



Auf Blaubarts Spur Der Fall des Serienmörders
Landru als frühes Beispiel medialisierten
Expertentums und öffentlichkeitswirksamer
Aufklärung.

Thomas Ballhausen
Günter Krenn

Im Jahr 1942 diskutiert Orson Welles mit Charlie Chaplin die Möglichkeit eines dokumentarischen Streifens über den aus der Kriminalhistorie bekannten Frauenmörder Landru. Chaplin kauft die Idee für fünftausend Dollar und setzt sie 1947 in einem Leinwandwerk um, dessen working title A COMEDY OF MURDERS lautet.

1942 Orson Welles discussed the possibility of a documentary about the woman's killer Landru. Chaplin bought the idea for

five thousand dollars and produced a film with the working title A COMEDY OF MURDERS.

Einleitung

Der ursprüngliche Drehbuchentwurf sah noch ein zweideutiges THE LADYKILLER vor, am Ende entschloss er sich für das neutrale MONSIEUR VERDOUX und nannte ihn seinen wichtigsten, aber auch gefährlichsten Film. „Ein einziger Mord stempelt den Menschen zum Mörder... aber Millionen von Morden machen ihn zum Helden. Die Maßstäbe rechtfertigen alles, mein Lieber,“ relativiert Verdoux darin einem Reporter gegenüber. Die österreichische Filmkritik räumte ein, Chaplin sei mit seinem HEIRATSSCHWINDLER VON PARIS (so der deutsche Titel) das Wagnis gelungen, Verbrechen im Konversationston zu schildern und einen pathologischen Mörder sympathisch zu machen.

Chaplin bricht in seiner Darstellung der Titelfigur eine ikonographische Tradition. Plakativ gesprochen kann der an den alternden Douglas Fairbanks erinnernde Monsieur Verdoux gar nicht der von zahlreichen Abbildungen her bekannte Landru sein, weil er ihm, weißhaarig und mit elegantem Schnurrbart, schon rein äußerlich nicht gleicht. Für die USA mag es 1947 nicht unbedingt gegolten haben, in Europa dagegen wusste man bis in die 1960er-Jahre hinein, was den klassischen Frauenmörder charakterisiert: Im Film DER AFFE IM WINTER / UN SINGE EN HIVER (1962) gibt es die Figur eines Ladenbesitzers, dessen wirklichen Namen keiner der Ortsansässigen mehr weiß. Man kennt ihn allgemein nur als „Landru“ – weil er einen Vollbart trägt und ihm zwei Frauen verstarben.

1. Möbelhändler, Heiratsschwindler, Frauenmörder

Das viel zitierte historische Vorbild, der Franzose Henri Désiré Landru, geboren am 12. April 1869 in Paris, hingerichtet am 25. Februar 1922 in Versailles, soll während des Ersten Weltkriegs zehn Frauen getötet haben. Im Lauf der historischen Entwicklungen und populären Entwürfe wurde Landru zu einem Synonym für einen frauenmordenden Serientäter, zu

einer modernen Variante des Blaubarts. In der Schule fällt der Sohn eines Hüttenarbeiters und einer Schneiderin durch Fleiß auf, durchläuft katholische Chargen wie jene des Chorknaben und Messdieners. In dieser Zeit, wird der Gerichtsvorsitzende später feststellen, hätte er sich wohl jene salbungsvolle Miene zugelegt, die er so demonstrativ vor Gericht zur Schau stelle. Nach der Schule ist Landru um Fortbildung bemüht, erhält eine Anstellung in einem Architekturbüro, schreibt sich schließlich in die Armee ein, wo er als Unteroffizier ausgemustert wird. Beruflich setzt er in der Folge als Möbelhändler und Garagenbesitzer seinen notorischen Fleiß auch abseits der Legalität ein, was ihm sieben Verurteilungen einbringt, darunter 1908 auch wegen Heiratsschwindel; diese Profession wird ab 1914 zu seinem Haupterwerb. Nicht gestört dürfte ihn dabei seine legale Ehefrau haben, mit der er vier Kinder hatte. Zwischen 1909 und 1912 muss er ins Gefängnis, wieder in Freiheit wird er rückfällig, taucht unter falschem Namen in Paris unter und wird in Abwesenheit zur Deportation verurteilt. Wie ein Schauspieler taucht er in den folgenden Jahren in der Sparte Heiratsannoncen unter den Namen Barzeux, Diard, Dupont, Frémyet, Guillet, Pétit oder Tarempion auf. Die Statistik will von stolzen 283 Betrugsfällen wissen, an denen er beteiligt ist. Mindestens zehn Frauen ermordet, zerstückelt und im Ofen verbrannt zu haben, wirft ihm die Anklage schließlich vor.

Seltsam mutet Landrus Hang zur Selbstdokumentation an, er archiviert seine Liebesbriefe in Aktenordnern, führt in Notizbüchern Buch über wichtige Ereignisse, aus denen die Anwälte später auch die Daten seiner Morde herauszulesen versuchen. Vor Gericht dazu befragt, wird er sie zu marginalen Aufzeichnungen, wie sie jeder Kaufmann mache, herabmindern. Seinen späteren Opfern begegnete er als vermögender Mann, der seine neuen Bekanntschaften bald in sein Haus auf dem Lande (in Vernouillet oder Gambais) einlud. Eine Rückfahrkarte löste er nur für sich, kurz darauf veräußerte er Wohnungen und löste Bankkonten der inzwischen Verschwundenen auf, verkaufte deren Versicherungspolizen. Obwohl die Frauen umgehend für vermisst erklärt wurden, dauerte es Jahre, bis man Landru auf die Spur kam und 1921 verhaftete.

2. Der Medienprozess Landru

Zwischen dem 7. und 30. November 1921 fand in Paris die Hauptverhandlung gegen Landru statt, die zu einem für die damalige Zeit singulären Medienereignis geriet. Die Wiener Presse rezipierte ausführlich die spaltenlangen Berichte in den französischen Blättern über den Prozessbeginn, bei dem die Anklageschrift verlesen und Zeugen aufgerufen wurden. *Le Figaro* nennt Landru den wichtigsten Pariser Gesprächsstoff seit Jahren. Seine Person, sein Aussehen sind bald allen bekannt, unzählige Porträts und Karikaturen werden angefertigt, wahre und falsche Zitate kolportiert. „Mit einem Worte: er ist populär. Wozu vielleicht sein Name mit den beiden zugleich wohlklingenden und ein wenig burlesken Silben nicht wenig beigetragen hat. Vorausbestimmung der Namen, würde Balzac sagen. Man hat in Landru vor allem den Mann mit den zehn Maitressen erblickt, jenen, der Halévys Worte aus dem ‚Ritter Blaubart‘ als Lebensdevise erwählt hat: Immer Witwer und doch niemals Witwer! Dahinter verschwindet beinahe das Monstrum, dem die Ermordung von zehn Frauen und Mädchen zur Last gelegt wird. Landru erscheint vor seinen Richtern sozusagen mit dem behäbigen Renommee eines beliebten Komikers aus dem Cafékonzert und achselzuckend fügte das zitierte Blatt hinzu: Was Landru in seiner Untersuchungszelle ißt und trinkt, scheint die Pariser in weit höherem Maße zu interessieren als etwa der Kurssturz der deutschen Reichsmark.“[1]

Berichte schildern ihn als groß gewachsenen, hageren Mann mit knochigem Gesicht, der in seiner unbeweglichen Art auf der Anklagebank wie ein wächsernes Mannequin wirke. Die Physiognomie ist einprägsam: Glatze, Schnurrbart, stechender Blick unter dichten Augenbrauen. Die Brille ist neu und vom Gerichtsarzt verschrieben, wie die Medien wissen. Zu Beginn der Verhandlung nimmt er mit einem großen Stoß Papier auf der Anklagebank Platz, nachdem er zuvor seinem Verteidiger kräftig die Hand schüttelte. Gezählte 184 Zeugen werden aufgerufen, nur wenige davon scheinen Landrus Interesse erwecken zu können. Gespannt wartet man darauf, erstmals seine Stimme zu hören; die Frage, ob er der

Angeklagte Henri Désiré Landru sei, beantwortet er nur durch ein Nicken. Erst am Ende des ersten Verhandlungstages ergreift er das Wort, Beobachter beschreiben seinen Tonfall als fest, aber klanglos. Er nutzt die Gelegenheit, um sich erneut gegen die ihm zur Last gelegten Vorwürfe zu verwahren. „Ich habe Beweise für die gegen mich erhobenen Anklagen verlangt. Es gibt keine. Die Anklageschrift behauptet, man habe bei mir verdächtige Dinge gefunden [...]. Das ist nur eine Beschuldigung, und ich hoffe bestimmt, daß im Verlaufe der Verhandlungen mein Protest als gerechtfertigt anerkannt werden wird.“[2] Danach, so vermerkt man, setzte er sich wieder wie ein artiger Schuljunge.

Im Lauf des Prozesses blättert er in seinem Heft, das er während seiner Haft mit Notizen füllte. Im Zuge der Verhandlungen gibt Landru an, er habe sich mittels Heiratsannoncen mit „verschämten Personen in Verbindung gesetzt, die ihr Mobiliar verkaufen wollten“[3]; den Ankauf von Möbeln habe er, vor allem wenn er an die durch den Krieg zerstörten Gegenden denke, als gute Gewinnanlage angesehen. Deshalb habe er sich an eine bestimmte Kategorie von Kriegsopfern, alleinstehende Frauen in einem bestimmten Alter, herangemacht, die ihre Möbel gegen Bargeld veräußern wollten. Wenn man diese nun als Beweismittel gegen ihn heranziehe, gebe er zu bedenken, dass es wohl nicht im Sinne eines Mörders wäre, die Beweismittel gegen ihn bei sich zu behalten. Er dagegen habe die Möbel nicht veräußert, weil er sich nichts vorzuwerfen habe. Auch die Villa habe er schließlich behalten wollen, während ein Verbrecher sich doch wohl vom Ort seiner Taten zu entfernen wünsche. Den als Verbrennungsstätte bezeichneten Ofen habe er sich bauen lassen, da es zuvor im Haus keine Heizgelegenheit gegeben habe. Dreihundert Kilo Kohlen, ergänzt er lächelnd, habe er dazu eingelagert, mehr wäre nicht leistbar gewesen in Zeiten, da Brennstoff rar war.

Dem Vorwurf der Kautionschwindelei widerspricht er nicht. Als der Richter ihn einen Industrieritter nennt, entgegnet Landru, das Rittertum sei abzuschaffen. Lieber bezeichnet er sich als „Elenden“ und verweist wie selbstverständlich auf Victor Hugo. Als man aus seinen Notizen einen Liebesbrief an eines der Opfer zitiert, betont er lächelnd, es habe sich

lediglich um einen Entwurf gehandelt. „Wer will beweisen, daß ich ihn wirklich abgeschickt habe? Viele Autoren schreiben und wenig Bücher erscheinen!“[4]

Die Aussage, Landru hätte Beziehungen mit 283 Frauen unterhalten, sorgt im Zuschauerraum für die erwartete Heiterkeit; die Anklage weiß diese jedoch mit den weiteren Ausführungen zu unterlaufen, denn als Hinweise auf manche dieser Begegnungen wurden menschlichen Knochen ans Tageslicht befördert. Landru reagiert ohne Regung auf diese Bemerkungen.

Die Nachforschungen der Polizei findet Landru unzureichend, „nicht auf der Höhe ihrer Aufgaben“[5]; auf die Frage, warum er ihr dies nicht während der Untersuchung gesagt hätte, meint er, es wäre nicht seine Aufgabe, die Polizei klug zu machen. Landru misst sich mit den Vorwürfen der Anklage, übt sich in verbalen Haarspaltereien, ob er nun wegen „Betrugs“ oder „Vertrauensmissbrauchs“ vorbestraft wurde. Die Auflistungen in seinen Tagebüchern bedeuteten keine Dokumentation von Verbrechen, sondern wären ein reines Klientenregister mit den jeweiligen Verzeichnissen. Was seine Vorstrafen angeht, so betont er, sie verbüßt zu haben. Als ihm der Richter etwa seine Vorstrafe wegen Heiratsschwindel vorhält, bezeichnet Landru diese als ungerecht. Auf die Frage des Richters, ob man ihm denn trotz seiner Vorstrafen glauben solle, antwortet Landru dialektisch: „Würden Sie mir denn nicht glauben, wenn ich jetzt sagte: ich bin schuldig. Ich habe die zehn Frauen gemordet?“[6]

Seit dem zweiten Verhandlungstag ist in der Presse vom „Pariser Sensationsprozess“ die Rede, der sich ungewöhnlich hohen Zulaufs erfreue. Die Person Landru wird, mit Ausnahme von Staatsanwalt und Richter, im Gerichtssaal mit zuvorkommendem Respekt behandelt. Vor allem kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich um einen medial aufwendig dokumentierten Prozess handelt. Sobald Landru im Gerichtssaal erscheint, richten sich alle Blicke auf ihn, Fotografen umringen ihn, bitten ihn, in ihre Richtung zu sehen. Landru gibt sich als medienbewusstes freundliches Gegenüber und erfüllt alle

diesbezüglichen Wünsche mit einem Lächeln. Die Reporter machen ihre Aufnahmen und danken höflich, was der Adressierte seinerseits wieder geschmeichelt entgegennimmt. Noch während der Prozess läuft, mutmaßt ein kritischer Beobachter, unterhaltsam wäre es nur „für diejenigen, welche eine Gerichtsverhandlung wie ein Kinodrama oder einen Kolportageroman genießen.“[7]

Mit einer gewissen Irritation reagiert die Presse auf die unverhohlene Sympathie, die Landru trotz der gegen ihn erhobenen Anschuldigungen aus weiten Kreisen des französischen Publikums entgegengebracht wird, insbesondere gerade unter der weiblichen Klientel. Von einem Pariser Feuilletonisten zu ihrer Meinung über Landru befragt, fanden die Damen ihn amüsant, ein Original, einen sehr merkwürdigen Menschen. Negative Äußerungen gab es keine, daher schließt man, bestünde die Jury aus solchen Frauen, käme Landru zweifellos frei. Nicht nur finden sie Landrus Opfer scheinbar uninteressant, sie haben „keinerlei Sympathie für diese Alternden, die mit ihren falschen Haaren und kleinen Ersparnissen Ausschau hielten nach dem ‚Herrn in besten Jahren‘, der sie noch einmal zum Traualtar führen sollte. Sie sind strenge Richterinnen für die – Opfer.“ [8] An anderer Stelle des Prozesses erwähnt der Richter, dass eine der Klientinnen Landrus, Madame Colomb, sich in ihrer Selbstdarstellung um fünf Jahre verjüngt habe, worauf Landru galant erwidert, dass er eine solche Tatsache nie erwähnt hätte. Wieder hat er chevalresk das Publikum auf seine Seite gebracht. In einem Wiener Feuilleton ereifert sich der Autor bei seinen Betrachtungen über den „modernen Blaubart“ Landru darüber, dass sich Frauen überhaupt für „einen solchen Haufen sittlichen Unrats begeistern können, so daß man wahrhaftig sich fragt, was widerlicher sei, so ein Auswürfling der menschlichen Gesellschaft oder die feine Weltdame, welche diese Spottgeburt aus Dreck und Feuer, wobei übrigens das Feuer kaum nachweisbar oder nur in dem verhängnisvollen Ofen brennt, bewundern zu müssen glaubt. Die Antwort liegt uns auf der Zunge, doch bleibe sie lieber unausgesprochen.“[9]

Dass ihn manche der Opfer als ihren Bräutigam ausgaben oder mit der Bezeichnung jemanden schilderten, auf den sein Wesen gut passe,

kommentiert Landru ungewöhnlich scharf: „Man darf solchem Geschwätz alter Weiber nicht zu viel Gewicht beilegen.“[10] In jedem Falle habe er, Charme her oder hin, bei Geschäften immer auf seiner zehnprozentigen Provision beharrt. Manches, das man ihm vorwirft, verweist er in den Bereich der Legende, in anderen Fällen gibt er an, sich nicht erinnern zu können. Nur einmal lässt er das Auditorium gespannt aufhorchen. Auf die Vermutung, dass eine Tagebuchnotiz über Juwelen den Zeitpunkt eines Verbrechens dokumentieren könne, antwortet er mit einem „Vielleicht“. Auf weitere Nachfrage gibt er sich wieder gefasst: Ständig behellige man ihn mit denselben Fragen. Er schließt: „Ich verstehe sehr wohl, Herr Staatsanwalt, daß Sie meinen Kopf haben wollen. Ich bedaure, daß ich nicht zwei habe, um sie Ihnen anbieten zu können.“[11]

Etwas mehr als drei Monate später, am 25. Februar 1922 um 6 Uhr und 10 Minuten genügt der eine Kopf auch. Nach der Beratung der Geschworenen hatte man am 30. November das Todesurteil verkündet. Ein von den Geschworenen vorgelegtes Gnadengesuch für Landru wurde nicht berücksichtigt. Die restliche Zeit der Haft verbrachte er größtenteils damit, Briefe zu lesen oder zu verfassen.[12] Die Berichte anlässlich der Urteilstvollstreckung enden mit einem Scherz. Seine Brille sei bereits zu schwach, erklärte Landru einem Gefängniswärter, doch werde man ihm bald eine andere geben – worunter man in Paris den runden Ausschnitt der Guillotine verstand, in den der Kopf des Delinquenten gesteckt wird. Sein letzter Wunsch, heißt es, sei gewesen, sich den Bart wieder modisch schneiden zu lassen.

Seine Gelassenheit verlässt Landru bis zur Hinrichtung nicht. Um 4 Uhr Früh weckte man ihn, noch eine Viertelstunde vor seinem Exitus sprach er mit seinem Verteidiger, lehnte geistlichen Beistand freundlich ab. Auch die angebotenen Zigaretten und den Cognac nahm er nicht in Anspruch, er wolle, so seine lapidare Begründung, „die großen Herren“ nicht warten lassen. Alle Zeugen bewunderten die Gelassenheit, mit der Landru seinen letzten Gang absolvierte. Sich auf das Brett legen zu lassen, lehnte er ab und nahm die vorgeschriebene Position unter dem Fallbeil aus eigener Kraft ein.

Die *Illustrierte Kronen Zeitung* montiert in Ermangelung von Fotos eine Collage aus Zeichnungen, die den „Frauenmörder Landru“ in der unteren Bildhälfte zeigt, im Hintergrund steht mit betroffener Miene ein Polizist, von links nach rechts umgeben ihn, wie eine infernalische Gloriole, die Porträts vier seiner Opfer, der Damen Marchandier, Cuchet, Babelay und Paskal. Dass ein Quartett (aus zehn möglichen Gesichtern) gewählt wurde, ist kein Zufall, denn der metaphorisch bewährte Blaubart wird in der Überschrift nicht genannt, griffiger scheint mit „der Hugo Schenk von Paris“^[13] das Herbeizitieren eines lokal bekannten Frauenmörders. Hugo Schenk (1849–1884) erlangte als Hochstapler und Mörder von vier Dienstmädchen sprichwörtliche Berühmtheit und starb schließlich am Galgen.

Während Schenk beweiskräftig überführt wurde, blieben im Pariser Fall auch Zweifel zurück. Landrus Verteidiger, Vincent de Moro-Giafferi, sprach zum Abschluss des Prozesses ein vielbewundertes Plädoyer, das er im Rahmen der ihm zugestandenen Zeit nicht völlig beenden konnte und tags darauf fortsetzte. Darin wies er immer wieder darauf hin, dass man seinem Mandanten keines der Verbrechen nachweisen könne. Alles beruhe letztendlich nur auf variabel interpretierbaren Indizien. Auch die Zeitungen bleiben unsicher, zitieren den bei der Hinrichtung anwesenden Geistlichen, der den Toten als einen ungewöhnlichen Menschen bezeichnete und sich fragte, woher er diesen unglaublichen Mut hätte. „So schloß das Leben des Blaubarts von Gamblais, wie auch der Prozeß zuende gegangen ist, mit einer ungelösten Frage.“^[14] Nur wenige Tage später schlussfolgerte dieselbe Zeitung jedoch aufgrund der übergroßen Gelassenheit Landrus bei der Urteilsannahme, dass „wohl kaum jemand mehr an seine Unschuld glauben“^[15] könne.

3. Eine teuflische Schöpfung: Landru im österreichischen Stummfilm

Am 25. Februar 1922 stirbt Henri Désiré Landru also unter der Erfindung des Dr. Guillotin. Im Jahr zuvor wettern Zeitungen bereits erfolglos gegen

die Popularisierung seiner Lebensgeschichte, das Interesse, das ihm von unterschiedlichsten Menschen entgegengebracht wird. Gleichzeitig gibt sich die Presse jedoch davon überzeugt, dass er nie dazu imstande wäre, die mediale Popularität von Blaubart zu erreichen (der sich Dank des Autors Charles Perrault nun bereits in so manchem Kinderbuchregal befände), um wie dieser „in die himmelblaue Märchenwelt hinüberzufahren. Möge man ihn mit dem blutigen Bretonen vergleichen, oder gar mit Heinrich VIII., dem gekrönten Blaubart, er ist und bleibt doch nichts anderes als ein abscheuliches Menschenexemplar.“[16]

Der Wunsch nach postumem Desinteresse erfüllte sich nicht. Bereits 1922 erscheint *Der Frauenmörder*, ein Roman des Wiener Journalisten Hugo Bettauer, inspiriert von dem französischen Fall, der im Buch jedoch nach Berlin transferiert wird. Ebenfalls 1922 beginnen die Dreharbeiten zu der österreichischen Filmproduktion LANDRU, DER BLAUBART VON PARIS ODER WIE MAN FRAUEN BETÖRT unter der Regie von Hans Otto Löwenstein (in manchen Zeitungsberichten nur unter seinem künstlerischen Kürzel „Hans Otto“ angeführt). Landrus Kinokarriere beginnt also im selben Jahr, in dem sein Leben endet. Im November 1922 kündigt man in den Fachzeitschriften an, das „aktuellste Drama der Saison“ sei von der Zensur freigegeben. In den Abbildungen der Filmzeitschriften dominiert naturgemäß das Konterfei des Hauptdarstellers Wilhelm Sichra in der Maske Landrus, porträthaft, aber auch gestikulierend während des Prozesses, unterschrieben mit Filmzitate: „Sie müssen mir beweisen, daß ich gemordet habe“ oder „Dann müssen Sie eben die Untersuchung wieder von vorne beginnen.“ Die Maske Sichras gleicht dem aus zahlreichen Fotografien vertrauten Vorbild, seine Darstellung erinnert in ihrer Starrheit oft etwas an Murnaus NOSFERATU. Das Drehbuch hält sich eng an den durch offensive Medienberichterstattung der Öffentlichkeit sehr geläufigen Prozess. Der Film kommt ohne spektakuläre Effekte aus, auffallend sind die grafisch sehr aufwändig gestalteten Zwischentitel. Gewaltszenen werden ausgespart, einmal zieht Landru ostentativ den Vorhang zu und verschwindet mit einer Frau dahinter. Aufsteigender Rauch aus dem Schornstein seiner Villa symbolisiert die Verbrechen, der Zuseher wird

jedoch nicht zum Augenzeugen – er muss sich, wie die Anklage 1922, auf Indizien verlassen. Vielleicht lag darin auch der Grund, dass ein Kritiker schrieb: „Nebenbei könnte dieser Film auch als eine Propaganda gegen die Todesstrafe angesehen werden.“[17]

LANDRU, DER BLAUBART VON PARIS beginnt mit einem kühnen dramaturgischen Kunstgriff, einer Art Prolog in der Hölle. Der Teufel, den neuen Medien offenbar sehr zugetan, liest in der Zeitung von der Leichtgläubigkeit der Frauen, die dadurch Opfer von Verbrechen werden. Ihnen will er ein warnendes Beispiel vor Augen führen, das sie kurieren könnte. Das Instrument dieser moralischen Gesundung wird in einem negativen Schöpfungsakt erzeugt. Ganz alttestamentarisch geprägt entsteht aus einer Lehmfigur Landru, der „Dämon der Leichtgläubigkeit“, im Handteller des gehörnten Wesens.[18] Bei diesem Prolog sind Landru betreffend zwei Aspekte besonders zu bedenken: Einerseits agiert der Teufel quasi als moralische Instanz, tritt er doch als Warnender und vom einfältigen Tun der Menschen Amüsiertes auf. Doch diese Haltung ist auf eine eigenwillige Weise in die klassische Paktsituation eingebunden, spricht Satan hier doch zu einem Publikum, das bereitwillig im Saal sitzt und einen ganz anderen Täuschungsvertrag – den des Kinos nämlich – eingegangen ist. Andererseits werden Teufel und Landru filmisch parallelisiert, erschafft Satan den Serienmörder doch – sozusagen stimmig im Sinne der Genesis – nach seinem Ebenbilde. Als Verführer, als der der Teufel seit den ersten kinematografischen Versuchen erfahrbar wird, soll Landru die Frauen heimsuchen, an die Stelle des Teufelspaktes tritt der Ehevertrag. Der philosophische Unterbau des Films, wie wir ihn bei Hannah Arendt ausformuliert vorfinden können, ist jener der Unabsehbarkeit der Taten und der Macht des Versprechens. [19] Der Akt des Versprechens, eigentlich dazu geeignet, die Unabsehbarkeit des Zukünftigen aufzulösen oder zumindest aufzuhellen, wird von Landru im Rahmen seiner mörderischen Romantikcampagne entheiligt, die Unzuverlässigkeit des Individuums praktisch entschuldigt und die Notwendigkeit der Taten im Beziehungsgewebe der Gemeinschaft versteckt. Weil aber Macht, um bei Arendts Konzeption zu bleiben, nur dort kohärent existieren kann, wo sich Menschen versammeln und

gemeinschaftlich handeln, kann Landru historisch und filmisch im Vakuum ziviler Macht handeln, hat der Weltkrieg doch eine neue, wenngleich auch zeitlich begrenzte Machtlosigkeit mit sich gebracht. Landru agiert mit seiner Verlogenheit souverän innerhalb einer geschwächten Gesellschaft, die ja per se auf Versprechen als bindendes Mittel angewiesen ist – als Versprechender abseits gemeinschaftlicher Bindungen oder Vorhaben richtet er die Instrumente der Gesellschaft gegen sie. Zurück bleiben nur die Trümmer von Beweisen, es bleiben nur vage Spuren und Indizien.[20]

4. Instrumentalisierung und Funktion

Zu den filmischen Spuren der Historie und den fiktionalen Entwürfen, die in den Kinos zu sehen sind, hat sich die (bloßgestellte) Gesellschaft ebenfalls zu positionieren. Wenig überraschend ist dabei, dass – wie bei allen medialen Neuerungen – neben Versuchen der Vereinnahmung und Instrumentalisierung die Momente der Unterdrückung und gesetzlichen Zählung vorherrschen.[21] Die für Österreich ausführlich erforschte Filmzensurgeschichte, die für das vorliegende Beispiel von immenser Bedeutung ist, muss und soll dabei auch im Kontext der Presseberichterstattung, insbesondere unter Berücksichtigung der Fachpublizistik[22], gesehen werden; in den zahlreichen selbständigen und einer Unmenge unselbständiger Veröffentlichungen beziehen die unterschiedlichsten VertreterInnen Stellung zum Medium Film, dem sich ausbildenden Aufführungskontext Kino und den Vorstellungen, die man sich von beidem zu machen hätte.[23] So zahlreich die publizierten Stellungnahmen sind, so unterschiedlich fallen die Positionierungsversuche der Beteiligten aus. Ein nicht zu unterschätzender Teil der Schriften, die auch in Form von Flugschriften und Pamphleten wenn nicht ihre Leserschaft, dann doch zumindest ihre Verleger fanden, steht der medialen Neuerung kritisch gegenüber; die Gefahren von Film und Kino dominieren die Ausführungen und nur selten wird auf die Frage verzichtet, wie man Film, abseits des oft abgestraften Spielfilms gedacht, als Mittel der Aufklärung und (schulischen) Erziehung nutzbar machen könnte. Der Gedanke an eine Instrumentalisierung – die sich bis in den Bereich der eigentlichen Produktion erstrecken könnte und nach Ansicht mancher Diskussionsteilnehmer auch sollte[24] – ist freilich keine Neuerung des 20. Jahrhunderts: Erstmals weist bereits Benjamin Martin 1740 in seinem *A New and Compendious System of Opticks* auf die „nützlicheren Zwecke“[25] der Laterna Magica hin, wenn man sie statt zur Unterhaltung für Erziehung und Wissenschaft heranziehen würde.[26]

In den Diskussionen, die als Kontexte und Verständnishilfen für das Medienbeispiel Landru u. E. als besonders wichtig einzustufen sind,

dominieren thematisch der Schutz der Jugend, der unter Aufsicht von Lehrpersonal durchgeführte Einsatz von Film im schulischen Unterricht und vor allem die Ergänzung von Filmvorführungen durch erläuternde Vorträge.[27] Die Entwicklung der Großstädte und der Mangel an Entfaltungsmöglichkeiten sind dabei als weitere Konstanten in der historischen Literatur nachzuweisen, die sich vor allem auf jene „Familien [auswirken würden], deren unsichere wirtschaftliche Existenz keinen geeigneten Boden für die psychische und verstandesmäßige Ausbildung der Kinder“[28] bieten könne. Das Verständnis der Kriegsfolgen – auch hier ist der Fall Landru zumindest als Echo mitzudenken – prägt die Ansprüche der Kinoreformer, die umfassende Veränderungen und Reglementierungen einfordern: „Nein, wir kommen um das absolute Kinoverbot für Kinder unter 17 Jahren nicht herum. Diese Unterhaltung sollte für die schulpflichtige Jugend überhaupt nicht in der Form des Privatkinos, sondern nur in der des Schulkinos oder des Gemeindeginos [...] vorhanden sein, ihr Betrieb sollte dauernd der Aufsicht der Lehrer unterstehen. Auf der Jugend beruht die Zukunft unseres Volkes. Was das heißt, darüber sollte uns doch der Krieg genügend aufgeklärt haben. Die ungeheuren Ansprüche, die er an die Sinne und Nerven der Menschen stellt, führen uns die Gefahr vor Augen, die darin liegen würde, wenn wir eine kurzsichtige und neurasthenische Jugend großzögen. Unsere Knaben sollen einmal starke und widerstandsfähige Männer, unsere Mädchen gesunde und leistungsfähige Frauen werden. Nach den ungeheuren Verlusten dieses Krieges wird das Bevölkerungsproblem mit vermehrtem Ernst an uns herantreten. Wir können dann keine nervöse und schwächliche Jugend brauchen. Kinder gehören, wenn sie nicht im Elternhaus oder in der Schule sind, in die frische Luft, nicht in enge und verdunkelte Schauräume. Sie sollen sich in Garten, Wald und Feld austoben, nicht ihre Augen und Nerven mit dem Anschauen aufregender und wertloser Vorführungen verderben.“[29]

Einzig in der Erziehung der Sehenden, die vom rein auf Spektakel ausgelegten Kino zum wertvollen Lichtspiel geführt werden sollen, liegt eine Option auf einen im Sinne der Reformer positiven Einsatz der kritisch betrachteten Unterhaltung: „Die Schüler in den größeren Städten,

insbesondere die Volksschüler, auf die es doch vor allem ankommt, gehen schon ohne unser Zutun ins ‚Kino‘, gewohnheitsmäßig oder gelegentlich, je nach Temperament und geldlicher Leistungsfähigkeit und je nachdem die Programme Jugendlichen unter 16 Jahren zugänglich sind. Wir haben also gar keine Wahl mehr, ob wir sie ins ‚Kino‘ gehen lassen wollen oder nicht; vielmehr sind wir einfach vor die Frage gestellt, ob wir sie vom ‚Kino‘ zum Lichtspiel erziehen wollen und können, ob wir den Bildungsfähigen und Bildungshungrigen unter ihnen beizeiten durch eine geregelte Schulpraxis die Überzeugung beibringen wollen, daß das Lichtspiel auch höhere Werte vermittele, als das ‚Kino‘ in der Regel ahnen läßt, kurz, daß es auch einem gebildeten oder besser sich bildenden Menschen Wesentliches für seine geistige Entwicklung bieten könne.“[30] Die Bildung, ja, die Warnung des Publikums ist, wie sich zeigen wird, auch für den Diskurs um den Fall Landru und seine Verfilmung wesentlich.

5. Film und Kriminalistik

„Man fragt sich staunend, wie dieser Mensch, kalt, geheimnisvoll, undurchdringlich, er, dem [!] nichts, nicht einmal der Ausblick auf das Schafott, in irgendeine Erregung zu versetzen vermag, gegenüber so vielen Frauen aller Stände und aller Altersklassen wirkungsvolle Worte der Leidenschaft, der Verführung zu finden vermochte,“[31] las man in der österreichischen Berichterstattung über den Landru-Prozess. In Wien ging man daran, praktische Antworten auf solche Fragen zu finden. Die österreichischen Zeitungen definierten LANDRU, DER BLAUBART VON PARIS ODER WIE MAN FRAUEN BETÖRT als „sensationellen Warnungsfilm“ und sahen in ihm weit mehr als nur ein kinematografisches Ereignis. Es gibt Sondervorführungen, die von wissenschaftlichen Vorträgen eingeleitet werden, man erhofft sich reges Presse-Interesse, wie es ja im Falle des Prozesses garantiert war und natürlich ein entsprechend großes Geschäft. So spricht am 26. Jänner 1923 als Einleitung zu Löwensteins Film der so titulierte „Kriminal-Psychologe und Gerichtssachverständige“ Dr. Leopold Thoma über „*Verbrecher der Liebe. Moderne Frauenbetörung und ihre Methoden*“ mit Original-Lichtbildern aus dem Verbrecheralbum

und erstmaliger Veröffentlichung aus dem Tagebuch des Frauenmörders Grossmann, des ‚deutschen Landru‘, das er in seiner Zelle geführt bevor er sich erhängte, sowie Diapositiven von Originalaufnahmen aus dem Prozeß Landru.“[32]

Dem Vortrag folgte die Premiere des Stücks „*Sie sind eine entzückende Frau (Wie sie Euch einfangen)*“, einer „dramatische[n] Verbrecherstudie in einem Akt“[33], ebenfalls von Dr. Thoma verfasst und dargestellt von den Schauspielern Annemarie Steinsieck und Hugo Werner-Kahle, die vor den Gefahren von Straßenbekanntschaften warnten. Die Kinobesitzer wurden ebenso mit separaten Einladungen zur Premiere gebeten wie Vertreter von Polizeidirektion und Staatsanwaltschaft Wien.[34]

Für Leopold Thoma schien sich auf diesem Gebiet eine kommerziell rentable Marktlücke aufzutun. Der „Prozeß Landru!“, wie es mit Ausrufezeichen hieß, war der Versuch, „eine neue Kunstrichtung für unsere Kinotheater“ zu etablieren, womit der Einsatz wissenschaftlicher Vorträge mit Diapositiven gemeint war. Die Zeitungen wiesen darauf hin, dass es in den USA bereits üblich sei, Filme zur Sicherheitsschulung der Polizei heranzuziehen. Sogar eine frühe Form des späteren Fernsehformats AKTENZEICHEN XY UNGELÖST wurde überlegt, denn es ist zu lesen, die Wiener Polizei plane seit Jahren Steckbriefe per Film in Kinos veröffentlichen zu lassen.

Man bewarb erstmalig für Wien einen verfilmten Medienprozess: „Der Film ... Das Drama ... zusammengefasst in einer Vorstellung“[35]. Der Fall Landru, so stellte sich heraus, sollte dabei nur der Prototyp einer Serie sein. Am 16. März 1923 bat die IFUK Filmverleih- und Kinematographen-Gesellschaft zu einer Vorführung ins Wiener Kosmos-Kino, die unter dem Titel DER FILM IM KRIMINALDIENST (DER KAMPF GEGEN DAS VERBRECHEN) stand. Gemeint waren damit ein Kulturfilm und ein Vortrag von Leopold Thoma. „Unter Heranziehung des Publikums zur Aufklärung von Verbrechen“ bewarb man eine geplante Reihe neuartiger kriminalistischer Filmversuche, bei denen im ersten Teil neben kinematografischen Steckbriefen aktuell gesuchter Schwerverbrecher auch Bilder von gestohlenen Gegenständen gezeigt würden.[36] Im

zweiten Teil gelangte *Der Mord im Moulin Rouge* zur Aufführung – laut Werbeanzeige auf einem britischen Mordprozess beruhend – den Thoma ebenso für seine Zwecke erarbeitete wie das danach gezeigte sechsaktige Melodram *Die in der Zelle*.

Thoma bewarb seine neue Filmreihe als „kriminal-psychologische Film-Experimente“[37], bei denen er das Publikum als an der Aufklärung ständig mitwirkenden „Tatzeugen“ zur Agnostizierung von ihm aufbereiteter Fälle heranziehen wollte.[38] Ursprünglichen Angaben zufolge sollte *Der Mord im Moulin Rouge* erst der 8. Teil der Serie sein, dem die „Experimente“ 1) „Der Verbrecher im Kaffeehaus“ (in dem der Diebstahl eines Sakkos geschildert wurde), 2) „Bankhyänen“ (Scheckbetrug), 3) „Taschendiebe“, 4) „Die Dienstdiebin“ (basierend auf einem aktuellen Fall, wonach ein Dienstmädchen aus Liebe zu ihrem Freund ihre Herrschaft bestahl), 5) „Weibliche Hochstapler“, 6) „Die falsche Zeugenaussage“ und 7) „Physiognomische Verbrecherstudien im Kerker“ vorangestellt waren.[39] Vorgegebenes Ziel war die eigene Unvorsichtigkeit als Ursache von Verbrechen zu bekämpfen und die Fähigkeit zu schulen, bei der Verbrechensaufklärung aktiv mitzuwirken. Zeitungsberichten zufolge erwies sich DER FILM IM KRIMINALDIENST als äußerst erfolgreich und konnte, was die Besucherzahlen angeht, durchaus neben der ebenfalls von der IFUK verliehenen mehrteiligen Harry-Piel-Abenteuerserie bestehen.

In der Fachpresse heißt es dazu unter anderem: „Ein Kulturfilm in vollem Sinne des Wortes verdient dieses Filmwerk genannt zu werden, mit dem sich Dr. Thoma ein bleibendes Verdienst erworben hat. Es will das Kinopublikum und das ist heute ja im vollen Sinne des Wortes die Allgemeinheit, denn wer geht nicht ins Kino, zum Denken erziehen, es will darauf einwirken, daß das Publikum bei Entdeckung von Verbrechen der Polizei wertvolle Dienste leistet und nicht so wie heute vollauf versagt. Und diesen Zweck wird dieser Film gewiß erfüllen. Und trotzdem dieser Grundgedanke in diesem Werke vorherrscht, entbehrt es nicht einer stetig sich steigernden Spannung, die wechselnden Bilder steigern die Erregung, so daß das Publikum von der ersten bis zur letzten Minute

mitgeht. Dr. Thoma leitete die Vorführung mit einem einleitenden Vortrage ein, in welchem er bemerkte, daß Vertrauensseligkeit und Nachlässigkeit die Hauptursachen der stetig steigenden Verbrechen sind [...]. So reichhaltig ist dieses Filmwerk, daß man über diese große Darbietung nur staunen kann und sich sagen muß, daß damit etwas ganz Großartiges geschaffen wurde.“[40]

Im Mai folgte eine weitere Produktion, diesmal gestaltete Thoma einen Vortrag zu DIE OPFER DES KOKAIN. Zu dieser Produktion verfasste er einen Artikel in der *Filmwelt*, in dem er in blumiger Sprache vor den Gefahren des Kokains warnte, das „im harmlosen Gewande einer unschuldig weißgekleideten Jungfrau“[41] auf seine Opfer lauere, die zumeist durch schlechtes Beispiel der neuen Droge verfielen.

6. Aufklärung vs. Okkultismus?

Die zentrale Person rund um das angestrebte neue Filmgenre war also Leopold Thoma, über den es wenig gesicherte Fakten gibt. Einem Wiener Meldezettel aus dem Jahre 1914 zufolge wurde der dort als Dr. jur. eingetragene Thoma am 8. April 1886 im rumänischen Iași geboren. Er sei mosaischen Glaubens und ledig. 1925 unterzeichnet er als Notariatskandidat, ist zum evangelischen Glauben konvertiert und meldet einen Umzug nach Berlin an.

Thomas Einstieg in das Filmgeschäft war, wie oben ausgeführt, der Streifen um Landru. Nachdem die IFUK im Vorfeld besorgt war, die Produktion könnte als Verbrecherfilm stigmatisiert werden, erkannte man die Möglichkeit, ihn als „Warnungsfilm“ zu deklarieren, durch den Frauen über die Machenschaften solcher Verbrecher aufgeklärt werden sollten. Diese Bezeichnung kam von Thoma, der von der Herstellung des Films erfahren hatte, sich auf diesem Wege in die Produktion einbrachte und das entsprechende Rahmenprogramm entwickelte.

Die Darstellung der Frauen variiert bei Thoma. Während des Landru-Prozesses warb der Pariser Feuilletonist Clement Bautel um Verständnis für die Opfer.[42] Thoma dagegen erkannte auch den Opfern eine

Teilschuld zu, „denn in der Sucht nach Abenteuern vergessen sie alle Vorsicht“[43]. Jedes Mädchen, jede Frau, so warb man, hätte diesen „große[n] Warnungsfilm gegen Heiratsschwindler und Mädchenbetörer“ [44] zu sehen, der im Anschluss an Thomas Vortrag gezeigt wurde.

In seinem Rahmenprogramm verwendete Thoma auch Aufnahmen von Hypnose-Experimenten, ein Gebiet, auf dem er bereits zuvor tätig gewesen war: 1922 berichteten die Zeitschriften über *Das Medium*, ein von Thoma geschriebenes Theaterstück zum Thema Hypnose, bei der Hugo Werner-Kahle Regie führte und die Ende Mai unter dem Titel DAS VERLORENE ICH in die Kinos kam.[45]

„Im Dienste der Kriminalistik“ wurde um 1920 zur vielbenutzten Formel, der schon frühere Überlegungen vorausgegangen waren.[46] Die *Kastalia* berichtete in ihrer zehnten Ausgabe von den Erfolgen der „Fernkinematographie“ (gemeint ist Bildtelegraphie), die in Deutschland, England und Frankreich bereits erfolgreich bei der Verbrechensbekämpfung eingesetzt werde, wobei das Konterfei eines Verdächtigen unmittelbar nach der Tat bereits verschickt werde, um seine Flucht zu erschweren.[47]

Im Zusammenhang mit „Hypnose und Telepathie im Dienste der Kriminalistik“ zitiert die *Neue Freie Presse* wiederum Leopold Thoma – der auch abseits des Films in diesem Bereich tätig war. Ein Anwalt namens Richard Preßburger berichtet über die Auflösung eines Falles durch ein hellseherisches Medium Thomas, wodurch sich neue Möglichkeiten für die Kriminalisten auftäten. Thoma selbst kommt nicht zu Wort, man beantragt jedoch, ihm Gelegenheit zu geben, seine Forschungsergebnisse zu Hypnose und Telepathie vor einem wissenschaftlichen Forum zu erläutern.[48]

1920 schrieb die Wiener Zeitschrift *Psyche* über Thoma bereits als Vorkämpfer des Wissenschaftlichen Okkultismus, als jungen „Wiener Rechtsanwalt und Kriminaltelepath“[49], der sein Talent in die Dienste kriminalistischer Aufklärung stelle. Diesen Ruf erhielt er wohl aufgrund seiner umfangreichen Tätigkeiten in den Jahren davor: Im Rahmen des Vortrags *Telepathie und Verbrechen* von Prof. Julius Wagner-Jauregg, den

dieser am 2. Mai 1919 im Wiener Konzerthaus hielt, nahm Thoma an einer Séance teil. Am 3. Juni desselben Jahres fand ein Vortrag in der Gesellschaft der Ärzte statt, bei dem Thoma mit dem „Amateurtelepathen“ Rudolf Groß eine Partie Domino spielte, bei der Groß und Thoma, ohne auf die jeweiligen Tische zu sehen, Dominosteine setzen ließen und das Spiel trotzdem korrekt beendeten.

Am 21. Februar hielt Thoma im Großen Konzerthausaal eine kriminalistische Séance ab, bei der ihm zahlreiche Ärzte bei seinen Suggestions-Demonstrationen assistierten. So gelang es ihm laut den Berichten etwa, mittels eines in den Saal projizierten Porträtfotos, auf dem er seinen auch in Publikationen mehrfach erwähnten „suggestiven Blick“ aufgesetzt hatte, mehrere Zuschauer zu beeinflussen und zu diversen Handlungen zu bringen. Im Mittelalter wäre er wohl als Scharlatan verbrannt worden, folgert die Zeitung, heute begrüße man ihn „als genial veranlagten Forscher, Experimentalpsychologen und Kriminaltelepathen, als einen der vornehmsten Vertreter des modernen, wissenschaftlichen Okkultismus“[50].

Im Wiener Prozess um Jan Erik Hanussen, bei dem es Ende 1920 darum geht, dass Hanussen mittels einer Wünschelrute ein gestohlenen Auto gefunden haben wollte, war Thoma als Zeuge geladen. Die Belohnung von 5000 Kronen erhielten jedoch zwei Burschen, die dem Beraubten das Versteck des Fahrzeugs verrieten. Thoma erklärte Hanussens Tat für durchaus möglich und schlug vor, diesen zum Beweis ein ähnliches Experiment durchführen zu lassen. Der Versuch schlug fehl. In der Folge nahmen Leser in der nächsten Nummer der *Psyche* nochmal zu Thomas Suggestionsexperiment im Konzerthaus Stellung: Nicht das projizierte Bild, wandte man ein, sei entscheidend für das Gelingen des Experiments gewesen, sondern die Stimme des Kommentators hätte die Medien entsprechend beeinflusst.

Auch weiterhin bleibt Thoma als einziger „Gerichtssachverständiger für ‚Hypnose und Telepathie‘“[51] einer der Protagonisten des *Illustrierten Halbmonatsblattes für modernen Okkultismus (Hypnose, Telepathie, Wünschelrute, Mediumnismus) und freie Weltanschauung*. Dass Thoma als

Jurist im Grunde nur medizinischer Laie sei, wird in der Zeitschrift als Argument gegen Kritiker verwendet, die eine Inflation an Hypnose-Experimenten befürchteten; und diverse Persönlichkeiten werden aufgezählt, die sich abseits ihres Fachgebiets bewährten – darunter Galvani, Joule, Daguerre, Montgolfiere, Zeppelin oder Darwin

Im Juni 1921 änderte sich die Blattlinie jedoch und Thoma geriet ins Kreuzfeuer der Kritik. Ihm und seinem Bühnenpartner Kraus wurde nun vorgeworfen, dass ihre hellseherische Kunst auf der Technik beruhe, nicht die Gedanken, sondern vielmehr die Mimik ihrer Medien zu lesen. Statt des obligaten Lobs gab es nun offenen Hohn für den vor kurzem noch mit Vorschußlorbeeren Bedachten. Man meinte ihn, wenn man ironisch schrieb: „Pseudotelepathen, Wachtelepathen, Auchtelepathen, Telepatzer und Jünger der Telepathologie, verzeiht allen jenen, die euch schmähen, denn sie wissen nicht, was sie tun.“[52] Der wissenschaftliche Gehalt der Darbietungen vom Wiederauffinden verlorener Gegenstände oder gar Verbrechensaufklärung wird nun heftig bestritten, Thomas Wirken in den Bereich der manipulativen Unterhaltung verlegt. Es gehe nicht um Telepathie, sondern um Hellsehen, auch sein so tituliertes „Institut für kriminaltechnische Forschung“ entbehre jeder wissenschaftlichen Grundlage.[53]

Jenes Institut hatte Thoma in den Dienst der „Volksaufklärung“ gestellt, wie man in *Die Andere Welt. Okkultistisches Volksblatt* lesen konnte.[54] Darin werden verschiedene Meinungen anderer Publikationen, darunter eine kritische Äußerung des *Neuen 8 Uhr Blatts* und eine wohlmeinende der *Volkszeitung* zitiert. Doch auch in der *Anderen Welt* wird Thomas Wirken mit einem weiblichen Medium namens „Megalis“ schließlich als Unfug bezeichnet. Die Aussagen des Mediums stimmten alle, spottet man, nur die Wirklichkeit passe eben nicht dazu. Aus okkulten Kreisen protestierte man also gegen solcherlei „telepathischen Unfug“, den man als diskreditierend ansah.[55] Man empfahl, dem Kriminaltelepathischen Institut und seinem Betreiber das Handwerk zu legen.

Im Rahmen der Volksbildung an der Wiener Urania wurden die Topoi Hypnose und Suggestion zu Beginn der 1920er-Jahre in Vorträgen und

öffentlichen Versuchsreihen ebenfalls oft behandelt, wobei man sich bemühte, alles Übersinnliche und Unerklärliche daran zu eliminieren und die Dinge rational erklärbar zu machen. Man wollte damit vor allem der Neigung des Publikums entgegenzutreten, diese Themenbereiche allein im Okkulten anzusiedeln, da diese „mystische Schwärmerei“ leicht von Scharlatanen missbraucht werden könne. Primarius Dr. Edmund Holub von der Landesheilanstalt Am Steinhof referierte am 9. Oktober 1920 über „die Bedeutung der Suggestion als Heilmittel [...] und endlich, soweit die Zeit reicht, ihr[en] Einfluß auf die menschliche Gesellschaft“[56]. Ein Jahr später erweiterte man das Thema, diesmal von Universitätsprofessor Dr. Alexander Pilez vorgebracht, um „*Hypnose, Telepathie und andere okkulte Erscheinungen*“ in Alltagsleben, Medizin und Kunst.[57] Auch die Möglichkeiten im Bereich der Kriminalität wurden dabei untersucht, offenbar um dem öffentlich geführten Diskurs um Thoma Rechnung zu tragen. Der Vortrag wurde, wie schon der im Jahr zuvor, wegen des großen Andrangs wiederholt. Dr. Raoul Braun berichtete 1922 über „*Das Problem der Wünschelrute*“, wobei der gegenwärtige Wissensstand anhand eines Kongresses in Bad-Nauheim besprochen wurde.[58] Zwei Jahre danach baute auch Dr. Pilez bei einer Erweiterung seines Vortrags „*Über Hypnose und verwandte Zustände*“ das „Tatsächliche über die Wünschelrute und die Rutengänger“ mit ein und spannte den Themenbereich sogar bis zum Feld „Spiritismus und Religion“.[59] 1925 referierte Dr. Josef Knett „*Für und wider die Wünschelrute*“, wobei auch Wert darauf gelegt wurde, fragliche Experimente damit bloßzustellen. Sogar ein seriöser Literaturhinweis wurde mitgeliefert: „*Bibliographie der Wünschelrute*“[60].

Für Leopold Thoma stellt sich die Situation doch nun weit weniger günstig und positiv öffentlichkeitswirksam dar: Trotz einiger weiterer Einladungen, seine Kunst zu demonstrieren, schienen die Geschäfte Thomas, nicht zuletzt wegen solch aufklärerischer Gegenströmungen, ab 1922 nicht mehr gut zu laufen. Erst das Schicksal Landrus verhalf ihm via Leinwand somit wieder zu neuer Aufmerksamkeit. Das nun gewählte Metier – dramaturgische Aufbereitung kriminalistischer Umstände – schien für ihn wie geschaffen. Im Januar 1925, wenn man den Angaben des erhaltenen Meldezettels glauben darf, übersiedelt Thoma nach

Berlin. 1929 und 1930 listet ihn das Berliner Adressbuch als „Dr. Leopold Thoma, Schriftsteller“, mit der Anschrift „Unter den Linden 43“. Seine Kontakte zur Filmindustrie helfen ihm zu Beginn der Tonfilmzeit zu kurzzeitiger Beschäftigung. Für den Film JA, JA, DIE FRAUEN SIND MEINE SCHWACHE SEITE schreibt er 1929 das Drehbuch und ist an der Seite von Hans Albers auch als Reporter zu sehen.[61] Auch in TÄNZERINNEN FÜR SÜD-AMERIKA GESUCHT (1931) lässt sich seine Mitarbeit am Drehbuch nachweisen. Danach verliert sich seine Spur zunehmend.

1933, im Todesjahr Jan Erik Hanussens, versucht sich Thoma mit dem Buch „Hanussen. Ein Abenteurer unserer Zeit! Nach persönlichen Mitteilungen geschildert“ noch einmal in seinem ehemals erfolgreichen Metier zu produzieren. Man vermutet in ihm auch den Initiator des deutschen Stummfilms DIE HELLSEHERIN (1929), zumal Thoma im Prozess rund um das deutsche Trancemedium Elsbeth Günther-Geffers als Gutachter aufgetreten war und im Gerichtssaal von Insterburg eines seiner Trance-Experimente durchführte. Als der Film in Wien gezeigt wurde, wies man darauf hin, er habe zwar in Berlin aufgrund der Mitwirkung einer umstrittenen Hellseherin und mehrmaliger Zensureingriffe Aufsehen erregt, schließt aber lakonisch: „Für uns behandelt das Sujet ein in letzter Zeit wenig gepflegtes Thema, wenn auch nicht immer logisch und straff genug, so doch szenenweise recht spannend.“[62] Aus heutiger Sicht liest sich das bereits wie ein Epitaph auf Leopold Thoma und sein Institut im Dienste der Volksaufklärung.

Anmerkungen

[1] *Neue Freie Presse*, Nr. 20548, 11. November 1921, 4.

[2] *Neue Freie Presse*, Nr. 20548, 11. November 1921, 4.

[3] *Neue Freie Presse*, Nr. 20546, 3. November 1921, 3.

[4] *Neue Freie Presse*, Nr. 20551, 15. November 1921, 11.

[5] *Neue Freie Presse*, Nr. 20547, 10. November 1921, 4.

[6] *Neue Freie Presse*, Nr. 20551, 15. November 1921, 11.

[7] *Neue Freie Presse*, Nr. 20551, 15. November 1921, 11.

[8] *Neue Freie Presse*, Nr. 20556, 20. November 1921, 12.

[9] *Neue Freie Presse*, Nr. 20556, 20. November 1921, 13.

[10] *Neue Freie Presse*, Nr. 20552, 16. November 1921, 7.

[11] *Neue Freie Presse*, Nr. 20552, 16. November 1921, 7.

[12] Vgl. hierzu folgenden Briefwechsel: Landru, Henri-Désiré/Botul, Jean-Baptiste (2001): Landru, précurseur du féminisme. Correspondance inédite 1919–1922. Édition établie par Christophe Clerc et Bertrand Rothé, Paris: Éditions Mille et une Nuits (Texte intégral – INÉDIT 358).

[13] *Kronen Zeitung*, Nr. 7868, 2. Dezember 1921, 8.

[14] *Kronen Zeitung*, Nr. 7955, 25. Februar 1922, 5.

[15] *Kronen Zeitung*, Nr. 7956, 1. März 1922, 2.

[16] *Neue Freie Presse*, Nr. 20556, 20. November 1921, 13.

[17] *Die Filmwelt*, Nr. 17, 1922, 8.

[18] Die Einstiegssequenz ist, betrachtet man die Filmgeschichte im allgemeinen und die Geschichte des österreichischen fantastischen Films im speziellen, durchaus schlüssig: Das Auftreten des Teufels und teufelsähnlicher Figuren beginnt bereits im 17. Jahrhundert mit den Magischen Laternen und lässt sich über die präkinematografischen Apparaturen bis zum eigentlichen Beginn des filmischen Mediums verfolgen. Der Bühnenmagier und Kinopionier Georges Méliès begründete den besonderen Stellenwert des Teufels auf der Leinwand mit. In *LA MANOIR DU DIABLE* (1896) führte er dessen schlossähnliche Behausung vor – dabei schlüpfte der Regisseur selbst in die Rolle Satans. In *LE DIABLE AU COUVENT* (1899) fügt er der Figur erstmals deutlich den Kontext des anti-klerikalen Humors hinzu. 1906 schuf Méliès schließlich den Film, der wesentlich für die Rolle des Teufels als eigennütziger Schöpfer und Organisator ist, *QUATRE CENTS FARCES DU DIABLE*. Dabei ist der Mephistopheles, der dem Verführer aus Löwensteins Arbeit sehr

ähnlich ist, auch in einem alchimistischen Labor zugange. Innerhalb dieses Settings verweist Méliès somit auch auf die anti-religiöse, manisch selbstbestimmte Figur des *mad scientist*.

[19] Vgl. hierzu: Arendt, Hannah (2007): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper (Serie Piper 3623), 311–317.

[20] Spurensuche und Indizienhäufung sind auch zentrale Anliegen Claude Chabrols in seinem 1963 – also vierzig Jahre nach Löwenstein – gedrehten Film *LANDRU*. Auch er spielt mit Erwartungshaltungen und stellt dem gedruckten Drehbuch die folgenden Sätze voran: „Dieser Film ist eine Chronik. Die historischen Gegebenheiten sind deshalb möglichst sorgfältig und wortgetreu dargestellt. Dennoch hielt es der Regisseur nicht für wünschenswert oder notwendig, sich zum Sklaven der Ereignisse zu machen, zumal diese oft widersprüchlich sind. [...] Wenn in dieser Darstellung Landrus also nicht alles wahr ist, so könnte doch alles wahr sein.“ Chabrol kombiniert die mörderischen Ereignisse untrennbar mit dem Verlauf des Ersten Weltkriegs. Zwischen seine oft in kulissenhaft wirkenden Interieurs gefilmte Handlung montiert der Regisseur Dokumentaraufnahmen aus zeitgenössischen Kriegswochenschauen. Gewaltverbrechen darzustellen spart er im zivilen Bereich aus, diese bleiben auf die Kriegsszenen, die historische Realität beschränkt. „So etwas kann nur im Krieg vorkommen“ brummt ein Inspektor, im Feld verschwinden die Männer, in Paris die Frauen. Als „La Paix“ in dicken Zeitungslettern verkündet wird, freuen sich nicht alle darüber. Landru weiß, dass seine Geschäfte nun schlechter gehen werden, die französische Regierung muss einen unbefriedigenden Friedensvertrag vertreten. In dieser prekären Lage kommt ihr der Sensationsprozess um einen Serienkiller überaus gelegen. Alles Tagespolitische wird hinter dem populären Spektakel versteckt: „Besser Blut auf der Titelseite als Anwürfe wegen des Friedensvertrages.“ Vgl. hierzu: Sagan, Françoise/Chabrol, Claude (1964): *Landru*, Berlin: Ullstein.

[21] Vgl. für die Parallelgeschichte von Kinoentwicklung und volksbildnerischen Maßnahmen: Stifter, Christian (1997): *Die Erziehung des Kinos und die „Mission des ‚Kulturfilms‘“*. Zur sozialen Organisation

des „Guten Geschmacks“ in der frühen Volksbildung und Kinoreform in Wien, 1898–1930, in: *Spurensuche* 3–4 (o. Jg.), 54–79; Stifter, Christian H. (2004): „Film als verfeinertes Kunstwerk“. Entwicklung und Verbreitung des Kulturfilms durch Volkshochschulen in Österreich, in: *Spurensuche* 1–4 (15. Jg.), 68–81. Im Rahmen eines am Filmarchiv Austria angesiedelten Forschungsprojekts, das von Günter Krenn und Thomas Ballhausen in Zusammenarbeit mit Rosa John und Senad Halilbasic durchgeführt wird, werden nun erstmals systematisch die österreichischen Perspektiven aller kino- und filmrelevanten medienpädagogischen Debatten und Diskurse aufgearbeitet, sowie alle verfügbaren spezifischen Quellen zusammengeführt und wissenschaftlich ausgewertet.

[22] Vgl. hierzu und zu einem Überblick über die österreichische Filmzensurgeschichte bis 1938: Ballhausen, Thomas/Caneppele Paolo (2005): Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte, Wien: Turia + Kant.

[23] Vgl. hierzu z. B.: Liesegang, F. Paul (1910): Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen, Leipzig: Ed. Liesegangs Verlag M. Eger; Hellwig, Albert (1911): Schundfilme. Ihr Wesen, Ihre Gefahren und ihre Bekämpfung, Halle a.d.S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses; Häfker, Hermann (1913): Kino und Kunst, Gladbach: Volksverein-Verlag (Lichtbühnen-Bibliothek 2); Lange, Konrad (1920): Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart: Ferdinand Enke; Harms, Rudolf (1926): Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig: Felix Meiner; Fuchsig, Heinrich (1929): Rund um den Film. Grundriss einer allgemeinen Filmkunde, Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk.

[24] Vgl. hierzu: Ackerknecht, Erwin (1918): Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 43f.; dort heißt es: „Die besondere Aufgabe, die sich für den Bildungspfleger unmittelbar hieraus ergibt und auf die wir noch ausführlich zu sprechen kommen, ist dann, dafür zu sorgen, daß solche Lichtspielvorgänge nicht bloß Spaß machen, sondern auch intellektuell nutzbar gemacht, daß sie ‚verstanden‘ werden. Hier muß freilich schon

der Photograph vorgearbeitet haben, indem er den Vorgang so aufgenommen hat, daß das für die Belehrung Wesentliche klar und möglichst bequem auf dem Laufbild zu sehen ist. Es muß daher eine Hauptforderung aller Lichtspielreform sein, daß schon bei der Filmerzeugung der Bildungspfleger als Berater gehört und berücksichtigt werde.“

[25] Liesegang, F. Paul (1924): Die Anwendung des Lichtbildes im Wandel der Zeit, in: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* Nr. 9 (2. Jg.), 233–249, hier: 239.

[26] Vgl. hierzu auch den Eintrag zu Benjamin Martins Buch in: Hecht, Hermann (1993): *Pre-Cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, Edited by Ann Hecht, London: Bowker Saur/BFI 1993, 37f.

[27] Vgl. für den Einsatz von Film im Unterricht: Golias, Eduard (Hg.) (1925): *Film und Schule. Beiträge zur Frage der pädagogisch-didaktischen Verwertbarkeit des Films im Rahmen der Bildungsarbeit der Schule*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst; Witt, Gustav Adolf (1931): *Fortschritte Österreichs im Lichtbild- und Lehrfilmwesen. Bericht für die III. Internationale Lehrfilmkonferenz in Wien (26. bis 31. Mai 1931) auf Grund von Einzelberichten und amtlichen Erhebungen*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst; für die Notwendigkeit von Vorträgen als bildnerische und vermittelnde Ergänzung vgl.: Nestriepke, Siegfried (1927): *Wege zur neuen Filmkultur*, Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Betriebs-G.m.b.H. o. J. (Schriften des Verbandes der Deutschen Volksbühnenvereine 15), 15f.; Gaupp, Robert/Lange Konrad [Neubearbeitung von Gaupp u. Kieferbüll-Petersen]: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel [= Dürer-Bund. 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur]*, 7.

[28] Altenloh, Emilie (1914): *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena: Eugen Diederichs, 60.

[29] Lange, Konrad (1918): Nationale Kinoreform, Gladbach: Volksverein-Verlag 1918, 18f.

[30] Ackerknecht, Erwin (1928): Lichtspielfragen, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 35f.

[31] *Neue Freie Presse*, Nr. 20548, 11. November 1921, 4.

[32] *Das Kino-Journal*, Nr. 650, 13. Jänner 1923, 9.

[33] *Das Kino-Journal*, Nr. 650, 13. Jänner 1923, o. S.

[34] Vielleicht mag die Kombination unterschiedlicher Elemente manchem Kritiker auch missfallen haben, so liest man in einer Rezension: „Durch die Zensur, die Einwirkung allzuvieler Geschmäcker und Begleitvorträge im Wesen stark verändert ist dieser Film, zumal schlecht photographiert und aus anderen Filmen zusammengestückelt, stark unter dem Durchschnitt stehend, wie es überhaupt sehr hervortritt, daß aus der publikumswirksamen Sensation die Tendenz gedrechselt wurde.“, in: *Die Filmwelt*, Nr. 3, 1923, 10.

[35] *Der Filmbote*, Nr. 2, 13. Jänner 1923, 17. Überhaupt fällt auf, dass im Zusammenhang mit dem LANDRU-Film für technische Neuerungen geworben wurde. Hans Otto Löwenstein pries in einer ganzseitigen Werbeanzeige die Vorzüge des „Reform-Stromverwandler[s]“ an, eines „Lichterzeuger-Apparat[s] für Projektions-, Scheinwerfer-, Filmaufnahme- und Elektrophoto-Lampen“, der ihm, so versichert er (man darf vermuten gegen Honorar), gute Dienste bei der Herstellung des Films geleistet habe. Siehe: *Der Filmbote*, Nr. 5, 20. Jänner 1923, 19.

[36] *Der Filmbote*, Nr. 10, 10. März 1923, 44.

[37] *Das Kino-Journal*, Nr. 654, 10. Februar 1923, 22.

[38] *Wer ist der Mörder* sollte sich demnach ein 6-aktiges Kriminaldrama betiteln, in dem das Publikum dabei mitwirken sollte, den Täter zu entlarven. Siehe: *Das Kino-Journal*, Nr. 655, 17. Februar 1923, 8.

[39] *Das Kino-Journal*, Nr. 656, 24. Februar 1923, 16.

[40] *Das Kino-Journal*, Nr. 660, 24. März 1923, 6.

[41] *Die Filmwelt*, Nr. 22, 1923, 7.

[42] „Ich stelle mir diese Frauen vor, welche die Furcht vor dem Hunger und dem Elend dazu zwingt, ihr kleines Speisezimmer zu verkaufen, ihr Bett mit der gesteppten Wolldecke, alle diese Möbel, die sie so oft mit zärtlicher Hand gestreichelt haben, und an denen ihr ganzes Herz hängt. Und da kommt der Geschäftsmann, ein so prächtiger Mensch, der seine Worte so geschickt zu setzen versteht, ein Mann von Bildung, ein belesener Mann, der Briefe schreibt, wie sie in den Romanen stehen. Sich verheiraten und seine Möbel behalten dürfen! Das klingt diesen armen Frauen wie ein Feenmärchen. Landru weiß, wie man Frauen fesselt. Nicht immer durch das Herz und durch die Sinne, manchmal auch durch die Möbel. Wenn sie jung sind, wollen sie zu Möbeln kommen, wenn sie alt werden, wollen sie diese behalten.“ *Neue Freie Presse*, Nr. 20552, 16. November 1921, 7.

[43] *Das Kino-Journal*, Nr. 652, 27. Jänner 1923, 5.

[44] *Das Kino-Journal*, Nr. 653, 3. Februar 1923, 28.

[45] *Paimann's Filmlisten* befanden 1922 in ihrer Nr. 321, das Sujet behandle „ein gegenwärtig sehr interessierendes Thema, was den Zuschauer über gewisse Längen hinwegsetzt.“ Rosa Wachtel, die am Drehbuch von LANDRU mitarbeitete, lobte die Produktion sowohl was Regie, Darstellung als auch Fotografie anbelangt in ihren Filmbesprechungen, in: *Die Filmwelt*, Nr. 18, 1922, 10.

[46] Siehe dazu: Schellinger, Uwe (2009): *Trancemedien und Verbrechensaufklärung*, in: Hahn, Marcus/Schüttpelz, Erhard (Hg.) (2009): *Trancemedien und Neue Medien um 1900*, Bielefeld: transcript Verlag, 311ff.

[47] *Kastalia. Öst. Zeitschrift für wissenschaftl. u. Unterrichtskinematographie*, Nr. 10, Oktober–November 1913, 1.

[48] *Neue Freie Presse*, Nr. 20605, 23. Februar 1922, 8f.

- [49] *Psyche*, Nr. 1, 1. Oktober 1920, 6.
- [50] *Psyche*, Nr. 1, 1. Oktober 1920, 7; für einen Überblick zum filmisch-aufklärerischen Denken dieses Zeitraums, der auch ästhetische Aspekte wie den Expressionismus oder den sich ausbildenden psychoanalytisch ausgerichteten Film berücksichtigt, vgl.: Kalbus, Oskar (1927): Das Uebersinnliche im Film, in: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* Nr. 12 (5. Jg.), 795–803.
- [51] *Psyche*, Nr. 5, 20. Jänner 1921, 1.
- [52] *Psyche*, Nr. 9, 1. Juni 1921, 9.
- [53] Siehe dazu: Scherneck, Jessica (2008): Hellseher und Polizei in den 1920er Jahren. Das Österreichische Institut für kriminaltelepathische Forschung, Magisterarbeit Universität Freiburg.
- [54] *Die Andere Welt. Okkultistisches Volksblatt*, Nr. 22 (2. Jg.) [1921?], 2f.
- [55] *Die Andere Welt. Okkultistisches Volksblatt*, Nr. 33 (2. Jg.) [1921?], 1ff.
- [56] *Urania*, Nr. 26, Oktober 1920, 4.
- [57] *Urania*, Nr. 30, September 1921, 6.
- [58] *Urania*, Nr. 35, Oktober 1922, 5f.
- [59] *Urania*, Nr. 8, Februar 1924, 5.
- [60] *Urania*, Nr. 41, November 1925, 4.
- [61] Bereits 1923 hatte Ludwig Thoma vor der Kamera agiert. Im österreichischen Stummfilm KNOCK-OUT spielte er sich selbst nach eigenem Treatment unter der Regie von Armond du Plaiissy.
- [62] *Paimann's Filmlisten*. Nr. 703, Wien, 27. September 1929, 136.
-

Literatur

Ackerknecht, Erwin (1918): Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Ackerknecht, Erwin (1928): Lichtspielfragen, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Altenloh, Emilie (1914): Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena: Eugen Diederichs.

Arendt, Hannah (2007): Vita activa oder Vom tätigen Leben, München: Piper (Serie Piper 3623).

Ballhausen, Thomas/Caneppele Paolo (2005): Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte, Wien: Turia + Kant.

Fuchsig, Heinrich (1929): Rund um den Film. Grundriss einer allgemeinen Filmkunde, Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk.

Gaupp, Robert/Lange Konrad [Neubearbeitung von Gaupp u. Kieferbüll-Petersen]: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel [= Dürer-Bund. 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur].

Golias, Eduard (Hg.) (1925): Film und Schule. Beiträge zur Frage der pädagogisch-didaktischen Verwertbarkeit des Films im Rahmen der Bildungsarbeit der Schule, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.

Häfker, Hermann (1913): Kino und Kunst, Gladbach: Volksverein-Verlag (Lichtbühnen-Bibliothek 2).

Harms, Rudolf (1926): Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig: Felix Meiner.

Hecht, Hermann (1993): Pre-Cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896, Edited by Ann Hecht, London: Bowker Saur/BFI 1993.

Hellwig, Albert (1911): Schundfilms. Ihr Wesen, Ihre Gefahren und ihre Bekämpfung, Halle a.d.S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

Kalbus, Oskar (1927): Das Uebersinnliche im Film, in: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung Nr. 12 (5. Jg.).

Landru, Henri-Désiré/Botul, Jean-Baptiste (2001): Landru, précurseur du féminisme. Correspondance inédite 1919–1922. Édition établie par Christophe Clerc et Bertrand Rothé, Paris: Éditions Mille et une Nuits (Texte intégral – INÉDIT 358).

Lange, Konrad (1918): Nationale Kinoreform, Gladbach: Volksverein-Verlag 1918.

Lange, Konrad (1920): Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart: Ferdinand Enke.

Liesegang, F. Paul (1910): Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen, Leipzig: Ed. Liesegangs Verlag M. Eger.

Liesegang, F. Paul (1924): Die Anwendung des Lichtbildes im Wandel der Zeit, in: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung Nr. 9 (2. Jg.).

Nestriepke, Siegfried (1927): Wege zur neuen Filmkultur, Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Betriebs-G.m.b.H. o. J. (Schriften des Verbandes der Deutschen Volksbühnenvereine 15).

Sagan, Françoise/Chabrol, Claude (1964): Landru, Berlin: Ullstein.

Schellinger, Uwe (2009): Trancemedien und Verbrechensaufklärung, in: Hahn, Marcus/Schüttpelz, Erhard (Hg.) (2009): Trancemedien und Neue Medien um 1900, Bielefeld: transcript Verlag.

Scherneck, Jessica (2008): Hellseher und Polizei in den 1920er Jahren. Das Österreichische Institut für kriminaltelepathische Forschung, Magisterarbeit Universität Freiburg.

Stifter, Christian (1997): Die Erziehung des Kinos und die „Mission des ‚Kulturfilms‘“. Zur sozialen Organisation des „Guten Geschmacks“ in der frühen Volksbildung und Kinoreform in Wien, 1898–1930, in: Spurensuche 3–4 (o. Jg.).

Stifter, Christian H. (2004): „Film als verfeinertes Kunstwerk“. Entwicklung und Verbreitung des Kulturfilms durch Volkshochschulen in Österreich, in: Spurensuche 1–4 (15. Jg.).

Witt, Gustav Adolf (1931): Fortschritte Österreichs im Lichtbild- und Lehrfilmwesen. Bericht für die III. Internationale Lehrfilmkonferenz in Wien (26. bis 31. Mai 1931) auf Grund von Einzelberichten und amtlichen Erhebungen, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.

Quellen/Verwendete Zeitschriften

Das Kino-Journal
Der Filmbote
Die andere Welt. Okkultistisches Volksblatt
Die Filmwelt
Kronen Zeitung
Neue Freie Presse
Paimann's Filmlisten
Psyche