

Medien im Selbstversuch Zu Werner Hochbaums Film DIE EWIGE MASKE

Ute Holl

»Stirbt nicht jeder auf höheren Befehl?«

Leo Lapaire, *Die ewige Maske*

Mittel künstlicher Welten

Die Maske, jene Vorrichtung, die den Blick ablöst vom Subjekt, um Begehren und Macht unheimlich frei zirkulieren zu lassen, ist in Werner Hochbaums Film über einen Arzt, der zum Fall für die psychiatrische Abteilung des eigenen Hauses wird, enggeführt mit verschiedenen optisch medialen Anordnungen, die Blicke richten und ausrichten. Wenn Hochbaums Film *DIE EWIGE MASKE* von 1935 das Problem der Erinnerung unter Bedingungen optischer Medien und genauer des Kinos verhandelt, schließt er es zugleich mit einer Kritik der Klinik und des Laboratoriums kurz. Optische Vorrichtungen und Medien, das zeigt der Film, organisieren im Labor wie im Leben Sichtbarkeiten und Wissen, und sie desorganisieren diese zugleich systematisch als Blendungen, Halluzinationen und Wahnsinn. Insofern es dabei im Film um Epidemien, um Ansteckungen, Gerüchte und Übertragungen geht, wird das Vexierbild der Maske als Blick-ohne-Subjekt oder als Subjekt-ohne-Blick in Hochbaums Film zugleich zur Signatur von Massenphänomenen, von Phänomenen, die technisch implementiert auf viele wirken. Daher ließe sich Hochbaums Film sogar als Kommentar zur virulenten Massenpsychologie seiner Zeit verstehen, ohne dass im Film je Massen zu sehen wären. Auf der Tonspur des Films korrespondiert das Motiv der Maske mit jenem der Mikrofonstimme, ihren Montagen und ihrer Übertragung, wie sie in den Dreißigerjahren im deutschen Radio etwa und auf Massenveranstaltungen zur akustischen Regelung gesellschaftlicher Prozeduren wurde. Gegen die ornamentale Ästhetik der Dreißigerjahre verhandelt der Film Hochbaums in seinen Formationen des Audiovisuellen die ambivalente Funktion von Kinowahrnehmung, zugleich massenhaft und unheimlich intim zu sein.

In *DIE EWIGE MASKE* ist das Sujet der medialen Wahrnehmung dicht an die Frage einer ersten und zweiten Natur des menschlichen Körpers gelegt. Nicht nur der

Übergang zwischen Leben und Tod, sondern auch der zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungszuständen, zwischen natürlichen und künstlichen Welten, natürlichen und künstlichen Körpern und Sinnen ist bei Hochbaum thematisch und filmisch inszeniert. Das berührt nicht zuletzt die Differenz zwischen Rekonstruktionen vermeintlich authentischer erlebter Erfahrung und solchen Formen der Erinnerung, die deutlich in der Logik medialer Anordnungen formatiert sind. Hochbaums Film handelt vom medialen Gedächtnis einer Gesellschaft, das sich auch der Körper bemächtigt, das sich die Körper schnappt. Das Motiv der Maske als Alienation und Alterisation im Film nimmt eine entscheidende Wende hinein in die konkreten Körperpolitiken der Zeit, wenn Hochbaum es mit dem Motiv eines pharmazeutischen Serums verbindet, einem Motiv, das im Film durch den Tatort Basel verstärkt ist, wie er in der Romanvorlage kaum eine Rolle spielt.¹ Auf diese Weise adressiert der Film die anfangs der Dreißigerjahre virulente Fusion von Medizin und Chemie in der Psychologie und Psychiatrie², wie sie im Einsatz von synthetischem Insulin, synthetischen Hormonen und vor allem von Psychopharmaka zur Sache der chemischen Industrie wurde.³ Insofern sind Hochbaums filmische Reisen ans Ende der Nacht eines Ärtetraumas zugleich Erkundungen der Struktur eines Körpergedächtnisses, das auch nicht mehr einfach natürlich, sondern immer öfter von chemischen Mitteln infiziert ist, wenn es funktioniert. Solche drogeninduzierten Erinnerungen bereiteten gerade der Psychoanalyse, die sich ja mit der Struktur der Rekonstruktion von Vergangenheit auseinanderzusetzen hat, um 1930 erhebliches Kopfzerbrechen. Bereits um die Jahrhundertwende stand noch eine weitere Anwendung chemischer

1 Der Kolportageroman *Die ewige Maske* des Schweizer Autors und späteren Filmregisseurs Leo Lapaire, erschienen 1934 in Zürich, ist seinerseits eine witzige, etwas derbe Science-Fiction medialer Anordnungen, in deren Zentrum ein per Libido betriebenes Geheimlabor zur Herstellung eines Serums der Unsterblichkeit, ein »Ediseum« zur Vergewaltigung von Gehirnen, ein »Dynamosaal« zur Entnahme und Speicherung von Lebensenergie, ein Mittel mit dem schönen Namen »Matrimonium-fobil«, das Lustgefühle produziert und am ehesten noch der Pharmakologie des Films korrespondiert, sowie allerhand optisch aktive Wände zur Überwachung des Menschenmaterials stehen, das darin verarbeitet wird. Basler Topografie wird im Roman lediglich in Form der berühmten Kanalisation am Rheinsprung einschlägig, die allerdings immerhin zur alten Universität gehört, jenem roten Quader, in dem die Geschichte weitgehend spielt. Deren Raumverteilung habe sich, das teilt der Autor im Rahmenbericht mit, bei einer Überprüfung allerdings als abweichend von derjenigen des Wahnsystems erwiesen, welches im Manuskript, das er vorlegt, beschrieben ist. Die große Nähe von Erkenntnis und Verblendung, Wissen und Paranoia trägt damit zwar auch die Struktur von Laires Roman, jedoch nimmt Hochbaums Film nur wenige Elemente von dessen Handlung und Stil auf und verändert sämtliche Figuren und Charaktere. Vor allem die Fokussierung auf die pharmazeutische Labor- und Forschungskultur ist eine völlig eigenständige Setzung des Drehbuchs und der filmischen Dramaturgie. An diesem Drehbuch war übrigens auch der Nervenarzt Kurt Gauger beteiligt, der 1934 die Publikation *Politische Medizin. Grundriß einer deutschen Psychotherapie* in Hamburg vorlegte.

2 Vgl. historisch ausführlicher: Ute Holl, *Kino Trance & Kybernetik*, Berlin 2002, S. 270 ff.

3 Vgl. konkret zur Basler Industrie: Heinrich Lehmann, *Von der chemisch-pharmazeutischen Industrie Basels*, Zürich 1947.

Synthesen auf der Tagesordnung, wenn es 1906 programmatisch zur Produktion heißt: »Medikamente, Riechstoffe, Sprengstoffe und photographische Präparate«. ⁴ Die Nähe von Chemie und Fotografie ist auch in Werner Hochbaums Film deutlich ausgespielt. In der komplexen und hyperrealen Gestaltung der Oberflächen des Films erweisen sich Hochbaum und sein Kameramann Oskar Schnirch als Idiosynkraten des Lichts und der Ausreizung chemischer Emulsionen. *DIE EWIGE MASKE*, gedreht 1935 in Schwarz-Weiß, setzt sich zwar nicht explizit mit dem Farbfilm auseinander, der zu jener Zeit nicht nur in Basel intensiv erforscht wurde, wie ein Film von Hans Richter aus dem Firmenarchiv von La Roche beweist ⁵, sondern der im faschistischen Deutschland zur Sache nationalen Prestiges und einer dem faszinierenden Hyperrealismus verpflichteten Propaganda geworden war. Hochbaum beschäftigt sich dagegen mit den Nuancen fotografisch präparierter Filmschichten, mit dem Leuchten der Filmbilder, den Intensitäten des Lichts und den Wirkungen von Schatten und Dunkelheit im Kino. Er experimentiert mit Effekten filmischer Oberflächen, um daran die Ambivalenz von Erkenntnis und Täuschung, Realismus und Wahn zu adressieren: als Maskerade des Kinos. Hochbaums Geschichten des Lichts dienen daher nicht nur den Inszenierungen des Wahnsinns in der filmischen Erzählung, sondern bestimmen auch die Ästhetik der Bilder und die Wirkung des Films auf die Kinogänger. In diesem Sinne wäre Hochbaums Film nicht nur als psychoanalytisch decodierbare Innenschau eines Individuums zu beschreiben, sondern vor allem als Studie des medial Unbewussten einer historischen Gesellschaftsstruktur, ihrer künstlichen Paradiese und Höllenfahrten.

Klinik, Glanz und Blick

Spiegelnde Oberflächen, schwarze, silberne, gleißend weiße; Glastüren, Gerätschaften, metallene Tischplatten, reflektierendes Licht; Operationssäle, Korridore, Laboratorien: eine transparente Klinik. Hier wird leben gemacht und sterben gelassen, werden Geburten technisch eingeleitet und die Toten steril entsorgt. Spuren hinterlässt das keine auf solchen Oberflächen, die im Film ständig gewischt und poliert werden. Es ist die Anordnung einer glänzend funktionierenden Maschine, in der Hochbaum seinen Film laufen läßt. Leben und Sterben werden darin parallel operiert, parallel montiert in Wischblenden oder auch von der Kamera in einer einzigen Einstellung

⁴ Tobias Straumann, *Die Schöpfung im Reagenzglas. Eine Geschichte der Basler Chemie (1850–1920)*, Basel, Frankfurt/Main 1995, S. 218. Straumann zitiert hier aus einer Londoner Bankettrede zu Ehren von William H. Perkin, auf der der deutsche Erfolg der Teerfarbenchemie von u. a. auch Carl Duisberg gefeiert wurde. Vgl. dazu vor allem S. 197 ff.

⁵ Ich habe an dieser Stelle noch einmal Hansmartin Siegrist sehr zu danken, der mir dieses Fragment aus dem Archiv zeigte.

durch Glaswände getrennter Flure erfasst. Bilder spiegeln sich aneinander, verschränken sich in ihren Spiegelungen, produzieren ein Leuchten, das sich nicht verorten lässt. Der klinische Blick bei Hochbaum ist nicht mehr panoptisch, sondern modular, ohne Zentrale, und im Gegenlicht der Blendung sogar ohne Perspektivik. Über jene Ordnung des Optischen ist die schnarrende Stimme einer Interkommunikation gelegt, die, wenn sie Ärzte und Personal von einem Raum in den anderen ordert, an Dr. Mabuses akustische Omnipresenzen erinnert. Überblick und Kontrolle über das Leben ist in dieser Architektur an ein technisches Dispositiv delegiert, dessen selbststeuernde Prozeduren sich den selbststeuernden Prozessen des Biologischen entgegensetzen sollen: den Epidemien.

Der Film *DIE EWIGE MASKE*, mit Schweizer Kapital in Österreich gedreht und 1935 in Wien uraufgeführt, handelt, ganz anders als die Romanvorlage von Leo Lapaire, von einer modernen Meningitisepidemie in Basel. Die Stadt der Alchemie, der Chemie und der Farbenindustrie ist nicht nur für ihre Totentänze berühmt, in denen mittelalterliche Pestepidemien als radikale Gleichschaltungsmaschinerien inszeniert sind, sondern auch für eines der ersten großen Judenpogrome, mit denen die Bürger der Stadt auf den »Schwarzen Tod« reagierten.⁶ Mit dem Lichtspielgesetz vom Februar 1934 hatte der Reichsfilm dramaturgie die Auflage erlassen, Juden fortan nicht mehr in Filmproduktionen zu beschäftigen. Im selben Jahr realisiert Werner Hochbaum die Geschichte der Krise eines Arztes, die als psychoanalytisch informierte Erzählung zudem aus Wien kommend von der Filmdramaturgie auch tatsächlich als »jüdisch und dekadent«⁷ eingeschätzt wurde. Sigmund Freuds Bücher waren in Deutschland gerade verbrannt, Psychoanalyse verfemt und Schwächeanfalle von Männern nicht mehr gesellschaftsfähig, bis auf einen, der dann später von deutscher Filmbetrachtung zur eigenen Ehrenrettung auch angeführt wird, nachdem der Film im Ausland Preise gewonnen und in den Kinos reüssierte hatte⁸: »wenn man an Homburg denkt«, dann seien Fall und Film ein »Preußischer Konflikt zu nennen«⁹ – und also akzeptabel.¹

6 Vgl. dazu Werner Meyer, »Benötigt, geduldet, verachtet und verfolgt. Zur Geschichte der Juden in Basel zwischen 1200 und 1800«, in: Heiko Haumann (Hg.), *Acht Jahrhunderte Juden ins Basel. Zweihundert Jahre israelitische Gemeinde in Basel*, Basel 2005, S. 13–56. Zur Verfolgung und Ermordung 1348/1349 vgl. S. 26 ff.

7 Vgl. Herbert Holba, »Nr. 3424: Der Fall Hochbaum«, in: Peter Spiegel (Red.), *Werner Hochbaum. Filme 1929–1939*, Viennale-Retrospektive 1976, Wien 1976, unpag.

8 *DIE EWIGE MASKE* gewann 1935 den Preis für die beste psychologische Studie auf der Biennale in Venedig und wurde 1937 vom National Board of Review Awards in den USA als bester ausländischer Film des Jahres ausgezeichnet. Der Film kam in den USA auch erfolgreich in die Kinos.

9 Günther Kulemeyer, in: *Der deutsche Film*, Nr. 10, 1937; zitiert nach Herbert Holba, »Nr. 3424: Der Fall Hochbaum«, in: Peter Spiegel (Red.), *Werner Hochbaum. Filme 1929–1939*, Viennale-Retrospektive 1976, Wien 1976, unpag.

Die Krise des jungen Arztes ist in Hochbaums Film jedoch nicht als kurzer friderizianischer Blackout inszeniert, sondern als halbstündige, fast durchgängige Licht- und Ton-Halluzination, die nur am Rande durch strategische Beratungen der Ärzteschaft, wie der Kollege zurückzuholen sei in die Wirklichkeit der Massenepidemien, unterbrochen sind. Freilich wird, ganz wie in Kleists *Homburg*, der kräftig ödipalisierende Untergang des Selbstbewusstseins am Ende zur Emanzipation von veralteten Autoritätsstrukturen, zur Erweckung neuer Spontaneität im patriotischen Handeln¹⁰ und zu einem neuen kategorischen Heilimperativ führen, der im souveränen Handeln die ärztliche Schuld als unvermeidliche Nebenwirkung mitkalkuliert: »Es ist besser zu handeln und Schuld zu tragen als nicht zu handeln und frei von Schuld zu bleiben. Du sollst das Werk, das dir aufgetragen ist, tun, auch wenn es mit Schuld beladen ist«, so spricht die Maske im Film. Das ist keine Absolution, das ist ein Befehl. Im Film ergeht dieser ärztliche Reformeid nicht ungebrochen als Ermutigung zu neuen medizinischen Praktiken im Moment der Gefahr, der Massen-Gefahren. Hochbaum verschränkt ihn von Anfang an mit einer Kritik naturwissenschaftlicher Forschungspraktiken, mit den Irritationen der Wahrnehmung im Labor und einem von optischen Medien reflektierten und refraktierten Wissen. Insofern das alles in den komplex komponierten filmischen Bildern als Krise auch der Wahrnehmung im Kino, jenem anderen nationalen Labor, inszeniert ist, lässt sich der Film als Kino- und Traumatheorie zugleich anschauen. Seine Bilder legen nicht einfach physische Wirklichkeit frei, sondern sind Reflexionen auf das Sehen und darauf, was unsichtbar, unerkant blieb, was vergessen sein muss. In hohem Maße Formalist des Kinos, wie seine Texte zeigen, überträgt Hochbaum die lange Halluzination des Arztes in eine des Kinos selbst, mehr noch, in eine des Medialen, dem Leben und Tod unterworfen sind. Innerhalb und außerhalb der Klinik. Innerhalb und außerhalb der Körper. Das Mediale, ließe sich mit Hochbaum denken, sitzt wie eine Maske auf Leben und Tod, organisiert unsere Handlungen und gestattet daher auch, deren Schuld und Last zu tragen, ohne verrückt zu werden: gestattet, dass wir vergessen, was uns handeln machte. 1935 mag dieses Modell ein Wunsch vieler gewesen sein, die ungeachtet möglicher Schuldverwicklungen ihrem höheren Auftrag nachgehen wollten, Filmmachen etwa oder pharmakologische Experimente durchführen. Hochbaum markiert das Trauma im Bild der Maske, die es, schauend, verbirgt.

10 Vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg im Breisgau 1987, S. 256.



Unter die Haut, an die Nerven

Im Film Werner Hochbaums zieht der Wahnsinn deutlich als filmischer in die Wahrnehmung ein. Der schwächelnde Held des Films, Dr. Dumartin (Mathias Wieman), Erfinder eines Serums, das den neuen Basler Tod, die Meningitisepidemie, besiegen soll, erleidet einen Schock, als er meinen muss, im Experiment einen Patienten getötet zu haben. Dieser Plot findet seine Vorlage nicht im Roman Lapaires, sondern vielmehr in der Geschichte der europäischen Grippeepidemie von 1890/91, in der die chemische Industrie entscheidende neue und massenhafte Absatzsparten in der Pharmazie entdeckte, mit Mitteln, die, wie im Falle des Antipyrin der Firma Hoechst etwa, bei Weitem nicht ausgereift waren.¹¹ Auch Dr. Dumartin im Film hat sein Serum noch nicht im Selbstversuch getestet, wie es seine Pflicht gewesen wäre, als er es zur letzten Rettung eines Patienten einsetzt. Zu solchem Fehlverhalten als Wissenschaftler muss jedoch noch die Anklage einer schönen Frau, der Witwe des Verstorbenen, kommen, damit Dumartin, schockiert, in eine Art Trance fällt: Irgendwie war es nicht er, kein Ich, kein Selbst, das sich da völlig fehlverhalten hat.

Hochbaum leitet den selbstvergessenen Zustand des Arztes mit einer schnellen Montage von Großaufnahmen der Gesichter von Klinikangestellten und Patientinnen ein, die, im Schuss und Gegenschuss, Dr. Dumartin anstarren, der daraufhin im Stile der wahnsinnigen expressionistischen Helden seinerseits starr davongeht, während eine Kamerafahrt in exakt paralleler Distanz diesen Gang ungerührt begleitet. Diese Serie von Großaufnahmen generiert eine doppelte Wirkung. Einerseits legt sie im Film die subtilen Emotionen der Umstehenden frei, wie Hochbaum es als aufmerksamer Leser von Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* konzipiert. Die Kamera, so Hochbaum, könne eine Art klinischen, subkutanen Blick auf die Schauspieler entwickeln: »[...] die revolutionierenden Auswirkungen der Großaufnahme [...] sind uns allen bekannt. Hier setzt auch die eigentliche Entdeckung des filmischen Darstellers ein. Es ergab sich nämlich, daß die Filmkamera – ein technisches Gebilde aus Stahl und Glas – imstande war, hinter die Haut eines Menschen zu sehen, und lediglich ›Gespieltes‹, nicht auch gleichzeitig ›Erfühtes‹ zu entlarven.«¹² Ganz ähnlich wie Walter

11 Vgl. dazu genauer Jakob Tanner, »Medikamente aus dem Labor. Forschungspraxis, Unternehmensorganisation und Marktstrukturen in der chemisch-pharmazeutischen Industrie«, in: Thomas Bussett/Andrea Rosenbusch/Christian Simon (Hg.), *Chemie in der Schweiz. Geschichte der Forschung und der Industrie*, Basel 1997. »Ein Jahr später folgte das Antipyrin, ein fiebersenkendes Mittel, das während der Grippeepidemie von 1890/91 eine starke Verbreitung fand, das dann aber wegen unerwünschter Nebenwirkungen in Verruf kam.« (S. 125)

12 Werner Hochbaum, »Technik als Mittel künstlerischer Filmgestaltung (1937)«, in: *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* (hg. von Oswald Lehnich), Berlin 1937, S. 48–54, zit. nach: Regina Schlagnitweit/Ralph Palka (Red.), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Wien: Viennale 1996, S. 42–46, hier S. 42. Siehe den Nachdruck dieses Textes in diesem Band.

Benjamin in seinen Überlegungen zum Kino, im Produktionsjahr von Hochbaums Film verfasst, die Wirkung der Kamera als eine Laboranordnung für Schauspieler und Schauspielerinnen zur technischen Prüfung auf Menschlichkeit entwirft, führt auch Hochbaum die Großaufnahme wie ein Gerät aus der klinischen Diagnostik ein.¹³ Als »Gebilde aus Stahl und Glas« erscheint die Kamera als Projektion oder Projektil der Klinik in den Körper hinein, und die Großaufnahme wird zur Basis ihrer Evidenz. Der andere Effekt dieser schnell montierten Szene ist, dass auch wir, die Zuschauenden, in das Gewebe der Blicke hineingezogen werden, und zwar sowohl durch die Schuss-Gegenschuss-Struktur, die uns mit dem Blickfeld vernährt, als auch rhythmisch durch die Montage, die auch uns unter die Netzhaut, an die Nerven geht. Diese Struktur macht uns zu Mitläufern im Pogrom der Blicke.

Unter dem Eindruck der anklagenden Blicke, mit denen wir ihnen und Dr. Dumartin, nach Hochbaums Logik der Großaufnahme, unter die Haut geschaut hätten, wird der Arzt, zurück im Labor, Material und Rezepturen seines Serums vernichten, wiederum in einer faszinierenden Einstellung, in der sich die Reflexionen des Labors ununterscheidbar mit denen einer nächtlichen Kulisse der Industriestadt Basel vor dem Fenster verschränken. Noch einmal ist so die Verklammerung von Chemie, Wissen und Wahn ins Bild gesetzt. Aber auch die Durchlässigkeit der Grenzen von Innen und Außen, der Räume und der Körper. Das Serum, das als synthetischer Stoff unter die Haut gespritzt wird, durchbricht als gleichermaßen Parasitäres die Grenzen des Individuums, wie es die Meningitiserreger tun.

Mit der Großeinstellung auf den Kliniklautsprecher, aus dem die scheppernde Anordnung ergeht, Dumartin möge sich beim Chefarzt einfinden, wird dann eine Serie von Überblendungen von Zeitungsschlagzeilen eingeleitet. Aus dem Off sind dazu Stimmen aus offenem Raum gemischt, die im Echo auf die Typografie der Schlagzeilen das pharmakologische Experiment im Krankenhaus verurteilen und sich schließlich zu einem theatralen Chor zusammensetzen: »Wo ist Dr. Dumartin?« In dieser filmischen Dramaturgie verdichtet sich die Affäre, die sich bis dahin nur zwischen dem väterlichen Chefarzt und den brüderlichen Assistenzärzten abspielte und unter dem Auftritt der hysterisierten Patientengattin eskalierte, zu einem umgreifenden Gerücht, einem Skandal, einem medialen Massenphänomen, einer Epidemie der

13 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935) (Zweite Fassung), in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.) *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Frankfurt/Main 1989, S. 350–384. Darin entwickelt Benjamin erstens die emanzipatorische Kraft der Großaufnahme (S. 376) und vergleicht zweitens ebenfalls das Kino mit einer Laborsituation der Untersuchung des Menschen im Zeitalter der Massen: »Der Aufnahmeleiter steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht. Im Licht der Jupiterlampen zu spielen und gleichzeitig den Bedingungen des Mikrophons zu genügen, ist eine Testleistung ersten Ranges. Sie darstellen heißt, im Angesicht der Apparatur seine Menschlichkeit beibehalten.« (S. 365)

Meinungen, die durch den inzwischen erbrachten wissenschaftlichen Beweis der Unschuld Dumartins nicht mehr einzudämmen ist.

Von diesem Moment an folgt die Ästhetik des Films dicht den Halluzinationen des Arztes, indem kinematografische Täuschungen der Sinne, Licht- und Bewegungshalluzinationen als pathologische des Dr. Dumartin vorgespielt werden. In der mit wenigen Lichtpunkten nur ausgeleuchteten Dunkelheit der Varietés und Straßen einer vorgestellten Basler Halbwelt, in welche sich der gefallene Dr. Dumartin flüchtet, ist es dann die unheimliche Nähe einer weiblichen Mikrofonstimme, die eine erneute akustische Irritation einleitet. Dieser akustischen Konfusion folgt eine optische, wenn Dumartin von einer Rheinbrücke hinunter auf die Reflexion seines Selbst im Wasser schaut und beginnt, mit seinem Doppelgänger, den er als Dr. Dumartin anspricht, über Schuld und Verantwortung zu verhandeln. Als er, um seines Doppelgängers im Streit habhaft zu werden und im Übrigen dem Befehl des Signifikanten gehorchend in den Rhein springt, folgt eine erneute schnelle Montage von Großaufnahmen der Umstehenden, die das Unglück bemerken, sodass der Doktor gerettet und eingeliefert werden kann, ins eigene Haus sozusagen, in dem er allerdings keineswegs mehr Herr und kaum noch Assistent ist. Auf der Suche nach dem verlorenen Ich oder Selbst wandelt er durch die glänzend gewischten Korridore, hört dessen Stimme und wird endlich die Frage nach dem Selbst selbst verwerfen. Es gibt nur noch den Anderen, wie er sich im Visuellen und Akustischen meldet. Und auch wenn wir diesen als medialen entziffern: seine Befehle sind immer höhere.

Doppelgänger erinnern sich

Im zweiten Teil des Films, der ganz der Halluzination gewidmet ist, werden unterschiedliche Erklärungsmodelle der Wahrnehmungsstörung gegeneinandergesetzt. Der alte Chefarzt Dr. Tschерko (Peter Petersen) konstatiert eine einsetzende Schizophrenie, während der jüngere Kollege Dr. Wendt (Tom Kraa) eine seelische Krise, »eine Persönlichkeitszersplitterung«, wie er sagt, erkennen möchte, die nur in einem ganzheitlichen Verfahren zu therapieren sei. An die Stelle der ärztlichen Diagnosen muss im Film jedoch die Darstellung und das heißt die Formation und Interpretation der Symptome im Film nach Regeln und Verfahren filmischer Darstellbarkeit treten – und seien dies auch nur Effekte streuenden Lichts. Der diagnostische Prozess wird zum filmischen Stil. Hat Dumartin den Ort, an dem sich sein doppelgängerisches Selbst aufhält, als ein »Unten« bezeichnet, so folgt der Film dem buchstäblich, wenn er mit dem Arzt als Patienten die Reise im Fahrstuhl abwärts antritt, in die psychiatrische Abteilung, eine illusionierte Bewegung, die sich als Lichtspiel erweist. Auch das Reich der Psychiatrie ist, selbst wenn hin und wieder Elemente der Krankenhausarchitektur aufscheinen, ein indefiniter Ort aus Licht- und Schattenspielen.

Projektionen in Nebelschwaden, wie sie von den Brüdern Skladanowsky am Anfang des Kinos praktiziert wurden, Projektionen durch Gitter und Ornamente, Überblendungen und Doppelbelichtungen verbinden in dieser Höhle der Verblendung Reste von Eindrücken aus Dumartins traumatischen Tagesereignissen mit phantasmatischen Bildern von Tänzerinnen, Monstern und Masken. Eine Welt filmischer Illuminierung, Tricks und optischer Täuschungen öffnet sich, in die der Arzt als in sein eigenes Imaginäres hineinspazieren kann und in deren Topologie er sein Selbst, den Serummixer und -mörder Dumartin, sucht.

Diese durch Lichträume mäandernde Suche geht im Übrigen ganz in die Tiefe der Bilder, eine Dramaturgie, wie sie für Hochbaum genuines Merkmal des filmischen Spiels ist: »Während also das Filmbild seitlich begrenzt ist, ist der in der Tiefe zur Verfügung stehende Raum unendlich. Möglichst vollkommene Ausnutzung dieses unendlichen Raums ist ein filmischer Grundsatz, der von den meisten Filmregisseuren nicht genügend beachtet wird, indem man die handelnden Personen nach Art des Bühnenschauspiels in die Breite agieren läßt.«¹⁴ Im Hinblick auf die Bewegungen im Raum seines Imaginären wird Dumartin jetzt ebenso spezifisch filmisch, wie sich zuvor sein Doppelgänger als spezifisch filmischer im Sinne einer singulären, unverwechselbaren Abbildung des Selbst zwar nicht auf Fotopapier, jedoch genauso eindeutig auf den unregelmäßigen Wellen des Rheins erwiesen hat: Dumartins Wahn ist nicht im Symbolischen zu verorten, das buchstäbliche Ähnlichkeiten nahelegt, wie etwa in Lapaires Roman diejenige des Helden mit dem geliebten Alter Ego, der auch noch »Homo« heißt und mit dem sich der flotte Dumartin pikanterweise in einer beobachteten Liebesszene identifiziert.¹⁵ Im Film Hochbaums ist der Doppelgänger schlicht technisch produziert als verwechselbares Abbild des Ich im Fotografischen, verwechselbar nicht nur für den Helden selbst, sondern auch für uns nicht minder irritierte Zuschauer.¹⁶ Was der filmische Dumartin von seinem Doppelgänger fordert, ist nicht ein besseres und unendliches Leben, sondern die Rettung der Anderen durch Arbeit und Askese im Labor.

Einen Hinweis auf die Ortung seines doppelgängerischen Ich erhält Dumartin von der in ein schimmerndes Abendkleid gehüllten Gattin des Verstorbenen oder jedenfalls ihrer glänzenden Erscheinung im audiovisuellen Wahnraum. Frau Negar, gespielt von Olga Tschechowa, verweist den Suchenden in einen größeren Maschinen-

14 Werner Hochbaum, »Der Regisseur hat das Wort: Filmprobleme«, in: *Hamburger Echo*, Nr. 104, 14.4.1928, zit. nach: Regina Schlagnitweit/Ralph Palka (Red.), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Wien: Viennale 1996, S. 39–41, hier S. 40. Siehe den Nachdruck dieses Textes in diesem Band.

15 Vgl. Leo Lapaire, *Die ewige Maske*, Zürich 1934.

16 Vgl. Friedrich Kittler, »Romantik – Psychoanalyse – Film«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1994, S. 81–104, hier S. 86.

raum, in welchem, wiederum in unüberhörbarer Resonanz der Eingangszene von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (D 1933), ein rhythmisches Dröhnen zu hören ist, dessen Provenienz zwischen einem diegetischen Geräusch der Maschinen, dem surreal verstärkten Herzklopfen des Protagonisten und der extradiegetischen musikalischen Komposition oszilliert. Kein akusmatischer, sondern ein sich maskierender Klang mäandert durch die Wahnwelten. Auch hier verschränken sich die Verhältnisse von Innen und Außen. Die Lichteffekte akzellerieren, und während die Blendung Dumartins, die wir als Kinopublikum teilen, auch auf seine Gesten übergreift, begegnet er im Zentrum der Maschine, im Schuss und Gegenschuss der Großaufnahmen, einem starren, maskenhaften Gesicht, das seines ist und mit dem des verstorbenen Patienten Negar überblendet wird. Die schöne Witwe hat ihn mithin an den Ort dessen geschickt, den sie liebt, dorthin, wo er Ich sein möchte, der Arzt, an den Ort, der jedoch schon von einem Toten oder dem Tod als Maske besetzt ist. Mit diesen sorgfältig filmischen Inszenierungen des nomadisierenden Blicks der Maske wird deutlich, dass es Hochbaum nicht lediglich um die Erzählung einer mehr oder weniger ödipal gefärbten Krise geht, sondern immer auch darum, diese medial zu dekonstruieren, zu zeigen, wie Wunsch und Macht unter Bedingungen des Filmischen organisiert und reglementiert sind. Hochbaum expliziert das als symmetrisches Verhältnis: Das Schicksal unserer Gedanken und auch unserer Wünsche zeigt, wie sie von Medien gebahnte sind, und mithilfe der Medien lässt sich zeigen, wie wir denken, wohin wir uns wünschen. »Eine Montage, also eine Reihe von Bildvorgängen über ein Gesicht kopiert, ergibt die Möglichkeit, im Film *Reihenassoziationen* auszulösen, also beispielsweise zu zeigen, was ein Mensch denkt, und zwar in der gleichen Geschwindigkeit und mit der gleichen Buntheit, mit der diese Vorgänge im menschlichen Gehirn sich entwickeln. Die Möglichkeit, im Film seelische Vorgänge direkt zu zeigen, war entdeckt. Keine andere Kunstform konnte das bisher.«¹⁷ Wenn der wahnsinnige Arzt beginnt, die wummernde Maschine zu zerschlagen, sodass ein Arrangement filmischer Lichteffekte die Leinwand in ein Feuerwerk verwandelt, wird noch einmal das technische Regime des Sichtbaren an die Oberfläche geholt, um eine seelische Zerstörung oder Zersplitterung zu simulieren.

17 Werner Hochbaum, »Technik als Mittel künstlerischer Filmgestaltung (1937)«, in: *Jahrbuch der Reichsfilmkammer*, hg. von Oswald Lehnich, Berlin 1937, S. 48–54, zit. nach: Regina Schlagnitweit/Ralph Palka (Red.), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Wien: Viennale 1996, S. 42–46, hier S. 43. Siehe den Nachdruck dieses Textes in diesem Band.

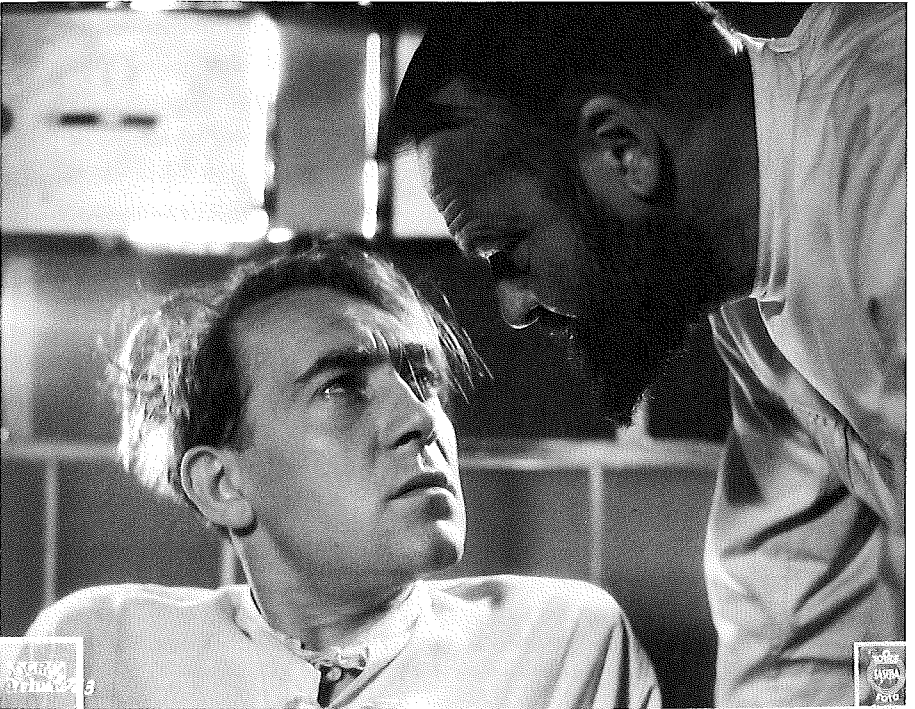
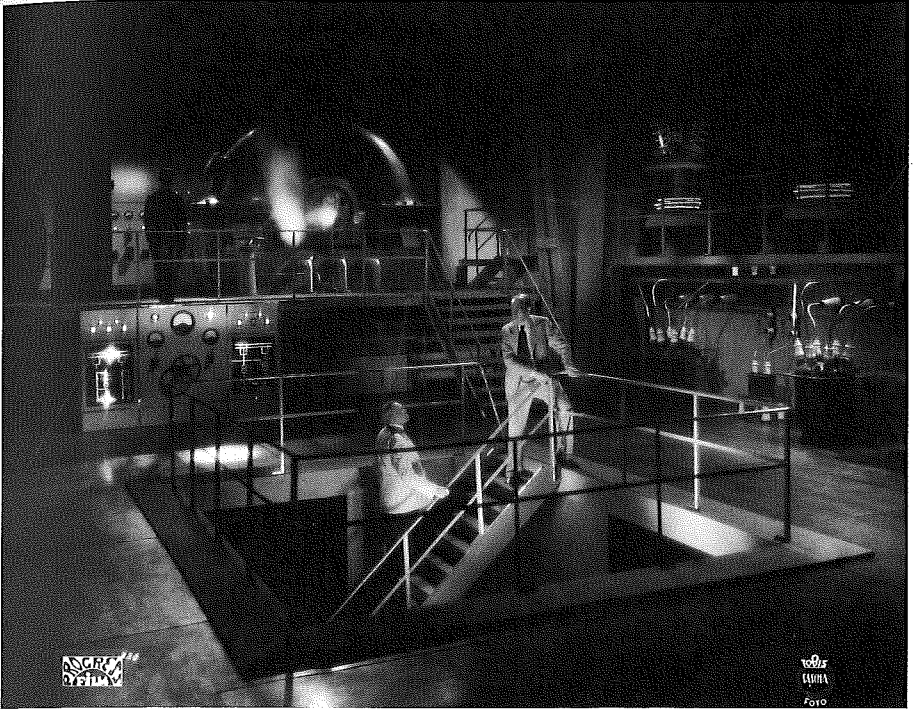
Kino, Radio, Elektrizität

Die Konkurrenz der Diagnosen muss, um künftige Therapien und vor allem die Wiedergewinnung des Gedächtnisses Dumartins und damit die des pharmazeutischen Serums in Aussicht zu stellen, in die Logik von Dumartins Wahn eingeflochten werden – ein Wahn, der in der filmischen Inszenierung stets der Wahn des Filmischen bleibt. Zuerst tritt der Chefarzt Tscherko an, der den angenommenen Fall einer Schizophrenie am Ort und Tatort seiner vermuteten Entstehung kurieren und das Gedächtnis im Labor selbst zurückrufen will. Das Labor hat Hochbaum als filmische Schwarz-Weiß-Rekonstruktion der literarischen Vorlage für »Dr. Tscherkos großes Laboratorium«¹⁸ nachgebaut. Mit Kinoaugen, und das wäre die Perspektive des Dumartin'schen Wahns, zeigt sich Dr. Tscherko als ausgesprochener Mediennerd, und der Parcours des Chefarztes durch die Laborgeräte wird beste Kino- und Radiogeschichte. Tscherkos Medienvorstellungen im Labor sind historisch ebenso einschlägig wie wirksam. Zuerst lässt er Dumartin in eine Laborzentrifuge schauen, die dann die gleichen stroboskopischen Effekte über die Bilder legt wie jene berühmte Milchzentrifuge in Eisensteins *DIE GENERALLINIE* (UdSSR 1926–1929), wo sich der Enthusiasmus der Kolchosegründung im Flackern der zentrifugierten Spiegelungen unmittelbar als Kinowahrnehmung auf die Kinogänger überträgt, ein Beispiel, das Hochbaum hier als massenmediales Übertragungsphänomen einer kommunistischen Sache zitiert, die das Medium als Botschaft einzusetzen weiß. Ebenso verweist Dr. Tscherko in einer der raren Passagen des Films, die das Buch wörtlich zitieren, auf das Radio und auf den Elektromagnetismus, wenn er am Beispiel von anderen Laborgeräten die Funktion der Kommunikation als Organisation von Kräftefeldern und Strömen erläutert: »Nun, ich habe mit den Jahren herausgefunden, dass der eintretende Tod im Menschen einen Strom auslöst, dass dieser Strom einer ätherischen Verbindungstechnik gehorcht wie zum Beispiel die Radiowellen. Mein Dynamo reicht aus, um das ganze Stadtgebiet mit Adhärenz-Magnium zu decken, und auf diese Weise wird die gesamte Sterbensströmung aufgefangen und hierhergeleitet.«¹⁹ Diese Vorstellung Tscherkos, die laufende Diskurse über das Feld und den Äther an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst zitiert,²⁰ löst Dumartins Wahn freilich nicht auf, im Gegenteil, wie bei den Zuschauern, die dem Zauber des Films ausgesetzt sind,

18 Vgl. Leo Lapaire, *Die ewige Maske*, Zürich 1934, S. 256 ff.

19 Vgl. ebd., S. 157. Der Filmtext weicht nur geringfügig von Laires Text ab: »[...] daß der eintretende Tod im Menschen eine *Strömung* auslöst, daß diese *Strömung* einer ätherischen Verbindungstechnik gehorcht, [...] auf diese Weise wird die gesamte *Todesströmung* aufgefangen und hergeleitet.«

20 Zum Diskurs des Radios, der Elektrizität und des Elektromagnetismus, mit dem Hochbaum nicht zuletzt durch seinen Kollegen Walter Ruttmann vertraut gewesen sein dürfte, vgl. Wolfgang Hagen, *Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, Paderborn 2005.



DIE EWIGE MASKE, A/CH 1935



DIE EWIGE MASKE, A/CH 1935

stabilisiert sich die Adhäsion von Wissen und Wahn. In dieser Medienevorstellung, in diesem halluzinogenen Trip durch das Labor sieht Dumartin – und wir mit ihm – zum ersten Mal die Maske, die ihn am Ende mit ihrer Zuversicht, das Richtige auch im falschen Leben tun zu können, erlösen oder eher in die Ordnung des Denkens der Klinik und der Forschung zurückführen wird: nur eine andere Form von Wahnsinn, wie wir sehen. Die »Verbindungen zwischen institutionellen Bedingungen und dem Inhalt der Wissensproduktion«²¹, die Verbindungen selbst von Medien und Erkenntnis, bleiben in dieser Aufführung Tscherkos verdeckt.

Der Assistenzarzt Dr. Wendt geht indessen klassischer psychoanalytisch vor, wenn er berichtet, dass er alle Äußerungen Dumartins notiert habe, um daraus, das heißt, aus der sprachlichen Struktur seiner Ausrufe, die symbolische Logik der Wahns und insbesondere die Rolle der verführerischen Witwe zu rekonstruieren. Im Unterschied zu Tscherko ignoriert Wendt zunächst die halluzinogene Wirkung des Medialen und setzt dafür die libidinöse Wirkkraft des Auftritts von Frau Negar ein, um im kathartischen Reenactment der Serumsinjektion Dumartin zu sich selbst, zu seinem Gedächtnis und vor allem zur Erinnerung an seine patentverdächtige Rezeptur gegen die Epidemie zurückzuführen. In dieser Inszenierung im OP agiert Dumartin dann

21 Jakob Tanner, »Medikamente aus dem Labor. Forschungspraxis, Unternehmensorganisation und Marktstrukturen in der chemisch-pharmazeutischen Industrie«, in: Thomas Busset/Andrea Rosenbusch/Christian Simon (Hg.), *Chemie in der Schweiz. Geschichte der Forschung und der Industrie*, Basel 1997, S. 130.

auch folgsam seinen Konflikt aus, heilen zu wollen, jedoch nie wieder das Risiko gesellschaftlicher Verurteilung einzugehen: ein erster Schritt in die narzisstische Rekonvaleszenz. Wendt registriert dies, wird Dumartin jedoch weder über seine verbotenen libidinösen »Strömungen« noch über die Krise im Verhältnis zu seinem Ich-Ideal orientieren, sondern ihn, in einer mystischen Wende der Aufklärung, zur tröstenden Konfrontation mit der Maske führen. Damit erhält der Film sein ambivalentes Ende, der in wunderbaren Bildern alle möglichen Medien, und zwar vor allem technische, in ihrer Funktion und Faszination vorgeführt hat, sich jedoch nicht vorstellen kann, diese als operable zum Vergnügen zur Verfügung zu stellen. Exakt an die Stelle eines Medienlabors und der Aufforderung, in Kenntnis der Apparaturen weiter zu experimentieren, treten die Maske, ihre mythische Zeit, ihr ritueller Raum, ihre schwachsinnige Handlungsanweisung. Das Buch Lapaires, ein rasanter Groschenroman, ist da radikaler: Wenn sich Dumartin an dessen Ende in einer Filmprojektion selber flüchten sieht, ist das der endgültig Eintritt in ein wahnsinnig gewordenes Imaginäres, aus dem es keinen Ausweg als den Tod gibt. Der Film kann das Imaginäre nicht gleichermaßen radikal denunzieren. Er hat nichts anderes, um sich zu zeigen.

Maskenkommunikation

In der Funktion der Maske sind Blick und Stimme im Zeitalter technischer Medien nicht nur vom Körper losgelöste Objekte der Kommunikation, sondern medial formierte und informierende Kanäle zwischen dem Ich und den Anderen: Durch Großaufnahme, Mikrofonstimme, durch Licht und Schatten, Blinken und Glänzen übertragen sich Macht und Begehren. Das wird in Hochbaums Film ausführlich entwickelt und zugleich in der filmischen Realisierung, in den Einstellungen und Montagen, in den Überblendungen und Auflösungen, welche die Übergänge zwischen den Wahrnehmungsebenen des Wissens und des Wahns herstellen, wieder ins »rein« Ästhetische gewendet anstatt in dessen Politisierung. Auch damit folgt Hochbaum der *mise-en-abîme*, die Fritz Lang als Mabuses Testament ins Kino gesetzt hat: Nachdem Lang in diesem Film das Akusmatische und das Kameradispositiv als Simulationen der Wahrnehmung analysiert hat, muss er diese Anordnungen dennoch für sein eigenes Kino in Anspruch nehmen, damit es funktioniert, damit es läuft, damit etwas sichtbar wird.²² Mit derselben Schwierigkeit hat Werner Hochbaum, der vom Russenkinno inspirierte sozialistische Filmkünstler, anfangs der Dreißigerjahre zu kämpfen, wenn er nach dem Vorbild von Béla Balázs nach Parametern eines »reinen« oder »absolut« Filmischen sucht, in dem visuelle Elemente –

22 Vgl. dazu Michel Chion, »Mabuse – Magie und Kraft des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), *MEDIEN/STIMMEN*, Köln 2003, S. 124–159.

und zur Zeit der Produktion von *DIE EWIGE MASKE* bereits auch die akustischen – als autonome aufeinander und auf das »motorische Getriebe des Films« bezogen werden.²³ Die Risiken eines glänzend laufenden Getriebes oder Betriebes zeigt der Film jedoch gerade: man will ihn für Natur halten, muss jedoch umfassende Simulationen vermuten.²⁴ Erste und zweite Natur, ein Mythos von Blut und Boden bei gleichzeitiger Investition in synthetische Rohstoffproduktion, gesunde und ungeschminkte Körper im Land der pharmazeutischen Grundlagenforschung, das sind die Krisen der Oberflächen, die Hochbaum auf einen zweiten Blick in seinem Film systematisch freilegt. Dass vermeintliche Reinheit ein ständiges, fast getriebenes Waschen und Polieren der Oberflächen – der Haut und der technischen Geräte – verlangt, zeigt Hochbaum allerdings insistierend und bis an den Rand der Groteske.

In der Maske mit ihrem zweifelhaften, konfliktschluckenden Imperativ, zu handeln, auch auf die Gefahr hin, schuldig zu werden, ist zunächst jedoch die Politik der Laboratoriumskulturen kondensiert und auf kuriose Weise mit dem Imaginären der Kinoerfahrung kurzgeschlossen: »Die moderne, zunehmend disziplinär ausdifferenzierte Naturwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts – und insbesondere die Chemie als Laborwissenschaft *par excellence* – beruht weitgehend auf der artifiziellen Eigenproduktion von Phänomenen, auf der Schaffung einer sekundären Wirklichkeit.«²⁵ Kino wie Chemie machen künstliche Welten, indem sie in die Wahrnehmung auf eine Weise eingreifen, welche die Persönlichkeit ins Spiegelkabinett der Simulationen schickt. Jakob Tanner erinnert in diesem Zusammenhang an eine weitere Funktion der Maske, wenn sie als ikonische auftritt: »Die prometheische und zugleich patriarchale Figur des naturbeherrschenden Forschers ist verquickt mit der Vorstellung einer Erlösung der Menschheit von uraltem Leiden.«²⁶ Das uralte Leiden der Menschheit ist nicht einfach der Tod, sondern dass er sich in jeweils anderen Masken meldet und in diesen zu adressieren, zu bekämpfen sei. Meningitis, jene Krankheit, die an den Häuten des Gehirns ihren Anfang nimmt und an der Schnittstelle dieses Organs mit der Welt Fieberwahn produziert, ist von den drei Drehbuchschreibern nicht schlecht gewählt: die Halluzinationen der Krankheit, die des traumatisierten Arztes und die des Kinos sind dieselben, ein Spiegelspiel. »Ich hatte einen

23 Werner Hochbaum, »Der Regisseur hat das Wort: Filmprobleme«, in: *Hamburger Echo*, Nr. 104, 14.4.1928, zit. nach: Regina Schlagitweit/Ralph Palka (Red.), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Wien: Viennale 1996, S. 39–41, hier S. 39. Siehe den Nachdruck dieses Textes in diesem Band.

24 Balázs havariert im Übrigen zur selben Zeit ebenfalls am Ideal einer filmischen Reinheit, wenn Leni Riefenstahl sein Drehbuch zum *BLAUEN LICHT* (1932) als eine Art Kritik am Kapitalismus filmisch in eine mythisch-ökologische Welt des Leuchtens und der Unmittelbarkeit zurückführt – nicht ohne lichttechnische Raffinesse.

25 Jakob Tanner, »Medikamente aus dem Labor. Forschungspraxis, Unternehmensorganisation und Marktstrukturen in der chemisch-pharmazeutischen Industrie«, in: Thomas Bussett/Andrea Rosenbusch/Christian Simon (Hg.), *Chemie in der Schweiz. Geschichte der Forschung und der Industrie*, Basel 1997, S. 129.

26 Ebd., S. 130.

Bruder«, sagt der Sterbende zum Schluss, »der ist schon lange dort, wo ich jetzt ... es wird so dunkel, lass mich nicht allein.« Patient und Arzt werden Spiegelbilder, Kinobilder. In der Struktur des »mon semblable, mon frère« ist hier die Struktur des »Homo« aus dem Roman als mediale und erotische aufgenommen.

Flecken im Bild

Nicht nur die Maske, sondern einfach der Glanz, das Glänzen, der leuchtende Fleck auf der Nase oder auf einem Bild kennzeichneten für Sigmund Freud die Struktur des Fetischismus, die verdeckt und überstrahlt, was zu sehen wir nicht ertragen könnten, die sich über ein Traumatisches legt und es zugleich grell und störend markiert. Es repräsentiert die »uralte Krankheit«, wie die glänzenden Glasröhren, -kolben und -pipetten die gefährliche Nähe von Serum und Gift markieren. Die Maske erinnert genauerhin daran, dass wir nicht vergessen können; sie zeigt, dass der Blick keinen Gegenstand und kein Subjekt braucht, um seine Macht auszubreiten, im Raum, im Reich. Hochbaum in seinem Film, der präzise die Mechanismen der Macht in den Anordnungen technischer Massenmedien sucht und in der Dramaturgie entwickelt, setzt die glänzende Maske spezifischer als Verdeckung des traumatischen Chiasmus, an dem sich Medien- und Subjektivierungsstrategien zur Funktion einer autoritären Macht kreuzen. Damit trifft die Blendung auch den Regisseur selbst in seiner Selbstreflexion im Film, und das umso mehr, als hier die einzigartige und angeblich ewige Maske die Struktur von Massenmedien deckt und verdeckt. Nicht nur von Lautsprecheranlagen und Zeitungen wird Dumartin verfermt, sondern von der Selbsterkenntnis im Raum des Kinematografischen, vom Massenmedium Kino, da, wo es das Subjekt im Kern ergreift, und das heißt für das Kino, an der sichtbaren und stets durchlässigen Oberfläche zwischen Innen und Außen. Kino greift an Kopf und Haut zugleich an, Meningitis, epidemisch.

Der Arzt Dumartin will am Ende des Films, am Ende aller Therapien zurück in sein Labor, das Serum mixen, den Selbstversuch machen, die Assistentin lieben und nicht die Witwe vom leeren Platz des Toten her. Er streichelt das propere chirurgisch Neugeborene und wünscht ihm viel Kraft für den kommenden Kampf. 1935. So viel zum Realitätsprinzip. Dumartin, der Held, müsste jedoch, damit der Film eine politische Kraft entfaltet, die Intimität der eigenen Wahrnehmung mit dem Epidemischen der Massen infizieren. Das wäre der Selbstversuch in der Wahrnehmung der Massenmedien, den Hochbaum seinem Protagonisten erspart, seinen Zeitgenossen im Kino jedoch zugemutet hat. Der Film wurde in Venedig als psychologische Studie prämiert, nicht jedoch als Laboranordnung, die er ebenfalls ist, ein Experiment mit halluzinatorischen Formen der Wahrnehmung. Als eine künstliche zweite Natur ist die heilende Kraft des Kinos ebenfalls in der Logik der EWIGEN MASKE angelegt, Kino als Pharmakon, Gift, Droge, Arznei.