

Urszula Kawalec

Wrocław

## Die Hypnose in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende. Am Beispiel der Pantomime *Pierrot Hypnotiseur* von Richard Beer-Hofmann

In einem seiner frühesten Texte – dem 1892 entstandenen Regiebuch einer Pantomime *Pierrot Hypnotiseur* wendet Beer-Hofmann seine Aufmerksamkeit der Hypnose als einem Phänomen zu, das in der Mitte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen, wissenschaftlich bearbeitet<sup>1</sup> und einige Jahrzehnte später, d.h. im Fin-de-siècle, in der Literatur besonders gern thematisiert wurde. Bezeichnenderweise findet sich dieses Thema im Oeuvre mehrerer prominenter Wiener Autoren der Jahrhundertwende. Arthur Schnitzler befaßte sich mit der Möglichkeit einer nichtwissenschaftlichen Anwendung der Hypnose in dem ersten Einakter seines *Anatol-Zyklus*: „Die Frage an das Schicksal“. Dieses Sujet entsprach wohl seinen damaligen medizinischen Fachinteressen, denn im Jahre 1889 veröffentlichte er seinen Aufsatz: „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion“. Zu dem Interesse an der Hypnose und Suggestion trug die Freudsche Übersetzung der Schriften der französischen Wegbereiter dieser Behandlungsmethode: Hippolyte Bernheim (*Die Suggestion und ihre Heilwirkung*, übers. 1888/89) und Jean-Martin Charcot (*Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie*, übers. 1886) bei, welche Schnitzler rezensierte. Das rege Interesse an der Hypnose führte den Schriftsteller sogar dazu, selbst Hypnoseversuche mit Patienten durchzuführen. Dabei ging er über sein Fachgebiet hinaus „in die Sphäre allgemeiner psychologischer Experimente, er führte diese zudem auch vor einem Publikum geladener Gäste vor.“<sup>2</sup> Dies ist wohl aus der im Wien des späten 19. Jhs. bestehenden Tendenz abzuleiten: dem wachsenden ästhetischen Interesse fürs

<sup>1</sup> Dem Schotten James Braid ist die Einführung des Begriffs „Hypnotismus“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts, der sich allerdings erst einige Jahrzehnte später eingebürgert hat, zu verdanken. In den deutschsprachigen Ländern erschienen die ersten Veröffentlichungen in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Auf 1890 datiert die erste Arbeit S. Freuds über die Hypnose – „Psychische Behandlung“, deren Wirkung sich auf medizinische Kreise beschränkte. Freud begann die Hypnose als therapeutische Methode 1887 einzusetzen. Ihre Anwendung stellte er jedoch bereits nach fünf Jahren ein, was als Ausdruck seines wachsenden Mißtrauens gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten dieses Verfahrens zu deuten ist. Als der Wegbereiter des Hypnotismus in Österreich ist dagegen der Neuropathologe Benedikt anzusehen, der eine tiefe psychische Beeinflussung durch Hypnose konstatiert hat. Auch dieser wandte sich jedoch von ihr ab, entmutigt durch eine bedrohliche Unterwerfung des Hypnotisierten unter den Hypnotiseur.

<sup>2</sup> Michaela L. Perlmann: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München 1987, S. 19.

Medizinische, welches mit dem medizinischen Interesse fürs Ästhetische korrespondierte.<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund wird die fördernde Wirkung der Wiener Gelehrten- und Literatensalons verständlich, welche den fruchtbaren Boden für den Gedankenaustausch bildeten. Nicht von ungefähr hielt Hofmannsthal den Salon der Josephine von Wertheimstein, den er als einziger Jung-Wiener besuchte, für das geistige Zentrum Wiens.<sup>4</sup> Dort eben sprach Ernst von Fleischl über Hypnose und Katalapsie und führte seine Experimente vor.

Bezeichnenderweise thematisieren fast alle diesbezüglichen Texte der arrivierten Wiener Autoren einen unheilvollen Aspekt der Hypnose: Sie wird in pervertierter Form als Instrument der Machtausübung eingesetzt und muß so letzten Endes ihre katastrophalen Folgen zeigen. Schnitzlers „Paracelsus“ (1898) veranschaulicht den mit Hypnose getriebenen Mißbrauch, welcher der menschlichen Existenz den Boden entziehen kann. Hofmannsthals Pantomime „Der Schüler“ (1901) weist noch deutlichere, insbesondere thematische Parallelen zu dem Stück Beer-Hofmanns auf: Ein Wissenschaftler – ein Alchimist – bedient sich, weil er seine Macht überprüfen will, seiner hypnotischen Fähigkeiten.

Das Regiebuch der Pantomime Beer-Hofmanns ist durch einen besonderen Status als Text gekennzeichnet. Dem Anspruch auf den ästhetischen Wert kann hier von vornherein nicht gerecht werden, weil es lediglich als Hilfsmittel – Kommentar zur pantomimischen Darbietung dienen soll. So ist der Behauptung Scherers zuzustimmen, der ausführt:

Die der Pantomime inhärente Paradoxie begründet sich darin, daß sie als >Regiebuch<, das sie konstituiert, ihre ästhetischen Qualitäten nicht entfalten kann. Sie ist angewiesen auf die Inszenierung, durch die ihr die sinnliche Evidenz zukommt, die dem Text allein, auf den sich der Dichter beschränkt sieht, versagt bleibt.<sup>5</sup>

Auf der anderen Seite geht der Text von Beer-Hofmann über die Funktion der reinen Szenenanweisungen für die pantomimische Darbietung hinaus. Seine Pantomime liefert nicht – wie Rainer Hank behauptet – lediglich eine Abfolge von reinen Bildern.<sup>6</sup> „Die vollständige Aufhebung der Sprache ins Bild“<sup>7</sup> ist hier von vornherein ausgeschlossen, was in der Beschaffenheit des Stoffes begründet liegt.

---

<sup>3</sup> Siehe dazu Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main 1983, S. 92f.

<sup>4</sup> In den Skizzen zum Bauernfeld-Essay von 1893 notiert er: „Wo ist *dieses* Wien? / nicht die Cafehäuser unheimlich grell modern / nicht der Donnerbrunnen: / nein die alte Frau: Gespräch über die Hand / kleiner Kreis, ein paar junge Frauen, ein paar lächerliche Figuren, ein / paar rührende, Verläumdung, Klatsch, hübsche Worte [...]“. Zit. nach ebenda, S. 92.

<sup>5</sup> Stefan Scherer: *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Tübingen 1992, S. 13.

<sup>6</sup> Vgl. Rainer Hank: *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns*. Frankfurt/Main 1984, S. 238.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 252.

Entsprechend ihrem monologischen Charakter neigt die Pantomime zur Reduktion des Stoffes auf ein besonderes Ereignis, eine Episode, einen Grundgedanken, eine Verhaltensweise.<sup>8</sup>

Beer-Hofmann konnte einem solchen Anspruch nicht gerecht werden. Die Spezifik seiner Pantomime gründet auf einer Breite des Handlungsablaufs, welcher ein paar Jahre umfaßt. Die Handlung beruht nicht nur auf der Darstellung des die Pantomime konstituierenden Emotionalen. Sie ist darüber hinaus auf eine bestimmte gedankliche Entwicklung angelegt und vermittelt eine Reflexion. Die Pantomime unterliegt vor diesem Hintergrund genetischen Einschränkungen, welche Hofmannsthal klar erkannt hat. In seiner Abhandlung „Über die Pantomime“ (1911) schreibt er nämlich: „Der Aufbau bleibt schematisch, den Figuren muß das Individuelle mangeln, welches nicht anders als durch die Sprache zu geben ist.“<sup>9</sup> So erweist sich die monologische Struktur der Pantomime als unzureichend für die angemessene Vermittlung intellektueller Inhalte und muß bei Beer-Hofmann durch eine dem Worttheater inhärente dialogische Konstruktion zwar nicht ersetzt, jedoch erweitert werden. Die Dialogeinschübe, welche durch die schnell wechselnde Dialogtechnik und den Bezug auf eine nicht anwesende dritte Person<sup>10</sup> gekennzeichnet sind, verleihen dieser Pantomime den Charakter einer Übergangsform zwischen dem Wort- und Pantomimetheater. Ein Paradebeispiel für den Einsatz einer den dialogischen Charakter fördernden Bezugnahme auf die gerade abwesende Person findet sich etwa in Szene III, Akt II:

Herr Pantalon: >Früher war Colombine so dick, < ( er bläst die Backen auf) >und jetzt ist sie so mager< ( er sticht sich mit beiden Zeigefingern in die Backen) [...] > Früher war sie lustig, hat getanzt ist gesprungen, jetzt läßt sie den Kopf hängen, sitzt da und stickt.< (PH 285)

Der Grundzug der Beer-Hofmannschen Auffassung von Hypnose besteht darin, daß diese Erscheinung mit der Machtproblematik in Zusammenhang gebracht wird. Sie wird hier als Mittel zum partikularen Zweck gezeigt. Der alternde, schwermütige Gelehrte Pierrot mißbraucht nämlich seine hypnotischen Fähigkeiten, um die junge, lebenslustige Colombine in sich verliebt zu machen. Im ersten Akt heiratet das Hausmädchen Colombine Pantalone – obwohl in den jungen Blumenhändler Arlequino verliebt – den um sie werbenden Wissenschaftler Pierrot. Nachdem er abgewiesen worden ist, hypnotisiert er das Mädchen, um es sich gefügig zu machen. Im zweiten Akt beendet Pierrot die Hypnose seiner Frau, weil er nun überzeugt ist, daß diese ihn mittlerweile auch ohne Manipulationen liebt. Doch seine Frau faßt ihre Zuneigung sofort wieder zu dem Verführer Arlequino. Als Colombine – im

---

<sup>8</sup> Hans Bollmann: Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime. Hamburg 1968, S. 75.

<sup>9</sup> Hugo von Hofmannsthal: Über die Pantomime. In: ders.: Gesammelte Werke. Prosa Bd. 3. Hrsg. v Bernd Schoeller in Beratung m. Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main 1964, S. 48f.

<sup>10</sup> Näheres zum Verhältnis von Pantomime und Worttheater siehe H. Bollmann [vgl. Anm. 8], S. 40-46.

dritten Akt – von diesem schwanger wird, zieht sich Pierrot zurück und täuscht einen Selbstmord vor. Nur weil das Testament Colombine als reiche Erbin weiterhin attraktiv erscheinen läßt, bleibt Arlequino bei ihr. In dem vierten Akt lebt Colombine – von Arlequino längst betrogen – ohne jegliche Zukunftshoffnung, bis schließlich Pierrot zurückkehrt und – um Colombine vor weiteren Demütigungen durch Arlequino zu schützen – zunächst sie und dann sich selbst tötet.

Das Personal der Pantomime entstammt der *Commedia dell'arte*. Hank setzt die Pantomime Beer- Hofmanns in Zusammenhang mit der französischen Variante der *Commedia dell'arte*, der *Comedie italienne*, in der nicht mehr Arlequino, sondern der Melancholiker Pierrot im Mittelpunkt steht.<sup>11</sup>

Die hypnotische Trance erscheint als ein schlafähnlicher Zustand, der durch die Suggestion hervorgerufen wurde. Diese Auffassung korrespondiert mit den damals relativ neuen Theorien, die einen solchen Zustand nicht mehr der Wirkung magnetischer Kräfte (siehe die Praktiken des im 18. Jh. wirkenden Franz Anton Mesmer) zuschrieben, sondern ihn als Folge einer seelischen Beeinflussung des Menschen erscheinen ließen. Beer-Hofmann zeigt sich somit als Kind seiner Epoche, deren Bild durch die steigende Tendenz zur Psychologisierung und Introversion geprägt war. Pierrot hypnotisiert Colombine, indem er sie einen Brillantring fixieren läßt. Beer-Hofmann macht Pierrot nicht von ungefähr zum Gelehrten. Dieser verfährt nach allen Regeln der Kunst, während er Colombine in Hypnose versetzt. Doch bereits am Anfang bahnt sich ein Bruch an. Dieser ist an der Diskrepanz zwischen Ziel und Methode bemerkbar. Das intendierte Ergebnis von Pierrots Bemühungen hat mit wissenschaftlichen Voraussetzungen kaum etwas zu tun. Dieser Eingriff ist nämlich nicht auf die Bedürfnisse des Hypnotisierten, sondern die des Hypnotiseurs ausgerichtet. Nicht den therapeutischen Effekt bei der hypnotisierten Colombine im Sinne der Freisetzung ihrer unterdrückten Affekte und folglich der Selbsterkenntnis, sondern den eigenen Nutzen macht Pierrot zum Ziel seiner Bemühungen. So erscheint die Hypnose in perverser Form, wo der Behandelte zum Objekt der Manipulation degradiert wird. Das Ergebnis der Hypnose läßt sich demgemäß unter dem von Hank verwendeten Begriff der Mortifikation<sup>12</sup> subsumieren. Dies wird durch das von Beer-Hofmann übrigens auch im späteren Werk, dem „Tod Georgs“ herangezogene Puppenmotiv angedeutet: Colombine gleicht jetzt einer leblosen, von außen animierten Marionette. Die Auswirkungen ihrer hypnotischen Manipulierbarkeit werden durch die Wiederholung bestimmter Verhaltensmechanismen veranschaulicht und bekräftigt. Im zweiten Akt heißt es in Szene I. über Colombine:

Müde, gelangweilt blickt sie vor sich hin, streicht mechanisch mit der flachen Hand die Haare an den Schläfen zurecht, gähnt, nimmt ein Stückchen Confiture und leckt

---

<sup>11</sup> Vgl. R. Hank [vgl. Anm. 6], S. 237.

<sup>12</sup> Der Begriff „Mortifikation“ wird hier in der von Hank in Anlehnung an Benjamin gebrauchten Bedeutung verwendet, welche bei Hank folgend definiert ist: „ Aus Distanz unterwirft sich das Subjekt das Objekt der Wahrnehmung [...] Das Subjekt verleibt sich das Objekt ein“. Ebenda, S. 8.

sich, in das Sopha zurückgelehnt, nachdenklich in die Luft starrend, langsam den Daumen und Zeigefinger ab. (PH 283)

Das gleiche wird dann in unveränderter Form in Szene IV. desselben Aktes herbeigerufen.

Ein solcher Mißbrauch der ungewöhnlichen hypnotischen Fähigkeiten führt notwendig beide Seiten ins Verderben. Dadurch ist das liederliche Ende Pierrots zu erklären, der – durch schlechtes Gewissen geplagt – Selbstmord begeht und sich so für den Versuch straft, die anderen zu manipulieren und daraus Nutzen zu ziehen. Die Schwere eines solchen Vergehens wird durch die Kontrastierung mit einer anderen – regelrechten Anwendung der Hypnose greifbar gemacht. Anders verhält es sich nämlich mit dem Hypnotisieren des Dieners Scaramouche. Dies ist nur als ein wissenschaftliches Experiment und zugleich ein Behandlungsverfahren gedacht, das Pierrots „Entdeckung“ vor Augen führen soll. Scaramouche fällt die Rolle eines Patienten zu, zu dem der Hypnotiseur kein persönliches Verhältnis hat. Die Funktion des hypnotisierten Scaramouche beschränkt sich auf die Demonstration der Wirkung der hypnotischen Trance. In der Hypnose wird dem Diener ein kranker Zahn gezogen, ohne daß diesem geringste Schmerzempfindung anzumerken wäre. Von Anfang an galt einem Aspekt dieser Erscheinung besonderes Interesse; es war die Betäubung der Sinne, die Unempfindlichkeit gegen körperliche Schmerzen. Diese Hervorhebung spiegelt eine starke antinaturalistische Aufwertung der psychischen Vorgänge von Beer-Hofmann wieder, welchen auch eine die Körperlichkeit des Menschen determinierende Rolle zukam. Die Einwirkung auf die Psyche hat also eine somatische Veränderung zur Folge. Sie gleicht aber einem Täuschungsmanöver, das sowohl die Psyche als auch den Körper trügt und einen künstlich herbeigeführten und vorübergehenden Zustand als den wahren und genuinen erscheinen läßt. An dieser Stelle knüpft die Pantomime unverkennbar an die damalige Debatte um das Konzept der Person und der Psyche an, welche in der Anerkennung des Unbewußten als Komponente des Psychischen kulminierte. Die Szene, in welcher der im Banne der Hypnose handelnde Scaramouche auf Pierrots Befehl die anwesenden drei Doktoren der Universität nachahmt, deutet auf das Verwerfen oder zumindest das Vergessen der individuellen Vergangenheit Scaramouches, seines Wesens hin. Die hypnotische Trance ist also durch den augenblicklichen Identitätsverlust bedingt. Eben dieser Zug bildet bei Beer-Hofmann den Kern der Hypnose. Sie dient dazu, den durch das Bewußtsein getragenen menschlichen Willen auszuschalten. Sie stellt den Versuch dar, die Kontrolle über den Menschen in seiner Totalität und insbesondere über seine Geistigkeit zu gewinnen. Der Autor geht allerdings dieses Problem an, ohne direkt auf die Erkenntnisse der diesbezüglichen Forschung zu rekurrieren. Das Geschehen bleibt auf der Ebene bloßer Symptome. Außer Betracht bleiben alle im Unterbewußtsein zum Schweigen gebrachten Emotionen. Die Hypnose wird hier ihrer kathartischen Funktion beraubt. Sie dient nicht der Läuterung durch die Bewußtmachung das menschliche Verhalten determinierender bestimmter Affekte, zu denen verdrängte Wünsche und Erfahrungen gehören. Vor diesem Freudschen Hintergrund betrachtet, wäre sie der Ansatz zu

einem Heilprozeß. Hier ist das freilich nicht der Fall. Es geht nicht um die Erkenntnis der Wahrheit über den Menschen, sondern um das Gegenteil – die Verfälschung seiner Emotionen. Pierrot bedient sich der Hypnose, um der in Arlequino verliebten Colombine zu suggerieren, daß nur er selbst als das neue Liebesobjekt in Frage kommt. Diese emotionelle Verfälschung wird durch den marionettenhaften Automatismus der Bewegungen und die Unnatürlichkeit der Art Colombinens markiert. Doch jegliche Untreue gegenüber den eigenen Empfindungen, denen hier Zwang angetan wird, führt notwendig zur Degradierung.

Colombine wird ihr freier Wille entzogen. Ihr Gebaren deutet auf eine Teilnahmslosigkeit hin, mit der sie – schon verwandelt – der Mitwelt begegnet. Die Künstlichkeit ihrer Bewegungen, für deren Darstellung die Pantomime als die geeignetste und prägnanteste Form erscheint, läßt Colombinens Bild klar hervortreten, die sichtlich unter einem Zwang handelt. Zwischen Pierrot und Colombine, in deren Wesen nun etwas Demutsvolles liegt, besteht ein starkes Abhängigkeitsverhältnis. Colombinens Aktivität schwindet und an ihre Stelle tritt eine auffallende Melancholie. Diesen Zustand konstatiert der Versucher Nochosch<sup>13</sup>, der mit teuflischer Heuchelei die Folgen des früher von ihm veranlaßten Eingriffs Pierrot vor Augen führt: „Sie ist deine Puppe“ (PH 290). Colombine ordnet sich dem Hypnotiseur unter. Eine Voraussetzung ist der Verlust der Individualität, was etwa die von Beer-Hofmann entworfene Bühnendekoration als ein bedeutendes Hilfsmittel der Pantomime wiedergeben sollte: Die Wohnung Colombinens und Pierrots ist nun „mit Tapezierergeschmack [...], ohne individuellen Zug“ (PH 283) eingerichtet. Die ursprüngliche Weigerung Pierrots, Colombine zu hypnotisieren, spiegelt wohl seine Skepsis gegenüber diesem fragwürdigen Eingriff wider. Die Hypnose war ja auch von vornherein mit dem Geruch des Dunklen, Bedrohlich-Mysteriösen behaftet. Dies trifft auch für Beer-Hofmanns Jugendzeit zu, auf die die Hypnose als eine Gegenwelt zu der vertrauten, faden Wirklichkeit eine große Anziehungskraft ausgeübt haben mußte.

Die Hypnose erscheint hier gemäß dem Ziel, das sich Pierrot gesetzt hat, als allerdings künstlicher Zustand der Verliebtheit. Interessanterweise korrespondiert diese Auffassung mit der 1921 in der Studie „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ von Freud formulierten These, nach der der Hypnotisierte den Hypnotiseur als ein Liebesobjekt behandelt und so seine Affekte auf ihn überträgt.<sup>14</sup> Diese Vorwegnahme ist freilich eher als zufällig anzusehen und in keine kontinuierliche Entwicklungslinie in der Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wissenschaft einzureihen. Freud apostrophiert die Dichter schlechthin als „Bundes-

---

<sup>13</sup> Die Figur Nochoschs, der keine „reale“ Gestalt ist, bringt Hank zu Recht mit der Gestalt Pierrots in Verbindung. Er ist als der unbewußte Teil von Pierrots Psyche anzusehen. Als Verführer ist er Ausdruck des Triebhaften in Pierrot, er personifiziert aber auch zugleich das schlechte Gewissen. Vgl. ebenda, S. 248.

<sup>14</sup> Vgl. Andrzej Augustynek: *Kształtowanie specyficznych zachowań ludzkich. Sugestia i hipnoza*. Kraków 1989, S. 56.

genossen“ der zeitgenössischen Wissenschaft, „denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt.“<sup>15</sup> Eine solche für Freud neue Haltung gegenüber der Literatur, der er im Prinzip skeptisch gegenüberstand, erklärt sich – so Michael Worbs – aus dem Versagen positivistischer Wissenschaft gegenüber erklärungsbedürftigen psychopathologischen Erscheinungen.<sup>16</sup>

Das Geschehen zielt auf die Enthüllung der Scheinhaftigkeit des von der Hypnose ausgelösten Zustands. Colombinens Verliebtheit ist nur illusorisch, der Glaube an die fortbestehende Wirkung der Hypnose nach deren Aufhören erweist sich als Trug. Ihr Wesenszug besteht in ihrer Flüchtigkeit. Sie beruht auf einer momentanen Stilllegung des Bewußtseins. Sobald die hypnotische Trance vorbei ist, kehrt der Mensch unverändert zu seinem ursprünglichen Zustand zurück. Colombine erwacht aus ihrem merkwürdigen Schlaf als Geliebte Arlequinos, die Pierrots Liebe nicht zur Kenntnis nehmen will und sein Liebeswerben schroff ablehnt. Dieses Verhalten bestätigt die Annahme, daß die Hypnose auf einer völlig unbewußten Unterwerfung des Körpers und Geistes unter den Willen des Hypnotiseurs beruht. Colombinens Schicksal veranschaulicht auch die Einsicht, daß die Affekte, die außer Kontrolle des urteilenden Bewußtseins geraten, eine große Gefahr in sich bergen. Colombine vermag nicht mehr die Wirklichkeit zu erkennen. Doch die verhängnisvollen Auswirkungen der Hypnose, welche als Instrument der Machtausübung und Wirklichkeitsbeherrschung mißbraucht wird, zeigen ihre Virulenz in gleichem Maße in bezug auf den Urheber dieses Zustands. Selbst Pierrot, der den Ehrgeiz hatte, die Welt und den Menschen nach seinem Willen zu lenken, kann dieser Zielsetzung letzten Endes doch nicht gerecht werden. Die Wirklichkeit entzieht sich seinem Einfluß, sobald er wie der Zauberlehrling der Versuchung erliegt, an ihr zu experimentieren und sie sich unterzuordnen. In der posthypnotischen Phase der Rückkehr zur bewußt wahrgenommenen Welt kommt es zu einem spezifischen Rollentausch. Pierrot, der auf seine hypnotischen Instrumente der Machtausübung verzichtet hat, weil er glaubt, das Erwachen würde an Colombinens Gefühlen nichts ändern und sie würde ihn weiterhin lieben, erscheint nun als der Unterlegene, der Colombine um ihre Liebe anflehen muß. Ein solcher Umschwung ist in der Regieanweisung angedeutet: Pierrot ist bemüht, die Geliebte zum Verbleiben zu veranlassen. Sein anfänglich befehlender Ton schlägt in die Hilflosigkeit verratende, demütigende Bitte um: „Pierrot flehend: >Colombine<! – liebe mich<!“ (PH 292). Dieser Gefühlswandel der erwachten Colombine läßt sich durch das totale Vergessen des hypnotischen Geschehens erklären. Sie ist nicht in der Lage, sich das in dem anderen Zustand Erlebte in die Erinnerung zurückzurufen und es als eine persönliche Erfahrung wahrzunehmen. Sie kann sich somit auf keinen Fall damit identifizieren, denn nur das, was sich im Gedächtnis einwurzelt, bildet eine Grundlage für die Etablierung des Identitätsgefühls. Die Pantomime Beer-Hof-

---

<sup>15</sup> Zit. nach M. Worbs [vgl. Anm. 3], S. 91.

<sup>16</sup> Siehe ebenda, S. 91.

manns kann im Hinblick auf die dieser Gattung innewohnenden Einschränkungen kein kohärentes Konzept der Person vermitteln. Gerade die Darstellung der Hypnose, wie Beer-Hofmann sie bietet, erweist sich als unzulänglich für die Aufzeigung des Unbewußten als des das menschliche Tun mitbestimmenden Faktors. Daß etwa in Schnitzlers „Paracelsus“ die Suggestion eine viel größere Wirksamkeit zeigt, ist darauf zurückzuführen, daß die Hypnose

eine in Justina bereits angelegte Möglichkeit zur Untreue für sie in physische Wirklichkeit verwandelt. Unberechtigterweise – so glaubt Schnitzler – zieht das Bewußtsein eine klare Trennungslinie zwischen Möglichkeiten und Wirklichkeit. Im Bereich des Unbewußten, wohin Paracelsus mit der Hypnose vordringt, ist eine solche Trennung gegenstandslos, da nicht erst die Erfüllung, sondern schon die Existenz bestimmter Möglichkeiten die Persönlichkeit definiert.[...] Wo die Suggestion von außen aufhört und der Wunsch des Hypnotisierten beginnt, läßt sich nicht entscheiden.<sup>17</sup>

Auf die Pantomime Beer-Hofmanns läßt sich ein solches Fazit nicht anwenden. Die Erkenntnis, welche allerdings nur andeutungsweise vermittelt werden kann und nach der der Mensch ein dem Triebhaften verfallenes Wesen ist, zeigt ihre Gültigkeit hier eher in dem außerhypnotischen Bereich. Die Bedrohlichkeit der Unterwerfung unter den unbewußten Trieb erweist ihre Evidenz in dem Handeln Pierrots, welchen das Begehren nach Colombine zum Überschreiten seiner Kompetenzen und zum Verlust des rationalen Maßes führen. Die Einmaligkeit der von Beer-Hofmann vertretenen Auffassung besteht also darin, daß hier nicht so sehr die Hypnose, sondern paradoxerweise das wache Leben den Spielraum für das Wirken des Triebhaften eröffnet. Die Auffassung der Hypnose ist noch nicht mit der Freudschen Verdrängungstheorie belastet. Beiden Zuständen aber liegt die entscheidende Erkenntnis zugrunde: Das Wirken des Unbewußten hat seine Grenzen.

Der ganze hypnotische Vorgang prägt sich weder Colombine noch Scaramouche ein, was etwa in der Anmerkung zur Szene der Hypnose vom Diener angedeutet wird: Scaramouche blickt nach dem Erwachen aus dem hypnotischen Schlaf erstaunt um sich herum, als ob er erst von diesem Moment an das Geschehen wahrnehmen sollte.

Die Vergessenheit, der das hypnotische Geschehen anheimfällt und so als nicht gewesen gelten muß, legt die Frage nahe, welche Kriterien für die Begriffsbestimmung der Realität maßgeblich sind. Dabei handelt es sich nicht um die empirisch und objektiv meßbare Welt, sondern um die Innenwelt, also um all das, was ganz subjektiv als Wahrheit empfunden wird. Man identifiziert sich nur mit bewußt Erlebtem. Alle anderen Zustände werden entweder als fremd oder falsch verworfen oder – was hier der Fall ist – gar nicht wahrgenommen. Beer-Hofmann bietet kein umfangreiches Wissen über den Gegenstand seiner Pantomime, was durchaus einer zu seiner Zeit herrschenden und bis heute nicht ganz aufgehobenen Unklarheit in bezug auf die Natur dieses Phänomens entspricht. Die Hypnose hat lediglich die

---

<sup>17</sup> M. Perlmann [vgl. Anm. 2], S. 85f.

Funktion eines Motivs, das die Bedrohung veranschaulicht, welche die Ausschaltung des Bewußtseins für den Menschen mit sich bringt. Übrigens muß doch der Intention des Autors Rechnung getragen werden, der sicherlich der vorgesehenen Formel seines Werkes als reinen Regiebuches treu bleiben und so folgerichtig keinen theoretischen Überbau liefern wollte, der im Falle einer Pantomime fehl am Platze wäre. Auf der anderen Seite verfährt Beer-Hofmann doch ziemlich inkonsequent, denn er schuf etwas mehr als ein bloßes Regiebuch einer Pantomime, die übrigens nie zur Aufführung gelangte. Es entstand nämlich ein Kommentar von reflexivem Charakter, der nicht als reiner Hilfstext zu werten ist. Dies berechtigt zur Behandlung dieses Textes als eines der Analyse würdigen und dank seiner Problematik für die damalige Zeit hochmodernen Werks.