

Michael Rohrwasser
Freuds Lektüren

Imago

Michael Rohrwasser

Freuds Lektüren

Von Arthur Conan Doyle
bis zu Arthur Schnitzler

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Originalausgabe
© 2005 Psychosozial-Verlag
Goethestr. 29, D-35390 Gießen.
Tel.: 0641/77819; Fax: 0641/77742.
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de,
www.psychosozial-verlag.de.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektroni-
scher Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Freud an seinem Schreibtisch in London,
39 Elsworthy Road, im Sommer 1938 *Der Mann Moses und
die monotheistische Religion* lesend.

© By permission of Sigmund Freud Copyrights /
Paterson March Ltd., London.

Umschlaggestaltung: Christof Röhl nach Entwürfen
des Ateliers Warminski, Büdingen.

Lektorat: Claudia Schmitt.

Satz: Till Wirth, Amsterdam, Gießen.

Printed in Germany

ISBN 3-89806-094-2

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Geheime Schlüssel	7
Fragen, Spuren, Verdächtigungen	12
Kapitel I	
Freud und Sherlock Holmes	17
<i>Das Unheimliche</i> . Kino, Jahrmarkt und Hypnose	17
Freuds detektivische Lektüre des <i>Sandmann</i>	33
Entzifferungen. Schlüssel und Türhüter	37
<i>Schlüssel und Dietrich – Türhüter und Zensor</i>	
Vom Verbrecher zum Detektiv	50
Der literarische Detektiv	60
<i>Erzählbarkeit – Erfolg – Diskretion – »als Freud noch Charcot hieß«</i>	
Epilog: Zwei literarische Psychoanalyse-Detektive	85
Kapitel II	
Freud liest Conrad Ferdinand Meyer	87
Chronologie der Kommentare	87
<i>Goethe – C. F. Meyer – Die Richterin</i>	
Rätselcharakter, Spaltung und Spiegelung	117
<i>Der Leser als Detektiv – Spiegelungen – Oben und Unten – Frauenrecht</i>	
Freuds <i>Richterin</i>	140
<i>Familienroman – Inzest – Der Protagonist – Ödipus –</i>	
<i>Das biografische Geheimnis</i>	
Kapitel III	
Freud liest Jensens Phantasiestück <i>Gradiva</i>	163
Gibt es eine Literatur »nach Freud«?	163
<i>Gebende und Nehmende – Novellen – Theater – Literatur nach Freud?</i>	

Gradiva rediviva	178	
<i>Das mythologische Material – Kritik der Wissenschaften – Pompeji – Atalanta – Träume und Erkenntnis – Vulkanisches</i>		
Freud als Archäologe	196	
<i>Reduktion und Indienstnahme – Archäologie – Psychopathographie – Konkurrenz</i>		
<i>Der Dichter und das Phantasieren – Ein Nachtrag zu Freuds Gradiva-Essay</i>		218
<i>Unterhaltungsliteratur und literarische Moderne – Distanzierungen</i>		
Kapitel IV		
Freud liest Schnitzler. Ästhetizismus, Antisemitismus und Traumdeutung	229	
Ästhetizismus oder Die Harmlosigkeit der Literatur	229	
Bilderwelt und Schrift	235	
Zauberei und Antisemitismus	242	
E. T. A. Hoffmann	257	
Die Verärgerung des Theoretikers (über den Fantasten)	263	
<i>Marco Polo und Hannibal – Die Übersetzbarkeit von Traumbildern</i>		
Epilog: Albert Ehrenstein	274	
Kapitel V		
Canetti liest Freud	277	
Geschichten vom Einfluss der Psychoanalyse	277	
Verschlossenes Fenster und geöffnetes Ohr	288	
Einsprüche	298	
Der heimliche Dialog mit Freud und das Quaken der Frösche	309	
<i>Die Blendung – Masse und Traum</i>		315
Endnoten	331	
Literaturverzeichnis	379	

Einleitung

»Ich will, dass man mit der Schlussfolgerung beginne« (Montaigne, *Essais*).
»Was einen vom Schreiben abhält, sind ja immer die Einleitungen« (Freud [FF, 20]).

Geheime Schlüssel

In Umberto Ecos Roman *Das Foucaultsche Pendel* (1988) verschwindet ein Verlagslektor und lässt einen durch Passwort verschlossenen Computer zurück, den er, nach einem jüdischen Kabbalisten des Mittelalters, Abulafia nennt. Auf einer Diskette ist das Geschehene aufgezeichnet, das auch Aufschluss über seinen jetzigen Aufenthaltsort zu geben verspricht. Der Lektor war der Überzeugung, dass mit der Verschlüsselung durch ein Passwort niemand seine Aufzeichnungen mehr lesen könne. »Wunderbar für Geheimagenten (...), und nicht einmal Torquemada wird je erfahren, was du geschrieben hast« (1988/89, 38) – ein naiver Glaube, ahnt der Leser sofort. Der Freund des Lektors, Absolvent mehrerer philologischer Disziplinen, macht sich mit der Gewitztheit des postmodernen Intellektuellen an die Arbeit, dieses Passwort zu ermitteln. Er nimmt *das Hermetische* der Schreibstube wahr, erblickt dort ein allegorisches Gemälde, weiß von des Lektors Neigung zu Anagrammen und macht sich auf die Jagd nach dem Falken, wissend, dass der Verschollene der »Sam Spade des Verlagswesens« war. Er versucht sich »in die mentalen Prozesse Belbos hineinzuversetzen« und beginnt mit kabbalistischen Variationen; er versucht es dann, inspiriert durch das allegorische Bild, mit magischen Zahlen, mit dem Namen Gottes, siebenhundertzwanzigfach, dem Namen der Geliebten, der Zahl des Großen Tieres aus der Offenbarung des Johannes – und so fort. Es ist ein geläufiges Spiel, bekannt aus Filmen, in denen Robert Redford oder Michael Douglas sich sekundenschnell in fremde Datenbanken einschleichen, während die Gegner sich schon nähern, oder in denen ein Jüngling den Schulrechner überlistet und dann mit dem Pentagon-Computer in ein Endspiel gerät.

Hacker oder cracker wissen – so erzählen das Kino, das Feuilleton und der Kriminalroman im Chor¹ –, wie die Passworte für die Vorder- und Hintertüren zu finden sind und wie sie zustande kamen (dass sie in der Regel tatsächlich leicht zu finden sind, ist eine andere Geschichte). Die *hacker* sind die neuen Helden des Entzifferns, die in der Mythologie unseres Alltags inzwischen nicht selten an die Stelle des Psychoanalytikers treten. Die Kunst der Entschlüs-

selung des Passworts scheint den Zugang zum *ganzen Text* und zum Kontext zu verheißen, den Weg zu einer eindeutigen Lesart zu versprechen. Und zur Spielregel gehört der Glaube an die Möglichkeit des Entzifferns (was den Akt einer Verschlüsselung voraussetzt). Ihre Arbeit erscheint als eine magische Digitalisierung der Psychoanalyse, mit deren Hilfe der Schlüssel in sekunden-schneller Analyse aufzuspüren ist.

Eine düstere Variante des verweigerten Zugangs findet sich in Franz Kafkas nachgelassenem Roman *Der Process*, in jener berühmten Parabel vom Türhüter und dem Mann vom Lande (*Vor dem Gesetz*), die inzwischen zur »Bewährungsprobe« neuer Literaturtheorien ernannt worden ist. Der Kaplan zitiert sie aus den »einleitenden Schriften zum Gesetz« und erweckt so den Anschein, als wäre dieses Gesetz niedergeschrieben und nachzulesen. Der Mann vom Lande wartet vergeblich vor dem Tor (des Gesetzes), das immer offen steht, auf Einlass. Er lässt kaum ein Mittel unversucht, so glaubt er, und erfährt am Ende seines Wartens und seines Lebens vom Türhüter, dass dieser Eingang nur für ihn bestimmt gewesen war. »Du hast nicht genug Achtung vor der Schrift und veränderst die Geschichte«, sagt der Geistliche zu Josef K., nachdem dieser die Parabel auf die eigene Lage bezogen hat, in jener verpönten ursprünglichen Lesart, die im Gelesenen das eigene Erleben wiedererkennt. Wir wissen keineswegs, ob der von der Kanzel herabgestiegene Kaplan mit diesem Einwand den Hilfesuchenden in die Irre führt, oder ob er die *Wahrheit* spricht, denn schon zu Anfang ihrer Begegnung antwortet er auf Josef K.s Begrüßung »Mit Dir kann ich offen reden« mit der vieldeutigen Erwiderung »Täusche Dich nicht«. Auch wenn dieses Wort dann auf das »Gericht« bezogen wird, ist eine Warnung nicht ausgeschlossen, da das Gericht weder zu orten noch einzugrenzen ist. Josef K., der von der Kanzel aus von dem Geistlichen aufgerufen wird, weiß, dass er »festgehalten« wird, falls er sich nun diesem zuwendet. Aber K. neigt dazu, in dem G. den wohlwollenden Vermittler wahrzunehmen, und dieser selbst fordert ihn am Ende auf zu sehen, »wer ich bin« – ein Mann des Gerichts.*

Dort, wo die Erzählung sich einer Lösung verweigert, muss nicht die Entschlüsselung beginnen, sondern kann die Anerkennung stehen, dass der literarische Text keinen eindeutig bestimmbarer Sinn liefert; seine Lektüre

* Ich zitiere Kafkas Roman nach der Faksimileausgabe des handschriftlichen Manuskripts (Basel u. Frankfurt/M. 1997). Nachdem sich der »Geistliche« als »Gefängniskaplan« zu erkennen gegeben hat (*Im Dom*, S. 37, Z. 20), benutzt Kafka erstmals das Kürzel »G.«, das folglich für »Geistlicher« wie für »Gefängniskaplan« stehen kann. Die durchgehende Ausschreibung »Geistlicher« in der kritischen Edition von Malcolm Pasley (Frankfurt/M. 1990) ist bereits Deutung oder »Entzifferung«.

kann zur Einsicht in die Bedingtheit des Verstehens führen, das nicht zur Sache gelangt. Kafkas Parabel verstehen, heißt nicht Aufspüren einer verborgenen Wahrheit, sondern »Achtung vor der Schrift«. Das grenzenlose Vertrauen in das eigene Erkenntnisvermögen wird durch die Deutungsabstinenz des Autors erschüttert. Auffällig ist die im Verlauf der Erzählung zunehmende Bedeutung des Türhüters, der 21-mal genannt wird (der Mann vom Lande dagegen nur neun Mal); und auch in ihrer Exegese befassen sich der Geistliche und K. fast ausschließlich mit dieser Figur, die den Eintritt ins Innere zu verweigern scheint. K. steht *vor der Erzählung*, die im Widerstreit mit dem Kaplan »unförmlich geworden« ist, wie der Mann vom Lande vor dem Tor des Gesetzes; der Interpret steht *vor* der Erzählung und will »aufschließen«², was die Gattung der Parabel schließlich zu verlangen und die Klarheit des Erzählten zu ermöglichen scheint. Doch die Parabel verweigert nicht nur das Passwort, sondern auch das positive Wissen, dass ein solches existiert.

Keine Kunst des Entzifferns funktioniert auch im Falle von Ecos Lektor, der durch das Pendel des Léon Foucault stirbt (und dessen Todestag beinahe auf den von Michel Foucault fällt). Alle Gewitztheit und alles »Kadabra« ist vergebens; das Studium der philologischen Hermeneutik, der Semiotik und anderer Entzifferungssysteme wie der Psychoanalyse liefern nicht die Lösung. Vorgeführt wird, in den Worten Ecos, der »Interpretationswahn« von Monomanen (1992/96, 153). Schließlich antwortet der ratlose Freund auf die Frage des Computers »Hast du das Passwort?« mit einem erschöpften »Nein«. Damit endlich öffnet sich für ihn die Tür, und das Geschehene wird, als Aufzeichnung, nun lesbar: »Meine Freude über den Sieg war so groß, dass ich mich gar nicht fragte, warum Belbo ausgerechnet dieses Wort gewählt hatte. Heute weiß ich es, und ich weiß auch, dass er in einem Moment der Klarheit begriffen hatte, was ich jetzt begreife.« Was das ist, wird am Ende des Romans vielleicht gesagt: »Darin lag eine Wahrheit: Nicht nur gibt es das Zauberwort nicht, sondern wir müssen auch zugeben, dass wir es nicht kennen. Doch wer zugeben kann, dass er es nicht kennt, kann etwas erfahren (...)« (1988/89, 55 u. 732).

Hier öffnet das Eingeständnis eines fehlenden Schlüssels den Blick auf einen verschlossenen Text und schützt damit vor vordergründigen Entzifferungen – eine ironische Botschaft in der Gestalt des scheiternden Detektivs, die auch die Literaturwissenschaft nicht ignorieren sollte (es ist naheliegend, dass Eco hier selbstkritisch seine eigene Theoriegeschichte der Interpretation kommentiert). Der Falke muss nicht aus Gold sein, weil während der Jagd nach ihm so viele starben; und der Safe, dessen Kombination man unter so großen Mühen gewinnt, kann sich dennoch als leer erweisen. Verschlüsselungen können ein

Kapitel I

Freud und Sherlock Holmes

Das Unheimliche. Kino, Jahrmarkt und Hypnose

Freuds Schrift *Das Unheimliche* aus dem Jahr 1919 macht die besondere Stellung von Literatur im System der Psychoanalyse sofort deutlich. Verwiesen wird auf Goethe, Schiller, Hoffmann, Hauff, Heine, Nestroy, Schaeffer, Schnitzler und Ewers, auf Homer, Herodot, Dante, Shakespeare, Wilde und Twain, auf die Bibel, die Grimm'schen Märchen und auf eine »recht einfältige« Erzählung aus der englischen Zeitschrift *The Strand*. Dieses Durcheinander der Literaturen und Epochen ist nicht ungewöhnlich, sondern eher ein Kennzeichen von Freuds selbstbewusst »ignoranter« literarischen Assoziations- und Belegetchnik; entsprechend fahrlässig sind einige seiner Nacherzählungen. Obwohl seine Fragestellung explizit nicht auf Literatur zielt, sondern er nach den »Qualitäten unseres Fühlens« fragt, nach dem »Schreckhaften, Angst- und Grauenerregenden« (U 243), haben die literarischen Beispiele nicht nur einen gleichberechtigten Status wie die Fallgeschichten von Patienten und eigenen Erinnerungen des Autors, sondern sie sind der Angelpunkt der Untersuchung. »Das Unheimliche des Erlebens hat weit einfachere Bedingungen«, notiert Freud (U 269) – die Literatur erweist sich als komplexer und überlegen, und an ihr wird die Theorie des Unheimlichen entwickelt.

Bemerkenswert ist aber auch, wie wenig der im Mai 1919 niedergeschriebene Aufsatz an die Zeit seiner Entstehung erinnert, verglichen etwa mit den aktuellen Ergänzungen zur *Traumdeutung*, deren fünfte Auflage im selben Jahr erschienen ist. Zwar sagt Freud, dass er hier mit *Das Unheimliche* eine alte Arbeit aus der Schublade geholt und neu geschrieben habe (U 242), doch die Marken der Überarbeitung sind nicht zu übersehen. Keines der literarischen Bilder und der klinischen Beispiele aber berührt das Unheimliche von Krieg oder Revolution, das Unheimliche einer mobilisierten oder mobilisierbaren Masse, die in den vorangegangenen Jahren die Welt verändert hat.¹ Was ebenso ausgespart bleibt, ist das Phänomen, dass die Euphorie vom August 1914 vor Psychoanalytikern nicht Halt machte, oder die unheimliche Konstellation, dass im Weltkrieg sich auch Freuds Schüler in den Schützengräben gegenüberstanden (auf eine pazifistische Haltung stößt man nur beim jungen Siegfried Bernfeld; die Psychoanalyse selbst gewann in den Kriegsjahren Züge einer das System unterstützenden Wissenschaft). Freud scheint das Unheimliche, wo es

mit gegenwärtigen Tendenzen und Entwicklungen verbunden war, gerade mit Bedacht zu meiden.

So findet sich gegen Ende der Untersuchung wohl der Hinweis auf das unheimliche Motiv abgetrennter Glieder, etwa ein selbständig tanzender Fuß oder eine schreibende Hand, die sich vom Körper frei machen. Dieses Motiv hat mit Industrialisierung, technischer Entwicklung und dem Weltkrieg gewiss an Bedrohlichkeit gewonnen und geht auch in der Literatur der Jahrhundertwende um. Freud verweist nun aber nicht auf die (heute) berühmten Szenen in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) oder in Gottfried Benns Rönne-Novelle *Gehirne* (1914), auch nicht auf die in Ludwig Anzengrubers *Märchen des Steinklopferhanns* (1875), die ihm zumindest vertraut waren; stattdessen greift er zurück auf eine kleine Erzählung des Herodot (*Der Schatz des Rhampsinit*) und auf ein Märchen von Wilhelm Hauff (*Die Geschichten von der abgehauenen Hand*, 1826). Das Merkwürdige ist aber, dass in Hauffs Märchen die abgehauene Hand sich ebenso wenig verselbständigt wie in der knappen Skizze von Herodot, dass also letztlich thematisch harmlose literarische Beispiele gewählt worden sind, die die Brisanz des Themas – das außer Kontrolle geratene Organ, die Ersetzung der Hand durch die Maschine oder den Kampf zwischen Mensch und Maschinenhand – eher verschleiern denn evozieren. Und wenig aktuell klingt im Kontext auch das Resultat dieser Analyse, dass das unheimliche Moment in Hauffs Märchen sich auf den Kastrationskomplex zurückführen lasse (U 266). Das alles verstärkt den Eindruck, dass hier die Schrecken der Moderne und ihre aktuellen literarischen Spiegelungen oder Visionen ausgeklammert bleiben sollen. Die losgerissene, selbständig gewordene Hand, die vom Herrschaftsverlust des modernen Subjekts erzählt oder von der Aufkündigung der Verfügbarkeit², ist auch die schreibende Hand, deren Produktion außer Kontrolle gerät und nicht mehr mit der Benennung eines dichterischen Geistes zu beschwören ist. *Wer schreibt?* heißt die verstörende Frage, die sich zwar schon die Helden E. T. A. Hoffmanns stellen, allen voran Nathanael in dem Nachtstück *Der Sandmann* (1815), der erschrocken seine Dichtung liest und fragt »Wessen grauenvolle Stimme ist das?« (SW 3, 31) – doch bedrohlicher und grundsätzlicher klingt sie dann in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge – der erste deutsche Roman der Moderne lässt sich als eine Sammlung von Szenerien des Unheimlichen lesen. In biblischem Ton hat Malte, der seine Furcht anfangs noch durch Schreiben bekämpfen konnte, dort protokolliert: »Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen (...) diesmal werde ich geschrieben werden« (1910/27, I 75). In Alfred Kubins phantastischem Roman *Die andere Seite* (1909)

gesteht der Erzähler zu Anfang ein, ihm sei »die Schilderung einiger Szenen untergelaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann«. Resignativ-spöttisch fährt er fort: »Wer eine Erklärung sucht, halte sich an die Werke unserer so geistvollen Seelenforscher« (1909/62, 7).

Gegen die Schrecken der Moderne wird in dem Essay gleich eingangs postuliert, dass das Unheimliche sich auf das *Altbekannte* und das Vertraute zurückführen lasse, dass das Unheimliche aus der Wiederkehr des Verdrängten wachse – Wiederholung, Wiederkehr und der Zwang zur Wiederholung werden auch in den kommenden Schriften Freuds, vor allem in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), zu den zentralen Begrifflichkeiten gehören. In der Wiederkehr des Altbekannten verbirgt sich das Unheimliche, so Freud, zugleich aber ist die Zurückführung auf Vertrautes auch ein Akt des Entzauberns, der Bannung des Unheimlichen. Mit Hoffmann als Kronzeugen geht der Autor zurück ins frühe 19. Jahrhundert, doch ohne dessen Motiv der politischen Verführung und der psychischen Manipulation aufzugreifen, wie dies, mit Figuren wie Cagliostro oder Caligari, bei der zeitgenössischen Hoffmann-Wiederentdeckung explizit geschieht. Zwar wird mit Straßenbus und Eisenbahn als neuen Fortbewegungsmitteln (in deren »mobilen Spiegelflächen« die Doppelgänger von Ernst Mach und Freud auftauchen) das Unheimliche der Geschwindigkeit impliziert³, zwar ist in der Figur des Doppelgängers etwas von den Identitätszweifeln der Epoche gespiegelt, doch das moderne Medium des Unheimlichen, der Film, wo Zeitebenen, Perspektiven und Scheidungen zwischen Traum und Wirklichkeit sich auflösen, hat keinen Eingang in Freuds Text gefunden. Robert Wienes Film *Orlacs Hände*, der dem Motiv der entfremdeten Hand seine damals berühmteste Verbildung gab, wurde erst 1924 aufgeführt (der Pianist Paul Orlac, gespielt von Conrad Veidt, wird dort gepeinigt von der Idee, dass man ihm die Hände eines unter der Guillotine gestorbenen Raubmörders gegeben habe). Auffällig für Freuds Studie ist indessen, dass Hanns Heinz Ewers' Film *Der Student von Prag* (1913), den Otto Rank in seinem Doppelgänger-Buch gleich eingangs nacherzählt hat, wieder in einen literarischen Text zurückverwandelt und als eine »Dichtung« verzeichnet wird⁴. *

* Ewers hat das Drehbuch für den Film von 1913 (Regie: Stellan Rye), der im Vorspann als »erster deutscher Kunstfilm« firmiert, geschrieben und für die Neuverfilmung von 1926 das Drehbuch zusammen mit dem Regisseur, Henrik Galeen, verfasst; 1930 erst erschien die Buchfassung: *Der Student von Prag. Eine Idee von Hanns Heinz Ewers*. Freud erzählt auch ungenau nach: Balduin hat der Geliebten nicht versprochen, den Verlobten zu schonen, sondern deren Vater (Rank hatte das in seiner Doppelgängerstudie richtig erzählt). Ewers, NSDAP-Mitglied seit November 1931, hat später noch weitere Drehbücher verfasst – 1933 eines für die Verfilmung seines *Horst Wessel*-Romans (*Hans Westmar – Einer von uns*).

Freud hält sich, nicht nur in dieser Untersuchung, fern von Film und Kino (ähnlich entschieden wie von Expressionismus und Surrealismus), während gerade dort die vielleicht nachhaltigste Rezeption der Psychoanalyse stattfindet. Das mag den simplen Grund haben, dass ihm das Kino als eine neue Mode erschien, der sich der 63-Jährige nicht mehr öffnen mochte, zumal es ihm, wie vielen seiner Zeitgenossen, dabei nur um ein Vergnügen »der Ungebildeten« zu gehen schien (1917/70, 43). Doch so schlecht beleumundet war das Kino zur Zeit der *Traumdeutung* noch gar nicht (das erste Wiener Kino wurde am 27. März 1896 eröffnet).⁵ Vielleicht empfand er das Kino auch als ein Konkurrenzsystem; schließlich war *er* es, der sich im analytischen Verfahren seinen Patienten zur Projektion anbot. Es konnte aber auch noch daran liegen, dass die Bilder, die der expressionistische Film von der Psychoanalyse entwarf, kaum dem positiven Selbstverständnis der Psychoanalyse entsprachen, nicht zuletzt, weil sie an eine vergessene Vorgeschichte erinnerten, die mit Suggestion und Hypnose verbunden war. Der Arzt oder Scharlatan mit den Zügen eines Psychoanalytikers erscheint dort als Verführer, Hypnotiseur und psychiatriisch geschulter Verbrecher; er erinnert an eine der unheimlichen Zauberergestalten E. T. A. Hoffmanns, die mit optischer Gerätschaft operierten, die Blicke lenkten und die Vorgeschichte ihrer Opfer in Erfahrung bringen wollten. Fritz Langs Doktor Mabuse (1922), Hypnotiseur, Verbrecher und Psychoanalytiker, suggeriert am Ende als Hypnotiseur Sandor Weltmann seinem Publikum, dass eine Karawane von der Bühne in den Saal hinabsteigt: ein Kinotrick, der auf Hypnose verweist und zugleich mit der Nähe von Hypnose und Kino spielt. Mit Hypnose ist nicht mehr nur Verderben oder Heilung verbunden, sondern eine mit Faszination verbundene Macht, der man sich im Kino hingeben konnte. Unter der Maske des Sandor Weltmann hält Mabuse vor Gelehrten einen Vortrag über die *Geheimnisse des Seelenlebens. Das Unbewußte von Menschen und Tieren*. Da Langs Doktor Mabuse (und schon die Romanfigur von Norbert Jacques) sich mit der Rolle des Psychoanalytikers tarnte, wurde damit die Spekulation um verborgene Abgründe und verbrecherische Identitäten gefördert. Während Mabuse die Frau des Industriellen mit hypnotischen Kräften umgarnt, behandelt er den verstörten Ehemann in seiner psychoanalytischen Praxis. Hier erschien wohl zum ersten Mal ein Psychoanalytiker in einer tragenden Rolle auf der Leinwand. Dass in Langs Film »die Unterschiede zwischen Suggestion, Hypnose und Psychoanalyse« gleichsam aufgehoben seien, beklagte schon im Juni 1922 Margit Freud als Filmkritikerin; Freuds Nichte betont, Psychoanalyse sei gerade »das Gegenteil von Hypnose«, auch wenn der Psychoanalytiker zu hypnotisieren verstehe. Und ihr Kritikerkollege Curt Thomalla befürchtet, dass nun »Tausende und Aber-tausende des Laien-Publikums in der nächsten Zeit hinter jedem Psychoana-