

Masterarbeit am Institut für Germanistik  
Universität Potsdam  
LP: 30  
Wintersemester 2010/2011  
Abgabe: 14. März 2011  
Erstgutachter: Dr. Stefan Goldmann  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Helmut Peitsch

# Paul Lindaus DER ANDERE – Vom Fall zum Film.

Lena Marie Olbrisch

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:  
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen  
3.0 Deutschland  
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem  
Publikationsserver der Universität Potsdam:  
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2013/6513/>  
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus-65136>  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-65136>



# Inhaltsverzeichnis

<b>0. Einleitung</b> .....	<b>4</b>
0.1 Thema und Fragestellung: Warum Lindaus <i>Der Andere</i> ?.....	4
0.2 Forschungsabriss .....	8
0.3 Methode und Aufbau.....	11
<b>1. Das Schauspiel und sein Autor</b> .....	<b>13</b>
1.1 Entstehung jenseits von Berlin: Paul Lindau als der ‚Fall Lindau‘...	13
1.2 <i>Der Andere</i> : Personen und Konstellationen.....	16
1.2.1 Die Geschwisterpaare.....	16
1.2.2 Arzt-Patienten-Beziehung: Hallers und Dr. Feldermann.....	17
1.2.3 Hallers und die Frauen oder „Cherchez la femme!“.....	19
1.2.3.1 Hallers, Agnes und das ‚piece of the real‘ .....	19
1.2.3.2 Hallers und Amalie.....	23
1.3 Versionen des <i>Anderen</i> .....	25
1.3.1 1893a vs. 1893b.....	25
1.3.1.1 Aufzug I.....	25
1.3.1.2 Aufzug II und III.....	28
1.3.1.3 Aufzug IV.....	28
1.3.2 <i>Nord und Süd</i> (1896) und Reclam-Ausgabe (1906).....	30
1.3.3 Ergebnis.....	31
<b>2. Prätexte des <i>Anderen</i></b> .....	<b>32</b>
2.1 Lindaus <i>Interessante Fälle</i> (1888).....	32
2.1.1 <i>Die Ermordung des Advocaten Bernays</i> .....	32
2.1.2 <i>Idealismus und Naturalismus in Berlin. Proceß Graef</i> .....	36
2.1.3 <i>Verbrechen oder Wahnsinn? Das Schulmädchen Marie Schneider</i> .....	40
2.1.4 <i>Der Mörder des Kaufmanns Max Kreiß. Das Muster eines Indicienbeweises</i> .....	43
2.2 Dick Mays <i>Der Fall Allard</i> (1892/1894).....	46
2.2.1 „Arnoldy mit einem Buche.“.....	46
2.2.2 Eine Gegenüberstellung.....	49
2.2.3 Hippolyte Taines <i>De l'Intelligence</i> (1870).....	55
2.3 Der Fall ‚Emile X...‘ von Adrien Proust (1890).....	59
2.4 Warum Dr. Hallers nicht der ‚deutsche Dr. Jekyll‘ ist.....	62
<b>3. Der Film</b> .....	<b>65</b>
3.1 <i>Der Andere</i> (1913) von Max Mack.....	65
3.1.1 Das neue Medium Film.....	65
3.1.1.1 Kontroversen um den Kinematographen.....	65
3.1.1.2 Der ‚Autorenfilm‘.....	69
3.1.2 Exkurs: Die Sensation Albert Bassermann.....	72
3.1.3 Rezeption und Rezension.....	75
3.1.3.1 Pressespiegel der <i>Ersten Internationalen Film-Zeitung</i> .....	75
3.1.3.2 Weitere Stimmen aus Fach- und Tagespresse.....	79
3.1.3.3 Zwischenergebnis.....	83
3.1.4. Exkurs: Das Problem einer ‚Literaturverfilmung‘.....	85
3.1.5 Analyse einiger Szenen.....	86
3.1.5.1 Die Ursache: Hallers' Sturz vom Pferde.....	86
3.1.5.2 Die Transformation in den ‚Freiherrn‘.....	90

3.1.5.3 Das Ende.....	91
3.1.5.4 Ergebnis.....	94
3.2 Vergleich: <i>Der Andere</i> (1930) von Robert Wiene.....	95
<b>4. Resümee und Ausblick.....</b>	<b>100</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>104</b>
Primärliteratur.....	104
Sekundärliteratur .....	105
Quellen aus dem Internet.....	114
Filme.....	116
<b>Anlage.....</b>	<b>117</b>
Protokoll <i>Der Andere</i> (1913).....	117
<b>Danksagung.....</b>	<b>124</b>
<b>Selbstständigkeitserklärung.....</b>	<b>125</b>

## 0. Einleitung

### 0.1 Thema und Fragestellung: Warum Lindaus *Der Andere*?

Zwei Wünsche

Ach, zwei Wünsche wünscht' ich immer,  
Leider immer noch vergebens,  
Und doch sind's die innig-frommsten,  
Schönsten meines ganzen Lebens!  
Daß ich alle, alle Menschen  
Könnt' mit gleicher Lieb' umfassen, -  
Und daß Ein'ge ich von ihnen  
Morgen dürfte hängen lassen.

Adolf Glaßbrenner <sup>1</sup>

Adolf Glaßbrenner (1810-1876) beschreibt in seinem Gedicht *Zwei Wünsche*, welches ebenso faustisch wie berlinisch anmutet, auf humoristische Weise ein altbekanntes Szenario: die dem Menschen innewohnende Zerrissenheit zwischen dem moralisch Erstrebenswerten und seinen tatsächlichen, meist weniger hehren Bedürfnissen. Eine solche innere Spaltung thematisiert auch Paul Lindau (1839-1919) in seinem Theaterstück *Der Andere* (1893)<sup>2</sup>, allerdings in ihrer pathologischen Form, dem ‚Doppelbewusstsein‘<sup>3</sup>. Der titelgebende ‚Andere‘ ist das ‚abgespaltene Ich‘ eines erfolgsverwöhnten Berliner Staatsanwalts namens Hallers, das sich nachts als ‚Freiherr‘ im kriminellen Milieu bewegt. Mit amnestischer Ahnungslosigkeit geschlagen, sind dem Staatsanwalt die Handlungen seines somnambulen Alter Ego nicht bewusst, sodass er sogar an einem Einbruch in sein eigenes Haus beteiligt ist. Hallers ist dadurch in doppeltem Sinne nicht mehr „Herr in seinem eigenen Haus“<sup>4</sup>. Durch das Eingreifen seines

---

<sup>1</sup> *Zwei Wünsche* von Adolf Glaßbrenner (1810-1876). Glaßbrenner (1851): *Gedichte*, S. 73.

<sup>2</sup> In dieser Arbeit wird die Ausgabe des ‚Bühnen-Manuscripts‘ von 1893, gedruckt bei *Teubner* in Dresden, verwendet. Die Begründung dieser Wahl erfolgt im weiteren Verlauf der Arbeit.

<sup>3</sup> Dieser Ausdruck lehnt sich an den von Hippolyte Taine (1828-1893) gebrauchten Begriff „*dédoublement du moi*“ an. Taine (1883): *De l'Intelligence*, S. 17. Taines ‚Studie über den Intellekt‘ wird im *Anderen* als authentische Fallsammlung zum neuen Problemfeld der Persönlichkeitsspaltung eingeführt. Lindau (1893a) *Der Andere*, S. 25ff.

<sup>4</sup> Freud (1917/1991): *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. S. 137. Vgl. Cowan (2004): *Theater and Cinema in the ‚Age of Nervousness‘*, S. 70ff.

Arztes Dr. Feldermann beginnt Hallers seinen Zustand zu erkennen. Das Aussprechen verschütteter Erinnerungen (vage vergleichbar mit der ‚talking cure‘)<sup>5</sup> bildet den ersten Schritt auf dem Weg der in Aussicht gestellten vollkommenen Heilung seines psychischen Leidens. Einem glimpflichen Ausgang der so wohl verheimlichten Liebesanwandlungen Hallers' zu seiner Nachbarin kann von Seiten des Publikums hoffnungsvoll entgegenglickt werden. Die identitätszersetzende Krankheit scheint sich am Ende in milde lächelndes Wohlgefallen aufzulösen und lässt den geneigten Leser dieser Tage, zwar um ein glückliches Ende bereichert, doch mit offenen Fragen zurück.

Diese kurze, nicht eben schmeichelnde Paraphrasierung des Stückes steht allerdings in deutlichem Missverhältnis zu der Vielzahl an Metamorphosen, die der Stoff des *Anderen* in einem Zeitraum von vier Dekaden<sup>6</sup> durchlaufen hat, sowie zu der nachweislichen Aufmerksamkeit, die er auch über Landesgrenzen hinweg immer wieder auf sich ziehen konnte.<sup>7</sup> Paul Lindaus Theaterstück wurde in mehreren Verlagen als Buch herausgegeben und auf Theaterbühnen in Dresden, München, Meiningen, Berlin und Paris<sup>8</sup> gegeben. Im Jahr 1913<sup>9</sup> erfuhr *Der Andere* eine erste Verfilmung durch den

---

<sup>5</sup> Dr. Feldermann zu Hallers: „Sie müssen es wissen! Die Erinnerung ist Ihre Heilung!“ *Der Andere*, im Folgenden abgekürzt als *D.A.* (1893a), S. 86. Interessanterweise erschien *D.A.* zwei Jahre vor den *Studien über Hysterie* (1895), sodass Lindau in der Darstellung seiner Arzt-Patienten-Beziehung nicht auf deren Erkenntnisse zurückgreifen konnte. Zur ‚talking cure‘ im Kontext der „Theatralisierung von Hysterie und Hypnose“ vgl. Andriopoulos (2000): *Besessene Körper*, S. 89ff.

<sup>6</sup> Dies ist die Zeitspanne von 1890, dem Jahr des Erscheinens einer medizinischen Fallstudie von Adrien Proust (1834-1903), die möglicherweise an dem chiffrierten Patienten ‚Emile X...‘ den ‚authentischen‘ Fall des *Anderen* schilderte, bis zur Tonverfilmung von Robert Wiene (1873-1938). Zum Fall ‚Emile X...‘ vgl. Martynkewicz (2005): *Von der Fremdheit des Ichs*, S. 22f.

<sup>7</sup> So berichtet Lindau in seinen *Erinnerungen* von der Anwesenheit eines französischen Journalisten von *Le Figaro* bei der Aufführung in Meiningen sowie von der viel späteren Aufführung des Stückes im Pariser *Théâtre Antoine*. Lindau (1917): *Nur Erinnerungen*, S. 336. Die französische Adaption des *Anderen* namens *Le Procureur Hallers* wurde 1913 von Henry de Gorsse und Louis Forest verfasst.

<sup>8</sup> Uraufführung im *Dresdner Hoftheater* am 20. April 1893, im *Theater am Gärtnerplatz* in München am 11. Oktober 1893, im *Hoftheater* in Meiningen am 12. November 1893 und im Berliner *Lessingtheater* erst am 18. November 1893. Vgl. Lindau (1906): *Der Andere*, S. 1\* und 4. Im *Théâtre Antoine* in Paris wurde das Stück wohl tatsächlich erst 1913, nach Erscheinen des Films, gegeben. Vgl. eine Beilage der Zeitschrift *Demain* (Vol. 5, Nr. 41) vom 25. Dezember 1913, in der eine kurze Inhaltsangabe des Stückes gebracht sowie das *Théâtre Antoine* als Ort der Aufführung genannt wird

<sup>9</sup> Hier und im Folgenden wird bei der Datierung von Filmen, wenn möglich, jeweils das Jahr der Premiere, nicht das der Produktion, angegeben.

Regisseur Max Mack (1884 - 1973)<sup>10</sup>, zu welcher Lindau das Drehbuch selbst verfasste.<sup>11</sup> Dieser Stummfilm wird in heutigen deutschen Filmgeschichten und der damaligen Tages- und jungen Fachpresse als erster deutscher ‚Autorenfilm‘<sup>12</sup> gewürdigt und markiert den Beginn einer ebenso fruchtbaren wie umstrittenen Kooperation von angesehenen Bühnenaudoren mit dem noch neuen Medium, das auf diese Weise seinen schlechten Ruf als Jahrmarkt- und Vorortsattraktion zu verbessern suchte. Auch sollte diese Allianz dem Stummfilm einen gleichrangigen Platz unter den bereits etablierten Künsten sichern.<sup>13</sup> In der *Geschichte des deutschen Films* wird, unter Bezugnahme auf die schauspielerische Leistung des damals äußerst prominenten Hauptdarstellers Albert Bassermann<sup>14</sup>, die epochemachende Bedeutung des Films hervorgehoben:

Insofern findet der deutsche Film – in der Schauspieldebatte – im ANDEREN ein kennzeichnendes eigenes Fundament und in der Übereinstimmung von Spiel und Inszenierung zu grundlegender Identität.<sup>15</sup>

Die erste deutschsprachige Dissertation über den Kinematographen und

<sup>10</sup> Mack führte beispielsweise auch Regie bei der Sudermann-Verfilmung *Der Katzensteg* (1915) und drehte weitere Filme unter der Beteiligung Lindaus und/oder Bassermanns wie *Der letzte Tag* (1913, Lindau und Bassermann) und *Der König* (1913, nur Bassermann). Vgl. Wedel (Hrsg., 1996): *Max Mack*, S. 164–180.

<sup>11</sup> Das Drehbuch von Paul Lindau ist leider nicht auffindbar. Es ist nicht auszuschließen, dass es nur wenige Seiten umfasst/e, wie es in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts noch gängige Praxis war. Vgl. Kurtz (1958): *Berlin, die Filmstadt und Max Mack*, S. 133: „Sprechen wir nicht von Drehbüchern, kein Mensch wußte damals, was das war. Aber irgend etwas brauchten sie, was so aussah wie eine Handlung. [...] Drei, vier Seiten, mehr wollte niemand, aber die Leute bestanden darauf, daß die Schüssel von Tränen überfloss.“ [Hervorhebungen, wenn nicht anders ausgezeichnet, hier und im weiteren Verlauf i. O.]

<sup>12</sup> Unter der Bezeichnung ‚Autorenfilm‘ wurde die Frucht der Zusammenarbeit von Bühnenschriftstellern und Filmschaffenden bezeichnet und nicht, wie heute üblich, die Autorschaft des Regisseurs über alle wesentlichen künstlerischen Mittel seines Films. Vgl. Jacobsen (2004): *Frühgeschichte des deutschen Films*, S. 31. Auf die Problematik dieser Bezeichnung wird an anderer Stelle noch ausführlicher eingegangen werden, vgl. Punkt 0.2 und Punkt 3.1.1.2 dieser Arbeit.

<sup>13</sup> Huth (1913): *Filmschauspiele*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 43: „Das Kinoschauspiel ist nicht dazu da, die Bühne der lebenden Darsteller zu ersetzen; das Kino gibt uns eigene Kunst mit eigenen Mitteln, und den richtigen Standpunkt nimmt nur der ein, der an den redenden und singenden Schauspieler gar nicht denkt und sich bereitwillig von dem Autor lenken läßt, der sein Werk aus einem neuen Material gebildet hat“.

<sup>14</sup> (1867-1952), Schauspieler am *Deutschen Theater* in Berlin und seit 1911 Träger des legendären Iffland-Ringes, der ihm von Friedrich Haase (1825-1911) vermacht worden ist. Vgl. Brief von Haase an Bassermann (1909) in: Heynen (Hrsg., 1962): *Deutsche Briefe des 20. Jahrhunderts*, S. 53f.

<sup>15</sup> Jacobsen (2004): *Frühgeschichte des deutschen Films*, S. 32.

seinen gesellschaftlichen Einfluss, verfasst von Emilie Altenloh (1888-1985), illustriert, dass die Verfilmung des *Anderen* zu einem Imagewechsel beitrug, indem sie dem Kinobesuch illustren Glanz verlieh und gleichzeitig einer gewissen Sorge um die Lasterhaftigkeit dieses Vergnügens entgegenwirkte:

Bezeichnenderweise setzte diese Entwicklung [der sprunghafte Anstieg der Anzahl von Kinematographen-Theatern am Beispiel der Stadt Berlin, L. M. O.] nicht gleich nach dem Bekanntwerden der neuen Erfindung ein, sondern erst dann, als das Sensationsdrama eine einschneidende Wendung in die Filmdarstellung brachte und als die Lichtspieltheater aus den dumpfen und engen Räumen in luxuriöse und behaglich ausgestattete Gebäude verlegt wurden. Diese beiden Momente sind ausschlaggebend für die Stellung geworden, die der Kino heute einnimmt. Von dem Punkt seiner Entwicklung an eroberte er sich immer höhere Schichten, er wurde sozusagen hoffähig. Zunächst ging man inkognito hin und genierte sich eigentlich ein bißchen, wenn diese Vorliebe in der Gesellschaft bekannt wurde. Von der Stufe bis heute, wo eine Aufführung von "der Andere", mit Bassermann in der Hauptrolle, ein gesellschaftliches Ereignis ist, mußten dann noch ein paar Jahre vergehen. Der moderne Großstädter rechnet heute mit der Erscheinung der Kinematographen als mit etwas Selbstverständlichem, und ein gelegentlicher Kinobesuch gehört ebenso zu seinem Leben wie der five o' clock auf dem Kurfürstendamm.<sup>16</sup>

Eine zweite Verfilmung erfolgte im Jahre 1930 durch den *Caligari*-Regisseur Robert Wiene (1873-1938), der mit dem *Anderen* sein Tonfilmdebüt gab und den Stoff für die nächste Entwicklungsstufe des Mediums aktualisierte.<sup>17</sup>

Ausgehend von der schriftlichen Fixierung des Bühnenmanuskripts aus dem Jahre 1893 führen die Spuren des *Anderen* in verschiedene mediale Richtungen (Theaterbühne, Film, Fach- und Tagespresse) und in diverse interdisziplinäre Diskurse (Psychologie, Recht, Kriminalistik, frühe Filmkritik und -theorie), die darüber Aufschluss geben, aus welchen Gründen ein, damals wie heute betrachtet, mediokres Theaterstück, das weder durch seine hohe literarische Qualität noch durch kunstvolle Charakter- und Milieustudien oder seinen originären Einfall besticht, auf ein so großes Echo stoßen konnte.

<sup>16</sup> Altenloh (1914): *Zur Soziologie des Kino*, S. 50 [Hervorhebung durch Sperrung L. M. O.]. Vgl. auch Prinzler (2004): *Chronik, 1895-2004*, S. 569.

<sup>17</sup> In *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) steht ebenfalls ein (hier hypnotisierter) krimineller Schlafwandler im Fokus. Wiene hatte bei dem Dreh des *Anderen* also schon einschlägige Erfahrung in der Inszenierung von Somnambulismus. Vgl. Andriopoulos (2000), S. 104f.

## 0.2 Forschungsabriss

Ebenso vielfältig wie obige Themenfelder sind die Schnittstellen, an denen zu dem *Anderen* wissenschaftlich publiziert worden ist. Da aus Gründen des Umfangs kein detaillierter Forschungsbericht gegeben werden kann, werden an dieser Stelle nur die aufschlussreichsten und/oder exemplarische Publikationen berücksichtigt. Bisher am ausführlichsten analysiert Michael Cowan (2004)<sup>18</sup> Schauspiel und Verfilmung im Verhältnis zum sprichwörtlichen ‚Zeitalter der Nervosität‘ und der voranschreitenden Urbanisierung. Besondere Beachtung findet die Gebundenheit an das jeweilige Medium, sodass für Cowan die Mack-Verfilmung eine gelungene Aufbereitung des Stoffes darstellt, die den Zeitgeist widerspiegelt. Das Augenmerk richtet Cowan explizit nicht auf die vorherrschende Ansicht, dass der *Andere* ein erstes Experiment darstelle, in direkter Konkurrenz zum Theater, künstlerischen Anspruch im deutschen Stummfilm zu verwirklichen, sondern vielmehr das neu geschaffene Zerstreungsbedürfnis des ‚modernen‘ Kinobesuchers zu befriedigen suche.<sup>19</sup> Cowan verfolgt dabei primär einen kulturhistorischen und medientheoretischen Ansatz.<sup>20</sup> Im Rahmen einer Motivgeschichte des Doppelgängers in Literatur und Stummfilm behandelt Gerald Bär (2005)<sup>21</sup> den *Anderen* zunächst in aufreihender Paraphrase und ordnet ihn in den Kontext weiterer Stücke Lindaus ein.<sup>22</sup> Gesondert widmet er sich dann der Verfilmung von 1913 und deren Rezeption unter dem Schlagwort ‚Autorenfilm‘, wobei er kontrastiv

---

<sup>18</sup> Cowan (2004): *Theater and Cinema in the „Age of Nervousness“: DER ANDERE by Paul Lindau (1894) and Max Mack (1913)*, S. 65-91. Warum Cowan den *Anderen* auf das Jahr 1894 datiert, bleibt im Verlauf des Artikels ungeklärt. In einer neueren Publikation verwandter Themenstellung korrigiert er sich jedoch. Vgl. Cowan (2008): *Cult of the Will*, S. 12.

<sup>19</sup> Ebd., S. 66: „Far from transforming the cinema into a surrogate theater, I argue, Mack's Film in fact sought to transform Lindau's play into a form of urban entertainment appropriate to modern nerves“.

<sup>20</sup> Die Wiene-Verfilmung wird zwar kurz angemerkt, erfährt aber aufgrund der zeitlichen Schwerpunktsetzung keine eingehende Betrachtung.

<sup>21</sup> Bär (2005): *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*.

<sup>22</sup> Als weitere Schauspiele mit „Aspekten von Persönlichkeitsproblematik, die dem Doppelgängermotiv sehr nahe stehen“ behandelt Bär *Die beiden Leonoren* (1888), *Der Schatten* (1889) und *Die Brüder* (1896), ebd., S. 158. Im gleichen Umfeld werden *Die Brüder* und *Der Andere* auch bei Otto Rank kurz erwähnt, allerdings nur in Fußnoten, vgl. Rank (1914/1980): *Der Doppelgänger*, S. 121f. sowie S. 176f.

zu einem weiteren Film der Doppelgänger-Motivik vorgeht, dem *Studenten von Prag*<sup>23</sup>. Diese beiden Filme werden auch andernorts gerne nebeneinander gestellt<sup>24</sup>, auch weil sich an ihnen die Vagheit der allgegenwärtigen Bezeichnung ‚Autorenfilm‘ gut illustrieren lässt: Während Lindaus ‚Drehbuch‘<sup>25</sup> gewissermaßen eine Adaption seines Schauspiels darstellt, verfasste Hanns Heinz Ewers (1871-1943) das Buch eigens für den Film.<sup>26</sup> Dem ‚Autorenfilm‘ *Der Andere* sollte noch durch seine außerfilmischen Bezugspunkte (zur Literatur in der Person Paul Lindaus und zum Theater in der Person Albert Bassermanns) künstlerischer Wert verliehen werden, wohingegen *Der Student von Prag*, nur wenige Monate später erschienen, bereits einen wichtigen Schritt in Richtung Autonomie des Mediums darstellt. Bär arbeitet gezielt auf diese emanzipatorische Wirkung des *Studenten von Prag* hin, wobei ihm *Der Andere* bei diesem Vorhaben als Vehikel dient.<sup>27</sup> Thomas Koebner (2008)<sup>28</sup> befasst sich mit einem weiteren wichtigen Aspekt der Verfilmung von 1913, der Symbolik des Schlafwandels, auch im juristischen Diskurs von

---

<sup>23</sup> Uraufführung am 22. August 1913, Regie: Stellan Rye. Vgl. Prinzler (2004), S. 569.

<sup>24</sup> So bei Mühl-Benninghaus (2002): *Don Juan heiratet und Der Andere*, S. 346; Martynkewicz (2005), S. 23ff.; Kracauer (1984): *Von Caligari zu Hitler*, S. 34-41; Jacobsen (2004), S. 32.

<sup>25</sup> Hier sei erneut darauf hingewiesen, dass der Begriff lediglich als Platzhalter dienen kann, da eine konkrete Aussage über die Beschaffenheit aus bereits genannten Gründen nicht gemacht werden kann. Dass die Verfilmung auf dem Theaterstück beruht, ist hingegen evident. Zu Hanns Heinz Ewers und dem Drehbuch zu *Der Student von Prag* siehe Wolf (2006): *Arthur Schnitzler und der Film*, S. 21f.

<sup>26</sup> Vgl. Bär (2005), S. 544, der hier die Ansicht des Ewers-Biographen Wilfried Kugel vertritt. In einer frühen Dissertation zum Spielfilm wird folgende Unterscheidung getroffen: „Im Laufe des Jahres 1913 trat eine Sonderung zwischen Autorenfilm und literarischem Film ein. Bis dahin hatte man alles Autorenfilm genannt, was sich auf die Mitarbeit berühmter und bekannter Schriftsteller berufen konnte. Man hatte vielfach damit Sensation machen wollen, und es war nicht darauf angekommen, ob der betreffende Dichter ein neues Werk für den Film verfaßte, oder ob er eine frühere Dichtung mehr oder weniger umarbeitete. Jetzt setzte die Scheidung ein, Autorenfilm ist schließlich jeder Film, weil jeder einen Autor hat und haben muß. Daran ändert die Tatsache nichts, daß hin und wieder Autor und Regisseur ein und dieselbe Person sind. Aber wenn man bisher von einem Autorenfilm sprach, so wollte man seine Beziehung zur Literatur, gegeben durch den literarischen Autor, zum Ausdruck bringen. Doch nur die wenigsten literarischen Autoren hatten sich wirklich ernsthaft um die Lichtspielkunst bemüht.“ Zaddach (1930): *Der literarische Film*, S. 26.

<sup>27</sup> Ebenso bei Wolf (2006), S. 20ff.

<sup>28</sup> Koebner (2008): *Schlafwandeln. Ein „Essentialsymbol“ in der Geschichte des deutschen Stummfilms*.

„Unzurechnungsfähigkeit“<sup>29</sup> und „moralischer Willensfreiheit“<sup>30</sup>. Koebner stellt den *Anderen* ebenfalls in den Kontext thematisch verwandter Filme, wie beispielsweise Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) und Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932), gesteht ihm dabei aber eine besondere Position zu, indem er eine Differenz zum häufig strapazierten Jekyll-and-Hyde-Verweis aufzuzeigen sucht:

Anders als im Fall *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* ist die Argumentation in Lindaus Theaterstück und in Macks Film *Der Andere* politischer und gesellschaftskritischer, bis zur Grenze des Generalverdachts, dass zwischen den Oberen und den Unteren viel Gemeinsamkeit besteht.<sup>31</sup>

Koebner zeigt sich in der Lage, das allzu versöhnliche, anbiedernde Ende des Stücks zugunsten etwaiger kritischer Tendenzen auszublenden, was, nebenbei bemerkt, nicht vielen gelingen will.<sup>32</sup> Dass im *Anderen* tatsächlich eine gewisse Brisanz gelegen haben mochte, könnte auch Hallers' ‚Verwandlung‘ vom treuen Staatsdiener zum Rechtsanwalt erklären, die möglicherweise aus Zensurgründen in der ersten Verfilmung vorgenommen worden ist. Selbst der Hauptdarsteller hatte bis zur ersten Presse-Vorführung über diese Änderung keine Kenntnis, wie eine humorige Anekdote Albert Bassermanns belegt.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Ebd., S. 119. Staatsanwalt Hallers beschäftigt sich beruflich mit diesem Thema und wird in der 1. Szene des I. Aufzugs von seinem Sekretär an einen Vortrag erinnert, der den Titel *Die Unfreiheit des Willens im Lichte der Criminalistik* trägt. D.A. (1893a), S. 8. Der vom 1. Januar 1872 bis 1. Januar 1934 gültige Paragraph des StGB vom 15. Mai 1871 war § 51: „Eine strafbare Handlung ist nicht vorhanden, wenn der Thäter zur Zeit der Begehung der Handlung sich in einem Zustande von Bewusstlosigkeit oder krankhafter Störung der Geistesthätigkeit befand, durch welchen seine freie Willensbestimmung ausgeschlossen war.“, Fuchs (2010): *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871*, S. 224.

<sup>30</sup> Koebner (2008), S. 120.

<sup>31</sup> Ebd., S. 126.

<sup>32</sup> Das abstrafende Urteil Siegfried Kracauers bildet dabei die, immer noch gültige, Vorlage: „Während die Wahnfilme [*Der Student von Prag* (1913), *Der Golem* (1915) und *Homunculus* (1916), L.M.O.] spontan bestimmte Haltungen reflektieren, die für das kollektive Unbehagen symptomatisch waren, nähert DER ANDERE sich den gleichen Haltungen vom banalen Standpunkt des Mittelschichts-Optimismus. Von diesem Optimismus angesteckt, vertuscht die Story das herrschende Unbehagen und symbolisiert es folglich durch einen beiläufigen Zufall, der das Vertrauen in ungebrochene Sicherheit nicht zu erschüttern vermag.“ Kracauer (1984), S. 41. Ob die Schlusssequenz der Mack-Verfilmung tatsächlich als klassisches Happy End bewertet werden kann, soll in einem anderen Teil dieser Arbeit gesondert behandelt werden.

<sup>33</sup> Bassermann (1913): *Wie ich mich im Film sehe*, S. 33f.: „Also sie [seine Ehefrau, die Schauspielerin Else Bassermann (1871-1968), L. M. O.] brachte mir auch das schöne Programmheft, woraus ich ersah, daß ich keinen Staatsanwalt, sondern einen

### 0.3 Methode und Aufbau

Anhand dieses Querschnitts ist bereits festzustellen, dass sich Aufsätze und Kapitel, in denen *Der Andere* Erwähnung findet, stets auf den Wirkungskreis von Stück und Film bzw. Filmen beziehen. Eine Abhandlung, die sich ausschließlich mit Lindaus Schauspiel von 1893 befasst, sucht man vergebens. Dies kann ein erster Hinweis auf die Richtigkeit der Vermutung sein, dass sich eine andauernde Relevanz des Stückes vorrangig über dessen Verfilmung(en) halten lässt. Eine eklatante Leerstelle kann man in Bezug auf die ‚Vorlagen‘ bzw. Prätexte von Lindaus ursprünglichem Schauspiel feststellen. So werden abwechselnd oder auch gleichzeitig Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) und *De l'Intelligence* (1870) von Hippolyte Taine genannt, wobei mit Verweis auf Stevenson meist beiläufig die Grundkonstellation des *Anderen* charakterisiert und in Taine die konkrete ‚Inspirationsquelle‘ Lindaus vermutet wird.<sup>34</sup> Während *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* in Lindaus Stück keinerlei Erwähnung findet, wird Taines Studie von Hallers, seinem Nachbarn und Kollegen Arnoldy und dem behandelnden Arzt Professor Dr. Feldermann kontrovers diskutiert sowie im Titel des Drehbuchs explizit genannt.<sup>35</sup> Zwar ebenfalls explizit genannt, jedoch weithin ignoriert, wird der *Fall Allard*<sup>36</sup>, eine 1892 verfasste Novelle der

---

Rechtsanwalt dargestellt hatte. Wäre mir dieser Umstand vorher bekannt gewesen, so würde ich höchstwahrscheinlich eine diabolische Maske gemacht haben, die im übrigen auch auf dem Film nicht scheußlicher ausgesehen hätte als auf der Bühne, wie einer Ihrer Herren Kollegen, der mir sonst sehr wohl gesinnt ist, vermutete. Warum sollte übrigens auch ein Rechtsanwalt nicht so aussehen können wie ich auf dem Film ‚Der Andere‘?“ Auch der entsprechende Zwischentitel im Vorspann bezeichnet Bassermanns Rolle als „Dr. Hallers, Rechtsanwalt“. Vgl. *Der Andere* (1913), 00:00:21.

<sup>34</sup> Nur Walter Turszinsky (1874-1915) führt Lindaus Idee auf Edgar Allan Poe zurück, wobei sich lediglich vermuten lässt, ob er dabei an *William Wilson* (1839) dachte, vgl. Turszinsky (1913): *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 25.

<sup>35</sup> Vgl. die Produktionsnotizen bei Wedel (Hrsg., 1996), S. 164: „Buch: Paul Lindau; nach seinem gleichnamigen Schauspiel und nach ‚De l'intelligence‘ von Hippolyte Taine[...].“ Auch unter Zeitgenossen Lindaus war diese Verbindung hinreichend bekannt: „Wie ein Anonymus gelegentlich der Neubearbeitung im Theaterprogramm offiziös erzählt, ist Lindau durch eine Äußerung Hippolyte Taines (in dessen Essay ‚De l'intelligence‘) zu dieser grellen Studie angeregt worden [...]“. Klaar (1913): *Paul Lindau als Filmdramatiker*, zitiert nach Schweinitz (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film*, S. 344.

<sup>36</sup> Originaltitel *L’Affaire Allard* (1892). Vgl. Goulet (2008): „*Transformer la société par l’enseignement social*“. *La trajectoire de Dick May entre littérature, sociologie et journalisme*, S. 140.

französischen Journalistin und Sozialwissenschaftlerin Jeanne Weill (1895-1925, erschienen unter ihrem Pseudonym Dick May).<sup>37</sup> Die deutsche Übersetzung, welche Lindau selbst besorgte, erschien 1894 (also ein Jahr nach dem *Anderen*) in *Engelhorn's allgemeiner Roman-Bibliothek* und merkt in der beigefügten Sortimentauswahl an:

**Unheimliche Geschichten.** Von Dick=May. Aus dem Französischen. Das hochinteressante psychopathische Problem der ersten dieser beiden brillant erzählten Geschichten hat Paul Lindau die Anregung zu seinem Bühnenwerk ‚Der Andere‘ gegeben. Lindaus Verdeutschung ist meisterhaft.<sup>38</sup>

Hier darf also eine lohnenswerte ‚Inspirationsquelle‘ vermutet werden, die, wie noch dargestellt werden soll, die von Lindau verwendeten Kernpunkte der Studie Hippolyte Taines bereits einschließt sowie Bezüge zu mindestens einem authentischen medizinischen Fall, nämlich zu ‚Emile X...‘ (1890) von Adrien Proust, herstellt.

Diese Arbeit verfolgt, thematisch nur stringent, eine doppelte Zielsetzung, wobei die Chronologie in beide Richtungen vom *Anderen* wegführt, um sich ihm auf diese Weise anzunähern: *Der Andere* soll erstens in direkten Zusammenhang mit seinen Prätexten gebracht und zweitens im Kontext seiner Verfilmungen betrachtet werden. Die erste Verfilmung aus dem Jahr 1913 steht deutlich im Mittelpunkt, weil Paul Lindau an dieser selbst mitwirkte. Als Ausgangspunkt wird Lindaus Dresdner Bühnen-Manuskript des *Anderen* untersucht, wobei diese Auswahl natürlich nicht unbegründet erfolgt, da im Jahr 1893 gleich zwei voneinander abweichende Fassungen erschienen sind. Weiter wird eine Einordnung in den kriminalistisch orientierten Teil von Lindaus Werk (und auch eine kurze Betrachtung seiner wechselhaften Lebensumstände) vorgenommen, auch um psychologische und juristische Tendenzen der Entstehungszeit nachzuzeichnen, die im Fall des *Anderen* großen Raum einnehmen. Von hier aus findet ein zeitlicher Rückgriff auf den *Fall Allard* und weitere Prätexte statt. Nachdem die Eckpfeiler von Paul Lindaus Autorschaft auf diese Weise eruiert worden sind, soll die Transformation des *Anderen* in den stummen ‚Autorenfilm‘

<sup>37</sup> Genannt in *D. A.* (1893a), S. 25.

<sup>38</sup> May (1894): *Unheimliche Geschichten*, unpag. Sortimentauswahl des zehnten Jahrgangs der *Roman-Bibliothek* am Ende des Buches.

analysiert werden. Im Mittelpunkt stehen hierbei die zeitgenössischen Diskussionen um das neue Medium und die damit einhergehende Debatte um das Genre ‚Autorenfilm‘ sowie die konkrete Rezeption bzw. Rezension des Films. Im Anschluss werden einige Szenen des Films untersucht, die schon Zeitzeugen der Premiere, ob positiv oder negativ, besonders bemerkenswert erschienen sind. Abschließend soll eine kurze vergleichende Betrachtung der Tonverfilmung Robert Wienes feststellen, welche Entwicklung die Überführung in das neue Medium Tonfilm zeitigt. Auf diese Weise soll die Genese des *Anderen* vom Fall zum Film nachgezeichnet werden.

## **1. Das Schauspiel und sein Autor**

### **1.1 Entstehung jenseits von Berlin: Paul Lindau als der ‚Fall Lindau‘**

Als das Schauspiel *Der Andere* 1893 veröffentlicht wurde, war dessen Verfasser 54 Jahre alt und hatte Berlin, dem Hauptschauplatz seines produktiven Schaffens, vorläufig den Rücken gekehrt. Lindau verließ Berlin vermutlich aus taktischen Gründen, da seine eigene Person durch einen von Seiten der Presse viel beachteten Skandal zum ‚Fall Lindau‘ stilisiert worden war.<sup>39</sup> Die junge Schauspielerin Else von Schabelsky, die von einer Verbindung zu dem inzwischen geschiedenen und immer noch einflussreichen Theaterkritiker Lindau naturgemäß zu profitieren hoffte, fühlte sich ab 1890 von ebendiesem übervorteilt und in ihren professionellen Bestrebungen regelrecht boykottiert.<sup>40</sup> Diese private Kontroverse, die sich mit den beruflichen Belangen der beiden Kontrahenten ohne allzu große Anstrengungen medienwirksam verquicken ließ, gipfelte in folgenden drei Hauptanschuldigungen, die Eismann-Lichte dankenswerterweise aus dem umfangreichen Material destilliert:

<sup>39</sup> Vgl. Mehring (1890): *Der Fall Lindau*. Mehring gibt in dieser ‚Dokumentation‘ auch private Unterlagen und Briefwechsel zwischen Lindau und der Schauspielerin Else von Schabelsky heraus, angeblich nur zum Zwecke der vollständigen und neutralen Aufklärung der diskutierten Anschuldigungen.

<sup>40</sup> Vgl. Antoni (1961): *Der Theaterkritiker Paul Lindau*, S. 63ff. Zu Lindaus ‚Bannbrief‘, der von Schabelsky von Berlin und seinen Bühnen nachdrücklich abriet, vgl. Mehring (1890), S. 8ff.

[1.] Er [Lindau] habe seinen Einfluß mißbraucht, um die Schauspielerin Else von Schabelsky zunächst zu fördern und später ihre Existenz zu vernichten – [2.] er habe sich von Else von Schabelsky bei der Abfassung seines Dramas ‚Der Schatten‘ und bei der Beurteilung der Stücke, die er als Dramaturg des ‚Deutschen Theaters‘ habe lesen müssen, helfen lassen – [3.] er habe als bezahlter Dramaturg des ‚Deutschen Theaters‘ gleichzeitig Kritiken für das ‚Berliner Tageblatt‘ über Aufführungen dieses Theaters geschrieben.<sup>41</sup>

Vor dem Ehrengericht des *Vereins Berliner Presse* wurde Lindau von diesen Vorwürfen freigesprochen. Eine vollständige Wiederherstellung seiner angeschlagenen Reputation war durch diese professionsspezifische Instanz allerdings kaum zu erwarten, da Lindau ein Gründungsmitglied des Vereins war.<sup>42</sup> Die Öffentlichkeit konnte sich demzufolge nicht völlig sicher sein, ob der Freispruch, in Analogie zu den zuvor geäußerten Anschuldigungen, nicht vorrangig auf der guten sozialen Vernetzung Lindaus und seinen diversen ‚Personalunionen‘ beruhte. Für die drei Hauptbeteiligten dieser Affäre (Lindau, von Schabelsky sowie auch Mehring) bleibt festzuhalten, dass sie alle mittel- bis längerfristige Konsequenzen aus diesem ‚Fall‘ und seinem unersprießlichen Verlauf haben ziehen müssen: Franz Mehring wurde von seinem Arbeitgeber, der *Volkszeitung*, entlassen,<sup>43</sup> Else von Schabelsky ward auf Berliner Bühnen nicht mehr gesehen<sup>44</sup> und Paul Lindau stellte seine Tätigkeit als Rezensent ein<sup>45</sup>, verließ Berlin in Richtung der Vereinigten Staaten und zog im Anschluss an die halbjährige Reise vorerst nach Strehlen bei Dresden<sup>46</sup>.

Der Weggang aus Berlin hinterließ auch in Lindaus retrospektiven Lebensbetrachtungen Spuren. Der Aufbau seiner Memoiren, deren dritter Band durch Lindaus Ableben im Jahre 1919 nicht mehr zustande kam, lässt

---

<sup>41</sup> Eismann-Lichte (1981): *Paul Lindau. Publizist und Romancier der Gründerjahre*, S. 107 (eckige Klammern von L.M.O.). Die gleichen Punkte sind ausführlicher zu finden bei Antoni (1961), S. 36ff.

<sup>42</sup> Vgl. Eismann-Lichte (1981), S. 108. Der *Verein Berliner Presse* wurde im Jahre 1862 gegründet, Lindaus Mitgliedschaftsdauer betrug 1890 also knapp 30 Jahre. Zur Vereinsgründung vgl. Berbig (2000): *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 451.

<sup>43</sup> Vgl. Eismann-Lichte (1981), S. 108.

<sup>44</sup> Vgl. Antoni (1961), S. 38.

<sup>45</sup> Ebd., S. 38. Laut Antoni schrieb er in dieser Funktion nur noch einmal für das *Neue Wiener Journal* der Jahre 1904/05.

<sup>46</sup> Lindau (1917): *Nur Erinnerungen*. Bd. 2, S. 336. Die Eingemeindung Strehlens zur Stadt Dresden erfolgte im Jahre 1892, vgl. Herrmann (Stand Januar 2011), Website zur Dresdner Stadtgeschichte. Eismann-Lichte datiert die Zeitspanne der Reise vom 22. Januar 1891 bis zum 19. Juni 1891, vgl. Eismann-Lichte (1981), S. 108.

bereits durch seine Gliederung Berlin als Schauplatz vieler Handlungen und wichtigen kulturellen Bezugspunkt Lindaus schriftstellerischer und publizistischer Karriere auffällig weit in den Hintergrund treten. Während Stationen wie Paris, Wuppertal, Wien und Meiningen durchaus mit fettgedruckten Überschriften bedacht sind, sucht man die Hauptstadt vergebens.<sup>47</sup> Diese Leerstelle fällt umso mehr auf, als Lindau selbst im Vorwort auf die Wichtigkeit Berlins hinweist und seine Jahre in Strehlen (ca. 1891-1894)<sup>48</sup> nur als kurzes Intermezzo bewertet:

Nach dem Kriege gegen Frankreich übersiedelte ich nach Berlin; und seitdem ist Berlin bis auf einige erheblichere Episoden – meine großen Reisen, meinen Aufenthalt in Dresden und meine Anstellung in Meiningen – mein dauernder Wohnsitz geblieben.<sup>49</sup>

In dieser Formulierung versucht Lindau wohl auf nonchalante Art die ‚Episodenhaftigkeit‘ der Affäre Schabelsky zu betonen, kann jedoch über die Zäsur in seiner Tätigkeit als Berliner Publizist und Theaterkritiker kaum hinwegtäuschen, auch weil er nach seiner Wiederkehr nicht nahtlos an vergangene, glanzvollere Zeiten anknüpfen konnte. Else von Schabelsky soll hier kein Platz als ‚Königsmörderin‘ eingeräumt werden, jedoch darf sie zumindest als katalysatorische Größe Erwähnung finden, die ein weiteres Abflachen von Lindaus Erfolgskurve begünstigte.<sup>50</sup> Jenseits von Berlin, in

---

<sup>47</sup> Im ersten Band findet sich eine Kapitelüberschrift „Rückkehr nach Berlin“ sowie ein größerer Themenkomplex, der sich mit Lindaus Tätigkeit beim *Telegrafembureau Wolff* in Berlin befasst. Vgl. Lindau (1916): *Nur Erinnerungen*. Bd. 1, S. XII. In Band zwei wird Lindaus Beziehung zu Berlin über Personen, z. B. David Kalisch (1820-1872), dessen Tochter Anna Lindau nach ihres Vaters Ableben heiratete, und Publikationen, wie der von ebendiesem herausgegebenen satirischen Wochenschrift *Kladderadatsch*, hergestellt. Vgl. Lindau (1917): *Nur Erinnerungen*. Bd. 2, S. IX (unpaginiert).

<sup>48</sup> Die Jahresangaben variieren. Lindau selbst datiert seinen Weggang von Dresden nach Meiningen bzw. den Beginn des neuen Arbeitsverhältnisses auf Oktober 1895, rechnet jedoch vor, dass dieser in genau dem Jahr war, das der Meininger Aufführung des *Anderen* folgte. Ebd., S. 337. Da diese Aufführung jedoch, wie bereits genannt, am 12. November 1893 stattgefunden haben soll, muss es sich, wenn Lindau sich hier nicht völlig irrt, um den Herbst des Jahres 1894 handeln. Eismann-Lichte nennt unter Berufung auf einen Brief Lindaus an Karl Frenzel dann auch den 8. Oktober 1894 als Datum von Lindaus Zusage an den Herzog von Meiningen. Vgl. Eismann-Lichte (1981), S. 110.

<sup>49</sup> Lindau (1917), S. VI.

<sup>50</sup> Paul Lindau haftete in Berlin nicht eben der Ruf eines Avantgardisten an; seine Ausrichtung blieb stets in der Gründerzeit verwurzelt. So wurde ihm bereits in Nachrufen ein ‚spezieller‘ Platz eingeräumt: „Eigentliche literarische Bedeutung wird ihm abgesprochen; man hält ihn aber für ‚eine Erscheinung, die kulturgeschichtlich bemerkenswert bleiben wird““, Eismann-Lichte (1981), S. 113/114.

Lindaus Strehleiner Zeit, entsteht das Schauspiel *Der Andere*.<sup>51</sup> Die Hauptstadt selbst bleibt des Autors Fixpunkt, denn: „Die Handlung spielt in Berlin. Gegenwart.“<sup>52</sup>

## 1.2 *Der Andere*: Personen und Konstellationen

### 1.2.1 Die Geschwisterpaare

Hauptfigur des Schauspiels in vier Aufzügen ist Dr. jur. Hallers, ein unverheirateter Staatsanwalt um die vierzig Jahre, der selbst von Anverwandten und guten Bekannten nicht mit Vornamen angesprochen wird. Der Mensch Hallers ist ganz Profession: ein unbeugsamer Arm des Gesetzes, von seinen Kollegen ob seiner Härte mit dem Beinamen „Iwan der Schreckliche“<sup>53</sup> bedacht. Im ersten Aufzug wird die Grundkonstellation des Schauspiels vorgestellt: Man befindet sich in einer abgelegenen Villa in der Lichtenstein-Allee in der Nähe des Tiergartens. Bewohner dieses Hauses sind in der unteren Etage Staatsanwalt Hallers und seine ebenfalls unverheiratete Schwester Emmy (mit Diener Ewald und Kammermädchen Elise), die ihren Kinderwunsch durch einen möglichst „großen Hund“<sup>54</sup> zu kompensieren sucht.<sup>55</sup> Das Verhältnis der Geschwister Hallers ist wohl als eheähnliche Lebensgemeinschaft samt klassischer Rollenverteilung am besten zu beschreiben: Hallers ist der Ernährer und Beschützer, während Emmy sich mit hauswirtschaftlichen Belangen befasst und ihren Bruder treu umsorgt. Die gleiche Konstellation findet sich bei ihren Nachbarn in der oberen Etage wieder, die von den Geschwistern Arnoldy bewohnt wird. Der Bruder ist ein Rechtsanwalt (in dem Gegensatzpaar Rechtsanwalt-

---

<sup>51</sup> Vgl. Lindau (1917), S. 336.

<sup>52</sup> *D.A.* (1893a), S. 1\*.

<sup>53</sup> Ebd., S. 28. Zusätzlich zu seinem Beruf als Staatsanwalt, durch den er gerade mit einem großen Meineidsprozess betraut ist, dessen Nennung bei Zeitgenossen sicherlich Erinnerungen an Lindaus Einschätzungen zum *Proceß Graef* (1885/88) hervorrufen konnte, ist Hallers Mitglied im *Juristischen Verein*, Buchautor (über gemeinsame Haft und Einzelhaft) und beabsichtigt eine zweite Karriere als Politiker, ebd., S. 8 und S. 19/20.

<sup>54</sup> Ebd., S. 74.

<sup>55</sup> Bei dieser Interpretation handelt es sich nur um ein kleines Wagnis, da Emmy im gesamten Stück in nur drei Szenen auftaucht, sich aber insgesamt vier Male zu ihrem Hundewunsch äußert. Ebd., S. 14, 15 und S. 74 (zweimal). Auf S. 74 lenkt ihr Bruder dann auch generös ein: „Deine Wünsche sollen erfüllt werden“.

Staatsanwalt ist durchaus ein latentes Konkurrenz-Szenario angelegt), dessen Vorname ebenfalls ungenannt bleibt. Seine jüngere Schwester heißt Agnes und zeichnet sich primär durch ihr gefälliges Klavierspiel aus. Es ist auffallend, dass die Damen des Stückes nur mit wenig distinktiven Eigenschaften versehen sind. Der Fokus liegt – so deutlich wie wenig verwunderlich – auf den Belangen des anderen Geschlechts. Ebenfalls bemerkenswert ist die Spiegelung der Geschwister-Konstellationen innerhalb des Hauses anhand der Achse von unterer zu oberer Etage. Es ist gleichermaßen eine Verdoppelung (der Geschwisterpaare) sowie eine Zweiteilung (des Hauses) festzustellen, wobei diese beiden gespiegelten ‚Mikrowelten‘ nicht parallel, sondern durchaus ‚permeabel‘ sind: Arnoldy und Hallers stehen in regem beruflichen wie ‚privaten‘<sup>56</sup> Austausch miteinander, Agnes und Emmy sind befreundet, und Geräusche, wie das Klavierspiel von Agnes, dringen von einer Wohnung in die andere. Hallers' an der Oberfläche so wohl strukturierter und gutbürgerlicher Lebenswandel wird allerdings durch eine Anhäufung ungünstiger gesundheitlicher Symptome empfindlich gestört, was ihn den professionellen Rat seines Arztes Prof. Dr. Feldermann einholen lässt.

### **1.2.2 Arzt-Patienten-Beziehung: Hallers und Dr. Feldermann**

Durch die Gespräche zwischen Dr. Feldermann und Hallers bietet Lindau dem Leser eine kurze Anamnese des ‚Patienten Hallers‘ sowie einen Blick hinter dessen monolithisch anmutende Fassade. Hallers fühlt sich überarbeitet und nervös, ist aufbrausend und klagt über Kopfschmerzen, Angstgefühle und Vergesslichkeit.<sup>57</sup> Gegenüber Prof. Dr. med. Feldermann<sup>58</sup> gibt Hallers einen deutlichen Hinweis auf eine „sehr starke seelische

<sup>56</sup> Der Ausdruck ‚privat‘ im Sinne eines freundschaftlichen Gefühls- und Gedankenaustauschs ist in der Beziehung von Hallers und Arnoldy missverständlich. In den dargestellten Diskussion geht es letztlich (bis auf jeweils Szene sechs in Form einer Anspielung in der Ausgabe (1893a), S. 16-18 und konkreter in der Ausgabe (1893b), S. 15-18), nur um Belange, die sich mit der beruflichen Sphäre vereinbaren lassen, jedoch in häuslichem Rahmen stattfinden.

<sup>57</sup> Vgl. die achte Szene, *D.A.* (1893a), S. 19-22.

<sup>58</sup> Bei der Namensgebung hat sich Lindau, ob absichtlich oder unbewusst, von dem Fall Marie Ziethens (1883/1884) inspirieren lassen: Dort tritt ein „Kreisphysikus Sanitätsrat Dr. Feldmann“ in Erscheinung. Lindau (1985/1892): *Der Mörder der Frau Marie Ziethen*, S. 261.

Erregung [gehabt], über die ich nicht sprechen möchte.“<sup>59</sup>. Der Patient liefert seinem Arzt zwar bereitwillig die subjektiven Symptome, die bereits so ausgeprägt sind, dass er sie als stark beeinträchtigend empfindet, verweigert jedoch ganz offenkundig tiefergehende Einblicke in seine Gefühlswelt. Da Dr. Feldermann von Lindau mit allen Attributen des aufmerksamen und erfahrenen Beobachters und Zuhörers ausgestattet ist (mit deutlichen Tendenzen zur Allwissenheit), reicht ihm Hallers' ‚mysteriöser‘ Hinweis aus, um am Ende des Stückes diese Leerstelle zu bekleiden und eine Verbindung zu Agnes herzustellen.<sup>60</sup> Der Autor liefert eine fast schon grotesk wirkende Fülle an Ursachen der folgenden psychischen Zweispaltung. So werden explizit genannt:

- Ein angegriffenes Nervenkostüm, verursacht durch Überarbeitung und gesellschaftliches Überengagement sowie Hektik und Reizüberflutung durch das Leben in der Großstadt.<sup>61</sup>
- Ein Sturz vom Pferde im Oktober des Vorjahres.<sup>62</sup>
- Eine „sehr starke seelische Erregung“<sup>63</sup> am Donnerstag, fünf Tage zuvor.

Diese Kombination ist, wenn sie auch vom heutigen Standpunkt aus nicht einer gewissen Komik entbehrt, klug gewählt, da sie erstens einen leicht nachvollziehbaren Gemeinplatz enthält, den der allgemeinen Nervosität<sup>64</sup>,

<sup>59</sup> D.A. (1893a), S. 21.

<sup>60</sup> Ebd., S. 88: „Feldermann. [...] Und da steht ein besserer Arzt mit besseren Heilmitteln: Jugend und Anmuth! (Sich an Agnes wendend.) [...]“.

<sup>61</sup> Ebd., S. 19/20 und S. 87/88.

<sup>62</sup> Ebd., S. 20. Feldermann muss Hallers erst mit Nachdruck an seinen Reitunfall erinnern, da dieser behauptet, früher nie unter Kopfschmerzen gelitten zu haben, jetzt jedoch ihr Eintreten auf den Tag genau zurückdatieren kann.

<sup>63</sup> Ebd., S. 21.

<sup>64</sup> Schon 1885 betitelt Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) die Einleitung eines seiner Werke *Unser nervöses Zeitalter* und nennt die ebenfalls von Lindau bemühten Gründe für das nervöse Unwohlsein und den erhöhten Leidensdruck: „Gemüthlich, ruhig, gesund ist der moderne Culturmensch keineswegs. Mag er sich auch sein Heim behaglich und wohnlich gestalten, es durch Kunst und Kunstgewerbe verschönern. Mag er in seiner wiedererstandenen altdeutschen Stube sitzen, umgeben von Allem, was das Leben erfreuen und angenehm machen kann – der schlichte Sinn der alten Zeit, die man nicht mit Unrecht die gute nennt, die gute alte Sitte fehlt dem Bewohner dieses schönen Heims. Er hat vielleicht gerade ein Telegramm vor sich, das ihm eine Nachricht von einem Wettrennen, einem Wahlkampf, einer Börsenoperation, bei denen er betheilig ist, brachte; oder er ist ein Herrscherr, brütet über Bilanzen seines Geschäfts, Ultimoverpflichtungen, und gedenkt nebenbei der fort und fort wachsenden Anforderungen seines Haushalts, unter welchen die noblen Passionen seines Sohnes, die theuren Toiletten und Badereisen von Frau und Töchtern keinen geringen Posten bilden.“

zweitens eine weiter zurückliegende konkrete Ursache (Sturz vom Pferde, möglicherweise ein Schädel-Hirn-Trauma) bietet, drittens ein individuelles ‚psychisches Trauma‘ addiert und viertens in dieser Zusammensetzung bereits lange vor Veröffentlichung des Stückes in der medizinischen Forschungsliteratur dargestellt worden ist.<sup>65</sup> Dem zeitgenössischen Leser und Zuschauer gab Lindau zumindest Grund zur Besorgnis, da wenigstens der erste Faktor auch auf jeden anderen modernen Großstädter zutreffen konnte und somit Raum zur Identifikation bot, milderte diesen Effekt jedoch durch die beiden anderen Faktoren ab, die, wenn auch möglich, in ihrer besonders unglückseligen Konstellation nicht zum Massenphänomen taugen. Im Vordergrund des Stückes steht deutlich der letztgenannte Faktor, die „seelische Erregung“: Hallers' ‚psychisches Trauma‘ besteht kurioserweise in einer Zurückweisung, die ihm nicht durch Agnes selbst, sondern auf indirektem Wege durch deren Bruder zugefügt worden ist.

### **1.2.3 Hallers und die Frauen oder „Cherchez la femme!“<sup>66</sup>**

#### **1.2.3.1 Hallers, Agnes und das ‚piece of the real‘**

Wie in den Betrachtungen der Geschwisterpaare bereits aufgefallen, zeichnet sich die Situation in der Lichtenstein-Allee durch eine Absenz jeglicher Verbindungen aus, die nicht verwandtschaftlichen,

---

Nein, behaglich und glücklich ist das Leben gar vieler Menschen heutzutage nicht.“ Krafft-Ebing (1885): *Über gesunde und kranke Nerven*, S. 2-3. Die große Leerstelle Hallers' (Frau, Familie und Fortpflanzung) kommt in diesem Zitat interessanterweise auch zum Tragen. Vgl. auch Radkau (1998): *Das Zeitalter der Nervosität*, Kapitel *Gedankenspiele mit Großtheorien über die moderne Nervosität*, S. 19ff. sowie Cowan (2004), S. 69.

<sup>65</sup> Vgl. Krafft-Ebing (1868): *Ueber die durch Gehirnerschütterung und Kopfverletzung hervorgerufenen psychischen Krankheiten. Eine klinisch-forensische Studie*, S. 40ff. Krafft-Ebing bespricht dort (ab S. 40) „Fälle, in denen das Trauma nur eine Prädisposition zu psychischer Erkrankung erzeugt, und diese unter Vermittlung eines accessorischen, schädlichen Momentes eintritt.“ Die folgenden Fallbeobachtungen, teilweise samt Sektion, betreffen jeweils Patienten, die eine mehr oder minder gravierende Verletzung am Schädel (häufig durch Beteiligung eines Pferdes) erlitten hatten, bei denen ein psychotischer Zustand jedoch erst nach Jahren eintrat. Die von Krafft-Ebing angekündigten ‚schädlichen Momente‘ werden allerdings nicht ausführlich analysiert, wohingegen im Fall Hallers' dieses Moment klar auszumachen ist.

<sup>66</sup> Dumas père (1874): *Les Mohicans des Paris*, S. 234. Dass dieser Ausruf nicht nur zur Aufklärung eines (Tat-)Motivs dienlich sein soll, sondern auch eine kriminelle Anrühigkeit auf die Frau an sich projiziert, liest man bei Kreuzer (1986): *Cherchez la femme?*, S. 291ff.

freundschaftlichen oder beruflichen Ursprungs sind.<sup>67</sup> Dass Hallers in dieser Situation keine volle Befriedigung findet, wird in einem Gespräch zwischen Arnoldy und Hallers deutlich, in dem auf seine Beziehung zu Agnes und auf die folgenreiche Zurückweisung näher eingegangen wird.<sup>68</sup> In der Ausgabe 1893a datiert Hallers die „seelische Erregung“ auf den vorangegangenen Donnerstag, wo eine weitere Unterredung zwischen den beiden Bekannten stattgefunden habe.<sup>69</sup> Hallers gibt deutlich zu erkennen, dass er sich Hoffnungen darauf gemacht habe, Arnoldys Schwester Agnes zu ehelichen und „nur das entscheidende Wort zu sprechen“<sup>70</sup> benötigt hätte. Dies lässt einerseits Rückschlüsse auf die allgegenwärtige Hallersche Hybris<sup>71</sup> zu und signalisiert andererseits die vorausgesetzte Verfügbarkeit über Agnes. Arnoldy begründet seine Absage wie folgt:

Niemals! Sie [Agnes] hätte Ihnen vielleicht etwas ganz Anderes gesagt. Wahrscheinlich sogar. Denn sie hätte sich gewiß nur durch ihre Gefühle inniger Sympathie für Sie bestimmen lassen... Ich habe den Verstand consultirt, und so aufrichtig ich es bedauere, ich muß Ihnen wiederholen: der Gedanke, der mich im vorigen Winter noch herzlich erfreute, Sie dereinst mit meiner Schwester verbunden zu sehen – heute würde er mich erschrecken.<sup>72</sup>

Und weiter:

Vollste rückhaltslose Offenheit hielt ich für meine Pflicht. Und ich sage es frei heraus: wenn ein Mensch keinen anderen Ehrgeiz besitzt, keine andere Leidenschaft fühlt als Arbeit, und immer wieder Arbeit, und nichts als Arbeit

---

<sup>67</sup> Dies bezieht sich allerdings nur auf die Seite der ‚Herrschaften‘: Emmy merkt gegenüber Hallers an, dass der soeben entlassene Diener Ewald wohl deren Kammermädchen Elise ehelichen will (vgl. *D.A.* (1893a), S. 73/74), wodurch Lindau zum einen den Schluss auf ‚unbemerkte‘, sich im Hause zugetragene sexuelle Aktivitäten zulässt, zum anderen ausgelebte, womöglich außereheliche Sexualität vornehmlich in den Bereich der unteren Gesellschaftsschichten (Hausangestellte, später dann ‚Halbweltdamen‘ wie Charlotte und Amalie) ‚verbannt‘.

<sup>68</sup> Dieses Gespräch findet in 1893a, S. 16-18, sowie in 1893b, S. 15-18, jeweils in Szene I.6 statt. In Inhalt und Aufbau variiert diese Szene jedoch beträchtlich, sodass sie unter Punkt 1.3 ausführlichere Erwähnung finden wird.

<sup>69</sup> *D.A.* (1893a), S. 16. In 1893a wird auf das Thema der ursprünglichen Unterredung in einem weiteren Gespräch nur angespielt, während in 1893b die Unterredung in I. 6 tatsächlich stattfindet.

<sup>70</sup> Ebd., S. 17.

<sup>71</sup> Obwohl Lindau nicht in Abrede stellt, dass Hallers, wenn er nicht die genannten Probleme bei der Prioritätensetzung hätte, eine ‚gute Partie‘ für Agnes gewesen wäre, weist doch seine karrierebezogene Unersättlichkeit und besondere Härte in Fragen der juristischen Schuldfähigkeit möglicherweise auf eine megalomane Phase hin, die seinem jetzigen Zustand vorangegangen sein muss. Vgl. Krafft-Ebing (1868), S. 19, wo vorübergehende „Grössen wahndelirien [sic!] mit maniakalischer Erregung“ beobachtet worden sein sollen.

<sup>72</sup> Ebd., S.17.

– wenn ihn die Arbeit voll beherrscht, nichts Anderes neben sich duldet und ihn seinen besten Freunden entfremdet – ja entfremdet! – und der Mann fragt mich: Soll ich das Schicksal eines guten, vertrauenden Mädchens an das meine fesseln? – dann antworte ich ihm: Nein! Sie haben keine Zeit zum häuslichen Glück!<sup>73</sup>

Arnoldy wird hier als ‚Stimme des Verstandes‘ inszeniert, während Agnes, die zu Hallers' Antrag gar nicht erst befragt worden ist, a priori ein rein emotionsgeleitetes Handeln unterstellt wird.<sup>74</sup> Vordergründig argumentiert Arnoldy über die exklusive Stellung, die Hallers' Berufsleben einnimmt, letztlich spricht er aber von einer ‚Entfremdung‘, die nach dem letzten Winter (also auch nach dem Sturz vom Pferde) eingetreten sein muss.<sup>75</sup> Das eigentlich Perfide dieser Situation ist, dass Hallers seinen Wunsch lediglich zu spät geäußert hat und ihm die Erfüllung von Seiten einer rationalen (Arnoldy), nicht emotionalen (Agnes) Instanz verwehrt wird. Weil die Verbindung auf diese Weise vom Bruder erfolgreich verhütet wurde, tritt Agnes im Stück vornehmlich mittels Klavierspiel in Hallers' Leben und bildet mit ihrer ‚Sphärenmusik‘<sup>76</sup> den ‚Soundtrack‘ zu Hallers' nächtlicher Metamorphose zum ‚Freiherrn‘. Das Klavierstück dient Lindau im letzten Aufzug auch zum ‚Schlagen der Erinnerungsbrücke‘<sup>77</sup>: Während Feldermann, ganz in der Manier eines verhörenden Staatsanwalts, Hallers zu einer Rekonstruktion des fraglichen Abends zwingt, muss Agnes erneut die ‚Mondscheinsonate‘ spielen und ist dadurch behilflich, Hallers' Widerstände

<sup>73</sup> Ebd., S. 17/18.

<sup>74</sup> Das Geschwisterpaar Arnoldy ist offenbar nur in Symbiose voll handlungsfähig.

<sup>75</sup> Wieder enthält Hallers' Fall Schnittstellen zu den Fällen Krafft-Ebings: „Zu den die forensische Medizin besonders interessierenden Fällen gehören namentlich diejenigen, wo ein von einem Gehirntrauma Betroffener zwar anscheinend gesund aus der Reconvalenscenz von seiner Verletzung wieder hervorgeht, aber der scharfsichtige Beobachter gewisse Aenderungen und Anomalien des Characters findet, die dem Verunglückten vor der Verletzung fremd waren. Besonders ist es eine gewisse Gemüthsreizbarkeit, die auf solche Verletzungen sich nicht selten einstellt und, zeitlebens fortbestehend, dem ganzen Character eine andere Färbung und Richtung gibt.“ Krafft-Ebing (1868), S. 42.

<sup>76</sup> D.A. (1893a), S. 29. In 1893a spielt Agnes Beethovens sog. Mondscheinsonate. Ein prominenteres Beispiel für die ‚fatale‘ Wirkung von Beethovens Sonaten findet sich in Tolstojs *Kreutzerersonate* (1890), vgl. Steltner (2010): *Musik als sensualistische Metapher: Zu Lew N. Tolstojs Werk und Wirkung, am Beispiel der „Kreutzerersonate“*.

<sup>77</sup> Ebd., S. 87: „Feldermann (nun den Ton vollkommen wechselnd, in wärmster Herzlichkeit). Nein, Freund! Sie haben ihn [den Verstand, L.M.O.] wiedergefunden! Verzagen Sie nicht! Die Erinnerungsbrücke ist wieder geschlagen! Wenn sich nun der böse Feind zeigt, dann setzen wir ihm nach!“ Lindau zeigt hier eine ‚vorfreudianische‘ Heilung im Schnelldurchlauf. Vgl. Neuhaus (2001): ‚Erinnerung‘ als Brückenkategorie, S. 140ff.

zu durchbrechen und seinen gespaltenen Zustand zu erkennen. Als ‚Freiherr‘ begeht Hallers seine erste kriminelle Handlung konsequenterweise an Agnes. Er fällt diese im ersten Aufzug aus dem Hinterhalt an, um sich zwei persönliche Gegenstände zu beschaffen, eine Uhr und eine Kette.<sup>78</sup> Sie erfüllen im Stück die Funktion eines „tiny 'piece of the real“<sup>79</sup>, eines Objektes, bei welchem weder der ideelle noch der materieller Wert im Vordergrund steht und welches im Laufe der Handlung in seiner Form oder seinem Zustand keinen gravierenden Veränderungen unterliegt.<sup>80</sup> Slavoj Žižek definiert die Funktion dieses Objektes folgendermaßen:

Within this dimension of the outstanding debt, the role of the letter [der Brief in dem Film *Now, Voyager* (1942) mit Bette Davis und Claude Rains, L.M.O.] is assumed by an object that circulates among the subjects and, by its very circulation, makes out of them a closed intersubjective community. Such is the function of the Hitchcockian object: not the decried MacGuffin but the tiny ‚piece of the real‘ which keeps the story in motion by finding itself ‚out of place‘ (stolen, etc.): from the ring in *Shadows of a Doubt*, the cigarette lighter in *Strangers on a Train*, up to the child in *The Man Who Knew Too Much* who circulates between the two couples. The story ends the moment this object ‚arrives at its destination‘, i.e., returns to its rightful owner [...].<sup>81</sup>

<sup>78</sup> D.A. (1893a), S. 14-16.

<sup>79</sup> Žižek (2001): *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, S. 18.

<sup>80</sup> Das ‚piece of the real‘ ist dadurch nicht mit einem Dingsymbol zu verwechseln.

<sup>81</sup> Žižek (2001), S. 18. Žižeks Kollege Mladen Dolar untersucht in seinem Beitrag innerhalb des Sammelbandes *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten* vorrangig anhand von Filmen Alfred Hitchcocks (1899-1980) Lacansche Subjekt-Objekt-Beziehungen und beruft sich in der Bezeichnung eines dieser Objekte auf den von Hitchcock verwendeten ‚MacGuffin‘ (seltener ‚McGuffin‘). ‚MacGuffins‘ „bedeuten nur, daß sie etwas bedeuten; sie bedeuten die Bedeutung als solche, der tatsächliche Inhalt ist dabei völlig bedeutungslos. Sie sind sowohl im Zentrum der Handlung als auch völlig irrelevant. Ein Höchstmaß von Bedeutung – jeder ist hinter ihnen her – fällt mit dem Fehlen von Bedeutung zusammen. Das Objekt gleicht einem Fluchtpunkt, es ist ein leerer Ort; es muß – wie etwa auch in BLOW-UP [von Michelangelo Antonioni (1966), in dem ein Fotograf behauptet, einen Mord beobachtet und auch fotografiert zu haben, es aber als Beweis keine Leiche vorzuweisen gibt. Die fehlende Leiche ist hier also der ‚MacGuffin‘, L.M.O.] – überhaupt nicht gezeigt werden oder präsent sein; es reicht aus, wenn es durch Worte evoziert wird. Seine Materialität ist unwesentlich; es genügt, daß man uns von seiner Existenz berichtet.“ Dolar (2002): *Hitchcocks Objekte*, S. 43. Als seinen Hitchcockschen ‚Lieblings-MacGuffin‘ bezeichnet Dolar dort (ebd., S. 43) die Geheimklausel eines Schutzabkommens in *Foreign Correspondent* (1940): Die Klausel ist so geheim, dass sie niemals niedergeschrieben worden ist und ihr Inhalt auch dem Zuschauer nicht verraten wird (Zusatz: Eine der Hauptfiguren, der Niederländer *Mr. van Meer*, wird kurioserweise von Hallers-Darsteller Albert Bassermann verkörpert). Den Unterschied zwischen einem ‚MacGuffin‘ und einem ‚piece of the real‘ fasst Dolar mit Verweis auf Lacan zusammen: „Das eine Objekt ist eine Art Fluchtpunkt, etwas an sich Immaterielles; es löst eine unendliche Metonymie aus. Das andere Objekt zeichnet sich

Uhr und Kette zirkulieren zwischen den Personen und treten an jedem Schauplatz des Stückes in Erscheinung: Der ‚Freiherr‘ raubt sie Agnes gewaltsam und übergibt sie dann der Kellnerin Amalie, Amalie bringt sie dem Staatsanwalt Hallers, der sie wiederum ihrer rechtmäßigen Besitzerin zukommen lässt.<sup>82</sup> Mit der Rückgabe nimmt das gestohlene ‚piece of the real‘ seinen ursprünglichen Platz wieder ein; das Personengefüge wurde indes neu arrangiert.

### 1.2.3.2 Hallers und Amalie

Die Verbindung zwischen Amalie und Hallers ist mindestens eine doppelte, da sich die beiden Figuren mehrmals in jeweils verschiedenen Rollen begegnen und in einer Hinsicht die potentielle Fehlbarkeit des juristischen Systems repräsentieren. Während Hallers als desorientierter ‚Freiherr‘ glaubt, die Kellnerin Amalie zum ersten Male in dem zwielichtigen Kellerlokal *Zur lahmen Ente* kennen gelernt zu haben, sitzen sich tatsächlich Ankläger und Verurteilte gegenüber. Amalie war Kammermädchen<sup>83</sup> bei den Arnoldys und wurde zu Unrecht des Diebstahls an einer Brosche ihrer

---

durch eine massive, undurchsichtige Präsenz, durch eine erhabene und tödliche Materialität aus; es ist das, was Lacan (Freud und Heidegger folgend) *Ding* genannt hat. Es ließe sich folgende Lacansche Unterscheidung treffen: das erste ist das Objekt des Begehrens, ein schwindender *semblant*, der das Begehren in eine unendliche Metonymie hineinzieht; das zweite ist das Objekt des Triebes, das Objekt einer massiven Anwesenheit, die eine Hemmung verkörpert, um die herum alle Beziehungen kreisen. Die Logik des zweiten Objektes ist der ‚Überbau‘ der Logik des ersten, ihr Supplement und Gegenstück – wie in Lacans berühmten ‚Graph des Begehrens‘, ebd. S. 44. Angewandt auf die Beziehungen in *Der Andere* kann man demzufolge in Uhr und Kette ein Objekt des zweiten Typs erkennen, wobei sich dann allerdings herausstellt, dass ein Objekt der ersten Kategorie, ein ‚MacGuffin‘, nur Agnes sein könnte. Obwohl sich Lindau redlich bemüht, ihr einen ‚objekthaften‘ Charakter zu verleihen (Agnes handelt vorrangig durch ihren Bruder, ihr wird die Fähigkeit zu rationalem Denken weitestgehend abgesprochen, ihr Status ist ‚Verfügbarkeit‘ und sie tritt erst in der fünften Szene des letzten Aufzuges in ‚Aktion‘) und sie durchaus zurecht als Hallers‘ ‚Objekt des Begehrens‘ tituiert werden könnte, bleibt Agnes doch Subjekt und bekleidet die Hallersche Leerstelle, auch eingedenk des plumpen Happy End, auf wenig subtile materielle Weise. Ein abschließendes Gedankenspiel zum ‚MacGuffin‘: Hätte Lindau auf die Einführung Agnes‘ als Person verzichtet und sie lediglich in Dialogen, durch ihr Klavierspiel und das ‚piece of the real‘ evoziert, wäre Agnes ein ‚MacGuffin‘ und das Ende vermutlich ein weniger konzilientes.

<sup>82</sup> In diesem Punkt besteht abermals eine Varianz zwischen 1893a (S. 82: keine Übergabe durch Hallers, Amalie soll sie Agnes bringen) und 1893b (S. 82: Hallers übergibt Agnes Uhr und Kette).

<sup>83</sup> Als Namenspatin Amalie Friebens könnte das Dienst- und Kindermädchen der Familie Bernays, Amalie Pfister, gedient haben. Vgl. Lindau (1909): *Ausflüge ins Kriminalistische*, S. 26ff.

Herrin Agnes Arnoldy bezichtigt.<sup>84</sup> Wie man in Szene drei des vierten Aufzugs erfährt, war Hallers der Staatsanwalt, der den Richtern Amalies Schuld plausibel nachweisen konnte, woraufhin sie zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und ihrer Existenzgrundlage beraubt worden ist.<sup>85</sup> Schenkt man Amalies Version glauben, wurde sie Opfer eines Justizirrtums, dessen Verursacher Hallers/der ‚Freiherr‘ ihr nun wiederum übel mitspielt, indem er ihr, als Geschenk getarnt, Diebesgut (Uhr und Kette) anvertrauen will.<sup>86</sup> Das ‚piece of the real‘ wechselt in der *Lahmen Ente* vorläufig den ‚Verwahrer‘ und muss Amalie zwangsläufig an ihre vorangegangene Peinigung erinnern. Da sie die Besitzerin der Gegenstände sofort identifizieren kann, durchlebt sie die traumatisierende Situation ein zweites Mal. Die Figur Amalie wird als eine Amalgamierung der häuslichen Qualitäten Emmys<sup>87</sup> mit der schwer fassbaren Quintessenz des Begehrenswerten<sup>88</sup> dargestellt, von Lindau jedoch zu keiner Zeit als adäquates Substitut für die standesgemäße Agnes inszeniert. Sie fungiert vielmehr als Brückenfigur zwischen Agnes und Hallers (sie ist das ehemalige Kammermädchen und jetzt die ‚Verwahrerin‘ von Agnes' Schmuck), als Bindeglied zwischen Hallers und dem ‚Freiherrn‘ (als Opfer seiner juristischen Fehlbarkeit und Identifizierende) und als unglückselige Vorbotin von Hallers' Schicksal (da das von Hallers verfochtene Rechtssystem ausschließlich mit dem Modus der vollen Schuldfähigkeit

<sup>84</sup> Ob zu Recht oder zu Unrecht verurteilt, überlässt Lindau dem Zuschauer/Leser. Als Fakt ist gegeben, dass Amalie die Brosche an sich genommen hatte und diese von der Polizei bei ihr gefunden worden ist. Amalie beschreibt ihren Zustand jedoch als „ganz verschlafen“ [D.A. (1893a), S. 79] und eröffnet dadurch einen Vergleich zwischen ‚normaler‘ Verschlafenheit und dem ‚krankhaften‘ Somnambulismus von Hallers, was wahrscheinlich ein Nachdenken über die schwierige Grenzsetzung und deren Konsequenzen in juristischer Hinsicht anregen soll.

<sup>85</sup> Vierter Aufzug, dritte Szene. Ebd., S. 77-83.

<sup>86</sup> Ebd., S. 45f.

<sup>87</sup> Ebd., S. 48f. und S. 73: Amalie möchte des ‚Freiherrn‘ Garderobe richten, dieser verletzt sich dabei an einer Nadel, woraufhin Amalie die Wunde verbindet. Als Emmy die Wunde sieht, verbindet sie diese erneut. Die Szene liegt demzufolge doppelt vor.

<sup>88</sup> Ebd., S. 49: „Hallers. Ich muß dich ansehen... Deine rothen Haare... das röthliche Licht... es erinnert mich an irgend etwas... eine Zeichnung mit Röthel... an Gluth im Kamin... an irgendetwas! Habe ich dich nicht um Dein Bild gebeten, Amalie?...“ Im Gegensatz zu Agnes, der Hallers das begehrte Objekt regelrecht entreißt, gibt Amalie ihm freiwillig eine Fotografie von sich. Durch seine Assoziationen zur Farbe Rot und die offenkundige Verquickung von ‚Traum‘ und ‚Wirklichkeit‘, gibt Hallers Dr. Feldermann einen weiteren Hinweis auf seine nächtliche Spaltung und die damit einhergehende Amnesie.

operiert)<sup>89</sup>.

## 1.3 Versionen des *Anderen*

### 1.3.1 1893a vs. 1893b

#### 1.3.1.1 Aufzug I

Eine Besonderheit des *Anderen* ist, dass im Jahre 1893 gleich zwei Ausgaben erschienen sind, deren Textversionen große Unterschiede aufweisen. Auch der Abdruck in Lindaus Monatsschrift *Nord und Süd* des Jahres 1896 und die Reclam-Ausgabe des Jahres 1906 wurden offenbar erneut überarbeitet, sodass Tilgungen, Straffungen, Korrekturen, Umstellungen und Hinzufügungen festzustellen sind. Keine der späteren Versionen ist als unveränderter Nachdruck einer der Ausgaben des Erscheinungsjahres 1893 zu bezeichnen. Hier sollen vornehmlich die Unterschiede zwischen der New Yorker Ausgabe bei Goldmann(1893b) und der Dresdner Ausgabe bei Teubner (1893a) in Ordnungspunkten festgehalten werden, um die Entscheidung für die Version 1893a als textliche Grundlage dieser Arbeit zu fundieren. Die beiden späteren Textversionen werden hingegen aus Gründen der Schwerpunktsetzung nur in ihren abweichenden Schluss-Szenen des Aufzuges IV untersucht.

Erscheinungsort der Ausgabe 1893a ist Dresden (in Strehlen bei Dresden wohnte Lindau, wie bereits erwähnt, zu dieser Zeit), der Titelzusatz „Büchsen-Manuscript“<sup>90</sup>. Im Gegensatz zur Ausgabe 1893b, deren Erscheinungsort New York<sup>91</sup> ist, enthält das Bühnen-Manuskript ausführliche Skizzen zur Dekoration des Bühnenbildes von Hallers' Arbeitszimmer sowie des Kellerlokals *Zur lahmen Ente* (S. 6 und 36/37). Auch die Regiebemerkungen fallen in 1893b sehr viel spärlicher aus oder

---

<sup>89</sup> Vgl. I. 9, ebd. S. 22-28. Die Unterhaltung zwischen Arnoldy, Hallers und Feldermann wird in Kapitel 2 ausführlicher besprochen.

<sup>90</sup> D.A. (1893a), S. 1 (unpaginiert).

<sup>91</sup> Dem Titelblatt wurde hinzugefügt: „Entered according to Act of Congress, in the year 1893, by EMANUEL LEDERER, In the Office of the Librarian of Congress, at Washington, D. C.“. D.A. (1893b), S. 1 (unpaginiert). Indem Emanuel Lederer dem ‚Librarian of Congress‘ (von 1864-1897 der Bibliothekar Ainsworth Rand Spofford) eine Kopie des Werkes schickte und die damit verbundenen Gebühren entrichtete, sicherte er sich das Copyright für die Vereinigten Staaten. Vgl. Copyright Office Library of Congress (1973): *Copyright Enactments*, Sec. 4956, S. 50f.

auch ganz weg. Stark divergierende Szenen sind im I. Aufzug die Szenen 1, 5, 6, 8 und 13.<sup>92</sup>

- I. 1 wird in 1893b um ein von Hallers diktiertes Bibelzitat ergänzt, das in seinem Vortrag *Die Unfreiheit des Willens im Lichte der Criminalistik*<sup>93</sup> Verwendung finden soll: „Der Herr hat dem Menschen die Wahl gegeben: der Mensch hat vor sich Leben und Tod: welches er will, das wird ihm gegeben werden!“<sup>94</sup> Hallers plädiert hier, wie zwar auch in 1893a (S. 7), gegen eine wie auch immer geartete ‚Unfreiheit des Willens‘. Mit dem Zitat wird jedoch Hallers' ‚rhetorische‘ Besinnung auf ein christliches Wertesystem hervorgehoben und neue medizinische Erkenntnisse werden so in den Dunstkreis der Häresie verbannt.
- I. 5 enthält eine geringfügig anmutende Änderung, die jedoch den späteren Verlauf beeinflusst: in 1893a sind zwei Klaviere zu verzeichnen. Eines steht in Hallers' Arbeitszimmer, auf diesem spielt ihm Agnes auch gelegentlich vor (ebd, S. 13), das andere findet man bei Arnoldys, direkt über dem Hallerschen Arbeitszimmer. In 1893b steht lediglich bei Agnes ein Klavier, sodass Hallers die ‚Sphärenmusik‘ nur durch Wände hindurch hören kann, „wenn es draußen ganz still ist“ (ebd, S. 12).
- In I. 6 findet jeweils ein Gespräch zwischen Arnoldy und Hallers statt. In 1893a (S. 16-18) rekurriert diese Szene auf ein bereits stattgefundenes Gespräch am vorangegangenen Donnerstag, den Tag der ‚sehr starken seelischen Erregung‘, also der Zurückweisung Hallers' durch Agnes' Bruder Arnoldy<sup>95</sup>. In 1893b (S. 15-18) hingegen ist es genau dieses Gespräch, an dem Lindau den Leser teilhaben lässt. Arnoldy und Hallers sprechen offen über Hallers' Absichten Agnes betreffend und die

---

<sup>92</sup> Es soll festgehalten werden, dass die einzigen Szenen, die in 1893a und 1893b im ersten Aufzug deckungsgleich sind, die Szenen I. 2 und I. 10 sind. Viele Änderungen beeinflussen jedoch nicht Aufbau und Verlauf des Stückes, sodass sie hier keine gesonderte Erwähnung finden sollen.

<sup>93</sup> Aufgrund dieses Vortrags, der mit einem Datum versehen ist („Mittwoch, 15. Februar“, 1893a, S. 8), weiß man, dass das Stück primär am 14. Februar, dem sog. Valentinstag, spielen soll. Es ist stark anzunehmen, dass Lindau sich der Bedeutung dieses Tages, wenigstens in anglophonen Ländern, aufgrund seiner Auslandsreisen durchaus bewusst gewesen ist.

<sup>94</sup> 1893b, S. 6. Die Stelle entstammt den Apokryphen, Buch Sirach, Kapitel 15, Vers 14 und 17.

<sup>95</sup> Vgl. Punkt 1.2.3.1 dieser Arbeit.

‚Entfremdung‘, die Arnoldy aufgefallen ist. Arnoldy merkt hier auch an, dass Hallers „keine andere Befriedigung findet [...] als Arbeit“ (1893b, S. 17). Diese deutliche Formulierung wird in 1893a nicht gebraucht. Die Gründe für die Zurückweisung bleiben insgesamt die gleichen, jedoch ‚fehlt‘ in 1893b nun das traumatische Ereignis, das Hallers auf einen Zeitpunkt vor fünf Tagen datiert. Dies ist insofern inkonsequent, als das genannte Datum in Hallers' Gespräch mit Amalie trotzdem exponiert wird (1893b, S. 42), ohne noch irgendeinen (chrono-)logischen Verweis innerhalb des Stückes zu enthalten.

- I. 8 enthält in beiden Ausgaben das Gespräch zwischen Hallers und Dr. Feldermann.<sup>96</sup> In 1893b ist die ‚Anamnese‘ des Patienten Hallers jedoch wesentlich gekürzt (um circa eine Seite) und auf den Aspekt ‚Nervosität durch Überarbeitung‘ reduziert.<sup>97</sup> Es fehlen der Sturz vom Pferde, die quälenden Kopfschmerzen und die ‚sehr starke seelische Erregung‘, die in 1893a wichtige Faktoren des insgesamt desolaten Hallerschen Gesundheitszustandes darstellen.

- In I. 13 tritt Hallers zum ersten Mal allein auf.<sup>98</sup> Die ‚Sphärenmusik‘, die ihn zum Ausruhen animieren soll, jedoch tatsächlich die Begleitmusik zu seiner Metamorphose in den ‚Freiherrn‘ bildet, dringt von der Wohnung Arnoldys zu ihm herunter. In 1893a spielt Agnes Beethovens sog. Mondscheinsonate (S. 34), in 1893b Chopins ‚Trauermarsch‘ (S. 32). Während das verbindende Element, das Tongeschlecht Moll, atmosphärisch als durchaus passend erscheinen mag, wirkt der pathetische ‚Trauermarsch‘ nahezu kontraproduktiv: als ‚Schlaflied‘ erzielt er einen unfreiwillig komischen Effekt. In allen weiteren Versionen bleibt das verwendete Stück, möglicherweise aus eben diesem Grund, Beethovens ‚Mondscheinsonate‘.

---

<sup>96</sup> 1893a, S. 19-22 und 1893b, S. 18-20.

<sup>97</sup> 1893b, S. 18: „Hallers. Wenn ich ihnen meine Krankengeschichte erzähle, muß ich mir zugleich sagen, daß ich Sie eigentlich gar nicht hätte behelligen brauchen. Der gesunde Menschenverstand giebt mir ja schon das Mittel zur Heilung an die Hand. Mit einem Worte: ich bin überarbeitet.“

<sup>98</sup> 1893a, S. 33-35 und 1893b, S. 32-33.

### 1.3.1.2 Aufzug II und III

Aufzug II enthält nur wenige Abweichungen, die sich in Orthographie und kleineren Umstellungen der Dialoge bemerkbar machen. Der Schluss des Aufzuges III hingegen enthält in 1893b eine zusätzliche Szene, III. 8 (1893b, S. 67).

- In dieser agiert Hallers zum zweiten Mal allein auf der Bühne. Dieser Auftritt wird durch eine Äußerung Dickerts in III. 7 vorbereitet, in der sich dieser bei Hallers bedankt (1893b, S. 67). Durch ein Missverständnis glaubt Dickert, dass Hallers seine eigene Mittäterschaft durch gespielte Unwissenheit verschleiern will. Dickert zeigt sich über die Verschwiegenheit seines Komplizen erfreut und steigt in das Spiel ein. Da er hierdurch eine Option auf Straffreiheit vermutet, bedankt er sich artig, was Hallers natürlich nachhaltig verwirrt. Dieser Zustand allmählicher Verwirrung ist der einzige Inhalt der Szene, denn Hallers äußert lediglich den Satz: „Weshalb hat mir der Mensch gedankt?“ (ebd., S. 67). Die Figur des Staatsanwaltes wird in 1893b also schon einen Aufzug früher von deutlichen Zweifeln an seinem nächtlichen Verbleib heimgesucht.

### 1.3.1.3 Aufzug IV

Die größten Abweichungen zwischen 1893a und 1893b schlagen sich in Aufzug IV nieder. Die Szenen 3, 5 und 6 sowie die zusätzliche Szene 7 in 1893b setzen divergierende Schwerpunkte in der Auflösung des Konflikts.

- IV. 3 enthält in beiden Ausgaben ein Gespräch zwischen Hallers und Amalie.<sup>99</sup> Amalie sucht die Villa auf, um, wie angekündigt, Uhr und Kette dem Staatsanwalt zu übergeben und ihrem Verdacht nachzugehen, dass es sich bei Hallers und dem ‚Freiherrn‘ um ein und dieselbe Person handelt. In 1893a wird der Prozess, in dem Hallers die Richter von Amalies Schuld überzeugen kann, lediglich angerissen (S. 81). In 1893b darf Amalie, von Hallers dazu aufgefordert, ihren Standpunkt ausführlicher vertreten (S. 73/75), wodurch das ungleiche Kräfteverhältnis vor Gericht und das an ihr begangene Unrecht stärker thematisiert werden. Amalie entfernt sich durch

---

<sup>99</sup> 1893a, S. 77-83 und 1893b, S. 72-78.

diese zusätzlichen Passagen von der ihr zugedachten altruistischen Opferrolle und spricht zu Hallers als Anklagende. In 1893a bietet Hallers Amalie daraufhin, gewissermaßen zur Wiederherstellung der Hierarchie, Arbeit als sein Kammermädchen an, die sie äußerst dankbar annimmt. Hier verlässt Amalie die Szene, um den ersten Auftrag ihres neuen Herrn auszuführen: Uhr und Kette sollen ihrer rechtmäßigen Besitzerin ausgehändigt werden (1893a, S. 82). Während dieser Auftritt Amalies in 1893a ihr letzter ist, wartet sie in 1893b nach der Annahme der Stellung im Garten, um von Hallers in der siebten und letzten Szene hinzugezogen zu werden (1893b, S. 78).

- IV. 5 in 1893a (S. 83/84) hat keine Entsprechung in 1893b. Hier werden zum ersten und einzigen Mal Agnes und Hallers allein gezeigt. Hallers, der durch Amalies Zutun seinem gespaltenen Bewusstsein auf der Spur ist, zeigt sich entsprechend erschüttert. Agnes bezieht diesen Zustand der Zerknirschung auf sich selbst, da sie offenbar von ihrem Bruder über dessen Gespräch mit Hallers unterrichtet worden ist.<sup>100</sup> Obwohl Hallers' und Agnes' Unterhaltung eine klassische Fehlkommunikation darstellt, weil beide ihrem jeweiligen Gegenüber offenkundig falsche Beweggründe unterstellen<sup>101</sup>, weist Lindau durch dieses ‚Missverständnis‘ erneut darauf hin, dass in Agnes die Wurzel allen Hallerschen Übels zu finden ist.

- IV. 5 in 1893b (S. 79-82) entspricht in Teilen IV. 6 in 1893a (S. 85-88), allerdings wirkt Agnes nur in absentia mit. Kurioserweise ist der Einstieg zwischen Hallers und Dr. Feldermann derselbe wie der zwischen Agnes und Hallers in IV. 5 in 1893a.<sup>102</sup> Während in 1893a an dem rekonstruktiven Gespräch, das die ‚Erinnerungsbrücke‘ wieder schlagen soll, Agnes tatkräftig durch ihr absichtsvolles Klavierspiel (‚Mondscheinsonate‘, S. 86) beteiligt ist, spielt sie in 1893b, aus ungeklärter Motivation heraus,

---

<sup>100</sup> 1893a, S. 84: „Agnes. So sollen Sie nicht von mir gehen! Ich bitte Sie, bitte Sie herzlich: bleiben Sie! Ich weiß ja von meinem Bruder, was Sie bekümmert und elend macht...“ Agnes weiß an dieser Stelle mehr als Hallers.

<sup>101</sup> Hallers meint, dass Agnes sich, ob seines schlechten Gesamtzustandes, aus Barmherzigkeit und Mitleid mit ihm befasst. Agnes hingegen führt diesen Zustand auf das leicht vermeidbare Herzeleid zurück, das Hallers durch ihren Bruder angetan worden ist. Ebd., S. 84.

<sup>102</sup> Lediglich die Ansprache variiert zwischen „Armer Freund!“ (Agnes zu Hallers. 1893a, S. 83) und „Alter Freund!“ (Dr. Feldermann zu Hallers. 1893b, S. 79).

rein ‚zufällig‘ zur rechten Zeit an ihrem Klavier den ‚Trauermarsch‘ (S. 80). Da IV. 6 in 1893a zugleich die letzte Szene ist, folgt der Diagnose sogleich die Medikation: Die Heilung des ‚alternierenden Bewusstseins‘ besteht in „Ruhe, Gemütlichkeit“ (S. 88) sowie „Jugend und Anmuth!“ (ebd.). Indem Hallers Agnes' Hand an seine Lippen führt, impliziert Lindau ein, auch im bürgerlichen Sinne, glückliches Ende. In der Figur Agnes liegt hier sowohl Ursache als auch Lösung des Problems.

- In IV. 6 1893b (S. 82) übergibt Hallers persönlich Uhr und Kette an Agnes, die beide Objekte ohne jede Nachfrage dankend annimmt.<sup>103</sup> Das ‚piece of the real‘ gelangt an seinen Ausgangsort zurück.
- Die Schluss-Szene in 1893b (S. 82/83) bietet eine zweifache ‚Konfliktlösung‘ an. Zwar werden von Dr. Feldermann bereits in IV. 6 dieselben Heilmittel wie 1893a empfohlen (1893b, S. 82), addiert wird aber Hallers' reuevolle Abbitte gegenüber Amalie. Für die Rückgabe von Uhr und Kette soll sich Agnes darüber hinaus bei ihrem ehemaligen (und vermeintlich kriminellen) Kammerfräulein bedanken. Das an Amalie begangene Unrecht wird von Hallers vor Agnes, Feldermann und Emmy thematisiert, was einem Eingeständnis seiner menschlichen wie juristischen Fehlbarkeit gleichkommt. In dieser Schluss-Szene soll eine doppelte Einsicht der erste Weg zur Besserung sein und so ist dann auch ein doppelter Handkuss zu verzeichnen: Amalie küsst Hallers' Hand, der wiederum Agnes' Hand an seinen Mund führt (1893b, S. 83).

### **1.3.2 Nord und Süd (1896) und Reclam-Ausgabe (1906)**

Aufzug IV der späteren Textfassungen ist jeweils um eine Szene kürzer als in 1893a. In beiden Fällen endet das Stück mit der Szene IV. 5.

- Drei Jahre nach den voneinander abweichenden Schluss-Szenen in 1893a und 1893b, variiert Lindau den Schluss des *Anderen* abermals. Der Abdruck in der Monatsschrift *Nord und Süd*<sup>104</sup> bietet kein plakativ-

<sup>103</sup> Dies erscheint eigenartig, weil Agnes in 1893b bei der ‚Aufklärung‘ von Hallers' Zustand gar nicht anwesend ist, sie demzufolge auch nicht wissen kann, dass Hallers und der Taschendieb dieselbe Person sind.

<sup>104</sup> *Der Andere* wurde in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben abgedruckt. Aufzug I und II in *Nord und Süd* (November 1896), Bd. 79, Heft 236, S. 10\*/139-175 und Aufzug III

glückliches Ende samt Handkuss: Hallers lässt seinen Blick lediglich gen Decke wandern, wo er Agnes am Klavier sitzend vermutet (S. 405). Agnes spielt dort die ‚Mondscheinsonate‘, kommt aber nicht zur Szene hinzu. Es ist eine Abänderung der Version 1893b, bei der allerdings der Konflikt mit Amalie wie in 1893a gehandhabt wird.

- In der Reclam-Ausgabe von 1906<sup>105</sup> führt Lindau die Handkuss-Variante wieder ein. Da dies nur mittels Regieanweisungen geschieht, sind die Dialoge trotzdem kongruent mit dem Abdruck in *Nord und Süd*.<sup>106</sup> Agnes spielt die ‚Erinnerungsmelodie‘ diesmal ebenfalls in ihrer Wohnung, betritt die Szene jedoch kurz vor Schluss. Bemerkenswert ist, dass Agnes, wie in den vorhergehenden Versionen mit Ausnahme von 1893a, nie ins Bild gesetzt wird, welche Erkrankung Hallers tatsächlich plagt. Sie wohnt dem abschließenden Gespräch erst bei, sobald sich Dr. Feldermanns Diagnose lediglich noch nach mittelschwerer Überarbeitung samt ausstehender Urlaubsplanung anhört.<sup>107</sup>

### 1.3.3 Ergebnis

Nach der Untersuchung der beiden Versionen von 1893 und der Schluss-Szenen der Abdrucke von 1896 und 1906 lässt sich feststellen, dass Lindau seine eigene Arbeit nicht eben für sakrosankt hielt. Je nach Ort der Veröffentlichung änderte er das Stück mit wenigen Handgriffen, ohne jeden zusätzlichen Kommentar.<sup>108</sup> Mit dem Wissen um seinen fast halbjährigen

---

und IV in *Nord und Süd* (Dezember 1896), Bd. 79, Heft 237, S. 383-405/27\*.

<sup>105</sup> Lindau (1906): *Der Andere*. Mit einer Vorbemerkung des Verfassers, in der Lindau den Erfolg des Stückes an deutschen Theaterbühnen Revue passieren lässt.

<sup>106</sup> Hinzugefügt wurden lediglich folgende Bemerkungen: „Agnes (tritt ein).“ (S. 86), „Feldermann (lächelnd auf Agnesweisend, die nach vorn kommt). (S. 87), „(Er [Hallers] blickt mit innigem Ausdruck auf Agnes, die sich ihm nähert.“ (S. 87), „Agnes (schlägt die Augen nieder).“ (S. 87), „Hallers (ergreift dankbar ihre Hand und führt sie an seine Lippen).“ (S. 87).

<sup>107</sup> Auch Zeitgenossen hat dieser ‚Lösungsweg‘ nicht eben zugesagt: „Leider muthen uns die beiden letzten Acte eine große Unwahrscheinlichkeit zu. Nämlich die Heilung des Kranken gleichsam im Handumdrehen“, so ein Kollege Lindaus, der Theaterkritiker Karl Frenzel, in der *Deutschen Rundschau*. Frenzel (1894): *Die Berliner Theater*, S. 131/9\*. Frenzel bespricht hier die Berliner Erstaufführung des Stückes im *Lessing-Theater* vom 18. November 1893.

<sup>108</sup> Auch im Vorwort der Reclam-Ausgabe äußert sich Lindau nicht dazu, dass diese Textversion nicht in allen Einzelheiten der Ausgabe 1893a entspricht. Vgl. Lindau (1906), Vorbemerkungen, S. 1\*-4.

Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und seine anschließende Wohnsitznahme in Dresden (als den vom Autor selbst angegebenen Entstehungsort des Stückes) bleibt zu schlussfolgern, dass Lindau 1893a für deutsche Bühnen und die ‚justizkritischere‘ Variante 1893b für amerikanisches Publikum ersonnen hat. Anhand der untersuchten Szenen der beiden Ausgaben ließ sich feststellen, dass einige Änderungen in 1893b den logischen Aufbau des Stückes unterminieren, was für 1893a als Ausgangsversion spricht. Auch die Tatsache, dass Lindau Hallers' Konflikt mit Amalie in keinem weiteren Abdruck den gleichen Raum gibt wie in 1893b, bildet eine Tendenz in Richtung 1893a. Die aufschlussreichste Perspektive wird indes geboten, wenn man beide Versionen ‚gegeneinander‘ liest.

## **2. Prätexte des *Anderen***

### **2.1 Lindaus *Interessante Fälle* (1888)**

#### **2.1.1 *Die Ermordung des Advocaten Bernays.***

In seiner Monatsschrift *Nord und Süd* fällt Lindau im Jahre 1890 ein moralisches Urteil über Émile Zola, einen Schriftsteller, der eine starke Faszination auf ihn auszuüben schien, obgleich er offenbar Lindaus ‚ästhetisches Feingefühl‘ beleidigte:

Aber noch schlimmer als der Einfluß, den Zola durch die Bedeutung seiner schriftstellerischen Individualität auf die jüngeren Berufsgenossen geübt hat, ist sein Einfluß auf das Publikum selbst. Er mehr als jeder Andere hat uns an das Häßliche und Widerwärtige gewöhnt. Er hat es dahin gebracht, daß die Leser das Gemeine, das Zola als Selbstverständliches schreibt, auch wie etwas Selbstverständliches hinnehmen. Der Aufschrei der Entrüstung über das Unerträgliche, Geschmackswidrige und Schauderhafte, den früher jeder Roman Zolas hervorrief, ist allmählich verstummt. Der Leser scheint kaum noch zu merken, was er sich von diesem Schriftsteller bieten, welche Ungeheuerlichkeiten er sich ruhig erzählen läßt!<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Lindau (1890): *Ueber Mord in der Dichtung und in Wahrheit*, S. 369. Es ist anzumerken, dass Lindau in seiner Urteilsprechung durchaus flexibel war. Während er 1890 den Aufsatz, zwar unter Würdigung Zolas großen schriftstellerischen Talentes, noch mit dem ‚lebhaften Bedauern der Stoffwahl‘ schließt (ebd., S. 404), beginnt Lindau eine Umgestaltung eben dieses Aufsatzes (dem Kapitel *Mörder* in den *Ausflügen ins Kriminalistische*) mit einer superlativen Würdigung von *La Bête humaine* (1890): „In der großartigsten Kriminalgeschichte der Weltliteratur, in der „Menschlichen Bestie“, („la Bête humaine“) hat Emile Zola den grausigen Vorwurf des gewissermaßen gebotenen und unvermeidlichen Justizmordes mit erstaunlicher Kraft behandelt.“ Lindau (1909): *Ausflüge ins Kriminalistische*, S. 104/105.

Konkret ereifert sich Lindau darüber, dass Zolas Werke das Publikum gründlich verdorben hätten, was angesichts mancher seiner eigenen Publikationen bigott anmutet. Neben zahlreichen Schauspielen und Romanen verfasste Lindau auch ‚Kriminalgeschichten‘<sup>110</sup>, die ebenjene Sensationslust des Publikums zu befriedigen suchten und sich einer nie versiegenden Quelle des ‚Schauderhaften‘, nämlich der Tagespresse, bedienten.<sup>111</sup> Die Texte, die im Rahmen dieser ‚kriminalistischen‘ Unternehmungen Lindaus entstanden sind, kann man anhand Jörg Schönerts typologischer Überlegungen zum Genre ‚Kriminalgeschichte‘ als ‚hybride Formen‘ dreier dieser Typen fassen. Schönert unterscheidet zwischen sechs verschiedenen Grundtypen zweier Typenreihen, den ‚affektgesättigten Darstellungen‘ und den ‚wissensgesättigten Darstellungen‘.<sup>112</sup> Lindaus Geschichten bilden stets eine Verbindung beider kommunikativer Aspekte, da sie zwar in ihrer, vom Autor häufig vorangestellten topischen Absicht, wenn nicht ‚neutrale‘, so doch faktenorientierte, quasi-dokumentarische Darstellungen realer Begebenheiten sein sollen, aber nicht an Subjektivierungen, Fiktionalisierungen, effektvoller Dramaturgie und beißendem Kommentar gespart wird.<sup>113</sup> Hier sollen Lindaus *Interessante*

<sup>110</sup> Vgl. Schönert (1983): *Zur Ausdifferenzierung des Genres »Kriminalgeschichte« in der deutschen Literatur vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, S. 96f. Diese Bezeichnung dient vorerst als Platzhalter, ein Differenzierungsversuch folgt auf dem Fuße. Veröffentlichungen Lindaus, die sich darunter subsumieren lassen, sind: *Die Ermordung des Advocaten Bernays* (1883), *Interessante Fälle. Criminalprocesse aus neuester Zeit* (1888), *Der Mörder der Frau Marie Ziethen* (1892) und *Ausflüge ins Kriminalistische* (1909). In Lindaus *Erinnerungen* (Bd. 1, 1916/Bd. 2, 1917) finden sich Anekdoten dieses Themas, wie die *Tragödie eines Ungenannten* (1916, Bd. 1, S. 245-263) oder die Entstehung seines Schauspiels *Die Erste* (1896), welches durch eine Plauderei am Tische des Herzogs von Meiningen angeregt wurde und auf einer wahren Begebenheit beruhen soll, die Lindaus Gesprächspartner in einem Zeitungsartikel gelesen haben will (1917, Bd. 2, *Wie das Schauspiel „Die Erste“ entstand*, S. 346-349).

<sup>111</sup> Vgl. Jörg Schönerts Einschätzungen zu Lindaus *Ausflüge ins Kriminalistische* (1909), Schönert (1991): *Bilder vom „Verbrechermenschen“ in den rechtskulturellen Diskursen um 1900*, S. 517ff.

<sup>112</sup> Schönert (1983), S. 101f. Man könnte Lindaus ‚Hybride‘ unter diesen Aspekten allerdings auch als ‚mehrfach ungesättigt‘ bezeichnen.

<sup>113</sup> Eine ungefähre Entsprechung finden Lindaus Texte in den Typen 3, 4 und 5 bzw. in aus deren Elementen bestehenden Mischformen. Typ 3 ordnet Schönert den ‚affektgesättigten Darstellungen‘ zu, den ‚Darstellungen eines „merkwürdigen“ Verbrechens bzw. Verbrechers“ (ebd., S. 101). Typ 4 und Typ 5 werden den ‚wissensgesättigten Darstellung‘ zugerechnet. Typ 4 enthält ‚die Fall- und Prozeßgeschichte in Anlehnung an dokumentarisches Material“ (ebd., S. 102), Typ 5 ‚die Darstellungen eines Verbrechens bzw. einer kriminellen Karriere in

*Fälle*<sup>114</sup> (1888) einer kurzen Analyse als Prätexte des *Anderen* unterzogen werden. Die Untersuchung der hier von Lindau applizierten Vorgehensweisen soll dazu dienen, Rückschlüsse auf die medizinisch-juristische Aufbereitung des ‚Falls Hallers‘ zu ziehen sowie eine Partizipation Lindaus an zeitgenössischen rechtskulturellen und medizinischen Diskursen darzustellen. Die *Interessanten Fälle* deuten bereits im Titel eine Fokussierung auf das sensationelle, unterhaltende Moment an. Darüber hinaus tragen sie den Untertitel *Criminalprocesse aus neuester Zeit*, der ihnen sogleich das Siegel der ‚Authentizität‘ verleiht. Etwaige ‚Geschmackswidrigkeiten‘ sollen dem Leser ergo nur aus Gründen der gewissenhaften Berichterstattung zugemutet werden. In den *Fällen* enthalten sind *Die Ermordung des Advocaten Bernays*. (1882/83), *Idealismus und Naturalismus in Berlin. Proceß Graef*. (1883-85), *Verbrechen oder Wahnsinn? Das Schulmädchen Marie Schneider*. (o. A.) und *Der Mörder des Kaufmanns Max Kreiß. Das Muster eines Indicienbeweises*. (o. A.). Hervortretendes Argument Lindaus für das gesteigerte Interesse am Fall Bernays ist, in Kombination mit der bizarren Umständlichkeit des durchgeführten Mordplans, dessen Widerspruch zu einer vorherrschenden deterministischen Grundannahme:

Der bisher als allgemein menschlich anerkannte Grundsatz, daß die Veranlagung zum Verbrechen entweder schon eine verhängnisvolle Erbschaft sei, die Aeüßerung einer von Haus aus schlechten Natur, oder daß der verbrecherische Sinn sich langsam durch böses Beispiel, leichtsinniges Leben, Unbildung, Rohheit, Genußsucht, Elend und dergleichen zeitige, daß das Verbrechen also in der Natur des Verbrechers immer tiefliegende Wurzeln haben müßte, scheint hier durchaus keine Anwendung zu finden.

115

---

anthropologischen, psychologischen und sozialen Zusammenhängen“ (ebd., S. 102). Die „historischen Realisationen und Differenzierungen“ finden nach Schönert ihre Ausformungen in Kriminalanekdote und Kurzgeschichte (Typ 3), Pitavalgeschichte, Richter-Memoiren, Gerichtsfeuilleton und Gerichtsreportage (Typ 4), biographische, autobiographische und fiktive Erzählungen krimineller Karrieren sowie sozialkritische Polizei-, Detektiv-, Richter- und Prozessgeschichten und ‚Knastberichte‘ (Typ 5, ebd., S. 103).

<sup>114</sup> Lindau (1888): *Interessante Fälle. Criminalprocesse aus neuester Zeit*.

<sup>115</sup> Lindau (1888), S. 10. Dieser Passage lässt Lindau gleich drei (!) bekräftigende Zitate folgen. Erstens lässt er Goethes Iphigenie (I, 3, Z. 355-359) sprechen: „Denn es erzeugt nicht gleich Ein Haus den Halbgott, noch das Ungeheuer. Erst eine Reihe Böser oder Guter Bringt endlich das Entsetzen, bringt die Freude Der Welt hervor.“ (S. 10), zweitens Racines *Phädra* (eigentlich spricht Hippolyte diese Worte): „Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.“ (S. 11, etwa „Den großen Verbrechen gehen

Die beiden des gemeinschaftlichen Mordes verurteilten Brüder Armand und Leon Peltzer entsprangen nicht dem Milieu, in dem man Mörder bevorzugt zu verorten hoffte. Sie stammten aus einer angesehenen Kaufmannsfamilie und Armand Peltzer, ein Ingenieur, war ein guter Freund der Familie Bernays.<sup>116</sup> Lindau versucht anhand dieses Faktums dem Leser ein ‚psychologisches Rätsel‘<sup>117</sup> aufzugeben, dessen Beantwortung er jedoch schuldig bleiben muss. Die ‚Ungeheuerlichkeit‘ dieser Tat besteht für Lindau allein in der Inadäquatheit ihrer Täter:

Es ist ein merkwürdiger und trauriger Roman des modernen Lebens, der sich im Hause des Advocaten Bernays zu Antwerpen abgespielt hat. Wäre er von einem Dichter erfunden worden, so würde er sicherlich vor der ernsthaften Kritik nicht bestehen können und als durchaus unwahrscheinlich und unglaubwürdig bezeichnet werden müssen. Die Dichtung muß ja in glaubwürdigerer Weise motivieren als es der Wahrheit mitunter beliebt. Ein Armand Peltzer wäre eine unmögliche Romanfigur: „Der Mann tödtet nicht,“ würde das einstimmige Urteil lauten.<sup>118</sup>

Am Ende seiner tendenziösen Ausführungen teilt Lindau noch seine allgemeine Ansicht über moderne Gerichtsverhandlungen mit, indem er die Vorgehensweise der Anwaltschaft beider Seiten als verleumderisch und als Herabsetzung der Sittlichkeit bezeichnet.<sup>119</sup> Besonders die Behandlung von Julie Bernays, deren Reinheit befleckt worden sei, erregt Lindaus Anstoß.<sup>120</sup> Auch die Berichterstattung der Presse habe vor „Frivolität“<sup>121</sup> nur so gestrotzt, am „widerwärtigsten aber ist die Haltung der Menge bei diesen Verhandlungen gewesen“<sup>122</sup>. Vergleiche mit der Theaterbühne, in denen Lindaus Haltung die des Rezensenten ist, bleiben nicht aus: „Es ist nicht zu begreifen, daß sich die Verteidiger diese Kundgebungen des Publikums, das

---

einige kleinere stets voran.“) und schließt mit einer Sentenz von Juvenal: „Nemo repente fuit turpissimus“ (S. 11, Lindau übersetzt frei: „- kein Mensch wird über Nacht ein wüster Verbrecher.“). Lindaus ‚Beweisführung‘ bleibt auch im weiteren Verlauf eine literarisch motivierte.

<sup>116</sup> Ebd., S. 21f.

<sup>117</sup> Ebd., S. 43: „Wir lassen die Entzifferung des psychologischen Räthsels, das auch die Vertreter der Anklage zu lösen nicht vermocht haben, bei Seite und halten uns nur an das, was die Untersuchung und Anklage als erwiesen hingestellt haben, ohne irgendeine Kritik zu üben.“ Trotzdem bleibt das Rätsel um Armand Peltzer das Kernstück von Lindaus Argumentation.

<sup>118</sup> Ebd., S. 16.

<sup>119</sup> Ebd., S. 79ff.

<sup>120</sup> Ebd., S. 80.

<sup>121</sup> Ebd., S. 81.

<sup>122</sup> Ebd., S. 81/82.

sich wie bei der ersten Vorstellung eines Spectacelstückes benommen hat, haben gefallen lassen.“<sup>123</sup> Lindau bezieht deutlich Stellung und fraternisiert mit den Angeklagten, insbesondere mit Armand Peltzer, sozusagen qua sozialer Herkunft.<sup>124</sup> Seine wenig differenzierte Kritik am juristischen Verfahren im Mordfall Bernays gestaltet Lindau ganz offensichtlich nach rein moralisch-ästhetischen Gesichtspunkten und nicht aufgrund fundierten psychologischen oder juristischen Fachwissens.

### **2.1.2 Idealismus und Naturalismus in Berlin. Proceß Graef.**

Anders verhält es sich bei dem Skandal um den prominenten Berliner Maler Gustav Graef (1821-1895),

ein bisher nicht bloß unbescholtener, sondern sogar in der Achtung und Verehrung seiner Mitbürger hochstehender Mann, der den besten gesellschaftlichen Kreisen angehört, durch die Bande der Verwandtschaft mit einigen der ersten Familien Berlins innig verknüpft ist und durch die idealen Schöpfungen der Kunst Ehren aller Art auf sein Haupt gehäuft, sich den Titel eines Königlichen Professors und die Ehre der Mitgliedschaft der Akademie erworben und im Kreise seiner Kunstgenossen, sowie im großen Publikum Ruhm und Anerkennung gefunden hat.<sup>125</sup>

Mit einem euphorischen Leumundszeugnis leitet Lindau seinen Versuch ein, „aus all den Widersprüchen heraus das als das Thatsächliche zu bezeichnen, was ihm [dem Verfasser, L.M.O.] als die subjective Wahrheit und als das Wahrscheinliche erschienen ist“<sup>126</sup>. Als integraler Bestandteil der damaligen Berliner Kulturszene schöpfte Lindau aus den unterschiedlichsten, offenbar

---

<sup>123</sup> Ebd., S. 82.

<sup>124</sup> Ebd., S. 76/77: „Keine Stimme von Bedeutung sagt das Geringste aus, was ungünstig für Armand wäre, und die Staatsanwaltschaft, die alle Hebel in Bewegung gesetzt hat, um nachzuweisen, daß man Armand ein Verbrechen zutrauen könne, hat in dieser Beziehung nicht das geringste psychologische Moment vorbringen können.“

<sup>125</sup> Ebd., S. 85.

<sup>126</sup> Ebd., S. 87. Vom Staatsanwalt des Prozesses, Max Heinemann, wird Lindaus Haltung und ‚Investigation‘ im Fall Graef spöttisch kommentiert: „Ich ziehe aus diesen Aeüßerungen nicht im Mindesten den Schluß, daß Herr Paul Lindau, der bei einem Haar als Sachverständiger über Kunstangelegenheiten in diesem Prozeß vernommen worden wäre, nicht etwa die größte Unparteilichkeit in dieser Sache sich bewahrt hätte, ich bin im Gegentheil sogar überzeugt, daß, als Herr Lindau im Moabiter Weinlokal in Gesellschaft einer vertrauten Freundin der Rother'schen Familie und anderer dieser Familie nicht übelwollender Zeuginnen am edlen Rebensaft sich erlabte und sie seiner Unterhaltung würdigte, daß es ihm lediglich darauf ankam, in kluger und unvermerkter Weise hinter die eigentliche Wahrheit zu kommen und in seiner Art sich ein objektives Urtheil über Schuld oder Nichtschuld zu bilden.“ Heinemann (1885): *Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst*, S. 3/4.

auch ‚pikanteren‘ Informationsquellen. Der Mensch Graef, seine Motivationen und Verwicklungen, werden von Lindau vor allem unter dem Aspekt von Graefs Existenz als Künstler interpretiert. Lindaus spekulative Wahrheitsannäherungen nutzen diese Eigenschaft Graefs als Exkulpation eventuellen Fehlverhaltens:

Muß nicht vielmehr angenommen werden, daß der Künstler gewaltsam vor Allem, was mit dem Treiben der Bertha Rother außerhalb der Künstlerwerkstatt zusammenhängt, geflissentlich die Augen schließt, daß er von Allem, was die Unsittlichkeit und Lasterhaftigkeit dieses Treibens streift, sich mit Anstrengung losmacht, um sich zu befähigen, dieses Mädchen als die Verkörperung seines Ideals anzusehen?<sup>127</sup>

Da der Meineidsprozess gegen Graef auf einer vermeintlichen Falschaussage in einem vorangegangenen Prozess beruhte, dem wiederum ein Erpressungsversuch an Graef zugrunde lag, hat Lindau sich mit dem Verfassen dieser ‚Prozessgeschichte‘<sup>128</sup> eine veritable Aufgabe gestellt. Im Gegensatz zu Lindaus Kritik am Peltzer-Prozess ist hier zu verzeichnen, dass Lindau einen ausstehenden Verbesserungsvorschlag zur gerichtlichen Verfahrensweise dokumentiert. Da der Hauptanklagepunkt gegen Graef auf Meineid lautete, sollte natürlich bewiesen werden, ob Graef zuvor gelogen hatte oder nicht. Erschwerte Bedingung war, dass die Anfertigung wörtlicher Protokolle von eidlichen Aussagen im Jahre 1883 noch nicht der juristischen Praktik entsprach.<sup>129</sup> Lindau konstatiert:

So wichen also über alle Punkte die Ansichten von einander ab. Es war aus den Aussagen der glaubwürdigen Zeugen nicht mit voller Bestimmtheit zu erkennen, was gefragt worden war und wer gefragt hatte. Und auf dieser schwankenden Unterlage ist das ganze Gebäude der Anklage errichtet worden! Aus richterlichen Kreisen haben sich daher schon vielfach Stimmen erhoben, welche die Nothwendigkeit, wichtige Zeugenaussagen durch authentische Protokolle fixieren zu lassen, nachdrücklich betonen. Inwieweit

<sup>127</sup> Lindau (1888), S. 164.

<sup>128</sup> Als ‚Prozessgeschichte‘ im Sinne Schönerts kann der *Proceß Graef* hinreichend gut erfasst werden, da Lindau sich durch deutliche Fiktionalisierungen, beispielsweise seine Beschreibungen der Familien Rother und Hammermann, über den Rahmen eines Gerichtsfeuilletons oder einer -reportage hinweg bewegt. Festzuhalten ist, dass etwaige sozialkritische Tendenzen Lindaus sich auf den Umgang der Gesellschaft mit ihren Künstlern beschränken, nicht etwa auf das Milieu, dem die Täter entstammen. Vgl. Kruse (1985), S. 333: „Auch hier [im *Proceß Graef*, L.M.O.] nimmt Lindau die sozialen Aspekte als gegeben hin, das heißt, die soziale Problematik und Motivation des kriminellen Geschehens werden nicht weiter verfolgt“.

<sup>129</sup> Der Druck eines Meineidsprozesses, der zu dieser Zeit auf den Schultern eines Staatsanwaltes lastete, muss also ein beträchtlicher sein, um auf das von Lindau gestaltete Überarbeitungs-Szenario von Hallers zu verweisen. Vgl. *D.A.* (1893a), S. 20.

das durchführbar ist, mögen Sachverständige beurteilen. Wir haben nur das Amt der Verzeichnung und keine Meinung.<sup>130</sup>

Wiederum bedient sich Lindau bei der Konstruktion der Geschichte der Strategie, ‚Dichtung‘ und ‚Wahrheit‘ einander gegenüber zu stellen und so lediglich ‚Wahrscheinlichkeiten‘ zu eruieren. Während im Fall Bernays Armand Peltzer für ihn eine ‚unglaubliche‘ Täterfigur darstellte, ergeht sich Lindau hier geradezu in einer detailverliebten Studie<sup>131</sup> der idealen ‚Tätersippen‘. In einem romanhaften Einschub, wendet sich Lindau an den Leser („Wir müssen jetzt den Gang der Handlung unterbrechen, um diese Familie Rother näher kennen zu lernen.“<sup>132</sup>) und stellt eingangs die besondere Herausforderung dieses Unternehmens fest („Die Schilderung der Familie Rother wäre die eines Zola würdige Aufgabe.“<sup>133</sup>). Beschreibungen des äußeren Erscheinungsbildes widmet sich Lindau mit Ausführlichkeit: „Hammermanns Aeußeres widerspricht den ungünstigen Auffassungen, die man sich über seinen Charakter hat bilden müssen, durchaus nicht.“<sup>134</sup> An andere Stelle bemerkt er den umgekehrten Fall und zieht darüber hinaus noch eine erneute Parallele zum Theater:

Trotz allem ist Herr Krischen vielleicht ein ehrenwerter Mann. Wenn aber ein Charakterdarsteller sich der Maske eines ausgesuchten Halsabschneiders machen wollte, so könnte er kein besseres Vorbild wählen, als diese unglaublich merkwürdige Erscheinung.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Lindau (1888), S. 191. Dass Lindau zum Prozess Graef durchaus eine Meinung hatte, ist natürlich deutlich erkennbar. Von seinem ‚Kontrahenten‘ Heinemann werden Lindau sogar folgende Worte in den Mund gelegt: „Herrn Paul Lindau darf ich zu meinem Bedauern nicht antworten, denn er würde mir nimmer glauben, daß ich nur um der Sache Willen und nicht aus verletzter Eigenliebe schreibe. Ist er es doch gewesen, der vor dem Justizgebäude im Laufe der Verhandlungen vor Jedem, der es hören wollte, in die muthvollen Rufe ausbrach: ‚Den Staatsanwalt werden wir hochfliegen lassen, laßt nur die Freisprechung erst erfolgt sein, dann soll er fliegen‘.“ Heinemann (1885), S. 3.

<sup>131</sup> Lindau scheut sich auch nicht, zu Unterhaltungszwecken die missliche soziale Lage der Rother, anhand völlig irrelevanter Einzelheiten, maliziös zu kommentieren: „Bei einem Kinde der Mutter Rother muß die gewöhnlich selbstverständliche Thatsache, daß sich das Kind bis zu seinem vierzehnten Lebensjahre seine anatomische Reinheit bewahrt hat, doch besonders verzeichnet werden.“, Lindau (1888), S. 121.

<sup>132</sup> Ebd., S. 115.

<sup>133</sup> Ebd., S. 115.

<sup>134</sup> Ebd., S. 89.

<sup>135</sup> Ebd., S. 93. Als exemplarische Kostprobe von Lindaus Ausführungen soll hier ein Auszug der weiteren Beschreibung Krischens gegeben werden, anhand derer man sich den Umfang vor Augen führen kann: „Er trägt das spärliche graue Haar mit einem Querscheitel tief im Nacken in einer künstlichen Anordnung, die es ihm ermöglicht, durch geschicktes Vorkämmen die Höhe des Schädels ungefähr mit Haaren zu bedecken. Der graue Backenbart ist kurz geschoren, die schmalen Lippen sind rasirt, die

Die von Lindau verwendete Folie der ‚Physiognomie des Verbrechers‘ scheint direkt auf die Arbeiten Cesare Lombrosos (1835-1909) zu verweisen.<sup>136</sup> Lombrosos Atavismus-Theorie samt seines ‚delinquente nato‘, dem geborenen Verbrecher, und deren praktische Anwendung in strafrechtlichen Belangen, implizierte eine umfassende Veränderung des juristischen Systems:

Im Vorwort des ersten Bandes verweist Lombroso auf die fundamentale Unterscheidung zwischen dem geborenen und dem Gelegenheitsverbrecher. Diese Trennung ermöglicht die Abkopplung des durch soziale Faktoren entstandenen Gelegenheitsverbrechens vom eigentlichen Verbrechen, das grundsätzlich auf eine biologische Veranlagung zurückgeführt wird. Schutz vor letzterem ist nur mithilfe selektiver Maßnahme möglich, die die atavistischen Elemente von der zivilen Gesellschaft isolieren. Lebenslängliche Detention nennt Lombroso im Rahmen seines Maßnahmenkatalogs, der sich am Täter und nicht, wie das klassische Strafrecht, an der Tat bemisst. [...] Den Gewohnheitsverbrecher anhand psychologischer, anatomischer und physiologischer Kriterien zu bestimmen, zählt zu den Aufgaben des Anthropologen, der damit den klassischen Juristen ersetzt.<sup>137</sup>

Wenn Lindau der Glaubwürdigkeit von Lombrosos Konzept auch mit einer gewissen Skepsis gegenüberstand, hegte er offenbar keinerlei Zweifel an einer Erblichkeit des ‚Mordtriebes‘.<sup>138</sup> Als Kunstgriff zur bildhaften Beschreibung von Devianz findet Lombrosos Physiognomie bei Lindau allemal Verwendung: Sobald es sich anbietet, zieht Lindau in den

---

Augen haben einen unsicheren Ausdruck und werden von den müden Lidern halb bedeckt, die großen Ohrmuscheln sitzen hoch; am merkwürdigsten wirken aber die schrägstehenden sehr schwarzen Brauen, die hoch über den Augen anfangend sich zur Nasenwurzel senken und, wenn sie zusammenwüchsen, einen rechten Winkel bilden würden. [...]“

<sup>136</sup> Vgl. Lombroso (1894): *Der Verbrecher (HOMO DELINQUENS) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, Bd. 1, Kapitel 3/II *Die Physiognomie der Verbrecher*, S. 228ff. Lindau war mit den Theorien Lombrosos vertraut. So stellt er in Bezug auf Zolas *La Bête humaine* fest: „Zola hat diesen Typus des Mordsüchtigen nicht erfunden. Er hat die nachweisbare Anregung dazu in dem vielumstrittenen Werke Lombrosos: ‚Der Verbrecher‘ und in einer Anfang der siebziger Jahre von den Zeitungen gebrachten Criminalgeschichte gefunden.“ Lindau (1890), S. 385/386.

<sup>137</sup> Person (2005): *Der pathographische Blick*, S. 89.

<sup>138</sup> Lindau (1909): *Ausflüge ins Kriminalistische*, S. 16/17: „Den Grad von Glaubwürdigkeit, den Lombroso für seine wissenschaftlichen Feststellungen und Folgerungen zu beanspruchen hat, haben wir an dieser Stelle nicht zu erörtern. Daß aber ein angeborener Mordtrieb in Wahrheit vorhanden ist, darf nach übereinstimmenden Untersuchungen der Fachgelehrten als eine tragische Wahrheit gelten. Ich selbst habe in der städtischen Irrenanstalt zu Dalldorf mehrere von diesem Mordwahnsinn befallene verbrecherische Irrsinnige kennen gelernt: [...]“ Zur heutigen Beurteilung von Lombrosos Atavismus-Konzepts als „Teil des wissenschaftsgeschichtlichen Kuriositätenkabinetts“ vgl. Becker (1996): *Physiognomie des Bösen*, S. 168ff.

*Interessanten Fällen* vom Erscheinungsbild eines potentiellen ‚Delinquenten‘ direkte Rückschlüsse auf Charakterzüge und kriminelle Veranlagung, häufig auch mit Bezug auf die darstellenden Künste.<sup>139</sup> Nach den ‚naturalistischen‘ Beschreibungen der Familien Rother und Hammermann, dem gefallenen ‚Ideal‘ des Künstlers Graef und dem Fehlen verlässlicher Protokolle scheint es nur folgerichtig, dass der möglicherweise fragwürdige Freispruch<sup>140</sup> Graefs ganz in Lindaus Sinne ist und der ‚öffentlichen Meinung‘ Genüge tut.<sup>141</sup>

### **2.1.3 Verbrechen oder Wahnsinn? Das Schulmädchen Marie Schneider.**

Der Fall der zwölfjährigen Berlinerin Marie Schneider, der nach Lindau ein bekräftigendes Beispiel der umstrittenen ‚moral insanity‘<sup>142</sup> ist, bildet einen erneuten Verweis zu Cesare Lombroso<sup>143</sup> und kritisiert das auf acht Jahre Zuchthaus lautende Urteil vehement. Lindau gestaltet die Vernehmung der Angeklagten in einen Monolog um, in welchem er die fehlende Reue und mangelnde Erkenntnisfähigkeit der Delinquentin, in der ersten Person berichtend, plakativ zutage treten lässt:

Ich ging mit ihr [Margarete Dietrich, dem Opfer, L.M.O.] die Treppe hinauf zum zweiten Stock , um ihr da die Ohrringe abzunehmen und das Kind nachher aus dem Fenster zu werfen. Ich wollte sie damit tödten, denn ich fürchtete, daß sie mich verrathen möchte. Sie sprach zwar nicht sehr gut,

---

<sup>139</sup> Einen Prozess der äußeren Deformierung beschreibt Lindau auch bei Hallers' Metamorphose in den kriminellen ‚Freiherrn‘, *D.A.* (1893a), S. 34: „Er schläft mit dem Ausdruck der Zufriedenheit lächelnd ein. Nach kurzer Zeit wird der Ausdruck seines Gesichts ernst, finster, es verzerrt sich, als ob er schmerzen zu ertragen hätte. [...] Beim Geräusch des aufschlagenden Buches zuckt er zusammen, reißt die Augen auf, starrt einige Augenblicke ausdruckslos in die Leere und blickt dann unwillig, ja zornig nach oben. [...] Als er hervortritt, scheint eine Metamorphose mit ihm vorgegangen zu sein. Er geht schleppend und schwer, wie gegen seinen Willen“.

<sup>140</sup> Vgl. Kruse (Hrsg., 1985): *Der Prozeß Graef*, S. 333: „Und nun kommt das weniger für Lindau als für den Leser Bedenkliche: Es finden sich nicht nur zweifelhafte Zeugen, sondern auch nüchterne Beweisstücke für einen begründeten Verdacht gegen Graef. Bei einer Hausdurchsuchung werden Quittungen über Zuwendungen an die Rother in einer Höhe von 32 995 Mark sichergestellt, außerdem eine Anzahl erotischer Gedichte an sein Modell Bertha. Häufige Besuche des Malers in den mehrfach wechselnden Wohnungen der obskuren Familie müssen als erwiesen gelten“.

<sup>141</sup> Lindau (1888), S. 197: „Es macht aber allerdings den Eindruck, als ob die Mehrheit, die man eben als öffentliche Meinung zu bezeichnen pflegt, die Freisprechung der Angeklagten mit Freuden begrüßte.“

<sup>142</sup> Lombroso (1894), *Das moralische Irresein und das Verbrechen bei Kindern*, S. 97-135.

<sup>143</sup> Vgl. Andriopoulos (1996): *Unfall und Verbrechen*, S. 41-47.

aber sie konnte ja auf mich zeigen, und wenn es herausgekommen wäre, hätte meine Mutter mich geschlagen.<sup>144</sup>

Marie Schneider hatte ein dreieinhalbjähriges Nachbarskind getötet, um ihm seine Ohrringe zu rauben, diese zu versetzen und sich von dem bescheidenen Geldbetrag Süßigkeiten zu kaufen. Die Möglichkeit, dass die Notwendigkeit der Tötung besteht, weil Margarete die Räuberin hätte identifizieren können und Marie Schneider dann vergleichsweise milde körperliche Repressalien von Seiten ihrer Mutter hätte befürchten müssen, lässt Lindau die Angeklagte kühl kalkulieren. Lindau bemängelt, dass das Gericht bei seinem Urteilsspruch die Meinungen der drei hinzugezogenen Ärzte vollständig missachtete, die Marie Schneider als nicht strafmündig<sup>145</sup> einschätzten: „Der Gefängnisarzt faßte seine Beobachtungen schließlich so zusammen: Die Angeklagte ist in geistiger Beziehung reif und klar, in sittlicher Beziehung aber eine Idiotin.“<sup>146</sup> Das Gericht entscheidet hingegen ausschließlich aufgrund ihres biologischen Alters, sodass Marie Schneider nach der verbüßten achtjährigen Haftstrafe, dann zwanzigjährig, wieder ein Teil ebenjener Gesellschaft werden würde, deren Moralkodex ihr zwar im Sinne des Katechismus<sup>147</sup> zugänglich war, an dem sie ihr Handeln jedoch offenbar nicht auszurichten vermochte. Lindau stellt nun die Frage in den Raum, ob in Fällen wie dem der Marie Schneider eine juristische oder medizinische Instanz für die Urteilsfindung zu konsultieren sei.<sup>148</sup> Für Lindau liegt Marie Schneiders Fall von ‚moral insanity‘ deutlich im Verantwortungsbereich der Medizin: „Pädagogisch ist diesem Mädchen nicht beizukommen, hier könnte nur noch der Psychiater seine Kunst versuchen.“<sup>149</sup> Sein Fazit liest sich wie ein direkter Verweis auf die entsprechende Stelle aus Lombrosos *Verbrecher*:

Wir würden befriedigter aufgeathmet haben, wenn diese zwölfjährige

---

<sup>144</sup> Ebd., S. 206.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 215. Lindau reflektiert dort über den Zusammenhang von Verstehen und Erkenntnis der Strafbarkeit einer Handlung und kommt zu dem Schluss, dass im Fall der Marie Schneider von Erkenntnis nicht zu sprechen und sie deshalb nicht als strafbar im gesetzlichen Sinne zu bezeichnen sei.

<sup>146</sup> Ebd., S. 211.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 203. Lindau lässt Marie Gebote und Bibelstellen aufsagen, die ihr theoretisches Wissen belegen sollen.

<sup>148</sup> Ebd., S. 214.

<sup>149</sup> Ebd., S. 219.

Raubmörderin, anstatt auf eine bestimmte Zeit ins Gefängniß zu wandern, hinter Schloß und Riegel des Irrenhauses geborgen, so lange festgehalten worden wäre, bis sie als vollkommen gesundet der Gemeinsamkeit wieder übergeben werden könnte; und sollte dieser Augenblick nie eintreten, nun so würde sie eben bis an ihr Lebensende im Irrenhause unschädlich gemacht sein.<sup>150</sup>

Lindau sympathisiert hier ebenfalls mit Lombrosos Ansatz der tatbestandsunabhängigen ‚lebenslänglichen Detention‘, der eine ‚Verwahrung‘ qua festgestellter Veranlagung vorsieht.<sup>151</sup> Andriopoulos hat herausgearbeitet, dass die diskursive Verquickung von Lombrosos *Verbrecher* und Lindaus *Marie Schneider* eine weitergehende ist, da im Anhang der deutschen Ausgabe des *Verbrechers* von 1887 Lindaus Fallgeschichte als ‚empirische Bestätigung‘ von Lombrosos Theorie der ‚moral insanity‘ zitiert wird:

Obwohl Lindaus *Verbrechen oder Wahnsinn* ein literarischer Text, eine *Kriminalerzählung* ist, wird ihr Anspruch auf ‚Wissenschaftlichkeit‘ und ‚Authentizität‘ jedoch vom kriminologischen Diskurs anerkannt – Lombrosos Übersetzer Fraenkel betrachtet Lindaus Kriminalerzählung völlig selbstverständlich als eine Bestätigung der Theorie Lombrosos. Lindaus *Kriminalerzählung* wird vom kriminologischen Diskurs also nicht als *Fallgeschichte*, sondern als ‚wissenschaftliche Empirie‘, nicht als Darstellung, sondern als ‚pure Präsenz‘ behandelt.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Ebd., S. 224. Zum direkten Vergleich Lombrosos Ansicht: „Gehen wir dennoch von der Ueberzeugung aus, dass der geborene Verbrecher unverbesserlich ist, so begegnen wir uns mit der von ROUSSEL, BORZILLAI und FERRI getheilten Ansicht, dass die sogenannten Besserungsanstalten vielmehr Verderbisanstalten sind. Zweckmäßiger als diese würden Anstalten für verbrecherische Irre, oder noch besser Asyle zu lebenslänglicher Aufbewahrung solcher Minderjährigen sein, die mit hartnäckigen bösen Neigungen oder mit Moral insanity behaftet sind.“ Lombroso (1894), S. 135.

<sup>151</sup> Vgl. Person (2005), S. 89.

<sup>152</sup> Andriopoulos (1996), S. 43. Den Einwand, dass Lindaus Fallgeschichte nur zur Veranschaulichung habe dienen sollen, entkräftet Andriopoulos mit Blick auf Havelock Ellis' *Verbrecher und Verbrechen* (1895), der Lindaus Erzählung ebenfalls in den Fließtext aufnehme und dadurch eine Abgrenzung zwischen der empirischen Beweiskraft ‚kriminologischer‘ und ‚literarischer‘ Beispiele gar nicht mehr erkennbar sei. Nach Andriopoulos untergrabe der kriminologische Diskurs dadurch seinen eigenen Status als ‚Wissenschaft‘ und verwandele sich im Umkehrschluss ebenfalls in ‚Literatur‘ (S. 43-45). In der hier benutzten deutschen Ausgabe von 1894 ist Lindaus Fallgeschichte übrigens nicht mehr im Anhang des ersten Bandes zu finden; auch der Name Lindaus fällt nicht. Erhalten sind zwei Anmerkungen zu Marie Schneider (S. 111 und S. 531) unter dem Punkt der ‚moral insanity‘, wobei sich erstere deutlich auf eine Formulierung bei Lindau bezieht („Die zwölfjährige Mörderin Marie Schneider stach schon als kleines Kind Kaninchen die Augen aus.“, vgl. Lindau (1888), S. 204: „Als kleines Kind habe ich Kaninchen die Augen mit einer Gabel ausgestochen und ihnen nachher den Bauch aufgeschlitzt.“) Da die Wahrscheinlichkeit hoch ist, dass Lindau dieses Bild zur Veranschaulichung der grausamen Veranlagung ersonnen hat, ist also festzustellen, dass die Ausgabe von 1894 keinen Hinweis mehr darauf gibt, ob es sich um einen ‚empirischen Beweis‘ von frühkindlicher Grausamkeit oder um eine

Mit der Fallgeschichte der Marie Schneider partizipiert Lindau am kriminologischen sowie am rechtskulturellen Diskurs, indem er seiner subjektiv-fiktionalen Darstellung der Angeklagten Reflexionen über angemessenes Strafmaß und das generelle Verhältnis von Medizin und Justiz folgen lässt und im Gegenzug von kriminologischer Seite als zitierwürdige Quelle anerkannt wird.<sup>153</sup>

#### ***2.1.4 Der Mörder des Kaufmanns Max Kreiß. Das Muster eines Indicienbeweises.***

Der Fall des Hermann Günzel soll hier nur eine kurze Besprechung finden, da er den bereits gewonnenen Einsichten in die Lindausche Methode wenig hinzuzufügen vermag. In sieben Kapiteln bearbeitet Lindau den Mordprozess als ideale ‚Indizienprozessgeschichte‘, deren Mustergültigkeit aus heutiger Sicht sicherlich bezweifelt werden darf. Die Einteilung Lindaus lediglich nummerierter Kapitel kann man wie folgt beschreiben: Kapitel I ist ein Exposé über die beteiligten Parteien Günzel und Kreiß sowie eine Einordnung des Prozesses in den Kontext anderer Berliner Mordprozesse.<sup>154</sup> Kapitel II widmet sich der Beschreibung des Tatortes, der Kreißschen Wohnung in der Adalbertstraße, und dem Leichenfund. Kapitel III beschäftigt sich mit Günzels Aussage zu seinem Alibi und zwar unter ostentativer Nutzung des Konjunktivs, wodurch Lindau bereits seinen eigenen Standpunkt verdeutlicht. In Kapitel IV werden, kontrastiv zur Aussage Günzels, die Ermittlungen der Polizei beschrieben. Lindau benutzt

---

Erzählung mit fiktionalem Spielraum handelt.

<sup>153</sup> Vgl. Lindau (1888), S. 220/221: „Juristerei und Medicin stehen sich oft in scharfer Gegensätzlichkeit gegenüber. Auch in diesem Falle hat der hohe Gerichtshof sich über die übereinstimmenden Gutachten der drei Sachverständigen hinweggesetzt\*) [an dieser Stelle setzt Lindau eine Fußnote zu der wissenschaftlichen Publikation *Die Beziehungen zwischen Geistesstörung und Verbrechen. Nach Beobachtungen in der Irrenanstalt Dalldorf* von Sander/Richter (1886), L.M.O.] Gerade in diesem Falle schien aber die ärztliche Begutachtung ein besonderes Schwergewicht beanspruchen zu dürfen; sowohl wegen des jugendlichen Alters der Thäterin, wie wegen der Unverhältnißmäßigkeit des grausigen Verbrechens und des damit erstrebten Zweckes, wegen der offenbar krankhaften Veranlagung, die sich bei der Marie Schneider schon in der frühesten Kindheit durch grausame Thierquälereien gezeigt hat, wie endlich wegen der Uebereinstimmungen der drei Aerzte.“

<sup>154</sup> Vgl. Lindau (1888), S. 15\*/227 (unpaginiert), wo er die Mordprozesse um Gronack, Schunicht und Keller nennt.

hier für den Abgleich mit Günzels Aussagen den Konjunktiv, für Zeugenaussagen, egal wie vage diese auch sein mögen, den Indikativ Perfekt; er unterstützt seine Argumentation also durch den verwendeten Modus.<sup>155</sup> In Kapitel V beendet Lindau die Aufnahme aller gegen Günzels Unschuld sprechenden Indizien und konstatiert, dessen Alibi für den Leser wirksam widerlegt zu haben.<sup>156</sup> Die Notwendigkeit und auch die besondere Problematik einer ‚sorgfältigen Prüfung‘, die Lindau gerne selbst übernimmt, begründet er wie folgt:

Es hat niemand das Verbrechen gesehen, der Thäter leugnet es, und wenn auch die Verdachtgründe sehr starke sind, ein Irrthum ist doch möglich. Auch in der Rechtsprechung, namentlich bei Criminalfällen, sind ja bei der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen die Irrthümer nicht ausgeschlossen, und sie werden dann immer besonders verhängnißvoll: sie können zum Justizmorde führen.<sup>157</sup>

Nach dieser Mahnung zur Vorsicht folgt allerdings die Gegenüberstellung mit der ‚vernichtenden Beweislast‘ im Fall Günzel auf dem Fuße:

Aber selbst wenn in diesen Aussagen ein unwillkürlicher Irrthum mitwirken sollte, so wäre das ohne Belang. Denn noch viel wichtiger als alle Zeugenaussagen sind die Indicien. Und es ist eine alte criminalistische Erfahrung, daß Rechtsirrhümer immer nur herbeigeführt worden sind durch Zeugenaussagen, niemals aber durch Indicien. Der lebende Zeuge kann sich irren, der sachliche Zeuge, das Indicium, irrt nicht, lügt nicht. Das Beil, das der Angeklagte tagelang mit sich herumschleppt; die gepolsterte Tasche mit dem Rostfleck; die blutbesudelten Kleider und Wäsche; jene drei Geldscheine von 100, 20 und 5 Mark, die am Sonnabend Abend dem Ermordeten geraubt werden, und die sich in merkwürdiger Uebereinstimmung befinden mit dem Hundertmarkschein, den Günzel bei Frau Simon wechselt, dem Zwanzig- und Fünfmarschein, die er am Sonntag früh seinem Schwager zahlt; der Kleiderwechsel, die unerklärlichen Ausgaben – sie irren nicht!<sup>158</sup>

Soweit mag der Leser Lindaus Darlegungen für durchaus stringent und

---

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. 250/251: „Daß er [Günzel, L.M.O.] in den Nachmittagsstunden zwischen fünf und sechs in der Expedition der ‚Vossischen Zeitung‘ sich nicht aufgehalten habe, läßt sich freilich nicht beweisen. Aber ungefähr zu derselben Zeit, um die sechste Stunde, ist er, wie durch die Aussage der Zeugin Riesack festgestellt ist, in der Naunynstraße 26, also sehr weit von der Breitenstraße und in nächster Nähe der Adalbertstraße, gewesen.“

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S. 259: „Der Alibibeweis, den Günzel anzutreten versucht hat, ist also vollständig mißlungen.“

<sup>157</sup> Ebd., S. 265. Dieses Szenario des Indizienbeweises und dessen potentielle Fehlbarkeit erinnern stark an das von Hallers begangene Unrecht an Amalie. Auch Hallers konnte nach dem Broschenfund nur Schlüsse ziehen, die ihn offenbar zu dem falschen Ergebnis führten.

<sup>158</sup> Ebd., S. 269.

‚faktenorientiert‘ halten. Der Hauptteil folgt jedoch in Kapitel VI, in dem Lindau sich an einer umfassenden (Re-)Konstruktion des Tathergangs versucht:

Alles fügt sich in so wunderbarer Wohlordnung an- und ineinander, daß es möglich ist, auf Grund dieser individuellen und sachlichen Angaben die Vorgänge, wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen sein müssen, in einer vollkommen zusammenhängenden Darstellung zu schildern. Und dieser Versuch soll hier gemacht werden. Die unausbleiblichen Wiederholungen wolle der Leser verzeihen.<sup>159</sup>

In den folgenden Ausführung arrangiert Lindau alle bereits gegebenen Information zu einer ‚kriminalistischen Ostergeschichte‘ um: Günzel wollte seine Gläubiger demnach zu Ostern auszahlen und fasst daraufhin den mörderischen Plan.<sup>160</sup> Das stärkste Glied der Indizienreihe, die gegen Günzel spricht, ist indes schwer nachvollziehbar. Die kleineren Geldscheine, die Günzel Kreiß geraubt haben soll, entsprachen offenbar einer selteneren ‚Münzsorte‘, sodass die beiden ‚Tatsachen‘, dass sich Kreiß' Bruder an das Vorhandensein solcher Scheine im Besitz seines toten Bruders entsinnen konnte, und dass Günzel eine Schuld in ebendiesen ‚Münzsorten‘ kurz darauf beglichen haben soll, Günzel zum Verhängnis wurden.<sup>161</sup> Lindaus Fazit fällt im abschließenden Kapitel VII so zufrieden wie, aus heutiger Sicht, tragikomisch aus:

Es hat sich hier in der That der in der Geschichte der Criminalprocesse unglaublich seltene, vielleicht kaum dagewesene Fall ereignet, daß das Geld in den gewöhnlichen und gangbaren Werthzeichen zu einer schwerwiegenden Belastung für den Beschuldigten geworden ist.<sup>162</sup>

Ohne dass er die Tat je gestanden hätte, wurde Günzel von dem Geschworenengericht zu „lebenslänglichem Zuchthaus und

---

<sup>159</sup> Ebd., S. 271.

<sup>160</sup> Lindau legt Günzel auch folgende Allusion in den Mund: „So verdüsterte sich seine Lage immer mehr. Er schlenderte rathlos am Wasser entlang, am Mariannenufer, durchstreifte den Park bei Bethanien, immer und einzig von dem Gedanken beschäftigt: wie kommt man an Geld? ‚Man müßte einen reichen Juden todtschlagen,‘ sagte er in einer solchen Stimmung gelegentlich dem Cigarrenmacher Werner.“, ebd., S. 273, und S. 285: „So beginnt der Tag der Auferstehung, als der Mörder sein Handwerk beendet hat.“ Vgl. auch Schönert (1991), S. 512ff., der darauf hinweist, dass Lindau eine ähnliche semantische Technik in den *Ausflügen ins Kriminalistische* verwendet: Dort nennt er im Rahmen des *Mörder*-Kapitels den Fall um Berthold Rauscher eine „Pfingstgeschichte vom Lande“, Lindau (1909), S. 29.

<sup>161</sup> Vgl. Lindau (1888), S. 291.

<sup>162</sup> Ebd., S. 291/292.

dauerndem Ehrverluste<sup>163</sup> verurteilt.

## 2.2 Dick Mays *Der Fall Allard* (1892/1894)

### 2.2.1 „Arnoldy mit einem Buche.“<sup>164</sup>

Nach den *Interessanten Fällen* als Prätexte des *Anderen*, die sich auf Lindaus ‚kriminalistisches‘ Werk beziehen, soll hier *Der Fall Allard* untersucht werden, welcher auf mehreren Ebenen in das Schauspiel eingewoben wird. Ein gesonderter Hinweis auf den *Fall Allard* scheint auszustehen, denn als ‚Inspiration‘, ‚Anregung‘ oder auch Prätext des *Anderen* fand dieser, im Gegensatz zu bekannteren Texten wie Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) oder Hippolyte Taines *De l'Intelligence* (1870), bislang kaum Erwähnung.<sup>165</sup> In der neunten Szene des ersten Aufzuges<sup>166</sup> kommen, nach dem Gespräch zwischen Hallers und Dr. Feldermann in der vorangegangenen Szene, Hallers, Dr. Feldermann und Arnoldy zusammen, um ein Problem zu besprechen, das einen Mandanten Arnoldys betrifft. Arnoldy bedarf offenbar, wie zuvor Hallers, der medizinischen Expertise Dr. Feldermanns. Nachdem sich die drei über die Notwendigkeit verständigt haben, dass Hallers eine berufliche Auszeit nehmen müsse<sup>167</sup>, lässt Lindau Dr. Feldermann einen Monolog über die Veränderungen der ‚modernen Zeiten‘ halten, die dem Menschen geradezu ‚Widernatürliches‘ abverlangten und „neue Erscheinungen von Nervenkrankheiten“<sup>168</sup> nach sich zögen. Dr. Feldermann gibt in

<sup>163</sup> Ebd., S. 294.

<sup>164</sup> D.A. (1893a), S. 22, Beschreibung der in der Szene auftretenden Personen.

<sup>165</sup> Allein der kurze Text in der Sortimentauswahl von *Engelhorn's allgemeiner Roman-Bibliothek*, vgl. S. 11 dieser Arbeit, benennt den Zusammenhang der beiden Werke deutlich, sodass man annehmen darf, dass sich der zeitgenössische Leser dieser Verbindung (nach Erscheinen von Lindaus Übersetzung 1894) durchaus bewusst war. Otto Rank (1914/1980), S. 121/122 bringt *L'Affaire Allard* und *Der Andere* in einer Fußnote zusammen, allerdings nur im Rahmen einer Aufzählung.

<sup>166</sup> Ebd., S. 22-28.

<sup>167</sup> Dr. Feldermann warnt ihn mit den Worten: „Einen Schritt weiter, und Sie stolpern über die verhängnisvolle Schwelle! (Die drei setzen sich an den Tisch.) Ja, mein Lieber, mit den Nerven ist nicht zu spaßen. Unseren Nerven wird jetzt ohnehin viel zu viel zugemuthet. Nur der Thor wundert sich darüber, daß die Nervenkrankheiten in unseren Tagen in so beängstigender Weise zunehmen.“ Ebd., S. 23.

<sup>168</sup> Ebd., S. 23. Feldermann nennt namentlich die „Entvölkerung des flachen Landes“, das „unaufhaltsame Wachsen der Großstädte“, das „Gebimmel, Gehämmer und Gestampfe der Maschinen, Gepuffe und Gerolle der Locomotiven“. Er zeigt die ‚unglücklichen Entwicklungen‘ an einem Vergleich der Musik von Gluck und Mozart gegenüber der

Schlagworten einen wissenschaftsgeschichtlichen Abriss zum Stand der Dinge, von Mesmers ‚thierischem Magnetismus‘ bis zu Hypnotismus und Suggestion.<sup>169</sup> Hallers nimmt im weiteren Verlauf dieses Gesprächs die Position des ungläubigen juristischen ‚Hardliners‘ ein und beteiligt sich an der Unterhaltung vorrangig durch skeptische Zwischenbemerkungen. Arnoldy stellt seinen ‚unbegreiflichen, unheimlichen Fall‘<sup>170</sup> vor:

Mein Client, ein höchster Staatsbeamter, ein würdiger, vornehmer Mann, der die Sechzig überschritten hat, wird beschuldigt, in nächtlichen Stunden wiederholt läppischen Unfug getrieben zu haben, wie man ihn allenfalls einem angezechten Studenten verzeihen könnte, der aber bei dem behaupteten Thäter geradezu undenkbar scheint. [...] Er erklärt mit vollster Bestimmtheit, es könne nur eine unbegreifliche Verwechslung vorliegen, er wisse absolut nichts von den ihm zugeschriebenen dummen Streichen... und doch ist er es tatsächlich gewesen.<sup>171</sup>

---

von Wagner und Mascagni auf. Er spricht von Elektrizität und Telefonen, von Erfolg, Gewinn und Nervosität. Lindau skizziert hier in groben Strichen ein modernes ‚Pandämonium‘. Wie stark Lindau damit zeitgenössische Tendenzen aufgriff, zeigt sich anhand einer Rede, die der Neurologe Wilhelm Erb im November des Jahres 1893 gehalten hat, in der er ebendiese Phänomene aus wissenschaftlicher Perspektive betrachtet: „Es sind nicht allein grosse kriegerische Ereignisse, grosse völkervernichtende, staatenumwälzende oder culturzerstörende Vorgänge gewesen, die sich vor unseren Augen abspielten, sondern in der Hauptsache culturelle Fortschritte, grosse Entdeckungen und Erfindungen, die einen mächtigen Einfluss auf die ganze Culturwelt und damit auch auf das Nervensystem der Culturvölker haben mussten. Eingeleitet wird die Reihe dieser Vorgänge durch die, von einer staunenswerthen Entwicklung der Naturwissenschaften getragene, ausgiebige Verwendung der Naturkräfte im Dienste der Menschheit: gegen die Mitte des Jahrhunderts dämmert das Zeitalter des Dampfes herauf und es tritt die unendliche Verwerthbarkeit der wunderbaren Kraft der Elektrizität hinzu: Dampfschiffahrt und Eisenbahn, Maschinen aller Art, Telegraph und Telephon werden von den rapide fortschreitenden mechanischen und technischen Wissenschaften der Menschheit zur Verfügung gestellt; [...]“, Erb (1893): *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit*, S. 5/6. Vgl. auch Cowan (2004), S. 69f.

<sup>169</sup> D.A. (1893a), S. 24. Hypnotismus und Suggestion waren Themen, die im medizinischen, juristischen und literarischen Diskurs mit hoher Frequenz zirkulierten und auch dem Leser der Tagespresse hinreichend oft präsentiert worden sind. Karl Emil Franzos (1848-1904) sah sich, zunächst im Rahmen seiner Halbmonatsschrift *Deutsche Dichtung*, im Jahre 1890 sogar dazu veranlasst, eine Anfrage bezüglich der tatsächlichen Vorkommnisse an renommierte Wissenschaftler zu richten: „Nun aber nehmen in neuester Zeit sowohl mehrere naturalistische Dichter als auch die Tagesblätter allerdings Fälle an, wo bei einzelnen und zwar nicht etwa kranken, sondern gesunden Menschen diese Fähigkeit der Selbstbestimmung jählings und völlig aufgehoben erscheint und zwar dadurch, daß ihnen ein anderer Mensch Gedanken, Wünsche, Gemüts=Erregungen und Handlungen einflößt - ‚suggeriert‘ -, wie ihm beliebt oder nützlich ist. Und da die Tagesblätter, wie die Dichter die öffentliche Meinung mitbestimmen, so kann sich auch das Publikum dieser Ansicht auf die Dauer nicht ganz entziehen.“ Franzos (Hrsg., 1892): *Die Suggestion und die Dichtung. Gutachten über Hypnose und Suggestion von [...]*, S. VIII. Zu Wort meldeten sich so namhafte Wissenschaftler wie Otto Binswanger, August Forel, Hermann von Helmholtz, Richard von Krafft-Ebing und Hermann Nothnagel.

<sup>170</sup> Ebd., S. 24.

<sup>171</sup> Ebd., S. 24/25. Lindau stellt ganz sicher, dass niemandem dieses ‚Foreshadowing‘

Es schließt sich die Frage an, „ob ein solcher Zustand, der die Zurechnungsfähigkeit bei einem im Uebrigen gesund wirkenden Menschen ausschließen würde, möglich ist.“<sup>172</sup>, worauf Arnoldy gleich selbst ein potentiell ‚Beweisstück‘ anbringt, den *Fall Allard* von Dick May. Um einen ersten Überblick dieser Einbindung zu geben, sollen hier Arnoldys Ausführungen ungekürzt wiedergegeben werden:

Auch ich habe die Frage verneint, als sie sich mir zuerst aufdrängte. Aber ... da ist mir jüngst dieses Buch ... (er sieht sich nach dem Buche um, erhebt sich, geht über die Bühne und nimmt das Buch vom Schreibtische Hallers') dieses Buch ist mir jüngst in die Hand gefallen: „Der Fall Allard“ von Dick=May ... das hat mich stutzig gemacht. (Hallers und Feldermann sind sitzen geblieben. Arnoldy bleibt neben Hallers stehen und spricht das Folgende sehr eindringlich, aber nicht laut, nicht schleppend, wenn auch mitunter etwas zögernd, als suche er nach dem treffenden Ausdruck, als festige sich der Gedanke während des Sprechens.) Der unglückliche Allard, dessen Geschichte uns hier erzählt wird, begeht auch Handlungen, für die er nicht verantwortlich gemacht werden kann, denn er hat nicht das geringste Bewußtsein davon. Und zur Erklärung wird da eine Stelle aus einem ernst wissenschaftlichen Werke, aus Taines Studie über den Intellect angeführt, die mich allerdings sehr nachdenklich gemacht hat. Taine giebt die Möglichkeit zu – mehr als das: er constatirt es als Thatsache, daß infolge besonderer Verhältnisse, infolge einer schweren Krankheit, der Ueberanstrengung, oder auch eines erblichen Defects ... eine ganz eigenartige Störung eintreten könne, dergestalt, daß sich in einem Individuum ... ein Doppelwesen bilde, daß sich das Individuum sozusagen spalte, und zwar so, daß jedes für sich ein besonderes Dasein führe, ohne daß das eine vom anderen Kenntniß besitzt, daß in Wahrheit die Rechte nicht weiß, was die Linke thut...<sup>173</sup>

Arnoldy schlussfolgert:

Wenn Taine Recht hat, so kann im Menschen ein Doppelmensch stecken, ein normaler und ein krankhafter. Beide haben nichts mit einander gemein als dieselbe menschliche Hülle. Beide fühlen und handeln in vollkommener Unabhängigkeit von einander; der eine weiß nichts vom anderen. Es kann also der eine etwas begehen, für das der andere unmöglich zur Verantwortung gezogen werden kann, denn dieser andere hat von den Handlungen jenes einen nicht das geringste Bewußtsein.<sup>174</sup>:

Lindau verquickt hier zwei ineinander gewundene Problemstränge des *Anderen*, den medizinischen und den juristischen, indem er Arnoldy Taines

---

entgeht.

<sup>172</sup> Ebd., S. 25.

<sup>173</sup> Ebd., S. 25/26.

<sup>174</sup> Ebd., S. 26. Taine behauptete allerdings nicht, dass derlei ‚Gespaltene‘ in ihrem Körper einen ‚gesunden‘ und einen ‚kranken‘ Menschen beherbergten; ein solcher Zustand wird als insgesamt krankhaft angesehen. Vgl. Taine (1883): *De l'Intelligence*, Bd. 1, S. 17, wo er derlei Geistesstörungen beim Menschen mit der mechanistischen Metapher einer defekten Uhr vergleicht.

Behauptungen zur Konstruktion einer möglichen situativen ‚Unzurechnungsfähigkeit‘ seines ‚Mandanten‘<sup>175</sup> an die Hand gibt und den Begriff des ‚Doppelbewusstseins‘, später des ‚alternierenden Bewusstseins‘, einführen lässt. Dies bewerkstelligt Lindau mithilfe einer doppelten Strategie: durch Dick Mays Geschichte von Allard und deren Erklärung mit „einem ernst wissenschaftlichen Werke“<sup>176</sup> von Hippolyte Taine. Den *Fall Allard* markiert Lindau als fiktiv und außergewöhnlich, ohne dass er ihn in Einzelheiten ausführen würde, worunter dessen Beweiskraft jedoch in keiner Weise zu leiden scheint. Wenige Schlagworte der bereits betagten Studie Taines dienen als theoretische Folie, um den folgenden Entwicklungen im *Anderen* größere Glaubwürdigkeit durch wissenschaftliche Fundierung zu verleihen. Wenn man allerdings die Geschichte des *Fall Allard* genauer betrachtet, wird evident, dass, neben diesen deutlich gekennzeichneten Anleihen, noch größere Parallelen bestehen.

### 2.2.2 Eine Gegenüberstellung

Wie eingangs erwähnt, ist Paul Lindau gleichzeitig der Übersetzer von Dick Mays *L’Affaire Allard* (1892) aus dem Französischen, die in *Engelhorn’s allgemeiner Roman-Bibliothek* im Jahre 1894 in einem Band des Titels *Unheimliche Geschichten. Von Dick=May*.<sup>177</sup> erschienen ist.<sup>178</sup> Bei der Verfasserin handelt es sich um Jeanne Weill (1859-1925), deren Leben und Wirken zwischen den Bereichen Literatur, Soziologie und Journalismus oszillierte und einer umfassenden Aufarbeitung noch entgeht.<sup>179</sup> *Der*

<sup>175</sup> Hier sei in den Raum gestellt, ob das Mandanten-Problem Arnoldys nicht nur vorgeschoben wird, um über Hallers’ eigenartiges Benehmen zu sprechen, wie es im *Fall Allard* passiert. Vgl. May (1894), 82ff.

<sup>176</sup> *D.A.* (1893a), S.25, Sperrungen durch die Verfasserin.

<sup>177</sup> Warum man es vorzog, das Pseudonym der Verfasserin Jeanne Weill wie einen doppelten Nachnamen zu handhaben, bleibt unbeantwortet.

<sup>178</sup> Die zweite Geschichte trägt den Titel *Klara Sturms Tagebuch* und befasst sich mit einer Geschichte aus dem Problemfeld von Hypnose und Suggestion. Leider ist es der Verfasserin dieser Arbeit noch nicht gelungen, an das französische Original von Dick May zu gelangen. Deshalb muss hier der Vergleich zwischen Lindaus Schauspiel und seiner deutschen Übersetzung erfolgen, was zunächst etwas ungünstig erscheinen mag. Da die Untersuchung sich allerdings weniger mit sprachlich-stilistischen Feinheiten als mit inhaltlich-konzeptionellen Übereinstimmungen beschäftigt, ist der Versuch guten Gewissens vertretbar.

<sup>179</sup> Vgl. Goulet (2008), S. 117. An dieser Stelle möchte ich Vincent Goulet danken, der mir

*Fall Allard* wird gerahmt von den Beobachtungen einer anonymen auktorialen Erzählinstanz, die in den einleitenden Worten verspricht, mithilfe dieser Seiten ein Rätsel zu lösen, das bereits zwei Todesfälle verursacht haben soll: die der Geschwister Marie und William Allard.<sup>180</sup> Die Ausgangssituation ist das rätselhafte Ableben William Allards durch Mord oder Selbstmord. Es schließen sich eine ausführliche Beschreibung des Tatorts, Allards Arbeitszimmer (Erstes Kapitel), und Spekulationen, wie diese Tötung von statten gegangen sein könnte, an (Zweites Kapitel).<sup>181</sup> Mysteriös ist, dass es am Tatort keine Hinweise auf einen Einbruch gibt, nichts geraubt worden ist und, ungleich wichtiger, kein Motiv vorhanden zu sein scheint:

So blieb denn zur Erklärung des Mordes nichts andres übrig als die Rache. Aber hier wurde das Rätsel von neuen Wirrnissen erschwert. Freilich war Herr Allard ein unerbittlicher und gefährlicher Gegner, aber er war zugleich immer loyal; wenn er unter Umständen keine Schonung kannte, entschloß er

---

seinen dringend benötigten und höchst informativen Aufsatz „*Transformer la société par l'enseignement social*“. *La trajectoire de Dick May entre littérature, sociologie et journalisme*. großzügig zur Verfügung stellte und reges Interesse an der Rezeption Dick Mays in Deutschland zeigte. Goulets Aufsatz ist die einzige ausführliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Dick Mays, die bei den Recherchen zu dieser Arbeit ausfindig zu machen war. Dem Forschungsstand zur Person Dick May/Jeanne Weill darf wohl zurecht das Prädikat ‚dürftig‘ verliehen werden. Ein Grund liegt möglicherweise in der direkten Konkurrenz von Weills Schaffen zu dem ihres heute wesentlich bekannteren Kollegen, dem Soziologen Émile Durkheim (1858-1917), vgl. ebd., S. 118: „Dick May a également été une infatigable propagatrice de la science sociale et surtout de son enseignement: elle participa, en 1894, à la création du Musée social, en 1895 à celle du Collège libre des sciences sociales et fut, en 1900, à l'initiative de la fondation de l'École des Hautes Études Sociales qu'elle anima jusqu'à sa mort. Cette figure aujourd'hui méconnue du champ intellectuel au tournant du siècle a activement contribué à la structuration institutionnelle de la sociologie par ses relations avec les premiers chercheurs et enseignants de cette discipline nouvelle mais aussi par ses contacts privilégiés avec la presse et les institutions républicaines. Dick May s'est notamment trouvée à de nombreuses reprises en relation et en concurrence avec Émile Durkheim, défendant une conception plus pratique et civique de la science sociale que le « père fondateur » de la sociologie. Si elle n'a pas eu son succès dans la lutte pour l'imposition de la définition légitime de la sociologie, l'étude de cette personnalité permet d'offrir un point de vue alternatif à celui emprunté par l'histoire officielle, et nécessairement reconstructive, de cette discipline.“ Wenn sich also auch Jeanne Weills diverse Unternehmungen, gemessen am Verlauf der Geschichte dieser Disziplin und am Erfolg Émile Durkheims, als ‚gescheitert‘ erwiesen haben mögen, weist Goulet auf die alternative Sichtweise hin, die sich böte, wenn man eine ausführliche Auseinandersetzung mit ihren Ideen und ihrem Wirken nicht scheuen würde. Dem Aufsatz ist des Weiteren zu entnehmen, dass Weill eine Cousine von Karl Marx gewesen ist, diese Entdeckung jedoch erst mit zwanzig Jahren gemacht haben soll und sich, gewissermaßen trotz dieser Verschränkung, für die Soziale Frage erst ab 1893, durch intensive Lektüre sozialkritischer Literatur zu interessieren begann (S. 120f.).

<sup>180</sup> May (1894): *Unheimliche Geschichten*, S. 5-7.

<sup>181</sup> Ebd., S. 8-13.

sich doch niemals ohne dringende Veranlassung zu einem Angriff. Er mißachtete die Verleumdung wie das boshafte Geschwätz. So kam es, daß er sich weder in seiner politischen Tätigkeit noch in seinem Wirken als Jurist eigentliche Feinde gemacht hatte, denen eine so grausame Rache hätte zugetraut werden dürfen. Und auch sein privates Leben bot für eine solche Annahme nicht den leisesten Anhaltspunkt. Ueberall stieß man auf Unwahrscheinlichkeiten, die Unmöglichkeiten gleichkamen.<sup>182</sup>

William Allard wird folglich, wie Hallers, als angesehener Jurist mit politischen Ambitionen und einem ‚unauffälligen‘ Privatleben dargestellt. In drei kurzen Kapitel folgt eine Schilderung der Lebenssituation der Allards bis zum Tage von Williams Bestattung.<sup>183</sup> Abgesehen von einer Schlussbeobachtung, in der sich der Erzähler nochmals einschaltet, habe der Leser die privaten und unbearbeiteten Tagebuchaufzeichnungen Allards vor sich, die vom 20. Juni 1887 bis zum 29. Februar 1888, seinem Todestag, reichen und zur Lösung des Rätsels beitragen sollen.<sup>184</sup> Über William Allard wird weiter berichtet, dass er 47 Jahre alt geworden ist, Sohn eines vermögenden Industriellen war, zu dem er, durch die Wahl eines Studiums der Rechtswissenschaften, ein belastetes Verhältnis hatte. Seine Karriere begann er als Anwalt und „[k]aum siebenundzwanzig Jahre alt war William Allard als Mitglied des gesetzgebenden Körpers in die politische Laufbahn eingetreten“<sup>185</sup>. Ausführliche Passagen beschreiben nun die Leidenschaft für seine politische Arbeit, in der es allerdings auch Brüche gegeben habe<sup>186</sup>; insgesamt bleibt Allards Karriere, wie die von Hallers, aber eine reine Erfolgsgeschichte. Dick Mays und Paul Lindaus Protagonisten entsprechen sich offensichtlich in Alter und beruflicher Provenienz. Auch die jeweiligen Privatleben ähneln sich sogar in der Formulierung: „War Herr Allard in seinem Dasein, das ganz der Arbeit gehörte, nicht dazu gekommen, sich zu verheiraten?“<sup>187</sup> Allard wohnt ebenfalls mit seiner unverheirateten Schwester

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 14.

<sup>183</sup> Ebd., S. 8-31.

<sup>184</sup> Ebd., S. 32-92.

<sup>185</sup> Ebd., S. 20.

<sup>186</sup> Ebd., S. 22: „So trat zwischen ihm und seinen Genossen eine uneingestandene *E n t f r e m d u n g* [Sperrung L.M.O.] ein, die gleichwohl in die Kreise der Wähler durchsickerte“.

<sup>187</sup> Ebd., S. 23. Vgl. Arnoldys Einschätzungen, *D.A.* (1893a), S. 18, auch S. 20 dieser Arbeit: „Nein! Sie haben keine Zeit zum häuslichen Glück“. Ergänzt wird diese Frage allerdings durch die Anspielung auf eine Verbindung Allards mit einer eleganten Fremden: „Nun, zur Liebe hatte er jedenfalls die erforderliche Zeit gefunden“ (S. 23).

zusammen, die den gemeinsamen Alltag organisiert:

Die Gegenwart und unaufdringliche Zuneigung seiner Schwester gewährten ihm alles, was er von häuslicher Pflege und Gemütlichkeit in seinen vier Pfählen beanspruchte. Fräulein Allard, die über ihr Vermögen unbeschränkt verfügen durfte, hatte dem gemeinsamen Haushalt den großartigen Zuschnitt gegeben, wie ihr Bruder ihn liebte. Sie gab pflichtschuldig glänzende Gesellschaften, von denen immer schon vorher gesprochen wurde, und in denen William Allard es sich zur Ehre anrechnete, als Herr vom Hause zu schalten und zu walten. Fräulein Marie verlangte nichts anderes als die stillschweigende Zustimmung und Befriedigung ihres Bruders. Sie liebte nur ihn auf dieser Welt.<sup>188</sup>

An der Aufklärung der rätselhaften Mordtat beteiligt ist ein langjähriger Freund und Berufskollege Allards namens Paul Roy (eine Entsprechung zu Hallers' Freund Arnoldy), der sich vor einigen Jahren erfolglos um die Gunst Maries bemüht hatte. Diesem überreicht die Schwester die Aufzeichnungen Allards, welche aus zweierlei Handschriften zu bestehen scheinen.<sup>189</sup> In unregelmäßigen Tagebuchaufzeichnungen beschreibt Allard mit voranschreitender Beunruhigung Veränderungen, die er an sich selbst zu beobachten im Stande ist. Viele der hier beschriebenen Symptome, Auffälligkeiten und Vorfälle haben eine konkrete Entsprechung im *Anderen*.<sup>190</sup> Allards Eintragungen beginnen mit Änderung von Gewohnheiten und Vernachlässigung seiner Pflichten, eine merkwürdige *Zerstreutheit* befällt ihn. Insgesamt stellt er alarmiert fest: „Ich erkenne mich selbst nicht mehr“<sup>191</sup>. Allard ruft sich einen Vorfall ins Gedächtnis, der schon längere Zeit zurückliegt: „Ich muß jetzt bisweilen daran denken, wie ich vergangenen Februar aus dem Wagen gestürzt bin und mit dem Kopf auf einem Prellstein aufschlug [L.M.O.], am Schneidepunkte der Boulevards und des Opernplatzes“<sup>192</sup>. Daraufhin

---

Hallers hingegen räumt seiner privaten Erfüllung, zumindest in der Version 1893b, erst zum Schluss des Stückes Raum ein: „Ich will Zeit gewinnen .... auch zum Glück.“, *D.A.* (1893b), S. 83.

<sup>188</sup> May (1894), S. 25/26. In der Wohnung in der Rue François I. ist, wie in der Villa in der Lichtenstein-Allee, eine loyale Gruppe von Bediensteten zu verzeichnen (S. 15).

<sup>189</sup> Ebd., S. 27ff.

<sup>190</sup> Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden diese Entsprechungen in Zitaten und im Fließtext innerhalb dieses Kapitels im Folgenden durch Sperrung hervorgehoben.

<sup>191</sup> Ebd., S. 32.

<sup>192</sup> Ebd., S. 33. Vgl. *D.A.* (1893a), S. 20: „Hallers. Nein, mein Pferd scheute auf der Charlottenburger Chaussee, es ging durch, und ich wurde gegen einen Baumstamm geschleudert. Aber die Sache hatte keine ernsteren Folgen. Ich fühlte nur einige Zeit im Hinterkopfe einen lästigen Druck, der mit der Zeit vollkommen aufhörte“.

beklagte sich Allard bei einem Doktor Maillard über seine Kopfschmerzen, die dieser fälschlicherweise als vergänglich einschätzte.<sup>193</sup> Nur circa einen Monat später scheint Allard die erste Evidenz seltsamer Vorgänge festmachen zu können:

Seit einigen Monaten finde ich mitunter am Morgen in meinem Zimmer auf dem Schreibtisch ein Blatt oder mehrere Blätter, die mit losen, unregelmäßigen Schreibereien bedeckt sind. Ich bediene mich desselben Papiers in mittlerem Format sowohl für meine Korrespondenz wie für meine persönlichen Aufzeichnungen. [...] Die Handschrift ist mir unbekannt. Die einzelnen Buchstaben sind groß, ziemlich deutlich und in sehr schräger Lage, dabei überaus lotterig. Sie machen sich auf dem Papier mit einer Zwanglosigkeit breit, die an Geschmacklosigkeit streift. Der Schreiber macht den Eindruck des genügend gebildeten, aber zugleich einer Persönlichkeit von untergeordneten Charaktereigenschaften.<sup>194</sup>

Der Verdacht fällt auf die Dienerschaft, die als einzige Zugang zu den privaten Gemächern und somit auf das verräterische Papier hat.<sup>195</sup> Langsam beschleicht Allard das unguete Gefühl „selbst wahnsinnig zu werden“<sup>196</sup>, woraufhin er eine Anamnese von sich und seiner Familie anfertigt und auf eine nicht unerhebliche erbliche Prädisposition trifft.<sup>197</sup> Die literarischen Ergüsse des ‚Eindringlings‘ kreisen derweil, zu Allards ausdrücklichem Missfallen, ausschließlich um die Themen seiner nächtlichen Ausschweifungen: Tabak, Alkoholabusus und Sex.<sup>198</sup> Allard verfällt nun auf die Idee, den Einbrecher überwältigen zu wollen und entzieht sich dem Nachtschlaf. Um sich diese Stunden zu verkürzen, greift

---

<sup>193</sup> Möglicherweise soll der Name des Doktors bereits auf seine geringen diagnostischen Fähigkeiten verweisen, da *jouer à colin-maillard* auf Deutsch *Blindekuh spielen* bedeutet. Allard fügt hinzu: „Der Doktor war ein schlechter Prophet. Der Kopfschmerz kommt von Zeit zu Zeit immer wieder“, ebd., S. 33.

<sup>194</sup> Ebd., S. 34.

<sup>195</sup> Ebd., S. 35ff. Allard lässt sich Schriftproben von allen Angestellten geben. Dieses Verdachtsmoment fällt im *Anderen* auf den Diener Ewald; anstelle der bühnenwirksam kaum darstellbaren ‚seltsamen Notizen‘ tritt Kleinchens Rock, der jeden Morgen neue unerklärliche Abnutzungsspuren zeigt, vgl. *D.A.* (1893a), S. 10f.

<sup>196</sup> May (1894), S. 40.

<sup>197</sup> Ebd., S. 40/41. Die Mutter soll zeitlebens an sog. Nervenkrise gelitten haben. Darüber hinaus stellt Allard väterlicherseits noch ‚Gehirnschwund‘ und ‚Gehirnentzündung‘ als Todesursachen fest.

<sup>198</sup> Ebd., S. 42: „Der Schnaps, Tobak und die verfluchte Liebe!‘ Tobak und Schnaps! Da ist doch Musik drin! Das soll mein Wahlspruch sein! Aber für das Wort ‚Liebe‘ setze ich ‚Weiber‘. Die verfluchten Weiber! [...]“ Lindaus ‚Freiherr‘ wird hingegen als spendierfreudiger Abstinenzler dargestellt, der lediglich einen ‚bezechten‘ Eindruck macht und sogar in seiner Eigenschaft als Alter Ego den Halbweltdamen, insbesondere Amalie, mit ausgesuchter Höflichkeit begegnet. Ausnahmen bleiben der Raubüberfall auf Agnes und die Androhungen physischer Gewalt den Staatsanwalt betreffend.

er zu wahlloser Lektüre: „Ich habe aus meiner Bibliothek das erste beste Buch gegriffen, ohne hinzublicken. Ich habe eben absichtlich den Zufall walten lassen wollen. Ich habe Taines Werk über den Intellekt gefaßt.“<sup>199</sup> Allards mysteriöse Niederschriften erweisen sich als Dokumentation einer veritablen Geistesstörung wie sie ‚im Buche steht‘, zumindest in *De l'Intelligence* von Hippolyte Taine. Allard sucht daraufhin unter dem Deckmantel seiner juristischen Tätigkeit Hilfe bei dem angesehenen Doktor Pron<sup>200</sup>, bei welchem er in der Sache eines Mandanten vorspricht. Doktor Pron durchschaut Allard alsbald und gemeinsam legen sie Allards Sturz aus dem Wagen als auslösendes Moment fest.<sup>201</sup> Die Möglichkeit einer Heilung gestaltet sich jedoch, im folgenschweren Gegensatz zum *Anderen*, wesentlich komplexer. Pron stellt zwei Möglichkeiten in Aussicht, eine wahrscheinliche und eine unwahrscheinliche. Die unwahrscheinliche Option sei die eines langwierigen Heilungsprozesses, „vielleicht durch Anwendung hypnotischer Mittel“<sup>202</sup>, dessen Erfolg jedoch vom Zufall regiert würde. Die wahrscheinliche Option sei, dass es keine Heilung gäbe, stattdessen die zweite Persönlichkeit die erste überlagern würde.<sup>203</sup> Angesichts dieser Zukunftsaussichten wählt Allard den Freitod, wobei Dick May wiederum den Leser wählen lässt, welche Persönlichkeit Allards das Messer tatsächlich geführt hat. So ähnlich sich die Figuren Hallers und Allard in Werdegang, Lebenssituation und Krankheitsbild sind, so unterschiedlich sind die Enden, die ihre jeweiligen Autoren den

---

<sup>199</sup> Ebd., S. 49.

<sup>200</sup> May lässt Doktor Pron eine interessante Aussage zum Stand der Wissenschaft in Form eines Haus-Gleichnisses machen, die sich heute wie eine direkte Anspielung auf ‚Freud als Messias‘ liest: „Die Wissenschaft, deren Grundstein wir jetzt legen, ist meiner Meinung nach zu einer großen Zukunft berufen. Aber bis jetzt stehen wir erst am Anfang der Arbeit und müssen warten. Im günstigsten Fall erledigen wir die Vorarbeiten. Wir arbeiten gewissermaßen noch am Keller, und das schädigt natürlich die Weite der Gesichtskreise. Sie aber fragen mich schon nach der Einrichtung des fertigen Hauses. Aber wir sind keine Architekten. Die Glücklichsten und Gewissenhaftesten unter uns sind kaum Handlanger und Bauarbeiter. Der Architekt wird später kommen, wenn er überhaupt kommt.“, ebd., S. 84.

<sup>201</sup> Ebd., S. 88/89: „„Also nehmen wir meinethalben einen Sturz aus dem Wagen an!“ antwortete ich mit höflichem Entgegenkommen. „Einen Fall?“ „Meinetwegen, Doktor!“ „Ist der Kopf aufgeschlagen?“ „Auf das harte Pflaster.““ Lindau spielt auf diesen Dialog im *Anderen* an, indem er Feldermann Hallers recht unvermittelt fragen lässt: „„Sie schlugen mit dem Kopfe auf's Pflaster?““, *D.A.* (1893a), S. 20.

<sup>202</sup> May (1894), S. 90.

<sup>203</sup> Ebd., S. 90/91.

Protagonisten angedeihen lassen.

### 2.2.3 Hippolyte Taines *De l'Intelligence* (1870)

May führt Allard als geschulten Leser ein, der sich differenzierte Meinungen zu bilden im Stande ist und über sein eigenes Rezeptionsverhalten, auch im Wandel der Jahre, reflektiert:

Es ist ein schönes Werk. Ich habe mit vielem Vergnügen wieder darin gelesen. In unsrem Dasein, das von Geschäften und Vergnügungen schon überfüllt ist, finden wir kaum noch Zeit dazu, ein Buch zu lesen, geschweige denn, es wieder zu lesen. [...] Ich habe viele so befreundete Seiten gefunden, die ich dereinst in kindlicher Naivetät [!] verehrte, die mein gereifter Verstand heute vielleicht nicht ohne Widerspruch hinnehmen würde und die ich doch mit demselben eindringlichen und seltenen Behagen, auch wenn ich die Voraussetzungen nicht gelten ließ, wieder gelesen habe, um mich an der bewundernswerten Strenge der Folgerungen und der Sicherheit, mit der sich die Schlüsse aufnötigen, so recht von Herzen zu erfreuen. Die Vorrede habe ich einigemal hintereinander gelesen.<sup>204</sup>

Allard schwelgt zunächst in alten Erinnerungen, die er mit der Lektüre dieses Buchs verbindet, bevor er in der darauffolgenden Nacht tatsächliche Schlüsse aus Taines Überlegungen zieht. Zwei Stellen der Vorrede<sup>205</sup> werden als Zitate wiedergegeben:

Weswegen habe ich auch neulich abends gewacht? Weswegen habe ich gelesen? Weswegen habe ich den Band von Taine wieder in die Hand genommen? Weswegen die Vorrede dreimal durchgelesen? Woher dies wahnsinnige, trübe Ahnen. ... Ich kenne sie auswendig. Ich habe sie Wort für Wort behalten, die beiden Stellen, die mich unablässig, unbarmherzig wie eine Schar böswilliger kleiner Teufel umschwirren. Die erste Stelle lautet: **„Ich habe eine Person gekannt, die, während sie spricht und singt, ohne das Papier anzusehen, zusammenhängende Sätze und ganze Seiten voll schreibt, ohne das Bewußtsein von dem, was sie niederschreibt, zu besitzen. Wenn sie mit der Seite fertig ist, so hat sie nicht die geringste Vorstellung von dem, was sie niedergeschrieben hat. Wenn sie es durchliest, ist sie aufs äußerste überrascht, bisweilen beunruhigt. Die Handschrift ist von ihrer gewöhnlichen abweichend.“**<sup>206</sup>

<sup>204</sup> Ebd., S. 49/50.

<sup>205</sup> Die Vorrede der ersten Ausgabe von 1870 umfasst lediglich sechseinhalb Seiten, die entsprechenden Stellen sind darin nicht enthalten. Bei Dick May nennt Allard eine Ausgabe von 1874 sein Eigen (S. 61), zum Vergleich wurde eine Ausgabe von 1883 herangezogen, die die entsprechenden Zitate ebenfalls aufweist. Vgl. Taine (1883): *De l'Intelligence*, S. 16/17,

<sup>206</sup> Ebd., S. 59. Fettdruck innerhalb dieses Zitats und im folgenden Zitat durch L.M.O. Die Stelle lautet im Original: „J'ai vu une personne qui, en causant, en chantant, écrit, sans regarder son papier, des phrase suivies et même des pages entières, sans avoir

Und weiter:

Ich? Niemals! Wie hätte ich gerade auf Ideen verfallen und mich einer Ausdrucksweise bedienen sollen, die von meinem ganzen Wesen durchaus verschieden, die mit ihm unvereinbar sind? Die andre Stelle lautet: **„Außer Frage kann hier eine Verdoppelung des Ich festgestellt werden, das gleichzeitige Vorhandensein zweier Reihen parallelaufender und voneinander unabhängiger Ideen, zweier Handlungszentren oder auch zweier geistigen Persönlichkeiten, die in einem und denselben Gehirn aneinander gestellt sind, von denen eine jede für sich ihr eigenes gesondertes Werk verrichtet, die eine auf der Bühne die andere hinter der Coullisse, diese zweite so vollständig wie die erste, da sie selbstthätig und ohne Rücksicht auf die andre zusammenhängende Ideen und zusammenhängende Sätze bildet, an denen die erstere keinen Anteil hat.“** [...] Eine solche Theorie würde ja offenbar die abnormsten Erscheinungen, das Undenkbare begreiflich machen, das Unerklärliche erklären!<sup>207</sup>

Hippolyte Taine fungiert hier als ‚Deus ex machina‘ in Buchform, mit dessen Hilfe Allard auf die richtige Fährte geleitet wird. Die Ursache aller rätselhaften Erscheinungen könnte, angestoßen durch die Theorie Taines, eine Erklärung finden; der Mann, der die Chronik seiner nächtlichen Vergnügungen auf Allards persönlichem Papier abfasst, könnte er selbst sein. Diese Erkenntnis lässt Dick May allerdings lange in Allard reifen, sodass dieser Taines Buch und die enthaltene Theorie des ‚Doppelbewusstseins‘ vorerst als veraltet zurückweist.<sup>208</sup> Es schließt sich eine Recherche Allards in ungenannten jüngeren Werken an, in „geistvollen und hervorragenden Studien über die Thätigkeit und die Affektionen des Gehirns, über Hypnotismus, Somnambulismus, Spaltung und Verdoppelung

---

conscience de ce qu'elle écrit. A mes yeux, sa sincérité est parfaite: or elle déclare qu'au bout de sa page elle n'a aucune idée de ce qu'elle a tracé sur le papier; quand elle le lit, elle en est étonnée, parfois alarmée. L'écriture est autre que son écriture ordinaire.“ Taine (1883), S. 16.

<sup>207</sup> Ebd., S. 59/60. Die Stelle lautet im Original: „Certainement on constate ici un dédoublement du moi, la présence simultanée de deux séries d'idées parallèles et indépendantes, de deux centres d'action, ou, si l'on veut, de deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau, chacune à son œuvre et chacune à une œuvre différente, l'une sur la scène et l'autre dans la coulisse, la seconde aussi complète que la première, puisque, seule et hors des regards de l'autre, elle construit des idées suivies et aligne des phrases liées auxquelles l'autre n'a point de part.“ Taine (1883), S. 17.

<sup>208</sup> May (1894), S. 61: „... Aber das Buch ist ja schon ziemlich alt. Die Auflage, die vor mir liegt, stammt aus dem Jahre 1874. Fünfzehn Jahre [wir schreiben das Jahr 1888, also müssten es 14 Jahre sein, L.M.O.] sind ein ganz ansehnlicher Zeitraum für das Leben eines Buches und einer Theorie. Seit Taines Vorrede ist die Wissenschaft weitergeschritten“.

des Individuums, alternierendes Bewußtsein und so weiter [...]“<sup>209</sup>, deren einschlägige Thesen kontrovers diskutiert werden.<sup>210</sup> Die Aufbereitung des Problems ‚Doppelbewusstsein‘ findet bei Dick May ungleich größeren Raum als bei Lindau. Während Rechtsanwalt Allard sich erst aus berufsethischen Gründen, später aus gegebenem persönlichen Anlass mit dem Für und Wider verschiedener Theorien beschäftigt, um neueste Forschungserkenntnisse in die Praxis einzubeziehen und Hypothesen an sich selbst zu prüfen, zeigt sich Staatsanwalt Hallers zwar leidlich informiert, von solchen Ansätzen jedoch gänzlich unbeeindruckt:

Aber lieber Professor, Sie machen mich wirklich ungeduldig! Ich bitte Sie um Alles in der Welt, wohin kommen wir, wenn solche spitzfindigen Hypothesen praktisch angewandt werden sollten! Wenn Jemand nicht geradezu verrückt ist, besitzt er meiner Ueberzeugung nach noch immer ein genügendes Maß von Selbstbestimmung, um für seine Handlungen und Unterlassungen nach den Forderungen des Gesetzes und im Sinne der Wissenschaft verantwortlich zu sein. [...]“<sup>211</sup>

Vor der ‚Transformation‘ in den Freiherrn lässt auch Lindau Hallers zu Taines Buch greifen und die zweite Stelle des Vorworts lesen, die schon Allard den entscheidenden Denkanstoß vermittelte.<sup>212</sup> Ohne das Gelesene zu kommentieren, fällt Hallers in einen Schlaf, der ihn kurz darauf als der ‚Andere‘ wieder erwachen lässt und die vorher angerissene und von ihm selbst verworfene Theorie anscheinend verifiziert. Während May den

---

<sup>209</sup> Ebd., S. 63.

<sup>210</sup> Ebd., S. 63-67. Allard verfügt über diese aktuelle Forschungsliteratur aus beruflichen Gründen, um sich ein umfassendes Bild über die Möglichkeit der Unzurechnungsfähigkeit zu machen. Dick May lässt ihn den Zusammenhang zwischen juristischen und medizinischen Fragen deutlich benennen: „In diesen Forschungen aus jüngster Zeit waren eine Reihe von Fragen, die ins Gebiet der gerichtlichen Medizin schlagen, aufgeworfen, neue Gesichtspunkte über das Bewußtsein und die Verantwortlichkeit aufgestellt, auf die der Jurist seine Aufmerksamkeit in demselben Maße zu lenken hat wie auf die spekulativen Schriften der italienischen Kriminalisten [Lombroso? L.M.O.].“

<sup>211</sup> *D.A.* (1893a), S. 27. Obwohl Allard von Dick May als Spezialist in Sachen Erbrecht (und nicht Strafrecht) eingeführt wird, liegt es auf der Hand, warum ein beschlagener Rechtsanwalt Taines Theorie offener gegenüberstehen könnte als ein Staatsanwalt von Hallers' Format.

<sup>212</sup> Ebd., S. 34. Lindau kürzt hier allerdings im Vergleich zum Original und seiner Übersetzung bei Dick May stark, wodurch Taines Vergleich mit der Theaterbühne in den Vordergrund rückt: „Hier ist also außer Frage eine Verdoppelung des Ich festgestellt, das gleichzeitige Vorhandensein zweier parallel laufender und von einander unabhängiger Ideen – mit anderen Worten: hier stehen sich zwei Persönlichkeiten in ein und demselben Gehirn einander gegenüber, von denen eine jede für sich ihr eigenes gesondertes Werk verrichtet – die eine auf der Bühne, die andere hinter der Coullisse...“.

Konflikt durch Reflexion verschärft, wählt Lindau die bühnenwirksame Aktion. Lindau nutzt das Zitat aus Taines Vorwort und den Hinweis auf den *Fall Allard* mehr als passende Versatzstücke denn als Auftakt zur weiteren theoretischen Bekräftigung, wie Dick May sie im *Fall Allard* versucht. Auf die Tatsache, dass es sich bei *De l'Intelligence* um ein über zwanzig Jahre altes Werk handelt, dessen Hypothesen überholt seien oder zumindest eine Modifikation erfahren haben könnten, stellt Lindau in *Der Andere* nicht gesondert zur Debatte. Die Aktualität der Referenz ist dadurch weniger wichtig als die Referenz als solche. Auch Taine arbeitete in *De l'Intelligence* oftmals mit Beobachtungen von Dritten, die er in Zitatform übernimmt, ohne deren ‚Authentizität‘ eingehender zu eruieren, sodass man sich des Eindruck des ‚Anekdotenhaften‘ zuweilen nicht erwehren kann.<sup>213</sup> Dies mag der gängigen diskursiven Praxis nicht widersprochen haben, wie für die Kriminologie am Beispiel *Marie Schneider* illustriert worden ist, wirft aber, wie Andriopoulos ebenfalls für den kriminologischen Diskurs festgestellt hat,<sup>214</sup> zumindest die Frage nach dem Grad der ‚Authentizität‘ mehrfach tradierter Fallbeispiele auf.<sup>215</sup> Indem Lindau Hippolyte Taine namentlich als Urheber einer Theorie vom ‚Doppelbewusstsein‘ einführt und mit dem *Fall Allard* ein literarisches Fallbeispiel benennt, hat er einen eventuellen Anspruch in puncto Plausibilität hinreichend erfüllt. Hierfür spricht auch die Untersuchung des ‚Falls Hallers‘ in der *Zeitschrift für Hypnotismus*, in der Albert Moll den *Anderen* wiederum der wissenschaftlichen Diskussion zuführt und Lindaus Darstellung mittels einer Untersuchung von Max Dessoir<sup>216</sup> hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen ‚Authentizität‘ prüft.<sup>217</sup> Dass

<sup>213</sup> So referiert Taine in einem Kapitel über Gedächtnisverlust und -lücken Fallbeispiele von Dritten, namentlich Forbes Winslows *Obscure Diseases of the Brain and Mind* (1866), John Abercrombies *Inquiries concerning the intellectual Powers, and the Investigation of Truth* (1838), Robert Macnishes *The Philosophy of Sleep* (1830), Alfred Maurys *Le Sommeil et les Rêves* (1861) und weitere. Vgl. Taine (1870), S. 174ff.

<sup>214</sup> Vgl. Andriopoulos (1996): S. 44ff.

<sup>215</sup> Taine führt zum Thema Amnesie das Fallbeispiel eines ‚clergyman‘ an, der nach einem Schlaganfall seine Erinnerungen der davor liegenden vier Jahre komplett verloren habe und referiert Abercrombie. Die entsprechende Stelle bei Abercrombie referiert wiederum, leider ohne Fußnote, eine Erwähnung bei einem gewissen ‚Dr. Beattie‘. Taine (1870), S. 175 und Abercrombie (1838), S. 118.

<sup>216</sup> Dessoir (1890): *Das Doppel-Ich*.

<sup>217</sup> Moll (1893): *Die Bewusstseinspaltung in Paul Lindaus neuem Schauspiel*. Moll greift zur Bekräftigung der Richtigkeit von Lindaus dargestellter Bewusstseinspaltung wieder ein Fallbeispiel Taines auf, das dieser wiederum Macnish entnommen haben will. Moll

Hallers wiederum als lehrreiches Fallbeispiel bezeichnet wird, lässt die Zirkulation anschaulich zutage treten:

Gerade diejenigen, die am meisten das Vorkommen der Suggestion bestreiten, beweisen es durch sich selbst, in welchem Maasse [!] Menschen unter passenden Bedingungen suggestibel gemacht werden können. Ein ähnliche Lehre können wir alle aus der Figur des Staatsanwaltes in Paul Lindaus Stück ziehen.<sup>218</sup>

### 2.3 Der Fall ‚Emile X...‘ von Adrien Proust (1890)

Im Anschluss an diese Überlegungen drängt sich die Frage regelrecht auf, ob es einen ‚authentischen‘ Hallers bzw. Allard gegeben haben könnte, der für das ‚alternierende Bewusstsein‘ der Figuren von Lindau und May Pate gestanden hat. Wolfgang Martynkewicz behandelt in einem Aufsatz über den *Studenten von Prag* (1913) das Doppelgängermotiv und beginnt mit einem kurzen Abriss über den Doppelgänger als „[l]iterarisches Phantasma und klinisches Krankheitsbild“<sup>219</sup>. Da *Der Andere* von Max Mack im selben Jahr noch vor dem *Studenten von Prag* erschienen ist, findet er selbstverständlich Erwähnung und wird in Beziehung zu Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) und Adrien-Achille Prousts *[Un cas curieux d']Automatisme ambulateur chez un hystérique*<sup>220</sup> (1890) gesetzt:

Die *Jekyll and Hyde*-Erzählung beeinflusste nicht nur den nervenmedizinischen Diskurs, sie wurde insbesondere in der Literatur zum Vorbild für zahlreiche Adaptionen, die das Phänomen der gespaltenen Persönlichkeit zum Thema hatten. 1893 benutzte Paul Lindau die Erzählung von Stevenson für sein Bühnendrama *Der Andere*. Möglicherweise hatte Lindau, der sich um diese Zeit einen Namen mit einer Sammlung authentischer Kriminalfälle machte [*Interessante Fälle*, vgl. Punkt 2.1 dieser Arbeit], auch Kenntnis von dem interessanten Fall Emile X, der durch die Presse ging.<sup>221</sup>

Von besonderem Interesse ist erst einmal der Hinweis auf den zweiten,

---

(1893), S. 308 sowie Taine (1870), S. 180-182. Vgl. auch Andriopoulos (2000), S. 42.

<sup>218</sup> Moll (1893), S. 310.

<sup>219</sup> Martynkewicz (2005), S. 20.

<sup>220</sup> Vgl. Binet (1892): *Les Altérations de la Personnalité*, S. 29. Laut Binet ist der Artikel erschienen in *La Tribune médicale* vom 27. März 1890. Hier wird der Abdruck aus der *Revue de l'Hypnotisme et de la Psychologie physiologique*, März 1890, benutzt.

<sup>221</sup> Martynkewicz (2005), S. 22.

authentischen Fall von Proust (1834-1903), der bereits in der Chiffrierung seines Patienten ‚Emile X...‘ an den Fall der ‚Félida X...‘ von Etienne Eugène Azam (1822-1899) erinnert.<sup>222</sup> Beide Fälle beschreiben ‚Bewusstseinspaltungen‘, die mit gleichzeitigem Gedächtnisverlust über alle Handlungen der jeweils anderen ‚Persönlichkeit‘ einhergehen. ‚Félida X...‘ offenbarte diese Störung auch in Form der ‚écriture automatique‘, wie Dick May sie im *Fall Allard* anbringt:

Alors elle consulte son écrit pour ne pas commettre les erreurs qu'elle redoute; mais elle est en quelque sorte un autre personne, car elle ignore absolument tout ce qu'elle a dit, tout ce qu'elle a fait, tout ce qui s'est passé pendant la période précédente, celle-ci eût-elle duré deux ou trois mois. Cette autre vie, c'est l'état normale, c'est la personnalité, le naturel qui caractérisaient Félida à l'âge de quatorze ans, avant toute maladie.<sup>223</sup>

Im Jahre 1890 hielt Adrien-Achille Proust<sup>224</sup> eine Vorlesung über den Fall des ‚Emile X...‘ an der *Académie des Sciences Morales et Politiques*.<sup>225</sup> ‚Emile X...‘ war ein 33 Jahre alter Pariser Anwalt, der aus einer weniger gut gestellten Familie stammte: der leibliche Vater war ein Trinker, die Mutter ‚nervös‘, den jüngeren Bruder bezeichnet Proust als ‚zurückgeblieben‘. ‚Emile X...‘ war hingegen hinreichend begabt, um Jura zu studieren und eine Zulassung als Anwalt zu erlangen, jedoch zeigte er bald alle Anzeichen einer ‚grande hystérie‘, die außerdem mit besonders müheloser Hypnotisierbarkeit einhergingen. Schon das Fixieren eines Punktes, ein lautes Geräusch, der feste Blick einer anderen Person soll ausgereicht haben, um ‚Emile X...‘ in einen hypnotischen Schlaf sinken zu lassen, aus dem man ihn erst wieder erwecken musste.<sup>226</sup> Nach einer

<sup>222</sup> Vgl. Bizub (2006): *Proust et le Moi divisée*, S. 31ff. Bizub bringt ein Zitat von Pierre Janet an, der die Wichtigkeit des Falls ‚Félida X...‘ für die Psychologie deutlich widerspiegelt: „Sans Félida, on n'aurait sans doute pas créé une chaire de psychologie au Collège de France.“ Janet nach Bizub (2006), S. 31.

<sup>223</sup> Azam (1887): *Hypnotisme, Double Conscience et Altérations de la Personnalité*, S. 172.

<sup>224</sup> Adrien Proust, der Vater von Marcel Proust (1871-1922), ist schon die zweite ‚Verbindung‘ von Dick May zu den Prousts. Bei der Recherche ergab sich daraus das Problem, dass Dick Mays bürgerlicher Name Jeanne Weill in nur einem Buchstaben von Jeanne Weil, dem Mädchennamen von Marcel Prousts Mutter, abweicht.

<sup>225</sup> Vgl. Proust (1890): *Automatisme ambulatoire chez un hystérique*, S. 267-269.

<sup>226</sup> Ebd., S. 267, beschreibt Proust, wie ‚Emile X...‘ einmal vor Gericht beim Halten eines Plädoyers in hypnotischen Schlaf gefallen sein soll, weil der Gerichtspräsident ihn mit seinem Blick fixierte. Mit dem Plädoyer konnte er erst fortfahren, nachdem ihn ein Kollege, der um seine Beschwerden wusste, wieder geweckt hatte.

Auseinandersetzung mit seinem Stiefvater am 23. September 1888<sup>227</sup> (einer ‚starken seelischen Erregung‘), befand er sich bis Mitte Oktober in einer ‚condition seconde‘, derer er sich nicht erinnern konnte. In dieser Zeit legte ‚Emile X...‘ Verhaltensweisen an den Tag, die ihm üblicherweise fremd waren: er spielte, machte Schulden und neigte zu Aggressivität. Wegen Betrügereien, die er während seines Umherreisens begangen haben soll, wurde er von einem Gericht in Vassy in absentia verurteilt. An alle von Proust beschriebenen Ereignisse, die sich während seiner ‚condition seconde‘ abspielten, konnte sich ‚Emile X...‘ detailreich erinnern, wenn ihn Proust mittels Hypnose künstlich in diesen zweiten Zustand versetzte. Anhand dieser Beobachtungen, deren Analogie zu ‚Félida X...‘ gesondert betont wird,<sup>228</sup> macht Proust folgende Feststellungen:

1° Une rupture dans la continuité des phénomènes de consciences, et ce, bien que l'individu, pendant cette rupture, aille, vienne, agisse conformément aux habitudes de la vie courante.

2° S'il y a discontinuité entre les phénomènes de conscience de la période de condition seconde et ceux de la vie normale, il y a, au contraire continuité entre les phénomènes de conscience des périodes de condition seconde.<sup>229</sup>

Der Zustand des Delinquenten ‚Emile X...‘ konnte während dieser ‚Kontinuitäts-Brüche‘ von Außenstehenden demzufolge kaum als krankhaft erkannt werden, da sein Verhalten nicht darauf schließen ließ.<sup>230</sup> Das Gericht in Vassy annullierte sein Urteil aufgrund des festgestellten Gesundheitszustandes und bei einer weiteren Anklage wegen Betrugs wurde dem Antrag auf Einstellung des Verfahrens entsprochen. Im Fall ‚Emile X...‘ korrigiert also das medizinische Urteil das juristische, da dieser für seine in der ‚condition seconde‘ verübten Taten, laut der üblichen Definition von Schuldfähigkeit, nicht gerichtlich belangt werden konnte. Während Martynkewicz die Frage in den Raum stellt, ob Lindau mit dem Fall des ‚Emile X...‘ wohl vertraut gewesen sei, kann man diese Frage, nach

<sup>227</sup> Ebd., S. 268.

<sup>228</sup> Ebd., S. 268. Vgl. auch Bizub (2006), S. 34ff.

<sup>229</sup> Ebd., S. 268/269.

<sup>230</sup> Darüber hinaus beobachtet Proust eine Kontinuität zwischen den Perioden der ‚condition seconde‘, wie Dick May sie für Allards zweite Persönlichkeit darstellt, die bei Lindaus Dr. Hallers jedoch weitgehend zu fehlen scheint, vgl. Punkt 2.4 dieser Arbeit.

Betrachtung des Prätextes *Der Fall Allard*, wohl an Dick May weiterreichen. Obgleich schriftliche Manifestation als ‚Rezeptionsbeweise‘ schwer zu finden sein werden, ist die Annahme, dass Dick May von Prousts ‚Emile X...‘ und Azams ‚Félida X...‘ gewusst haben wird, keine sonderlich verwegene.<sup>231</sup> Ab 1889, nach dem Tode ihres Vaters, unter ihrem Pseudonym selbst schriftstellerisch tätig,<sup>232</sup> wird Jeanne Weill die französische Tagespresse aufmerksam verfolgt haben.<sup>233</sup> Ihre Beschlagenheit in dem aktuellen Themenfeld Hypnose und Suggestion bekräftigt, abgesehen von den auffälligen Bezügen zu beiden oben genannten Fällen im *Fall Allard*, auch die zweite Geschichte des Bandes *Klara Sturms Tagebuch*, in der sich die Protagonistin mit der Opposition zwischen Jean-Martin Charcot (1825-1893) und Hippolyte Bernheim (1840-1919) befasst, und die Methode der post-hypnotischen Suggestion im Sinne der Schule von Nancy gleich selbst ‚erfolgreich‘ anwendet.<sup>234</sup> Die kühnere Hypothese wäre also, dass Dick May weder von ‚Emile X...‘ noch von ‚Félida X...‘ jemals gehört haben sollte und die unübersehbaren Parallelen dem Zufall entsprungen seien. Adrien Prousts Fall des vagabundierenden, somnambulen Juristen ‚Emile X...‘ ist als ‚außerliterarischer‘ Bezug durchaus vorstellbar.

## 2.4 Warum Dr. Hallers nicht der ‚deutsche Dr. Jekyll‘ ist

Unter dieser mild provokativen Überschrift soll in aller Kürze die vielfach präsente Verquickung von Lindaus *Der Andere* (1893) mit Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) beleuchtet werden, die

---

<sup>231</sup> Damit soll im Umkehrschluss keineswegs behauptet werden, dass diese Annahme Paul Lindau betreffend gewagt wäre. Da Lindau jedoch, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, Hauptfiguren und -konflikte stark an den *Fall Allard* anlehnt, erscheint es sinnvoll, den Zusammenhang zwischen ‚Emile X...‘ und Allard herzustellen.

<sup>232</sup> Vgl. Goulet (2008), S. 120.

<sup>233</sup> Dass Fälle und Theorien, die mit Suggestion, Hypnose und Persönlichkeitsspaltung in Verbindung standen, durchaus publikumswirksam aufbereitet worden sind und im allgemeinen Interesse standen, ist hinlänglich bekannt. Im Jahre 1890 fand beispielsweise im *Hôtel-Dieu de Paris* eine Vorführung statt, in der Bernheim vor den Augen von Zuschauern Menschen hypnotisiert haben soll, auch um zu zeigen, wie einfach Falschaussagen suggeriert werden könnten. Unter den Zuschauern haben sich auch Alexandre Dumas und Adrien Proust befunden. Vgl. O. A.: *Revue de l'Hypnotisme et de la Psychologie physiologique*, März 1890, S. 350.

<sup>234</sup> May (1894): *Klara Sturms Tagebuch*. In: *Unheimliche Geschichten*, S.104f.

offenbar derart konsensfähig ist, dass Erläuterungen nicht mehr gegeben werden müssen. Unterscheiden muss man zwischen zwei Arten von Analogiebildungen: Die erste besteht in einer Stilisierung des ‚Modells *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*‘, das zur groben Skizzierung der Konstellationen des *Anderen* benutzt wird und auf das Motiv der Spaltung bzw. Verdoppelung referiert.<sup>235</sup> Der zweite Schluss stützt sich auf die Annahme, dass Lindaus Schauspiel Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* zur ‚Vorlage‘ hat, von Lindau ‚benutzt‘ wurde oder sogar eine Bühnen-Adaption darstellt.<sup>236</sup> Während die erste Variante aus Gründen der ‚Textökonomie‘ nachvollziehbar ist, scheint die zweite ein vermeidbarer Trugschluss zu sein, der sich vorwiegend auf Popularität und Vorzeitigkeit von Stevensons Werk beruft. Es soll nicht bestritten werden, dass Lindaus *Der Andere* und Dick Mays *Der Fall Allard* in einer Tradition stehen, deren sowohl berühmtester wie am häufigsten verfilmter Fall der von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ist.<sup>237</sup> Auch Stevensons nachgewiesenes Interesse an psychologischer Forschung (besonders der französischen)<sup>238</sup> und stark indizierte Kenntnis des bekannten Falls ‚Félida X...‘<sup>239</sup> sowie eine Korrespondenz zu Pierre Janet<sup>240</sup>, bilden Berührungspunkte, die nicht übergangen werden sollen. Zuweilen werden aber durch diese Bezugnahme grundlegende Unterschiede zugunsten griffiger Darstellbarkeit nivelliert:

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Modell *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* und der Konstellation im *Anderen* wird dabei unterschlagen: Die Hauptfigur, der Rechtsanwalt, leidet nicht unter den Fesseln einer sittlich eingezwängten Lebensform, im Gegenteil: Auch wenn er die Einschränkung vielleicht als bitter empfindet, überdeckt er dies durch besonders forciertes

<sup>235</sup> Vgl. Koebner (2008), S. 124ff., der dieser Vorgehensweise ebenfalls kritisch gegenübersteht. Solche Stilisierungen liest man bei Wolf (2006), S. 20, die auf Kracauer (1984), S. 40, verweist sowie bei Jacobsen (2004), S. 31.

<sup>236</sup> Diese Positionen finden sich beispielsweise bei Martynkewicz (2005), S. 22 und Mühl-Benninghaus (2002), S. 343, der wiederum auf Jung/Schatzberg (1993): *Zur Genese eines Filmstoffes. DER ANDERE von Max Mack (1912) und Robert Wiene (1930)*, S. 39, zurückgreift. Bär (2005), S. 158, changiert in seiner Ansicht zwischen ‚Bearbeitung des Stoffes‘ und ‚Variation des Themas‘.

<sup>237</sup> Vgl. Straub (2006): *Persönlichkeitsstörung und Gesellschaftskritik*, S. 77ff. Zu den Verfilmungen siehe Wolf (1995): *The essential Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, S. 2f. und S. 283ff.

<sup>238</sup> Vgl. Straub (2006), S. 79f.

<sup>239</sup> Vgl. Gish (2007): *Jekyll and Hyde: The Psychology of Dissociation*, S. 5ff.

<sup>240</sup> Vgl. Bizub (2006), S. 50f., Hacking (1995) *Rewriting the Soul: multiple personality and the sciences of memory*, S. 278.

Status-Bewusstsein. Als er hört, dass Menschen (angeblich nach Hippolyte Taine) aufgrund äußerer Einwirkungen bisweilen und zeitweise zu kontrastiven Charakteren ‚umkippen‘ könnten, lacht er unbändig und weist diese Idee geradezu übertrieben von sich. Schon seine affekthafte Abwehr unterstreicht, dass er glaubt, völlig einig mit sich und dem zu sein, als der er vor der Öffentlichkeit erscheint: ein rational denkender, von keiner dunklen Leidenschaft vom rechten Weg abzulenkender Mann, der sich als moralische Stütze einer von ihm völlig akzeptierten Gesellschaft versteht.<sup>241</sup>

Im Gegensatz zu Dr. Jekyll hat Hallers an der Gesellschaft in der er lebt keine nennenswerten Missstände erkannt: er äußert weder Desiderate noch reflektiert er seine eigene Stellung innerhalb des Systems. Hallers repräsentiert durch seine psychische Erkrankung kein „kollektive[s] Unbehagen“<sup>242</sup>. Seine Spaltung ist nicht forciert und scheint dem puren Zufall bzw. Unfall, einer Reihe unglücklicher Umstände zu entspringen. Nur deshalb kann die Heilung im Schauspiel so unglaublich schnell in Aussicht gestellt werden. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist die ‚Erinnerungsbrücke‘ zwischen den beiden ‚alternierenden‘ Bewusstseinszuständen: Dr. Hallers weiß nicht um seinen Zustand des ‚Freiherrn‘ und der ‚Freiherr‘ wiederum ist völlig ahnungslos, wer er ist, woher er kommt und welchen Motiven seine zwanghaften Handlungen folgen.<sup>243</sup> Bereits Albert Moll hat diesen Umstand kontrastiv zur Theorie Max Dessoirs dargestellt:

Eine verwandte Erscheinung im Gebiete des Bewusstseins, die man als Spaltung desselben oder als alternirendes Bewusstsein bezeichnen kann, führt uns L i n d a u in seinem neuen Schauspiel vor. Es handelt sich hier um eine solche zeitliche Trennung der beiden Bewusstseinsphären [!], dass der eine Zustand a von dem anderen b und umgekehrt b von a nichts weiss. Es weiss also das Individuum nicht, wie bei den Untersuchungen von M a x D e s s o i r, im Zustand b gleichzeitig die Erlebnisse von a und b.<sup>244</sup>

Dr. Jekyll führt hingegen, über die experimentelle Phase hinaus, die

<sup>241</sup> Koebner (2008), S. 124/125. Koebner referiert hier zwar auf die Mack-Verfilmung von Lindaus Schauspiel, die Unterschiede zu Stevensons Erzählung sind jedoch in beiden Fällen die gleichen.

<sup>242</sup> Kracauer (1984), S. 41.

<sup>243</sup> Der Freiherr scheint bisweilen einer ganz eigenen ‚Identitätskrise‘ verhaftet zu sein, vgl. *D.A.* (1893a), S. 46ff. Auch erregt sein seltsames, somnambules Verhalten, im Gegensatz zu Prousts Beobachtungen der ‚condition seconde‘ von ‚Emile X...‘, Aufmerksamkeit: „Wie er dasteht! Wie eine Bildsäule!... Ruhig Blut, mein Söhnchen! Nur kein Kanonenfieber! Immer hübsch ruhig! Das ist die Hauptsache. Komm nur erst wieder zu Dir! Da, nimm einen festen Schluck, das ermuntert die Lebensgeister.“, ebd., S. 57/58.

<sup>244</sup> Moll (1893), S. 306.

Spaltung mutwillig durch und ist über die Taten seines moralisch enthemmten Alter Ego umfassend informiert: er verfügt in Zustand a über Wissen und Erfahrungsschatz von Zustand a und b.<sup>245</sup> Er gerät sukzessive in eine Abhängigkeit von Mr. Hyde,<sup>246</sup> die er nicht zu kontrollieren im Stande ist und derer er sich nur durch den Akt der Selbsttötung entziehen kann.<sup>247</sup> Bei Dr. Hallers deeskaliert indes die hoffnungsfrohe Parole „Die Erkenntniß ist schon die halbe Heilung!“<sup>248</sup>. Die Gestaltungen des jeweiligen Konflikts enthalten also neben den allgemein anerkannten Gemeinsamkeiten ebenso beachtenswerte Unterschiede, und eine differenzierte Herangehensweise wäre wünschenswert, angemessen und ungleich aufschlussreicher.<sup>249</sup>

### 3. Der Film

#### 3.1 *Der Andere* (1913) von Max Mack

##### 3.1.1 Das neue Medium Film

###### 3.1.1.1 Kontroversen um den Kinematographen

Die Menschheit hat ein neues Gedächtnis. Ein wunderbar neues! Es entflammt die Phantasie, den Ehrgeiz, die Eitelkeit, in diesem Gedächtnis verewigt zu sein, als Filmschatten noch zu leben, durch die Städte zu wandern. Wenn der Leib längst vermodert ist, noch Sensationen in hunderttausend Zuschauerköpfen auszulösen.<sup>250</sup>

<sup>245</sup> Zur Einbindung des Begriffs der ‚moral insanity‘ in Bezug auf Mr. Hyde vgl. Straub (2006), S. 115f.

<sup>246</sup> Vielfach wird auf Dr. Jekylls ‚Rhetorik des Suchtkranken‘ verwiesen, wenn er zum Beispiel Utterson gegenüber äußert: „[...] I will tell you one thing: the moment I choose, I can be rid of Mr. Hyde.“, Wolf (1995), S. 57. Siehe auch Straub (2006), S. 127.

<sup>247</sup> In dieser letzten Konsequenz bezieht sich Allards Handeln sicherlich auf das seines berühmten Vorgängers.

<sup>248</sup> D.A. (1893a), S. 87.

<sup>249</sup> Als letztes ‚nivellierendes‘ Gegenbeispiel sei erneut Martynkewicz genannt: „Der Fall Emile X und die Erzählung von Stevenson unterscheiden sich nur insoweit, als Jekyll von seiner zwiespältigen Anlage weiß und an einer Aufspaltung seiner Person arbeitet, um sich von seinen negativen Seiten zu befreien. Hyde ist eine bewusste Kreation, eine Projektionsfigur, die das Andere, Fremde, Böse verkörpert. Anfänglich sind die Verhältnisse klar, für Jekyll ist der kleine, missgestaltete Hyde ein vorübergehender Zustand, er beherrscht seine Schöpfung. Bald aber kehrt sich das Verhältnis um, Hyde gewinnt mehr an Dominanz und seine Gewaltausbrüche werden unkontrollierbar. Am Ende fasst Jekyll den Entschluss, durch Selbstmord beide Persönlichkeiten zu zerstören.“, Martynkewicz (2005), S. 22. Der ‚unbedeutende‘ Unterschied, den Martynkewicz herauszustellen sich die Mühe macht, ist so essentiell, dass er für eine Argumentation in seinem Sinne kaum noch geeignet scheint. Vergleiche zwischen verschiedenen literarischen Texten oder zwischen Erzählung und ‚authentischem‘ Fallbeispiel dieses Themenkreises sollten nicht allein auf das vorhandene Element der ‚Spaltung‘ reduziert werden, da ein Erkenntnisgewinn auf diesem Wege zwangsläufig gen Null streben muss.

<sup>250</sup> Leo Gilbert in einer Befragung einer wöchentlichen Film-Fachzeitung. O. A.: *Was die*

So enthusiastisch gegenüber dem Novum, das für die ‚Konservierung‘ des *Anderen* so bedeutend ist, äußerten sich wenige Jahre nach seiner Erfindung im Jahre 1895 bei weitem nicht alle Zeitgenossen. Um dieses ‚neue Gedächtnis‘, das Wiedergänger von längst Vergangenen in bewegte Bilder zu bannen in der Lage ist, entbrannten bald Kontroversen, welche Aufgaben es zu erfüllen und welchen Ansprüchen es zu genügen galt: Sollten Filme vorrangig Unterhaltung und Zerstreuung bieten, einen obligatorischen Bildungsauftrag erfüllen oder ganz einer unabhängigen, noch zu formenden Filmkunst verpflichtet sein? Von der Jahrmarkt-Attraktion des Wanderkinos, dessen sensationeller Unterhaltungsaspekt im Vordergrund stand,<sup>251</sup> bis zum Film als eigenständige, anerkannte Kunstform sollte es, besonders in Deutschland, ein beschwerlicher Weg sein, wie Emilie Altenloh bereits 1914 prognostizierte:

Aber neben der Technik ist das Publikum letzten Endes der Hauptgründer und Former der Kinematographentheater geworden. Und daher ist es von großer Bedeutung, daß die Erfindung zuerst in Frankreich ausgebeutet wurde und daß die Rücksicht auf französischen Geschmack die Art der Leistungen bestimmte. Wo fände sich sonst noch ein Publikum von solcher Beweglichkeit, so ausgesprochener Vorliebe für rasche Sensation, von soviel Geschmack für alles von Natur dem Kinematographen Eigene. Dort haben sich kaum je Stimmen gegen Filmdarbietungen erhoben; der Staat übt auch heute noch kaum Zensur aus, obwohl die Programme, nach deutschen Begriffen, oft recht anfechtbare sind und die Naturaufnahmen fast ganz fehlen. Sie werden auch heute ausschließlich für den deutschen Markt angefertigt. Frankreich war das geborene Land des Kinematographen.<sup>252</sup>

Die französische ‚Ausbeutung‘ der Erfindung Film scheint sich auf die schiere Unbegrenztheit des Darstellbaren zu beziehen, der in Deutschland der Ruf nach dem Zensor Einhalt gebieten wollte. Dass dieser Ruf mit Fragen verbunden war, die gerade für Literaturwissenschaftler von Interesse sind, veranschaulicht Helmut Diederichs in seiner Untersuchung der Kinoreform-Bewegungen.<sup>253</sup> Ein Argument der bildungsbürgerlichen

---

*Mitwelt dem Kino verdankt. (Die Bewertung des Lichtbildes in der Gegenwart und Zukunft.)* In: *Der Kinematograph*, 1. Januar 1913, Nr. 314 (unpaginiert).

<sup>251</sup> Vgl. Garncarz (2008): *Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland*, S. 32ff.

<sup>252</sup> Altenloh (1914), S. 8.

<sup>253</sup> Diederichs (1996/2001): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, S. 24-34.

Reformer gegen die ‚sittlichkeitswidrigen‘ Vorführungen im frühen Kinematographen-Theater ist die mangelnde ‚Literarizität‘<sup>254</sup> der Darbietungen: es wird eine analoge Entwicklung der Kinematographen-Filme zum ‚bewegten Schundroman‘ befürchtet, deren Einfluss, besonders auf Kinder, kaum gut zu heißen war.<sup>255</sup> Aus medientheoretischer Sicht zieht die Erfindung des Films ebenfalls eine eklatante Veränderung nach sich, die die grundlegende Verschiedenheit zum schriftlich fixierten Medium zum Gegenstand hat:

Spätestens seit dem Aufkommen technischer Massenmedien um 1900 ist unter ‚Öffentlichkeit‘ nicht mehr nur eine ‚literarische‘ Öffentlichkeit zu verstehen, sondern der Begriff kann nun medial sehr unterschiedlich geprägte Formen von Öffentlichkeit bezeichnen.<sup>256</sup>

Emilie Altenloh analysierte 1913/14 die gesellschaftliche Zusammensetzung des frühen Kinopublikums und arbeitete heraus, dass der Großteil der regelmäßigen Kinogänger in jungen, ‚bildungsfernen‘ Schichten zu finden war, die geistige Elite diesem zweifelhaften Zeitvertrieb höchstens mit angemessener Skepsis gegenüber stand:

Von einem Geschmack der erwachsenen Angehörigen der oberen Schichten hinsichtlich der kinematographischen Darbietungen kann man kaum reden. Sie haben keinen, wohl aber eine Stellung zum Kino als Gesamterscheinung. Bezeichnenderweise wurde selbst von regelmäßigen Kinogästen, die ihre Ansicht hierüber sehr genau präzisierten, die Frage nach den besonders beliebten Stücken nur selten beantwortet. Man lehnt, von künstlerischen Gesichtspunkten, die Filmdarstellungen überhaupt ab. [Hier fügt Altenloh eine Einschränkung in Form einer Fußnote ein, L.M.O.] Nur hie und da regen sich (meist unter den jüngeren Leuten) Stimmen, die sowohl in der Ausstattung, als auch in der Ausdrucksart berühmter Kinoschauspieler schon heute achtungswerte Leistungen erblicken, die noch viel weiter zu einer

---

<sup>254</sup> Vgl. Kanzog (1991): *Einführung in die Filmphilologie*, S. 17ff. Die Frage der ‚Literarizität‘ von ‚Literaturverfilmungen‘ ist noch immer eine aktuelle. Mehr dazu unter Punkt 3.1.4.1 dieser Arbeit.

<sup>255</sup> Ebd., S. 25: „Und so wären wir auf dem schönsten Wege, die Kinematographenbilder zu einer Art sichtbarer Kolportage-Schundromane sich entwickeln zu sehen - wenn wir uns das auf die Dauer gefallen ließen.“ Ferdinand Avenarius (1907): *Die Kinematographen-Schaustellungen*. In: *Der Kunstwart* (München), Nr. 11, 1. Märzheft, S. 671, zitiert nach Diederichs. Julius Bab nimmt diesen Vergleich wiederum in ein strafendes Urteil über dramatische Literatur auf: „In dem Augenblick, wo nicht mehr ein leidenschaftlicher Glaube, eine überlegenere Ansicht, eine Persönlichkeit die Wirklichkeitskreuzungen zu einem solchen Sinn, solcher zufallslosen Einheit ordnet, ist das Chaos der Stofflichkeiten, die verkörperte Reportage, der Kolportagefilm da und das Kunstwerk geschwunden.“, Bab (1919): *Der Wille zum Drama*, S. 184.

<sup>256</sup> Müller/Segeberg (Hrsg., 2008): ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Kinoöffentlichkeit‘, S. 9.

neuen Art darstellender Kunst führen können.<sup>257</sup>

Die Popularität des Kinematographen verbreitete sich demzufolge von den unteren in die oberen Gesellschaftsschichten, um die Tendenz nur grob zu skizzieren. Die spätere räumliche Ähnlichkeit zum Theater (beispielsweise Stuhlreihen, feste Sitzplatzwahl, der Film als Hauptattraktion, kein Alkoholausschank im Vorführraum<sup>258</sup>), wie sie heute noch erhalten ist, sowie ein direktes Konkurrenzverhältnis zwischen Theater und Kinematograph bestand in den Anfängen noch nicht.<sup>259</sup> Emilie Altenlohs Doktorvater, Alfred Weber (1868-1958), soll sich mit dem notorischen Kino-Skeptiker Julius Bab (1880-1955)<sup>260</sup> auf eine Exkursion in Berliner Kinos gewagt haben, um sich mit dem Forschungsfeld seiner Promovendin auseinanderzusetzen, und zeigte sich von Film und Atmosphäre gleichermaßen abgestoßen.<sup>261</sup> Paul Lindau soll sich von dem neuen Medium sogar noch plakativer distanziert haben: er wolle zu dem Zeitpunkt, als Max Mack mit der Idee einer Verfilmung des *Anderen* an ihn herantrat (ca. 1911/12), den Kinematographen nur vom ‚Hörensagen‘ gekannt haben, wie Rudolf Kurtz in einer Anekdote aus den Erinnerungen Macks berichtet:

*Der Empfang war nicht sonderlich ermutigend. Ein Filmregisseur! Was war das eigentlich? Als ich mein Anliegen vorgebracht hatte, sah er mich halb erschrocken, halb neugierig an. ‚Das müssen Sie mir noch einmal genau sagen, Verehrtester,‘ ‚Ich will die Filmrechte Ihres ‚Anderen‘ erwerben.‘ ‚Und was wollen Sie damit anfangen?‘ Der grauhaarige Lockenkopf sah mich neugierig an, und der Kneifer wackelte auf der langen Nase. ‚Ich will ihr Stück verfilmen. Sie werden in der ganzen Welt berühmt werden, Herr Lindau.‘ Er lachte herzlich auf. ‚Darüber müssen sie mir noch mehr erzählen. Bis jetzt weiß ich nur, daß meine Neffen sich manchmal in solch ein Filmtheater stehlen.‘<sup>262</sup>*

<sup>257</sup> Altenloh (1914), S. 91.

<sup>258</sup> Eine Meldung in der *Lichtbild-Bühne*, Nr. 4, 25. Januar 1913, S. 31, unter der Rubrik *Allerlei*, verdeutlicht einschlägige Werbemaßnahmen: „Freibier im Kino. [...] Ein vor uns liegendes Programm besagt: ‚Voranzeige für Freitag. Große Ueberraschungen unter Leitung der neuen Direktion. - An diesem Abend erhält jeder Theaterbesucher so viel Freibier, wie er vertragen kann“.

<sup>259</sup> Vgl. Elsaesser (2000): *Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer*, S. 7ff. Vgl. zum Thema Kino und Gastwirtgewerbe auch Diederichs (1996/2001), S. 36f.

<sup>260</sup> Zu Julius Babs Einstellung vgl. auch Diederichs (1996/2001), S. 49.

<sup>261</sup> Vgl. Jazbinsek (2000): *Kinometerdichter. Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm*, S. 12.

<sup>262</sup> Kurtz (1958): *Berlin, die Filmstadt und Max Mack*, S.136, Kursivsetzung i. O.

In diesem polarisierten Klima machten sich Forderungen nach moralischer wie ästhetischer Zensur laut, an die sich auch Überlegungen anschlossen, wie dem Film im ‚Kientopp‘ eine andere, ‚literarische‘ Qualität verliehen werden könne.<sup>263</sup>

### 3.1.1.2 Der ‚Autorenfilm‘

Im allgemeinen freilich bin ich, und mit mir sind es viele erfahrene Fachleute, der Ansicht, dass die zurzeit herrschende ‚Autorenjagd‘ nur eine Episode in der Entwicklung der Kinematographie bilden darf und wird. Wohl ist es gut und wünschenswert, berühmte Namen unter dem Stabe unserer Mitarbeiter aufweisen zu können, als verfehlt, ja, als direkt gefährlich muss es hingegen bezeichnet werden, wenn sich Fabrikanten einzig und allein von dem Bestreben leiten lassen, einen berühmte Dichter herauszubringen, ohne zu prüfen, ob sein Werk auch wirklich für den Kinematographen geeignet ist.<sup>264</sup>

Wie dieses Zitat aus der wöchentlichen Fachzeitung *Der Kinematograph* bereits mit der Bezeichnung ‚Autorenjagd‘ impliziert, handelt es sich bei den frühen ‚Autorenfilmen‘ nicht um die heute übliche Verwendung im Sinne einer funktionellen Verschmelzung von Autor und Regisseur.<sup>265</sup> Die hier genannten Autoren sind von Filmgesellschaften akquirierte Bühnen- und Romanschriftsteller, die sich im außerfilmischen Bereich bereits bewährt haben und mit ihren Fähigkeiten zur weiteren Entwicklung der Kinematographie beitragen sollen.<sup>266</sup> Die Strategie dieser

---

<sup>263</sup> Vgl. die Diskussionen von Hanns Heinz Ewers und Walter Turszinsky bei Diederichs (1996/2001), S. 36ff.

<sup>264</sup> O. A. (1913): *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 318, 29. Januar 1913 (unpaginiert).

<sup>265</sup> Diederichs (1996/2001), S. 35: „Als ‚politique des auteurs‘/ ‚auteur theory‘ propagierten die französischen, amerikanischen und später auch deutschen Filmkritiker der fünfziger und sechziger Jahre die Heraushebung einzelner, herausragender Filmregisseure. Das ‚Autorenkino‘ des Neuen Deutschen Films der siebziger und achtziger Jahre meinte die Personalunion von Regisseur und Drehbuchautor. Dagegen verstand man wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg unter ‚Autorenfilm‘ schlicht ein mit direkter (Originaldrehbuch) oder indirekter (Lieferung der literarischen Vorlage) Schriftstellerbeteiligung entstandenes Kinodrama, also praktisch das, was bereits 1908 als ‚film d'art‘ aus Frankreich gekommen war.“ Diederichs weist also auch darauf hin, dass der französische Film dem deutschen mal wieder in der Entwicklung voraus war.

<sup>266</sup> Vgl. Diederichs (1996/2001), S. 51: „Hier zeigt sich schon, daß es den Filmleuten nicht um die Gesamtheit der deutschen Bühnenschriftsteller ging, wie der Kartellvertrag vorgaukelte, sondern um die wenigen zugkräftigen Namen. Denn nur mit den großen Namen, so glaubte man, lasse sich einerseits im Kino ein gutes Geschäft machen, andererseits das schlechte Öffentlichkeitsbild der Branche heben. Nur letzteres sollte sich mit Einschränkungen erfüllen.“

„Qualitätsoffensive“ verfolgte mindestens einen doppelten Nutzen: Zum einen konnten prominente Namen gehobeneres Publikum anlocken, zum anderen suggerierten Werk-Adaptionen oder von Schriftstellern eigens verfasste „Drehbücher“<sup>267</sup> per se einen „literarischen“ Anspruch. Ob der Stoff für diese Zwecke „geeignet“ war und ob die künstlerischen Mittel eine Verfilmung zuließen, konnte sich nur im Experiment erweisen. Dass sich Autoren durch ihre zugesicherte Arbeit im Filmbetrieb durchaus dem Risiko des Prestigeverlusts aussetzten, ergab sich schon durch die „Sprachlosigkeit“ des neuen Mediums, die im schärfsten Gegensatz zur sonst berufsmäßig praktizierten Wortkunst zu stehen schien. Über diesen „Verrat am Wort“ echauffierte sich beispielsweise der Schriftsteller Hans Kyser (1882-1940)<sup>268</sup> in einem offenen Brief, in dem er gegen die „Kollaborateure“ seiner Zunft polemisierte. Schließlich hatten sich nicht eben wenige seiner namhaften Kollegen bereits dem neuen Medium verpflichtet.<sup>269</sup> Im Umkehrschluss zum erwarteten finanziellen und prestigemäßigen Zugewinn der Filmgesellschaften wurde mithilfe des „Autorenfilms“ auch die Möglichkeit erwogen ein Publikum zu erreichen, das aus dem gewohnten Rezipientenkreis dieser Werke aufgrund sozialer Herkunft und niedrigen Bildungsstandes normalerweise ausgeschlossen wäre:

Dem Bühnenschriftsteller und Romandichter soll der Film die Brücke bilden, mit seinen Ideen und Gestaltungen auch da an ein Auditorium heranzukommen, wo er unter den gegebenen Verhältnissen niemals darauf rechnen durfte, verstanden und gewürdigt zu werden. Das

---

<sup>267</sup> Wie bereits an anderer Stelle hervorgehoben, muss der Begriff „Drehbuch“ zu dieser Zeit noch mit Vorsicht genutzt werden, da sich eine Professionalisierung des neuen Genres im frühen Entwicklungsstadium befand. Vgl. Diederichs (1996/2001), S. 21f. sowie Zaddach (1930), S. 24: „Die Kinopraktiker standen dann auch meist dieser Begeisterung der Dichter und Schriftsteller für den Film etwas skeptisch gegenüber, und die Zukunft zeigte, wie recht sie damit hatten. Man kam wieder auf die Verfilmung geeigneter Literatur zurück, da sich mit den Entwürfen der Dichter vielfach nichts anfangen ließ. Gerade Autoren von besonderem Ruf konnten sich oft nicht auf die Erfordernisse des Films umstellen.“

<sup>268</sup> Kyser arbeitete später selbst in der Filmbranche als Drehbuchautor, Dramaturg und Regisseur. Vgl. Fischer (1982) *Kyser, Hans*. In: *Neue Deutsche Biographie* 13 (1982), S. 358 [Onlinefassung]. Vgl. Genencher (1913): *Der Kampf um das Wort und die „Autorenfilms“*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 333, 14. Mai 1913 (unpaginiert). Zum „Schlagabtausch“ zwischen Kyser und Ewers vgl. Diederichs (1996/2001), S. 51ff.

<sup>269</sup> Genannt werden (auszugsweise) Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Max Kretzer, Arthur Schnitzler, Fritz Mauthner, Hanns Heinz Ewers sowie Paul Lindau. Vgl. O. A. (1913): *Der Autorenfilm und seine Bewertung*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 326, 26. März 1913 (unpaginiert).

Volk ist in seiner Gesamtheit einem stammelnden Kinde vergleichbar, das das Geschehen um sich herum zwar sieht, dessen Bedeutung aber nicht erfassen und seine Eindrücke nicht schildern kann.<sup>270</sup>

Der intendierten künstlerischen Aufwertung des Mediums Film scheint gleichsam eine ‚utilitaristische‘ Herabsetzung inne zu liegen, da eine angestrebte Nutzung als Volksbildungs- und Werbevehikel der Idee einer autonomen Kunstform erst einmal widersprüchlich gegenübersteht.<sup>271</sup> Als wichtige ‚Episode in der Entwicklung der Kinematographie‘ konnte diese Zusammenarbeit bei der Verfilmung des *Anderen*, mit den beiden ‚Zugkräften‘ Paul Lindau und Albert Bassermann, jedoch eine wesentliche Verbindung zu gesellschaftlich akzeptierten Künsten herstellen:

Zum ersten mal haben sich die ersten Kritiker der Tagespresse zu einer Film-Premiere bemüht. Zum erstenmal sind über einen Film mehrspaltige Feuilletons geschrieben worden. Zum erstenmal wurde die Lichtbildbühne von denselben Männern der Feder gewürdigt, die sonst nur die wichtigsten Theater besuchen. Zum erstenmal haben diese Männer über einen großen Film an derselben Stelle der Zeitung gesprochen, die sonst der großen Theater-Première gewidmet ist. Zum erstenmal wurde in der gesamten Tagespresse die Lichtbildbühne mit dem Theater ernsthaft verglichen. Der Film ist feuilletonfähig geworden.<sup>272</sup>

Filmkritik war der Gegenstand arrivierter Literatur- und Theaterkritiker bis zu diesem Zeitpunkt nicht. Das kluge Kalkül der Filmgesellschaft *Vitascope*, den Regisseur Max Mack an Paul Lindau und, über dessen Beziehungen, an

---

<sup>270</sup> Ebd. Dass diese Taktik auch tatsächlich vom Buchhandel aufgegriffen worden ist, zeigt eine Beobachtung eines gewissen M. Rambert in der *Vossischen Zeitung* (Berlin), 9. Oktober 1913, Abend-Ausgabe, S. 2: „Das Buch war Zolas ‚*Germinal*‘. Auf dem Zettel standen in großen Buchstaben die Worte: ‚*Vom Kintopp*‘. Zwei Rufzeichen danach. Zuerst ist man ja manchmal ein bisschen fassungslos, die Maschinerie im Kopf wird durch solche Überraschungen zunächst gelähmt. Endlich beginnt die Assoziationsfähigkeit wieder zu arbeiten, und nun verstehe ich: im Kintopp neben dem Warenhaus wird der ‚*Germinal*‘-Film gegeben, und das Volk von Berlin soll Zolas ‚*Germinal*‘ lesen – weil der Film gegeben wird. Der größte soziale Roman des letzten Jahrhunderts ist – vom Kintopp. Es gibt doch auch biblische Films; nächstens steckt in einer Bibel der Zettel: vom Kintopp.“ Rambert (1913): ‚*Vom Kintopp*‘. *Eine kleine und dennoch wahre Geschichte*, zitiert nach Schweinitz (Hrsg., 1992), S. 290.

<sup>271</sup> Vgl. O. A. (1913): *Der Kinematograph – ein Kulturfeind?* In: *Der Kinematograph*, Nr. 319, 5. Februar 1913 (unpaginiert): „Die Kinematographentheater sind nun einmal trotz des sehr gemischten Programms mit den eingestreuten ‚Dramen‘ und ‚Schlagern‘ in gewissem Sinne Volksbildungsinstitute, in denen auch für den stupidesten Besucher etwas von den Fortschritten und den Errungenschaften internationaler Kultur haften bleibt, in denen der Geist der Massen zum Nachdenken angeregt wird und in denen die Möglichkeit geboten ist, Vergleiche anzustellen, zwischen den Verhältnissen bei uns und andernwärts“.

<sup>272</sup> O. A. (1913): *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 24/25.

die Theater-Koryphäe Albert Bassermann herantreten zu lassen, machte die Premiere zu einem gesellschaftlichen Großereignis mit illustrem Publikum.<sup>273</sup>

### 3.1.2 Exkurs: Die Sensation Albert Bassermann

**Das wichtigste Inserat der heutigen Nummer!**  
Jeder Theaterbesitzer  
**Der nicht**  
seine Konkurrenz zuvorkommen lassen will, und auf  
das Renommee seines Theaters bedacht ist, bestellt noch  
- heute den Film -  
**Der Andere**  
in der Hauptrolle gespielt von **Albert Bassermann**,  
- dem grössten Tragöden der Gegenwart. -  
**Erscheinungstag 15. Februar! Länge circa 2500 Meter.**<sup>274</sup>

Einen Tag nach der ersten Pressevorführung am 21. Januar 1913<sup>275</sup> wirbt ein Braunschweiger Verleiher mit dem großen Namen Bassermanns für den neuen ‚Sensationsfilm‘ *Der Andere*. Weder Drehbuchautor Lindau noch Regisseur Mack werden in dieser Reklame genannt, denn allein Bassermanns Mitwirken an einem Stummfilm scheint sensationell genug zu sein, um sich den Film sichern zu wollen. Auch der Ausdruck ‚Theater-Renommee‘ im Zusammenhang mit Orten kinematographischer Vorführungen erhält durch Bassermann neue Plausibilität. Die Gründe sind untrennbar an seine Person geknüpft: Albert Bassermann (1869-1952) war

<sup>273</sup> Laut einer weiteren Anekdote Kurtz' war Mack fest entschlossen, Albert Bassermann für seine Absichten zu gewinnen: „Der wirkliche Bassermann im Film – das mußte die Sensation aller Sensationen sein. Auch Mack sagte mir, ‚als ich nach Berlin zurückkam, hatte ich einen Eid abgelegt, mich nicht eher rasieren zu lassen, bis ich Bassermann vor der Kamera hatte.“ Kurtz (1958), S. 136.

<sup>274</sup> Inserat in *Der Kinematograph*, Nr. 317, 22. Januar (unpaginiert). Die graphische Wiedergabe muss ungenau bleiben, da die Original-Reklame eine ganze Seite füllt und mit wahrhaft riesigen Schriftgrößen operiert. Die Werbung für den Film ist innerhalb der beiden Fachblätter *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* als massiv zu bezeichnen, was Größe und Häufigkeit (auch innerhalb einer Nummer) betrifft. So kann man beispielsweise in der *Lichtbild-Bühne* (Nr. 7, 15. Februar 1913) gleich zwei Anzeigen zählen. Sie werben mit den Attributen ‚epochemachend‘ (S. 24) und ‚erster literarischer Film‘ (S. 41, ganzseitig). Im *Kinematograph* (Nr. 321, 19. Februar 1913, unpaginiert) wurde sogar eine doppelseitige Annonce mit einem Foto Bassermanns geschaltet.

<sup>275</sup> Vgl. die Produktionsnotizen bei Wedel (Hrsg., 1996), S. 164, der den 24. Januar als Datum nennt. Im *Kinematograph* und weiteren Kritiken (die schon am 22. Januar 1913 erscheinen) wird jedoch bereits der 21. Januar genannt, vgl. O. A. (1913): *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 318, 29. Januar 1913 (unpaginiert).

zu dieser Zeit der „erste[n] deutsche[n] Schauspieler“<sup>276</sup>, Träger des Iffland-Ringes und außerdem bekannt dafür, sich freiwillig nicht einmal auf Fotografien bannen zu lassen.<sup>277</sup> Seine Berliner Laufbahn begann am *Berliner Theater*, ab 1900 spielte er am *Deutschen Theater* und ab 1904 am *Lessingtheater*, jeweils unter Otto Brahm. Ab 1909 war er wieder am *Deutschen Theater* engagiert, diesmal unter Max Reinhardts Führung.<sup>278</sup> Vorher, von 1890 bis 1894, arbeitete er jedoch am *Hoftheater Meiningen*<sup>279</sup>, dessen Intendant ab 1894/95 Paul Lindau war und das am 12. November 1893 eine Aufführung des *Anderen* gab<sup>280</sup>, in der auch Bassermann eine Rolle übernahm.<sup>281</sup> Er war demzufolge schon vor der Verfilmung mit Schauspiel und Autor vertraut.<sup>282</sup> Dass ein versierter Theaterschauspieler wie Bassermann sich dem ‚stummen‘ Film widmete, war nicht weniger als ein Skandal. Der Gründer der Theaterzeitschrift *Die Schaubühne*, Siegfried Jacobsohn, äußerte sich über die Entbehrung von Bassermanns wichtigem künstlerischen Mittel spöttisch und erteilte dem *Anderen* sowie dem gesamten Medium Stummfilm eine deutliche Absage:

Ja, mir scheint auch die theatergeschichtliche Bedeutung des Films, daß

<sup>276</sup> Bab (1929): *Albert Bassermann*, S. 178.

<sup>277</sup> Turszinsky im Feuilleton der *Breslauer Zeitung* (1913): „Aber mit dieser Sensation waren die Ereignisse des Nachmittags noch nicht erschöpft. Es kam noch eine zweite Sensation hinzu: denn Albert Bassermann, der früher jeden Nachstellungsversuch eines Photographen unbarmherzig und schlimmstenfalls mit Hilfe des Strafrichters zu Leibe ging, ist dem heutigen Tage mit fliegenden Fahnen in das Lager des beweglichen Dramen-Photogramms übergegangen und hat dieses Recht für sich in Anspruch genommen, für das er sicherlich nicht billig war.“ Turszinsky (1913): *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 25.

<sup>278</sup> Vgl. Knudsen (1953): *Bassermann, Albert*. In: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953), S. 622 [Onlinefassung].

<sup>279</sup> Bab (1929), S. 60-71. In einem Gastspiel am *Fürstlichen Hoftheater Rudolstadt* spielte Bassermann 1891, wie 1782 in der Uraufführung der *Räuber* August Wilhelm Iffland, den Franz Moor (ebd., S. 68). Vgl. Winter (1974): *Iffland, August Wilhelm*. In: *Neue Deutsche Biographie* 10 (1974), S. 120-123 [Onlinefassung].

<sup>280</sup> Vgl. S. 14 dieser Arbeit.

<sup>281</sup> Welche Rolle das genau war, bleibt zu spekulieren: Lindau meint, Bassermann hätte den „Acht-Groschen-Jungen“ Fingerling [die Rolle hieß, übrigens in allen Versionen, *Wilhelm Fingering*, L.M.O.]“ gespielt, Lindau (1917), S. 336, Bab hingegen registriert Bassermanns Mitwirken in der Rolle von *Albert Schröttel*, Bab (1929), S. 342.

<sup>282</sup> In dem Nachdruck eines Artikels der *B.Z. am Mittag* benennt Bassermann Lindau auch persönlich: „Sie fragen mich, was für einen Eindruck ich empfang, als ich zum erstenmal den Film ‚Der Andere‘ meines lieben hochverehrten einstigen Direktors und Regisseurs Dr. Paul Lindau sich auf der weißen Fläche vor meinen Augen abrollen sah.“ Bassermann (1913): *Wie ich mich im Film sehe*. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 23.

nämlich unsre glücklichen Enkel die Mimik unsres Lieblingsschauspielers kennen lernen werden, durchaus kein Grund, diese künftigen Museumsstücke uns Großvätern vorzuführen: wir hoffen doch, noch durch Jahrzehnte den lebendigen Bassermann eine Kunst treiben zu sehen, von der der Film die unwesentliche Hälfte aufbewahrt. Unbedingt die unwesentliche Hälfte. Denn ein Blinder hätte von Bassermann unendlich viel: diese Stimme, die nicht zum zweiten Mal existiert, und in der die ganze Seele liegt. Ein Tauber dagegen hätte von Bassermann wenig: eine Mimik, die gewiß nicht durchschnittlich, aber ebenso gewiß nicht einzigartig ist. Jedenfalls wird von einer Erhaltung schauspielerischer Leistungen bekanntlich erst die Rede sein, wenn Kinematograph und Phonograph mit einander den sprechenden Film erzeugt haben. Bis dahin also und ganz unabhängig davon muß das Kino für Bassermann einen Reiz haben, den herauszufinden uns Zuschauern vielleicht nur gerade ‚Der Andere‘ keine Gelegenheit bot.<sup>283</sup>

Bassermanns Stimme scheint sehr eigentümlich, wenn auch nicht eben wie für die Bühne geschaffen gewesen zu sein.<sup>284</sup> Bemerkenswert an der Kritik Jacobsohns ist, dass er auf eine künstlerische Minderwertigkeit des Mediums Stummfilm im eigentlichen Sinne gar nicht eingeht, sondern dem Film, auch dem technisch noch nicht möglichen ‚sprechenden‘, im Gegensatz zum Theater lediglich einen dokumentarischen Stellenwert einräumen möchte. Dass es sich bei Bassermanns Arbeit für den Film, wie 1913 von Jacobsohn angedeutet und 1929 von Julius Bab fast hoffnungsvoll angenommen wurde, nur um eine unbedeutende Episode in seinem schauspielerischem Schaffen handelte, ja nur „ein neues Spielzeug für den großen Komödianten“<sup>285</sup> war, lässt sich rückblickend nicht bestätigen. Nach seinem Debüt im *Anderen* wirkte Bassermann in mindestens 40 weiteren Stumm- und Tonfilmproduktion mit.<sup>286</sup> Seine Nebenrolle in Alfred

<sup>283</sup> Anonym (=Siegfried Jacobsohn) (1913/1980): *Stucken und Bassermann*. In: *Die Schaubühne*, Nr. 5, 30. Januar 1913, S. 137. Die festgestellte Urhebererschaft Jacobsohns wird hier übernommen von Diederichs (1996/2001), S. 53.

<sup>284</sup> Herbert Ihering widmet der Beschreibung von Bassermanns Stimme in seiner Monographie gleich mehrere Seiten. Ihering (o.A., ca. 1920): *Albert Bassermann*, S. 12-14. Ihering lässt auch Bassermann selbst zu Wort kommen, der über ein Engagement in Bern humorvoll berichtet: „Meine Gage wurde von 180 auf 150 Franken reduziert. Des Organs wegen! Mein Vater war unglücklich! Aber ich blieb.“ (ebd., S. 17/2). Im Tonfilm *Foreign Correspondent* kann man sich von seiner Stimme allerdings nur im Englischen, überzeugen, eine hörbare Brüchigkeit resultiert hier aber bereits aus dem fortgeschrittenen Alter des Schauspielers.

<sup>285</sup> Bab (1929), S. 176: „Ein bißchen war der Film etwas wie ein neues Spielzeug für den großen Komödianten, das bald durchprobiert war und wieder weggelegt wurde. Nicht so ganz, nie so völlig wie die Rezitationskunst.“

<sup>286</sup> Die Spanne reicht von über vierzig Filmen (Quelle: [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de), ein Projekt des Deutschen Filminstituts DIF, Suchwort: Albert Bassermann) bis hin zu 72 Titeln (auf [www.imdb.com](http://www.imdb.com), der *Internet Movie Database* IMDB, Suchwort: Albert Bassermann,

Hitchcocks Tonfilm *Foreign Correspondent* (1940)<sup>287</sup> brachte ihm 1941, inzwischen über siebzigjährig, sogar eine Nominierung für den *Academy Award* ein.<sup>288</sup> Die Person Albert Bassermanns steht also zum einen für einen versuchten Transfer allseits anerkannter schauspielerischer Leistung auf ein Medium, dessen Renommee proportional zu ebendieser Leistung verkannt ist, zum anderen aber auch für das deutlich steigende Konkurrenzverhältnis von Theater und Kino. Dies ist auch aus den Rezensionen der Ur- und Pressevorführung ersichtlich.

### 3.1.3 Rezeption und Rezension

#### 3.1.3.1 Pressespiegel der *Ersten Internationalen Film-Zeitung*

Am 31. Januar 1913 wurde im Mozartsaal am Nollendorfplatz *Der Andere* vor großem Publikum uraufgeführt.<sup>289</sup> Um einen Einblick in die Eigenart der zeitgenössischen Rezeption und Rezension der Mack-Verfilmung zu gewinnen, sollen hier Stimmen aus Fach- und Tagespresse des Jahres 1913 betrachtet werden. Über den tatsächlichen, ‚messbaren‘ Erfolg oder Misserfolg des Films bei einem breiteren Publikum sind nur Andeutungen vorhanden, die jedoch auch einbezogen werden sollen. Dass die Kritiken, je nach Standpunkt des Verfassers und des jeweiligen Publikationsorgans, zwischen regelrechtem Kino-Enthusiasmus und verhärteter Kino-Opposition oszillieren, erklären bereits die vorangegangenen Kapitel. Es sind auch Artikel zu verzeichnen, die bei der Beurteilung der Premiere des *Anderen* beiden Seiten Zugeständnisse machen. Aufschlussreich sind die jeweils angewandten Maßstäbe, Schwerpunktsetzungen und Argumente, die die Urteile formen. Die *Erste Internationale Film-Zeitung* brachte anlässlich der Premiere einen Pressespiegel heraus, in dem sie überwiegend positiv gefärbte (und wahrscheinlich nach Gutdünken gekürzte) Kritiken aus Tageszeitungen zusammenstellte.<sup>290</sup> Walter Turszinsky besinnt sich in

---

die allerdings durch das Mitwirken registrierter Mitglieder entsteht und deshalb eine hohe Fehlerquote enthalten kann).

<sup>287</sup> Der Film mit dem berühmten ‚MacGuffin‘, vgl. Punkt 1.2.3.1 dieser Arbeit.

<sup>288</sup> Quelle: [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de), ein Projekt des *Deutschen Filminstituts* DIF, Suchwort: Albert Bassermann [Stand: März 2011].

<sup>289</sup> Vgl. Produktionsnotizen bei Wedel (Hrsg., 1996), S. 164.

<sup>290</sup> O.A. (1913): *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘*. In: *Erste*

seinem Artikel aus der *Breslauer Zeitung* auf das illustre Publikum, dessen schiere Präsenz er im Sinne eines Umschwungs, „der offiziellen Verbrüderung von Kino und Literatur“<sup>291</sup>, deutet. Anwesend waren von „Hermann Sudermann bis Siegfried Jacobsohn, von Ludwig Fulda, Max Dreyer, Clara Viebig bis Gustav Kadelburg, von Emanuel Reicher bis Asta Nielsen“ alle, die Rang und Namen in beiderlei Metier hatten. Negative Bewertung findet, trotz insgesamt positiver Stimmung, das plumpe Ende: den „neu hinzukomponierten ‚Abgesang‘ mit Heilung, Verlobung, schnell bereit gehaltenem Sekt (fürs Publikum)“<sup>292</sup> hält Turszinsky, der selbst als Drehbuchautor tätig ist<sup>293</sup>, für höchst entbehrlich. Eventuelle Ungereimtheiten der Inszenierung schiebt er generös auf das komplizierte Thema der seelischen Störung. Insgesamt widmet sich Turszinsky vorwiegend der inhaltlichen Seite des Films, da ein fixes Vokabular für formale Aussagen über filmische Techniken selbst in Fachkritiken kaum existierte.<sup>294</sup> Mit der Darstellung Bassermanns zeigt sich Turszinsky äußerst zufrieden, die Ensemble-Leistung fiele an dieser gemessen leider ab. Turszinsky nimmt die Premiere des *Anderen* mehr als gesellschaftliches denn kulturelles Ereignis in den Fokus. Eine kurze Depesche des *Neuen Wiener Tageblatts* beschränkt sich ganz auf den sensationellen Aspekt des Protagonisten Bassermann und auf eine wenig differenzierte „schöpferische Großtat eines genialen Künstlers“<sup>295</sup>. Hermann Kienzl freut sich im *Leipziger Tageblatt*, „daß der technische Apparat mit einer kaum zu übertreffenden Vollkommenheit funktionierte“<sup>296</sup>, die Filmvorführung also ohne Zwischenfälle stattfinden konnte. Eine Tatsache, die bei einem Film dieser Länge wohl durchaus lobende Erwähnung finden durfte.<sup>297</sup> Kienzl zeigt sich, trotz

---

*Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 24-33.

<sup>291</sup> Ebd., S. 25.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Vgl. Schweinitz (Hrsg., 1992), S. 446.

<sup>294</sup> Interessanterweise scheint die Vorführung einen kleinen Vorfilm enthalten zu haben (auf diesen wird auch an anderen Stellen hingewiesen), der Paul Lindau bei seiner Arbeit als Drehbuchautor zeigt. Dieses Material ist weder im Exemplar der *Murnau-Stiftung* noch in der Kopie der *Kinemathek* in Berlin enthalten. Vgl. Turszinsky (1913), S. 25.

<sup>295</sup> Ebd., S. 26.

<sup>296</sup> Ebd., S. 26, Hervorhebung i. O.

<sup>297</sup> In den Reklamen schwankt die Länge, die damals zu Werbezwecken angegeben wurde,

gewisser Skepsis gegenüber dem ‚Mimodrama‘, von der ‚Geschicklichkeit des Regisseurs Max Mack‘<sup>298</sup> und der Leistung Bassermanns beeindruckt, und das bezeichnenderweise ‚trotz Paul Lindau und Kientopp‘<sup>299</sup>. Angetan zeigt sich die *Deutsche Warte* (Berlin): die Bearbeitung des Stückes, das Ensemble und besonders Albert Bassermann hätten überzeugt.<sup>300</sup> Es wird sich zuversichtlich über die künstlerische Behauptung des Stummfilms geäußert und reges Bedauern darüber kundgetan, dass nicht bereits die Leistungen vergangener Schauspiel-Künstler haben auf diese Weise für die Nachwelt konserviert werden können. Künstlerische und ‚dokumentarische‘ Wertschätzung (vgl. Jacobsohns Einschätzung) des Mediums halten sich in dieser Rezension die Waage. Im Feuilleton der *Badischen Presse* wird gar von der ‚Siegesfeier der Kinematographie‘<sup>301</sup> geschrieben. Interessant ist, dass hier die vorherige Abwendung von Literatur- und Theaterschaffenden vom neuen Medium bzw. deren Ignoranz als Grund für das bisher niedrige Niveau des Films betrachtet wird. Die Kooperation von Albert Bassermann wird hier gleichsam als längst überfällige versöhnliche wie demokratisierende Geste gedeutet:

Tausende und Abertausende, die nicht die Mittel besitzen, um den hervorragendsten Charakterdarsteller der Gegenwart auf den Reinhardt-Bühnen zu sehen, sind jetzt in der Lage, seine Meisterschaft in der Charakterdarstellung im Lichtspiel zu bewundern [...].<sup>302</sup>

Die *Bonner Zeitung* nennt die Premiere eine ‚vom technischen Standpunkt aus sehr wirksame Vorführung‘<sup>303</sup>, bezeichnet Bassermanns Darstellung

---

zwischen 2000m und 2500m, laut Kienzl ca. 2 Stunden. Die erhaltene Version der *Kinemathek* Berlin ist allerdings nur ca. 51 Minuten lang, die der *Murnau-Stiftung* in Wiesbaden ca. 65 Minuten lang. Auch unterschiedliche Abspielgeschwindigkeiten und der fehlende Vorfilm lassen eine deutliche Differenz übrig.

<sup>298</sup> Ebd. Hervorhebung i. O. Lobende Erwähnungen des Regisseurs bleiben dennoch rar.

<sup>299</sup> Ebd. Eine Kritik an der Technik des Stummfilms äußert Kienzl dennoch in folgender Synästhesie: ‚Man kann, wenn man dieser Sprache der Gesichtszüge gelauscht und vor allem diese Uebergänge von einem Wesensreich in das andere mit Verwunderung beobachtet hat, man kann dann wohl verstehen, daß es den Ehrgeiz eines großen Künstlers reizt, seine Siegerstärke einmal waffenlos zu erweisen [...]‘, ebd., Hervorhebung i. O.

<sup>300</sup> Ebd., S. 26.

<sup>301</sup> Ebd., S. 26.

<sup>302</sup> Ebd., S. 31.

<sup>303</sup> Ebd., S. 31.

jedoch lediglich als „fesselndes Bemühen“<sup>304</sup>. Diese Zweifel betreffen nicht Bassermanns generelle Eignung als Schauspieler, wohl aber seine Eignung für dieses spezielle Medium, „das auf schnelle Abwicklung der Handlung, auf möglichst abwechslungsreiches Vielerlei hindrängt“<sup>305</sup>. Im Feuilleton des *Frankfurter Generalanzeigers* (Frankfurt a. M.) wird Paul Lindau als Vorreiter der neuen ‚Qualitätsoffensive‘ des ‚Autorenfilms‘ gerühmt, dem viele seiner Zunft folgen werden (und bereits in den Mozartsaal gefolgt sind) und dadurch das Kino „von Stufe zu Stufe auf die Höhe eines mächtigen Kultur- und Kunstträgers“<sup>306</sup> erheben werden, der in direkter Konkurrenz zum Theater stehen werde. Es folgen zwei unbetitelte euphorische Loblieder auf Albert Bassermanns Können, die gute Eignung des Stückes *Der Andere* für die filmische Bearbeitung und auf die Erfindung der Kinematographie, jedoch ebenfalls mit der Einschränkung, dass Bassermann „in allen Punkten sein Verhalten zu den mimischen Anforderungen des Kinos noch nicht restlos abgestimmt hat“<sup>307</sup>. Aus dem Feuilleton des *Königsberger Anzeigers* geht die Erwartung einer neuen Ära hervor, auch fand sich der Verfasser durch Bassermanns Selbstreflexionen bestätigt, den Kinematographen (in Verbindung mit dem Grammophon) zukünftig auch als „Erzieher zur Schauspielkunst“<sup>308</sup> genutzt zu sehen. Die ‚konservierenden‘ Eigenschaften des Mediums im Gegensatz zur Flüchtigkeit der Schauspielkunst am Theater lassen den Autor dessen große Zukunft skizzieren: „Der Kinematograph hat hundert Einzelleben in sich, die alle noch zum Besten der Kunst und des Volkes geweckt werden müssen“<sup>309</sup>. Wie aus diesen ausgewählten Artikeln der Tagespresse hervorgeht, steht der Film *Der Andere* als eigenständiges Kunstprodukt nicht im Mittelpunkt des Interesses. Die Leistung des Regisseurs wird in der Triade Regisseur-Drehbuchautor-Hauptdarsteller kaum erwähnt; die Reihenfolge der Nennung ist umgekehrt. Albert Bassermanns Minenspiel dominiert die positive Berichterstattung, mit Einschränkungen in Bezug auf

---

<sup>304</sup> Ebd., S. 31.

<sup>305</sup> Ebd., S. 31.

<sup>306</sup> Ebd., S. 32.

<sup>307</sup> Ebd., S. 32.

<sup>308</sup> Ebd., S. 33.

<sup>309</sup> Ebd., S. 33.

dessen uneingeschränkte ‚Übertragbarkeit‘ auf den Stummfilm. Seine ‚Genialität‘ bleibt jedoch, unabhängig vom Medium, konsensfähig. Paul Lindaus unverhoffte Vorreiter-Position wird teils anerkennend, teils spöttisch erwähnt. Die Basis seines Schauspiels wird für das ‚Filmdrama‘, an mancher Stelle vom vermeintlich konzilianteren Ende abgesehen, jedoch für ‚geeignet‘ befunden. Von großer Wichtigkeit ist das prominente und disparate Publikum der Premiere, das die neue ‚Salonfähigkeit‘ des Kinematographen zu repräsentieren scheint. Häufiger Gegenstand der Artikel sind generelle Überlegungen zum Kinematographen, dessen ‚konservierende‘ und ‚dokumentarische‘ Eigenschaften sowie die Aufwertung des Mediums durch die Mitarbeit von Kulturschaffenden aus bereits anerkannten Bereichen. Wenn auch der Film nicht als Surrogat des Theaters gehandhabt wird, so doch als neue Konkurrenz. Auch der technische Aspekt der Vorführung abendfüllender Filme strebe in Richtung Professionalität. Da die Meinungen jedoch von der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* arrangiert worden sind und diese gleichzeitig zu den Veranstaltenden dieses ‚Spektakels‘ gehörte, sollen auch Meinungen aus anderen Publikationen wiedergegeben werden.

### 3.1.3.2 Weitere Stimmen aus Fach- und Tagespresse

Eine anonyme Stimme im *Kinematograph*<sup>310</sup> zeigt sich vom ‚Lindau-Bassermannfilm‘ weniger überzeugt. Das sogenannte Elitepublikum der Pressevorführung<sup>311</sup> samt Berlins Oberbürgermeister Adolf Wermuth wird als fast schon selbstverständlich hingenommen. Das Stück sei zwar geeignet, der Hauptdarsteller ebenfalls, wie der Verfasser in lustlos wirkendem Ton aufzählt. Dennoch schätzt der Autor die Urteile der Presseangehörigen als medioker ein und zieht das Fazit:

- jedenfalls muss ich als Berichterstatter der Wahrheit die Ehre geben und konstatieren, dass der Bassermannfilm nicht den erwarteten grossen Erfolg brachte. Freilich darf man diese Premiere vor dem verwöhnten Elitepublikum auch nicht als Maßstab für seinen realen und idealen Wert anlegen; möglich, dass er vor dem grossen Publikum Sensation erregt und

<sup>310</sup> O. A. (1913): *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 318, 29. Januar 1913 (unpaginiert).

<sup>311</sup> Dieser Kommentar datiert die Pressevorführung auf den 21. Januar 1913.

ein glänzendes Rennen macht...<sup>312</sup>

In der *Lichtbild-Bühne* würdigt der Autor eingangs das Verdienst der *Vitascope*, „in kurzer Zeit mit kühnem Wagemut und viel taktvoller Intelligenz die Helden der Kunst und Literatur für unsere Filmproduktion gewonnen zu haben“<sup>313</sup>. Im Gegensatz zum *Kinematograph* wird hier statt der großen Enttäuschung ein „sichtliches großes Gefallen“<sup>314</sup> verzeichnet und auch die Berichterstattung in Fach- und Tagespresse erfährt eine völlig andere Einschätzung:

Diese Kritiken [die der Kunstkritiker, L.M.O.] sind äußerst lehrhaft, behandeln sachlich und ernst das schwierige Kunstthema der Kinodramatik und beweisen, daß die Kinokunst jetzt ernstlich genommen wird [...]<sup>315</sup>

Während der Film beim Fachpublikum einmal als durchgefallen betrachtet und auf eine Durchsetzung bei einem weniger anspruchsvollen ‚Massenpublikum‘ gesetzt wird, diagnostiziert die *Lichtbild-Bühne* künstlerischen wie kommerziellen Erfolg.<sup>316</sup> Es zeigt sich eine Diskrepanz zwischen den Erwartungen, die das vollmundig angekündigte Lindau-Bassermann-Projekt geschürt hatte, und den tatsächlichen Errungenschaften: von Lindaus Seite für die literarische Qualität des ‚Filmdramas‘, von Bassermann Seite für die (panto-)mimische Kunst von Filmschauspielern.<sup>317</sup> Diese Problematik greift auch der Publizist Friedrich Huth (1866-1935) auf, der sich in einem Artikel in der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* zu Filmschauspielen am Beispiel des *Anderen* äußert.<sup>318</sup> Huth kritisiert die Fixierung der rezensierenden Opponenten, die „ständig an die Verwandlung des Bühnendramas in das Kinodrama denken und nun Vergleiche anstellen,

---

<sup>312</sup> Ebd. Vier Punkte als beendendes Satzzeichen sprechen allerdings für eine weniger hoffnungsvolle Prognose.

<sup>313</sup> O. A. (1913): *Albert Bassermann im Film*. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 4, 25. Januar 1913, S. 26. Der Artikel stammt vom 25. Januar, datiert die Pressevorführung aber auf „[v]or einigen Tagen“ (ebd., S. 26). Es mehren sich die Hinweise, dass die Angabe bei Wedel (Hrsg., 1996), S. 164, fehlerhaft ist.

<sup>314</sup> Ebd., S. 26.

<sup>315</sup> Ebd., S. 26.

<sup>316</sup> Ebd., S. 26: „Es war ein Experiment, aber ein gelungenes und ‚Vitascope‘ kann zufrieden sein: nicht nur moralisch, sondern auch kaufmännisch, denn die Kinobesitzer wollen jetzt alle ‚Bassermanns‘ haben“.

<sup>317</sup> Vgl. Thielemann (1913): *Die Mimik der Kinoschauspieler*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 321, 19. Februar 1913 (unpaginiert).

<sup>318</sup> Huth (1913): *Filmschauspiele*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 43-45.

wie weit das Filmschauspiel hinter der lebendigen Bühne zurückgeblieben sei<sup>319</sup>. Er plädiert für ein autonomes Medium Film und nimmt zur Begründung die ‚überzogenen‘ Forderungen, die der *Andere* nicht erfüllt zu haben scheint:

Ich kann wohl eine unmotivierte Handlung, ein sprungweises Vorgehen, eine mangelhafte Darstellung oder Inszenierung tadeln – aber darauf kommt es nicht an, ob der Inhalt des Romans oder Schauspiels, das als Quellenwerk gedient hat, getreu und mit allen seinen Details im Kinoschauspiel wiedergegeben wurde.<sup>320</sup>

Huth weist der literarischen Vorlage einer Verfilmung den Stellenwert der Idee zu, deren Umsetzung jedoch in dem neuen Medium funktionieren müsse. Diese ‚Transferleistung‘ könne deshalb nicht allein nach Kongruenz beurteilt werden. Nun prüft der Autor, mit welchen filmischen Mitteln die Idee des *Anderen* umgesetzt wurde und zeigt Elemente auf, die seiner Ansicht nach zu fest der Tradition des geschriebenen Wortes verhaftet sind:

Und nun beweist die Vorführung dieses Filmschauspiels gerade das Gegenteil von dem, was so viele Kritiker ständig behaupten: Jedes erläuternde Wort war nach dieser Introduction [des Werkes von Taine, L.M.O.] überhaupt überflüssig und da immer wieder jeder Uebergang von Szene zu Szene durch die üblichen Inschriften erläutert wurde, so wurde das Fortschreiten der Handlung nur gestört, ja, es wirkte sogar komisch, daß Vorgänge, die sich ganz von selbst erklärten, durch Worte erläutert wurden.<sup>321</sup>

Dass *Der Andere* nicht als „Wendepunkt in der Kunst des Kinos“<sup>322</sup> bezeichnet werden könne, läge auch an Lindau selbst, der „das Stück der breiteren Volksmassen anpassen wollte“<sup>323</sup>. Huth weist dennoch daraufhin, dass diesem Film die erstmalige Beachtung des Kinos von Seiten des

---

<sup>319</sup> Ebd., S. 43.

<sup>320</sup> Ebd., S. 43.

<sup>321</sup> Ebd., S. 44. Weniger als zwanzig Jahre später ist die Vorsicht gegenüber Zwischentiteln schon selbstverständlich. Vgl. Zaddach (1930), S. 28: „Der Texttitel hat aber nur die Aufgabe, das Verständnis der Bilderfolgen zu erleichtern, ebenso wie die Bezeichnung des Gemäldes einen Fingerzeig für seine künstlerische Erfassung bieten will. Wenn ein Texttitel, der der dichterischen Vorlage entnommen ist, dieser Aufgabe gerecht wird, dann ist gegen seine Wahl solange nichts einzuwenden, solange er nicht durch eigene künstlerische Gestaltung (Versform) die Aufmerksamkeit vom Bilde abzieht. Für den Film ist der Texttitel stets nur Notbehelf“. Ähnlich verpönt für den Tonfilm ist heute der Einsatz von erläuternden Off-Stimmen, wenn ein Zusammenhang an die Grenzen bildlicher Darstellbarkeit stößt, vgl. Pietsch (2008): *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film. Zur Konstruktion dissoziierter Identitäten in den Werken E.T.A. Hoffmanns und Davis Lynchs*, S. 12.

<sup>322</sup> Huth (1913), S. 44.

<sup>323</sup> Ebd., S. 44.

Feuilletons zu verdanken sei.<sup>324</sup> Alfred Klaar (1848-1927), zwölf Jahre lang Theaterreferent der *Vossischen Zeitung* (Berlin)<sup>325</sup>, äußert eine gegenteilige Meinung:

Die gestrige Probe hat, so viel Interessantes wie sie bot, Bühnenwitz, der das Skelett der experimentartigen Handlung nicht mit allzuviel Fleisch und Blut umkleidet, bedarf sehr dringend des abmildernden und abrundenden Wortes, wenn sich eine Illusion einstellen soll; auf die sinnreiche mathematische Formel zurückgeführt, wirkt diese Gleichung mit einer Unbekannten zu mechanisch.<sup>326</sup>

Klaar vermisst zwar einerseits schmerzlich das Wort, in der stellvertretenden, inflationären Verwendung von Zwischentiteln stimmt er jedoch mit Huth überein:

Die naiven Erklärungen in der Transparentschrift der Gardine, die fast unrettbar zur Trivialität verurteilt sind, erregen oft inmitten der schauerlichsten Vorgänge lautes Gelächter. Sie verbinden vielleicht notdürftig die Szenen, aber sie zerreißen die Stimmung.

Dem ‚schauerlichen Vorgang‘ der Transformation Bassermanns von Hallers in den ‚Freiherrn‘ scheint Klaar hingegen mit Begeisterung beigewohnt zu haben, auch wenn er der affektiven Teilnahme im Theater die kühle Analyse der Leinwand gegenüberstellt.<sup>327</sup> Als Experiment sei *Der Andere* allemal interessant gewesen, der Film könne jedoch nur den Beginn einer noch zu vollziehenden Entwicklung bedeuten.<sup>328</sup> Emil Faktor (1876-1942), Theaterkritiker des *Berliner Börsen-Couriers*, hat für die Vorführung des *Anderen* nicht viel mehr als Spott und Häme übrig. Eine Konkurrenz zum Theater findet er in dieser Produktion keinesfalls begründet:

Man hat so seine Tage, an welchen man um die Zukunft des Theaters besorgt ist. Aber mit aller Gemütsruhe darf man zusehen, wie ein bekanntes Schauspiel von Paul Lindau verfilmt wird.<sup>329</sup>

Schon Lindaus ‚Schauerstück‘ stieß bei Faktor, im Gegensatz zum

<sup>324</sup> Ebd., S. 45. Spitzfindig formuliert Huth dort: „Da mußte schon ein Lindau kommen, um Beachtung zu finden“.

<sup>325</sup> Vgl. Heuer (1977): *Klaar, Alfred*. In: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), S. 696f. [Onlinefassung].

<sup>326</sup> Klaar (1913): *Paul Lindau als Filmdramatiker*, zitiert nach Schweinitz (Hrsg., 1992), S. 344.

<sup>327</sup> Ebd., S. 346.

<sup>328</sup> Ebd., S. 347: „Ein Versuch mit wertvollen, neuen Kräften fördert immer, auch wenn der nächste Zweck nicht voll erreicht wird“.

<sup>329</sup> Faktor (1913): *Die stumme Premiere. Mit Lindau und Bassermann im Kientopp*. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 35, 22. Januar 1913, 1. Beilage, S. 5, zitiert nach Schweinitz (Hrsg., 1992), S. 348 (Kursivsetzung i. O.).

Publikum, auf wenig Gegenliebe.<sup>330</sup> Die Verfilmung sei jedoch an unfreiwilliger Komik kaum zu übertreffen:

Der Höhepunkt der Heiterkeit aber wurde erreicht, als der Mann mit dem Doppelbewußtsein genesen heimkehrt und die teure Agnes auffordert, ihm etwas vorzuspielen. Futsch ist das Bild, und man liest etwa Worte wie: ‚Sie befürchtet einen Rückfall in sein Leiden.‘ Man war grenzenlos vergnügt, als Agnes doch spielte. Bei einer fortschreitenden Annäherung zwischen Theater und Kientopp kann das Schreiben von Trauerspielen eine der lustigsten Beschäftigungen werden.<sup>331</sup>

Wieder ist es ein Zwischentitel, der zum Gegenteil des beabsichtigten Effekts beiträgt. Faktor, dessen Loyalität offensichtlich dem Theater gilt, beschreibt zum Abschluss seiner Rezension eine kleine Szene, mit der er wohl pointieren möchte, wie sehr sich dieser Stummfilm und alle daran Beteiligten seiner Ansicht nach bei ‚niveaulosem‘ Publikum anbieten:

Kompetenter zur Beurteilung ist eine Dame, von welcher ich auf der Treppe den Ausspruch hörte: ‚Dieser Bassermann muß auch auf dem Theater ein ganz guter Schauspieler sein.‘ Seine Darstellung auf der Leinwand scheint ihr also gefallen zu haben. Wer weiß, ob sie nicht nächstens sogar ins Theater geht.<sup>332</sup>

### 3.1.3.3 Zwischenergebnis

Nach der Auswertung der vielfältigen Meinungen kann fraglos festgehalten werden, dass *Der Andere* stark polarisierte. Die Antipoden hingegen lassen sich nicht ohne weiteres den jeweiligen ‚Lagern‘ von Theater-Verfechtern und Kino-Befürwortern zuteilen, da sich ebenso Punkte ausmachen lassen, in denen sich intern die Geister scheiden. Einer Aufwertung des Stummfilms durch den Bezug auf eine literarische Vorlage steht die Herabsetzung durch grobe Vereinfachung und ‚unfilmische‘ Umsetzung des ‚Filmdramas‘, beispielsweise durch unangemessene Zwischentitel, gegenüber. Während

---

<sup>330</sup> Ebd., S. 349.

<sup>331</sup> Ebd., S. 349.

<sup>332</sup> Ebd., S. 350. Dass Faktor hier nicht völlig zu Unrecht sarkastisch wird, beweist die im April 1913 gegründete Filmzeitschrift *Illustrierte Kino-Woche*, die sich nicht an ein Fachpublikum, sondern explizit an den durchschnittlichen Kinogänger wendet: „Gestatte lieber Leser, daß ich Dir mitteile, daß Max Mack derjenige Regisseur ist, der den Film *Wo ist Coletti?* und vor allem den ersten Autorenfilm ‚*Der Andere*‘, von Paul Lindau, mit Alfred [!] Bassermann in der Hauptrolle gestellt hat“. E. L. (= Eugen Lewin) (1913): ‚*Endlich allein.*‘ In: *Illustrierte Kino-Woche*, Nr. 1., 30. April 1913, S. 4.

manche einen deutlichen Wendepunkt der Kinematographie zu erkennen glauben, sehen andere einen ersten, manche sogar misslungenen Versuch in Richtung ‚Kulturträger Kino‘. Steht Bassermanns Kooperation in der einen Rezension für die Demokratisierung, ‚Konservierung‘ und Genialität großer Darstellungskunst, wird sie in einer anderen als Ausverkauf jeglichen künstlerischen Anspruchs interpretiert, in einer weiteren als wenig überzeugende pantomimische Transferleistung bewertet. Paul Lindaus Stück wird zwar als allgemein ‚geeignet‘ bezeichnet, von den einen jedoch, weil es die Qualität des ‚Kinodramas‘ hebe, von anderen, weil es schon auf der Theaterbühne nur ein reißerisches ‚Schauerstück‘ gewesen sei und genau aus diesem Grund für die ‚Verfilmung‘<sup>333</sup> geradezu prädestiniert schien. Eine Konkurrenz zum Theater wird von den einen beschrien, von den anderen belächelt, von dritten wird bereits die Ausformung der Filmkunst als eine vom Theater genuin verschiedene verfochten. Unbestrittene Errungenschaft des *Anderen* ist allerdings seine viel gerühmte ‚Feuilletonfähigkeit‘<sup>334</sup>. Der erste ‚Autorenfilm‘ wurde allerorts diskutiert: von der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* bis zum *Berliner Börsen-Courier*. An Paul Lindau selbst bleibt es zu bestätigen, dass die heute oft strapazierte Wendung ‚any publicity is good publicity‘ 1913 schon erste Anwendung fand:

Ich glaube auch nicht, daß die ‚Verfilmung‘ – ‚verzeihen Sie das harte Wort‘, würde Wippchen sagen, – dem Werke in seiner ursprünglichen Gestalt als Schauspiel oder Roman materiell schadet. So weit meine Erfahrung reicht, ist gerade das Gegenteil der Fall: die Vorführung des Films meines Stückes in mehr als einem halben Dutzend Berliner Theatern hat der gleichzeitigen Aufführung meines Stückes im Schillertheater nicht den geringsten Abbruch getan, hat den äußeren Erfolg vielmehr gefördert und gefestigt. Und ich glaube, die Autoren und Verleger von Romanen werden die gleiche Erfahrung machen.<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> ‚Verfilmung‘ wird hier im ursprünglich pejorativen Sinne gebraucht, vgl. das folgende Lindau-Zitat.

<sup>334</sup> Vgl. Diederichs (2004): *Filmkritik und Filmtheorie*, S. 498.

<sup>335</sup> Lindaus Antwort in: O. A. (1913): *Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel – eine Auswahl*. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* (Leipzig) 8, Nr. 127, 5. Juni 1913, zitiert nach Schweinitz (Hrsg., 1992), S. 279/80.

### 3.1.4. Exkurs: Das Problem einer ‚Literaturverfilmung‘

Die Untersuchung eines Filmes, der eine literarische Vorlage adaptiert, birgt im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit offensichtliche Risiken:

Solche Einsichten [betreffend das Verhältnis von Literatur und Film begriffen als ‚Analogien‘ und nicht als ‚Einflüsse‘, L.M.O.] sind zumal in der Literaturwissenschaft lange Zeit nicht zur Kenntnis genommen worden, für die sich das Verhältnis zwischen Literatur und Film meist auf die Problematik der Literaturverfilmung verengt hat. Damit verbindet sich in der Regel die Fixierung auf die Frage der ‚Werktreue‘ und die Abwertung des Films als eines eigenständigen künstlerischen Mediums, die im Einzelfall regelmäßig auf den Nachweis eines ästhetischen Gefälles zwischen Literaturvorlage und Film hinauslief.<sup>336</sup>

Wie Drexler konstatiert, untergräbt eine solche Methode, die nicht eben ‚ergebnisoffen‘ vorgeht, die künstlerische Autonomie des Mediums Film zugunsten einer angenommenen Superiorität von Literatur. Vom aktuellen Wissensstand ausgehend sollte diese Haltung hoffentlich als obsolet bezeichnet werden dürfen.<sup>337</sup> Überträgt man die Prämisse der künstlerischen Autonomie, die auch einem gewandelten medialen Umfeld entspringt, rückwirkend auf einen Stummfilm des frühen 20. Jahrhunderts, kann daraus jedoch leicht eine ahistorische Betrachtungsweise resultieren, die mit dem tatsächlichen Entwicklungsstand des Mediums schwer zu vereinbaren ist. Wie in dem zuvor besprochenen Artikel Friedrich Huths, zielten damalige Rezensenten des *Anderen* ebenso auf Vergleiche zwischen Theaterbühne und Filmvorführung ab, aus denen das weniger etablierte ‚stumme‘ Medium stets als unterlegen hervorging. Vom *Anderen* eine doppelte Emanzipationsleistung zu erwarten, obwohl gerade seine Referenzen, die schon aus den damals gängigen Genre-Bezeichnungen ‚Autorenfilm‘ und ‚Filmdrama‘ ersichtlich sind, den innovativen Ansatz bedeuten, wäre paradox. Von einer Gegenüberstellung von Lindaus Bühnen-Manuskript und Macks Film, die lediglich ‚Unterlassungen‘ und ‚Hinzufügungen‘ protokolliert, soll hier selbstverständlich abgesehen werden. Es wird vielmehr eine vergleichende Analyse einzelner Szenen angestrebt, die nicht

<sup>336</sup> Drexler (2004): *Erzählen in verschiedenen Medien. MISERY. Stephen Kings Roman (1987) und Rob Reiners Film (1990)*, S. 123.

<sup>337</sup> Ebd., S. 123.

vorrangig auf eine fehlende oder vorhandene Kongruenz abzielt, sondern gerade Schwierigkeiten und Besonderheiten der filmischen Inszenierung des *Anderen* herausarbeitet, die zum Teil bereits in zeitgenössischen Rezensionen hervorgehoben worden sind. Klaus Kanzog weist in Bezug auf den Textstatus von Filmen auf die jeweilige Kontextgebundenheit von Literaturverfilmungen, auch unter Nennung des ‚Autorenfilms‘, hin:

Im weiteren ist eine Literaturverfilmung nicht von der Situation zu lösen, in der sie entstand. Impulse gingen aus vom institutionellen Zwang, schnell Stoffe bereitzustellen, von bestimmten Bildungsansprüchen, vom Text selbst und von einer bewußten literarischen Orientierung (z.B. im *Autorenfilm*). Zu unterscheiden ist also zwischen der bloßen Ausbeutung literarischer Stoffe, die vielfach zur Zerstörung spezifischer Textbotschaften sowie zum Verlust an historischer Substanz führt, und der ‚Literarizität‘, d.h. dem Literarischen als Referenz des Films. Unter dem Gesichtspunkt der ‚Literarizität‘ sind Literaturverfilmungen trotz der notwendigen Emanzipation von der literarischen Vorlage immer auch Interpretation dieser Vorlage (gelegentlich sogar deren bewußte Korrektur).<sup>338</sup>

Da die historische Situation des *Anderen*, von Lindaus Schauspiel bis zum Entwicklungsstand des neuen Mediums, in dieser Arbeit bereits eingehend eruiert worden ist, sollten potentielle Faktoren eliminiert sein, welche die Auffassung einer Verfilmung als bloße Übertragungsleistung begünstigen würden.<sup>339</sup>

### 3.1.5 Analyse einiger Szenen

#### 3.1.5.1 Die Ursache: Hallers' Sturz vom Pferde

Um den gesamten Film in Aufbau und dramaturgischen Einheiten zu erfassen,<sup>340</sup> wurde ein Protokoll angelegt, das sich zwischen Sequenz- und

<sup>338</sup> Kanzog (1991), S. 17, Hervorhebung i. O. Die Fragen, ob es im Film eine ‚unbewußte‘ literarische Orientierung überhaupt geben kann und wo eine ‚Ausbeutung‘ literarischer Stoffe anfängt, sollen an dieser Stelle übergangen werden.

<sup>339</sup> Vgl. Drexler (2004), S. 123. Hier soll zum letzten Mal dem Bedauern Ausdruck verliehen werden, dass das Drehbuch Lindaus, ungeachtet wie kurz oder dürftig es auch gewesen sein mag, nicht eingesehen werden konnte. Dieser textliche Zwischenschritt wäre für diese Arbeit sicher aufschlussreich gewesen. Johannes Brandts Drehbuch zum *Anderen* (1930) von Robert Wiene, wurde hingegen Anfang der 90er Jahre in der *Cinémaèque Française* wiedergefunden. Vgl. Jung/Schatzberg (1993), S. 40.

<sup>340</sup> Nicht vorenthalten werden soll hier die Schwierigkeit, dass Aussagen über den Gesamtaufbau dieses Films zwangsläufig vage bleiben müssen, weil dieser lediglich anhand seiner heute noch bestehenden Versionen ermittelt werden kann. Durch einige Übergänge und Zwischentitel drängt sich der Eindruck auf, dass Szenen fehlen, auch weil andere Szenen (z.B. Hallers' und Weigerts Studiengänge) im vorhandenen Aufbau wenig Sinn ergeben. *Der Andere* sollte als Fragment betrachtet werden. Vgl. dazu

‚Szenenverlaufsprotokoll‘ bewegt.<sup>341</sup> Im Rahmen des Protokolls findet Hallers' Sturz in der ersten Sequenz statt, 1. Vorgeschichte/Exposition (00:01-12:42). Ein besondere Herausforderung filmischer Darstellbarkeit, die ohne gesprochene Dialoge operiert, ist die der Vorzeitigkeit eines Ereignisses, das maßgeblichen Einfluss auf den späteren Verlauf ausüben soll. Auch um den Sturz Hallers' als Hauptursache folgender Ereignisse einzuführen, sind die ersten dreizehn Minuten des Films ein Rückgriff in Hallers Lebensgeschichte, der mit dem Zwischentitel ‚*Ein halbes Jahr später*‘ (12:43) endet. In dieser Exposition wird die Wohnsituation in der Villa durch einen Zwischentitel gezeigt (01:05) sowie Einblick in Hallers' gesellschaftliches Leben gewährt.<sup>342</sup> Auf einer Teegesellschaft bei Arnoldys wird Hippolyte Taines Theorie eingeführt, die entsprechend eingeblendete Buchseite (01:47) beginnt mit den Worten ‚*Infolge eines Sturzes, einer schweren Krankheit, infolge von Ueberanstrengung kann sich im Menschen ein Doppelwesen bilden [...]*‘. Ein deutliches ‚Planting‘<sup>343</sup> der kommenden Ereignisse wird also in Form einer Texttafel generiert. Die folgende Diskussion enthält hingegen keine Zwischentitel. Jeweils eingenommene Positionen werden durch Gestik, Mimik und das Arrangement der Personen innerhalb des Bildes hinreichend verdeutlicht: während Agnes (links) und Hallers (rechts) im Vordergrund sitzen, stehen Arnoldy, das Buch haltend,

---

Jung/Schatzberg (1993), S. 39, die ebenfalls die Vollständigkeit, hier die der *DIF*-Fassung, bezweifeln.

<sup>341</sup> Protokoll siehe Anlage am Ende der Arbeit. Die grobe Strukturierung wurde angelegt nach dem Vorschlag eines Sequenzprotokolls von Korte (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 51, jedoch nach den Bedürfnissen für diesen Stummfilm, der nur mühsam zu beschaffen ist, erweitert. So enthält das Protokoll Beschreibungen der Szenen sowie auch alle Zwischentitel, damit ein Mindestmaß an Nachvollziehbarkeit gewährleistet ist, auch wenn der Film nicht eingesehen werden kann. Überschriften der Sequenzen, Zwischentitel und der Großteil der zugehörigen Zeitangaben im Fließtext beziehen sich direkt auf das Protokoll.

<sup>342</sup> Während im Vorspann Agnes als Arnoldys Schwester eingeführt wird, bleibt Emmy übrigens unerwähnt. Die Figur Emmy ist im Film nicht verwendet worden, die weiblichen Rollen bleiben Agnes und Amalie. Der Platz an Hallers' Seite ist dadurch im Film nicht schon durch ein Substitut (Emmy) besetzt, sondern unbekleidet.

<sup>343</sup> Vgl. Wulff (2007): *Planting*. In: *Lexikon der Filmbegriffe* [Online]: „Dem Zuschauer ist die Orientiertheit aller Elemente einer Geschichte in das hinein, was erst später geschehen wird, durchaus bewusst, deshalb muss das Planting um so sorgfältiger erfolgen: Werden sie überdeutlich gesetzt, wirken sie banal.“ Die ‚Banalität‘ dieses Plantings resultiert daraus, dass die Rezeptionsgewohnheiten 1913 durchaus andere waren, obgleich sich in den Rezensionen auch schon Unmut über die hier verwendete Explizitheit breit machte.

und Dr. Feldermann, der bisher nicht namentlich eingeführt worden ist, hinter Hallers. Agnes sitzt im Abseits und beteiligt sich nicht am Gespräch. Es folgt eine Konzentration auf die Gruppe Feldermann/Arnoldy (stehend) und Hallers (sitzend) (02:20), in der die Blickachse den ‚Frontverlauf‘ besonders deutlich zeigt: während Feldermann und Arnoldy enger beisammen rücken und mit ernsten Minen ihre Köpfe nach unten zu Hallers beugen, bleibt dieser gerade sitzen und schaut die beiden mit großen Augen fragend und gleichzeitig belustigt an. Natürlich ist eine argumentative Feinstruktur bezüglich Willensfreiheit und juristischer Schuldfähigkeit<sup>344</sup>, wie man sie in den Dialogen des Schauspiels vorfindet, auf diese Weise kaum zu transportieren, tatsächlich wird diese Verbindung in der Verfilmung aber auch nicht angelegt. Die Bezeichnung Hallers' als Rechtsanwalt hätte, um das Stereotyp des ‚Advocatus Diaboli‘ zu strapazieren, eine Änderung der Position beinhalten können, wenn der Konflikt Staatsanwaltschaft-Rechtsanwaltschaft, wie er im Schauspiel vorzufinden ist, vom Film aufgegriffen worden wäre. Diese Auseinandersetzung und die darin beinhaltete Läuterung Hallers' durch die Vorführung seiner juristischen Fehlbarkeit mittels begangenen Unrechts an Amalie sind im Film hingegen kein Gegenstand.<sup>345</sup> Die ablehnende Position Hallers' beruht hier also auf der Theorie des ‚Doppelwesens‘ als solcher und nicht zwingend auf den mit ihr verbundenen Konsequenzen für seinen Berufsstand und das juristische System. Als Krankheitsursache wird im Film überaus deutlich der Sturz vom Pferd herausgestellt, der in der letzten Szene (11:43-12:42) der Vorgeschichte gezeigt wird. Eingeleitet wird mithilfe des Zwischentitels

<sup>344</sup> Der Vortrag dieses Themas, den Hallers im Schauspiel halten soll, wird im Film nicht erwähnt. Dennoch gibt es Szenen, in denen Hallers mit Kommissar Weigert auf Kneipen-Expedition geht. Der Zwischentitel lautet kurioserweise: ‚Staatsanwalt Hallers unter Führung des Polizeikommissars Weigert auf Studiengängen.‘ (09:14). Hier wurde also entweder ein ‚alter‘ Zwischentitel übersehen, oder diese Szene, die mit der Umbenennung der Berufsbezeichnung und der Tilgung des juristischen Konflikts ihre Berechtigung einbüßt, wurde nachträglich montiert.

<sup>345</sup> Wie bereits dargestellt worden ist, erfolgte die Umbenennung der Berufsbezeichnung nachträglich. Man kann also nur spekulieren, ob der Konflikt mit Amalie vor diesem Akt der Zensur vom Film aufgegriffen worden ist oder nicht. In dieser Version wird durch einen Zwischentitel deutlich gemacht, dass sich der vermeintlich kriminellen Handlung Amalies keine Strafverfolgung angeschlossen hat: ‚Wir wollen die Sache nicht weiter verfolgen, Sie sind entlassen.‘ (09:00). Dass als Konsequenz dennoch sozialer Abstieg resultiert, zeigt ein weiterer Zwischentitel: ‚Amalie hat ohne Zeugnis keine Stellung mehr gefunden und ist hier Kellnerin geworden.‘ (27:12).

„Beim Morgenritt“ (11:43). Anwesend sind zwei Herren (einer von ihnen Arnoldy) und eine Dame (Agnes), die Hallers vom Pferde aus sogleich mit Handkuss begrüßt (11:49). Die Verbundenheit von Agnes und Hallers, deren einsamer Höhepunkt im Schauspiel erst am Ende durch einen Handkuss symbolisiert wird, hat hier folglich weit weniger libidinöses Konfliktpotenzial.<sup>346</sup> Nach der Begrüßung will Hallers der Dame seine Reitkünste demonstrieren und setzt zum Sprung auf ein Hindernis überschaubarer Höhe an (12:24), der Rezipient befindet sich derweil in der Position der zuvor gezeigten Zuschauergruppe. Während sich der Sturz ereignen soll, blickt man hingegen auf die drei Zuschauer (12:25), Agnes sinkt der Ohnmacht nahe in die Arme eines Begleiters, die Gruppe stürzt aus dem Bild. Es folgt der redundante Zwischentitel „Mit dem Pferde gestürzt.“ (12:30). Da in der nächsten Einstellung darüber hinaus gezeigt wird, wie Hallers neben seinem Pferd auf dem Boden liegt und von den Herbeieilenden aufgehoben werden muss (12:33), blieb wohl auch dem ungeübten Zuschauer nicht verborgen, was sich soeben auf der Leinwand zugetragen hatte.<sup>347</sup> Zwischentitel dieser Art, von denen im *Anderen* einige zu verzeichnen sind, scheinen auf zweierlei zu verweisen: zum einen auf eine gewisse Unentschlossenheit in Bezug auf die intellektuelle Beschaffenheit der gewünschten „Zielgruppe“, zum anderen auf den fehlenden Erfahrungswert, welche Zusammenhänge allein mit filmischen Mitteln unmissverständlich darstellbar sind. Die Sequenz Vorgeschichte/Exposition wird durch diese Szene abgeschlossen. Hallers muss fort getragen werden (12:37), sein gesundheitlicher Zustand ist ungewiss.

---

<sup>346</sup> Vgl. Jung/Schatzberg (1993), S. 39: „Daß seine nur dem im selben Haus lebenden Freund Arnoldy eingestandene Liebe zu dessen Schwester Agnes in ihm einen weiteren Gefühlsdruck verursacht, erhöht nur die psychologische Brisanz der Erkrankung und weist bereits die Richtung auf eine noch präfreudianisch unscharfe psychoanalytische Deutung. Genau diesen Aspekt nimmt Max Mack in seiner Verfilmung von 1912/13 zurück [...]“.

<sup>347</sup> Vgl. Alfred Klaars Amüsement über die „naiven Erklärungen in der Transparentschrift der Gardine“, Klaar (1913), S. 345.

### 3.1.5.2 Die Transformation in den ‚Freiherrn‘

Mit dieser Ungewissheit wird jedoch nicht lange gespielt, denn die nächste Szene zeigt den Anwalt wohl auf mit seinem Mitarbeiter. Der erste Zwischentitel<sup>348</sup> gibt einen Hinweis auf erste Konzentrationsprobleme, die sich in Hallers' gewandeltem Verhalten als unübersehbar erweisen. Der darstellerischen Leistung Bassermanns ist es zu verdanken, dass eine physische Veränderung augenscheinlich wird: Wirkte Hallers in der Exposition noch schneidig, selbstbewusst und voller Körperspannung, scheint es bereits beim Diktat (ab 13:17) als würde er sein altes Selbst imitieren. Fahrig und zögernd durchstreift er jetzt sein Arbeitszimmer, die ganze Körperhaltung drückt Mut- und Rastlosigkeit aus. Diese Szene stellt eine thematische Verschmelzung der ersten und der dreizehnten Szene des ersten Aufzugs des Schauspiels dar. Dazwischen liegende Handlungsstränge wurden zum einen nicht in die filmische Handlung übernommen (Ewald wird verdächtigt, Konsultation mit Feldermann, die ‚sehr starke seelische Erregung‘, das erneute Gespräch mit Arnoldy über Agnes etc.), zum anderen auf die vorzeitige Ebene der Exposition verlagert (Taines Theorie, Hallers' Beziehung zu Agnes, Agnes' abendliches Klavierspiel). Zwischentitel werden hier nur eingesetzt, um die Veränderungen an Kleinchens Arbeitsrock zu verdeutlichen (14:45 und 15:36). Nachdem Kleinchen die Szene verlassen hat (16:38), schließt sich inhaltlich die dreizehnte Szene des Schauspiels an: Hallers ist allein und liest unkonzentriert in einem Buch (17:16) bis sein Blick gen Decke wandert.<sup>349</sup> Anstatt dem Ruf zu folgen und sich zur Ruhe zu begeben, liest er weiter und schläft auf dem Stuhl sitzend ein (18:22). Hier beginnt die Metamorphose in den ‚Freiherrn‘, die allein durch die Leistung des Hauptdarstellers getragen wird. Fast eine Minute lang agiert Bassermann mit geschlossenen Augen, bis er diese, das Gesicht zu einer Grimasse verzerrt, weit aufreißt (19:11). Die ‚Verwandlung‘ in sein Doppel-Ich ist vollzogen. Wurde bis hierhin durch diese Szene der Eindruck

<sup>348</sup> ‚Ein halbes Jahr später. Hallers versucht mit seinem Sekretär zu arbeiten.‘ (12:43).

<sup>349</sup> Die Absprache über Hallers' persönliche Nachtmusik wurde bereits in der Exposition getroffen (03:37), hier schloss sich eine Einstellung an, in der Hallers seinen Blick ebenfalls nach oben richtet (05:09), woraufhin Agnes beim Spielen gezeigt wurde (05:10). Der Blick zur Decke ist also schon hinreichend eingeführt, der Zuschauer weiß, was das Spiel Hallers signalisieren soll.

erweckt, dass in die darstellerischen Fähigkeiten der Akteure größeres Vertrauen gesetzt wurde als noch in der Eröffnungssequenz, wird das Gegenteil durch den prompt folgenden Zwischentitel bewiesen: *„Im Dämmerzustand. Nachwirkungen des Reitunfalls.“* (19:13). Aus dem Rückgriff auf das geschriebene Wort, das hier wieder als unmissverständlicher Wegweiser fungiert, ergibt sich, dass kein Raum für Uneindeutigkeiten gelassen werden soll. Das Gezeigte wird für den Rezipienten kommentiert und in den Handlungskontext eingeordnet, um so größtmögliche Transparenz zu erreichen. Die Begründung für Hallers' Spaltung ist vorerst eine monokausale, Überarbeitung und hektisches Großstadtleben werden erst durch Dr. Feldermanns abschließende Diagnose als weitere Faktoren hinzugefügt.<sup>350</sup> In den folgenden fünf Minuten (19:17-24:36) kann sich der Zuschauer von den ‚Nachwirkungen‘ selbst überzeugen: langsam und schleppend, mit steifen Gliedern und entstellt-verzerrtem Gesicht, trifft der ‚Freiherr‘ seine Vorbereitung zum Ausgehen. In einer Nahaufnahme (22:28-23:21) legt er sich Kleinchens Arbeitsrock, und ein Halstuch an, setzt sich eine Mütze auf. Das Rätsel um den Rock ist somit gelöst, denn Hallers' somnambules Alter Ego trägt ihn bei seinen nächtlichen Ausflügen. In dieser Szene werden lange Einstellungen verwendet, die bis zu eine Minute umfassen. Bassermann wird dadurch viel Raum geben, den ‚Freiherrn‘ als schlafwandelnden Automaten zu präsentieren, der, scheinbar losgelöst von Rechtsanwalt Hallers, seinen eigenen Impulsen folgt.

### 3.1.5.3 Das Ende

Nachdem Amalie, sehr ähnlich der dritten Szene des viertens Aufzugs im Schauspiel, Agnes' Uhr<sup>351</sup> zu Hallers zurückgebracht (52:09) und ihn weiter

<sup>350</sup> ZT: *„Ruhe, Einsamkeit, heraus aus der Großstadt, das ist Ihre Arznei.“* (1:00:09). Durch diesen Zwischentitel wird wieder auf die eingangs (01:47) eingeblendete Buchseite Taines rekuriert, in der ‚Überanstrengung‘ als zweiter Grund angeführt wird.

<sup>351</sup> Leider ist aufgrund eines Sprungs in der vorhandenen Datei an vorangegangener Stelle (29:20-30:23) nicht einwandfrei zu klären, ob ein Zwischentitel existiert, der die Uhr deutlich als die von Agnes ausweist. Ebenfalls fehlt die Übergabe des Gegenstandes. Da jedoch zu sehen ist, wie sich Hallers als der ‚Freiherr‘ einen Gegenstand in die Gesäßtasche steckt (24:03), den er vorher aus einer Vitrine genommen und eingehend

ob seines nächtlichen Verbleibs verunsichert hat, bricht Hallers zusammen und Dr. Feldermann betritt wie gerufen den Raum. Auch das anschließende ‚Verhör‘ (56:32-59:35), das in Hallers' Erkenntnis seines gespaltenen Zustandes mündet und mit Feldermanns Empfehlung endet, lehnt sich stark an die sechste Szene des letzten Aufzugs an. Entscheidender Unterschied ist, dass Amalie anwesend ist, die dem Geschehen lediglich als Beobachterin beiwohnt, und Agnes beim Schlagen der Erinnerungsbrücke keine aktive Rolle spielt. Die Klaviermusik, die im Schauspiel den wesentlichen Beitrag zur Aktivierung der Erinnerung darstellt, wird hier subtiler durch den bereits etablierten Blick zu Zimmerdecke (57:21) angedeutet. Da Hallers Augen vorher ziellos durch den Raum schweifen und sich nur langsam nach oben richten, ist anzunehmen, dass diese Geste mehr für die Erinnerung an die Musik stehen soll als für eine Reaktion auf tatsächlich einsetzendes Klavierspiel (Amalie und Feldermann zeigen keine Reaktion auf ein Geräusch). Der Beitrag von Agnes bleibt hier ein indirekter. Die Verbindung zwischen Agnes und Hallers wird erst in der letzten Sequenz des Filmes besiegelt. Während das Schauspiel mit der großen Zuversicht auf baldige Genesung schließt, in deren Verlauf Agnes laut Dr. Feldermann einen begünstigenden Faktor (‚Jugend und Anmut‘) darstellt, ist sie in der Verfilmung gewissermaßen die Prämie für vermeintlich abgeschlossene Rekonvaleszenz. Der Zwischentitel ‚*Genesen. Nach Monaten wieder zu Hause.*‘ (1:00:56) verspricht Hallers' Rückkehr in sein altes Leben und zeigt, dass die erfolgreiche Heilung zumindest einige Zeit in Anspruch genommen hat. Dass der Sturz samt seiner unglückseligen Konsequenzen hinter ihm zu liegen scheint, symbolisiert bereits die Ankunftsszene (1:01:01), in der Hallers zu Pferde auf den Hof reitet, wo ihn Amalie,

---

betrachtet hat, muss diese Übergabe an sich dargestellt worden sein. Als Verbindungsstück zwischen Hallers und dem ‚Freiherrn‘ würde die Uhr sonst wenig Sinn ergeben. Im Gegensatz zum Schauspiel ist es genau diese Uhr (dort war es eine Brosche), die Amalie sich im schläfrigen Zustand versehentlich in die Tasche gesteckt hatte und deretwegen sie entlassen worden ist (siehe Vorgeschichte/Exposition 5:56 – 9:00); sie weiß also genau, um wessen Uhr es sich handelt. Im Sinne des ‚piece of the real‘ (Kapitel 1.2.3.1) muss festgehalten werden, dass hier weder gezeigt wird wie Hallers die Uhr an sich nimmt noch wie sie ihrer rechtmäßigen Besitzerin zurückgegeben wird. Das kreisförmige Zirkulieren wird demnach nur in Ausschnitten dargestellt, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, dass dies in einer ursprünglichen Fassung anders gewesen sein könnte.

Arnoldy, Feldermann und Agnes in Empfang nehmen.<sup>352</sup> Die letzten Szenen (1:01:29-1:05:50) spielen sich allein zwischen Agnes und Hallers ab. Ganz förmlich nehmen die beiden auf der Terrasse auf Sesseln Platz, wo Agnes ihre Erleichterung kundtut: *„Ich freue mich, Sie wieder wohl und munter zu sehen.“* (1:01:54). Hallers macht tatsächlich einen äußerst gelösten und zufriedenen Eindruck, die gute Stimmung schlägt allerdings schnell um (1:02:19) und Unsicherheit macht sich bemerkbar. Dies veranlasst Hallers zu einem schnellen Szenenwechsel, er geht durch die Terrassentür zum Klavier und lehnt sich an dieses an. Mit einer auffordernden Geste bedeutet er Agnes, doch zu ihm zu kommen und etwas zu spielen. Sie kommt dieser Aufforderung nur widerstrebend nach, offenbar ahnend, dass ihr Spiel zu seinen Metamorphosen in den ‚Freiherrn‘ mehr als einen musikalischen Beitrag geleistet hat, denn *„Agnes befürchtet einen Rückfall in seine Krankheit.“* (1:02:58). Hallers kann sie gut gelaunt vom Gegenteil überzeugen. Während Agnes ihr Spiel beginnt, bleibt Hallers ans Klavier gelehnt stehen. Es folgt eine Nahaufnahme (1:03:23), Agnes ist währenddessen nicht mehr im Bild. Hallers' ursprünglich konzentrierter Blick beginnt starr zu werden, seine Augen verdrehen sich nach oben. Er führt eine Hand an die Stirn und atmet tief ein und aus. Dann schließt er die Augen, schüttelt was immer da lauerte ab und holt erneut tief Luft. Es folgt eine sehr schneller prüfender Blick nach unten auf Agnes, dem Bassermann eine fast schon schelmische Nuance verleiht. Kann man hier von einem ‚Rückfall‘ sprechen? Gezeigt wird jedenfalls, dass Hallers gegen erneute Einbrüche des ‚Anderen‘ nicht gefeit ist und, wie sein Blick auf Agnes verrät, darum auch weiß. Daraus resultiert eine gewisse Komplizenschaft mit seinem Alter Ego, denn Hallers scheint sich durchaus im Klaren darüber zu sein, dass der ‚Andere‘ nicht einfach ‚verschwinden‘ wird.<sup>353</sup> Was nun folgt kann fast als Ablenkungsmanöver betrachtet werden: Hallers nähert sich der immer noch spielenden Agnes und stellt sich hinter sie; die Szene

---

<sup>352</sup> Ohne dass der Konflikt mit Amalie in der Verfilmung gesonderter Gegenstand ist, scheint ihr trotzdem wieder eine Stellung im Hause angeboten worden zu sein, denn sie trägt eine Kammermädchen-Tracht.

<sup>353</sup> Vgl. Cowan (2004), S. 66: „With this ominous ending, Mack's film from 1913 offers an early example of what would become a standard closing sequence of the ‚not quite dead yet‘ variety in 20<sup>th</sup> century horror film“.

endet mit einem kurzen, jedoch verhältnismäßig leidenschaftlichen Kuss (1:04:37). Im Ausgleich zu diesem Gefühlsausbruch zeigt die letzte Einstellung, wie Hallers und Agnes vergnügt Brüderschaft trinken (1:04:39). Darüber, dass es sich hier um kein klassisches Happy End handelt, können auch die letzten beiden Einstellungen nicht hinwegtäuschen. Die implizierte Eheschließung durch die hier offensiv zur Schau gestellte Harmonie scheint nur noch eine Persiflage der gelungenen Wiederherstellung des bürgerlichen Wertesystems.<sup>354</sup>

### 3.1.5.4 Ergebnis

Auch wenn die Analyse des *Anderen* lediglich Szenen dreier Sequenzen aufgreifen konnte, wird deutlich, dass Macks Verfilmung den inhaltlichen Schwerpunkt im Vergleich zum Schauspiel verlagert. Durch den Verzicht auf die Figur von Emmy ist die Personenkonstellation wesentlich asymmetrischer und die Leerstelle an Hallers' Seite leichter von Agnes zu bekleiden, wodurch die Aufmerksamkeit von Hallers' unbefriedigtem Liebesleben abgezogen wird. Ein Happy End mit Agnes scheint von Anfang an gesichert zu sein, während Hallers' psychische Störung zwar lediglich eine unschöne Episode im Leben des ansonsten zufriedenen, wohl situierten Rechtsanwalts darstellt, aber dennoch deutlich im Interesse der Aufmerksamkeit steht. Die Faktoren dieser Erkrankung werden auf zwei unverfänglich darstellbare Punkte reduziert (Sturz und Überanstrengung), die ebenfalls mit Ausschnitten aus Taines Überlegungen untermauert werden und den Wissensstand betreffend 1913 allenfalls noch durch ihren Bezug zu Lindaus Vorlage zitierwürdig erscheinen. Vom Standpunkt eines heutigen Rezipienten aus ist der Umgang mit den Zwischentiteln zwar

---

<sup>354</sup> Vgl. ebd., S. 84, wo Cowan zurecht die Sichtweise kritisiert, die Jung/Schatzberg (1993), S. 39, äußern: „Das *happy ending* des Films wird in letzter Sekunde noch konservativ zurückgebunden: Dem leidenschaftlichen Kuß zwischen Hallers und Agnes folgt als letzte Einstellung eine Szene, in der beide miteinander Bruderschaft trinken. Die libidonöse [!] Auflösung des Konflikts in Liebe und Sexualität wird auf Freundschaftsgesten reduziert, obwohl die durch den Kuß suggerierte ‚Nachgeschichte‘ auf das konservativ-bürgerliche Ideal von Ehe und Familie hindeutet“ (Hervorhebung i. O.). Die ‚not quite dead yet‘-Einstellung am Klavier ignorieren Jung/Schatzberg in ihrem Artikel geflissentlich.

nachvollziehbar, jedoch etwas frustrierend, weil viele Zusammenhänge durch die darstellerischen Leistungen hinreichend verdeutlicht und durch unfreiwillig komische Texttafeln nachträglich banalisiert werden. Dieser Effekt wurde allerdings schon von einigen Zeitgenossen bemängelt und kann deshalb nicht allein an gewandelten Rezeptionsgewohnheiten festgemacht werden. Besonders treu werden vom Film gerade die Szenen adaptiert, in denen die schauspielerischen Qualitäten Albert Bassermanns zum Tragen kommen können. Hier wird das Potenzial des Mediums, beispielsweise durch den gezielten Einsatz von Nahaufnahmen während der Metamorphose in den ‚Freiherrn‘, deutlich herausgestellt und dadurch auch die grundsätzliche Verschiedenheit zur Theaterbühne ersichtlich gemacht. Wenn auch die ‚Story‘ um einige problematisierende Handlungsstränge ‚verschlankt‘ worden ist, wie den Konflikt mit Amalie oder auch Hallers' Disput mit Arnoldy über seine Beziehung zu Agnes, so übt das Ende deutliche Kritik an dem viel gescholtenen „Mittelschichts-Optimimus“<sup>355</sup>, den diese Verfilmung in Augen einiger mustergültig zu repräsentieren scheint und der im Schauspiel auch zweifellos ungebrochen Bestand hat. Lotte Eisner versucht das Phänomen wie folgt zu fassen:

Für den Deutschen birgt das Dämonische einer Person oft ein bürgerliches Gegengewicht. Das erklärt auch den Erfolg des zweimal verfilmten Sujets DER ANDERE (Max Mack ,1913, Robert Wiene 1930), wo sich ein Staatsanwalt des Nachts in einen Einbrecher verwandelt [...].<sup>356</sup>

Das ‚bürgerliche Gegengewicht‘ wird durch Hallers' verräterischen Blick am Ende des Films keineswegs wieder hergestellt. Der Optimismus bleibt lediglich Fassade.

### **3.2 Vergleich: *Der Andere* (1930) von Robert Wiene**

Nur kurz wird hier vergleichend die zweite Verfilmung des *Anderen* von Robert Wiene betrachtet, um festzuhalten, welche Variation der Stoff 37 Jahre nach Veröffentlichung von Lindaus Schauspiel und 17 Jahre nach der Mack-Verfilmung in einem Tonfilm erfährt. Bei Robert Wiene ist ein persönlicher Bezug zum Schauspiel Lindaus zu verzeichnen sein, da sein

---

<sup>355</sup> Kracauer (1984), S. 41.

<sup>356</sup> Eisner (1975): *Die dämonische Leinwand*, S. 104.

Vater, der Schauspieler Carl Wiene, am *Burgtheater* den Hallers gegeben haben soll.<sup>357</sup> Bereits im Vorspann (00:00-01:53) führt Wiene das neue Element ein, welches das Medium Film bisher am deutlichsten vom Theater unterschied: Der Darsteller des Dr. Köhler, Eduard von Winterstein, tritt nach den vernehmlichen Schlägen eines Gongs durch einen Vorhang auf die Bühne. Er verliest die technischen Daten und die Rollen samt ihrer Darsteller. Anstelle eines schriftlichen Vorspanns wird das gesprochene Wort gesetzt.<sup>358</sup> Hallers wird 1930 als unerbittlicher Staatsanwalt dargestellt, der dem Paragrafen der Schuldunfähigkeit aufgrund von Geisteskrankheit unversöhnlich gegenübersteht: „Der Mangel an moralischem Verantwortungsgefühl kann doch nicht zum Freibrief für hemmungslose Verbrecher werden!“ (03:57) konstatiert Hallers eingangs im Gerichtssaal und bezieht sich damit auf den Angeklagten, den Freund von Amalie Friebe. Hemmungen sind in dieser Verfilmung die Ursache des Problems, denn als Hauptgrund für Hallers' Erkrankung wird deutlich seine unterdrückte Sexualität herausgestellt. Die präfreudianische Tendenz von Lindaus Stück, die in Macks Verfilmung zurückgenommen wird, steht hier im Mittelpunkt. Hallers' offensichtliche Überarbeitung ist vielmehr das Resultat seiner Vermeidungshaltung. Die Schwester, recht dominant gezeichnet, unternimmt fortwährend Verkupplungsversuche und ist mit Hallers' ‚heimlicher‘ Liebe Marion verbündet, die er jedoch auf Abstand zu halten versucht. Seine Arbeit vorschubend, lässt er Marion auch gerne eine Stunde warten, um sich ihr dann, von seiner Schwester regelrecht dazu gezwungen, kaum fünf Minuten zu widmen. Sobald er nämlich mit Marion allein ist, wird der eloquente Staatsanwalt zum ungeschickten, stammelnden Schuljungen, der nicht in der Lage ist, Marion seine Liebe zu gestehen. Die Metamorphose in den ‚Freiherrn‘ (13:41-14:55 und ab 15:14) wird aus der

---

<sup>357</sup> Jung/Schatzberg (1993), S. 40: „1896 – Robert studierte gerade an der Juristischen Fakultät der Universität Wien – gastierte Carl in dieser Rolle an der Burg; Jahre später wird er in einem Brief gar behaupten, er habe dem Stück mit seiner Darstellung des Hallers zum Durchbruch verholfen“.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., S. 40: „Vor dem Hintergrund einer Diskussion, ob denn der Tonfilm nur eine technische Innovation oder auch eine künstlerische Erweiterung sei, verweist Wiene mit seiner Fassung von DER ANDERE auf die mögliche Einbindung der bildungsbürgerlichen Wortkultur: Film ist stumm bereits Kunst gewesen, und wird es mit Ton auch bleiben“.

Ferne vom Klavierspiel der vermeintlich Versmähten begleitet und ist nicht annähernd so spektakulär wie die Darstellung Albert Bassermanns. Im Gegenteil zum ‚Freiherrn‘ Bassermanns wird das von Fritz Kortner gespielte Alter Ego nicht mehr als schlafwandelnder Automat gezeigt, der sich mit zur Grimasse verzerrtem Gesicht durch Berliner Kneipen schleppt. Dieser ‚Freiherr‘ ist vielmehr ein kleinkrimineller Lebemann<sup>359</sup>, der sich in unregelmäßigen Abständen in den zwielichtigen Lokalen zeigt und das Misstrauen der dort Verkehrenden erweckt: Er wird für einen Spitzel gehalten. Nur seine Verabredung Amalie (Käthe von Nagy), die in diesen Kreisen allseits bekannt und beliebt ist, kann ihn vor den physischen Repressalien bewahren, die dieser Verdacht nach sich zieht. Während die Polizei bereits wegen des Raubüberfalls an Marion ermittelt, ziehen sich Hallers und Amalie in ihre Wohnung zurück. Hallers' ungeschickte Annäherungsversuche schlagen jedoch fehl, Amalie beginnt ihn zu würgen. Sie glaubt in ihm den Staatsanwalt zu erkennen, der ihren Freund um jeden Preis hinter Gitter bringen will. Amalies Loyalität liegt ungebrochen auf der Seite ihres kriminellen Freundes, für den ‚Freiherrn‘ scheint sie sich weder sexuell noch freundschaftlich auffallend zu interessieren. Mit der ‚Ähnlichkeit‘ zum Staatsanwalt hat Hallers eventuelle Chancen bei ihr endgültig vertan. Von dieser Abfuhr unter Druck gesetzt und um Amalies Gunst zu gewinnen, beschließt Hallers überstürzt, den Staatsanwalt für Amalie zu töten und diese lässt ihn ziehen. Hallers' sexueller Verwirklichung steht wiederum sein Alter Ego, der Staatsanwalt, im Wege und anstelle eines Einbruchs wird hier zu drastischeren Mitteln gegriffen. Amalie, plötzlich doch verunsichert ob der eigenen Courage, schickt den Gastwirt Dickert (Heinrich George) hinterher. Dadurch ergibt sich eine Szene, die der Einbruchsszene der Mack-Verfilmung und des Schauspiels entspricht: Nachdem Hallers den Rock seines Sekretärs aus- und den eigenen angezogen hat, ist er wieder in den Staatsanwalt umgewandelt.

---

<sup>359</sup> Die erste Handlung nach der Wandlung in den ‚Freiherrn‘ ist ein Überfall auf Marion (ab 17:20), bei dem er ihr Schmuck entreißt. Die Szene nutzt die Neuerung effektiv, da der Überfall nicht gezeigt sondern nur gehört wird: Marion geht eine Treppe hinunter und wird angefallen, während die Einstellung auf der Treppe verharrt bis Marion diese wieder hoch gelaufen kommt. Den Schmuck übergibt Hallers dann an Amalie (36:57).

Amalie kommt, um sich des Schmucks zu entledigen und legt mit diesem Indiz (und dem Hinweis auf die Würgemale am Hals des Anwalts) den Grundstein der Erkenntnis (1:04:17). Im großen Gegensatz zu den vorher gezeigten allwissenden Ärztefiguren ist Dr. Köhler der festen Überzeugung, dass sich der überspannte Hallers sein Doppelleben nur einbildet (1:09:28). Die Erscheinung ‚Doppelwesen‘ wird hier deutlich in Relation zu ihrer geringen Häufigkeit gesetzt. Es bleibt an Hallers, dem Arzt zu beweisen, dass er nachts tatsächlich Taten begeht an die er sich morgens nicht mehr erinnern kann. Dr. Köhler greift indirekt Dr. Feldermanns (All-)Heilmittel wieder auf, allerdings nur um von der absurden Vorstellung abzukommen, die Hallers ihm nahelegen versucht: „Reden Sie sich doch nicht so dumme Sachen ein! Einfach nur ungeheure Nervenüberreizung. Bisschen Ruhe, mal ausspannen, ... Zeitlang. Erst die Verhandlung. Werden Sie schon drüber wegkommen.“ (1:11:48). Vorrangig um Hallers' Schwester zu beruhigen, ruft Köhler trotzdem ein Konsilium zusammen (1:15:09), das durchaus parodierende Züge hat. Es besteht aus ihm selbst, Professor Wertmann und Medizinalrat Rienhofer. Während Köhler und Wertmann kontrovers diskutieren (Einweisung in eine geschlossene Anstalt oder nicht, Heilung oder aber keine), raucht Rienhofer desinteressiert Zigarillos und kommentiert mit Wiener Schmähs mal für die eine, mal für die andere Seite: „I mein auch, mit dem ist's aus, der wird nimma richtig.“ (1:15:54) oder „Na, wenn S'meinen, lass' ma ihn halt draußen.“ (1:16:12). Dem ‚ernst wissenschaftlichen‘ Problem der Vorlage wird eine komische Seite abgewonnen, wenn auch die Debatte darüber, ob das Gesetz vorrangig die Gesellschaft oder den geisteskranken Täter zu schützen habe, durchaus wieder eine aktuelle war.<sup>360</sup> Eine vollständige Heilung wird, wie schon 1913, auch in der Wiene-Verfilmung nicht mehr als Selbstverständlichkeit betrachtet und Hallers' gespaltene Persönlichkeit bleibt nicht sein Privatproblem, sondern wird zur Bedrohung für die Sicherheit der Gesellschaft. Die Entscheidung über Hallers' Verbleib wird auf die

---

<sup>360</sup> Joachim Linder veranschaulicht dies an dem Kindermörder in Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931). Vgl. Linder (1999/2011): *Fahnder und Verbrecher in Fritz Langs deutschen Polizeifilmen*, S. 15ff.

Abendstunden vertagt, denn um zehn Uhr, so Dr. Köhler, hat die Metamorphose in den ‚Freiherrn‘ bis jetzt regelmäßig stattgefunden. Köhler rechtfertigt diesen Schritt der Überprüfung, wie schon der Freud vorausahnende Dr. Feldermann die prophezeite Heilung, mit der Hypothese der ‚Erinnerungsbrücke‘:

Herr Kollege, es ist der grundlegende Gedanke der Psychoanalyse, dass dieses Wissen den Beginn des Heilungsvorganges bildet. Freud hat uns den Weg gezeigt, den wir gehen müssen [an dieser Stelle ertönt von Wertmann nur ein höhrendes „Herr Professor Freud...“, L.M.O.]. Herr Kollege, ich will die Verantwortung auf mich nehmen, die Sie fordern. Meinem Patienten und der Gesellschaft gegenüber.<sup>361</sup>

Während Schwester und Konsilium der Uhrzeit entgegenfiebern, arbeitet Hallers bezeichnenderweise an einem Plädoyer, das mildernde Umstände ausschließt.<sup>362</sup> Um zehn Uhr tritt ihm der ‚Freiherr‘ in Form einer Doppelbelichtung gegenüber (ab 1:23:15) und Hallers scheint am Scheideweg der beiden Zustände zu stehen. Sein Konflikt dringt lautstark über die Tonspur in das Zimmer der Wartenden. Der Staatsanwalt gewinnt diesen Kampf und begibt sich in die Obhut seiner herrischen Schwester, während Dr. Köhler und Prof. Wertmann in den letzten Worten ein Fazit ziehen:

Dr. Köhler: ‚Na, Herr Kollege?‘ Prof. Wertmann: ‚Ich muss mich Ihrer Meinung anschließen, Herr Kollege, aber Staatsanwalt kann dieser Mann doch nicht mehr sein?!‘ Dr. Köhler: ‚Vielleicht erst recht! Wir Ärzte und Richter sind doch nicht nur dazu da zu verurteilen, sondern zu heilen.‘<sup>363</sup>

Obwohl Hallers' erste Erkenntnis keinesfalls auf Dr. Köhlers therapeutische Fähigkeiten zurückzuführen ist, geht dieser als Sieger aus dem Disput hervor und verkündet großmächtig eine mögliche Heilung, die mit einer Läuterung in beruflicher Hinsicht einhergehen soll. Freuds psychoanalytischer Ansatz bildet hier, wie zuvor die Beobachtungen Taines, einen fortschrittlicheren Erklärungsversuch, der allerdings ebenfalls vage bleibt.<sup>364</sup> Vom Standpunkt Dr. Köhlers aus sind die Zukunftserwartungen des

<sup>361</sup> 1:18:11-1:18:36.

<sup>362</sup> Ab 1:20:52.

<sup>363</sup> 1:25:06-1:25:34.

<sup>364</sup> Jung/Schatzberg bezeichnen diese Freud-Anleihen nicht zu Unrecht als „ein modernistisches Versatzstück“, Jung/Schatzberg (1993), S. 40.

Staatsanwalts durch dieses Ende zudem wesentlich optimistischer als die in der Mack-Verfilmung angedeuteten. Die Liebe zu Marion bleibt jedoch unerfüllt und die mütterliche Schwester behält den Platz an Hallers' Seite.

#### **4. Resümee und Ausblick**

In dieser Arbeit gab die Zielsetzung den Weg vor, denn es sollte die Genese des *Anderen* vom Fall zum Film nachgezeichnet werden. Was sich im Titel wie eine chronologische, fast schon lineare Entwicklung liest, ist jedoch bei genauerer Betrachtung ein komplex verwobenes Geflecht von gegenseitigen Bezugnahmen, sodass auch Seitenpfade eingeschlagen werden mussten. So war beispielsweise die sensationelle Qualität der ersten Verfilmung nur über eine Hinwendung zu ihrem Hauptdarsteller Albert Bassermann zu erfassen und die ‚kriminalistische‘ Herangehensweise in Lindaus *Interessanten Fällen* nicht ohne ihren Bezug zu Cesare Lombrosos kriminologischen Untersuchungen. Nicht nur die Transformationen des *Anderen* in zwei verschiedene filmische Medien, sondern auch das Schauspiel selbst hat eine aufschlussreiche Entstehungsgeschichte vorzuweisen, die hier um den *Fall Allard* von Dick May erweitert wurde und die Reihe der bisher schon automatisch genannten Prätexte entscheidend ergänzt. Der Blick in die Forschungsliteratur legte eingangs nahe, dass dem Schauspiel kaum ohne die Relation zu seiner ersten Verfilmung als ‚Autorenfilm‘ nachgegangen werden kann. Vorrangig durch diesen Bezug konnte *Der Andere* einen festen Platz in der deutschen Kulturgeschichte behaupten, während dem ursprünglichen Stück wenig Relevanz eingeräumt wurde und es so nahezu in Vergessenheit geraten ist. Dieses hierarchische Verhältnis stellte sich 1913 jedoch genau umgekehrt dar, denn eben diese Bezugnahme auf Paul Lindaus Schauspiel gab die als notwendig angesehene Legitimation für den ‚literarischen‘ Film. Der ‚Autorenfilm‘ *Der Andere* warb seinerzeit als besondere Referenz mit der Autorschaft Lindaus, der, wenngleich er den Zenit seines beruflichen Erfolgs bereits überschritten zu haben schien und offenbar in Richtung Kinematographie keine professionellen Ambitionen hegte, für die Reputation des neuen Mediums Stummfilm als durchaus

zuträglich erachtet worden ist. Sein Schauspiel blieb in Untersuchungen des Films allerdings weithin nur als Vorlage beachtet. Lindau wurde mit gelegentlichen Verweisen auf Hippolyte Taine und Robert Louis Stevenson der Platz des Drehbuchautors eingeräumt, wobei dieses Drehbuch als textlicher Zwischenschritt vom Fall zum Film leider nicht überprüfbar ist. Diesem offensichtlichen Missverhältnis, nämlich der anerkannten Bedeutung des ‚Autorenfilms‘ *Der Andere* einerseits bei gleichzeitiger Vernachlässigung des literarischen Ausgangspunkts andererseits, sollte in dieser Arbeit entgegengewirkt werden. Der bisher übergangene textimmanente Verweis des *Fall Allard* von Dick May ist in diesem Rahmen als wesentliche Anregung Lindaus herausgestellt worden. Die Grundkonstellation des Schauspiels sowie den theoretischen Bezug zu Hippolyte Taines *De l'Intelligence* übernahm Lindau von May, wobei er einer systematischen Auseinandersetzung mit dem psychologischen Problem des Doppelbewusstseins nicht nachging und den tödlichen Ausgang zugunsten eines glücklichen Endes deeskalierte. Die Hypothesen Taines bleiben bei Lindau zitierende Anleihen an den *Fall Allard*, auch die spärlich verwendeten Werkstellen Taines sind dieselben und variieren nur in Lindaus Übersetzung aus dem Französischen. Um Taine als Inspirationsquelle Lindaus anzusehen, hat sich dieser Rückbezug auf Dick May als dringend erforderlich erwiesen. Über den *Fall Allard* wurde die Verbindung zum Fall des ‚Emile X...‘ von Adrien Proust hergestellt, wobei ein direkter Bezug auf diese authentische Fallgeschichte in Form einer konkreten schriftlichen Aussage Dick Mays im Rahmen dieser Arbeit nicht erbracht, sondern lediglich als wahrscheinlich herausgearbeitet werden konnte. Eine besondere Schwierigkeit stellte dar, dass sich Arbeit und Wirken der Autorin Dick May/Jeanne Weill im französischen Sprachraum noch im Aufbereitungsstadium befinden und sich Mays Beiträge, die literarischen wie die soziologischen, ebenfalls jenseits kanonischer ‚Demarkationslinien‘ bewegen. Im Rahmen einer umfassenderen Darstellung dieser gegenseitigen Bezugnahme von literarischer und authentischer Fallgeschichte, die hier nur in kleinerem Maßstab untersucht

werden konnte, wäre der Beleg dieser Verbindung sehr wünschenswert. In Lindaus Schauspiel wurden über den *Fall Allard* hinausgehend Erklärungsansätze für Hallers' Persönlichkeitsspaltung aufgezeigt, die zwar intuitive und rudimentäre, aber dennoch bemerkenswerte Antizipationen psychoanalytischer Betrachtungsweisen darstellen, die sich in der Mack-Verfilmung nicht vollständig durchsetzten. Obwohl deutlich wurde, dass Lindau mit Verweis auf Taine und May auch den Sturz vom Pferde als entscheidendes Trauma heraushebt, konnte die sexuelle Frustration des Staatsanwalts, seine ‚sehr starke seelische Erregung‘, als essentielles Thema des *Anderen* festgestellt werden, das Lindau in den hier ebenfalls untersuchten verschiedenen Versionen seines Schauspiels in unterschiedlich starken Graden exponiert. In der Verfilmung von Max Mack bleibt von dieser Tendenz lediglich das Schlagen der ‚Erinnerungsbrücke‘ erhalten, welches dem Anwalt seinen gespaltenen Zustand letztlich vor Augen führt, jedoch nicht die vollständige Heilung einleitet. Das von Lindau implizierte bürgerlich-optimistische Happy End wird hier subtil unterminiert. Die Tonverfilmung von Robert Wiene greift hingegen die bereits von Lindau ungeahnt angelegte Richtung auf und aktualisiert den Stoff mit namentlichem Bezug auf die Psychoanalyse. Hier steht auch der juristische Konflikt, dem sich Staatsanwalt Hallers im Schauspiel ausgesetzt sieht, wieder stärker im Fokus. Die Verfilmungen wieder in Bezug zu ihrer literarischen Vorlage zu setzen erwies sich in beide Richtungen als aufschlussreich. Dadurch konnte gezeigt werden, dass das Schauspiel die verschiedenen Schwerpunktsetzungen beider Verfilmungen bereits integrierte, da sich Lindau für die Erklärung von Hallers' Bewusstseinsspaltung kurioserweise gleich in drei zeitliche Dimension abgesichert hatte: zum einen mit einem Rückgriff in die Vergangenheit durch die Überlegungen Taines, dann mit dem Bezug auf die allgemeine Nervosität seiner Zeit, verursacht durch Hektik und Überarbeitung, als weithin registriertes Phänomen, und schließlich durch Hallers' libidinösen Konflikt, der zufällig auf zukünftige Erkenntnisse Freuds verweist. Für den ersten ‚Autorenfilm‘ ergaben sich durch den Bezug auf das Schauspiel

weitere Fragen, die angesichts seiner filmgeschichtlichen Relevanz für Irritation sorgten. Durch den Vergleich einiger Szenen und die festgestellte Abweichung zur Gesamtdauer der Premieren-Vorstellung wurde angedeutet, dass eine erste Version den Protagonisten Hallers, hier noch als Staatsanwalt betitelt, vermutlich in weiteren, heute leider fehlenden Einstellungen zeigte und dass die vorliegende Version dadurch fragmentarischen Charakter besitzt. Dies mag für einen Film diesen Alters keine große Verwunderung mit sich bringen, da die Dankbarkeit über seinen Erhalt überwiegt und die vorliegenden Kopien zwei Weltkriege überdauert haben. Den Hinweisen könnte jedoch trotzdem nachgegangen werden, auch wenn die Hoffnungen gering sind, auf nicht verwendetes Material zu stoßen oder etwa auf den fehlenden Premieren-Auftakt mit Paul Lindau. 2013 feiert *Der Andere* von Max Mack, basierend auf einem Schauspiel von Paul Lindau, seinen 100. Geburtstag. Und obgleich der bekanntere Jubilar, *Der Student von Prag*, nur wenige Monate später erschienen, die künstlerische Bedeutung des *Anderen* sogleich relativierte, könnte man den Film allein schon dadurch würdigen, dass man ihn der Öffentlichkeit wieder zugänglich macht.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

**Lindau, Paul (1888):** *Interessante Fälle. Criminalprocesse aus neuester Zeit.* Breslau: S. Schottlaender.

**Lindau, Paul (1890):** *Ueber Mord in der Dichtung und in Wahrheit.* In: Nord und Süd. Bd. 52, Januar-Februar-März 1890, S. 343-404.

**Lindau, Paul (1885/1892):** *Der Mörder der Frau Marie Ziethen.* In: Kruse, Joachim (Hrsg., 1985): *Paul Lindau: Der Prozeß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts.* Berlin: Verlag Das Neue Berlin, S. 215-320.

**Lindau, Paul (1893a):** *Der Andere.* Schauspiel in vier Aufzügen. Bühnen-Manuscript. Dresden: Teubner.

**Lindau, Paul (1893b):** *Der Andere.* Schauspiel in vier Aufzügen. New York: I. Goldmann.

**Lindau, Paul (1896a):** *Der Andere.* Schauspiel in vier Aufzügen. Aufzug 1-2. In: Nord und Süd (November 1896), Bd. 79, Heft 236, S. 10\*/139-175.

**Lindau, Paul (1896b):** *Der Andere.* Schauspiel in vier Aufzügen. Aufzug 3-4. Nord und Süd (Dezember 1896), Bd. 79, Heft 237, S. 383-405/27\*.

**Lindau, Paul (1906):** *Der Andere.* Schauspiel in vier Aufzügen. Bühneneinrichtung mit zwei Dekorationsplänen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. (Universal-Bibliothek 4817).

**Lindau, Paul (1909):** *Ausflüge ins Kriminalistische.* München: Albert Langen.

**Lindau, Paul (1913):** *Lindaus Antwort.* In: O. A. (1913): *Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel - eine Auswahl.* In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig) 8, Nr. 127, 5. Juni 1913. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914.* Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432), S. 279/280.

**Lindau, Paul (1916):** *Nur Erinnerungen.* Bd. 1. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

**Lindau, Paul (1917):** *Nur Erinnerungen.* Bd. 2. 2. u. 3. Aufl. Stuttgart; Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

**May, Dick (1894):** *Unheimliche Geschichten: Der Fall Allard. Klara Sturms Tagebuch.* Deutsch von Paul Lindau. Stuttgart: Verlag von J. Engelhorn.

**Proust, Adrien (1890):** *Automatisme ambulatoire chez un hystérique.* In: Revue de l'Hypnotisme et de la Psychologie physiologique, März 1890. S. 267-269.

**Stevenson, Robert Louis (1995):** *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde.* In: Wolf, Leonard (Hrsg., 1995): *The Essential Dr. Jekyll & Mr. Hyde.* Written and Edited by Leonard Wolf. Including the Complete Novel by Robert Louis Stevenson. New York: Plume/Penguin, S. 31-136.

**Taine, Hippolyte (1870):** *De l'Intelligence.* Bd. 1-2. Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>.

**Taine, Hippolyte (1883):** *De l'Intelligence.* Bd. 1. 4., erweiterte und korrigierte Aufl. Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>.

## **Sekundärliteratur**

**Abercrombie, John (1838):** *Inquiries concerning the intellectual Powers, and the Investigation of Truth.* With additions and explanations to adapt the work to the use of schools and academies, by Jacob Abbott. Boston: Otis, Broaders, and Company.

**Albersmeier, Franz Josef (Hrsg., 2003):** *Texte zur Theorie des Films.* 5., durchgesehene und erweiterte Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 9943).

**Andriopoulos, Stefan (1996):** *Unfall und Verbrechen. Konfigurationen zwischen juristischem und literarischem Diskurs um 1900.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft (Hamburger Studien zur Kriminologie, Bd. 21).

**Andriopoulos, Stefan (2000):** *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos.* München: Wilhelm Fink Verlag.

**Anonym (=Siegfried Jacobsohn) (1913/1980):** *Stucken und Bassermann.* In: Die Schaubühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905-1918. 9. Jahrgang 1913. Nr. 5, 30. Januar 1913. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag, S. 134-138.

**Antoni, Renate (1961):** *Der Theaterkritiker Paul Lindau.* Diss. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft.

**Azam, Eugène (1887):** *Hypnotisme, Double Conscience et Altérations de la Personnalité.* Préface par le Professeur J.-M. Charcot. Paris: Librairie J.-B. Baillière et Fils.

**Bab, Julius (1919):** *Der Wille zum Drama*. Neue Folge: Der Weg Zum Drama. Deutsches Dramenjahr 1911-1918. Berlin: Oesterheld & Co. Verlag.

**Bab, Julius (1929):** *Albert Bassermann. Weg und Werk eines deutschen Schauspielers um die Wende des 20. Jahrhunderts*. Leipzig: Erich Weibezahl Verlag.

**Bär, Gerald (2005):** *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. New York: Rodopi (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 84).

**Bassermann, Albert (1913):** *Wie ich mich im Film sehe*. (Mit gütiger Genehmigung der Redaktion der ‚B.Z. am Mittag‘.) In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 23-26.

**Becker, Peter (1996):** *Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen*. In: Schmolders, Claudia (Hrsg., 1996): *Der exzentrische Blick. Gespräche über Physiognomik*. Berlin: Akademie Verlag, S. 163-186.

**Berbig, Roland (2000):** *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin; New York: de Gruyter (Schriften der Theodor-Fontane-Gesellschaft, Bd. 3).

**Binet, Alfred (1892):** *Les Altérations de la Personnalité*. Paris: Félix Alcan.

**Bizub, Edward (2006):** *Proust et le Moi divisé. La Recherche: creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*. Genf: Librairie Droz S.A. (Histoire des idées et critique littéraire, Volume 422).

**Cordes, Stefan (1997):** *Filmerzählung und Filmerlebnis. Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Theoriekonzept und Forschungsansatz*. Münster: LIT (Beiträge zur Kommunikationstheorie, Bd. 14).

**Cowan, Michael (2008):** *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

**Dessoir, Max (1890):** *Das Doppel-Ich*. Leipzig: Ernst Günthers Verlag (Schriften der Gesellschaft für Experimental-Psychologie zu Berlin, I. Stück).

**Diederichs, Helmut H. (2004):** *Filmkritik und Filmtheorie*. In: Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes und Helmut Prinzler (Hrsg., 2004): *Geschichte des deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 497-510.

**Dolar, Malden (2002):** *Hitchcocks Objekte*. In: Žižek, Slavoj, Mladen Dollar, Alenka Zupančič u.a. (2002): *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Aus dem Englischen von Isolde Charim, Thomas Hübel, Robert Pfaller, Michael Wiesmüller. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1580), S. 27-44.

**Drexler, Peter (2004):** *MISERY. Stephen Kings Roman (1987) und Rob Reiners Film (1990)*. In: Korte, Helmut (2004): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele. 3., überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 119-158.

**Dumas père, Alexandre (1874):** *Les Mohicans des Paris*. Bd. II. Nouvelle Edition. Paris: Michel Lévy Frères.

**E. L. (= Eugen Lewin) (1913):** ‚*Endlich allein.*‘ In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 1., 30. April 1913, S. 4.

**Eismann-Lichte, Anneliese (1981):** *Paul Lindau. Publizist und Romancier der Gründerjahre*. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster. Münster.

**Eisner, Lotte H. (1975):** *Die dämonische Leinwand*. Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuaufl. Herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt am Main: Kommunales Kino Frankfurt.

**Erb, Wilhelm Heinrich (1893):** *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit*. Akademische Rede zum Geburtstagsfeste des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich am 22. November 1893 beim Vortrage des Jahresberichtes und der Verkündung der akademischen Preise. Gehalten von Dr. Wilhelm Erb. Heidelberg: Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning.

**Faktor, Emil (1913):** *Die stumme Premiere. Mit Lindau und Bassermann im Kientopp*. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432), S. 347-350.

**Fichtner, Ingrid (Hrsg., 1999):** *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Bern; Stuttgart; Wien: Verlag Paul Haupt (Facetten der Literatur, Bd. 7).

**Forderer, Christof (1999):** *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.

**Franzos, Karl Emil (Hrsg., 1892):** *Die Suggestion und die Dichtung. Gutachten über Hypnose und Suggestion von [...]*. Berlin: F. Fontane & Co.

**Frenzel, Karl (1894):** *Die Berliner Theater*. In: Deutsche Rundschau. Bd. 78, Januar – Februar – März 1894, S. 122-131.

**Freud, Sigmund (1917/1991):** *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917)*. In: Freud, Sigmund (1991): *Darstellungen der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 130-138.

**Garncarz, Joseph (2008):** *Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland*. In: Müller, Corinna und Harro Segeberg (Hrsg., 2008): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg: Schüren, S. 31-43.

**Genencher, Rudolf (1913):** *Der Kampf um das Wort und die ‚Autorenfilme‘*. In: Der Kinematograph, Nr. 333, 14. Mai 1913 (unpaginiert).

**Glaßbrenner, Adolf (1851):** *Zwei Wünsche*. In: *Gedichte*. 3. Aufl. Berlin: M. Simion, S. 73.

**Goulet, Vincent (2008):** „Transformer la société par l'enseignement social“. *La trajectoire de Dick May entre littérature, sociologie et journalisme*. In: Revue d'histoire des sciences humaines. 2008/2, Nr. 19, S. 117-142.

**Hacking, Ian (1995):** *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*. New Jersey: Princeton University Press.

**Heinemann, Max (1885):** *Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst. Eine Antwort auf Dr. Karl Frenzel's Abhandlung in der Nationalzeitung ‚Die Kunst und das Strafgesetz‘*. 4. Aufl. Berlin: Friedrich Luckhardt.

**Heynen, Walter (Hrsg., 1962):** *Deutsche Briefe des 20. Jahrhunderts*. München: dtv.

**Hickethier, Knut (Hrsg., 2005):** *Filmgenres. Kriminalfilm*. Unter Mitarbeit von Katja Schumann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 18048).

**Huth, Friedrich (1913):** *Filmschauspiele*. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 43-45.

**Ihering, Herbert (o.A., ca. 1920):** *Albert Bassermann*. Berlin: Erich Reiß Verlag (Eine Monographiensammlung herausgegeben von Otto Zoff, 3. Stück).

**Jacobsen, Wolfgang (2004):** *Frühgeschichte des deutschen Films*. In: Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes und Helmut Prinzler (Hrsg., 2004): *Geschichte des deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl.

Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 13-37.

**Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes und Helmut Prinzler (Hrsg., 2004):** *Geschichte des deutschen Films*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.

**Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg., 2005):** *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Film-Medium-Diskurs, Bd. 10).

**Jung, Uli und Walter Schatzberg (1993):** *Zur Genese eines Filmstoffes. DER ANDERE von Max Mack (1912) und Robert Wiene (1930)*. In: filmwärts 28, Dezember 1993, 4/1993, S. 26 und 39-41.

**Kanzog, Klaus (1991):** *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. München: diskurs film (Münchener Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4).

**Klaar, Alfred (1913):** *Paul Lindau als Filmdramatiker*. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432), S. 343-347.

**Koebner, Thomas (2008):** *Schlafwandeln. Ein ‚Essentialsymbol‘ in der Geschichte des deutschen Stummfilms*. In: Bauer, Matthias, Fabienne Liptay und Susanne Marschall (Hrsg., 2008): *Kunst und Kognition. Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*. München: Wilhelm Fink, S. 115-129.

**Korte, Helmut und Werner Faulstich (Hrsg., 1991):** *Filmanalyse interdisziplinär*. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 15).

**Korte, Helmut (2004):** *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg und Jens Thiele. 3., überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

**Kracauer, Siegfried (1984):** *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Krafft-Ebing, Richard von (1868):** *Ueber die durch Gehirnerschütterung und Kopfverletzung hervorgerufenen psychischen Krankheiten*. Eine klinisch-forensische Studie. Erlangen: Verlag von Ferdinand Enke.

**Krafft-Ebing, Richard von (1885):** *Über gesunde und kranke Nerven*. 3.

Aufl. Tübingen: Verlag der Laupp'schen Buchhandlung.

**Kreuzer, Arthur (1986):** *Cherchez la femme? Beiträge aus Gießener Delinquenzbefragungen zur Diskussion um Frauenkriminalität.* In: Hirsch, Hans Joachim (Hrsg., 1986): *Gedächtnisschrift für Hilde Kaufmann.* Berlin; New York: de Gruyter, S. 291-308.

**Kruse, Joachim (1985):** *Nachwort.* In: *Paul Lindau: Der Prozeß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts.* Berlin: Verlag Das Neue Berlin, S. 321-334.

**Kruse, Joachim (Hrsg., 1985):** *Paul Lindau: Der Prozeß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts.* Berlin: Verlag Das Neue Berlin.

**Kupke, Christian (Hrsg, 2007):** *Lacan – Trieb und Begehren.* Berlin: Parodos.

**Kurtz, Rudolf (1958):** *Berlin, die Filmstadt und Max Mack.* In: Wedel, Michael (Hrsg., 1996): *Max Mack: Showman im Glashaus.* Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek (Heft 88, November 1996), S. 132-145.

**Lombroso, Cesare (1890):** *Der Verbrecher (HOMO DELINQUENS) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung.* In deutscher Bearbeitung von Dr. M. O. Fraenkel. 2. Bd. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter).

**Lombroso, Cesare (1894):** *Der Verbrecher (HOMO DELINQUENS) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung.* In deutscher Bearbeitung von Dr. M. O. Fraenkel. Mit Vorwort von Prof. Dr. jur. von Kirchenheim. 1. Bd. 2. Abdruck. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter).

**Martynkewicz, Wolfgang (2005):** *Von der Fremdheit des Ichs. Das Doppelgängermotiv in ‚Der Student von Prag‘ (1913).* In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg., 2005): *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft.* Würzburg: Königshausen & Neumann (Film-Medium-Diskurs, Bd. 10), S. 19-40.

**Mauser, Wolfram und Joachim Pfeiffer (Hrsg., 2006):** *Freuds Aktualität.* Würzburg: Königshausen & Neumann (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 26).

**Mehring, Franz (1890):** *Der Fall Lindau.* Dargestellt und erläutert von Dr. Franz Mehring. Berlin: Kurt Brachvogel.

**Moll, Albert (1893):** *Die Bewusstseinspaltung in Paul Lindaus neuem Schauspiel.* In: Zeitschrift für Hypnotismus, Suggestionstherapie, Suggestionstherapie und verwandte psychologische Forschungen. 1. Jahrgang 1892/1893, S. 306-310.

**Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2002):** *DON JUAN HEIRATET und DER ANDERE. Zwei frühe filmische Theateradaptionen.* In: Elsaesser, Thomas und Michael Wedel (Hrsg., 2002): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne.* München: Richard Boorberg Verlag (edition text + kritik).

**Müller, Corinna und Harro Segeberg (Hrsg., 2008):** *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung.* Marburg: Schüren.

**Neuhaus, Peter (2001):** *„Erinnerung“ als Brückenkategorie. Anstöße zur Vermittlung zwischen der Politischen Theologie von Johann Baptist Metz und der Tiefenpsychologischen Theologie Eugen Drewermanns.* Diss. Münster; Hamburg: LIT.

**Neumann, Gerhard, Caroline Pross und Gerald Wildgruber (Hrsg., 2000):** *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft.* Freiburg i. Br.: Rombach (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 78).

**O. A. (1913):** *Albert Bassermann im Film.* In: Lichtbild-Bühne, Nr. 4, 25. Januar 1913, S. 26 und S. 31.

**O. A. (1913):** *Annonce mit einem Foto Bassermanns.* In: Der Kinematograph, Nr. 321, 19. Februar 1913, (unpaginiert).

**O. A. (1913):** *Zwei Anzeigen zu „Der Andere“.* In: Lichtbild-Bühne, Nr. 7, 15. Februar 1913, S. 42 und S. 41.

**O. A. (1913):** *Der Autorenfilm und seine Bewertung.* In: Der Kinematograph, Nr. 326, 26. März 1913 (unpaginiert).

**O. A. (1913):** *Der Kinematograph – ein Kulturfeind?* In: Der Kinematograph, Nr. 319, 5. Februar 1913 (unpaginiert).

**O. A. (1913):** *„Freibier im Kino.“*, Inserat. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 4, 25. Januar 1913, S. 31.

**O. A. (1913):** *Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel - eine Auswahl.* In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig) 8, Nr. 127, 5. Juni 1913. In: Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914.* Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432), S. 272-289.

**O. A. (1913):** *Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole.* In: Der Kinematograph, Nr. 318, 29. Januar 1913 (unpaginiert).

**O. A. (1913):** *Was die Mitwelt dem Kino verdankt. (Die Bewertung des Lichtbildes in der Gegenwart und Zukunft.)* In: Der Kinematograph, 1. Januar 1913, Nr. 314 (unpaginiert).

**O. A. (1913):** *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘.* In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 24-33.

**Person, Jutta (2005):** *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870-1930.* Würzburg: Königshausen & Neumann (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 6).

**Pietsch, Volker (2008):** *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film. Zur Konstruktion dissoziierter Identitäten in den Werken E.T.A. Hoffmanns und Davis Lynchs.* Frankfurt am Main; Berlin: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, Bd. 1971).

**Prinzler, Hans Helmut (2004):** *Chronik, 1895-2004.* In: Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes und Helmut Prinzler (Hrsg., 2004): *Geschichte des deutschen Films.* 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 567-616.

**Radkau, Joachim (1998):** *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler.* München; Wien: Carl Hanser Verlag.

**Rambert, M. (ohne vollst. Vornamen) (1913):** *‚Vom Kintopp‘. Eine kleine und dennoch wahre Geschichte.* In: Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914.* Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432), S. 290/291.

**Rank, Otto (1914/1980):** *Der Doppelgänger (1914).* In: Fischer, Jens Malte (Hrsg., 1980): *Aufsätze aus ‚Imago‘ Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften 1912-1937.* Herausgegeben und eingeleitet von Jens Malte Fischer. München: dtv, S. 104-188.

**Schönert, Jörg (1983):** *Zur Ausdifferenzierung des Genres ‚Kriminalgeschichte‘ in der deutschen Literatur vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* In: Schönert, Jörg (Hrsg., 1983): *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England, Frankreich 1850-1880.* Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 8), S. 96-125.

**Schönert, Jörg (1991):** *Bilder vom ‚Verbrechermenschen‘ in den*

*rechtskulturellen Diskursen um 1900. Zum Erzählen über Kriminalität und zum Status kriminologischen Wissens.* In: Jörg Schönert (Hrsg., 1991): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920.* Herausgegeben von Jörg Schönert in Zusammenarbeit mit Konstantin Imm und Joachim Linder. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 27), S. 497-531.

**Schweinitz, Jörg (Hrsg., 1992):** *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914.* Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1432).

**Straub, Karin (2006):** *Persönlichkeitsstörung und Gesellschaftskritik. Studien zu schottischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Diss. Frankfurt am Main; Berlin: Peter Lang (Beiträge zur anglo-amerikanischen Literatur, Bd. 5).

**Thielemann, Walter (1913):** *Die Mimik der Kinoschauspieler.* In: Der Kinematograph, Nr. 321, 19. Februar 1913 (unpaginiert).

**Truffaut, François (1984):** *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 9. Aufl. München: Wilhelm Heyne Verlag.

**Turszinsky, Walter (1913):** *Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films ‚Der Andere‘.* In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 5, 1. Februar 1913, S. 25/26.

**Wedel, Michael (Hrsg., 1996):** *Max Mack: Showman im Glashaus.* Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek (Heft 88, November 1996).

**Wolf, Leonard (Hrsg., 1995):** *The Essential Dr. Jekyll & Mr. Hyde.* Written and Edited by Leonard Wolf. Including the Complete Novel by Robert Louis Stevenson. New York: Plume/Penguin.

**Wolf, Claudia (2006):** *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.* Diss. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.

**Zaddach, Gerhard (1930):** *Der literarische Film.* Diss. Berlin: Paul Funk.

**Žižek, Slavoj (2001):** *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out.* 2. Aufl. New York: Routledge.

**Žižek, Slavoj, Mladen Dollar, Alenka Zupančič u.a. (2002):** *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten.* Aus dem Englischen von Isolde Charim, Thomas Hübel, Robert Pfaller, Michael Wiesmüller. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1580).

## Quellen aus dem Internet

**Altenloh, Emilie (1914):** *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Diss. URL: <http://www.massenmedien.de/allg/altenloh/index.htm> [Stand: November 2010].

**Bassermann, Albert.** Filmografie auf [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de), ein Projekt des Deutschen Filminstituts DIF. URL: <http://www.filmportal.de/df/72/Credits.....3E92138A218C44978ABCA6A5675D04D7credits.....html> [Stand: Januar 2011].

**Bassermann, Albert.** Filmografie auf der kommerziellen Internet Movie Database (IMDB). URL: <http://www.imdb.com/name/nm0060168/> [Stand: Januar 2011].

**Copyright Office Library of Congress (1973):** *Copyright Enactments. LAWS PASSED IN THE UNITED STATES SINCE 1783 RELATING TO COPYRIGHT.* Bulletin No. 3 (Revised), Sec. 4956, S. 50f. URL: [http://www.copyright.gov/history/Copyright\\_Enactments\\_1783-1973.pdf](http://www.copyright.gov/history/Copyright_Enactments_1783-1973.pdf) [Stand: Januar 2011].

**Cowan, Michael (2004):** *Theater and Cinema in the ‚Age of Nervousness‘: DER ANDERE by Paul Lindau (1894) and Max Mack (1913).* In: Cinema & Cie. International Film Studies Journal, No. 5, Herbst 2004, S. 65-91. URL: [http://mcowan-research.mcgill.ca/?page\\_id=581](http://mcowan-research.mcgill.ca/?page_id=581) [Stand: Oktober 2010].

**Demain (1913):** *LE PROCUREUR HALLERS,- THEATRE ANTOINE.* In: Demain. Efforts de pensée et de vie meilleures. Organe d'hygiène intégrale, pour la conduite de la vie intellectuelle, morale et physique. 25. Dezember 1913, (Vol. 5, Nr.41). URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5588993n/f207.texte.r=%22procureur+hallers%22+.langEN> [Stand: Januar 2011].

**Diederichs, Helmut H. (1996/2001):** *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg.* Habilitationsschrift. URL: [http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs\\_fruehgeschichte\\_filmtheorie.pdf](http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs_fruehgeschichte_filmtheorie.pdf) [URL: Stand: November 2010].

**Elsaesser, Thomas (2000):** *Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer.* In: Schenk, Irmbert (Hrsg., 2000): *Erlebnisort Kino.* Marburg: Schüren, S.34-54. URL: [http://www.filmportal.de/public/pics/IEpics/fd/7F9ED592718647A481210BF8BC4DFAFC\\_mat\\_elsaesser\\_frxxhe\\_film.pdf](http://www.filmportal.de/public/pics/IEpics/fd/7F9ED592718647A481210BF8BC4DFAFC_mat_elsaesser_frxxhe_film.pdf) [Stand: Februar 2011].

**Fischer, Ernst (1982):** *Kyser, Hans.* In: Neue Deutsche Biographie 13 (1982), S. 358. URL: <http://www.deutsche->

[biographie.de/pnd116634472.html](http://biographie.de/pnd116634472.html) [Stand: Februar 2011].

**Fuchs, Thomas (2010):** *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871*. 1c., verbesserte Auflage. Mannheim: lexetius.com, S. 224. URL: <http://www.scribd.com/doc/31786093/StGB-Deutsches-Reich1871-Historisch-synoptische-Edition> [Stand: Januar 2011].

**Gish, Nancy K. (2007):** *Jekyll and Hyde: The Psychology of Dissociation*. In: international journal of scottish literature, Issue Two, Spring/Summer 2007. URL: <http://www.ijsl.stir.ac.uk/issue2/gish.htm> [Stand: Februar 2011].

**Herrmann, Lars:** Website zur Dresdner Stadtgeschichte. URL: <http://www.dresdner-stadtteile.de/Sudost/Strehlen/strehlen.html> [Stand: Januar 2011].

**Heuer, Renate (1977):** *Klaar, Alfred*. In: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 696f. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz41225.html> [Stand: Februar 2011].

**Jazbinsek, Dietmar (2000):** *Kinometerdichter. Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm*. Mit Filmessays von Arno Arndt, Alfred Deutsch-German, Edmund Edel, Hans Hyan, Felix Salten und Walter Turszinsky. Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH (WZB). URL: <http://skylla.wzb.eu/pdf/2000/ii00-505.pdf> [Januar 2011].

**Knudsen, Hans (1953):** *Bassermann, Albert*. In: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 622. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118653407.html> [Stand: Dezember 2011].

**Linder, Joachim (1999/2011):** *Fahnder und Verbrecher in Fritz Langs deutschen Polizeifilmen*. Zuerst erschienen in: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 18 (1999), S. 181-215. (Die Druckvorlage ist nicht wortgleich mit dem veröffentlichten Text.). URL: <http://stub.pbworks.com/f/lang+f%C3%BCr+SB.pdf> [Stand Februar 2011].

**Steltner, Ulrich (2010):** *Musik als sensualistische Metapher. Zu Lew N. Tolstojs Werk und Wirkung, am Beispiel der ‚Kreuzersonate‘*. URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=14979](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14979) [Stand: Januar 2011].

**Winter, Hans-Gerhard (1974):** *Iffland, August*. In: Neue Deutsche Biographie 10 (1974), S. 120-123. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118555324.html> [Stand: Januar 2011].

**Wulff, Hans J. (2007):** *Planting*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Hrsg. von Hans J. Wulff und Theo Bender. Redaktionsstand 140/2007, Suchwort:

Planting. URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche.php> [Stand: Januar 2011].

## **Weitere Websites**

### **ADB/NDB Deutsche Biographie.**

URL: <http://www.deutsche-biographie.de/index.html>

### **Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon.**

URL: <http://www.bautz.de/bbkl/>

### **Deutsches Filminstitut DIF, Netzpräsenz.**

URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm>

### **Filmportal.de, Internet-Plattform zum deutschen Film vom DIF.**

URL: <http://www.filmportal.de/df/index.html>

### **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Netzpräsenz und Film-Daten-Suche.**

URL: <http://www.murnau-stiftung.de/de/00-00-00-willkommen.html>

### **Lexikon der Filmbegriffe, Hrsg. von Hans J. Wulff und Theo Bender.**

URL: [www.lexikon.bender-verlag.de](http://www.lexikon.bender-verlag.de)

## **Filme**

### **Der Andere (1913)**

Produktion: Vitascope GmbH, Berlin

Regie: Max Mack.

Buch: Paul Lindau nach seinem gleichnamigen Schauspiel

Kamera: Hermann Böttger

Länge: ca. 65 min. (Kopie der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)

Darsteller: Albert Bassermann, Emmerich Hanus, Nelly Ridon, Hanni

Weisse, Léon Resemann, Otto Collot u.a.

### **Der Andere (1930)**

Produktion: Terra-Film AG, Berlin

Regie: Robert Wiene

Buch: Johannes Brandt, nach dem gleichnamigen Schauspiel von Lindau

Kamera: Nikolaus Farkas

Länge: ca. 85 min. (Kopie der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)

Darsteller: Fritz Kortner, Käthe von Nagy, Ursula van Diemen, Heinrich George u.a.

### **Foreign Correspondent (1940)**

Produktion: United Artists

Regie: Alfred Hitchcock

Buch: Charles Bennet, Joan Harrison

Kamera: Rudolph Maté

Länge: ca. 120 min.

Darsteller: Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Albert Bassermann u.a.

## Anlage

### Protokoll *Der Andere* (1913)

Zeit in (Std./)Min./Sek.	Sequenz Szenenverlauf und Zwischentitel (ZT)
00:00	[Akt 1.] Titelvorspann: Drama in 5 Akten von Dr. Paul Lindau, Personen, Albert Bassermann vom Deutschen Theater.
01:00	<b>1. Vorgeschichte/Exposition</b>
01:01	Hallers, bewegungslos, Blick wandert von unten hoch.
01:05	ZT: <i>„Rechtsanwalt Hallers und Justizrat Arnoldy bewohnen gemeinsam eine Villa. Parterre: Hallers, 1. Etage Arnoldy.“</i>
01:16	ZT: <i>„Nach einer Reunion nimmt Hallers bei Arnoldys den Tee ein.“</i> ; die Teegesellschaft.
01:25	ZT: <i>„Haben Sie das Buch von Hippolyte Taine gelesen?“</i> ; Diskussion über Taine, Buchseite eingeblendet (ZT), Rezitation durch Arnoldy, Hallers lacht und streitet ab.
03:35	Hallers und Agnes allein,
03:37	ZT: <i>„Fräulein Agnes, warum spielen Sie seit Wochen vor dem Schlafengehen nicht mehr Klavier?“</i>
04:21	Hallers allein, liest im Buch, tut es ab.
04:54	Erneute Einblendung der Buchseite Taines (ZT).
05:09	Hallers blickt gen Decke, hört das Klavierspiel.
05:10	Agnes beim Klavierspiel.
05:15	Hallers raucht zufrieden und nickt, wirft Agnes eine Art Kusshand zu.
05:19	Agnes hört auf zu spielen, löscht das Licht und geht zu Bett, findet Amalie schlafend vor. Amalie hilft beim Entkleiden.
5:56	ZT <i>„In ihrer Schlaftrunkenheit läßt Amalie, ohne daß sie weiß, was sie tut, die Uhr in ihre Tasche gleiten.“</i>
06:09	Amalie steckt die Uhr ein.
06:47	Hallers liest derweil weiter im Buch, wird schläfrig.
07:11	ZT <i>„Agnes bemerkt, daß ihr die Uhr fehlt.“</i>
07:16	Agnes vermisst die Uhr, ruft Amalie, man sucht die Uhr.
08:22	Amalie greift sich an die Brusttasche und fühlt die Uhr, Arnoldy bemerkt dies, Amalie versucht den Vorfall zu vertuschen, Arnoldy entlarvt sie.
09:00	ZT: <i>„Wir wollen die Sache nicht weiter verfolgen, Sie sind entlassen.“</i> ; Verzweiflung Amalies, Arnoldy weist ihr die Tür.
09:14	ZT: <i>„Staatsanwalt Hallers unter Führung des Polizeikommissars</i>

	<p><i>Weigert auf Studiengängen.</i> ‘</p> <p>09:23 Hallers und Weigert verlassen gemeinsam die Villa.</p> <p>10:00 In einer Kneipe. Hallers und Weigert betreiben ‚Feldforschung‘.</p> <p>11:43 ZT: ‚<i>Beim Morgenritt</i>‘, Hallers mit einem Pferd und einer kl. Menschengruppe in der Amerikanischen (2 Männer, 1 Frau/Agnes), Gruppe in der Totalen, Hallers setzt zum Sprung an, Frau fällt fast in Ohnmacht und hält sich an Begleiter fest.</p> <p>12:30 ZT: ‚<i>Mit dem Pferde gestürzt.</i>‘ Alle laufen zu Hallers, Gruppe entfernt sich mit Hallers, Mann reitet im Hintergrund durch das Bild.</p>
	<p><b>2. Ein halbes Jahr später: Metamorphose</b></p> <p>12:43 ZT: ‚<i>Ein halbes Jahr später. Hallers versucht mit seinem Sekretär zu arbeiten.</i>‘ Hallers und Kleinchen, H. diktiert unter starker Gestik, lässt den Blick im Raum wandern, greift sich an den Kopf, schüttelt sich, steht auf, wandert herum. Wendet der Kamera den Rücken zu, berührt immer wieder Gesicht und Stirn. Setzt sich wieder, macht verwirrten, niedergeschlagenen Eindruck. H. und Kl. wollen Feierabend machen, da es schon spät ist (beide blicken auf die Uhr).</p> <p>14:45 ZT: ‚<i>Sekretär Kleinchen bemerkt die eigenartige Veränderung seines Rockes.</i>‘ (das ist seltsam, weil er ihn schon den ganzen Tag getragen hat) Kl. schaut sich seinen Rock an, riecht an ihm, hält ihn von sich weg, schüttelt fortwährend den Kopf, wendet sich an Hallers.</p> <p>15:36 ZT: ‚<i>Mit meinem Arbeitsrock erlaubt sich irgend jemand einen Schabernack.</i>‘ Kl. zeigt H. den Rock, H. völlig in Gedanken vertieft, schreckt hoch. Allgemeine Ratlosigkeit. Diener betritt den Raum, Kl. verlässt ihn. H. bleibt allein zurück, geht schleppenden Schrittes durch das Arbeitszimmer,</p> <p>17:16 H. setzt sich, nimmt ein Buch, blickt dann zur Decke, bewegt sich rhythmisch zur Musik. H. gähnt und nickt, liest dennoch weiter, entzündet eine Zigarette.</p> <p>18:22 Hallers' Kopf sackt auf die Brust, er ist im Sitzen eingeschlafen, die Augen sind geschlossen.</p> <p>18:35 Hallers hat einen friedlichen, fasst lächelnden Gesichtsausdruck.</p> <p>18:43 Das Gesicht wird grimmiger, er atmet schwer.</p> <p>18:55 Hallers zuckt mehrmals zusammen, wie unter Schmerzen.</p> <p>19:00 Hallers windet sich wie in Krämpfen.</p> <p>19:10 Hallers reißt den Kopf zur Seite, die Augen auf.</p> <p>19:13 ZT: ‚<i>Im Dämmerzustand. Nachwirkungen des Reitunfalls.</i>‘</p> <p>19:17 Hallers ganze physische Erscheinung ist verändert: die Schultern sind hochgezogen, die Augenbrauen stehen in schrägem Winkel, er guckt verschlagen, die Mundwinkel hängen nach unten. H. ist jetzt der ‚Freiherr‘, er guckt erbost zur Decke.</p> <p>19:32 H. erhebt sich unter Mühen, geht langsam und schleppend, ergreift einen Kandelaber, bewegt sich somnambul auf die Kamera zu, stoppt abrupt und reißt den Kopf gen Decke, scheint</p>

24:03 24:15	zu fluchen. H. prüft seinen Tascheninhalt und zählt sechs Scheine ab, die er auf den Tisch legt. Dann bewegt er sich schleppend zum Kleiderschrank und legt Kleinchens Arbeitsrock an, bindet sich ein Tuch um, setzt eine Mütze auf. Er nimmt etwas aus der Vitrine und steckt es ein. Hallers klettert aus dem Fenster ins Freie.
24:37 25:54	<b>3. Als ‚Freiherr‘ unterwegs</b> ZT: ‚Der Keller ‚Zur lahmen Ente‘. ‚Wirt sitzt auf Treppe, wundert sich über den frühen Besuch. ZT: ‚Ah – der Herr Kriminalkommissar Weigert!‘ Sie unterhalten sich: ZT: ‚Sagen Sie mal, wer ist der Fremde, der seit einigen Tagen regelmäßig hierher kommt?‘ Wirt will von nichts wissen, Weigert wird wütend, will gehen, versteckt sich dann aber unter dem Schanktisch, weil Gäste kommen. ZT: ‚Dickert (Direktor Leon Resemann) und seine Genossen.‘ Man sieht eine Männergruppe (3) am Tisch sitzen, eine Frau mit Kellnerschürze im Hintergrund links, rechts der Wirt. Von der Treppe links im Bild, steigt Hallers schleppend in die Kneipe herunter, wankt ohne zu grüßen in den linken Bildvordergrund. Er hält sich an einem Stuhl fest und setzt sich an einen separaten Tisch weiter vorne. Der Wirt bedient ihn, H. signalisiert, dass er einlädt.
27:12 29:20 30:35	<b>3. a) Amalie</b> ZT: ‚Amalie hat ohne Zeugnis keine Stellung mehr gefunden und ist hier Kellnerin geworden.‘ Amalie nähert sich H. und setzt sich rechts neben ihn, A. überreicht ihm etwas, ein Foto von Amalie wird eingeblendet (Die Männergruppe im Hintergrund ist an dem Vorgang sichtlich interessiert, macht sich über die beiden lustig). H. will sich ihnen zuwenden, ZT: ‚Amalie beschwört Hallers, sich mit den Menschen dort nicht einzulassen.‘ Amalie entdeckt ein Loch in seinem Rock und holt Nadel und Faden aus ihrer Tasche, stopft es. Hallers ist derweil ihr abgewandt und starrt ins Leere. [Hier fehlt leider eine Minute, von 29:20 – 30:23, da dieser Teil der Datei durch einen Sprung nicht ausgelesen werden konnte. In dieser Zeit wird Amalie H. einen Wunde mit der Nadel zugefügt haben, H. muss Amalie Agnes' Uhr gegeben haben, da sie ihm diese später bringt. Dies ist zwar logisch, kann jedoch nur vermutet werden.] Danach geht Amalie wieder vom Tisch weg. Dickert packt Hallers am Arm und zieht ihn an den anderen Tisch.
30:46 31:46	<b>4. Der Einbruch ins eigene Haus</b> Zwei Männer, Hallers und Dickert, betreten ein Grundstück durch ein vergittertes Tor, ein dritter Mann schleicht hinterher. Dickert blickt sich immer wieder um, verhält sich verdächtig. Der dritte Mann bleibt ihnen auf den Fersen. Die Männer stehen vor einem offenen Fenster, an der Gardine erkennt man, dass es das Fenster von Hallers Arbeitszimmer ist.

	<p>Sie steigen dort ein, Dickert schiebt den schwerfälligen Hallers durch die Öffnung, folgt ihm dann. Dickert leuchtet mit einer Lampe durch den dunklen Raum, Hallers steht herum. Während Dickert sich einen Überblick über die potentielle Beute verschafft und sich die Hände reibt, bleibt Hallers weiter wie angewurzelt stehen. Dickert bietet ihm einen Schluck aus seinem Flachmann an. Dickert schnürt ein Bündel, Hallers wankt durch den Raum auf die Kamera zu, er muss sich auf den Tisch stützen. Er greift sich in den Nacken. Dickert amüsiert sich über seinen unfähigen Komplizen.</p> <p>Hallers will die auf dem Tisch liegende Geldbörse einstecken.</p> <p>35:21 ZT: <i>„Ich bin für eine ehrliche Teilung – jeder die Hälfte!“</i> Dickert entreißt ihm die Börse und gibt jedem drei Scheine. H. steckt das Geld ein, D. den Rest und die Börse.</p> <p>36:39 ZT: <i>„Mensch, nimm Dir doch 'ne anständige Kluft!“</i></p> <p>37:49 Dickert schaut in den Schrank, holt Hallers' Rock hervor. H. zieht sich um, greift sich immer wieder an die Stirn.</p> <p>Nahaufnahme Hallers: Er rollt mit den Augen, reibt sich die Stirn, reißt die Augen auf, schließt sie wieder, schüttelt sich. Fletscht die Zähne, legt die Hand in den Nacken, die Mundwinkel ziehen sich wieder nach unten, die Augen sind starr und aufgerissen, das Gesicht eine Grimasse. Er tritt nach links aus dem Bild.</p> <p>38:18 Hallers kommt aus dem Hintergrund wieder auf Dickert zu, in seinem ‚neuen‘ Rock, er zieht ein Bein nach, stolpert, hält sich an einem Stuhl fest. Er muss sich setzen, legt den Kopf kurz auf die Tischplatte, Dickert räumt weiter das Zimmer aus.</p>
<p>38:40</p> <p>39:30</p>	<p><b>5. Weigert greift ein</b></p> <p>ZT: <i>„Kriminalkommissar Weigert, der unter dem Schanktisch Hallers nicht erkannt hatte, umstellt dessen Haus.“</i> Man sieht Weigert auf den Fingern nach seinen Männern pfeifen.</p> <p>Dickert schreckt hoch, reißt die Augen auf, Hallers ist währenddessen auf dem Stuhl in sich zusammengesackt, der Kopf berührt wieder fast seine Brust. Dickert greift H. am Revers, dieser schreckt wie aus dem Schlaf hoch, das Gesicht angestrengt. Er sackt wieder in sich zusammen, der Kopf fällt auf die Seite. Dickert erkennt die Zwecklosigkeit dieses Unterfangens und will durch das noch offene Fenster fliehen. Dort steht aber schon Weigert mit Verstärkung. Sie setzen Dickert fest.</p> <p>Hallers schläft auf dem Stuhl, Weigert kommt mit zwei Kollegen, wird vom Diener allein in das Arbeitszimmer geführt. Sie versuchen H. zu wecken, es funktioniert nur mit Wasserspritzern.</p>
<p>40:25</p> <p>41:08</p>	<p><b>6. Rückverwandlung</b></p> <p>Hallers erwacht, greift sich an den Kopf, ist sehr verwundert den Kommissar anzutreffen. ZT: <i>„Haben Sie gar nichts von dem Einbruch hier bemerkt?“</i> Hallers weiß von nichts.</p> <p>ZT: <i>„Ein Kriminalbeamter überbringt die dem verhafteten Dickert abgenommene Brieftasche.“</i> Der Beamte kommt, Hallers</p>

	<p>macht sich frisch, sucht etwas, hält inne, überlegt. Der Kommissar übergibt ihm die Börse.</p> <p>42:14 ZT: <i>„Einen haben sie, der andere muß entwischt sein.“</i> Hallers zählt, stellt den Fehlbetrag fest, Weigert macht sich Notizen.</p> <p>42:45 Beamte bringen Dickert. Dickert geht, ohne diesen anzuschauen, auf Hallers zu.</p> <p>43:13 ZT: <i>„Dickert glaubt, daß Hallers, der an die Ereignisse der letzten Stunden natürlich keine Erinnerung bewahrt, ihn in eine Falle gelockt hat.“</i> Dickert kommt näher, erkennt Hallers, lacht. ZT: <i>„Wenn die rausjehn...werde ick reden!“</i>, Hallers schickt die Beamten raus, ZT: <i>„Wir beide kennen uns doch!“</i>, sie unterhalten sich. Dickert bedeutet Hallers, dass er selbst drei Scheine habe und der andere ebenfalls drei. Diese seien in Hallers' eigener Tasche. Hallers lacht und prüft, erstarrt als er die Scheine ergreift. Hallers meint, Dickert habe ihm diese untergeschoben.</p> <p>45:50 ZT: <i>„Dickert kann die Sachlage naturgemäß nicht fassen und kommt auf die Idee, daß Hallers ihn nun herauspauken will, weil ihm die Sache mit Amalie unangenehm zu sein scheint.“</i> Hallers regt sich auf, ruft nach dem Kommissar. Dickert will ihm zum Abschied dankbar die Hand schütteln, H. verweigert dies. Dickert verbeugt sich tief, wird von den Beamten mitgenommen. ZT: <i>„Warum hat sich dieser Mensch bei mir bedankt?“</i> Hallers bleibt allein zurück, ist ratlos.</p>
	<p><b>7. Heimsuchung und Indizien</b></p> <p>47:57 ZT: <i>„Am anderen Morgen.“</i> Hallers erst allein: wandert unruhig und nachdenklich im Zimmer auf und ab. Dann Kleinchen, dieser holt seinen Arbeitsrock, bemerkt die Veränderung, zeigt ihn H., Achselzucken. ZT: <i>„Gehen Sie doch an die Arbeit.“</i> Kleinchen zieht etwas aus seinem Rock, zeigt es H.: es ist das Bild von Amalie (Einblendung Foto). H. weiß damit nichts anzufangen, will mit der Arbeit beginnen.</p> <p>50:50 ZT: <i>„Ein junges Mädchen möchte Sie sprechen.“</i> H. ist wütend über die Störung. Kleinchen bedeutet, dass es sich bei der Person um das Mädchen von der Fotografie handele, die H. noch immer in der Hand hält.</p> <p>52:09 Amalie tritt ein, setzt sich, überreicht H. einen Gegenstand.</p> <p>52:46 ZT: <i>„Was soll ich mit der Uhr?“</i> A. deutet auf Hallers.</p> <p>53:01 ZT: <i>„Ich kann absolut nicht verstehen, was nach Ihrer Meinung diese Nacht passiert sein soll! Wo wollen Sie mich gesehen haben?“</i> Hallers schlägt sich mit beiden Händen an den Kopf, ist wutschnaubend. Wandert im Zimmer auf und ab. Amalie weint im Vordergrund. Hallers tröstet sie dann halbherzig, klopft ihr hart auf die Schulter, setzt sich neben sie.</p> <p>54:03 ZT: <i>„Also dann erzählen Sie bitte doch noch einmal, was Sie von mir wünschen.“</i> Neben Amalie liegt Kleinchens Arbeitsrock, sie ergreift ihn und zeigt Hallers den geflickten Ärmel. Hallers wird ruhiger, sie nimmt seine Hand und zeigt ihm etwas (den Schnitt</p>

	<p>an seiner Hand?).</p> <p>ZT: <i>„Hallers dämmert die schreckliche Erkenntnis, er müsse in unbewußtem Zustand in der Nacht das Haus verlassen haben.“</i> Hallers steht auf, wankt Halt suchend durchs Zimmer. Er verdreht die Augen und sackt reglos auf einem Stuhl zusammen. Amalie ruft Hilfe, der Diener führt einen Mann herein.</p>
	<p><b>8. „Erinnerungsbrücke und Erkenntnis“</b></p> <p>55:40 ZT: <i>„Sanitätsrat Feldermann erfährt von Amalie den Zusammenhang.“</i> Feldermann tritt an den wieder zu Bewusstsein kommenden Hallers heran. Hallers zieht sich an Feldermann hoch, umarmt ihn, weint an seiner Schulter. Feldermann versucht ihn zu beruhigen, tätschelt seinen Oberarm, setzt Hallers auf ein Sofa.</p> <p>56:32 ZT: <i>„Nehmen Sie alle Ihre Gedanken zusammen, Sie waren augenscheinlich diese Nacht in dem Dämmerzustand, den wir vor einem Jahr in dem Buch von Taine beschrieben fanden, aus dem Haus. Was haben Sie getan?“</i> Hallers ist aufgewühlt, schnäuzt sich. Feldermann redet auf ihn ein, Hallers sperrt sich (schüttelt den Kopf etc.), dann wandert sein Blick langsam zur Decke. Er steht auf, greift sich an die Schläfe.</p> <p>57:33 ZT: <i>„Die Erinnerung an die einzelnen Vorgänge kommt langsam wieder.“</i> Hallers erzählt:</p> <p>58:01 ZT: <i>„Da habe ich den Rock angezogen.“</i></p> <p>58:10 ZT: <i>„ - - und weiter - - “</i>, H. greift Amalies Hand.</p> <p>58:56 ZT: <i>„ - - und weiter?“</i> er hält weiterhin Amalies Hand. H. bedeutet, wie er etwas eingesteckt habe (Foto) und weist auf seinen Handrücken (Schnitt). Hallers greift sich an die Schläfen, gerät ins Wanken, breitet seine Arme aus, schlägt die Hände vor der Brust zusammen, faltet sie. Sein Oberkörper kippt nach vorne, Hallers fällt, bricht weinend zusammen. Feldermann will ihn wieder aufrichten.</p> <p>1:00:09 ZT: <i>„Ruhe, Einsamkeit, heraus aus der Großstadt, das ist Ihre Arznei.“</i> Haller sitzt auf einem Stuhl, den Kopf in die Hände vergraben, mit einer wegwerfenden Geste schmettert er Feldermanns Ratschläge ab. Feldermann richtet ihn auf, spricht ihm zu, reicht Hallers seine Hände, dieser ergreift sie. Hallers lehnt sich an den stehenden Feldermann, dieser streichelt mit väterlicher Geste dessen Kopf.</p>
	<p><b>9. Rückkehr und Happy End?</b></p> <p>1:00:56 ZT: <i>„Genesen. Nach Monaten wieder zu Hause.“</i> Eine Gruppe (2 Männer, 2 Frauen) begrüßt Hallers vor dem Anwesen, während er vom Pferde steigt. Er hakt sich bei einer der Frauen (Agnes?) ein, sie gehen die Treppe hinauf ins Haus, die restlichen Menschen folgen.</p> <p>1:01:29 Zwei Stühle auf der Terrasse. Agnes setzt sich als erstes, Hallers kommt hinzu.</p> <p>1:01:54 ZT: <i>„Ich freue mich, Sie wieder wohl und munter zu sehen.“</i></p>

	Hallers macht einen gelösten Eindruck, Agnes wirkt zunehmend nachdenklicher. Hallers erhebt sich, geht durch die Terrassentür in einen Raum, in dem ein Klavier steht.
1:02:30	Hallers lehnt sich ans Klavier, macht es sich dort bequem, lässt seinen Blick ins Weite schweifen. Er wendet sich zu Agnes, die noch auf der Terrasse sitzt, streckt seinen Arm nach ihr aus. Agnes folgt seiner Geste zögernd. Hallers legt ihr die Hand auf den Rücken, Agnes wendet sich ab.
1:02:58	ZT: ‚ <i>Agnes befürchtet einen Rückfall in seine Krankheit.</i> ‘ Hallers tut diese Befürchtung lachend ab, bedeutet mit ausgebreiteten Armen sein Wohlbefinden. Agnes setzt sich ans Klavier, beide sind im Bild, Hallers stehend auf ihr Spiel konzentriert.
1:03:23	Nahaufnahme von Hallers, sein Blick starr in den Raum gerichtet, den Mund in einem angedeuteten Lächeln. Langsam verdrehen sich seine Augen nach oben, er greift sich mit der Hand an die Stirn, schließt die Augen und senkt den Kopf. Er schüttelt sich kurz, lächelt, atmet tief ein und öffnet wieder die Augen. Ein sehr schneller, prüfender Blick wandert zu Agnes, ohne dass Hallers den Kopf bewegt. Hallers wendet sich Agnes nun zu, stellt sich hinter sie, während sie spielt. Beide Hände legt er auf ihre Schultern und verweilt dort. Hallers beugt sich zu ihr hinunter und küsst sie auf den Scheitel, ergreift dann von oben ihre Hände und zieht Agnes vom Klavierhocker hoch zu sich. In dieser Position, beide Richtung Kamera gewandt, dreht sich Agnes Hallers zum Kuss hin.
1:04:39	Agnes und Hallers halten Sektgläser in den Händen, stoßen an und trinken dann über Kreuz Brüderschaft. Der Bildschirm verdunkelt sich.
1:04:52	Vitascope(e)-Schriftzug, ENDE.

## **Danksagung**

Ich möchte mich zum Schluss bei einigen Menschen für ihre besondere Unterstützung bedanken. Sie haben auf vielfältige Art zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen und mir das Leben schön gemacht:

Angela, Rainer, Gerda, Anne, Nora, Mathias & Agathe

## **Selbstständigkeitserklärung**

Ich versichere, dass ich, **Lena Marie Olbrisch**, die Masterarbeit ***Paul Lindaus DER ANDERE – Vom Fall zum Film***. (WS 2010/2011) selbstständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln (z.B. Nachschlagewerke oder Internet) angefertigt habe. Alle Stellen der Arbeit, die ich aus diesen Quellen und Hilfsmitteln dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen habe, sind kenntlich gemacht und im Literaturverzeichnis aufgeführt. Weiterhin versichere ich, dass weder ich noch andere diese Arbeit weder in der vorliegenden noch in einer mehr oder weniger abgewandelten Form als Leistungsnachweis einer anderen Veranstaltung bereits verwendet haben oder noch verwenden werden.

Es handelt sich bei dieser Arbeit um meinen ersten Versuch.

Berlin, 14.03.2011