



**G. W. Pabst: *Geheimnisse einer Seele* (1926)**

**Oder: *race & sex* im postkolonialen Unbewussten der Weimarer Republik**

Pablo Dominguez Andersen

„Seit einiger Zeit“, klagt der auf der Couch liegende Patient im Film *Geheimnisse einer Seele* seinem Psychoanalytiker, „werde ich von fürchterlichen Fantasien geplagt. Ich sehe meine Frau in beschämenden Situationen.“ Vor dem inneren Auge des Patienten – und vor denen des Kinopublikums – entfaltet sich eine Haremsszene: Umrahmt von orientalischen Ornamenten und Teppichen räkeln sich vier leichtbekleidete Frauen lustvoll auf einer Kissenlandschaft, über ihnen sitzt ein weißer Papagei zwischen exotisch anmutenden Gewächsen. In der Bildmitte fläzt sich ein Mann mit Tropenhelm in die Kissen und raucht genüsslich eine Wasserpfeife. Zu dessen Rechter schließlich thront, freizügig gekleidet, die Ehefrau des träumenden Patienten. Angewidert beobachtet der Träumende, wie der Mann mit dem Tropenhelm seine Frau neckend mit einem weißen Tuch ins Gesicht schlägt. Sie packt das Tuch wie ein Tier mit ihren

Zähnen und lässt sich dann von ihrem Herrn bereitwillig und lustvoll an dem Tuch zu sich herabziehen. Die beiden küssen sich leidenschaftlich.

*Geheimnisse einer Seele* ist ein Film über das Unbewusste. Er wurde unter wissenschaftlicher Beratung der beiden prominenten Psychoanalytiker Karl Abraham und Hanns Sachs vom renommierten Regisseur G. W. Pabst gedreht und von der Kulturfilmabteilung der UFA finanziert und produziert. Der pädagogisch angelegte Spielfilm sollte beim Publikum für die Psychoanalyse als moderne wissenschaftliche Behandlungsmethode seelischer Störungen werben. Mit Erfolg: Der Film erhielt das Prädikat „volksbildend“, das Premierienpublikum war beeindruckt. Auch die Kritik zeigte sich überwiegend begeistert: „Die Freud-Schule kann jubeln“, befand ein Rezensent im *Filmkurier* am 25. März 1926, „nie wurde in taktvollerer Weise für sie geworben.“ Nur die





wissenschaftliche Gemeinde selbst schien weniger angetan von dem Versuch, die Einsichten der Freudschen Lehre im Medium Film zu popularisieren. Allen voran Sigmund Freud selbst fand, der Film schade dem Ansehen der Psychoanalyse, weil er ihre Erkenntnisse völlig trivialisiere. Der Streit, der sich zwischen Freud und dessen Schüler Abraham über das Filmprojekt entspannte, ist gut dokumentiert.

*Geheimnisse einer Seele* ist aber mehr als nur eine interessante Episode in der Geschichte der Psychoanalyse und ihrer schwierigen Beziehung zum Kino. G. W. Pabsts Film ist ebenso Teil der nach wie vor nur in ihren Anfängen erforschten postkolonialen Populärkultur der Weimarer Republik. Als solcher erzählt *Geheimnisse einer Seele* auch von den „intrinsic links between racism and sexuality“ (S. 9), die der Theoretiker Robert C. Young als wichtiges Kennzeichen postkolonialer Gesellschaften ausgemacht hat. Wie die Traumscene bereits andeutet, ist der Film durchsetzt mit sexualisierten Fantasien eines exotischen und erotischen Orients. Verstehen wir Filme mit Siegfried Kracauer als „Tagträume einer Gesellschaft“, verweisen diese Fantasien nicht nur auf das Unbewusste des Träumenden im Film, sondern legen, gewissermaßen als Traum im Traum, gleichzeitig Zeugnis ab von der zentralen Stellung von *race&sex* im postkolonialen Unbewussten der Weimarer Republik.

*Geheimnisse einer Seele* erzählt – auch darin ein durch und durch typisches Produkt der Weimarer Populärkultur – anhand der Geschichte seines männlichen Protagonisten von den Fantasien und Ängsten bürgerlicher deutscher Männlichkeit nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Der Film zeichnet, angeblich auf einer echten analytischen Fallgeschichte basierend, den Leidensweg eines neurotischen Patienten (Werner Krauss) nach: Der angesehene Chemiker mit dem anspielungsreichen Namen Dr. E. Bürger lebt mit seiner schönen Frau (Ruth Weyer) in einer Villa in Berlin. Die scheinbare Harmonie der glücklichen, wenn auch offensichtlich kinderlosen Ehe wird durch eine Reihe beunruhigender Ereignisse gestört, die beim Ehemann schließlich im Ausbruch einer neurotischen Angststörung gipfeln: Der Mann sieht sich plötzlich außer Stande, ein Messer zu berühren, und wird gleichzeitig von einem unwiderstehlichen Drang heimgesucht, seine geliebte Frau zu ermorden. Verzweifelt begibt er sich in die Obhut eines Analytikers, dem es im therapeutischen Gespräch nach und nach gelingt, zum Kern der Neurose vorzudringen. Am Ende der Handlung stehen die Heilung des Mannes und die Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung: Im Schlussbild ist das bürgerliche Familiendyll perfekt, das glückliche Ehepaar freut sich über das endlich geborene erste Kind.



Bemerkenswerterweise beginnt der Ausbruch der seelischen Krankheit beim Protagonisten mit der Ankunft einer zweiten männlichen Figur. Der Vetter der Frau, ein gemeinsamer Freund aus Kindertagen, kündigt per Brief seine anstehende Heimkehr aus Sumatra an und schickt als vorweggenommene Gastgeschenke einen Dolch, die Statuette einer indischen Fruchtbarkeitsgöttin und zwei Portraitfotos, auf denen er als weitgereister Abenteurer mit Pfeife und einem auffällig phallischen Tropenhelm posiert. Auch in den Angstträumen Dr. E. Bürgers spielt dieser Vetter, den das Drehbuchmanuskript ausdrücklich „im Tropenanzug mit Tropenhelm und hohen braunen geschnürten Lederstiefeln“ und als „harte und markante Erscheinung“ (S. 107) beschreibt, eine zentrale Rolle. Wie schon in der eingangs geschilderten Traumscene statten die Fantasien des männlichen Protagonisten den weitgereisten Vetter mit einer außerordentlichen sexuellen Potenz aus, welche nicht zuletzt der phallische Helm unmissverständlich symbolisieren soll. Dr. Bürger selbst ist dagegen, wie der Film bald deutlich macht, impotent – daher rührt auch die Kinderlosigkeit seiner Ehe. Wie sich in der Analyse schließlich herausstellen wird, fürchtet der Mann seit einem verdrängten Schlüsselereignis in der gemeinsamen Kindheit, dass seine Frau ihn mit dem Vetter betrügen und ihn schließlich verlassen könnte.

In der Figur des virilen Veters im Tropenoutfit verdichtet *Geheimnisse einer Seele* Diskurse von bürgerlicher und kolonialer Männlichkeit, von Sexualität, ‚Rasse‘, Klasse und Nation. Der Film stellt der neurotischen, ängstlichen und impotenten Männlichkeit Dr. Bürgers die Figur eines energischen und kraftvollen kolonialen Abenteurers als korrekatives Ideal gegenüber. Mit der Ankunft dieser männlichen Gegenfigur wird nicht nur die latente Krankheit bürgerlicher Maskulinität endgültig akut. Über den weltenbummelnden Vetter gelangt auch das koloniale Andere als Projektionsfläche sexueller Sehnsüchte des bürgerlichen Selbst in den Film. Bedenkt man, dass *Geheimnisse einer Seele* ausdrücklich im Berlin ‚der Gegenwart‘ spielt, mag die Präsenz einer solchen Figur aus dem Fundus kolonialer Kultur zunächst überraschen – schließlich hatten die imperialen Aktivitäten des Deutschen Reiches mit dem Vertrag von Versailles 1918 ein jähes Ende genommen. Was hat, so könnte man fragen, im Jahr 1926 eigentlich ein deutscher Mann mit Tropenhelm in Sumatra zu suchen? Die Tatsache, dass zeitgenössische Rezensionen die Figur kaum eines Kommentars würdigten, deutet allerdings an, dass man an ihr offenbar nichts Ungewöhnliches oder Überraschendes fand. Wie aber lässt sich ihre zentrale und scheinbar so selbstverständliche Rolle im Film erklären?



In einer bemerkenswerten Passage seiner berühmten Filmgeschichte *Von Caligari zu Hitler* charakterisierte Siegfried Kracauer, dem von der späteren Filmgeschichtsschreibung oft eine reduktionistische – weil teleologisch auf Hitler zulaufende – Lesart des Weimarer Kinos vorgeworfen wurde, den kolonialen Abenteuerfilm der frühen 1920er Jahre:

All diese Filme glichen, in ihrer Lust an exotischen Schauplätzen, dem Tagtraum eines Gefangenen. Gefängnis war, in diesem Fall, das verstümmelte und abgeschnittene Vaterland – so jedenfalls empfanden es die meisten Deutschen. Was sie ihre Weltmission zu nennen pflegten, war vereitelt worden, und alle Fluchtwege schienen nun versperrt. Diese raumverschlingenden Filme [...] wirkten als Ersatz. Naiv befriedigten sie sein [des Deutschen; Anm. P.D.] unterdrücktes Expansionsverlangen mit Hilfe von Bildern, die es seiner Einbildung erlaubten, die ganze Welt [...] erneut zu annektieren. (S. 63)

Liest man *Geheimnisse einer Seele* als Teil und Produkt dieser postkolonialen Populärkultur, wirken der Exotismus und die Gegenüberstellung kolonialer und bürgerlicher Männlichkeit in dem Film alles andere als ungewöhnlich. Die Figur des sexuell potenten kolonialen Abenteurers gehörte in der Tat zum festen Ensemble des Film- und Literaturkanons der Weimarer Republik – eines Kanons, der sich, wie bereits Kracauer wusste, von allem, was irgendwie „exotisch“

oder „andersartig“ schien, auf obsessive Art fasziniert zeigte. Die Sexualisierung des Orients war dabei ein beliebtes narratives Motiv, das es erlaubte, die imperiale Mission als sexuelle Eroberung zu imaginieren und so zusätzlich zu legitimieren. Dem waghalsigen Abenteurer kam hierbei die doppelte Aufgabe zu, die aus den Fugen geratene geschlechtliche und nationale Ordnung wiederherzustellen. Bald nach dem Ende des Ersten Weltkrieges waren solche kolonialen Fantasien nicht trotz, sondern gerade wegen des abrupten Endes des deutschen Kolonialreiches wesentlich weiter verbreitet als zuvor.

Um die kolonialen Bezüge in *Geheimnisse einer Seele* zu entschlüsseln, bedarf es nicht zwingend einer literatur- oder filmwissenschaftlich geschulten Textanalyse – es hilft bereits ein genauerer Blick auf die am Film beteiligten Personen. So war neben den immer wieder genannten Psychoanalytikern Abraham und Sachs mit Drehbuchautor Dr. Colin Ross ein weiterer prominenter Wissenschaftler maßgeblich an der Produktion des Streifens beteiligt. In dessen widersprüchlichem und vielschichtigem Leben und Werk verbanden sich eine beinahe kindlich wirkende Reiselust mit haarsträubenden Rassismen und Sexismen auf eine Art, die für die Weimarer Republik durchaus typisch war. Collin Ross studierte in Berlin, München und Heidelberg unter anderem



als begeisterter Schüler des Mitbegründers der Geopolitik, Professor Karl Haushofer. Nach dem Ersten Weltkrieg avancierte Ross neben Egon Erwin Kisch zum bekanntesten Reiseschriftsteller der Weimarer Republik. 1925, ein Jahr vor *Geheimnisse einer Seele*, war sein multimedial flankierter Film-Blockbuster *Mit dem Kurbelkasten um die Welt* erschienen, eine mit rassistischen Klischees durchzogene Reisereportage, die auf Ross' Erlebnissen während seiner jüngsten Weltreise basierte. Ross' Texte und Fotografien, deren ethnografischer Ton kaum über ihren durchgängig voyeuristischen Blick hinwegtäuschen konnte, erschienen regelmäßig in auf-lagenstarken Zeitschriften wie der *Berliner Illustrierten Zeitung* oder *Die Dame*.

Während sein späterer Biograf Bodo-Michael Baumunk Collin Ross als eher „introvertierte [...], hilfsbedürftige Gelehrtennatur“ (S.63) beschreibt, inszenierte sich der Autor selbst auf Portraitfotos am liebsten als Abenteurer mit entschlossenem Blick, sonnengegerbter Haut und dem obligatorischem Tropenhelm. Nicht nur diese Fotografien sprechen für die Annahme, dass Ross sich mit der Figur des weltbummelnden Veters in *Geheimnisse einer Seele* selbst ein filmisches Denkmal hat schaffen wollen, ob bewusst oder unbewusst. Auch die im Film angedeutete Verachtung für die europäisch-bürgerliche Kultur, gepaart mit einer naiven

Bewunderung vermeintlich primitiver Völker, trägt deutlich Ross' Handschrift. Dieser Logik folgend ist der koloniale Abenteurer gerade wegen seiner Nähe zu den vermeintlich ungezügelt fremden ‚Rassen‘ ein besonders resoluter, tatkräftiger und eben auch potenter Mann. Seine Weltreisen bewahren den Abenteurer vor dem Übermaß an Zivilisation, welches den Intellektuellen Dr. E. Bürger auf der anderen Seite in die Neurose treibt. Als Kolonialherr gelingt es dem Vetter, sich ein Stück der angeblichen Ungezügeltheit und Vitalität fremder ‚Rassen‘ einzuverleiben, ohne dabei auf deren ‚niedrigere Zivilisationsstufe‘ herabzusinken.

Die vermeintlich unsublimierte Sexualität nichtweißer ‚Rassen‘ war ein weiterer wiederkehrender Topos in Ross' Schriften und Filmen, welcher ebenfalls Eingang in *Geheimnisse einer Seele* fand. Die symbolische Assoziation des Orients mit sexueller Freizügigkeit, wie sie auch in der eingangs geschilderten Traumszene zum Ausdruck kommt, war hierbei wiederum ein visueller Topos, mit dem das Kinopublikum der 1920er Jahre bestens vertraut war. Filme wie *Die Lieblingsfrau des Maharadscha* (1916) oder *Das indische Grabmal* (1921) hatten die Vorstellung, der Orient sei quasi identisch mit sexuellem Abenteuer und erotischer Libentirage, fest im (Unter-)Bewusstsein des deutschen Kinopublikums verankert. Der deutsche Orientalismus-Diskurs



nach 1918 schwankte hierbei, genau wie seine europäischen Entsprechungen, beständig zwischen den beiden Polen der Anziehung und Ablehnung. Dem obsessiven Wunsch nach sexueller Vereinigung mit dem verführerischen und verheißungsvollen Anderen stand die panische Angst vor den möglichen Folgen einer solchen gefährlichen Liaison als Gegenpol gegenüber.

Auch der Blick des träumenden Dr. E. Bürger in *Geheimnisse einer Seele* schwankt zwischen den beiden Polen voyeuristischer Schaulust und panischen Ekels. Der Schreck des Träumenden beim Anblick seiner eigenen sexuellen Fantasie fand während der Weimarer Republik seine gesellschaftliche Entsprechung in der sozialen Ächtung als ‚gemischtrassig‘ definierter sexueller Beziehungen. Die 1920er Jahre brachten bekanntlich die Kampagne gegen die „Schwarze Schmach am Rhein“ ebenso hervor wie die primitivistische Begeisterung für Jazz und die *Revue Nègre*. Auch diesen Widerspruch bebildert *Geheimnisse einer Seele*. „The idea of race“, so charakterisiert Robert Young diese Ambivalenz im Kern rassistischen Denkens, „here shows itself to be profoundly dialectical: it only works when defined against potential intermixture.“ (S. 18) Paradoxerweise steht also der Wunsch nach sexueller Vereinigung mit dem Anderen im Zentrum genau desjenigen Denkens, welches sich die unbedingte

Trennung der ‚Rassen‘ zur Aufgabe gemacht hat. Im rassistischen Diskurs gehören Begehren und Aversion untrennbar zusammen – so auch im postkolonialen Deutschland der Weimarer Republik.

Die vermeintliche Aufwertung des Anderen, die dessen Sexualisierung zunächst mit sich zu bringen scheint, entpuppt sich hierbei schnell als andere Seite derselben rassistischen Medaille. So konnte auch der als durchaus modern und aufgeklärt geltende Colin Ross voller Überzeugung beteuern, er sei „alles andere als ein Rassefanatiker.“ Dies hinderte ihn aber keineswegs daran, in Filmen wie *Die erwachende Sphinx* (1927) zwischen voyeuristischen Filmaufnahmen schwarzer Frauen die Gefahr eines bevorstehenden ‚Rassenkampfes‘ zwischen Schwarz und Weiß heraufzubeschwören, der spätestens dann drohe, verlorenzugehen, „wenn der Neger lesen lernt.“ (S. 114, 121) Bemerkenswerterweise galten die meisten der von Ross vertretenen Standpunkte während der Weimarer Republik keinesfalls als extrem oder außergewöhnlich; vielmehr fungierten Ross und seine Filme und Bücher tatsächlich als Insignien eines modernen und weltläufigen Liberalismus und einer aufgeklärten Sachlichkeit. Dennoch – oder gerade deswegen – fiel Ross der Anschluss seiner Ideen an die ‚Rassenpolitik‘ der Nazis außerordentlich leicht. Der Drehbuchautor von *Geheimnisse einer Seele* beging im April



1945 als überzeugter Nationalsozialist im Hause Baldur von Schirachs Selbstmord.

*Geheimnisse einer Seele* markiert den Übergang vom filmischen Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit und gilt als wichtiges Werk des Regisseurs G. W. Pabst. *Geheimnisse einer Seele* ist aber nicht nur ein filmtechnisch und filmhistorisch bedeutendes Dokument. Gegen den Strich gelesen verdeutlicht der Film vielmehr beispielhaft die enge Verschränkung zwischen Rassismus und Sexualität in der postkolonialen Kultur der Weimarer Republik. Und auch wenn die Kolonialgeschichte seit einigen Jahren große Konjunktur hat, steht die kritische Erforschung der wechselseitigen Bedingtheit von *race&sex* in der deutschen Unterhaltungskultur nach wie vor an ihrem Anfang. Dabei ist auch die Geschichte des deutschen Kinos nur als globale Geschichte zu verstehen.

### Querverweise

- ▶ Spike Lee: *Jungle Fever* (1991)
- ▶ John Ford: *The Searchers* (1956)
- ▶ Sander Gilman: *Black Bodies, White Bodies* (1985)
- ▶ Frantz Fanon: *Schwarze Haut, Weiße Masken* (1952)
- ▶ D. W. Griffith: *The Birth of a Nation* (1915)
- ▶ *Kolonie und Heimat* (1907 ff.)

### Literatur

*Film-Kurier*, 25.03.1926.

Baumunk, Bodo-Michael: *Colin Ross. Ein deutscher Revolutionär und Reisender, 1885–1945*. Berlin: Selbstverlag 1999.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Ross, Colin: *Die erwachende Sphinx: Durch Afrika vom Kap nach Kairo*. Leipzig: Brockhaus 1927.

Young, Robert C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. New York: Routledge 1995.

### Filme

*Die erwachende Sphinx* (D 1927, R: Colin Ross).

*Das indische Grabmal* (D 1921, R: Joe May).

*Geheimnisse einer Seele* (D 1926, R: Georg W. Pabst).

*Die Lieblingsfrau des Maharadscha* (D 1916, R: Robert Dinesen).



## Abbildungsverzeichnis

Barbara Lüthi: Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).

Abb. 1: Laura Aguilar: *Three Eagles Flying*, 1990; gelatin silver print; triptych, 24" x 60" (60,96 cm x 152,4 cm); courtesy of the artist and Susanne Vielmetter Los Angeles Projects; © Laura Aguilar.

Silvan Niedermeier: *Harry W. Harnish / Josephine P. Barnes: Mixed Family – Mr. Bennet (American) and Filipino Wife* (1902).

Abb. 1: *Mixed Family – Mr. Bennet (American) and Filipino Wife* (1902), Harry Whitfield Harnish Collection, University Library, University of the Philippines.

Robert Fischer: *Pinturas de Castas* (18. Jahrhundert).

Abb. 1: Unbekannter Künstler, 18. Jh., Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexico. [http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_de\\_castas#/media/File:Casta\\_painting\\_all.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_de_castas#/media/File:Casta_painting_all.jpg) (Zugriff am 16.09.2015).

Abb. 2: Unbekannter Künstler, ca. 1780, private Sammlung, Palma de Mallorca, Spanien. <http://colonialart.org/essays/the-print-in-the-painting-1/the-print-in-the-painting> (Zugriff am 16.09.2015).

Abb. 3: Unbekannter Künstler, ca. 1780, Sammlung von Malú und Alejandra Escandón, Mexiko-Stadt, Mexiko. <http://www.lasalle.edu/~mcinneshin/356/wk08/casta.htm> (Zugriff am 16.09.2015).