

Das nächtliche Selbst

Traumwissen und Traumkunst
im Jahrhundert der Psychologie

Band I: 1850-1900

Herausgegeben von Marie Guthmüller und
Hans-Walter Schmidt-Hannisa



WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
unter Verwendung einer Abbildungsvorlage von
Henri Rousseau: La Bohémienne endormie, 1897
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1903-5

Inhalt

MARIE GUTHMÜLLER / HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA
Einleitung 7

I Wer träumt?

Die Frage nach dem Subjekt in der Traumforschung

MANFRED ENGEL (SAARBRÜCKEN)
Szientistische Wendung und naturphilosophische
Kontinuitäten in der deutschsprachigen Traumtheorie
zwischen 1850 und 1900 37

JACQUELINE CARROY (PARIS)
Alfred Maurys Theater der Widersprüche 60

* BARBARA CHITUSSI (GENÈVE)
Joseph Delbœuf und die Verdopplung des Ich im Traum 96

MIREILLE BERTON (LAUSANNE)
Traumtheorien und Archäologie des Kinos 1850-1900 112

ALESSANDRA VIOLI (BERGAMO)
Okkulte Träume und die Erschaffung des modernen Selbst 137

MICHAELA SCHRAGE-FRÜH (MAINZ / LIMERICK)
Imagination und Traum-Autorschaft
im viktorianischen Traumdiskurs 150

II Traumkünste als ästhetische Innovation

SANDRA JANSSEN (OLDENBURG)
Gottfried Kellers Ökonomie des Traums 173

SUSANNE GOUMEGOU (TÜBINGEN)
Traumästhetik und Traumaufzeichnung bei Baudelaire 194

FANNY DÉCHANET-PLATZ (GRENOBLE) Literarische Träume und traumhafte Ekphrasis bei Bertrand, Baudelaire und Huysmans	225
KERSTIN THOMAS (STUTTART) Halbschlafbilder	249
SARA DAMIANI (BERGAMO) Phosphoreszenzen. Traumkunst im 19. Jahrhundert	278
HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA (GALWAY) Die Geburt der Musik aus dem Geist des Traums. Zur Musikästhetik Richard Wagners	310

III Positionen des Übergangs

MAI WEGENER (BERLIN) »Heiliger Text« und »Nabel des Traums«. Traumbericht und Traumsujet bei Freud	331
MARIE GUTHMÜLLER (BOCHUM) Sante De Sanctis oder das Verschwinden des Traums aus der Traumforschung	352
PAUL BISHOP (GLASGOW) Traum und Lebensphilosophie. Ludwig Klages und eine andere Entdeckung des dunklen Kontinents	374

Einleitung

Seit jeher ist der Traum ein Phänomen, das für Verunsicherung gesorgt hat, und dies gilt bis zum heutigen Tag. Der Traum wirft vielfältige Fragen auf, sowohl für den Träumer selbst, als auch für alle diejenigen, die nach allgemeinen Erklärungen des Phänomens suchen. Wer oder was bringt den Traum hervor? Wer ist verantwortlich für das Traumerleben? Welchen Zweck hat das Träumen? Was heißt es, einen Traum zu verstehen? Seitdem die Aufklärung übernatürliche Ursachen für Träume ausgeschlossen hat und als deren Ursprung ausschließlich die menschliche Psyche gelten lässt, hat sich das Denken über den Traum radikal geändert – und damit das Spektrum möglicher Antworten auf die genannten Fragen. Auch heute, im Zeitalter der Neurophysiologie, zeichnet sich immer wieder mit großer Deutlichkeit ab, wie lückenhaft das Wissen über den Traum ist, und es ergeben sich beständig neue Konstellationen von Forschungsansätzen, Theorien und Erklärungsmodellen.

Die Rätselhaftigkeit des Traums ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass dieser immer nur in begrenzter Weise untersucht werden kann. Obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – moderne Untersuchungsmethoden des Schlaflabors immer genauere Vorstellungen von den biologischen Prozessen vermitteln, die im träumenden Körper und insbesondere im träumenden Gehirn ablaufen, bleiben viele Fragen offen, vor allem diese: Wie lässt sich dieses so schwer zu fassende Etwas bestimmen, das die Traumhalte hervorbringt? Ist es ein anderes, ein nächtliches Selbst, das träumt, eine Form von Bewusstsein oder ein Unbewusstes – oder handelt es sich dabei eher um eine Art von neurologischem Zufallsgenerator, der im Gehirn vorhandenes Material konfiguriert? Und in welchem Verhältnis steht dieses Traum erzeugende Etwas zum Subjekt des Wachbewusstseins?

Weil der Traum so schwer zu fassen ist und weil er gleichzeitig auf eine faszinierende »andere Seite« menschlicher Erfahrung verweist, hat sich die Beschäftigung mit ihm immer wieder als im höchsten Maße produktiv erwiesen. Das Interesse am Traum war wiederholt Katalysator für die Entstehung neuer Forschungsrichtungen (man denke nur an den Animalischen Magnetismus oder an die Psychoanalyse) und hat entscheidend zur Entwicklung von anthropologischen, philosophischen, psychiatrischen und psychologischen Konzepten beigetragen. Die kulturelle Pro-

MIREILLE BERTON (LAUSANNE)

Traumtheorien und Archäologie des Kinos 1850-1900

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts spiegelten Abhandlungen über den Traum das Interesse an einem psychischen Phänomen wider, das Zugang zu benachbarten Bereichen wie dem Schlafwandeln, der Hypnose, der Halluzination oder der Imagination eröffnete. Philosophen, Gelehrte und Gebildete bedienten sich der Technik der Selbstbeobachtung und schilderten ihre persönlichen Eindrücke, wobei sie sich auf die wissenschaftlichen Kenntnisse ihrer Zeit stützten. Einer von ihnen, Alfred Maury, propagierte eine »Psycho-Physiologie« des Traums, die eine ganze Generation von Intellektuellen prägen sollte. Als Produkt eines »unwissenden« (in-sciente) und reflexartigen Denkens bringt der Traum laut Maury eine innerpsychische Spaltung mit sich, die das Subjekt mit einer kontinuierlichen und nicht in Schach zu haltenden Abfolge mentaler, aber als äußerlich empfundener Bilder konfrontiert.¹ Bezeichnenderweise orientiert sich Maury, um die Funktionsweise der Psyche während des Traums oder hypnagogischer Halluzinationen zu verdeutlichen, an bestimmten Dispositiven bewegter und/oder projizierter Bilder. Bereits bei Maury wird der Träumende also als Zuschauer dargestellt, der von einer unausweichlichen, automatisch generierten Bilderflut heimgesucht wird. Das Erbe der Arbeiten Maurys und der auf ihn folgenden Traumtheorien lebt einige Jahrzehnte später in jenen Diskursen wieder auf, die sich mit der Rezeption bewegter Bilder im Kino beschäftigen. Der Kinobesucher wird als Träumender und Halluzinierender begriffen, der in einem System widersprüchlicher Gewissheiten (régime de croyance divisé) gefangen ist, hin- und hergerissen zwischen dem Festhalten am Wahrgenommenen und dem Bewusstsein, dass es sich dabei um etwas Artifizielles handelt. Was die Kommentare zum Traum und zur Unterhaltungskultur vor allem miteinander verbindet, ist die Pathologisierung der als zügellos angesehenen bewegten Bilder. Daher wird im Folgenden die Art und Weise

¹ Vgl. hierzu die Arbeiten von Jacqueline Carroy: *Le théâtre des contradictions d'Alfred Maury*, in: *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris: Ed. ÉHESS 2012, S. 79-115; den von Carroy und Nathalie Richard herausgegebenen Band: *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIXe siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2007, sowie den Beitrag von Carroy in diesem Band.

untersucht, in der audiovisuellen Dispositive von Traumtheoretikern und -philosophen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für ihre Argumentation herangezogen wurden. Gezeigt werden soll, dass dieser Austausch die notwendige Grundlage für eine neuartige Definition von Subjektivität lieferte. Diese entstand im Zuge einer kulturellen, technologischen und sozialen Modernität, welche ihrerseits eine spezifische Form der sinnlichen Wahrnehmung hervorbrachte.

Der Träumer als psychischer Automat

In seinem Werk *Le Sommeil et les rêves (Der Schlaf und die Träume)* – dessen erste Auflage 1861 erschien, die letzte 1878 – erläutert Maury die wesentlichen Merkmale des Traumes folgendermaßen:

Wenn wir unseren Geist von allen Zügeln befreien und die Einbildungskraft ins Abenteuer ziehen lassen, was vor allem während des Tagtraums geschieht, bieten sich zahlreiche Bilder und Worte unserer Vorstellung dar, die zu einem regelrechten Automaten wird. Im Traum wohnen wir als Zuschauer, nicht als Akteur, dieser Abfolge von Bildern und Ideen bei, die von den innerlichen und spontanen Regungen des Gehirns hervorgerufen werden, die wiederum ihren Ursprung in den Sinnen haben, wo einst erlebte Eindrücke widerhallen.²

Dieses Zitat veranschaulicht zwei grundlegende Aspekte der Traumphänomenologie, wie sie sich während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat: Einerseits geht es um den unkontrollierten Fluss mentaler Bilder, die sich unablässig aneinanderreihen, andererseits um die Reduktion der Subjektivität auf einen maschinenartigen Zustand, in dem diese passiv am Traumgeschehen teilnimmt, obschon sie doch dessen hauptsächlichster Schöpfer ist.³ Die Überfülle und die Viel-

² »Quand nous abandonnons les rênes de notre esprit, que nous laissons chevaucher l'imagination à l'aventure, ce qui a surtout lieu dans la rêvasserie, les images et les mots s'offrent alors en grand nombre à notre imagination, qui devient un véritable automate. Dans le rêve, nous assistons en spectateur, non en acteur, à cette succession d'images et d'idées évoquées par les mouvements intestins et spontanés du cerveau, provoqués par les sens, où retentissent les impressions qu'ils ont jadis éprouvées.« Louis Ferdinand Alfred Maury: *Le Sommeil et les rêves*, Paris: Didier et Cie 1862 [1861], S. 147.

³ Alfred Maury belegt dies mit dem Verweis auf das Vorkommen von kriminellen Handlungen im Traum: »Der beste Beweis dafür, dass im Traum der Automatis-

falt an Bildern, ihre Schnelligkeit und der Automatismus ihrer Abfolge werden mit Vorliebe mit jener Art von Träumen in Zusammenhang gebracht, die sich mit den Delirien der Trunkenheit oder des Irrsinns vergleichen lassen.⁴ Wie Sandra Janßen gezeigt hat,⁵ gehört der Traum zur Kategorie der »Ideenbilder«, die die Vermögenspsychologie mit der Entfremdung (»aliénation«) in Verbindung bringt, da der Träumer in ein moralisches Ich und ein physisches Nicht-Ich geteilt ist, in einen Geist und einen Körper. Es handelt sich also in der Regel um eine dualistische Konzeption des Psychischen, die Willen und Imagination, Vernunft und Wahnsinn, klare Wahrnehmung und Halluzination als Gegensätze begreift. Traum und Halluzination werden im Bereich der Pathologie verortet; sie gelten als Zeichen einer Schwächung des Willens, die das Subjekt zu einer zeitweiligen Entfremdung verdammt. Maury vertritt diese Auffassung ebenso wie seine Zeitgenossen Esquirol, Brière de Boismont, Lélut, Baillarger, Moreau de Tours oder Hervey de Saint-Denys, deren Arbeiten zwischen 1840 und 1870 erscheinen. Den zentralen Begriff in dieser Konzeption des Funktionierens des Geistes, den des Automatismus (»automatisme« oder »machinisme mental«), entlehnt Maury den Studien Baillargers. Dieser hebt zum Beispiel die Geschwindigkeit der

mus vollkommen ist und dass die von uns begangenen Handlungen von einer Nachwirkung der vom Vortag geprägten Lebensweise gesteuert werden, ist, dass wir in unserer Vorstellung verwerfliche Taten vollbringen und sogar Verbrechen, derer wir uns im Wachzustand niemals schuldig machen würden. Es sind unsere Neigungen, die sich äußern und die uns handeln lassen, ohne dass das Bewusstsein uns zurückhielte, auch wenn es uns manchmal warnt.« (»La meilleure preuve que dans le rêve l'automatisme est complet et que les actes que nous accomplissons s'opèrent par un effet de l'habitude imprimée par la veille, c'est que nous y com-mettons, en imagination, des actes répréhensibles, des crimes même dont nous ne nous rendrions jamais coupables à l'état de veille. Ce sont nos penchants qui parlent et qui nous font agir, sans que la conscience nous retienne, bien qu'elle nous avertisse parfois.«) (Ebd., S. 86)

⁴ »Sowohl beim Verrückten, als auch beim träumenden Schläfer treten spontane Bilder und Ideen in viel größerer Zahl zu Tage als im vernünftigen oder wachen Zustand. Daher kommt die Redseligkeit des betrunkenen oder irrsinnigen Menschen; daher kommt die Geschwindigkeit und der Reichtum der Visionen, aus denen der Traum zusammengesetzt ist.« (»Chez le fou, de même que chez le dormeur qui rêve, les images et les idées spontanées surgissent en plus grand nombre que dans l'état de raison ou de veille. De là, la loquacité de l'homme ivre et du maniaque; de là, la rapidité et l'abondance des visions dont se compose le songe.«) (Ebd., S. 154)

⁵ Sandra Janßen: Phantasmen: Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930 (Flaubert, Cechov, Musil), Göttingen: Wallstein Verlag 2013.

Traumbilder hervor sowie die Unmöglichkeit, sie zu unterdrücken (diese Frage wird dann noch einmal um die Jahrhundertwende debattiert werden, im Zusammenhang mit der Frage der Paramnesie).⁶

Maury erklärt die Funktionsweise der Träume anhand von Vergleichen mit einer Reihe von Dispositiven, die seinen Lesern wohlbekannt sind. Seine Schriften sind sehr reich an Metaphern: Standuhr, mobiles Panorama, Laterna magica, Photographie und Spiegel. Die im Irrationalen verankerte Bildsprache des Traums findet eine besonders genaue Entsprechung im Bereich der populären Vergnügungen: im mobilen Panorama. Hingegeben seiner Phantasie und seiner Erinnerung, überlässt sich der Träumer einem »panorama mouvant«,⁷ das aus onirischen Bildern zusammengesetzt ist, die ihrerseits durch das Gesetz des assoziativen Denkens miteinander verbunden sind – ein Gesetz, das von Psychiatern, Ärzten, Psychologen usw. als grundlegend für die Funktionsweise der Psyche betrachtet wurde.⁸

Ebenso wie die Ideen eines Verrückten sind Träume [...] alles in allem weniger inkohärent, als sie auf den ersten Blick erscheinen; nur erfolgt die Verbindung der Gedanken durch Assoziationen, die in keiner Weise rational sind, und durch Analogien, die uns in der Regel im Wachzustand unverständlich sind und die wir im Übrigen noch weniger begreifen, da die Gedanken zu Bildern geworden und wir nicht daran gewöhnt sind, Bilder zu sehen, die wie die verschiedenen Teile der Leinwand eines mobilen Panoramas ineinander übergehen.⁹

⁶ Diese Idee des Automatismus schreibt sich von Baillarger über Maury und Taine bis zu Janet fort, wird aber nicht in jeder Epoche in gleicher Weise aufgefasst: Während sie um 1840 im Licht der Theorie niederer Seelenvermögen begriffen wird, die das Subjekt von seinen inneren Bildern entfremden, wird sie seit 1870 mit den (präfreudianischen) Thesen über das zerebrale Unbewusste in Verbindung gebracht, die in Großbritannien aufkommen.

⁷ Maury (Anm. 2), S. 113.

⁸ Dieses Gesetz wird in zahlreichen Werken und Artikeln zur Funktionsweise des Verstands oder des Geistes beschrieben, so beispielsweise in: Frédéric Paulhan: *L'Activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris: Félix Alcan 1887; Alexander Bain: *Les Sens et l'intelligence. Traité de psychologie I*, Paris: L'Harmattan 2005 [1855] (coll. »Encyclopédie Psychologique«); Edmond Goblou: *Sur la théorie physiologique de l'association*, in: *Revue philosophique* 46, 1898, S. 497-503; Frédéric Paulhan: *Qu'est-ce que l'association?* in: *Revue philosophique* 79, Januar-Juni 1915, S. 473-504.

⁹ »Les rêves, de même que les idées du fou, sont [...] après tout moins incohérents qu'ils ne paraissent de prime abord; seulement la liaison des idées s'opère par associations qui n'ont rien de rationnel, par des analogies qui nous échappent génè-

Gleichwohl liefern die von der *Laterna magica* und insbesondere von der Phantasmagorie abgeleiteten Dispositive Maury Allegorien, die dem transitorischen und mitunter unheimlichen Charakter seiner nächtlichen Visionen genauer entsprechen:

Ich hatte soeben eine dieser hypnagogischen Halluzinationen, in welchen das geschlossene Auge eine Unmenge an sonderbaren Bildern, Grimassen schneidenden Gesichter und miteinander verschmelzenden Landschaften gleich Guckkastenbildern an sich vorbeiziehen sieht.¹⁰

Ein zweiter Fall betont noch stärker den allmählichen Übergang von einem Traumbild ins nächste, der dem Überblenden in manchen Typen der *Laterna magica* ähnelt:

Im Moment des Einschlafens – meiner Gewohnheit entsprechend mit geschlossenen Augen und in der Dunkelheit meines Zimmers – bemerkte ich eine große Zahl fratzenartiger Köpfe und phantastischer Geschöpfe, von denen manche derart Eindruck auf mich gemacht haben, dass ich sie mir zuverlässig ins Gedächtnis rufen kann. Da sah ich zunächst die Züge einer Person, die mir zwei Tage zuvor einen Besuch abgestattet hatte, und deren eigentümliche und ein wenig lächerliche Erscheinung mir aufgefallen war. Daraufhin sah ich – und das ist seltsam – deutlich mein eigenes Gesicht, das dann verschwand, um einem neuen Platz zu machen, und dies vollzog sich so wie beim *fantascope* oder bei *dissolving views*, wie man im Englischen sagt. Am nächsten Tag dachte ich über diese seltsame Halluzination nach und erinnerte mich dabei daran, dass ich mich am Vortag lange in einem Spiegel betrachtet hatte, um in meinen Augen einige der sichtbaren Symptome eines Leidens zu entdecken, von dem sie betroffen sind.¹¹

ralement au réveil, que nous saisissons d'ailleurs d'autant moins, que les idées sont devenues des images, et que nous ne sommes pas habituées à voir les images se souder les unes aux autres comme les diverses parties de la toile d'un panorama mouvant.» (Maury [Anm. 2], S. 113)

10 »Je venais d'avoir une de ces hallucinations hypnagogiques dans lesquelles l'œil fermé voit se dérouler devant lui une foule d'images bizarres, de figures grimaçantes, de paysages qui se fondent les uns dans les autres comme certaines vues d'optiques.« (Alfred Maury, De certains faits observés dans les rêves et dans l'état intermédiaire entre sommeil et veille, in: *Annales médico-psychologiques* 3, 1857, S. 157-176; hier S. 160)

11 »Au moment de m'endormir, j'apercevais suivant mon habitude, les yeux fermés, et dans l'obscurité de ma chambre, une foule de têtes grimaçantes et des figures

Die gleichsam magische Abfolge von Bildern ist hier Anlass zu einem Kommentar, der von einem unheimlichen Befremden geprägt ist, wie es in Robertsons phantasmagorischen Vorführungen immer wieder vorgekommen sein muss. Dank seiner Zugehörigkeit zur rätselhaften Welt des nächtlichen Lebens kann das phantasmagorische Bild der Instabilität des Seelenlebens gerecht werden, also jenen phantastischen Wirkungen der Transformation und des Verblässens geistiger Phänomene, die die zentrale Frage nach den Erscheinungen aufwerfen, die in allen subjektiven Visionen vorkommen. In der Tat zeugen – wie Terry Castle betont – zahlreiche literarische und wissenschaftliche Texte gegen Ende des 19. Jahrhunderts von einem Prozess des »Gespenstisch-Werdens« (»spectralisation«) beziehungsweise der »Phantomisierung« (»fantomisation«) des mentalen Raums,¹² wobei es zur Verlagerung der Phantasmagorie – mit der ursprünglich die mit mechanischen Mitteln erzeugte Manifestation von Trugbildern (»fantômes fictifs«) gemeint war – ins Innere der Psyche kommt. Diese mentale Assimilierung von Trugbildern, die ursprünglich im Raum des Sozialen produziert wurden, zieht nicht nur die Verwandlung der Psyche in eine *Laterna magica* nach sich, sondern sie macht sie auch zu einem unheimlichen Raum, indem sie Subjektivität mit dem Phantastischen, Magischen und Unheimlichen in Verbindung bringt. Diese Verschiebung des Begriffs Phantasmagorie von seiner wörtlichen Bedeutung hin zu einer metaphorischen macht aus dem menschlichen Geist einen Illusionsraum, der für das Subjekt so konstitutiv ist, dass es ihm nicht entfliehen kann. Infolgedessen ist es weniger die äußere Welt, die mit ihren seltsam objektiv anmutenden Trugbildern verwirrt, sondern vielmehr die psychische Innerlichkeit, die auf der Leinwand der Imagination wunderliche Dinge vorführt, welche ungleich beunruhigen-

fantastiques, figures dont quelques-unes ont produit assez d'impression sur moi pour que je me les représente fidèlement. Or je vis d'abord les traits d'une personne qui m'avait rendu visite deux jours auparavant, et dont la physionomie originale et quelque peu ridicule m'avait frappé. Puis je vis, et c'est ici qu'est le fait curieux, ma propre figure très distincte qui disparut ensuite pour faire place à une nouvelle, à la manière de ce que l'on nomme *fantascope*, ou en anglais *dissolving views*. Le lendemain, réfléchissant à cette bizarre hallucination, je me rappelai que la veille je m'étais longtemps regardé dans un miroir, afin de découvrir dans mes yeux quelques-uns des symptômes apparents du mal dont ils sont affecté.« (Maury [Anm. 2], S. 136)

12 Terry Castle: *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*, in: *Critical Inquiry* 15, 1, Herbst 1988, S. 26-61. Vgl. auch: Marina Warner: *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford: Oxford University Press 2006.

der sind, da sie ihr ja selbst entspringen. Das phantasmagorische Dispositiv erlaubt die präzise Darstellung dieses Spaltungsprozesses, der sich im Innern des Bewusstseins abspielt und der aus diesem sowohl den Produzenten als auch den Betrachter von automatisierten und hyperrealistischen Bildern macht.

Der Träumer als Zuschauer seiner onirischen Bildproduktion

Der Automatismus des Denkens ist nicht das einzige Kriterium, das zur Definition des Traumes herangezogen wird, da immer auch die innerpsychische Spaltung mit hinzukommt, wie sie im Traumzustand oder im halluzinatorischen Wahn erlebt wird. Der Träumer, wie auch der Verrückte, erfährt eine Art Verdoppelung der Persönlichkeit und eine Vielfältigung der Identität, was ihn dazu bringt, so Maury, »am Schauspiel [seiner] eigenen, in Empfindungen verwandelten Gedanken«¹³ teilzunehmen. Auf diese Weise werde er zu einem Automaten, der auf einer »Theaterbühne der Widersprüche« (*théâtre des contradictions*) wandelt, wo sich »derart gegensätzliche Handlungen ereignen, dass sie alle unsere psychologischen Theorien durcheinanderbringen«.¹⁴ In einem Artikel über hypnagogische Halluzinationen von 1848 macht Maury auf den passiven Status des Subjekts aufmerksam, das zu »einem Spielzeug der von der Imagination hervorgerufenen Bilder« wird, mitgerissen von einem »äußerst eigentümlichen geistigen Mechanismus, der alles in allem dem der Träumerei gleicht«.¹⁵ Die geschlossenen Augenlider dienen als Leinwand, auf der sich diese Bilder ganz unterschiedlicher Natur einschreiben (»es sind meistens menschliche Gestalten, Büsten oder Körperporträts, Tierformen, bizarre Kreaturen, Zeichnungen, Häuser, Blumen, manchmal auch äußerst schön anmutende Landschaften«), in »weithin recht kräftigen« Farben, manchmal reglos, manchmal bewegt (»mitunter sind diese Figuren unbewegt, manchmal rühren sie sich«): »Welcher Natur auch immer sie sind, sie bieten sich den Augen nur einen Augenblick lang dar und verschwinden mit höchster Geschwindigkeit; sie ziehen le-

13 »[...] nous assistons au spectacle de nos propres pensées transformées [...] en sensations«. (Maury, [Anm. 2], S. 157)

14 »C'est que le rêve est le théâtre des contradictions; les actions les plus opposées s'y produisent, de façon à dérouter toutes nos théories psychologiques«. (Ebd., S. 89)

15 »[...] machinisme mental d'une nature fort particulière, et en tout semblable à celui de la rêverie«. (Ebd.)

diglich am Blick vorüber.«¹⁶ Alfred Maury's »inneres Auge« nimmt auf diese Weise bekannte Gestalten (wie die immer wiederkehrende Vaterfigur) »mit einer Lebendigkeit [auf], die ihm [seine] Erinnerung niemals gewährleisten könnte«. Diese »Porträts« oder »Schauspiele« können sich seinen Augen »mehrere Nächte hintereinander darbieten, wobei in nur wenigen Intervallen eins aufs andere folgt«. Manchmal reproduzieren diese Halluzinationen lediglich partielle Erinnerungen an eine Reise ins Ausland – Maury spricht dann von »partieller Reproduktion« (»reproduction partielle«).¹⁷ In der Regel sind sie von geringer Größe (»beinahe Miniaturen«):

Die phantastischen Objekte, die sich vor den Augen abzeichnen, weisen kaum die tatsächlichen Wesenszüge realer Objekte auf; das Auge erkennt leicht ihre unechte Beschaffenheit, dennoch sind diese Bilder um einiges kräftiger und um einiges lebendiger, wie es nicht einmal die wahrhaftigsten Gemälde wären, die man davon anfertigen könnte.¹⁸

Auch wenn sich die gewählten Modelle dem Buchstaben nach auf Malerei und Zeichnung beziehen (also auf unbewegte Bilder), verweist Alfred Maury mehrfach auf die Schnelligkeit, mit der die Bilder kontinuierlich aufeinander folgen. Das deutet darauf hin, dass ihm die Platten der *Laterna magica* als Vergleichsobjekt dienen:

Also folgen die Ideen, die aus dieser Reihe von Halluzinationen hervorgehen, in einer fortwährenden Bewegung aufeinander, sie scheinen sich somit gegenseitig zu erzeugen, was notwendigerweise eine vollkommene gedankliche und sprachliche Inkohärenz zur Folge hat.¹⁹

16 »Ce sont le plus souvent des figures d'hommes, bustes ou portraits en pied, des formes d'animaux, des êtres bizarres, des dessins, des maisons, des fleurs, parfois aussi des paysages qui paraissent fort beaux, les couleurs en sont généralement assez vives. [...] Parfois ces figures sont immobiles, parfois elles se meuvent. [...] Quelles qu'elles soient, elles ne s'offrent aux yeux qu'un temps très court, et disparaissent avec la plus grande rapidité; elles ne font guère que passer devant le regard.« (Maury [Anm. 10, 1848], S. 30f.)

17 Ebd., S. 31.

18 »Les objets fantastiques qui se dessinent devant les yeux ne présentent point tout-à-fait le caractère d'objets réels; l'œil distingue facilement leur fausseté, et cependant ces images sont beaucoup plus vives, beaucoup plus animées que ne le seraient les peintures les plus vraies qu'on en pourrait exécuter.« (Ebd., S. 32)

19 »Alors, les idées qui naissent de cette série d'hallucinations se succèdent avec une extrême rapidité, semblent par là s'engendrer l'une l'autre, et produisent néces-

Der Geist nimmt die Form eines inneren Auges (oder Ohrs) an und betrachtet das Bild (oder den Ton) – das also, was er selbst hervorgebracht hat. Das Subjekt wird so zugleich Subjekt und Objekt der Wahrnehmung:

In den hypnagogischen Halluzinationen erscheint es uns außer Frage, dass die Reflexion inaktiv ist und allein die Imagination noch handelt, wohingegen dem Reflexionsvermögen eine ausschließlich passive Rolle zukommt. Der Geist betrachtet das Bild, als wäre es ihm fremd, und doch handelt es sich um sein eigenes Werk.²⁰

So gesehen, scheinen Traum und Halluzination ein visuelles wie virtuelles Schauspiel zu bieten, das sich auf die Trope der Projektion von mentalen, als äußerlich empfundenen Bildern stützt, wobei das Subjekt zum Gefangenen eines Systems von Gewissheiten (*«système de croyance»*) wird, das durch Verleugnung gekennzeichnet ist: »Ich weiß genau (dass es unwahr ist) und dennoch (glaube ich daran).«²¹ Dieses Phänomen der internen Aufspaltung, das man nachträglich innerhalb der Traumdiskurse konstruiert hat, wird in der darauffolgenden Zeit (1870-1900) weiter Beachtung finden. Gelehrte greifen Maurys Thesen auf und bearbeiten sie, wobei es ihnen auf die Idee des geistigen Zerfalls des Ichs ankommt (und nicht länger nur auf die Entfremdung), den der Traum mit sich bringt.²² Philippe Tissié hält 1890 fest: »In diesem Fall handelt der Halluzinierende nicht, er sieht lediglich diese oder jene Person vor seinen Augen wandeln, oder er hört dieses oder jenes Geräusch [...].«²³ Die nach 1870 aufkommenden Traumtheorien (von Taine, Ribot,

sairement une complète incohérence de pensée et de langage.« (Maury [Anm. 2], S. 109)

20 »Dans les hallucinations hypnagogiques, il nous paraît incontestable que la réflexion n'agit plus, que l'imagination est seule en action, tandis que la faculté de réflexion est réduite à un rôle purement passif. L'esprit contemple, comme étrangère à lui, l'image qui est pourtant son ouvrage.« (Maury [Anm. 10, 1848], S. 36 f.)

21 »Je sais bien (que c'est faux) mais quand même (j'y crois).« (Octave Mannoni: Je sais bien, mais quand même ..., in: Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris: Le Seuil 1969, S. 9-33). Diese Form der bewussten Verleugnung einer bestimmten Realität wurde von einigen Filmtheoretikern herangezogen, um den Bezug des Betrachters zum Film zu erläutern. Vgl. Christian Metz: Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma, Paris: Christian Bourgois 1993 [1977].

22 Vgl. Janßen (Anm. 5).

23 »Dans ce cas, l'halluciné n'agit pas, il se contente de voir défiler devant ses yeux tel ou tel personnage ou il entend tel ou tel son [...].« (Philippe Tissié: Les Rêves. Physiologie et pathologie, Paris: Félix Alcan 1890, S. 116)

Wundt, Charcot, Janet, Freud, usw.) treten zeitgleich mit der »Entdeckung« des Reflexbogens, des physiologischen Unbewussten und der Hysterie auf. Sie alle sind mehr oder weniger stark von den Thesen zum physiologischen Unbewussten geprägt, von den Thesen also zum doppelten Bewusstsein, das für die bis zu diesem Zeitpunkt ungeklärten automatischen Verhaltensweisen zuständig ist.²⁴ Wie Marcel Gauchet ausführte, beziehen sich zwischen 1870 und 1900 die in Psychologie und Medizin akkumulierten Wissensbestände auf neurophysiologische Modelle des Psychischen, die die reflexhafte und mechanische Natur des Nervensystems betonen.²⁵ Das Modell eines »zerebralen Unbewussten« (*«inconscient cérébral»*) ist einem evolutionären Schema verpflichtet, das die Tatsachen und mentalen Einheiten am Maßstab ihrer Vervollkommnung misst.²⁶ Die Psyche ist diesem Verständnis nach in ein niederes und ein höheres Ich geteilt sowie in rein reflexhafte und willentlich ausgeführte Handlungen. Basierend auf dem Konzept des zerebralen Unbewussten, erweist sich dieser neurophysiologische Psychismus als ausschlaggebend für die reflexhaften Abläufe der Gehirnfunktion und erschüttert zugleich »die Grundlagen der klassischen Vorstellung vom bewussten Subjekt und seiner Willenskraft.«²⁷

*Es entsteht die Figur eines aufgespaltenen Subjekts, aufgeteilt in bewusst und unbewusst, in mehrere »Schichten« von Identitäten, die nebeneinander existieren, die aber auch eine multiple Selbstentfremdung markieren, ein Zerfallen in sich selbst und andere. Auch wenn die Begriffe zur Bezeichnung dieser Spaltung des Psychischen variieren, entwickelt sich ein Konsens im Hinblick auf ein Faktum, das weitgehend

24 Marcel Gauchet: L'Inconscient cérébral, Paris: Le Seuil 1992.

25 Die Psychologiehistoriker unterscheiden zwei Konzepte des Unbewussten: ein physiologisches Konzept, das die reflexhafte und mechanische Natur des Nervensystems in den Vordergrund stellt und das von britischen und deutschen Forschern verfochten wird, aber auch von Hippolyte Taine oder Alfred Maury, und ein psychisches Konzept, das dem Unbewussten – ohne das mechanische Modell gänzlich zurückzuweisen – ein kreatives Vermögen zuschreibt, das sich dem deterministischen Automatismus entzieht. Beispielhaft dafür sind die Arbeiten Pierre Janets in Frankreich. Beide Auffassungen des Unbewussten sind demselben evolutionistischen Muster verpflichtet. Vgl. Nathalie Richard: L'Ève future et la fin de l'homme machine? De l'automatisme cérébral à l'inconscient psychique dans la France des années 1880, in: Dominique Kunz Westerhoff, Marc Atallah (Hg.): L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, xvii^e-xxi^e siècles, Paris: Vrin 2011, S. 149-160.

26 Vgl. Juan Salvador: Critique de la déraison évolutionniste. Animalisation de l'homme et processus de »civilisation«, Paris: L'Harmattan 2006.

27 Gauchet (Anm. 24), S. 32.

durch die Experimente zum menschlichen Geist bestätigt wird: Hinter den »Kulissen« der geistigen Abläufe existiert ein rudimentäres Bewusstsein, ein Unter- oder Unbewusstes. Unter den Forschern – seien diese anatomisch-neurologisch, psychologisch oder psychoanalytisch orientiert – herrscht Übereinstimmung, dass diesem »anderen Ich« die Verantwortung für seltsame Phänomene wie Somnambulismus, Persönlichkeitsspaltung, Katalepsie, Hypermnesie oder Halluzination zuzuschreiben ist. Nach und nach und in uneinheitlicher Weise vermittelt diese zum großen Teil durch die Psychiatrie vorangetriebene »Entdeckung des Unbewussten«,²⁸ in welchem Maß die Grenzen menschlicher Identität beweglich sind – vor dem Hintergrund einer modernen Welt, die geprägt ist von Geschwindigkeit, Bewegung und der Automatisierung sozialer und individueller Aktivitäten.

Wenngleich vor 1900 kaum explizit vom Kinematographen die Rede ist, verdeutlichen die Beschreibungen von Träumen und Halluzinationen doch, dass die wissenschaftliche Vorstellungswelt des ganzen Jahrhunderts vom Modell der Projektion von animierten Bildern (*projection d'images animées*) durchdrungen war. Ganz gleich, ob es sich um den Diskurs eines Gelehrten oder eines Patienten handelt, die Halluzination wird als Projektion von bewegten Bildern auf einer außerhalb des Subjekts liegenden Oberfläche wahrgenommen – das Subjekt wird so zu einem Apparat, das Vorstellungen zu (re)produzieren hat. Der Halluzinierende wird zum einen als eine Art Körper-Maschine begriffen und mit audiovisuellen Apparaten assoziiert, zum anderen mit dem Zuschauer von Bewegungsbildern, der zwischen dem Bewusstsein der Künstlichkeit und der Illusion von Realität hin- und hergerissen ist. Die Theorien Maurys und seiner Nachfolger, die daraus wichtige Lehren ziehen, bahnen in der Tat einer dem Traum und der Halluzination verpflichteten visuellen Kultur den Weg, zu der verschiedene Dispositive öffentlicher Darbietung gehören, die auf Effekten eines überwirklichen Realismus beruhen: Panoramen, Dioramen und Kinematographen (die erstmals 1895 für öffentliche und kostenpflichtige Vorführungen benutzt wur-

28 Nach Henri F. Ellenberger betrachtet die Psychiatrie die psychologischen Fakten als Kräfte und als Variationen von Kräften. Psychische Krankheiten werden verstanden als Ergebnis von geistiger Erschlaffung oder von Willenlosigkeit. Die Psychiatrie empfiehlt eine Form der Psychotherapie, bei der der Arzt zunehmend moralischen Druck auf den Patienten ausübt, vor allem durch Suggestion oder Hypnose. Die Arbeiten von Pierre Janet illustrieren diese Tendenz der Psychiatrie, die sich zwischen 1850 und 1950 in Medizin und Psychologie durchsetzt. Henri F. Ellenberger: *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York: Basic Books 1970.

den). Da der Traum als eine Form der Selbstentfremdung oder Bewusstseinsspaltung begriffen wird, zwingt er das Subjekt zur Passivität angesichts der wahrgenommenen Bilder und Töne, was an das Funktionieren gewisser populärer Unterhaltungsmedien erinnert, die das Publikum verwirren und verblüffen wollen. Die Traumtheorien des 19. Jahrhunderts werden aber zugleich zur Verteufelung der bewegten Bilder herangezogen (oder zur Absicherung gegen sie), und zwar besonders vom Lager der Erzieher, Pädagogen, Staatsanwälte und Moralisten, das über die Anständigkeit dieser Attraktionen wacht.²⁹

Der Zuschauer-Träumer

Diese Auffassung vom Träumer erinnert in vielerlei Hinsicht an bestimmte wissenschaftliche und parawissenschaftliche Texte, die den Zuschauer von Lichtbildprojektionen als ein der Träumerei, der Halluzination und dem Imaginären ausgeliefertes Subjekt beschreiben, dem jederzeit der Sinn für die Wirklichkeit abhanden kommen könnte. Dieser Topos des von einer Überfülle an Bildern heimgesuchten Subjekts findet sich vor der Jahrhundertwende in zahlreichen Äußerungen zur Kinoerfahrung. Seine Bestätigung findet er in den Schriften, die den Zuschauer von kinematographischen Vorführungen mit einem Träumer gleichsetzen, der zum objektivierten Schauplatz eines visuellen und virtuellen Spektakels geworden ist – mit der Folge, dass die kognitiven Grenzen zwischen Realität und Imaginiertem stärker verschwimmen. Unter diesen Quellen befinden sich zum einen Texte von Ärzten, die ihre Patienten vor einem exzessiven Konsum von Romanen oder Filmen warnen, die als »sensationsorientiert« gelten, und zum anderen psychiatrische Literatur, die bei so manchen regelmäßigen Kinobesuchern Imaginationsstörungen feststellt, die dem »falschen Realismus« bestimmter Filme geschuldet seien.³⁰ Die Kinoerfahrung wird also recht systematisch auf

29 Zur Frage der kinematographischen Reformbewegung vgl. Lee Grieveson: *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, Berkeley: University of California Press 2004.

30 Im deutschsprachigen Raum vgl. etwa Robert Gaupp: Die gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend, in: *Die Hochwacht* 11, 1912, S. 263-271; ders.: Die Gefahren des Kinos, in: *Süddeutsches Monatsheft* 9, 2, 1911/1912, S. 363-366 (in Jörg Schweinitz [Hg.], *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992, S. 64-69); ders.: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt, in: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel*. Vorträge gehalten am 21. Mai 1912 in

den Traum beziehungsweise die Träumerei bezogen, wobei die Auffassung vertreten wird, dass es dem Zuschauer naturgemäß schwerfällt, Wirklichkeit und Imaginäres auseinanderzuhalten.

Besonders häufig verweisen Kommentare zum Kinematographen auf die Gefahr von Wahnvorstellungen, da gerade schwächere Gemüter (Frauen, vor allem aber Kinder) mit schweren moralischen Verunsicherungen rechnen müssten, die durch das Miterleben von derart zusammenhanglosen Abenteuern hervorgerufen werden können. Bei sogenannten Geistesschwachen befürchtet man insbesondere die Möglichkeit einer Verwechslung von hyperrealistischer fiktiver Darstellung und der Alltagswirklichkeit, da der Film zur Störung der eigenen Gewissheiten (*«régime de croyance»*) und des Urteilsvermögens beitrage. Diverse wissenschaftliche oder moralisierende Texte vermitteln also ein Bild des Zuschauers, das diesen als Opfer einer illusorischen Wirklichkeit darstellt, die ihn noch nach der Vorstellung heimsucht, als eine Art nachträglicher Schock. Denn wenn das Kino bei empfindlichen Zuschauern halluzinatorische Visionen hervorrufe, so geschehe dies deshalb, so Silvio Alovio, weil der Film selbst als »halluzinogene Maschine« konzipiert sei.³¹ Da er sich auf die Bilder und Ideen, die man ihm vorgibt, zu leicht einlasse, leide der Kinozuschauer, wie der Träumer und der Neurotiker, unter einer spezifischen Realitätswahrnehmung, bei der Zustimmung und Verleugnung zusammenfallen.³²

Der psychologische Zustand des Zuschauers weist in der Tat eine Reihe von Ähnlichkeiten mit dem des Kranken auf, der seine Neurose auslebt und dabei einen unkontrollierten Andrang von Bildern erlebt sowie eine innerpsychische Spaltung (das Bewusstsein einer scheinbaren Realität) und relative Ohnmacht angesichts der visuellen Überfülle. Allerdings gibt es einen Unterschied, nämlich dass der Halluzinierende

Tübingen, München: Konrad Lange 1912, S. 1-12 (in Albert Kümmel und Petra Löffler [Hg.]: *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 100-114); Albert Hellwig: Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen, in: *Ärztliche Sachverständigenzeitung* 20, 1914, S. 119-124 (in Kümmel/Löffler [Hg.], S. 115-128); Albert Hellwig: Illusionen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen, in: *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik* 1, 1914, S. 37-40.

31 Silvio Alovio: Il cinematografo come macchina allucinogena: su alcune osservazioni psicopatologiche del 1911, in: *Bianco e nero* 66, 550-551, Oktober 2004-April 2005, S. 55.

32 Zur Frage des Eindrucks von Realität im Kino vgl. Richard Allen: *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge/New York: Cambridge University Press 1997.

Produzent wie Betrachter von Bildern ist, während der Kinozuschauer eine Aufführung sieht, bei der er lediglich Adressat ist, über deren Ursprung er aber nicht verfügen kann. Der Vergleich entfaltet seine volle Bedeutung also erst außerhalb des Kinosaals, wenn die Filmprojektion beendet ist. Das von einer Filmszene beeindruckte (oder traumatisierte) Subjekt ist imstande, diese in der Nacht oder am Tag in seinem Innern zu reproduzieren. Indem es einen Filmausschnitt halluziniert, wird es also zum (Re-)Produzenten und zum Zuschauer einer gegebenen Szene. Ein Artikel des belgischen Medizinal-Assistenten Henri Hoven liefert mehrere Fallgeschichten von Kranken, die nach zu häufigem Ansehen bewegter Bilder unter »halluzinatorischen Psychosen unter dem Einfluss des Kinematographen«³³ litten. Während bewegte Bilder sich bei »Psychopathen« und Personen mit einer Veranlagung zu psychischen Störungen verhängnisvoll auswirken, können sie periodische halluzinatorische Delirien auch bei »einem Menschen mit gutem Befinden« auslösen, dessen »Psychose dann besonders durch Affekte bestimmt wird.«³⁴ Hoven konstatiert bei vier Patienten (erwachsene Frauen und Männer im Alter zwischen 17 und 41 Jahren) das Auftreten von »gewissen weit verbreiteten Symptomen«:

Die Kranken sind verängstigt und unruhig [...]. Sie berichten von visuellen und manchmal auditiven Halluzinationen von großer Intensität: Die bewegenden kinematographischen Szenen, die sie zuvor gesehen hatten, spielen sich von neuem vor ihren Augen ab. Ihre deliranten Ideen beziehen sich oftmals auf eben diese Gegenstände. Wie es scheint, gibt es ein ziemlich ausgefallenes Krankheitsbild, das mit dem Kinematographen als Verursacher der Psychose in Beziehung steht.³⁵

Das Entsetzen, das durch »höchst dramatische Szenen wie beispielsweise Kriege, Brände, Katastrophen, Mord«³⁶ ausgelöst wird, erweist sich als

33 Henri Hoven: Influence du cinématographe sur l'étiologie des maladies mentales, in: *Bulletin de la Société de Médecine Mentale de Belgique* 174, juin 1914, S. 201-208; hier S. 201.

34 Ebd., S. 206.

35 »Les malades sont effrayés et inquiets [...]. Ils présentent des hallucinations visuelles et parfois auditives très intenses: les scènes cinématographiques émouvantes vues antérieurement se déroulent de nouveau devant leurs yeux. Souvent leurs idées délirantes se rapportent à ces mêmes sujets. Il semble donc qu'il existe un tableau clinique un peu particulier, qui est en rapport avec le cinématographe, cause de la psychose.« (Ebd., S. 207 f.)

36 Ebd., S. 201.

besonders förderlich für das Ausbrechen dieser Psychose. Zu den starken Emotionen kommt dann noch die spezifische Wirkung der Filmvorführung: »Die in rascher Folge ins Dunkle projizierten Bilder des Kinematographen weisen halluzinogene Eigenschaften auf, die die Einbildungskraft bestimmter Personen besonders befeuern.«³⁷ Nachdem sie von der »Leidenschaft für den Kinematographen« erfasst worden waren, litten diese Subjekte unter »Ängsten, intensiven Halluzinationen und Verwirrungen, die in Zusammenhang mit den vorher gesehenen kinematographischen Szenen standen.«³⁸ Während eine Patientin während ihres Deliriums von einer »elektrischen Maschine« (»machine électrique«), von »Gewehrschüssen« (»coups de fusils«) oder von einem »Drehscheibenkarussell« (»roue joyeuse«) spricht,³⁹ durchlebt die andere »die bewegenden Kinosenen« noch einmal »wie in einem Traum«⁴⁰ und wähnt sich von Dieben oder Mördern verfolgt. Die ätiologische Rolle des Kinematographen bei den von Hoven beschriebenen Psychosen ist also entweder akzidenteller Natur (der durch eine Filmvorführung ausgelöste Schock kann die Funktion haben, eine in der Person bereits vorhandene psychische Labilität zum Vorschein zu bringen) oder aber von wesentlicher Bedeutung (die Krankheit kann unversehens unter dem Eindruck einer Szene bei einer gesunden Person auftreten, wobei die Störung nur momentan ist). Auch wenn der Arzt glaubt, er sei der Einzige, der derartige Fälle beobachtet hat, wird unablässig in zahlreichen Schriften die Gefahr beschworen, die der Kinematograph darstellt: Unwahrscheinliche Handlungen und scheinwirkliche Bilder können wahnhaftige Vorstellungen auslösen.

Wie es scheint, ist die Furcht vor einer möglichen Übersteigerung der Imaginationskraft auf Kosten des Realitätsprinzips untrennbar mit dem Argwohn gegenüber Bildern verbunden, die einen derartig starken Eindruck von Realität beim wahrnehmenden Subjekt hinterlassen. Das eigentlich Beunruhigende hierbei ist, dass der Betrachter filmische Bilder mit der Realität seines Alltagslebens verwechselt, also die Wirklichkeitsebenen vermengen kann, so wie auch Nervenranke regelmäßig durch Bilder und Töne aus der Fassung gebracht werden, deren Ursprung sie nicht kennen. Die sozialen und intellektuellen Eliten fahren mit der Stigmatisierung der krankhaften Vorliebe des Menschen für »sensualistische«

37 »Les vues cinématographiques en tant qu'images se succédant rapidement dans l'obscurité présentent le caractère hallucinatoire qui doit frapper très vivement l'imagination de certaines personnes.« (Ebd., S. 202)

38 Ebd., S. 203.

39 Ebd., S. 204.

40 Ebd., S. 205.

Illusionen fort, die von der populären Literatur bedient wird, und bringen damit ihre Angst vor dem moralischen und mentalen Verfall zum Ausdruck, zu dem die ausschweifenden Eindrücke führen könnten, die das vernünftige Denken zugunsten der Träumerei ausgeschaltet hat. Die Traumtheorien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden also dazu herangezogen, auf indirekte Weise alles zu verdämmern, was dem Individuum den Sinn für die Realität nimmt. Die audiovisuellen Dispositive werden zum Kristallisationspunkt von Befürchtungen hinsichtlich der sozialen Verantwortung des Einzelnen, die sie in einer Folge technophober Äußerungen zum Ausdruck bringen.

Möglich wird diese Übertragung, weil die Eliten seit Langem das Visuelle verurteilt haben, um das Primat des Verbalen und der Logik gegenüber dem Aufschwung einer Massenkultur zu verteidigen, die dem Bild und der sinnlichen Empfindung einen dominierenden Platz einräumt. In diesem Zusammenhang wird die filmische Wahrnehmung als rückschrittliche Bewegung hin zu einem überwundenen Zustand der geistigen Entwicklung wahrgenommen, in dem das Irrationale den Sieg über die Vernunft davontrug. Auch wenn er als etwas Einzigartiges und sogar Faszinierendes angesehen wird, verweist auch der Traum auf eine Auflösung des Ichs in einem Überfluss an Bildern und Halluzinationen. Beide Subjekte, der Zuschauer und der Träumer, weisen Gemeinsamkeiten hinsichtlich der psychologischen Störungen, des geistigen Bildes und des Visuellen auf. Um die spannungsvollen Implikationen einer derartigen Annäherung von Traum, audiovisuellen Dispositiven und Pathologie vollständig zu verstehen, schlage ich einen Umweg über die Gedächtnistheorien vor, die sich sehr häufig der Fotografie als Metapher bedienen. Im Folgenden werde ich deutlich machen, dass die Beweglichkeit der onirischen Bilder – im Gegensatz zur Unbeweglichkeit des photographischen Bildes – nach einer theoretischen Erklärung verlangt, die auf dem Modell der Vorführungen von Bewegtbildern aufbaut, die von Experten als potentielle Gefahr für Körper und Geist wahrgenommen wurden.

Unbewegtes und bewegtes Bild

Um die Rolle des Gedächtnisses im Traum deutlich zu machen, berufen sich die an onirischen Phänomenen interessierten Autoren um 1850 häufig auf die Metapher der Fotografie. Das Problem der innerpsychischen Darstellung, eines definitionsgemäß unsichtbaren Phänomens also, fasziniert im Laufe des 19. Jahrhunderts viele Gelehrte, die dem Thema zahlreiche wissenschaftliche und philosophische Traktate widmen. Darin

wird die Aktivität des Denkens, des Sehens oder auch des Erinnerns mit technischen und technologischen Metaphern umschrieben. Aufsätze zum Gedächtnis greifen dabei gerne auf das Modell der Fotografie zurück, um nachvollziehbar zu machen, wie die Psyche Bilder abspeichert und sie dann anschließend in einem Traum oder einer Gedächtnishandlung wiederverwendet.⁴¹ Bereits lange vor dem Kinematographen hält die Fotografie in die wissenschaftliche und populäre Vorstellungswelt Einzug, so etwa als objektives Auge, das jeden eingefangenen Moment »in Erinnerung« behält:

Diese raschen Fortschritte haben die Fotografie zu einer Freundin gemacht, zu einer Stütze, ohne die das moderne Leben nicht mehr auskäme. – Der Fotoapparat ist, so hat es bereits Nicéphore Niépce ausgedrückt, ein neues Sinnesorgan, ein wahrhaftiges Auge, allerdings ein Auge, das perfekter ist als das unsere, ein Auge, das weder Seele noch Gefühle hat und das darüber hinaus auch noch ein Auge ist, das sich erinnert.⁴²

Der Sinologe und Gelehrte Hervey de Saint-Denys schlägt 1867 ein Modell der Psyche vor, wonach diese fähig ist, unendlich viele Sinneswahrnehmungen in Form von »Erinnerungsbildern« (»clichés-souvenirs«), also Daguerrotypen, zu horten, die der Träumer je nach Effizienz des Wahrnehmungsprozesses auf mehr oder weniger deutliche Weise über das geistige Auge empfängt.⁴³ Das Gedächtnis wird so ganz offensichtlich zu einem Ort der Archivierung sämtlicher mentaler Vorgänge, wobei diese Einlagerungsarbeit größtenteils unbewusst vonstatten geht:

41 Zur Geschichte der Gedächtnisauffassungen vgl. Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern, Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin: Akademie Verlag 1997 [1990].

42 »Ces rapides progrès ont fait de la photographie une amie, une auxiliaire dont la vie moderne ne saurait plus se passer. – L'appareil photographique est, comme l'avait déjà dit Nicéphore Niépce, un nouvel organe des sens, un véritable œil, mais c'est un œil plus parfait que le nôtre, un œil qui n'a ni âme ni émotion et qui, plus est, un œil qui se souvient.« (Gaston-Henri Niewenglowski: Histoire et applications de la photographie, in: La Science française 79, 1896, S. 279)

43 Vgl. Danielle Chaperon: Hervey de Saint-Denys: Projections intérieures. Réflexion sur la prégnance des modèles optiques dans les théories du rêve au XIXe siècle, in: Vincent Barras, Jacques Gasser, Éric Junod, Philippe Kaenel, Olivier Mottaz (Hg.): Visions du rêve, Chêne-Bourg/Genf: Georg 2002, S. 75-93.

Unser Gedächtnis ist – um einen Vergleich mit den Entdeckungen der modernen Wissenschaft zu bemühen – wie die mit Kollodium überzogene Glasplatte, welche die durch das Objektiv der Dunkelkammer auf sie projizierten Bildeindrücke unmittelbar aufnimmt. Die uns im Traum ereilenden Visionen können, so glaube ich, folgendermaßen definiert werden: *Es handelt sich um Darstellungen vor unserem inneren Auge von all jenen Objekten, die unsere Gedanken beschäftigen.* War das Instrument gut eingestellt? Ist das Bild deutlich projiziert worden? Ein solcher Abzug wird uns jedes Mal, wenn wir ihn darum bitten sollten, klare und präzise Bilder liefern. Oder aber ist das Bild im Gegenteil nur verschwommen aufgenommen worden, weil die Lichtverhältnisse, die Entfernung oder die Aufnahmebedingungen ungünstig waren; oder wurde es gar zu schnell eingefangen, um eine deutliche Spur hinterlassen zu können? Von diesem Abzug wird man nur unbestimmbare Silhouetten erhalten, undeutliche Schatten und wirre Züge. Das Gedächtnis verfügt im Übrigen über jenen wunderbaren Vorteil gegenüber dem Fotoapparat, den die Kräfte der Natur besitzen: Sie können ihr Instrumentarium selbst erneuern. Seine Glasplatte ist jederzeit bereit, alles einzufangen, was sich darin spiegelt (mit mehr oder weniger großer Genauigkeit, die von der Zeit und den Umständen abhängt). Für jeden von uns ist das Gedächtnis schließlich wie eines dieser riesigen Ablagefächer, in denen sich so viele Erinnerungen ansammeln. Dementsprechend hat der Photograph seine tiefen Schränke, in denen sich die Sammlung seiner Abzüge stapelt. Genauso ist es mit jenen Abzügen, die man mitunter selbst demjenigen zeigen könnte, der das Gerät bedient, ohne dass er sie wiedererkennt oder sich an sie erinnert, da er im Lauf der Jahre tausend andere vor seinen Augen hat vorbeiziehen sehen. Wie ungleich schwieriger wäre es für uns, all das wiederzuerkennen, was die unergründlichen Tiefen des Gedächtnisses aufbewahren oder die Erinnerungsbilder [*clichés-souvenirs*] bis zur Unendlichkeit horten können, in allen Momenten unseres Lebens, und häufig ohne unser Wissen!⁴⁴

44 »Notre mémoire, pour me servir d'une comparaison empruntée aux découvertes de la science moderne, est comme la glace recouverte de collodion, qui garde instantanément l'impression des images projetées sur elle par l'objectif de la chambre noire. Les visions que nous avons en songe peuvent se définir, je crois: la représentation aux yeux de notre esprit des objets qui occupent notre pensée. L'instrument était-il bien au point? L'image a-t-elle été bien nettement projetée? Le cliché fournira des images claires et précises chaque fois qu'on lui en voudra demander. L'image, au contraire, aura-t-elle été perçue vaguement, en des conditions défavorables de lumière, de distance, d'impressionnabilité; ou bien a-t-elle

Der Autor diskutiert die Metapher der Daguerrotypie über lange Passagen hinweg – in der Absicht, die qualitative und quantitative Überlegenheit des menschlichen Gedächtnisses über alle existierenden Speichertechniken unter Beweis zu stellen. Als präzises, zuverlässiges, ökonomisches und lebendiges Organ sei das Gedächtnis bei Weitem verlässlicher als der Fotoapparat, der – so suggeriert es der Textausschnitt – ein einzelnes und statisches Bild liefert, dem die semantische und materielle Flexibilität fehlt. Um die Beweglichkeit der geistigen Bilder ausdrücken zu können, muss Hervey de Saint-Denys auf andere visuelle und optische Metaphern ausweichen, etwa auf das Panorama oder die Laterna magica. Diese ermöglichen ein besseres Verständnis des Traums als einer Abfolge von Bildern, die sich überlagern und verwandeln. Das Traumschauspiel entsteht aus genau dieser Aneinanderreihung von Nachbildungen der jeweiligen geistigen Idee:

Die Bilder des Traums sind lediglich Darstellungen der die Gedanken beschäftigenden Objekte vor dem inneren Auge; [...] das mit der jeweiligen Idee verknüpfte Bild kommt zum Vorschein, sobald diese Idee hervortritt; ich würde sagen, dass das mobile Panorama unserer Visionen vollkommen mit dem Ablauf sinnlicher Ideen übereinstimmt; es scheint eine perfekte Korrelation zwischen den von Gedankenassoziationen hervorgerufenen Regungen und der augenblicklichen Evokation von Bildern zu geben, deren Abfolge sich vor unserem inneren Auge abzeichnet. Die Vision ist also nur Beiwerk; das Wesentliche ist die Idee an sich. Das Traumbild verhält sich also zur Idee, die

passée trop rapidement pour qu'il en puisse demeurer une trace bien marquée? On n'obtiendra du cliché que de vagues silhouettes, des ombres indéfinies et des traits confus. La mémoire a d'ailleurs sur l'appareil photographique cette merveilleuse supériorité qu'ont les forces de la nature de renouveler elles-mêmes leurs moyens d'action. Sa glace est toujours prête à retenir (avec le plus ou moins de netteté qui résulte du temps et des circonstances) tout ce qui vient à s'y réfléchir. Pour chacun de nous il en est, enfin, de ces immenses casiers où tant de souvenirs s'accumulent comme il en est pour le photographe des armoires profondes où s'amoncelle la collection de ses clichés. Il est tel de ces clichés que vous pourriez montrer parfois à l'opérateur lui-même sans qu'il le reconnaisse, ni qu'il s'en souvienne, alors qu'un laps de plusieurs années en a fait passer des milliers d'autres sous ses yeux. Combien il nous serait plus difficile encore de connaître tout ce que peuvent renfermer les insondables profondeurs de la mémoire où les clichés-souvenirs s'emmagasinent à l'infini, à tous les instants de notre vie, et la plupart du temps à notre insu!» (Marquis L. Hervey de Saint-Denys: Les Rêves et les moyens de les diriger, Paris: Tchou 1964 [1867], S. 73 f.)

es hervorruft, genau so, wie das Bild der Laterna magica zu dem beleuchteten Glas, durch das es produziert wird.⁴⁵

Der Geist verfügt über sich bewegende Bilder, deren Wechselspiel den Regeln der freien Gedankenassoziation unterliegt, wobei die visuelle Darstellung aus einer Projektion hervorgeht, die ihren Ursprung in der Gedankenwelt hat, also in Worten oder Begriffen. Ausgehend von der innerhalb des Dispositivs der Laterna magica bestehenden Differenz zwischen dem Ursprungsbild (den auf die Glasplatten gemalten Figuren, die im Lichtbildträger vorbeiziehen) und dem projizierten Bild (den vergrößerten Figuren auf der Leinwand) etabliert der Autor eine klare Hierarchie zwischen der Traumidee (dem zugrundeliegenden konzeptuellen Material) und dem Traumbild (dem nach der Umwandlung vorliegenden Resultat seiner Projektion). Diese Hierarchie gleicht der später von Sigmund Freud propagierten, die zwischen latentem und manifestem Trauminhalt unterscheidet, wobei Letzterer nur eine (armselige) Verzerrung des Ersteren ist. Sowohl für Hervey de Saint-Denys als auch für Freud ist der visuelle Ausdruck des Traums gegenüber der Traumidee nur zweitrangig. Mithilfe der Metapher der Laterna magica wird veranschaulicht, dass das Subjekt nur auf die innere Projektion Zugriff hat (also auf die Bilder des Traums beziehungsweise das »Beiwerk« und niemals auf die dahinter verborgene Idee, die Traumideen beziehungsweise das »Wesentliche«). Die Grenzen der Optik bestimmen also die Grenzen des menschlichen Geistes. Dieser Zugang erweist sich vor allem dann als fruchtbar, wenn es darum geht, die Flexibilität und den Reichtum eines solchen mentalen Schauspiels zu verdeutlichen. Hiervon geht der Psychologe Nicolas Vaschide aus, der Hervey de Saint-Denys' Thesen folgendermaßen kommentiert:

Diese Bilder verschwinden nicht alle zur gleichen Zeit, sondern es gibt Vermischungen, aus denen wunderliche Dinge hervorgehen. [...] Der ihm am Herzen liegende Vergleich mit der Laterna magica wird aufs

45 »Les images du rêve sont uniquement la représentation aux yeux de l'esprit des objets qui occupent la pensée; [...] l'image solidaire de chaque idée se présente aussitôt que cette idée surgit; je dirais: le panorama mouvant de nos visions correspondra exactement au défilé des idées sensibles; il y aura corrélation parfaite entre le mouvement déterminé par l'association des idées, et l'évocation instantanée des images qui viendront successivement se peindre aux yeux de notre esprit. La vision n'est donc que l'accessoire; le principal, c'est l'idée même. L'image du rêve est donc exactement à l'idée qui l'appelle ce que l'image de la lanterne magique est au verre éclairé qui la produit.« (Ebd., S. 85)

Neue herangezogen, um diese Verwirrung, diese unendlichen Kombinationen, diese eigenwilligen Verwandlungen zu erklären, für die seinerzeit Grandville ein gutes Gespür hatte. Sein Zeichenstift entwarf eine mehrteilige Serie von Umrisszeichnungen, die mit einer Tänzerin beginnt und mit einer tobenden Spindel endet.⁴⁶

Während das Gedächtnis für die Anhäufung von Erinnerungsbildern zuständig ist, schöpft der Traum seinerseits aus diesem Fundus unbewegter Bilder, um sie in einen psychischen Raum zu projizieren, in dem sie in Form von mobilen und sich verändernden »Gemälden« wiedergegeben werden. Photographie und *Laterna magica* verbinden sich, um gemeinsam diese »eigenwillige Architektur« des Traums entstehen zu lassen, die aus »sich durchmischenden, verwirrenden, oder sich gründlichen Analysen offenbar entziehenden Bild-Ideen« besteht.⁴⁷ Auch der Psychologe Théodule Ribot bringt den Traum mit der willentlich erzeugten Phantasmagorie in Verbindung, nicht etwa im wörtlichen Sinn eines Gespensterspektakels (*spectacle des spectres*) à la Robertson, sondern im alltäglichen Sinn einer sich wandelnden und flexiblen Abfolge von imaginären Figuren: »Unsere nächtlichen Vorstellungen verblassen für gewöhnlich bei Tage«, so schreibt er,

[...] gleich einer vergänglichen Phantasmagorie angesichts des Andrangs von Sinneseindrücken und der Gewohnheiten des Lebens. Sie erscheinen wie weit entfernte Schatten, ohne Objektivität, [...] es wimmelt von ihnen, sie vermehren sich rasch, schließen sich zusammen und verbinden sich mit Leichtigkeit und auf unterschiedliche Weisen.⁴⁸

46 »Tous ces tableaux ne s'effacent pas aussi vite les uns comme les autres, il y aura des confusions, d'où des bizarreries. [...] Sa chère comparaison avec la lanterne magique est de nouveau utilisée pour expliquer cette confusion, ces combinaisons à l'infini, ces mutations capricieuses, dont Grandville avait jadis le sentiment, quand son crayon esquissait une série graduée de silhouettes commençant par celle d'une danseuse et finissant par celle d'une bobine aux mouvements furieux.« (Nicolas Vaschide: *Les Recherches sur les rêves du Marquis d'Hervey-Saint-Denis*, in: *Revue de psychiatrie et de psychologie expérimentale*, Januar 1906, S. 51)

47 Ebd., S. 62.

48 »À l'ordinaire, nos imaginations nocturnes s'évanouissent comme une fantasmagorie vaine devant l'afflux des perceptions et les habitudes de la vie diurne, elles apparaissent comme les fantômes lointains, sans objectivité, [...] elles pullulent, prolifèrent, s'associent, se combinent avec facilité et de diverses manières.«

Wie man sieht, wird das wissenschaftliche Denken, das die Subjektivität als einen von Schimären und Instabilität gekennzeichneten Spektralraum begreift, von den optischen Dispositiven geradezu heimgesucht. In Anlehnung an die Theorien der geistigen Zerrüttung, wie sie zwischen 1870 und 1900 vorherrschten, bringt Ribot, in der Nachfolge Maurys und ganz wie seine Zeitgenossen, das Imaginäre gerne mit den bewegten Bildern in Verbindung, die wie eine verstörende nächtliche Landschaft wahrgenommen werden. Wie Theorien zum Traum, zur Halluzination und zu Gedächtnisstörungen belegen, wird das bewegte Bild offenbar bevorzugt herangezogen, um irritierende Aspekte der Psyche zu verdeutlichen.⁴⁹ Während das unbewegte Bild für das Verständnis der Einlagerungsmechanismen von Sinneswahrnehmungen nutzbar gemacht wird, verweist das bewegte Bild auf eine psychische Funktionsweise, die Angst vor Realitätsverlust evoziert. Mit dem Aufkommen des Kinematographen erkannte man in dessen technischem und performativem Dispositiv die Manifestation der Raum-Zeit des Traums und der Halluzination, die sämtliche Regeln der rationalen Logik unterläuft und an den Wahnsinn grenzt. Ermöglicht das photographische Modell die Veranschaulichung einer Subjektivität, die sich zwischen Licht und Schatten, aktiv und passiv, willentlich und automatisch bewegt, so führt das kinematographische Modell die Risiken vor Augen, die der Psyche vonseiten einer maschinellen und maschinenhaften Visualität drohen.⁵⁰ Die in den analysierten Quellen immer wiederkehrende Differenzierung zwischen Psyche und Maschine verrät viel über die ambivalente Haltung der Gelehrten gegenüber der Moderne. Auch wenn diese bereitwillig den technologischen Fortschritt loben, bringen sie ihm gleichwohl Misstrauen entgegen, da die Prozesse der optischen oder mechanischen Dispositive die des Körpers und seines Nervensystems in Erinnerung rufen, die vom zerebralen Unbewussten gesteuert werden.⁵¹

Wenn Traum und Kino einander in expliziter oder impliziter Weise angenähert werden, so gibt es dafür eine verbreitete ideologische Grund-

(Théodule Ribot: *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris: Félix Alcan 1926 [1900], S. 269 f.)

49 Vgl. Mireille Berton: *Cinéma et sciences du psychisme en 1900: la névrose, la paramnésie, la transe*, in: Gesnerus, *Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences* 66, 2009, S. 103-120.

50 Vgl. Mireille Berton: *A Subjectivity torn between Stasis and Movement. Still Image and Moving Image in Medical Discourse at the Turn of the 20th Century*, in: Laurent Guido und Olivier Lugon (Hg.): *Between Still and Moving Images*, New Barnet: John Libbey 2012, S. 47-58.

51 Gauchet (Anm. 24).

lage: die Pathologisierung jener »audiovisuellen« Erfahrungen. Wie bereits deutlich wurde, geht die Analyse von unterschiedlichen Kausalitätsverknüpfungen, Abfolgen oder Konjugationen von Traum und Wahnsinn auf die Tradition der alienistischen Philosophie zurück. Was die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler zu erregen schien oder sie gar verwirrte, war die Idee einer in der Psyche angelegten möglichen Ohnmacht des Subjekts gegenüber den Kräften des Unbewussten: Diese Kräfte konnten – unbehelligt von der Zensur durch die Instanzen der Vernunft und des Urteilvermögens – das Individuum einer unaufhörlichen Bilderflut aussetzen, hinter der eine ungebremste Erinnerungs- und Imaginationskraft steht. Die aufgrund der halluzinatorischen Phänomene bestehende Gemeinsamkeit von Traum und Wahnsinn verdeutlicht, wie sehr sich hinter der Bedrohung durch einen vorübergehenden Wahn (den Traum) die Gefahr einer unheilbaren Verrücktheit verbirgt. Im Licht dieser diffusen Furcht bestimmen die medizinischen Wissenschaften den Traum und die Halluzination tatsächlich nach Maßgabe folgender Prinzipien: funktionaler Automatismus, Sinnestäuschung, permanenter Durchlauf von mannigfachen und unterschiedlichen Bildern sowie klares Bewusstsein des Subjekts hinsichtlich seiner Befangenheit in illusionären Wahrnehmungen. Aus dieser Sicht ist der Träumer eine Geisel seiner Eindrücke, fähig ausschließlich zu halluzinatorischer Wahrnehmung und verurteilt zur Passivität angesichts des Wahrgenommenen.

Die Traumdiskurse – auch die von Maury – schreiben sich somit in den größeren Kontext einer neuen Psychologie ein, die, wenn auch auf indirekte Weise, die Auswirkungen der modernen Welt auf den Körper und den Geist zu verstehen versucht. Dabei entsteht ein Bild von der menschlichen Subjektivität, das diese als überempfindlich und durchlässig, ja sogar als neurotisch erscheinen lässt.⁵²

Das Aufkommen einer neuen Subjektivität

Die in diesem Artikel von Maury und anderen Theoretikern zitierten Thesen verdeutlichen nicht nur die epistemologische Funktion der modernen Technologien, sondern erhellen in einem viel weiteren Sinn deren Beitrag zur Entwicklung eines bestimmten Begriffs des Subjekts – für das die Moderne sowohl Entfremdung als auch Befreiung bedeutete. Tatsächlich kündigt sich in diesen Thesen das Erstarken eines neuen perzep-

52 Mireille Berton: *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne: L'Âge d'Homme 2015.

tiven, kognitiven und kulturellen Paradigmas an, zu dessen Aufkommen die Figur des Maury'schen Träumers beigetragen hat. Hin- und hergerissen zwischen dem Status des Subjekts und dem des Objekts, zwischen bewussten und unbewussten Identitäten, zwischen einem »Selbst« und einem »Anderen«, spielt der von seiner eigenen subjektiven Verunsicherung verfolgte Träumer eine Schlüsselrolle auf der Bühne dieses »Theaters der Nerven« und »der Widersprüche«, das um die Wende zum 20. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichen sollte. Man kann so weit gehen, die These von der mentalen Zwischenstellung zur Norm des psychischen Mechanismus zu erheben. In der Tat erhellt die Untersuchung des onirischen Dispositivs bei Alfred Maury dessen Beitrag zur Entwicklung einer bestimmten Theorie der Subjektivität, die um die Jahrhundertwende herum tonangebend gewesen sein dürfte – einer Subjektivität psychischer Zwischenzustände. In diesem Sinn schreibt Jacqueline Carroy dem Träumer Maurys eine »zwischen Schlaf und Wachzustand schwankende Identität des Übergangs« (*«identité à éclipses, vacillant entre sommeil et vigilance»*)⁵³ zu. Der Träumer scheint von einem visuellen Überfluss überwältigt zu werden, der der Überprüfung durch das Realitätsprinzip entgeht, wobei Subjektivität auf einen ungeordneten Tross mentaler Bilder reduziert wird. Die Hypnagogie wiederum befördert eine Innenschau im Modus der Helldunkelmalerei (*«un mode d'introspection particulier qui lui permet de s'observer dans un état de clair-obscur»*).⁵⁴

Dieses System gespaltener Gewissheiten ist charakteristisch für eine Vielzahl gesunder und krankhafter psychischer Phänomene, spielt aber auch für die Funktionsweise bestimmter Spektakel der Jahrhundertwende eine Rolle, die sie simulieren und technisch verstärken, um eine nach Träumen und starken Empfindungen begierige Öffentlichkeit effektiver zum Staunen zu bringen. Zu ihnen gehört der Kinematograph, dessen Entwicklung zum Zeitpunkt von Maurys Tod 1892 in mehreren Forschungsstätten auf der ganzen Welt (in Frankreich, den USA, Deutschland, usw.) in vollem Gange ist. Populäre Unterhaltungsformen und Praktiken wie das Kino führen tatsächlich die weite Verbreitung eines kulturellen Imaginären vor Augen, das von den epistemischen Modellen des Traums und der Träumerei bestimmt wird. Das Individuum findet sich dabei mit der Bedrohung einer möglichen psychischen Auflösung konfrontiert. Dieses Imaginäre bezieht seine Vorstellungen und Praktiken aus dem Universum der Psychopathologie, wo sich die Grenzen

53 Carroy (Anm. 1, 2012) S. 94.

54 Ebd., S. 84.

zwischen Körper und Geist, Äußerem und Innerem, Sichtbarem und Unsichtbarem, Gegenwart und Vergangenheit unablässig verschieben, ganz nach dem Bild der sich permanent wandelnden modernen Welt. Zudem ebnet die Figur des Träumers, wie sie auf dem Gebiet der psychologischen Wissenschaften konstruiert wurde, in gewisser Weise den Weg für die Entstehung des Zuschauers des frühen Kinos – im Klima einer neurologischen Kultur, die unter dem Druck zunehmender Industrialisierung und Technologisierung dazu tendiert, die Beziehungen des Menschen zu seinen inneren Bildern zu pathologisieren.

Während Maury den Träumer als ein vom visuellen Überfluss bedrängtes Subjekt beschreibt, wenden die Diskurse zur kinematographischen Erfahrung einige Jahrzehnte später genau dasselbe Schema auf den Kinozuschauer an. Maurys Traumdispositiv erinnert in der Tat in mehrfacher Hinsicht an jene Äußerungen, die den Betrachter bewegter Bilder als ein Subjekt bezeichnen, das der Träumerei und dem Imaginären ausgeliefert ist, einem visuellen wie virtuellen Schauplatz also, der sich objektiviert, um die kognitiven Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie besser zu verwischen. Noch häufiger erwähnen die Kommentare die vom Kinematographen ausgehende Gefahr deliranter Imagination, die mit der von diesem möglich gemachten hyperrealen Darstellung zusammenhängt. Zahlreiche Schilderungen von Zuschauern untermauern dieses Bild vom modernen Subjekt als »Träumer«, der eine »zwischen Schlaf und Wachsamkeit schwankende Identität des Übergangs«⁵⁵ entwickelt, um Carroys Ausdruck noch einmal aufzugreifen. In diesem Sinn ist Alfred Maurys Philosophie grundlegend für eine Kultur der Nervosität und für eine Tradition der Traumforschung, die stets mit der Modernität und ihren ambivalenten Auswirkungen ringt, die teils im Zeichen der Entfremdung stehen und teils in dem der Emanzipation.

Aus dem Französischen von Marlen Schneider

⁵⁵ Ebd., S. 94.

Okkulte Träume und die Erschaffung des modernen Selbst

Der Beitrag des Okkulten zur Bildung des modernen, säkularisierten Selbst ist noch heute ein Thema, über das die Meinungen auseinandergehen. Einerseits gibt es Psychologiehistoriker, die die im späten 19. Jahrhundert entstandenen okkulten Wissenschaften und Praktiken als das »unwissenschaftliche Andere« einer der Medizin nahestehenden Psychologie ansehen. Diesbezüglich hat sich die Einstellung der Geschichtsschreibung zum Okkulten seit dem frühen 20. Jahrhundert kaum geändert. Damals wurde einer der Begründer der modernen Psychologie, der Amerikaner William James, von seinen Kollegen in Harvard für seine »mystischen« Ansichten über die menschliche Psychologie und vor allem über Träume geächtet. James publizierte 1910 Beschreibungen seiner eigenen »telepathic experience« des »dreaming other people's dreams« im *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*,¹ was seine Kollegen im Fach Psychologie so in Verlegenheit brachte, dass kritische Studien über James sich fortan genötigt fühlten, von »the divided Jameses«² zu sprechen: vom wissenschaftlichen Psychologen und seinem »Anderen«, dem mystischen Geisterjäger. Andererseits stellte der Kulturhistoriker Rhodri Hayward kürzlich die These auf, dass die Forschungen von William James und anderen Mitgliedern der *Society for Psychical Research* wesentlich dazu beigetragen haben, die politische und kulturelle Bedrohung durch Träume unter Kontrolle zu bringen, dass, kurz gesagt, die Grundlagen für das moderne, psychologisierte und säkularisierte Selbst im Rahmen genau dieses Okkultismus gelegt wurden.³

- 1 William James: A Suggestion about Mysticism, in: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 7, 4, 1910, S. 85-92; hier: S. 89.
- 2 Vgl. Andreas Sommer: *Psychical Research and the Origins of American Psychology*: Hugo Münsterberg, William James und Eusapia Palladino, in: *History of the Human Sciences* 25, 2, 2012, S. 23-44.
- 3 Rhodri Hayward: *Policing Dreams. History and the Moral Uses of the Unconscious*, in: Daniel Pick, Lyndal Roper (Hg.): *Dreams and History. The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis*, London: Routledge University Press 2004, S. 159-177; vgl. auch ders.: *Resisting History. Religious Transcendence and the Invention of the Unconscious*, Manchester: Manchester University Press 2007.