert Wiene. Die filmhistorische Forschung hat ihn bisher kaum beachtet und nur wenige Kopien finden sich noch in den Archiven. Er wurde in jener Zeit produziert, die das Ende des Stummfilms – und nach Überzeugung mancher Zeitgenossen den Tod des Kinos schlechthin – brachte.

Wienes Film basiert fundamental auf psychoanalytischem Denken, das nicht allein als ein wissenschaftliches Konzept zur Ausgestaltung der Figurenpsyche

beigezogen, sondern als ein an sich attraktives Thema behandelt wird.¹⁵ Vieles spricht dafür, dieses Remake als eine Allegorie für die Debatte um die Einführung des Tons im Kino zu lesen.

Der Szenarist Johannes Brandt nutzte Lindaus Bühnenstück und Filmskript lediglich als Basis für die eigene Version. Diesmal liebt der Jurist Dr. Hallers (erneut von einem Bühnenstar der Zeit, Fritz Kortner, gespielt) Marion, die Freundin seiner Schwester, die er nicht anzuschauen wagt. Durch ein Zusammentreffen mit ihr in höchste Angst versetzt, flieht er in sein Arbeitszimmer und erleidet einen psychotischen Schub, in dem er sein zweites Selbst gebiert. In Brandts und Wienes Version ist der Doppelgänger nun eine bekannte Figur des großstädtischen Nachtlebens. Er trägt den Spitznamen <der Baron> und ist – obschon ein Dieb – doch ein Mann mit Status. Er trifft auf Ameli (Käthe von Nagy), ein Bar-Mädchen, deren Geliebten er als Dr. Hallers zu Handlungsbeginn vor Gericht harsch angeklagt hat, und verspricht ihr, Hallers (also sein erstes Selbst) für sie zu töten.

Nach dem Einbruch ins eigene Haus – als Baron – und nach weiteren Ereignissen wird sich Hallers schließlich seiner Persönlichkeitsspaltung bewusst. Er bittet einen Freund, den Psychiater Dr. Köhler (Eduard von Winterstein), ihn zu untersuchen. Um Hallers die beste Behandlung zu gewähren, konsultiert dieser eine Gruppe von Kollegen. Nach deren Diagnose kann eine derart tiefe Persönlichkeitskrise nur mit einem Hospitalaufenthalt kuriert werden (die Lösung, die auch 1913 gewählt wurde). Köhler hingegen glaubt, dass nur das Bewusstwerden des Patienten über seinen Zustand und die Suche nach den Ursachen seiner Persönlichkeitsspaltung (das heißt der Probleme, die er dabei hat, seine Gefühle Marion zu offenbaren) ihn heilen kann. Damit entpuppt er sich als ein leidenschaftlicher Unterstützer der Methoden Freuds.

Die Debatte unter Kollegen wirkt wie eine Allegorie für die Debatte zwischen Wiene und seinen Zeitgenossen über die Zukunft von Filmschauspielern: Köhler überzeugt schließlich seine Kollegen, bis 22 Uhr zu warten, die übliche Zeit von Hallers psychotischen Attacken. Doch diesmal wird der Schub mit dem vollen Ichbewusstsein der Identitätsspaltung des Patienten eintreten. So erschafft Hallers gleichzeitig eine Projektion seines Alter Ego als physischer Anderer, und der Kampf zwischen den beiden beginnt. Nach einer Weile verlässt Hallers den Raum und wendet sich gelassen seiner Schwester zu – er ist geheilt.

15 Die psychoanalytische Therapie als Methode ist so zentral in dem Film, dass ein Katalog aus dem Dritten Reich ihn beschrieb als »typischen Vertreter des zersetzenden jüdischen Intellektualismus, der im Verbrecher keinen Schädling, sondern nur einen Kranken sieht“ (zit. in Jung,/Schatzberg 1993, 40).

Wiene benutzte den neuen Ton in *DER ANDERE* auf virtuose Weise. Der größte Teil des Tons, einschließlich der Musikanteile, ist diegetisch motiviert. Der Gesang spielt zudem eine psychologische Rolle, so enthüllt schon das erste Lied, das Marion singt, deren frustrierte Liebe für Hallers. Wiene war einer der ersten deutschen Regisseure, der Tonaufnahmen außerhalb des Studios, *on location*, machte (etwa in der Hippodrom-Szene).

Zu Beginn der Weimarer Republik, 1919, hatte Wiene bei einem der berühmtesten Filme jener Epoche Regie geführt: *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* – ein Film, der (unter anderem) das Unbewusste thematisierte. In die Epoche des Tonfilms trat der Regisseur nun mit einem Film über die Psychoanalyse ein. Der Sprechfilm galt Wiene als das Therapie-Sofa des Stummfilms: Die Dinge verschieben sich aus dem Unbewussten in die Sprache. Für diese Lesart ist die Figur des Dr. Köhler zentral. Ihr Darsteller, Eduard von Winterstein, eröffnet wohl nicht zufällig den Film, und zwar in frontaler, die Kinozuschauer adressierender Position, um die anderen Schauspieler respektive Figuren vorzustellen. Jung und Schatzberg kommentieren dies kritisch:

Schlimmer ist, daß Winterstein, bevor die Filmhandlung beginnt, vor einen Vorhang tritt und – sich nach allen Seiten verbeugend – Besetzungs- und Stabliste vorliest. Offenbar wollte Wiene damit andeuten, daß der Film durch Hinzufügen des Tons der Sprechbühne ebenbürtig geworden sei. Aber dieses Kunstmittel unterminiert ganz ungewollt den angestrebten Realismus des Films: Indem von Winterstein als Schauspieler und als Köhler auftritt, läßt er die Zuschauer die Fiktionalität der Handlung nicht mehr vergessen. Es handelt sich um ein antirealistisches, um ein verfremdendes Stilmittel, das Wiene in diesem Zusammenhang nur schwerlich im Kopf gehabt haben kann. (Jung/Schatzberg 1993, 159)

Ich bin hingegen der Meinung, dass Wiene wusste, was er tat. Er war sich sicher im Klaren darüber, dass diese Exposition den Realismus des Films nicht unberührt lässt. Es ging ihm aber wohl gerade darum, seinen ersten Tonfilm auf einem höheren – einem metaphorischen – Niveau anzusiedeln und keine Reproduktion von Realität zu fingieren, wie man es angesichts der neuen Medientechnik hätte erwarten mögen. Und Wiene setzte sich damit explizit zur Version von 1913 in Beziehung. Er nutzte eine Form der selbstreflexiven Exposition (die das Publikum adressierende Präsentation der Schauspieler *als* Schauspieler, nicht selten vor einem Vorhang, ergänzt durch Titel mit den Namen von Schauspielern und Figuren), die als *state of the art* galt, als der erste *ANDERE* und der erste *STUDENT VON PRAG* erschienen (vgl. Schweinitz 2003).

Max Macks Film folgte damals dieser Form. Wiene verband auf solche Weise – offen intertextuell – zwei Übergangsperioden des Kinos. Letzteres betrat also das ›Reich der Sprache‹ mit Hilfe eines Psychiaters und eines Bühnenstars. Gleichzeitig griff Wiene auf den ersten Autorenfilm – und damit implizit auf die führe *Kinodebatte* – zurück und nutzte dieselbe Doppelgänger-Erzählung um jenem Dilemma Ausdruck zu geben, dem sich die Filmleute in dieser neuen Übergangszeit ausgesetzt sahen.

Eine andere hochgradig allegorische Szene dieses Films zeigt Hallers, der eingeschlossen in seinem Zimmer mit dem Doppelgänger kämpft. Wiene inszenierte die Szene fast ausschließlich auf den Ton gestützt. Dennoch gibt es eine wichtige Naheinstellung, in der Hallers und ›der Baron‹ einander mit Hilfe eines rein filmischen Tricks gegenübergestellt werden. Dieser wurde in der Version von 1913 nicht benutzt, obwohl er gerade damals als Attraktion galt. Möglicherweise hat das mit Lindaus und Macks Bestreben zu tun, ein realistisches Drama zu schaffen, das keiner ›billigen‹ Kino-Attraktion bedurfte. Wienes Film hingegen scheint zeigen zu wollen, dass der Tonfilm das Kino nicht in photographiertes Theater verwandelt und filmtechnische Attraktionen nach wie vor zur Verfügung stehen, um Momente des Phantastischen zu schaffen; dass es möglich sei, innere Bilder auf das äußere Leben zu projizieren. Anders als bei vielen Zeitgenossen zeigt sich bei Wiene die Überzeugung, dass das Kino seine Einzigartigkeit und Virtuosität bewahren kann. So wie seine Filmfigur Dr. Köhler, so hätte wahrscheinlich auch er die bis heute kolportierte Vorstellung abgelehnt: «Sound cinema's closer adjustment to reality indicates that the price of apparent health is conformism» (Coates 1991, 22).

Resümees

Paul Coates argumentiert: «The moment of the uncanny punctuates a transformation, and the sense of the uncanny is widespread in a society that perceives itself to be in transition» (Coates 1991, 5–6). Das erscheint dadurch weiter erhärtet, dass der Doppelgänger nicht allein das *Unheimliche* repräsentiert, sondern auch für eine *instabile* Identität, verbunden mit körperlichen Reaktionen, steht – ähnlich wie man dies regelmäßig bei Menschen beobachten kann, deren kulturelle Verankerung einen starken Wandel erfährt. Die Doppelgänger-Figuren in den beiden Filmen von 1913 lassen sich mithin als symbolische Entsprechungen von künstlerischen Mentalitäten in den 1910er Jahren lesen, die sowohl von der Furcht vor der neuen mechanisch-reproduktiven Apparatur als auch von Faszination hierdurch geprägt erscheinen. Es teilt sich in ihnen

etwas von der persönlichen Verunsicherung jener neuen Filmkünstler mit, die aus den traditionellen Künsten und Denkschulen kamen. Sowohl in den Filmen von 1913 als auch in den beiden Remakes ist viel von der gespaltenen Psyche spürbar, mit der jene Zeit auf die tiefen sozialen, ökonomischen und technischen Umbrüche reagierte.

Aus dem Englischen von Jörg Schweinitz

Literatur

- Balázs, Béla (1961): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1949]. Wien: Globus.
- Bassermann, Albert (1913) Wie ich mich im Film sehe. In: *Licht-Bild-Bühne* 6, S. 5.
- Benjamin, Walter (1977) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Coates, Paul (1991) *The Gorgon's Gaze*. New York: Cambridge University Press.
- Curtis, Scott (1994) The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany. In: *Film History* 6, S. 443–469.
- (2001) Aesthetics as Applied Physiology: Corporal Understanding in the Kino-Debatte. In: *The Tenth Muse: Cinema and the Other Arts / La decima musa: il cinema e le altre arti*. Hg. v. Leonardo Quaresima & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 407–413.
- Diederichs, Helmut H. (1985) *Der Student von Prag: Einführung und Protokoll*. Stuttgart: FOCUS-Verlagsgemeinschaft.
- Duenschmann, Hermann (2002) Kinematograph und Psychologie der Volksmenge [1912]. In: *Medientheorie 1888–1933*. Hg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 85–99.
- Eisner, Lotte H. (1980) *Die dämonische Leinwand* [franz. 1952]. Hg. v. Hilmar Hoffmann & Walter Schobert. Frankfurt am Main: Fischer (erweiterte Neuauflage).
- Elsaesser, Thomas (1982) Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema. In: *Wide Angle* 2, S. 14–25.
- (2000) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York / London: Routledge.
- Freud, Sigmund (1989) Das Unheimliche [1919]. In: ders. *Studienausgabe*, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 241–274.
- Goethe, Johann Wolfgang (1973) Gingo Biloba [1815]. In: ders. *Poetische Werke*. Bd. 3. Hg. v. Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau, S. 89.
- Hake, Sabine (1993) *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907–1933*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Jung, Uli / Schatzberg, Walter (1993) Zur Genese eines Filmstoffs: DER ANDERE VON Max Mack [1912] und Robert Wiene [1930]. In: *Filmwärts* 28, S. 40.
- / Schatzberg, Walter (1995) *Robert Wiene der Caligari Regisseur*. Berlin: Henschel.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978) *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München, Tübingen: Max Niemeyer.

- (1987) Literary Intellectuals and the Cinema. In: *New German Critique* 40, S. 7–33.
- (1997) Weimar Cinema and the Trauma of the Great War. *Vortrag am Goethe Institut/BFI*, London, November 1997 (Typoskript).
- (2000) War – Film – Trauma. In: *Modernität und Trauma*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Wien: Universitätsverlag, S. 121–130.
- Kaiser, Georg (1926) *Zweimal Oliver: Stück in Drei Teilen*. Berlin: Verlag die Schmiede.
- Kracauer, Siegfried (1974) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* [1947]. Princeton: Princeton University Press
- Lange, Konrad (1992) Kinodramatik [1913]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 267–272.
- Le Bon, Gustave (1964) *Psychologie der Massen* [franz. 1895]. Stuttgart: Kröner.
- Lenk, Sabine (1996) Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: *Handbuch zur «Völkischen Bewegung» 1871–1918*. München etc.: Saur, S. 797–805.
- Lindau, Paul (1992) Antworten auf eine Umfrage [des *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 1913, 8, Antwort Nr. 135]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 279–280.
- Lukács, Georg (1992) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [1911]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 300–305.
- (1978) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [1913]. In: Kaes (Hg.) (1978), S. 112–118.
- Pinthus, Kurt (1930) DER ANDERE Einst und Jetzt. In: *Das Tagebuch*, 16.8.1930.
- Rank, Otto (1993) *Der Doppelgänger* [1914]. Wien: Turia & Kant.
- Richter, Johann Paul Friedrich (1963) Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs [1796]. In: ders. *Werke*. Bd. 2. Hg. v. Norbert Miller & Gustav Lohmann, München: Hanser, S. 11–565.
- Rosenfield Claire (1967) The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double. In: *Stories of the Double*. Hg. v. Albert Guerard Albert. New York: J.P. Lippincott, S. 311–331.
- Roth, Joseph (1934) *Der Antichrist*. Amsterdam: Allert De Lange.
- Schlupmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des Frühen Kinos*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- (1984) «Je suis la solitude»: Zum Doppelgängermotiv in DER STUDENT VON PRAG. In: *Frauen und Film* 36, S.10–24.
- Schubert, Heinrich Gothilf (1968) *Die Symbolik des Traumes* [1814]. Heidelberg: Lambert Schneider.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- (2003) Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm. In: *Montage/AV* 12,2, S. 88–102.
- Taine, Hippolyte (1870) *De L'Intelligence*. Paris: Hachette.
- Thompson, Kristin (1999) The Rise and Fall of Film Europe. In: *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Hg. v. Andrew Higson & Richard Maltby. Exeter: Exeter Studies in Film History, S. 56–63.
- Tymms, Ralph (1949) *Doubles in Literary Psychology*. London: Bowes & Bowes.
- Werfel, Franz (1920) *Spiegelmensch: magische Trilogie*. München: Kurt Wolff.
- Zischler, Hanns (1996) *Kafka geht ins Kino*. Reinbek: Rowohlt.