
Stefan Andriopoulos

Dämonische Doppelgänger

Frühes Kino und das Recht am eigenen Bild

»Ein Portrait, eine Photographie, ist zweifellos ein Doppelgänger.«
Lucien Lévy-Bruhl: *Die Seele der Primitiven* (1927)

1913 kamen zwei »Lichtspiele«, die häufig als die ersten deutschen »Kunstfilme« bezeichnet werden, in die Kinos.¹ Beide Filme, Max Macks *Der Andere* und Stellan Ryes *Der Student von Prag*, handelten von gespaltener Persönlichkeit und dämonischen Doppelgängern. Ihre Geschichten können auch als metafilmischer Kommentar zum prekären Status der »lebenden Bilder« des Kinematographen gelesen werden. Macks *Der Andere*, dessen Premiere am 21. Januar in den »Berliner Lichtspielen« stattfand, beruhte auf einem Theaterstück des Autors Paul Lindau und erzeugte großes Aufsehen, da die Hauptrolle von einem berühmten Theaterschauspieler gespielt wurde.² Albert Bassermann arbeitete mit Max Reinhardt am Deutschen Theater und hatte zwei Jahre zuvor den »Mffland-Ring« erhalten, der ihn als bedeutendsten deutschsprachigen Schauspieler auszeichnete. Nahezu kein Theaterkritiker ließ sich die Gelegenheit entgehen, den renommierten Bühnendarsteller auf einer Kinoleinwand zu sehen, so daß in den Tagen nach der Premiere Filmbesprechungen erstmals in den Feuilletons angesehenere Zeitungen erschienen³ – ein enormer Gewinn an kulturellem Prestige für das neue Medium, auch wenn viele Rezensenten Bassermanns »Seitensprung in den Kintop« verurteilten, oder sich genötigt sahen zu versichern, daß Bassermanns Spiel Kunst sei, obwohl es sich um einen Film handele.⁴

Die Geringschätzung, mit der das Kino zu diesem Zeitpunkt betrachtet wurde, wird auch in einem Aufsatz des konservativen Kulturkritikers Hermann Duenschmann deutlich, der 1912 – gerade einmal ein Jahr zuvor – verlangt hatte: »Wer für den [sic] Kino gearbeitet hat, muß aus dem Schauspielerstande ausgeschlossen werden.«⁵ Duenschmann betonte den Gegensatz von Theater und Film, indem er am Kino das »für den Schauspieler geradezu *verhängnisvolle* Moment der mechanischen [...] Vervielfältigung«⁶ hervorhob. Dem Filmschauspieler werde durch die fotografische Fixierung die Kontrolle über sein künstlerisches Schaffen genommen, schrieb Duenschmann. Gleichzeitig warnte er davor, die Bilder des Kinematographen könnten einer anonymen, ja sogar

ausländischen Masse von Hunderttausenden und Millionen gezeigt werden. In einer abschließenden Wendung bezichtigte er Filmdarsteller des Exhibitionismus: »Wahrlich, wer ein Herz im Leibe hat, um mitzufühlen, was es heißt, in dieser Weise sich *bloßzustellen* (das ist das richtige Wort dafür), l. . . l [der] wird verstehen, warum die Schauspieler im Kinematographen die Namenlosigkeit bevorzugen l. . . l, warum unsere berühmten dramatischen Künstler und Künstlerinnen alle derartigen Anträge trotz hoher Honorare mit Entrüstung ablehnen.«⁷

Duenschmanns Einschätzung, kein bekannter Theaterschauspieler sei bereit, eine Rolle in einem Film zu spielen, wurde zwar durch Macks *Der Andere* widerlegt. Die weitverbreitete Auffassung, Bassermann habe einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, als er einen Vertrag für einen künstlerisch wertlosen ›Schundfilm‹ unterzeichnete, findet sich jedoch auch in einem Brief Franz Kafkas an Felice Bauer. Am 5. März 1913 beschrieb der Schriftsteller seiner Verlobten Filmplakate, die er im Foyer eines Prager Kinos gesehen hatte, und kam zu dem Schluß, Bassermann habe »sich l. . . l zu etwas hergegeben, das seiner nicht würdig« sei.⁸ Kafka stellte sich Bassermann nach dem Drehen des Films als den »unglücklichste[n] Mensch« vor: »Der Selbstgenuß des Spieles ist vorüber, [...] der Film ist fertig. *B. selbst ist von jedem Einfluß auf ihn ausgeschlossen*, l. . . l er wird älter, schwach, in einem Lehnstuhl zur Seite geschoben und versinkt irgendwo in der grauen Zeit.«⁹ Kafkas Brief betont die Spaltung zwischen Schauspieler und filmischem Bild und gleicht damit dem Plot von *Der Andere*, der von der Entstehung eines autonomen ›Doppelwesens‹ in einem somnambulen Anwalt erzählt.¹⁰

Albert Bassermanns Mitwirkung an diesem Film war um so erstaunlicher, als er sich in den Jahren zuvor vehement dagegen gewehrt hatte, gefilmt oder fotografiert zu werden. Sein Biograf Julius Bab beschreibt einen »höchst ungewöhnliche[n] Fanatismus im Kampf gegen das Photographiertwerden«.¹¹ Diese Abneigung gegen visuelle Medien ging so weit, daß Bassermann gegen einen Journalisten, der ihn ohne seine Einwilligung heimlich fotografiert hatte, einen Prozeß anstrebte. Der Schauspieler klagte auf das ›Recht am eigenen Bild‹ und ging wiederholt in Berufung – bis endlich in der letzten Instanz seinem Gesuch stattgegeben wurde, alle Abzüge des entwendeten Bildes sowie das fotografische Negativ zu vernichten.¹²

Die juristische Doktrin eines besonderen ›Rechts am eigenen Bild‹, auf die sich Bassermann in diesem Verfahren berief, wurde in der deutschen Rechtswissenschaft im selben Jahr formuliert, in dem die Brüder Lumière erstmals einem erstaunten Publikum die Projektion bewegter Bilder vorführten. Der Rechtswissenschaftler Hugo Keyssner hielt 1895 zwei Vorträge über *Das Recht am eigenen Bilde*, bevor er 1896 die erste Abhandlung über dieses Thema veröffentlichte. Keyssner erwähnte das Kino nicht ausdrücklich. Aber er bezog sich

auf die technischen Fortschritte, die Momentaufnahmen ermöglichten, und trat vehement für einen rechtlichen Schutz vor dem »*elektrischen Licht* der Öffentlichkeit«¹³ ein. Zeitgleich zu den ersten Projektionen kinematographischer Bilder und einige Jahre, nachdem die Einführung von Zelluloid-Film zu einer beispiellosen Verbreitung fotografischer Aufnahmen geführt hatte, verlangte Keyssner, daß allen fotografierten Personen eine vollständige Kontrolle über ihr Bild zugestanden werde.¹⁴

In dem ersten Abschnitt seines Buches bezeichnete der Jurist das fotografierte »Urbild« als Autor oder Urheber seines »Abbildes« und schrieb so das Eigentum oder Urheberrecht des Bildes jenem Menschen zu, dem es »entnommen« sei.¹⁵ Im zweiten Teil seiner Abhandlung, der einen weitaus größeren Einfluß auf die rechtlichen Debatten der Jahrhundertwende ausüben sollte, bezog sich Keyssner allerdings nicht mehr auf Kategorien des Urheberrechts. Statt dessen rückten Begriffe des sogenannten »Persönlichkeitsrechts« in den Mittelpunkt. Während in den USA 1890 ein »Right to Privacy« formuliert wurde, um die »unautorisierte Zirkulation von Porträts« zu unterbinden,¹⁶ wurde das deutsche »Recht am eigenen Bild« daher in der Folge nicht mit Begriffen der Privatsphäre oder des Eigentums und Besitzes umschrieben. Vielmehr nahmen die Rechtswissenschaftler eine Analogie zum »Recht am eigenen Namen« und dem »Recht am eigenen Körper« an.¹⁷ Das Recht am eigenen Bild bezog sich demnach nicht auf äußere Besitztümer, sondern auf unveräußerliche und teilweise immaterielle Teile der eigenen Persönlichkeit.

Auffällig an dieser Begründung eines »Rechts am eigenen Bild« ist allerdings, daß sie gleichzeitig eine Spaltung innerhalb des Individuums voraussetzt, da zwischen dem Inhaber eines Rechts und dessen Objekt unterschieden werden muß. So schrieb Keyssner kurz und bündig: »Dem Ich, als Subjekt, steht die Persönlichkeit, der Körper, als Objekt gegenüber.«¹⁸ Der Rechtswissenschaftler Josef Kohler ging sogar so weit, diese Spaltung in Faustischen Begriffen zu beschreiben, welche auf eine seltsame Art und Weise Lacans Theorie des Spiegelstadiums ähneln: »An dem Persönlichkeitsrecht selber aber zweifeln wenige mehr, und die scholastische Skepsis, als könne es an der eigenen Persönlichkeit kein Recht geben, weil es hier am Gegenstand des Rechts fehle, weil hier Subjekt und Objekt in eins zusammenfielen, kann uns nicht mehr rühren; denn jeder weiß, wie zwei Seelen in unserer Brust wohnen und wie man in jedem Augenblick seinem eigenen Ich als Subjekt gegenübertritt; I . . I der Augenblick, wo diese Entgegensetzung sich beim Kinde bemerklich macht und dieses sein Ich erkennt, ist eine der wichtigsten Stufen in der Entwicklung des Einzelwesens. Der konstruierende Jurist I . . I sollte daher nicht I . . I die Doppelstellung des eigenen Wesens im Recht verneinen. I . . I [Diese Spaltung [kann] auch im Recht eintreten: das Subjekt-Ich ist genügend als Rechtssubjekt, wie das Objekt-Ich als Rechtsobjekt.«¹⁹

Dieser Abschnitt aus einem juristischen Text über Bildrechte aus dem Jahr 1903 scheint die psychoanalytischen Theorien Lacans vorwegzunehmen. In diesem Aufsatz soll jedoch Josef Kohlers Buch über *Das Eigenbild im Recht* mit zeitgenössischen Filmen wie Mackes *Der Andere* und Ryes *Der Student von Prag* in Beziehung gesetzt werden. Denn diese Filme nehmen die juristische Rede einer Trennung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich« wörtlich, um Geschichten zu erzählen, die von gespaltener Persönlichkeit und dämonischen Doppelgängern handeln. Kohlers rechtswissenschaftliche Figur eines Subjekts, das seine »Doppelstellung« erkennt, wird denn auch in einer Szene aus Ryes Film visualisiert. Der Film, der auf einem Drehbuch von Hanns Heinz Ewers beruhte, kam im Sommer 1913 in die Kinos und inszeniert in einer Sequenz, wie der Protagonist vor einem Spiegel »seinem eigenen Ich als Subjekt gegenübertritt«. Die Kamera zeigt in einer mittleren Einstellung Balduin, der im Halbprofil die linke Bildhälfte einnimmt, während rechts ein raumhoher Spiegel mit Balduins Reflexion zu sehen ist. Der Student, der als der beste Degenfechter Prags gilt, macht mit gezogenem Degen ein paar Ausfallschritte gegen den Spiegel, bevor er verkündet: »Mein Gegner ist – mein Spiegelbild«. ²⁰ Die Szene entspricht nicht nur Kohlers Unterscheidung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich«, sondern antizipiert auch eine entscheidende Wendung in der Handlung des Films. Doch vor einer genaueren Analyse von Ryes *Der Student von Prag* ist es hilfreich, die juristische Diskussion zum »Recht am eigenen Bild« noch detaillierter zu erläutern.

In den Jahren nach der Veröffentlichung von Keyssners Abhandlung schwankte die lebhaft juristische Diskussion über den Status fotografischer und filmischer Bilder zwischen einer Zuschreibung der Bildrechte an den Fotografen oder an das fotografierte »Urbild«. Und während Keyssner für ein neues Gesetz eintrat, das die Aufnahme fotografischer Bilder ohne ausdrückliche Einwilligung der abgebildeten Person verbieten sollte, vertrat der bekannte Rechtswissenschaftler Georg Cohn 1902 die Ansicht, die existierenden rechtlichen Beschränkungen gegen »Beleidigung« und »Verletzung der Ehre« reichten aus, um eine mißbräuchliche oder verletzende Vervielfältigung und Schaustellung fotografischer Bilder zu verhindern. ²¹

1907 wurde ein Kompromiß erreicht, als ein neues Gesetz zum Schutz von Kunstwerken erlassen wurde, das neben der Regulierung von Fragen des Urheberrechts auch einige Paragraphen zum Recht am eigenen Bild enthielt. Über das neue Gesetz wurde sogar in einer amerikanischen Zeitschrift berichtet, die ihre Leser warnte, auf Reisen in Deutschland sei in Zukunft das Fotografieren der Einheimischen verboten: »Tourists who have loaded themselves with rolls of film for use in Europe this summer will have to be careful when they go to Germany. In that thoroly [sic] regulated country a new law goes into effect July 1st prohibiting the photographing of any person [...] without his express

permission«. ²² Der Artikel wandte sich gegen das Gesetz, indem er das menschliche Auge mit dem der Kamera gleichsetzte: »Wenn man in der Öffentlichkeit erscheint, dann geschieht das immer mit der Erwartung und oft mit dem Ziel, gesehen zu werden. Und heutzutage muß man auch erwarten, fotografiert zu werden.« ²³ Die karikierende Kritik an der deutschen Neigung, »alles zu verbieten, was verboten werden kann«, ²⁴ ignorierte jedoch, daß die neue gesetzliche Regelung lediglich die ungenehmigte Vervielfältigung und öffentliche Zurschaustellung von Fotos für illegal erklärte. Die bloße Aufnahme von Bildern ohne ihre Reproduktion oder Ausstellung war jedoch weiterhin zulässig. Zudem wurde »Figuren der Zeitgeschichte« im Unterschied zu Privatpersonen nicht der gleiche Schutz gegen fotografische Aufnahmen gewährt, da das Gesetz der Öffentlichkeit ein Recht zugestand, über wichtige Ereignisse in Wort und Bild informiert zu werden.

Auch wenn die ungenehmigte Aufnahme fotografischer Bilder nicht gänzlich unterbunden wurde, stellte das neue Gesetz doch einen Erfolg jener Rechtswissenschaftler dar, die eine besondere rechtliche Bestimmung gefordert hatten. Dies wurde gegen den Widerstand von Kritikern durchgesetzt, welche Bedenken gegenüber der Aufnahme und Vervielfältigung von Bildern als übertrieben oder gar als »primitiv« erachteten. In seinem bereits erwähnten Text aus dem Jahr 1902 hatte Georg Cohn etwa geschrieben: »Daß primitive Menschen eine Abneigung gegen das Porträtiertwerden haben, ist gewiß richtig [. . .] aber die abergläubischen Vorstellungen denen jene Angst entspringt, können bei Kulturvölkern doch nicht mehr in Betracht kommen.« ²⁵ In nahezu identischen Begriffen stellte Josef Kohler fest: »Allerdings gibt es Personen, die selbst die anständigste Wiedergabe ihres Bildes unter allen Umständen scheuen. [. . .] Hierauf ist ebensowenig Rücksicht zu nehmen, als wenn der Morgenländer sich vor seinem Bilde scheut, weil es seiner religiösen Vorstellung widerspricht oder weil er glaubt, ein solches Bild bedeute seinen baldigen Tod.« ²⁶

Diese rassistischen Ausfälle betonten die Parallele zwischen juristischen Texten, welche die verletzende »Entnahme« von Bildern kritisierten, und einer angeblich unter »Naturvölkern« verbreiteten Angst vor dem Verlust der eigenen Seele. Die rechtswissenschaftliche Debatte bezog sich damit auf anthropologische Darstellungen einer vermeintlich »primitiven« Furcht vor visuellen Medien, die in Texten wie James George Frazers *The Golden Bough* beschrieben wurde. Frazers Buch ging nach seiner ersten Veröffentlichung 1890 durch zahlreiche Neuauflagen, und die dritte Ausgabe von 1911 enthielt die folgende Anekdote über das Fotografieren von »Naturvölkern«: »Portraits [. . .] are often believed to contain the soul of the person portrayed. People who hold this belief are naturally loth [sic] to have their likenesses taken; for if the portrait is the soul or at least a *vital part of the person portrayed*, whoever possesses the portrait will be able to exercise a fatal influence over the original of it. [. . .] Once at a

village on the lower Yukon River an explorer had set up his camera to get a picture of the people as they were moving about among their houses. While he was focusing the instrument, the headman of the village came up and insisted on peeping under the cloth. Being allowed to do so, he gazed intently for a minute at the moving figures on the ground glass, then suddenly withdrew his head and bawled at the top of his voice to the people. ›He has all of your shades in this box.‹ A panic ensued among the group, and in an instant they disappeared helterkelter into their houses.«²⁷

Folgt man diesen fiktionalen, ethnografischen Darstellungen, dann ähnelt die ›primitive‹ Furcht, Aufnahmen enthielten einen ›wichtigen Teil der porträtierten Person«, in der Tat jenen juristischen Texten, die das Bild als einen wesentlichen Bestandteil der Persönlichkeit betrachten.²⁸ Die Furcht, von visuellen Medien ›eingefangen‹ zu werden, ist jedoch nicht zwangsläufig ›primitiv‹. Vielmehr läßt sich die auffällige Nähe zwischen Rechtstheorie und Anthropologie auch als Projektion einer europäischen Angstvorstellung auf jene ›Naturvölker‹ begreifen, die angeblich nicht zwischen Original und Kopie zu unterscheiden wissen.²⁹ Dieser Verdacht scheint dadurch bestätigt zu werden, daß Georg Cohn, der 1902 die ›primitive‹ Angst um das eigene Bild als nicht ernst zu nehmen abtut, sich nur sieben Jahre später der gleichen Furcht nicht mehr entziehen kann, als das neue Medium des Films so übermächtig wird, daß er es nicht länger ignorieren kann.

In seinem *Kinematographenrecht* von 1909, einem der ersten juristischen Texte über das Kino, zeigt sich der ehemalige Kritiker eines besonderen ›Rechts am eigenen Bild‹ zu dessen Verfechter gewandelt und besteht darauf, daß ein solches Recht nicht auf die Fotografie beschränkt sei, sondern auch für den Film gelte: »Nach einer Bestimmung [. . .] vom 9. Januar 1907 [. . .] darf bekanntlich niemand ohne seine Zustimmung im Bilde öffentlich zur Schau gestellt werden. [. . .] Gilt dies gesetzlich bereits vom unbewegten, ruhigen Porträt, um wie viel mehr muß es von der *vue animée*, vom Kinematogramm gelten; denn dieses zeigt nicht nur die starren, stummen Züge eines einzigen Augenblicks; es *kopiert* vielmehr den Menschen *in der Bewegung*, in der Handlung, ähnlich wie die Theatermaske, die ein gewandter Schauspieler angenommen. Und wie dem Mimen diese Kopie ohne unsere Zustimmung nicht erlaubt ist, [. . .] so steht es auch dem Kinematographen, der unsere Handlungen belauscht hat, nicht zu, uns, *wie ein Doppelgänger*, öffentlich damit zu öffnen.«³⁰

Der unerwartete Vergleich von filmischen Aufnahmen mit der Nachahmung durch einen Theaterschauspieler schreibt dem ›Doppelgänger‹ des kinematographischen Bildes ein eigenes Leben und sogar einen eigenen Körper zu. Cohns Angst vor dem kinematographischen Apparat mit seiner unheimlichen Fähigkeit, *Bewegungen* des eigenen Körpers zu kopieren, kommt daher jener ›primitiven‹ Furcht sehr nahe, die Cohn selbst sieben Jahre früher verspottet hatte.

Der Anthropologe Lucien Lévy-Bruhl beschrieb die ›animistische‹ Scheu vor visuellen Medien als auf einer Identifikation des Fotos mit dem Original beruhend: »Unser Bild ist allerdings eine Verdoppelung unserer selbst und geht uns als solche sehr nahe an. Wir sagen, wenn wir es ansehen: ›Das bin wirklich ich‹. Wir wissen aber dabei sehr wohl, daß wir derart eine Ähnlichkeit und nicht eine Identität ausdrücken. I. . . Für die Denkart des Primitiven verhält es sich ganz anders. Das Bildnis ist für ihn nicht nur eine Darstellung, eine Wiedergabe des Originals, die von diesem zu unterscheiden ist. Es ist das Original selbst.«³¹ Lévy-Bruhl fuhr fort: »Ein Portrait, eine Photographie, ist zweifellos ein Doppelgänger.«³² Im Gegensatz zu dieser »primitiven Denkart« unterschied Georg Cohn strikt zwischen Original und Reproduktion, als er sich auf die unbewegte Fotografie bezog. Das neue Medium des Films ist jedoch so überwältigend, daß Cohn die Grenze zwischen Original und bewegtem Abbild verwischt, sobald er die gespenstischen Doppelgänger des frühen Kinos beschwört.

Cohns Kollege Bruno May kommt ebenfalls einer animistischen Vorstellung vom Kino erstaunlich nahe, als er 1912 in der Einleitung zu seiner juristischen Abhandlung *Das Recht des Kinematographen* schreibt: »Der Film, der früher nur das Interesse der Kinder auf sich lenkte, ist heute ein Zauberer geworden, der jung und alt in seinen Bannkreis zieht. Das Bild, das er auf die Leinwand zaubert, ist für das Auge des Beschauers *kein bloßes Bild mehr, sondern atmet Leben*. Läßt uns doch die vollkommene technische Ausführung ganz vergessen, daß wir nur das tote Bild sehen und macht uns glauben, die Wirklichkeit liege greifbar vor uns, so täuschend gleicht hier der Schein dem Sein.«³³ May betont, daß »für das Auge des Betrachters« die *lebenden* Fotografien des Kinos »kein bloßes Bild mehr« seien. Dennoch unterscheidet seine nachfolgende Analyse der rechtlichen Aspekte des Kinos zwischen »Schein« und »Wirklichkeit«. So kritisiert May Cohns Vergleich von filmischem Bild und Doppelgänger, indem er feststellt, beim bewegten, kinematographischen Bild handele es sich, »wenn auch durch die schnelle Aufeinanderfolge der Eindruck der Bewegung hervorgerufen wird, doch *immer nur um Bilder*«. ³⁴ May lehnt daher die Annahme einer grundlegenden Differenz von Film und Fotografie ab und besteht darauf, daß für beide Medien die gleichen rechtlichen Bestimmungen gelten. Cohns Text hingegen postuliert einen qualitativen Unterschied zwischen der unbewegten Fotografie und der »vue animée« des Films. Daher weist Cohn auch die Auffassung zurück, das Recht der Öffentlichkeit, über wichtige Ereignisse in Wort und Bild informiert zu werden, schließe Fotografie und Film gleichermaßen ein.

Nachdem Cohn das kinematographische Bild mit einem lebenden »Doppelgänger« verglichen hat, wendet er sich den Ausnahmen innerhalb des Gesetzes von 1907 zu, den sogenannten ›Figuren der Zeitgeschichte‹, deren Bilder selbst gegen deren ausdrücklichen Einspruch gezeigt werden dürfen. In einer drama-

tisierenden Wendung spricht Cohn seine juristische Leserschaft an und kommt zu dem beunruhigenden Schluß, daß alle Juristen als Figuren der Zeitgeschichte betrachtet werden könnten und deshalb damit rechnen müßten, auch gegen ihren Willen gefilmt zu werden: »Zu den Persönlichkeiten aus dem so unendlich weiten Bereiche der Zeitgeschichte gehören neben vielen andern auch so ziemlich ausnahmslos wir Juristen, mögen wir nun judizieren, plädieren oder dozieren. Die Frage betrifft also auch uns selbst; nostra res agitur. Müßte ein jeder von uns sich gefallen lassen, dem breiten Publikum des Kinematographentheaters *als lebende Photographie, als handelnde Person* vorgeführt zu werden? Diese Frage ist prinzipiell zu verneinen. I. . .] Es kann vom Gesetzgeber nicht gewollt sein, daß der Richter, wie er den Eid abnimmt und das Urteil verkündigt, daß der Advokat, wie er im feurigen Plaidoyer gestikuliert, der Dozent, wie er das Katheder besteigt, seine Notizen vor sich ausbreitet und sich räuspert, auf dem Schirm des Kinematographentheaters gezeigt wird, vielleicht unmittelbar nachdem eine Grotteskszene niedrigster Gattung an derselben Stelle vorgeführt worden ist.«³⁵

Der nahezu panische Ton, den Cohn hier anschlägt, bezeugt den Terror kinematographischer Reproduktion. Cohns leidenschaftliches Plädoyer für den Schutz seines eigenen Bildes geht von einer abstrakten Diskussion zur Schilderung eines Schreckensszenarios über, das ihn und seine Leserschaft unmittelbar angeht: »Die Frage betrifft also auch uns selbst; nostra res agitur«. Gleichzeitig kommt in dem Text eine weitere Furcht zum Ausdruck, die auf der Identifikation von »lebender Photographie« und »handelnder Person« beruht. Die beunruhigende Vorstellung, das eigene, sich bewegende Bild könnte »vor dem breiten Publikum des Kinematographentheaters« auf eine Leinwand projiziert werden, und das möglicherweise »unmittelbar nachdem eine Grotteskszene niedrigster Gattung an derselben Stelle vorgeführt worden ist«, dieser Alptraum verweist auf den niedrigen kulturellen Status des Kinos, das als dunkler und abstoßender Ort des Lasters betrachtet wurde, der heute vielleicht mit einer Peepshow zu vergleichen wäre. Cohns Text bezieht sich hier jedoch nicht nur auf den tatsächlichen Ort der Filmvorführung, sondern auch auf Schnitt und Montage als filmische Darstellungsweisen, die das ungewollte Einfügen des eigenen Bildes in eine kompromittierende oder degradierende Bildsequenz erlauben. Cohn imaginiert eine solche Montage als eine gleichsam promiske Vermischung lebender Bilder, die nicht nur den ›Doppelgänger‹ des kinematographischen Bildes, sondern auch das gefilmte ›Original‹ betrifft und beschmutzt.

Die Ängste, die durch die »lebenden Photographien« des frühen Kinos hervorgerufen werden, stehen auch in Ryes *Der Student von Prag* im Mittelpunkt. Der Film macht sich die zeitgenössische juristische Debatte um Bildrechte zueigen und verwandelt sie in eine phantastische Geschichte. Die Handlung des Films kann daher auch als meta-filmischer Kommentar über die bewegten Bil-

der des Kinematographen gelesen werden, welche, von ihrem Original abgelöst, ein dämonisches Eigenleben entfalten. Wie bereits erwähnt, inszeniert eine Szene, in der Balduin seiner Reflexion im Spiegel gegenübertritt, die rechtliche Unterscheidung von »Subjekt-Ich« und »Objekt-Ich«. Die Spaltung zwischen Balduin und seinem »Gegner« wird allerdings noch radikalisiert, als der Student einen Vertrag mit der dämonischen Figur des Scapinelli unterzeichnet. Balduin verkauft unwissentlich sein Spiegelbild und verliert so die Kontrolle über seinen Doppelgänger, der schließlich den Cousin seiner Geliebten tötet.

Auf Balduins Pakt mit dem Teufel wird in dem Film dreimal verwiesen. Die Eröffnungssequenz endet mit einem Handschlag zwischen dem Studenten, der sich über seine Armut beklagt hat, und Scapinelli, der einen Weg zu Reichtum andeutet. Die Geste der Übereinkunft zwischen den beiden wird mit Schrecken von Balduins Verehrerin Lyduschka beobachtet, die dem unheimlichen Scapinelli mit Mißtrauen begegnet und im Hintergrund der Szene zu sehen ist. Daß sich Balduin – wie Bassermann in der Vorstellung Kafkas – zu etwas hergibt, das »seiner nicht würdig ist«, wird in einer Sequenz noch deutlicher, die in jenem Zimmer spielt, in dem Balduin zuvor mit seinem Spiegelbild gefochten hatte.

Balduin ist soeben von einem Besuch zurückgekehrt, bei dem er erkennen mußte, daß sein sozialer Rang eine Verbindung mit seiner großen Liebe, der Gräfin Margit, verhindern wird. Scapinelli betritt, zunächst unbemerkt, das Zimmer, welches in nahezu derselben mittleren Einstellung gezeigt wird wie Balduins Konfrontation mit seinem Spiegelbild. Das Angebot, Balduin zum »reichste[n] Student« zu machen, unterstreicht der Seelenhändler, indem er – filmisch realisiert durch einen Stoptrick – einen nicht enden wollenden Strom von Münzen aus einem Beutel auf Balduins Tisch gießt. In einem Zwischentitel wird der folgende Text eines Vertrags eingeblendet, den Scapinelli Balduin anträgt: »Ich bestätige den Empfang von 100 000 Goldgulden. Ich gebe dafür Herrn Scapinelli das Recht, aus diesem Zimmer mitzunehmen, was ihm beliebt. Prag, den 13. Mai 1820.« Balduin verweist auf die karge, und ärmliche Einrichtung seines Zimmers und unterschreibt den Vertrag, woraufhin Scapinelli verkündet, er nehme Besitz von Balduins »Ebenbild«. Während Balduin am linken Bildrand steht und noch einmal den Vertrag liest, tritt Scapinelli vor den Spiegel mit Balduins Reflexion und streicht in einer verzaubernden Bewegung mit beiden Händen über das Spiegelbild. Zum Erschrecken Balduins in der linken Bildhälfte tritt das Spiegelbild in der rechten Bildhälfte aus dem Rahmen heraus. Der Doppelgänger starrt Balduin an und folgt dann dem aus dem Zimmer tanzelnden Scapinelli.

Rechtlich gesehen, stünde es Balduin natürlich zu, aus dem abgeschlossenen Vertrag wieder auszusteigen,³⁶ da er sein Spiegelbild unwissentlich verkaufte, so daß sein Einverständnis nicht als bindend betrachtet werden kann. Der Film stellt jedoch den Handel als unwiderruflich besiegelt dar. Dement-

sprechend richtet sich die Aufmerksamkeit am Ende des Films, als Balduin seinen Doppelgänger erschießt und so auch sich selbst tötet, wieder auf den Vertrag. Nachdem Balduin recht dramatisch zu Boden gefallen ist, betritt ein lächelnder Scapinelli dessen Zimmer und wendet sich an das filmische Publikum, indem er höflich seinen Hut in Richtung Kamera hebt. Scapinelli holt dann den Vertrag hervor, der den Zuschauern ein weiteres Mal in Zwischentiteln gezeigt wird, und zerreißt das Papier in Fetzen, die er auf Balduins Leiche fallen läßt.

Neben der Diegese des Films, die auf einer Aneignung zeitgenössischer juristischer Begriffe beruht, verdient jedoch auch die innovative Kameraarbeit besonderes Interesse. So ermöglichten die filmischen Tricks der Doppelbelichtung und einer nicht wahrnehmbaren Teilung der Leinwand die Verdoppelung Balduins, der erschreckt auf sein Spiegelbild starrt, während dieses auf Scapinellis Befehl sein Zimmer verläßt.³⁷ Paul Wegener, der nicht nur die Rolle Balduins spielte, sondern auch für die Konzeption des Films entscheidend war, bemerkte später in einem Aufsatz über die »künstlerischen Möglichkeiten« des Films, daß er mit *Der Studenten von Prag* die Absicht gehabt habe, »Stoffgebiete zu erschließen, die wirklich der Technik des Wandelbildes entsprechen.«³⁸ Wegener fuhr fort: »Zunächst muß sich unsereiner darüber klar werden, daß man sowohl Theater wie Roman vergessen muß und aus dem Film für den Film schaffen muß. Der eigentliche Dichter des Films muß die Kamera sein. [...] Die Möglichkeiten des ständigen Standpunktwechsels für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Bildteilung, Spiegelungen und so fort, kurz: die Technik des Films muß bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts.«³⁹

Wegener betont, daß die Handlung des *Studenten von Prag* aus dem Versuch entstand, eine genuin filmische Darstellungsweise zu finden, die in keinem anderen Medium möglich war. Der Film mag daher romantischen Erzählungen wie Adalbert von Chamisso's *Die wundersame Geschichte des Peter Schlemihl* (1814) oder E.T.A. Hoffmann's *Geschichte vom verlorenen Spiegelbild* (1815) ähneln – eine zeitgenössische Rezension ging sogar so weit, den Film als auf »nackten Entlehnungen« beruhend zu kritisieren.⁴⁰ Die scheinbar literarische Figur des Doppelgängers wird jedoch von dem Film in eine selbstreferentielle Darstellung der Kinematographie verwandelt.⁴¹ Willy Haas beschrieb das 1922 wie folgt: »Das Doppelgängerproblem – wir wissen es von Wegeners ›Studenten von Prag‹ her – ist überhaupt das eigentlich dämonische, eigentlich geistige Filmproblem: das Filmproblem aller Filmprobleme.«⁴²

Das »furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation«, um Berthold Viertel's Aufsatz *Im Kinematographentheater* (1910) zu zitieren,⁴³ wird demnach von diesen Spezialeffekten zweiter Ordnung noch einmal hervorgehoben, um so den grundlegenden filmischen Trick der Aufnahme und Verdoppelung von wirklichen Objekten und Personen herauszustellen. Die scheinbar übernatürlichen

Möglichkeiten des Kinos betonte auch Hugo Münsterberg in seiner Abhandlung *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916), in der Münsterberg feststellte: »Es sieht magisch aus. [...] Jeder Traum wird wirklich, unheimliche Geister erscheinen aus dem Nichts und verschwinden ins Nichts.«⁴⁴ Und man könnte sogar behaupten, daß Film das abwesende Zentrum von Sigmund Freuds Theorie des Doppelgängers bildet, wie sie in seinem berühmten Aufsatz über *Das Unheimliche* (1919) formuliert wurde. Freuds Schüler Otto Rank hatte ja bereits 1914 die »Traumtechnik« mit filmischen Darstellungsmodi verglichen, um so die kurze Zusammenfassung und Interpretation von Ryes Film zu rechtfertigen, welche als Einleitung zu seiner psychoanalytischen Studie über den *Doppelgänger* fungierte.⁴⁵ Wie Rank, der in dem nachfolgenden Teil seines Buches die unsterbliche Seele als den ursprünglichen Doppelgänger des sterblichen Leibes beschrieb, so betrachtete auch Freud das Unheimliche als eine Wiederkehr von animistischen Vorstellungen aus der Kindheit. Dabei verglich Freud die ontogenetische Phase des Narzißmus mit dem phylogenetischen Stadium des Animismus und beschrieb beide in gleichsam kinematographischen Begriffen: »Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des Animismus zurückgeführt, die ausgezeichnet war durch [...] die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute *Technik der Magie*.«⁴⁶ Freud bezieht sich hier auf Henri Huberts und Marcel Mauss' *Allgemeine Theorie der Magie* (1904), die vor-moderne Zaubertechniken zu konzeptualisieren suchte.⁴⁷ Der Ausdruck »*Technik der Magie*« beschwört jedoch gleichzeitig das moderne Medium des Kinos als eine magische Praxis, die unterschwellig Freuds Aufsatz durchzieht, ohne jemals ausdrücklich benannt zu werden.⁴⁸

Freuds Bezugnahme auf den »Animismus der Primitiven«⁴⁹ verweist damit auf eben jene vermeintlich »primitiven« Vorstellungen, die auch der Debatte um das Recht am eigenen Bilde innewohnten und diese sogar konstituierten. Die rechtswissenschaftliche Diskussion beschrieb die bewegten Bilder des frühen Kinos jedoch nicht nur als gespenstische Doppelgänger, sondern formulierte auch wichtige Einsichten in die entscheidende Rolle technischer Reproduktion und antizipierte damit spätere Medientheorien. So wiederholt Albert Klöckners Aufsatz *Das Massenproblem der Kunst. Über Wesen und Wert der Vervielfältigung* (1928) letztendlich Argumente, die schon in dieser juristischen Debatte zu finden sind, wenn Klöckner den Film als eine Art der Wiedergabe beschreibt, die vom menschlichen Handeln losgelöst werden kann: »Der Film als mechanisches Erzeugnis, als *unabhängig vom Willen der Gestalter wiederholbare Darbietung*, [...] steht im schärfsten Gegensatz zur schöpferisch bestimmten Darbietung etwa des Schauspielers, etwa des Sängers.«⁵⁰

Indem Klöckner die Reproduzierbarkeit von filmischen Aufnahmen hervorhebt, nimmt er Duenschmanns Warnung vor dem »verhängnisvolle[n] Moment der mechanischen [...] Vervielfältigung« wieder auf. Im *Studenten von Prag*

wurde dieses Unbehagen gegenüber technischer Vervielfältigung in die phantastische Geschichte Balduins verwandelt, dem die Kontrolle über sein Ebenbild entgleitet. Stellan Ryes Film und die erstaunlich frühe juristische Debatte über den Status des filmischen Bildes gleichen jedoch auch Walter Benjamins berühmtem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–36). Hier scheint Benjamin die Handlung des *Studenten von Prag* zusammenzufassen, wenn er schreibt: »Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [. . .] ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm *ablösbar* geworden, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum.«⁵¹

Balduins abgelöstes Spiegelbild erscheint so als meta-filmische Allegorie der technischen Produktion und Reproduktion von filmischen Bildern. Und während Ryes Film die scheinbar literarische Figur des Doppelgängers in eine selbstreferentielle Darstellung des frühen Kinos verwandelt, betont Benjamins Aufsatz die potentiell endlose Serie von Kopien, die durch Fotografie und Film ermöglicht werden.⁵² Damit einhergehend beklagt der *Kunstwerk*-Aufsatz den Verlust einer »Aura«, die Benjamin als ein einmaliges »Hier und Jetzt« definiert. Veranschaulicht wird dieser Begriff der »Aura« einmal mehr durch die Gegenüberstellung von Film- und Theaterschauspieler, wobei Benjamin auf Begriffe zurückgreift, die sich ebenso in den Aufsätzen Duenschmanns oder Klöckners finden.⁵³

Ein nostalgisches Gedenken an einen vermeintlich »authentischen« Bildertausch findet sich auch in Ryes Film. Hier steht der ökonomischen Transaktion zwischen Balduin und Scapinelli eine zweite Form des Austauschs gegenüber, in der das eigene Bild einer anderen Person anvertraut werden kann. Recht früh im Film, noch bevor er sein Spiegelbild verkauft hat, rettet Balduin die Gräfin Margit, die nach einem Sturz vom Pferd in einem See zu ertrinken droht. Margit überreicht ihrem Retter eine kostbare Gabe mit den Worten: »Nehmt das Medaillon zum Andenken – es birgt mein Bild:«⁵⁴ Das Medaillon, welches das Bild der Gräfin enthält, und Balduins Spiegelbild werden danach wiederholt miteinander in Beziehung gesetzt. Balduin betrachtet sehnsuchtsvoll das Medaillon, als Scapinelli sein Zimmer betritt und ihn dazu bringt, den verhängnisvollen Vertrag zu unterschreiben. Später, nachdem Balduin von dem eifersüchtigen Cousin und Verlobten der Gräfin zu einem Duell herausgefordert worden ist, sitzt er an einem Tisch und betrachtet erneut Margits Bild. Danach öffnet er eine Schachtel und entnimmt dieser einen kleinen Spiegel, der zu Balduins Schrecken und Scham sein Bild nicht reflektiert.

Balduin, der durch den Verkauf seines Spiegelbildes ganz buchstäblich seine Einmaligkeit oder sein »Hier und Jetzt« verloren hat, ist unfähig, die Gabe der Gräfin zu erwidern. Ihm bleibt ein wechselseitiger »Austausch der Bilder«

verwehrt, wie er auch in Hugo Keyssners juristischer Abhandlung über *Das Recht am eigenen Bilde* beschrieben wird. Dort stellt Keyssner einer seelenlosen, mechanischen ›Entnahme‹ von Bildern ein liebendes Geschenk gegenüber – in Keyssners Worten: »Findet ein *Austausch der Bilder statt*, ist das eine das einer Jungfrau, das andere das eines Jünglings, so führt die Entdeckung des beiderseitigen Bildnisschatzes zauberhaft zu den glücklichsten Augenblicken im Leben. Gern weilte ich hierbei länger. [...] Doch solche Einschaltung möchte zu lange und zu weit vom Gegenstand ableiten.«⁵⁵ Keyssners juristischer Text und Ryes Film führen diesen scheinbar ›organischen‹ oder ›authentischen‹ Austausch von Bildern ein, um vor diesem Hintergrund um so schärfer jenes entwürdigende Verschachern von Bildern zu kritisieren, das Fotografie und Film mit sich bringen. Und während diese Wendung gegen technische Medien im Fall Keyssners nicht überrascht, erscheint es doch als paradox, daß Ryes Film (!) *Der Student von Prag* sich als ›Kunst‹ zu legitimieren sucht, indem er eine Geschichte über die Gefahren technischer Reproduktion und die kinematographische Prostitution von Bildern erzählt.⁵⁶

Daß Balduins Bild käuflich geworden ist, erinnert auch an den Protagonisten von Nabokovs erstem Roman *Maschenka* aus dem Jahr 1926. In diesem literarischen Text kommt Ganin, ein russischer Emigrant, nach Berlin, wo er durch seine Armut dazu gezwungen wird, »mit jeder erdenklichen Art von Ware« Handel zu treiben. Der Erzähler beschreibt dies folgendermaßen: »*Nichts war unter seiner Würde*; mehr als einmal hatte er sogar seinen Schatten verkauft, wie viele von uns es getan haben. Mit anderen Worten, er fuhr in die Vorstädte hinaus, um dort als Filmstatist zu arbeiten, in einem Jahrmarktsschuppen, wo das Licht mit geheimnisvollem Zischen aus den riesigen Kristallinsen der Scheinwerfer hervorschoß, die wie Kanonen auf die Menge der Statisten gerichtet waren und sie zu leichenhafter Grellheit ausleuchteten. Sie feuerten eine Salve mörderischer Helligkeit, die das farbige Wachs erstarrter Gesichter beschien und dann plötzlich mit einem Klick verlosch; aber noch lange danach glühten in den kunstvollen Kristallen rote, sterbende Sonnenuntergänge – unsere menschliche Scham. *Der Handel war abgeschlossen* und unsere anonymen Schatten gingen hinaus in die gesamte Welt.«⁵⁷

Als ob Nabokovs Roman Kafkas Darstellung von Bassermann zitierte, wird Ganin als jemand beschrieben, der sich »zu etwas hergegeben [hat], das seiner nicht würdig ist«. Darüber hinaus ist Ganin wie Balduin trotz seiner »Scham« unfähig, dem einmal abgeschlossenen Vertrag zu entinnen. Und in einer rhetorischen Wendung, die in Georg Cohns *Kinematographenrecht* ihr Gegenstück findet, wechselt Nabokovs Erzähler von der dritten Person Singular zur ersten Person Plural, wenn er beschreibt, »wie *unsere* anonymen Schatten in die gesamte Welt hinaus gingen«.

Einige Zeit später geht Ganin mit seiner Freundin ins Kino und spürt plötz-

lich, »daß er etwas sieht, das ihm auf vage und dennoch erschreckende Weise bekannt« vorkommt. Um den Roman ausführlicher zu zitieren: »Er erinnerte sich mit Entsetzen an die roh zusammengehämmerten Sitzreihen, die Logensessel und -brüstungen, die in einem düsteren Lila gestrichen waren. [...] Seine Augen zusammenkneifend, erkannte er mit einem starken Schauer von Scham sich selbst unter all diesen Menschen, die auf Befehl applaudierten. [...] Ganins Doppelgänger stand ebenfalls dort drüben und klatschte Beifall. Dort auf der Leinwand verschmolz sein ausgezehrtes Ebenbild mit dem kantigen, nach oben gerichteten Gesicht und den klatschenden Händen mit einem grauen Kaleidoskop aus anderen Gestalten. Einen Augenblick später verschwand das Auditorium schaukelnd wie ein Schiff, und jetzt erschien eine alternde, weltbekannte Schauspielerin, die überaus kunstreich eine tote junge Frau darstellte.«⁵⁸

Wie Ryes *Der Student von Prag* oder Cohns juristische Abhandlung über das *Kinematographenrecht* so vergleicht Nabokovs Roman das filmische Bild mit einem Doppelgänger, dessen unheimliches Eigenleben nicht länger von seinem ›Original‹ kontrolliert wird. Schlimmer noch, das »Verschmelzen« von Ganins Bild mit dem anderer – zunächst ein »Kaleidoskop« von Statisten, dann eine »alternde weltbekannte Schauspielerin, die überaus kunstreich eine tote junge Frau darstellte«, – diese entwürdigende Vermischung von Bildern erinnert an Cohns Angstphantasie, sein eigenes Abbild könnte in eine Sequenz geschnitten werden, die unmittelbar zuvor »eine Groteskszene niedrigster Gattung« zeigt. Der Schrecken kinematographischer Reproduktion, der in der juristischen Debatte über das ›Recht am eigenen Bild‹ und in Stellan Ryes Film beschworen wird, taucht demnach auch in Nabokovs literarischem Text auf. Das dämonische Eigenleben von Balduins Ebenbild, das von seinem ›Original‹ nicht mehr kontrolliert werden kann, läßt sich als eine meta-filmische Darstellung der Beziehung von Filmschauspieler und kinematographischem Bild interpretieren. Ähnliche Ängste beschäftigen Ganin, als er nach dem Verlassen des Kinos grübelnd nach Hause geht. Selbst die eingangs zitierte, deutschtümelnde Phobie Duenschmanns, der fürchtet, sein Bild könnte einem ausländischen Publikum gezeigt werden, findet in Nabokovs Roman eine Entsprechung. Aber diese nationalistische Angst wird hier in eine Reflexion von Vertreibung und Exil transformiert, da es Ganins Gehen und Wandern ist, das von seinem Doppelgänger gespiegelt wird: »Während er ging, dachte er darüber nach, wie nun sein Schatten von Stadt zu Stadt und von Leinwand zu Leinwand wandern würde, ohne daß er je erfahren würde, was für Menschen ihn sehen würden oder wie lange er um die Welt ziehen müßte.«⁵⁹

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heide Schlüppmann: *The First German Art Film: Rye's »The Student of Prague«*, in: *German Film & Literature: Adaptations and Transformations*, hg. von Eric Rentschler, New York–London 1986; vgl. auch Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films. Textband* Hildesheim–New York 1979, S. 377: »Max Mack [...] setzte sich mit diesem ersten deutschen Autorenfilm [Der Andere] endgültig durch«.
- 2 Im Gegensatz zu Hanns Zischlers Behauptung in *Kafka geht ins Kino* (1996) ist der Film nicht verloren; eine Kopie des Filmes befindet sich im Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin: *Der Andere*. Deutschland 1912/13; Regisseur: Max Mack; Drehbuch: Paul Lindau, nach seinem Theaterstück; Kamera: Hermann Böttger; Schauspieler: Albert Bassermann, Emmerich Hanus, Nelly Ridon, Hanni Weisse, Leon Rosemann, Otto Collot, C. Lengling, Paul Passage; Produktion: Vitascopie GmbH Berlin; Kopie im Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Vgl. zu dem Theaterstück, auf dem der Film basiert, Paul Lindau: *Der Andere. Schauspiel in vier Aufzügen*, Dresden 1893.
- 3 Vgl. »Der Film ist feuilletonfähig geworden«, in: *Erste Internationale Film-Zeitung*, 5 (1. Februar, 1913), S. 4 f.; zitiert in Helmut H. Diederichs: *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 55.
- 4 Ulrich Rauscher: *Der Bassermann-Film*, in: *Frankfurter Zeitung*, 6. Februar 1913; Wiederabdruck in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, hg. von Fritz Güttinger, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 1984. Vgl. auch Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst. I. Teil*, Hamburg: Cigaretten-Bilderdienst, 1935, S. 14: »Die Kritiken waren zumeist nicht freundlich und enthielten alle den Vorwurf, daß sich ein Künstler wie Bassermann degradiere, wenn er sich dem Kino verschriebe«.
- 5 Hermann Duenschmann: *Kinematograph und Psychologie der Volksmenge*, in: *Konservative Monatsschrift*, 69(1912)9; Wiederabdruck in: *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, hg. von Albert Kümmel, Petra Löffler, Frankfurt/Main 2002, S. 97.
- 6 Ebd. (meine Hervorhebung, S. A).
- 7 Ebd. (Hervorhebung im Original).
- 8 Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller, Jürgen Born, Frankfurt/Main 1967, S. 326.
- 9 Ebd.
- 10 Für eine Darstellung der Beziehungen zwischen Somnambulismus, Hypnose und Film um 1900 vgl. Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000.
- 11 Julius Bab: *Albert Bassermann. Weg und Werk eines deutschen Schauspielers um die Wende des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1929, S. 101 f.
- 12 Vgl. hierzu auch von Zglinicki: *Der Weg des Films. Textband*, S. 378.
- 13 Hugo Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1896, S. 13 (meine Hervorhebung, S.A.). Keyssners implizite Bezugnahme auf das Kino findet sich innerhalb einer Diskussion des Romans als ein öffentliches Medium.
- 14 Vgl. ebd., S. 2: »Das Urbild ist der Herr seines Abbildes«.
- 15 Vgl. ebd., S. 23: »Es hängt durchaus von meiner Entschliebung ab, ob ich ein Abbild von meiner Person entnehmen lassen will« (meine Hervorhebung, S. A).
- 16 Zur entscheidenden Rolle von modernen technischen Medien bei der Formulierung

- des »right to privacy« vgl. den grundlegenden Aufsatz von Warren und Brandeis: »Instantaneous photographs and newspaper enterprise have invaded the sacred precincts of private and domestic life; and numerous mechanical devices threaten to make good the prediction that »what is whispered in the closet shall be proclaimed from the house-tops.« For years there has been a feeling that the law must afford some remedy for the unauthorized circulation of portraits of private persons; and the evil of invasion of privacy by the newspapers, long keenly felt, has been but recently discussed by an able writer.« Samuel Warren, Luis Brandeis: *The Right to Privacy*, in: *Harvard Law Review*, 4(1890)5 (December 15), S. 195.
- 17 Vgl. Karl Gareis: *Das Recht am eigenen Bilde*, in: *Deutsche Juristen-Zeitung*, 7(1902), S. 412–415, und Karl Gareis: *Das Recht am menschlichen Körper. Eine privatrechtliche Studie*, in: *Festgabe der Juristischen Fakultät zu Königsberg für ihren Senior Johann Theodor Schürmer zum 1. August 1900*, Königsberg: Juristische Fakultät, 1900.
- 18 Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, S. 23.
- 19 Josef Kohler: *Das Eigenbild im Recht*, Berlin 1903, S. 5 f.
- 20 Zwischentitel.
- 21 Georg Cohn: *Neue Rechtsgüter: Das Recht am eigenen Namen. Das Recht am eigenen Bild*, Berlin 1902, S. 44 ff. Für weitere Publikationen, welche die Debatte fortsetzen, vgl. etwa Siegfried Rietschel: *Das Recht am eigenen Bilde*, Tübingen 1903; Gustav Friedrich von Buch: *Das Recht am eigenen Bilde*, Leipzig 1906; Leo Koenig: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1908; Ludwig Graf Ruedt von Collenberg: *Das Recht am eigenen Bild*, Heidelberg 1909; Karl Dumont: *Das Recht am eigenen Bilde*, Berlin 1910; Kurt Letzel: *Inwieweit ist im geltenden Recht ein Recht am eigenen Bilde anerkannt und geschützt?*, Borna–Leipzig 1912; Eva Schuster: *Das Recht am eigenen Bild*, Charlottenburg 1930, Wilfried Landwehr: *Das Recht am eigenen Bild*, Winterthur 1955.
- 22 Anonym: *The Ethics and Etiquet [sic] of Photography*, in: *The Independent*, 63 (July–December 1907), S. 107 f.
- 23 Ebd., S. 108: »When one appears in public it is always with the expectation and often with the purpose of being seen, and nowadays [one] must also anticipate being photographed.«
- 24 Ebd.: »To prohibit anything that can be prohibited.«
- 25 Cohn: *Neue Rechtsgüter*, S. 46, Fußnote 2.
- 26 Kohler: *Das Eigenbild im Recht*, S. 9.
- 27 James George Frazer: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. Third Edition. Part II Taboo and the Perils of the Soul* [1911], London 1955, S. 96 (meine Hervorhebung, S. A). Frazers *The Golden Bough* wird in George William Gilmores *Animism or Thought Currents of Primitive Peoples*, Boston 1919, auf S. 45 zitiert: »The reflection of a body in water or a mirror is regarded as the soul. Injury to the reflection or shadow may result in injury to the corresponding member of the body. [...] This whole manner of thought explains why in so many regions the natives do not willingly submit to being photographed«. Vgl. weiterhin Arthur Baessler: *Reisen im malayischen Archipel*, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 22(1890) bes. S. 494 f.: »In den Städten lassen sich die Leute gerne photographiren l. . . auf den entfernteren Inseln ist es mir aber trotz vieler Geschenke oft recht schwer geworden, die Leute dazu zu bewegen. Sie glauben entweder, daß der Betreffende, der ihr Bild in Händen hält, dadurch vollständige Macht über sie gewinnt und sie dann willenlos alles das thun müssen, was er dem Bilde befiehlt, oder sie fürchten, sogleich nach der Aufnahme

- sterben zu müssen. Es ist aber Hoffnung vorhanden, daß sich dieser Aberglaube mit der Zeit verliert.« – Die Annahme einer ›primitiven‹ Furcht vor visuellen Medien findet sich bereits vor 1839, das heißt vor der Erfindung der Fotografie, in bezug auf gemalte Porträts. So beschreibt George Catlin in seinem Buch über die nordamerikanischen Indianer die »abergläubische« Annahme, daß er »einen Teil des Lebens derjenigen, die lerl malte, in Besitz nehme und mit sich zu den Weißen bringen würde« als unter »Frauen« und »alten Medizinmännern« verbreitet. Die Häuptlinge der von Catlin besuchten Stämme erliegen jedoch angeblich nicht derselben Furcht und schenken seiner Behauptung Glauben, seine Kunst habe nichts mit Zauberei zu tun. Vgl. George Catlin: *North American Indians. Being Letters and Notes on Their Manners, Customs, and Conditions, Written During Eight Years' Travel, 1832-1839*, vol. I, Edinburgh 1926, S. 122 f.
- 28 Marina Warner formuliert die interessante These, daß die zahlreichen Erzählungen über die ›primitive‹ Furcht vor der Fotografie eine Wunschphantasie der Anthropologen, Missionare oder Entdecker seien, die so ihre (imaginäre) Macht hervorheben, vgl. Marina Warner: *Stealing the Shadow. Capturing the Soul*, in: *Figuring the Soul* (im Erscheinen); für eine frühere Version des Aufsatzes vgl. Marina Warner: *Stolen Shadows. Lost Souls: Body and Soul in Photography*, in: *Raritan*, 15(1995)2.
- 29 Man könnte sogar behaupten, daß die anthropologische Definition der ›Seele‹ bereits auf Begriffen beruht, die sich mit Darstellungen von modernen visuellen Medien überschneiden. So wird in Edward Tylors *Primitive Culture* (1871) die ›primitive‹ Konzeption der Seele auf eine Art und Weise beschrieben, die gleichzeitig auf visuelle Medien verweist: »The conception of a personal soul or spirit among the lower races may be defined as follows: It is a thin unsubstantial human *image*, in its nature a sort of vapour, *film*, or shadow.« Edward B. Tylor: *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. I, London 1871, S. 387. Dem *Oxford English Dictionary* zufolge wird der Begriff »Film« bereits 1845 verwendet, um eine Kopie einer fotografischen Platte zu beschreiben.
- 30 Georg Cohn: *Kinematographenrecht. Vortrag gehalten in der juristischen Gesellschaft zu Berlin am 12. Juni 1909*, Berlin 1909, S. 19.
- 31 Lucien Lévy-Bruhl: *Die Seele der Primitiven*, autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Else Baronin Werkmann, Wien-Leipzig 1930, S. 154.
- 32 Während Else Werkmann hier übersetzt »Ein Bildnis, etwa eine Photographie, ist zweifellos ein ›zweites Ich‹« (S. 157), heißt es im Original: »Sans doute un portrait, une photographie, est un double«. Lucien Lévy-Bruhl: *L'Âme Primitive* [1927], Nouvelle Edition, Paris 1963, S. 189 f.
- 33 Bruno May: *Das Recht des Kinematographen*, Berlin 1912, S. 3.
- 34 Ebd., S. 127. Eine kürzere Version des gleichen Arguments findet sich in Bruno May: *Der Kinematograph und das Recht am eigenen Bilde*, in: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht. Zeitschrift des Deutschen Vereins für den Schutz des gewerblichen Eigentums*, 17(1912)11, bes. S. 325: »Denn einmal handelt es sich hier, wenn auch durch die schnelle Aufeinanderfolge der Eindruck der Bewegung hervorgerufen wird, doch immer nur um *Bilder*, und andererseits bietet die im Absatz 2 des § 23 gestatte Berufung auf die Verletzung eines berechtigten Interesses dem Abgebildeten einen genügenden Schutz gegen mißbräuchliche Verwendung seines Bildnisses durch den Kinematographen.« (Meine Hervorhebung, S. A.)
- 35 Cohn: *Kinematographenrecht*, S. 19 f. (meine Hervorhebung, S. A.)
- 36 Am Ende des Films versucht er explizit, genau das zu tun, wenn er verzweifelt ausruft: »Scapinelli! Hol Dein Gold!« (Zwischentitel).

- 37 Guido Seeber, der Kameramann von *Der Student von Prag*, veröffentlichte 1927 ein Buch über die Möglichkeiten des Trickfilms, in dem er jene Sequenzen erklärt, in denen Balduin und sein Doppelgänger zu sehen sind. Vgl. Guido Seeber: *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung des photographischen Filmtricks*. Berlin 1927, S. 54 f.: »Die Übertragung der Doppelgängeraufnahmen auf den Film dürfte erstmalig im Jahre 1913 als Grundlage der ganzen Handlung in dem Film *Der Student von Prag* durchgeführt worden sein. Der damals gezeigte erste Film dieses Namens war in der Täuschung so vollendet, daß selbst viele Fachleute schwer davon zu überzeugen waren, daß die betr. Szenen wirklich in zwei Teilen nacheinander belichtet worden sind, weil im fertigen Filmbilde trotz der großen Projektion auch nicht das allermindeste davon zu sehen war.«
- 38 Paul Wegener: *Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes*, in: *Deutscher Wille (Der Kunstwart)* 30(1916/17); Wiederabdruck in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*, hg. von Jörg Schweinitz, Leipzig 1992, S. 336.
- 39 Ebd.
- 40 Siehe Ernst Wachler in: *Bühne und Welt*, 24(1913/14)2; wieder abgedruckt in: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, hg. von Ludwig Grewe, Margot Pehle, Heidi Westhoff, Stuttgart 1976, S. 111 f.: »Was sind die Erfindungen anderes als nackte Entlehnungen von Chamisso und E.T.A. Hoffmann?«
- 41 Friedrich Kittler hat in seinem verdienstvollen Aufsatz *Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte* bereits betont, daß das frühe Kino als eine Technologie betrachtet wurde, die Doppelgänger produziert. Die Art und Weise, in der Kittler Romantik, Psychoanalyse und Kino miteinander verbindet, beruht jedoch auf einer Teleologie, die die Erfindung des Kinos zum Ziel und zur Erfüllung einer zielgerichteten Entwicklung macht. So beschreibt Kittler die romantische Subjekttheorie, »jene Schatten und Spiegel des Subjekts«, als eine Präfiguration, die durch die Psychoanalyse »klinisch verifiziert« und durch den Film »technisch implementiert« werde (S. 96). In typologischen Begriffen ließe sich Kittlers These denn auch wie folgt zusammenfassen: Die romantische Theorie des Subjekts um 1800 präfiguriert die Heraufkunft von Psychoanalyse und Film um 1900 in einer Weise, die strukturell der Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament entspricht. Um 1900 wiederum fungiert die Psychoanalyse gleichsam als Äquivalent zu Johannes dem Täufer, während die Technik Kino das zum Fleisch gewordene Wort darstellt: »Stummfilme implementieren in technischer Positivität, was Psychoanalyse nur denken kann« (S. 91). Alle Zitate aus Friedrich Kittler: *Romantik - Psychoanalyse - Film: eine Doppelgängergeschichte* [1986], in: Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993.
- 42 Willy Haas: *Novemberfilme*, in: *Freie deutsche Bühne*, 4(1922/23), S. 129-134; Wiederabdruck in: *Hätte ich das Kino!*, S. 172.
- 43 Berthold Viertel: *Im Kinematographentheater*, in: *März*, 4(1910)20; Wiederabdruck in: *Kein Tag ohne Kino*, S. 48 f. Vgl. zu Berthold Viertels Aufsatz auch Klaus Kreimeier: *Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Berthold Viertel in einem Kino zu Wien, anno 1910*, in: *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, hg. von Thomas Elsaesser, Michael Wedel, München 2002.
- 44 Hugo Münsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study* [1916], hg. von Allan Langdale, London-New York 2002, S. 61. Zur Beziehung von Magie und frühem Kino vgl. auch Rachel Moore: *Savage Theory: Early Cinema as Modern Magic*, Durham 2000.

- 45 Rank rechtfertigt seine Bezugnahme auf das filmische Medium folgendermaßen: »Andere Bedenken gegen den innerlichen Gehalt eines so sehr auf *äußerliche Wirkungen* angewiesenen *Schaustücks* wollen wir so lange beiseite schieben, bis sich gezeigt hat, in welchem Sinne ein auf uralter Volksüberlieferung basierter Stoff von eminent psychologischem Gehalt *durch die Anforderungen neuer Darstellungsmittel verändert wird*. Vielleicht ergibt sich, daß die in mehrfacher Hinsicht an die *Traumtechnik* gemahnende *Kinodarstellung* auch gewisse psychologische Tatbestände und Beziehungen, die der Dichter oft nicht in klare Worte fassen kann, in einer deutlichen und sinnfälligen Bildersprache zum Ausdruck bringt.« (S. 7–8; meine Hervorhebung, S. A.). Nach diesem bemerkenswerten Vergleich von Traumarbeit und Film geht Rank allerdings nicht mehr auf visuelle Medien ein, sondern beschränkt sich auf literarische und ethnografische Texte. Lediglich an einer Stelle verweist Rank auf die »ergötzlichen Geschichten« (S. 90), die von Frazer und anderen über die »primitive« Angst vor der Fotografie verbreitet wurden. Alle Zitate stammen aus: Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [1914/25], Nachdruck der Ausgabe von 1925, Wien 1983.
- 46 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/Main 1970, S. 263 (meine Hervorhebung, S. A.).
- 47 Der Ausdruck »Technik der Magie« wird von Freud zuerst in dem Kapitel »Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken« in *Totem und Tabu* (1913) eingeführt, wo Freud sich ausdrücklich auf Hubert und Mauss bezieht: »Diese Anweisung will S. Reinach l. . .] die Strategie des Animismus heißen; ich würde vorziehen sie mit Hubert und Mauß (1904 [142 ff.]) der Technik [des Animismus] zu vergleichen.« Sigmund Freud: *Totem und Tabu*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. IX, Frankfurt/Main 1974, S. 367. Dabei beschreiben Hubert und Mauss ihrerseits schon Magie als funktionales Äquivalent von Technik: »Elle [la magie] travaille dans le sens où travaillent nos techniques, industries, médecine, chimie, mécanique, etc.« Henri Hubert, Marcel Mauss: *Esquisse d'une Théorie générale de la Magie*, in: *L'Année sociologique*, 7(1904), S. 143.
- 48 Freuds Aufsatz bezieht sich in einer Fußnote auf *Der Student von Prag*, ignoriert aber das Medium Kino, da Freud den Film nicht als Film, sondern als »Dichtung« beschreibt: »In der H. H. Ewersschen Dichtung *Der Student von Prag*, von welcher die Ranksche Studie über den Doppelgänger ausgegangen ist l. . .].« Freud: *Das Unheimliche*, S. 269, Fußnote 1.
- 49 Freud: *Das Unheimliche*, S. 263.
- 50 Albert Klöckner: *Das Massenproblem in der Kunst. Über Wesen und Wert der Vielfältigung (Film und Funk)*, in: *Das Nationaltheater*, 1(1928/29), S. 10–19, Wiederabdruck in: *Medientheorie 1888–1933*, S. 305.
- 51 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Idritte Fassung 1936], in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2: *Abhandlungen*, Frankfurt/Main 1980, S. 491. Die Parallele zwischen Benjamins berühmtem Aufsatz und Ryes Film wird auch von Heide Schlüppmann betont. Vgl. Schlüppmann: *The First German Art Film*, S. 14.
- 52 Die Transformation des Doppelgängermotivs von einer literarischen Figur in eine Theorie technischer Reproduktion wird auch in den unterschiedlichen Versionen von Benjamins Aufsatz sichtbar. So ist in der letzten Fassung des Kunstwerkaufsatzes ein Verweis auf die Romantik und Jean Paul nicht mehr enthalten. In der ersten Fassung hatte die entsprechende Passage noch gelautet: »Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [..] ist von Haus aus von der gleichen Art, 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: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Erste Fassung, 1935] in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 451.

- 53 Vgl. vor allem Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 477, Fußnote 4: »Die kümmerlichste Provinzaufführung des Faust hat vor einem Faustfilm jedenfalls dies voraus, daß sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht. Und was an traditionellen Gehalten man vor der Rampe sich in Erinnerung rufen mag, ist vor der Filmleinwand unverwertbar geworden.« Zur Beziehung zwischen Benjamins Begriff der »Aura« und Klages' Konzeption von »Urbild« in *Der Geist als Widersacher der Seele* vgl. Peter M. Spangenberg: »Aura«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1: *Absenz-Darstellung*, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart 2000, bes: S. 406 f.
- 54 Zwischentitel, vgl. auch Helmut H. Diederichs: »*Der Student von Prag*«. *Einführung und Protokoll*. Stuttgart 1985, S. 50.
- 55 Keyssner: *Das Recht am eigenen Bilde*, S. 28 f.
- 56 Auf sprachlicher Ebene ergibt sich in Keyssners Text ein ähnliches Paradox, da die Vorherrschaft der Bildreproduktion Keyssner dazu führt, das fotografierte Original in etwas zu verwandeln, das bereits ein Bild ist. So bezeichnet Keyssner das Original durchgängig als »Urbild« – ein Begriff, der auch in Ludwig Klages' *Der Geist als Widersacher der Seele* eine zentrale Rolle spielt (siehe oben Anm. 53).
- 57 Vladimir Nabokov: *Maschenka [1925/26]. Frühe Romane*, übersetzt von Klaus Birkenhauer, Reinbek 1991, S. 21 f.
- 58 Ebd., S. 39 f.
- 59 Ebd., S. 41.