

Stephanie Werder

Nervenkitzel- maschine

Frühes Kino und
Nervositätsdiskurs
in Deutschland

SCHÜREN



ZÜRCHER FILMSTUDIEN 50

Stephanie Werder
Nervenkitzelmaschine
Frühes Kino und Nervositätsdiskurs in Deutschland

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 50

STEPHANIE WERDER

NERVENKITZELMASCHINE

**FRÜHES KINO UND
NERVOSITÄTSDISKURS IN DEUTSCHLAND**

SCHÜREN

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

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Die vorliegende Publikation basiert auf der Dissertation der Verfasserin,
die im Frühjahrssemester 2021 an der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich verteidigt wurde.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de
© Schüren 2026
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Marc Frank
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN 978-3-7410-0536-7
ISSN 1876-3708
DOI: 10.23799/9783741005367



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Dank	7
Einleitung	9
1 Die Kinematografie im nervösen Zeitalter	33
1.1 Neurasthenie: Krankheit der Moderne	36
1.2 Ubiquität des Nervositätsdiskurses: Kultur und Kunst	60
1.3 Das frühe Kino und seine Modernität	85
1.4 Ein nervenaffizierendes Medium?	100
1.5 Zwischenfazit: Ursachen für den Nervositätsdiskurs zum Kino	113
2 Schundfilme und Schreckbilder: Der Nervositätsdiskurs in der Kinoreformbewegung	117
2.1 Drei zentrale Figuren der Kinoreform: Conradt, Schultze und Hellwig	126
2.2 Psychiatrische Perspektiven: Nervenzerrüttung, Suggestion und Nachahmung	147
2.3 Die Kinoreform-Zeitschrift <i>Bild und Film</i>	159
2.4 Ästhetische Perspektiven	175
2.5 Zwischenfazit: Vom Schreckbild bis zur ästhetisch produktiven Kategorie	210
3 Nervenkitzel garantiert! Der Nervositätsdiskurs in den Branchenzeitschriften <i>Lichtbild-Bühne</i> und <i>Der Kinematograph</i>	213
3.1 Auseinandersetzung mit kinokritischen Positionen	218
3.2 Kritik mittels der Nervenlehre	240
3.3 Positive Ausprägungen des Nervositätsdiskurses	256
3.4 Der Nervositätsdiskurs in der Filmwerbung	281
3.5 Zwischenfazit: Verteidigung, Vorsätze und Verkaufsargument	308

4 Nervöse im Film	311
4.1 Zuckungen und sonderbare Heilmethoden: Nervöse in der Filmkomödie	313
4.2 Figuren am Rande der Nervenzerrüttung: Nervöse im Kinodrama	331
4.3 Zwischenfazit: Imaginationen des Nervösen für das Massenpublikum	370
5 Resümee	371
Literaturverzeichnis	377
Primärliteratur	377
Inserate	389
Forschungsliteratur	391
Online-Ressourcen	399
Filmverzeichnis	401
Personenverzeichnis	406
Bildnachweise	412

Dank

Für ihre Unterstützung in allen Formen – sei es durch fachliche Hinweise und Hilfestellungen, Literaturtipps, konstruktive Kritik, ihr ermutigendes Interesse an meiner Arbeit, ihre Komplizenschaft in diversen Unterfangen, ihre wertvolle Freundschaft oder mentalen Support – möchte ich zahlreichen Personen danken, die mich in den letzten Jahren, über kurze und lange Strecken, begleitet haben: Adrian Gerber, Anastasia Ioannidis, Anna Gonon, Anton Kaes, Barbara Flückiger, Bettina Heck, Carmen Tobler, Corinne Buffon, Daniel Wiegand, Eve Hübscher, Felix Sippel, Fabienne Liptay, Franciska Bržan, Franziska Heller, Henriette Bornkamm, Ian Christie, Jacqueline Maurer, Jelena Rakin, Julia Kuster, Katharina Flieger, Kristina Köhler, Leo Hofmann, Liliane Hollinger, Marian Petraitis, Marius Baumann, Martin Loiperdinger, Matthias Uhlmann, Mattia Lento, Mireille Berton, Philip Sippel, Sabine Lenk, Sandra Karli, Selina Hangartner, Simeon Thompson, Thomas Gehring, Thomas Hensel, Till Brockmann, Veronika Rall und Wolfgang Fuhrmann. Ebenso danke ich allen weiteren Kolleg:innen am Seminar für Filmwissenschaft, des NCCR Mediality, allen Mitgliedern des Early Cinema Colloquiums, der Domitor-Gesellschaft sowie der Gemeinschaft der Stummfilm-Begeisterten an den Festivals in Pordenone und Bologna für den inspirierenden fachlichen Austausch.

Zu besonderem Dank bin ich Jörg Schweinitz verpflichtet, der mein Interesse für das frühe Kino während meines Studiums weckte, diese Studie von Anfang an begleitet und mir viele zentrale Hinweise geboten hat und mich zuletzt, als Herausgeber der Zürcher Filmstudien, unterstützte. Auch Margrit Tröhler gilt für ihre langjährige Unterstützung am Seminar für Filmwissenschaft und als Herausgeberin der Buchreihe größter Dank. Außerdem danke ich Frank Kessler, der Korreferent war und von dem ich auch im Early Cinema Colloquium stets wichtige Impulse erhielt. Für das sorgfältige Lektorat dieses Buches danke ich Marc Frank.

Großer Dank gebührt dem interdisziplinären vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven») der Universität Zürich unter der Leitung von Christian Kiening, Martina Stercken und Margrit Tröhler, in dessen Rahmen diese Dissertationsschrift entstanden ist.

Für ihre langjährige Unterstützung möchte ich meinen Eltern Esther und Ulrich Werder danken sowie auch Jolanda Derrer. Von Herzen danke ich Vincent Hofmann und meinem Sohn Emil.

Einleitung

Einer Rezension des Musiktheaterstücks *Crisi Di Nervi* im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* konnte man 2017 folgenden Kommentar entnehmen:

Das Erfolgseignis des Liederabends sind die Häppchen. Sie passen zur verkürzten Aufmerksamkeitsspanne der Smartphone-Gesellschaft. Ein 140-Zeichen-Sätzchen auf Twitter lesen, dann ein Youtube-Video mit Marcello Mastroianni schauen, das entspricht dem Zeitgeist. Wer will da einer langatmigen Inszenierung beiwohnen? Lieber schont man die Nerven an einem schnipselartigen, «handyfoto-genen» Liederabend. Kein Wunder, füllt man mit Revuen die Säle. (Baigger 2017)

In der Rezension vermischt sich die Kritik am gegenwärtigen Umgang mit Medien mit der Kritik an den formalen Aspekten von *Crisi Di Nervi* (inszeniert 2017 am Theater Neumarkt in Zürich von Carsten Meyer und Jacques Palminger). Die kurzweilige Form des Stücks sei Ausdruck der Zeit; sie passe zur «Smartphone-Gesellschaft». Das Smartphone – so das verbreitete Narrativ, dem sich die NZZ-Autorin hier anschließt – verderbe die Fähigkeit, sich einem Gegenstand eingehend aufmerksam zu widmen. Eine ans Smartphone gewöhnte und dadurch konzentrationsunfähige Person könne nur noch kleine «Häppchen» aufnehmen und sich den Dingen oberflächlich widmen. Dies schlage sich auch in der Form nieder, wie wir Kunst rezipieren können oder unterhalten werden wollen: Wir, vom Smartphone sozusagen verdorben, ließen uns einzig vom bunten Vielerlei ansprechen, jede tiefere Auseinandersetzung mit einem Gegenstand straziere unsere «Nerven».

Es ist ein bekanntes Phänomen, dass sich die diskursiven Reaktionen auf neu entstandene Medien historisch wiederholen können, etwa die Art und Weise, wie sich die Faszination an den Möglichkeiten eines neuen Mediums mit der Skepsis über seine Auswirkungen auf die Gesellschaft paart, und immer wieder tauchen in der Geschichte ähnliche medienkritische Denkgiguren auf, immer wieder mischen sich Vorbehalte gegenüber dem jeweiligen neuen Medium mit breiterer Gesellschafts- oder Kulturkritik.

Der Kommentar zu *Crisi Di Nervi* erinnert an Argumente und Narrative, die im deutschen Sprach- und Kulturraum vor mehr als 100 Jahren im Rahmen der kritischen Auseinandersetzung mit dem damals noch jungen Medium Kino verbreitet waren. Im vorliegenden Fall trifft dies sogar bis

auf die Ebene der Wortwahl zu, wenn nämlich die Autorin davon spricht, dass ein Publikum, das einem Liederabend beiwohne (statt einer «langatmigen Inszenierung»), seine *Nerven schone*.

Denn es ist der Topos der Nervosität, der zahlreiche publizistische Äußerungen bis hin zu den prominentesten Texten zum Kino aus der Zeit um 1910 prägt – und das betrifft das ganze Spektrum von Schreibenden, die sich bis zum Ende des Ersten Weltkriegs filmpublizistisch betätigten, ungeachtet ihrer teilweise ganz unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Haltungen zum Kino.

Da wäre etwa der Schriftsteller Karl Hans Strobl, der den Kinematografen im Jahr 1911 nicht nur pointiert als «Automatenbuffet der Schaulust» charakterisiert, sondern auch als Emblem der nervösen Moderne umschreibt, als einen «der vollkommensten Ausdrücke unsrer Zeit», die er nostalgisch-wehmütig von der Vergangenheit abgrenzt: «Sein hastiges, fahriges Tempo entspricht der Nervosität unsres Lebens, das unruhige Flimmern, das Huschende seiner Szenen ist der äußerste Gegensatz taktfesten Schreitens, zuversichtlichen Beharrens» (1984, 52).¹

Ähnlich ambivalent beurteilt der Journalist, Schriftsteller, Theater- und Varietékritiker Ferdinand Hardekopf 1910 das noch junge Medium. Ausgehend von den als rasant und konzentriert empfundenen Filmhandlungen zieht Hardekopf Rückschlüsse auf die Bedürfnisse des Kinopublikums. Dieses charakterisiert er als «nervöse[s] Visorium» und vergleicht es mit der literarischen Figur des Neurasthenikers Jean Des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans französischem *Décadence*-Roman *À rebours* (1884), weil es nämlich «in gedrängten Minuten viel und vielerlei sehen» (1984, 45) wolle.

Von der Relevanz des Kinos überzeugt erklärte Paul Lenz-Levy, der zeitweilige Herausgeber der Kinobranchenzeitschrift *Lichtbild-Bühne* und einer der frühesten Filmkritiker (vgl. Diederichs 2001, 84) im Jahr 1913: «Die Theater-Kinematographie ist die «wahrste Ausgeburt» des nervösen Jahrhunderts» (Lenz-Levy 1913, o. S.).² Seine «leichte Mitteilbarkeit» bilde einen Vorzug des Mediums – dies passe besonders gut zur gegenwärtigen Epoche: «Das Kinematographenbild gewährt dem nach der Werktagsneige erschöpften Gegenwartsmenschen die fast allein noch erwünschte Zerstreuung ohne sonderliche geistige Anstrengung» (ebd.).

Für die Soziologin Emilie Altenloh, die dem deutschen Kino mit besonderem Fokus auf sein Publikum 1914 die erste sozialwissenschaft-

1 Der Text wurde 1911 auch in der *Lichtbild-Bühne*, allerdings ohne Angabe der Autorenschaft und unter einem anderen Titel abgedruckt, vgl. Anon. (1911c).

2 Der Aufsatz «Das Wesen des Lichtspiels» erstreckt sich über mehrere Ausgaben der Zeitschrift (Nr. 354–358). Die zitierte Stelle stammt aus: *Der Kinematograph*, Nr. 356, 22.10.1913, o. S.

liche Studie widmete (vgl. Schweinitz 1992, 427), erklärte sich der Erfolg des Mediums ebenfalls aus der durch moderne Arbeit hervorgegangenen Erschöpfung. Diese lasse keine richtige Erholung oder Muße mehr zu. Mit mehr Distanz zum Massenmedium als Lenz-Levy erklärt die Wissenschaftlerin, das Kino «wirkt mit so starken Mitteln, daß selbst erschlafte Nerven aufgepeitscht werden» (Altenloh 2012, 56).

In seinem vielzitierten Artikel «Theater und Kinematograph» (1911) gibt sich Hermann Kienzl indes prononciert als Kinofeind zu erkennen. Er will eine Sucht der Großstadtmenschen nach schädlichen Nervenreizen erkennen: «Und da der Großstadtmensch an Nervenreize gewöhnt ist wie der Arsenikesser an sein Gift, nimmt er es besonders dankbar hin, wenn der Film ihm eine aufregende Räuber- oder sonst eine spannende Geschichte à la minute erzählt.» (1992, 231) Dabei impliziert Kienzl, ganz Theaterkritiker und -autor, dass Kinodramen sich so schädlich wie Arsen auswirken. Besonders seine Behauptung einer Ähnlichkeit zwischen den Wahrnehmungsbedingungen in der Großstadt und den medialen Eigenschaften von kinematografischen Vorstellungen wird in der Filmtheorie-Geschichtsschreibung immer wieder exemplarisch herbeigezogen:

Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet; im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist! (Kienzl 1992, 231)

Victor Noack, Verfasser mehrerer sozialreformerischer Schriften, der der Lebensreformbewegung nahestand³ und sich besonders für das Proletariat und Großstadtleben interessierte (vgl. Schweinitz 1992, 441), sorgte sich wiederum besonders um die *Nervengesundheit* der unteren sozialen Schichten und auch um jene der Kinder im Kinopublikum. Auch Noack hielt das Kino, vor allem die fiktionalen Filmdramen, für «Gift» (Noack 1913, 9) – allerdings in einem noch konkreteren Sinn als Kienzl. Denn für Noack stand fest, dass der «Kientopp» mit seinem populären Angebot für den in den letzten Jahren zu beobachtenden Anstieg der «Nerven-, Gemüts- und Geisteskrankheiten» mitverantwortlich sei: «Eine große Zahl von Aerzten hat beobachtet, daß die ›Kientopp-Schlager‹ bei Zuschauern,

3 Auf Noacks Nähe zur Lebensreformbewegung deutet z. B. die in dessen Buch *Der Kino* (1913) abgedruckte Werbung des Verlags Felix Dietrich für eine weitere Publikation Noacks, *Schlafstelle und Chambre garnie (Ledigenheime)*, hin.

deren Nervensystem sich nicht im Gleichgewicht befindet, mehr oder weniger krankhafte Störungen auslösen» (ebd., 10).

Eher als eine Bedrohung der *Sittlichkeit* empfand hingegen der evangelische Pastor Walther Conradt das Kino. Auch er kommt dabei aber nicht am Nerventopos vorbei. In seiner einflussreichen Abhandlung *Kirche und Kinematograph* (1910) sah Conradt im internationalen Charakter der Filmwirtschaft einen Grund für die schlechte Qualität; besonders die französischen Filmdramen stellten für ihn «Attentate auf Nerven und Sinne der Zuschauer» (1910, 16) dar.

Nicht zuletzt war auch Hermann Häfker, einer der umtriebigen deutschen Kinoreformer der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, davon überzeugt, dass das Kino – wenn es in falscher Form daherkommt – sich in die «Nervenkitzelmaschinen» (1913, 10) des modernen Zeitalters einreihe.

Diese kleine Sammlung von Einschätzungen weist allerdings bereits darauf hin, dass sich das, was man um 1900 gemeinhin unter dem Begriff Nerven verstand, beträchtlich von der heutigen, meist sprichwörtlichen Verwendung des Ausdrucks «die Nerven strapazieren» oder «schonen» unterscheidet. Die Ähnlichkeit der damaligen Kommentare zum sich gerade als Massenmedium etablierenden Kino mit der Rezension von 2017 zu *Crisi di Nervi* ist mithin nur eine oberflächliche.⁴ Dennoch spricht sie dafür, dass in Zeiten medialer Transformationen der Begriff Nerven nach wie vor tradiert ist. Es soll in dieser Studie aber nicht um einen Vergleich zwischen heutigen und vergangenen Mustern der Medienkritik gehen, sondern vielmehr um den Mechanismus, wie sich ein medizinischer beziehungsweise kulturkritischer Diskurs im Nachdenken über ein neues Medium niederschlagen und den Blick auf dasselbe mitbestimmen konnte.

Um 1900 war nämlich die Auffassung verbreitet, das Kino entspreche – auf die eine oder andere Weise – dem nervösen Zeitgeist der eigenen Epoche, die man auch als *Zeitalter der Nervosität* verstand. In Deutschland – genauso wie in weiten Teilen Europas und Nordamerikas – hatte sich, beginnend mit den 1880er-Jahren, ein gesellschafts- und kulturkritischer *Nervositätsdiskurs* verbreitet, der seine medizinische Entsprechung im Konzept der *Neurasthenie*, einer krankhaften Schwäche des reizbaren Individuums hatte. Nervosität wurde schon früh als Symptom der Moderne gedeutet. Als Auslöser einer solchen allgemeinen nervösen Befindlichkeit galten soziologische Faktoren wie der damals so bezeichnete *Kampf ums Dasein* und die wahrgenommene Beschleunigung des Lebens im moder-

4 Außerdem dürfte auch der Titel des in der Rezension behandelten Musiktheaterstücks, *Crisi di Nervi*, die Autorin zu dieser Formulierung inspiriert haben.

nen kapitalistischen Wirtschaftssystem, die fortschreitende Technisierung, die neuen individualisierten Lebensbedingungen sowie die Reizüberflutung in den massiv gewachsenen Großstädten (vgl. Radkau 2000, 19–28).

Mit dem Kino etablierte sich in dieser Zeit ein neues Medium, das aus zeitgenössischer Sicht – trotz vieler Parallelen zu früheren Visualisierungstechniken und Vorführungs-Dispositiven – in besonderer Weise als *modern* galt (vgl. Singer 2009, 37). Kinolokale begannen mit ihren bunten Fassaden bald das moderne Stadtbild von Metropolen wie Berlin mitzuprägen; der Kinobesuch wurde für die großstädtischen Massen zur erschwinglichen und beliebten Freizeitbeschäftigung; die Betrachtung bewegter, *lebender Bilder* avancierte zur populären und neuartigen Form von Unterhaltung und Information. Die kritische Auseinandersetzung mit dem neuen Medium, die sich in diversen gesellschaftlichen Gruppen vollzog, stellte oft zugleich eine Auseinandersetzung mit der Moderne an sich dar.

Zur Zeit seiner kulturellen Etablierung als urbane Unterhaltungsinstitution wurde das Kino in Deutschland auf vielfältige Weise im Licht des Nervositätsdiskurses interpretiert. Seine Interpretation im Begriffssatz der Nervosität schloss an zeitgenössische psychiatrische Diskurse, hygienische und populäre Debatten, Mediendiskurse, aber auch an ästhetische Konzepte des späten 19. Jahrhunderts an. Sie bilden den Kontext, in dem die eingangs zitierten Aussagen zu verstehen sind. Letztlich prägte aber nicht nur der moderne Nervositätsdiskurs den Blick auf das Kino, sondern das Medium bestimmte wiederum auch die Sicht auf die moderne Lebenswelt mit.

Zur Fragestellung dieser Studie: Das Nachdenken über das frühe Kino war also geradezu durchdrungen von Ideen des Nervösen. Einerseits können die Aussagen dazu als Teil des kulturellen Nervositätsdiskurses der Jahrhundertwende betrachtet werden, andererseits liefen im Knotenpunkt des Nervositätskonzepts zahlreiche zentrale Themen zusammen, die die medienreflexive Auseinandersetzung mit dem Kino im wilhelminischen Deutschland dominierten. Und einige Denkmotive, die auch die spätere Filmtheorie weiter prägen sollten, haben hier ihren Ursprung. Die vorliegende Studie beschäftigt sich deshalb mit der Frage, wie sich der Nervositätsdiskurs zum Kino um 1910 gestaltete, welche Facetten und Kontexte er besaß und welche spezifischen Vorstellungen dazu herausforderten, das Kino in diesem Sinne zu interpretieren.

Dabei gilt es zunächst, den Diskurs – über den Kanon der heute bekanntesten Texte der deutschen Kinodebatte⁵ hinaus – in seinem gan-

5 Vgl. die entsprechenden Textsammlungen von Kaes (1978), Güttinger (1984) und Schweinitz (1992).

zen Facettenreichtum und seinen Ambiguitäten zu erschließen. Die hauptsächlichlichen Quellen dafür stellen zeitgenössische kinobezogene Texte dar, die etwa ab 1907 regelmäßig in speziellen Branchenzeitschriften und etwa ab 1909 auch in Kulturzeitschriften, in literarischen Magazinen (vgl. Kaes 1978, 2) und im Feuilleton sowie in monografischer Form erschienen. Der Nervositätsdiskurs zum Kino ist in diversen Zusammenhängen und bei einem besonders breiten Spektrum von Personen nachweisbar, die mit ihren Äußerungen unterschiedliche Ziele verfolgten. Er prägt Texte, die das Kino befürworteten, ebenso wie Schriften, die dem Kino ablehnend, ja feindlich gegenüberstanden, innerhalb des gesamten politischen Spektrums und diverser Berufssparten. So findet er sich in Texten aus dem Umfeld der konservativen Kinoreformbewegung (deren aktive Mitglieder mehrheitlich dem Bildungsbürgertum entstammten und in pädagogischen, juristischen, medizinischen oder klerikalen Berufsfeldern tätig waren), taucht aber auch in Texten mit sozialreformerischem Hintergrund auf, ebenso in Äußerungen avantgardistischer Intellektueller, in der literarischen Szene wie im (Kultur-)Journalismus.

Die vorliegende Untersuchung möchte anhand je einer größeren Fallstudie zwei in vieler Hinsicht entgegengesetzte und wiederum in sich differenzierte Lager der frühen Kinopublizistik genauer untersuchen: die Positionen in der (eher skeptischen bis ablehnenden) Kinoreformbewegung sowie die in der (eher positiv gestimmten) Branchenpresse mit dem Fokus auf den Zeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph*. Die Schriften der Kinoreformbewegung bilden ebenso wie die Branchenzeitschriften aufschlussreiche Untersuchungsgegenstände, weil sie in verdichteter Weise existierende Meinungen aufzeigen, die durch diese Publikationen massenhaft weiterverbreitet wurden.

So wie sich der Nervositätsdiskurs zum Kino als äußerst heterogenes und dichtes Geflecht präsentiert, so entfaltete er sich in ebenso vielfältigen Kontexten. Was die unterschiedlichen Denkmotive und Narrative jedoch verbindet, gleichsam als gemeinsamer Nenner, ist die Konzeption des Kinos als *nervenaffizierendes Medium*. Der Begriff ‚affizierend‘ wird hier als übergeordneter Begriff verwendet, der sich besonders anbietet, die unterschiedlichen historischen Positionen zur Beziehung zwischen Kino und Nervosität zu fassen – reicht doch sein breites Bedeutungsspektrum vom medizinischen Sinn ‚angreifen‘, ‚krankhaft verändern‘ oder ‚in Mitleidenschaft ziehen‘ über das neutralere ‚beeinflussen‘ oder ‚sich übertragen‘ bis hin zu positiv konnotierten Bedeutungsdimensionen wie ‚reizen‘, ‚erregen‘ oder ‚Eindruck machen‘.

Die Vorstellungen über das nervenaffizierende Medium, wie sie um 1910 verbreitet waren, sind entsprechend weitreichend. Dazu gehört etwa der Ansatz, der das Kino als Ursache von Nervosität begreift. Auch die Idee,

das Kino sei ein mit der Nervenkonstitution des modernen (besonders des großstädtischen) Menschen kompatibles Medium, findet sich in diversen Kontexten. Diese Idee wurde von zahlreichen Personen sowohl mit kinokritischen und resigniert kulturpessimistischen als auch mit kinoreformerschen oder kinofreundlichen Ansichten vertreten. Daneben existierte die Konzeption des Kinos als Spiegel für das nervöse Zeitalter, also als Medium, das geeignet sei, die Nervosität der modernen Welt abzubilden – und damit zu reproduzieren. Einer anderen Vorstellung zufolge habe das Kino durch die Zerstreung, die es bot, nun aber nervenberuhigend gewirkt, ja es wurde auch geradezu als Heilmittel für kranke Nerven verstanden – gerade diese Ideen gewannen während des Ersten Weltkriegs an Bedeutung. Ein anderes ins Positive gewendetes Denkmotiv bestand in der Vorstellung, das Kino wirke wohltuend nervenerregend auf sein Publikum – eine Vorstellung, die im Diskurs zur Filmwerbung weit verbreitet war. Schließlich existierte die Idee des Kinos als Ort der Erholung innerhalb der nervösen (städtischen) Lebenswelt.

Das Bild, das sich hier präsentiert, reibt sich in gewisser Weise mit der in der Filmgeschichtsschreibung üblichen Sichtweise auf das Kino bis zum Ende des Ersten Weltkriegs: Interessanterweise taucht der Gedanke des nervenaffizierenden Kinos nämlich nicht nur in Bezug auf die Phase des *Kinos der Attraktionen* (1895 bis ca. 1906) auf, dessen Zuschauerschaft wegen der auf Zurschaustellung von Attraktionen ausgerichteten Stilmerkmale, der schockartigen Präsentationsweisen, der direkten Adressierungsmodi und spezifischen Vorführungskontexte heute gemeinhin mit der Vorstellung eines in Aufregung versetzten Publikums in Verbindung gebracht wird (vgl. Gunning 1996). Die Hochphase der zeitgenössischen Konzeptionen vom Kino als einem nervenaffizierenden Medium zeichnet sich anhand der vorliegenden Quellen stattdessen um 1912 ab, also mitten in der Phase des *Kinos der Zweiten Epoche*,⁶ zu einem Zeitpunkt, als narrative Langspielfilme in den Lichtspieltheatern zur Norm zu werden begannen und sich das Medium mit dem Autorenfilm vermehrt «klassischen ästhetischen Vorstellungen» (Schweinitz/Wiegand 2016, 9) annäherte – sprich in einer Phase, mit der meist Zuschauerkonzepte assoziiert werden, die weniger auf Nervenerregung setzen.

Es lässt sich außerdem beobachten, dass sich die Aussagen und Ansätze auf unterschiedliche Dimensionen des Kinos als Medium⁷ bezie-

6 Die Epochenbezeichnung *cinéma de la seconde époque* wurde von Eric de Kuyper (1992) geprägt, der damit das europäische und US-amerikanische Kino der 1910er-Jahre bezeichnet.

7 In der Untersuchung wird bewusst vom Medium Kino (bzw. von kinematografischen Vorführungen außerhalb der Institution Kino) gesprochen und weniger vom Medium

hen konnten: auf bestimmte mediale Qualitäten (wie etwa das Bewegtbild), technische Mängel bei der Projektion (etwa das Flimmern), auf gewisse formale Mittel (wie die Montage), auf die dispositive Einrichtung, auf bestimmte Filminhalte (etwa Sensationen), auf einzelne Genres (wie den Kriminal- und den sogenannten Sensationsfilm), auf die gesamte Programmgestaltung einer Kinovorstellung oder auch auf den Kinobesuch als Gesamtphänomen innerhalb des Rahmens moderner Freizeitkultur.

Die Konzeption des nervenaffizierenden Kinos hat diverse Gründe, so die Argumentation in dieser Studie, die die besondere Relevanz des Nervositätsdiskurses für die zeitgenössischen Medienreflexionen zum Kino beleuchtet. Grundsätzlich lag der Schluss vom modernen Medium auf die Nervosität oder die Neurasthenie der Gesellschaft, die Krankheit der Moderne, nicht weit. Es erstaunt nicht, dass der Nervositätsdiskurs, der die Moderne im wilhelminischen Deutschland begleitete, und das Kino, das als Medium geradezu emblematisch für die Moderne stand, miteinander in Verbindung gebracht wurden. Um die Jahrhundertwende entspann sich der Nervositätsdiskurs zudem auch an anderen Medien und Kunstströmungen – er hatte also im Kontext der Medienreflexionen schon eine gewisse Tradition.

So vielgestaltig und diffus sich dieser Diskurs ausnahm, so viele Anschlussmöglichkeiten bot er für alle, die sich mit dem Kino beschäftigten und die Ideen zur Nervosität aus den verschiedensten Kontexten auf das Kino übertrugen. Die Kinoreform instrumentalisierte etwa häufig das Schreckbild der Nervenzerrüttung, um gegen «Schmutz und Schund» in der Kinematografie vorzugehen, während die Idee vom nervenaffizierenden Medium – gleichzeitig – in der Werbesprache der Annoncen für den Film einen festen Platz hatte.

Schließlich dürfte ein anderer Grund für den Nervositätsdiskurs zum Kino auf der Ebene der neuartigen visuellen Wahrnehmung des jungen Mediums gelegen haben. Vor dem spezifischen Hintergrund des Nervositätsdiskurses traten für zeitgenössische Betrachtende bestimmte perzeptive Qualitäten des filmischen Bildes ostentativ⁸ hervor – Qualitäten, die um 1900 mit der Nervosität assoziiert wurden. Zahlreiche Quellen

Film, weil die hier analysierten Konzepte nicht nur einzelne Filme als nervenaffizierend auffassen, sondern auch ganz unterschiedliche Aspekte der Filmrezeption und z. T. auch das Kino als Gesamtphänomen.

- 8 Der theoretische Begriff der *Ostentation* wurde im Rahmen des Schweizer Nationalen Forschungsschwerpunkts «Mediality – Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven» unter der Leitung von Christian Kiening, Martina Stercken und Margrit Tröhler geprägt, im Rahmen dessen 2013–2017 auch die vorliegende Studie entstand. Mit dem Begriff wurden Phänomene des Hervortretens medialer Qualitäten innerhalb spezifischer historischer Konstellationen erforscht.

Neuerung im Kino.



Der in einigen Großstädten während der heißen Tage rapid zurückgehende Besuch hat einem schon lang bestehenden Plan rasch zur Verwirklichung verholfen: Der Vereinigung von Kino und Bad. Man verfolgt damit eine Reihe von großen Gedanken. Einmal spart der Besucher Geld, zweitens Zeit, ferner ist die Feuersgefahr auf ein Minimum beschränkt, endlich aber kann der Besucher bei der starken Erregung, wie sie das Kinodrama mit sich bringt, ganz nach eigenem Belieben seinen Nerven Abkühlung verschaffen oder wenn es ihm zu kühl im Saal zugeht, sich mit einem Griff am Hahn einheizen.

1 Die nervenaffizierende Wirkung des Kinos in Carl Storchs Karikatur *Neuerung im Kino*, in *Fliegende Blätter*, Jg. 155, Nr. 3965, 1921, 32

belegen, dass die empfundene Flüchtigkeit des Bewegtbildes, die Fragmentiertheit und die abrupten Bildwechsel (etwa durch die Montage) mit der modernen Seherfahrung (speziell in den Großstädten) in Verbindung gebracht wurden (vgl. Werder 2018). In der Perspektive dieser historischen Seherfahrung und der diskursiven Konstellation rund um das Nervöse um 1900 wird das Medium Kino als *nervöses Medium* sichtbar, ja auffällig.

Blickt man auf die intensive thematische und ästhetische Auseinandersetzung mit der modernen Nervosität, wie sie etwa in der Literatur der Jahrhundertwende stattfand, so ergibt sich schließlich auch die Frage, *ob* – und wenn ja, *wie* – dieses Thema in den zeitgenössischen Filmen verhandelt wurde. Tatsächlich spielten länderübergreifend Nervöse oder Neurasthenie-Kranke im Figurenrepertoire des frühen (fiktionalen) Kinos eine beachtliche Rolle. Es zeigt sich, dass es das Thema nicht nur auf humoristische Art und Weise verhandelte – etwa in Tic-Filmen –, sondern auch in zahlreichen Kinodramen, die sich um nervöse Figuren drehten. Die kulturelle «Attraktion der Nerven» (Radkau 2000, 10) machte sich also auch im Film selbst bemerkbar. Was dabei erzählt wurde, hing eng mit dem Genre,

dem Verlauf der Realgeschichte und dem allgemeinen Nervositätsdiskurs sowie auch mit mediengeschichtlichen Entwicklungen zusammen.

Zum Forschungsstand: Für die Untersuchung des Fragenkomplexes konnte einerseits auf medizin- und kulturhistorische und andererseits auf einschlägige filmwissenschaftliche Forschungsliteratur zurückgegriffen werden.

Während die Bedeutung des Wissensparadigmas der Nervosität und der Neurasthenie für die europäische Kultur lange kaum wahrgenommen wurde, da es Bergengruen, Müller-Wille und Pross zufolge «durch die Dominanz nachfolgender Paradigmen verdrängt wurde» (2010, 10), herrscht heute Konsens darüber, dass das Thema «eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die Kultur und Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert hatte» (ebd.).

Seit den 1990er-Jahren kam es in den historischen Wissenschaften zur Aufarbeitung der Geschichte der Nervenlehre und ihrer Bedeutung für die europäische Kultur. Medizinhistorisch ist die Situation für den deutschen Raum inzwischen gut erschlossen (vgl. z. B. Eckart 1997, Roelcke 2001, Fischer-Homberger 2010).

Auch aus breiterer kulturhistorischer Perspektive wurde das Phänomen mehrfach erforscht. Für den deutschen Nervositätsdiskurs ist allen voran Joachim Radkaus detailreiche Studie *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* aus dem Jahr 1998 zu nennen, die die Geschichte der Nervosität in Hinsicht auf ihre Bedeutung für die deutsche Gesellschaft und Politik untersucht. Die «in den 1880er-Jahren ausbrechende Nervositätsepidemie» wird hier als «Beginn moderner Streßerfahrungen» (2000, 11) definiert, denen sich die Studie nicht nur über medizinische und kulturkritische Schriften der Zeit, sondern auch über zahlreiche Behandlungsakten und Selbstbeschreibungen von Betroffenen nähert. In *Das Zeitalter der Nervosität* fragt Radkau, «wie eine Kultur dazu kam, einen solchen Grenzzustand zwischen Krankheit und Gesundheit als charakteristisches Leiden zu inszenieren» (ebd.). Zwar werden auch einzelne literarische Umsetzungen des Themas besprochen, darüber hinaus berührt die ansonsten umfangreiche und zahlreiche Bereiche abdeckende Studie leider kaum medienhistorische Fragen.

Ähnlich wie Radkau führt auch Volker Roelcke Psychiatrie- und Gesellschaftsgeschichte zusammen. Seine 1999 erschienene Studie *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914)* beleuchtet die Entstehung des Konzepts der Neurasthenie als Zivilisationskrankheit in Deutschland. Roelcke zeichnet den «Niederschlag der sich verändernden bürgerlichen Selbstwahrnehmung

im psychiatrischen Diskurs» (1999, 204) nach und hebt besonders die Rolle der «Krise des bürgerlichen Selbstbewusstseins» (ebd., 122) zwischen ca. 1880 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs für die Popularität des Neurasthenie-Konzepts hervor. Umgekehrt zeigt er, wie die «im psychiatrischen Diskurs formulierten Begriffe und Theorien die Wahrnehmungsformen und Deutungsmuster der bürgerlichen Gesellschaft beeinflussten» (ebd., 204) – eine Perspektive, an die hier angeschlossen werden soll.

Für die Aufarbeitung des Diskurses im deutschen Sprachraum ist ebenso Michael Cowans Studie *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity* (2008) zu nennen: Cowan beleuchtet das Thema der Nervosität in der Populärmedizin, der Willenstherapie, der Gymnastik und Körperkultur sowie in der Reformpädagogik und der deutschen Literatur. Für die Untersuchung des Nervositätsdiskurses zum Kino sind jene Stellen besonders aufschlussreich, in denen Cowan die Wechselwirkung des Nervositätskonzepts mit zu jener Zeit einflussreichen philosophischen und ästhetischen Ideen beschreibt, so etwa die Vorstellung, der Impressionismus sei der Ausdruck einer allgemeinen nervösen Willensschwäche (vgl. ebd., 31–39).

Mit einem ähnlichen Fokus wie Cowan geht Wolfgang Martynkewicz in *Das Zeitalter der Erschöpfung: die Überforderung des Menschen durch die Moderne* (2013) auf die deutsche Auseinandersetzung mit der modernen Nervenschwäche ein. Die Studie widmet sich diversen Diskursen der «Kultur der Erschöpfung» (ebd., 19) angesichts der Moderne um 1900: Mit biografischem Interesse beleuchtet sie zum Beispiel diverse Persönlichkeiten aus dem Literaturbetrieb und der Philosophie, die um die Jahrhundertwende mit der Diagnose (nervöser) Erschöpfung konfrontiert waren. Sie zeigt aber auch, wie das in dieser Zeit entstehende neue Vitalitätsideal und lebensreformerische Ideen zur Optimierung des Menschen mit der kollektiven Angst vor der Erschöpfung zusammenhingen.

Andreas Killen nimmt in seiner sozialhistorisch ausgerichteten Untersuchung *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity* (2006a) mit dem Fokus auf die wilhelminische Hauptstadt eine lokale Perspektive ein. Der Stadt Berlin schreibt der Kulturhistoriker ein besonderes Bewusstsein für den modernen Wandel und die Beschleunigung zu; er versteht die rasant angewachsene Groß- und Weltstadt als Epizentrum moderner Nervosität. Eingehend beleuchtet Killen den Zusammenhang zwischen Neurasthenie und Elektrotechnik sowie die Elektrotherapie, mit der Neurasthenie-Kranke oftmals behandelt wurden. Die Studie verfolgt aber auch die Entwicklung der Krankheit hin zum Massenphänomen (was Killen u. a. mit dem Einfluss der Sozialversicherung erklärt), untersucht die Anwendungen der Elektrotherapie während des Ersten Weltkriegs sowie

das Entstehen des Krankheitsbildes der traumatischen Neurose (heute: posttraumatische Belastungsstörung), das in vieler Hinsicht als Nachfolger der Neurasthenie gelten kann.

Diesen ausschließlich auf den deutschen Raum ausgerichteten kulturhistorischen Studien steht der von Marijke Gijswijt-Hofstra und Roy Porter herausgegebene Sammelband *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War* (2001) mit seinem transnationalen Ansatz gegenüber. Die darin enthaltenen Beiträge zeigen auf, dass das Syndrom der Neurasthenie sich nicht auf Deutschland beschränkt, sondern auch in Amerika, Großbritannien, den Niederlanden und Frankreich von Bedeutung war und dort je eigene Ausprägungen erfuhr.

Studien wie Anson Rabinbachs *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (1992) oder Philipp Sarasins Habilitationsschrift *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914* (2001) helfen, den deutschen Diskurs zur Neurasthenie in die gesamteuropäische größere (Diskurs-)Geschichte der Moderne einzuordnen.

Neben diesen breit ausgerichteten kulturhistorischen Beiträgen liegen einzelne medien-, kunst- oder literaturhistorische Abhandlungen vor, die ihrerseits die Wechselwirkung des Nervositätsdiskurses mit ästhetischen Diskursen untersuchen. Letzteres stellt auch eines der zentralen Anliegen der vorliegenden Studie dar. Sie baut nämlich auf dem Gedanken auf, dass «ästhetische Konzepte in der frühen Moderne in ausdrücklicher Auseinandersetzung mit und unter Berufung auf sinnesphysiologisches Wissen (re)formuliert werden», wie Bergengruen, Müller-Wille und Pross in *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur* (2010, 12) herausarbeiten.

Die hier vorgelegte Studie sucht erstmals ein umfangreiches Korpus an deutschen Quellen zu erschließen, um so den Nervositätsdiskurs zum Kino auf möglichst komplexe Weise nachzuzeichnen. Damit stellt sie einerseits eine filmhistorische Ergänzung der breiter angelegten kulturhistorischen Forschung zum Nervositätsdiskurs dar und schließt andererseits an filmwissenschaftliche Studien zum Thema im internationalen Raum an, allen voran Mireille Bertons Dissertation *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900* (2015).

Bertons Studie war für meine Untersuchung besonders ertragreich, weil sie sich äußerst differenziert mit den wechselseitigen Bezügen vom Kino und der Geschichte der Nervosität auseinandersetzt. *Le corps nerveux des spectateurs* geht der Frage nach, wie bestimmte medizinische und psychiatrische Konzepte in den Kino-Diskurs gelangten und wie das Medium auf zeitgenössische Theorien zur Subjektivität zurückwirkte (vgl. Berton 2015, 19). Der nervöse Körper der Zuschauenden steht dabei im Fokus der

Untersuchung, die Berton – entsprechend charakteristischer psychophysiologischer Zustände – in vier Teile gliedert: Ermüdung, Schock, Halluzination und Hypnose (vgl. ebd., 46).

Die hier vorgelegte Studie schließt vielerorts an Berton an und versteht sich teilweise als komplementäres Projekt für den deutschsprachigen Diskurs, den Berton, die besonders auf französischsprachige Quellen spezialisiert ist, zwar punktuell miteinbezieht, aber nicht eingehend fokussiert. Da der deutsche Nervositätsdiskurs manche Spezifika und auch eine bedeutende nationale und politische Bedeutungsdimension aufwies (vgl. Radkau 2000, 13), erscheint es sinnvoll, ihn gesondert zu betrachten.

Während Berton – etwa mit dem Bereich der Hypnose – auch verwandte psychiatrische Konzepte einbezieht und zahlreiche aufschlussreiche Quellen aus dem psychiatrischen Umfeld in den Blick nimmt, liegt der Fokus meiner Untersuchung stärker auf den Ideen zum nervenaffizierenden Medium in der populären Medienrezeption des Kinematografen und auf Bereichen wie etwa der Filmwerbung, auf die psychiatrisches Fachwissen nicht direkt einwirkte. Als Hintergrund interessieren also auch jene Konzepte zur Nervosität, die in Deutschland um die Jahrhundertwende verschiedenste kulturelle Bereiche sowie populäre und ästhetische Debatten bestimmten. Es wird gefragt, auf welche Art und Weise das Wissen über Nervosität in den Kino-Diskurs gelangte und wie sich dieses in die weiteren Reflexionen zum neuen Medium einfügte. Schließlich unterscheidet sich auch der Zeithorizont der beiden Studien leicht: *Le corps nerveux des spectateurs* konzentriert sich auf die Jahre zwischen 1895 und 1910 (vgl. Berton 2015, 24 f.), während der Großteil der kinobezogenen Quellen meiner Studie aus den 1910er-Jahren stammt.

Für die Arbeit an diesem Projekt war auch Rae Beth Gordons Studie *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema* (2001) inspirierend, die den Zusammenhängen zwischen Darstellungen psychisch Kranker um die Jahrhundertwende und der komischen Adaption dieser Krankheiten auf der Kabarettbühne und im frühen Film nachgeht. Gordon bewegt sich allerdings ebenfalls besonders im französischen Kulturraum und stärker in den angrenzenden Bereichen der Hysterie oder Hypnose.

Speziell auf den deutschen Nervositätsdiskurs zum Kino ist bisher Klaus Kreimeier in seinem Buch *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos* (2001) eingegangen. Im Kapitel «Sausender Apparat, siedendes Erwarten. Das Kino im ‹Zeitalter der Nervosität›» (vgl. 2011, 77–112) bietet Kreimeier eine allgemeine kulturgeschichtliche Einordnung des Phänomens, verfährt allerdings eher kursorisch, ohne systematisch diskursgeschichtlich vorzugehen und einzelne Positionen herauszuarbeiten.

Kreimeier hebt besonders die faszinierte und zuweilen ambivalente Haltung hervor, wie sie sich im Nervositätsdiskurs zum Kino im Feuilleton, unter Intellektuellen oder in der literarischen Szene zeigte. Diese hätten «nach der Jahrhundertwende intensiv darüber nach[gedacht], was «modern» sei; welche Erregungskurven das «Nervenleben» des Großstädtlers erschüttern und wie der Anteil der neuen Medien an den urbanen Verhaltens- und Wahrnehmungsmustern zu bewerten sei» (ebd., 79). Das Ende dieser Auseinandersetzung sieht Kreimeier mit dem Aufkommen des langen Spielfilms markiert:

Nicht nur die «chaotische» Montage der *slapstick*-Filme, auch die überspannten «Attraktionen», die kruden Dramaturgien, die Konfrontation von herzerreißender Romantik und «fiebriger Gegenwärtigkeit» – im Wahrnehmungsdesign des «langen Spielfilms» kommen diese Gewaltsamkeiten der frühen Jahre zur Ruhe. Der Wildwuchs der «hastenden Schnellbilder» hat sich gelegt. (Kreimeier 2011, 112)

Nimmt man aber auch andere Diskurspositionen in den Blick, kann dieser Einschätzung nicht zugestimmt werden – waren die Diskussionen rund um das nervenaffizierende Medium um 1911 doch noch lange nicht an ihrem Endpunkt angelangt. Im Gegenteil: Die Hochphase des Nervositätsdiskurses zum Kino (in der Kinoreform und in der Branchenpresse) stand erst noch bevor.

Für die Erarbeitung des allgemeinen filmhistorischen Kontextes konnte ich auf zahlreiche fundamentale filmhistorische Studien zum frühen deutschen Kino zurückgreifen, z. B. auf die von Corinna Müller (1994), Joseph Garncarz (2002; 2010) oder Heide Schlüpmann (1990). Spezifischer mit der deutschen Kinodebatte haben sich außerdem eine Reihe von Filmwissenschaftlern und Filmwissenschaftlerinnen in theoriehistorischen Untersuchungen auseinandergesetzt, darunter Heinz B. Heller (1985), Anton Kaes (1978), Jörg Schweinitz (1992), Helmut Diederichs (1986; 2001), Thomas Schorr (1990) und Sabine Hake (1993). Während einige dieser Untersuchungen das Konzept des nervenaffizierenden Kinos als Topos der Kinodebatte erkennen, zielt keine davon auf eine vertiefte Auseinandersetzung damit ab.

Ein anderes relevantes filmhistorisches Forschungsfeld stellen schließlich die Untersuchungen zum Verhältnis zwischen den Diskursen zur Moderne und zur Kinematografie dar, sowie spezifischer die Debatte um die sogenannte Modernitätsthese. So berühren Tom Gunning (z. B. 1986; 1995; 2006), David Bordwell (z. B. 1997) oder Ben Singer (z. B. 1995; 2001; 2009) etwa mit dem Konzept des *Kinos der Attraktionen* (vgl. Gunning 1986)

Fragen zur Wirkung des frühen Kinos und damit auch Themen, die mit den hier untersuchten Konzeptionen des nervenaffizierenden Mediums zusammenhängen. Auch die Beiträge aus den Sammelbänden *Cinema and the Invention of Modern Life* (hg. von Vanessa R. Schwartz und Leo Charney, 1995) oder *Film 1900: Technology, Perception, Culture* (hg. von Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier; 2009) beleuchten diverse Zusammenhänge zwischen der Epoche der Moderne und dem Kino. Weitere Studien von Annemone Ligensa zum Thema Sensationalismus (2012a) und Urbanisierung (2012b) boten Impulse.

Scott Curtis untersucht in *The Shape of Spectatorship. Art, Science, and Early Cinema in Germany* (2015) indes die Aushandlungen moderner Konzepte des Zuschauens anhand der neuen kinematografischen Technik in Vorführungskontexten außerhalb der Kinotheater. Die Untersuchung berührt dabei die Felder der Wissenschaft und Medizin sowie etwa die Reformpädagogik und die deutsche Ästhetiktheorie von 1895 bis zum Ersten Weltkrieg. *The Shape of Spectatorship* stellt, insbesondere was die Erkenntnisse zur ästhetischen Kontemplation (vgl. Curtis 193–241) betrifft, eine wichtige Referenz für die vorliegende Studie dar. Andreas Killens *Homo Cinematicus. Science, Motion Pictures, and the Making of Modern Germany* (2017) bewegt sich in einem ähnlichen Themenbereich.

Zur Kontextualisierung der in Kapitel 4 untersuchten Filme konnte zudem auf filmhistorische Forschungsliteratur zu den jeweiligen Genres sowie teilweise auch auf Studien zu den einzelnen Filmen zurückgegriffen werden.

Zum Ansatz: Die Studie interessiert sich für die um 1910 dominierende Auffassung des Kinos im Licht des Wissensparadigmas der modernen Nervosität. Sie ist in einem solchen Sinne rezeptionshistorisch ausgerichtet und verschreibt sich in ihren Grundsätzen der *New Film History*. Deren revisionistischer Forschungsansatz steht für eine Filmgeschichtsschreibung, die sich von der klassischen filmhistorischen Erzählung rund um einzelne Filmschaffende und deren Werke distanziert und sich stärker für zeitgeschichtliche, soziologische, psychologische, ökonomische, technikgeschichtliche oder ästhetische Zusammenhänge interessiert (vgl. Wulff 2011).

Im Zentrum des Interesses steht die Frage, wie Filme oder die neue Kulturinstitution Kino in einer spezifischen historischen Konstellation wahrgenommen wurden und welche gesellschaftliche Bedeutung diesen Wahrnehmungen zukam. Gewählt wurde dafür ein weitgehend diskurshistorischer und -analytischer Zugang. Anhand systematischer *close-readings* sollen zeitgenössische Äußerungen untersucht werden, die

einzelnen Filmen oder dem Kino als Medium und Institution eine nerven-affizierende Qualität attestieren. Diese Äußerungen entstammen diversen Quellentypen, so etwa kinobezogenen Einzelpublikationen, Artikeln aus Kultur- und Literatur-Zeitschriften oder Tageszeitungen, aber auch Werbetexten für Filme, Artikeln sowie kleineren Mitteilungen aus Branchenzeitschriften bis hin zu einzelnen Karikaturen. Die unterschiedlichen Quellen vermitteln einen Überblick über Strömungen der öffentlichen Meinung, die sich rund um das noch neue Medium ausbildeten. Sie zeugen von der historischen Medienwahrnehmung und dokumentieren zugleich die öffentliche Reaktion auf den Medienwandel, den das Kino in dieser Zeit vollzog.

Die Vielseitigkeit des Themas, die der Tatsache geschuldet ist, dass das Konzept der Nervosität diverse Disziplinen und öffentliche Debatten durchwanderte, erfordert den Blick über film- oder kinobezogene Quellen hinaus: Auch ausgewählte (populär-)medizinische oder soziologische Schriften der Zeit waren deshalb einzubeziehen. Außerdem wurden, wie bereits erläutert, einzelne Studien aus der an die Filmwissenschaft angrenzenden Forschungsliteratur konsultiert, vor allem Arbeiten aus der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft.

Mit ihrem theoretischen Zugang lehnt sich meine Studie an den Ansatz der *Kritischen Diskursanalyse* des Sprachwissenschaftlers Siegfried Jäger (2001) an, der wiederum auf Michel Foucaults Werk basiert. Die Kritische Diskursanalyse dient, wie Jäger formuliert, dem Zweck, herauszuarbeiten,

was (jeweils gültiges) Wissen überhaupt ist, wie jeweils gültiges Wissen zustandekommt, wie es weitergegeben wird, welche Funktion es für die Konstituierung von Subjekten und die Gestaltung von Gesellschaft hat und welche Auswirkungen dieses Wissen für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung hat.

(Jäger 2001, 81, Herv. i. O.)

Diskurs wird hier mit Jäger als Menge von allem zu einem gewissen Zeitpunkt über ein bestimmtes Thema «Sagbaren» (ebd., 83) verstanden – als «Fluß von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit» (ebd., 82). Hinter dem Ansatz der Kritischen Diskursanalyse steckt die Annahme, dass Diskurse wesentlich für die Konstituierung gesellschaftlicher Machtverhältnisse sind.⁹ Jäger schreibt hierzu:

9 Jäger geht von einer «Funktion von Diskursen als herrschaftslegitimierende und -sichernde Techniken in der bürgerlich-kapitalistischen Industriegesellschaft» (2001, 82) aus. Vgl. hierzu auch Link (1982).

Diskurse üben Macht aus, da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Bewußtsein speist. Dieses zustandekommende Wissen ist die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit.

(ebd., 87, Herv. i. O.)¹⁰

Der Nervositätsdiskurs trug maßgeblich zur Meinungsbildung zum neuen Medium bei und es ist anzunehmen, dass er auch als Impulsgeber für bestimmte Handlungen fungierte: Etwa könnte die geschürte Angst vor dessen nervenschädlicher Wirkung darauf gezielt haben, vom Kinobesuch abzuhalten oder das Angebot einer Zensur zu unterziehen. Anhand der Quellen zeigt sich, dass tatsächlich auch konkrete nicht-diskursive Praktiken durch den hier untersuchten Diskurs mitbestimmt wurden. So musste sich etwa die Filmbranche mit der von der Kinoreformbewegung geäußerten öffentlichen Kritik auseinandersetzen, etwa wenn es um den nervenerregenden Sensationsfilm ging. Der Nervositätsdiskurs, so suggerieren mehrere Quellen, dürfte auch auf einzelne Zensurenentscheide und auf die entsprechende Gesetzgebung eingewirkt haben. Weiter prägten diese Ideen kinoreformerische Gestaltungsgrundsätze, wie etwa am Beispiel Hermann Häfker sichtbar wird. In psychiatrischen Kreisen wurden wiederum Kinoexperimente mit Versuchspersonen durchgeführt. Nicht zuletzt floss der Nervositätsdiskurs in die Werberhetorik der Zeit ein: Mit dem Nerven-Vokabular sollten Menschen ins Kino gelockt werden, die darüber hinaus eine bestimmte Erwartungshaltung in die jeweilige Vorführung mitbrachten, wie etwa die Idee, dass ihre Nerven durch einen bestimmten Film angenehm erregt würden. Die Analyse des Nervositätsdiskurses zum Kino bietet sich als Forschungsgegenstand der Filmhistoriografie des frühen deutschen Kinos auch deshalb an, weil er in diesem Sinne nicht ausschließlich theoretische Erwägungen, sondern auch reale Praktiken, oder genauer die Kinokultur um 1910 als ein prominenter Faktor mitbestimmte.

Zur *kritischen* Dimension der Kritischen Diskursanalyse verdeutlicht Jäger:

- 10 Jäger argumentiert, dass Diskurse nicht einfach von der Realität unabhängig existierende Phänomene sind. Er sieht sie als Bestandteil und Voraussetzung von Dispositiven. Ein Dispositiv definiert er als «prozessierende[n] Zusammenhang von Wissen, welches in Sprechen/Denken – Tun – Vergegenständlichung eingeschlossen ist» (2001, 106). Dabei denkt er sich das Dispositiv vereinfacht gesehen als (dynamisches) Dreiecksmodell mit folgenden Größen, die einander alle gegenseitig bedingen: «1. Diskursive Praxen, in denen primär Wissen transportiert wird. 2. Handlungen als nichtdiskursive Praxen, in denen aber Wissen transportiert wird, denen Wissen vorausgeht bzw. das ständig von Wissen begleitet wird. 3. Sichtbarkeiten/Vergegenständlichungen, die Vergegenständlichungen diskursiver Wissens-Praxen durch nichtdiskursive Praxen darstellen, wobei die Existenz der Sichtbarkeiten («Gegenstände») nur durch diskursive und nichtdiskursive Praxen aufrechterhalten bleibt» (ebd., 106 f.).

Die (herrschenden) Diskurse können kritisiert und problematisiert werden; dies geschieht, indem man sie analysiert, ihre Widersprüche und ihr Verschweigen bzw. die Grenzen der durch sie abgesteckten Sag- und Machbarkeitsfelder aufzeigt, die Mittel deutlich werden lässt, durch die die Akzeptanz nur zeitweilig gültiger Wahrheiten herbeigeführt werden soll – von angeblichen Wahrheiten also, die als rational, vernünftig oder gar als über allen Zweifel erhaben dargestellt werden. (Jäger 2001, 83)

Diese kritische Dimension fällt bei der Analyse *historischer* Diskurse nicht einfach weg, weil diese Diskurse heute nicht mehr in Kraft sind, denn Diskurse der Vergangenheit wie jener zum frühen Kino dürften mitunter auch Aufschluss über Strategien und Dynamiken geben, die auch in der heutigen Diskussion um neue Medien auftauchen.

Jäger zufolge können mittels einer Diskursanalyse qualitative Aussagen über das Diskursspektrum sowie quantitative Aussagen über gewisse Trends getroffen werden.¹¹ Tatsächlich rücken auch Momente ins Zentrum, in denen das «Feld des Sagbaren» (2001, 83) sichtbar wird:

Diskursanalyse erfasst das jeweils Sagbare in seiner qualitativen Bandbreite und in seinen Häufungen bzw. allen Aussagen, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit geäußert werden (können), aber auch die Strategien, mit denen das Feld des Sagbaren ausgeweitet oder auch eingengt wird, etwa Verleugnungsstrategien, Relativierungsstrategien, Enttabuisierungsstrategien etc. (Jäger 2001, 83)

Die vorliegende Studie zeigt sowohl das Diskursspektrum als auch quantitative Trends auf und fragt, wie und von welchen Positionen ausgehend der Nervositätsdiskurs zum Kino geführt wurde und mit anderen Diskursen verschränkt war (z. B. lässt sich eine diskursive Wende zu Beginn des Ersten Weltkriegs feststellen). Auch werden diverse Topoi, Ambiguitäten und Widersprüche der diversen Diskursstränge herausgearbeitet und Momente in den Blick genommen, in denen die Grenzen des Sagbaren thematisiert und damit markiert wurden. So wehrten sich Schreibende in den Branchenzeitschriften etwa heftig gegen allzu harte Statements der kinofeindlichen Stimmen: Sie verteidigten die eigene Branche und beriefen sich dabei auf wissenschaftliche Autoritäten oder hinterfragten kinogegnerische Personen, ja stellten sie gar bloß.

11 Jäger (2001) empfiehlt für die Analyse des Materials eine genaue Reihenfolge. Die Materialanalyse dieser Arbeit folgt aber nicht diesem strengen Schema, vielmehr wurden einzelne Punkte herausgegriffen, die für die hier untersuchten Fragen von besonderer Bedeutung waren.

Für die Terminologie zur Analyse der Diskursstrukturen orientiere ich mich weitgehend an Jägers Vorschlägen: Jäger spricht vom «gesellschaftlichen Gesamtdiskurs», der aus sämtlichen «Spezialdiskursen» der Wissenschaft besteht und den «Interdiskurs», verstanden als ineinandergreifende Summe nicht-wissenschaftlicher Diskurse, einschließt (vgl. ebd., 96).

Als Diskurs bezeichne ich hier den Nervositätsdiskurs, der um 1900 auf diversen diskursiven Ebenen operierte, also in diversen «sozialen Orten», von denen aus jeweils «gesprochen» wird» (ebd., 99): in der Wissenschaft, der medizinischen Praxis, im Alltag, in der Politik, in den Medien sowie in den Bereichen Kunst und Kultur.

Mit der Bezeichnung Nervositätsdiskurs zum Kino möchte ich auf einen bestimmten Teil des Nervositätsdiskurses verweisen, nämlich auf sämtliche Aussagen, in denen die Themen Kino und Nervosität zusammengebracht werden, oder anders ausgedrückt: die Gesamtheit aller Diskursstränge des Nervositätsdiskurses, die sich auf das Kino beziehen. Unter «Diskurssträngen» wiederum versteht Jäger «[t]hematisch einheitliche Diskursverläufe» (ebd., 97). Ein Diskursstrang besteht aus einzelnen «Diskursfragmenten», worunter Jäger einzelne Texte oder Textteile fasst (vgl. ebd., 97).

Innerhalb von Diskursen lassen sich verschiedene «Diskurspositionen» ermitteln, womit «ein spezifischer ideologischer Standort einer Person oder eines Mediums gemeint ist» (ebd., 99), der erst durch Diskursanalyse erschlossen werden könne (vgl. ebd., 100). Bei der Analyse des Nervositätsdiskurses zum Kino um 1910 zeigt sich, dass sich Diskursfragmente aus Branchenzeitschriften und Diskursfragmente, die aus dem Umfeld der Kinoreformbewegung stammen, oftmals zwei entgegengesetzten Diskurspositionen zuweisen lassen. Wenn sich auch klare Tendenzen abzeichnen, wäre es allerdings eine Vereinfachung, zu behaupten, diese würden sich in jedem Fall klar voneinander unterscheiden. Oftmals tauchen darüber hinaus die typischen Denkmotive der einen Position – allein unter anderem Vorzeichen – auch bei der anderen Gruppe auf.¹²

Auch Jägers Konzept des diskursiven Ereignisses ist für die vorliegende Studie von Nutzen. Mit dem Begriff verweist er auf Ereignisse, «die politisch, und das heißt in aller Regel auch durch die Medien, besonders herausgestellt werden und als solche Ereignisse die Richtung und die Qualität des Diskursstrangs, zu dem sie gehören, mehr oder minder stark beeinflussen» (ebd., 98). So reproduzieren etwa Texte der Kinoreform immer wieder die gleichen zwei bis drei psychiatrischen Fallgeschichten,

12 Jäger spricht hier von der diskursiven Grundstruktur, die solche Diskursfragmente gemeinsam haben (vgl. 2001, 100). Den Begriff übernimmt er von Link (1986).

mit denen – als Schreckgespenst – vor den nervenzerstörenden Wirkungen des kommerziellen Kinos gewarnt wurde.

Von «Diskurs(strang)-Verschränkung» spricht Jäger, wenn in einem Text verschiedene Themen behandelt werden oder wenn mehrere Diskurse innerhalb eines Textes auftauchen. (vgl. ebd., 97). So wird der Nervositätsdiskurs zum Kino um 1910 häufig mit den Themen des Schundfilms oder Sensationsfilms verschränkt, ab 1914 auch mit dem Thema Erster Weltkrieg.

Für die Beantwortung meiner Fragen gilt es jedoch nicht ausschließlich, den Nervositätsdiskurs zum Kino zu analysieren, sondern die gesamte *historische Konstellation* in den Blick zu nehmen, die für die Entstehung des Konzepts des nervenaffizierenden Kinos von Bedeutung war.

Der Begriff der Konstellation stammt aus der in den letzten Jahren vorangetriebenen *Konstellationsforschung*,¹³ mit der «Theorieentwicklungen und kreative Impulse untersucht werden, die aus dem Zusammenwirken von unterschiedlichen Denkern in einem gemeinsamen «Denkraum» entstehen» (Mulsow/Stamm 2005, 7). Während die philosophiegeschichtliche Konstellationsforschung besonders die Mikroebene in den Blick nimmt und sich für einzelne Personengruppen und deren Dynamiken interessiert (oftmals auch für den direkten, mündlichen Austausch einzelner Agierender), kann der Begriff in Hinsicht auf andere Wissenschaftsfelder ausgeweitet werden. In einer abgewandelten Form lässt sich der Ansatz auch für medienhistorische Untersuchungen fruchtbar machen, wenn etwa neben Personen auch übergreifende Diskurse, historische Ereignisse, Praktiken und Objekte zu einer Konstellation gerechnet und auf ihr Zusammenwirken hin untersucht werden, wie dies in jüngster Zeit geschehen ist.¹⁴

Die spezifische historische Konstellation, die hier untersucht werden soll, rückt den Nervositätsdiskurs ins Zentrum, der sich auf vielfältigen Diskursebenen abspielte (Medizin, Alltag, Politik, Medien, Kultur) und mit einzelnen agierenden Personen, aus einer Reihe von Filmen und deren Eigenheiten, den um 1910 üblichen Vorführungspraktiken, den medialen Neuartigkeiten des Kinos interagiert, aber auch intermediale Traditionszusammenhänge einschließt und nicht zuletzt zahlreiche soziale und kulturelle Veränderungen, die die Modernisierung in den Jahren um 1900 mit sich brachte.

13 Vgl. hierzu Mulsow/Stamm (2005). Die Methode der Konstellationsforschung wurde ursprünglich durch den Philosophen Dieter Henrich entwickelt, um den frühen Deutschen Idealismus zu erforschen.

14 Eine medienhistorische Adaption der Konstellationsforschung erfolgte auch im Rahmen des Schweizer Nationalen Forschungsschwerpunkts *Mediality* («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven»), vgl. zum Beispiel Kiening/Stercken (Hg.) (2019).

Dabei ist eine Konstellation nicht als ein statisches Gebilde zu denken, sondern weist auch eine diachrone Dimension auf (vgl. Mulsow 2005, 76); das Gefüge und die Zusammensetzung der Konstellation sind dynamisch und können sich über die Zeit hinweg sowohl in ihren Elementen als auch als Ganzes verschieben oder verändern. In diesem Sinne drängen sich in dieser Studie neben der synchronen Betrachtungsweise diachrone Perspektiven auf, um das Medium Kino einerseits in seiner Neuartigkeit zu erfassen und dessen Beziehung zur kulturellen Moderne herauszuarbeiten, andererseits um die Traditionszusammenhänge mit anderen Medien und deren Diskursen mitzureflekieren oder das Entwicklungsmoment eines Dispositivs innerhalb seiner kulturellen Reihen zu beschreiben. Denn beide Aspekte wirken sich maßgebend auf die Denkweise über das frühe Kino aus.

Über eine klassische Diskursanalyse gehe ich auch in weiteren Punkten hinaus, wenn ich einzelne Personen und ihre Lektüre-, Wert-, Erwartungs- und Theoriehorizonte (vgl. Mulsow 2005, 80) ins Auge fasse, um auf diese Weise die Rolle von einzelnen Agierenden in der historischen Konstellation zu beleuchten.¹⁵

Einen Teil der untersuchten Konstellation bildet der Nervositätsdiskurs zu Medien, die bereits vor dem Kino bestanden. Der in der jüngeren Forschung häufig aufgenommene Impuls von André Gaudreault, das frühe Kino in seinem intermedialen Kontext zu untersuchen (vgl. 2008) lässt sich – jenseits der ästhetischen Parallelen, die das frühe Kino mit anderen Künsten und Medien des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufweist – auf die Ebene der Mediendiskurse ausweiten. In Interaktion mit Gaudreaults Konzept der *kulturellen Reihen* lassen sich somit diskursive Reihen untersuchen, die in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung und Bewertung des Kinos relevant waren. So zeigen sich besondere Parallelen zu vorangehenden Debatten, etwa zu denen über Populärliteratur und Variété.

Der vorliegenden Studie liegt, wie eingangs erwähnt, die Analyse deutschsprachiger Schriften zum Kino im Zeitraum von 1907–1918 zugrunde. Das Korpus setzt sich folgendermaßen zusammen: Ein Teil der Texte liegt in

15 Mulsow sieht im Umgang mit dem Autorsubjekt einen bedeutenden Unterschied zwischen der Konstellationsforschung und der Diskursanalyse, auch wenn die beiden Ansätze viele Ähnlichkeiten aufweisen würden: «Beide Methodologien stellen implizit oder explizit die Frage nach der Einheit des ›Autors‹, wenn sie statt eines monolithischen Subjekts die Sequenz von wechselnden Positionen konstatieren und die Produktion von Entwürfen in deren Kraftfeld lokalisieren» (2005, 79). Mulsow, der sich hier auf Foucaults Position in *Archäologie des Wissens* (1981) bezieht, hebt hervor: «Doch weigert sich die Diskursarchäologie grundsätzlich, auf Personen und ihre Motive zurückzugehen und, darüber hinaus, deren Horizonte und Wahlmöglichkeiten zu bestimmen» (Mulsow 2005, 79).

Anthologien zur Kinodebatte (vgl. Kaes 1978, Güttinger 1984, Schweinitz 1992) vor, deren Auswahl hier – in Hinsicht auf den Anschluss an den Diskurs zur Nervosität – um weitere Beiträge zu ergänzen war. So wurden für das Kapitel 2 zur Kinoreformbewegung zahlreiche Artikel, Broschüren und Monografien der einschlägigen Stimmen der Kinoreform beigezogen. Zusätzlich habe ich sämtliche Ausgaben der kinoreformerischen Zeitschrift *Bild und Film* zwischen 1912 und 1915 gesichtet.

Dem Kapitel 3 zu den Branchenzeitschriften liegt die Auswertung der Zeitschriften *Der Kinematograph* zwischen 1907 und 1918 und *Lichtbild-Bühne* zwischen 1908 und 1918 zugrunde. Außerdem wurden alle Ausgaben der frühesten deutschen Publikumszeitschrift *Illustrierte Kino-Woche* (ab 1917: *Illustrierte Film-Woche*) zwischen 1913 und 1918 durchgesehen und punktuell vergleichend herangezogen. Mit dieser systematischen und vertieften Recherche in den zeitgenössischen Zeitschriften sind bisher unbeachtete, besonders auch kürzere oder anonym verfasste Texte und nicht-redaktionelle Beiträge wie Filmbeschreibungen und Werbeanzeigen für die Untersuchung erschlossen worden. Der Großteil der Quellentexte stammt dem gewählten zeitlichen und nationalen Fokus entsprechend aus dem wilhelminischen Deutschland, punktuell wurden jedoch auch thematisch relevante Quellen aus der Schweiz (etwa solche, die in der Schweizer Branchenzeitschrift *Kinema* erschienen sind) oder aus Österreich-Ungarn hinzugezogen, um die Repräsentanz bestimmter Diskurspositionen im deutschen Sprachraum zu konturieren.

Die frühesten Texte, die für die Studie berücksichtigt wurden, stammen aus dem Jahr 1907. Während Schweinitz (1992) und Kaes (1978) in ihren Anthologien zur Kinodebatte erst im Jahr 1909 einsetzen, mit der Begründung, dass das Kino davor «von der offiziellen Literatur- und Kulturkritik unbeachtet» (Kaes 1978, 2; vgl. auch Schweinitz 1992, 11) blieb, setzt diese Studie mit dem Gründungsjahr der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* und parallel dazu mit der ersten kinoreformerischen Publikation¹⁶ das Jahr 1907 als Ausgangspunkt – weil hier gerade die Positionen der Branchenzeitschriften und der Kinoreformbewegung als solche besonders interessieren. Doch nicht nur der Beginn der eigenständigen Branchenpresse, sondern auch die zu dieser Zeit verstärkt einsetzende Narrativierung der kurzen Filme (vgl. Gunning 1996 [1986]) und weitere einschneidende Veränderungen im Bereich der Filmproduktion, -distribution und -rezeption, allen voran die um 1907 verstärkt einsetzende Etablierung stationärer Kinos in städtischen Lokalen, sprechen hier für diese zeitliche Zäsur.

16 Es handelt sich um den *Bericht der Kommission für «Lebende Photographien»*, der 1907 von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg herausgegeben wurde.

Als Endpunkt der Untersuchung wurde das Jahr 1918 und damit das Ende des Ersten Weltkriegs gewählt, also der Zeitpunkt, da die Neurasthenie als medizinisches Konzept weitgehend an Bedeutung verlor. Mit dem Beginn des Weimarer Kinos verläuft dort auch eine etablierte Epochen-grenze der deutschen Filmgeschichtsschreibung. Zahlreiche Quellen weisen allerdings darauf hin, dass der Nervositätsdiskurs zum Kino sich auch nach dem Krieg, wenn auch in weniger dominanter Form, fortsetzte. Insofern stellt der Fokus auf die Zeit bis 1918 auch eine pragmatische Setzung dar, über die freilich in einzelnen Fällen hinausgeblickt werden soll – etwa im Kapitel 4, in dem auch Filme aus den 1920er-Jahren berücksichtigt werden.

Dem Film-Kapitel 4 liegt eine eingehende Recherche nach thematisch relevanten zeitgenössischen Filmen oder Filmtiteln zugrunde, wofür deutsche diverse Datenbanken und Archive konsultiert wurden.¹⁷ Hinzu kommen zahlreiche Filmbeschreibungen und Inserate aus den untersuchten deutschen Branchenzeitschriften *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühne* und der Publikumszeitschrift *Illustrierte Kino-Woche*. Ergänzt wurde die Recherche durch die Suche in Datenbanken und Katalogen internationaler Archive sowie auf entsprechend spezialisierten Webseiten.¹⁸

Zur Kontextualisierung des Kinos im Zeitalter der Moderne im Kapitel 1 wurde auch auf zeitgenössische (populär-)medizinische Literatur der Jahrhundertwende Bezug genommen, da gerade in der Art und Weise, wie dort gewisse Kunstströmungen oder populäre Unterhaltungen diskutiert werden, diverse Parallelen zur späteren Debatte zum Kino beobachtet werden können.

Zum Aufbau der Monografie: Der erste Teil «Die Kinematografie im nervösen Zeitalter» beleuchtet das neue Medium Kino im Kontext des Nervositätsdiskurses überschauend. Dafür wird zunächst ein Überblick über das damalige medizinische Neurastheniekonzept (1.1) und den deutschen Nervositätsdiskurs in diversen kulturellen Debatten gegeben (1.2). Das Kapitel untersucht sodann vor diesem Hintergrund die Entstehung des Kinos als modernes Medium und die damit verbundenen diskursi-

17 Folgende deutsche Datenbanken und Archive wurden konsultiert: Das Filmarchiv des deutschen Bundesarchivs (Online-Katalog und Bestandskatalog vor Ort), die *German Early Cinema Database* und *filmportal.de*.

18 Recherchiert wurde in den Online-Katalogen der FIAF Archives, des European Film Gateway, des Gaumont-Pathé-Archivs, der Fondation Jérôme Seydoux und der Archives Françaises du Film (CNC), des Archivs des American Film Institute (AFI), des British Film Institute (BFI) und des EYE sowie im Online-Katalog von Det Danske Filminstitut (DFI). Zudem wurden die International Movie Database (IMDb), das Online-Archiv des italienischen Stummfilmfestivals Le Giornate del Cinema Muto sowie die Webseiten *silentera.com* und *lantern.mediahist.org* konsultiert.

ven Implikationen (1.3) und geht dabei zentral der Frage nach, warum das Kino in besonderer Weise als nervenaffizierendes Medium aufgefasst wurde. Dabei wird auch an die filmhistorische Debatte zur sogenannten Modernitätsthese angeknüpft (1.4).

Der zweite und der dritte Teil des Buches sind als Parallelkapitel zu verstehen, die sich zwei in vieler Hinsicht entgegengesetzten Bereichen widmen. Teil II untersucht den Nervositätsdiskurs innerhalb der Kinoreformbewegung. Zunächst werden die Positionen dreier zentraler Figuren analysiert: des Pastors Walther Conradt, des Juristen Albert Hellwig und des Pädagogen Ernst Schultze (2.1). Untersucht werden danach mit Texten der Psychiater Robert Gaupp und Naldo Felke ausgewählte psychiatrische Perspektiven auf den Gegenstand (2.2) und die unterschiedlichen Positionen, die in der kinoreformerischen Zeitschrift *Bild und Film* zu Tage treten (2.3). Zuletzt stehen die Kino-Texte von Konrad Lange und Hermann Häfker im Fokus, die sich dem Kino mit ästhetischen Fragen näherten (2.4). Häfker, für dessen Denken das Konzept der Nervosität zentral war, ist eine ausgedehntere Untersuchung gewidmet. Das Thema taucht bei Häfker auch in Texten auf, die das Kino nicht unmittelbar thematisieren, aber für seine Art des Nachdenkens über das Medium aufschlussreich sind. In diesem Sinne wird etwa ein von ihm verfasstes Handbuch zum korrekten Fahrradfahren miteinbezogen.

Kapitel 3 widmet sich dann den diversen Strängen des Nervositätsdiskurses zum Kino, die in den Branchenzeitschriften *Der Kinematograph* und *Lichtbild-Bühne* anzutreffen sind. Zunächst wird der Umgang mit kinogegnerischer Kritik untersucht: etwa Reaktionen auf den gängigen Vorwurf, das Kino schade den Nerven (3.1). Daran anschließend sei gezeigt, wie mit dem Argument der Nervenschädlichkeit in den Zeitschriften Kritik an bestimmten filmischen Praktiken oder Gestaltungsweisen geäußert wurde (3.2). Außerdem beleuchtet das Kapitel die zahlreichen positiven Konzeptionen zur nervenaffizierenden Qualität des Kinos (3.3). Ein weiterer Abschnitt untersucht die Rolle des Nervositätsdiskurses innerhalb der Reklame für Filme, die einen großen Teil der Branchenzeitschriften ausmachte (3.4). Es zeigt sich, dass in der Filmwerbung oftmals eine Diskursposition vertreten wurde, die – etwa für die Kinoreformbewegung – eine Provokation darstellen musste.

Um eingehender die Art und Weise zu zeigen, wie der Nervositätsdiskurs die Kinematografie selbst prägte, werden im Kapitel 4 eine Reihe einschlägiger Filme ab 1907 und aus der Zweiten Epoche (hier vor allem 1912–18) sowie einzelne Beispiele aus den 1920er-Jahren analysiert. Dabei liegt der Fokus zum einen auf der Thematisierung der Nervosität in Filmkomödien und -burlerken (4.1), zum anderen in den Filmdramen (4.2).

1 Die Kinematografie im nervösen Zeitalter

*Überall ein Rennen, Jagen nur nach Mammon, schnödem Geld;
jeder möchte die erste Geige gerne spielen in der Welt.
Hastges Treiben, hastge Miene, wildes Wogen und Getös!
Und der Mensch wird zur Maschine, und der zweite wird nervös!*
Aus dem *Liederbuch für deutsche Ärzte und Naturforscher* (1890)
zit. n. Radkau (2000, 188)

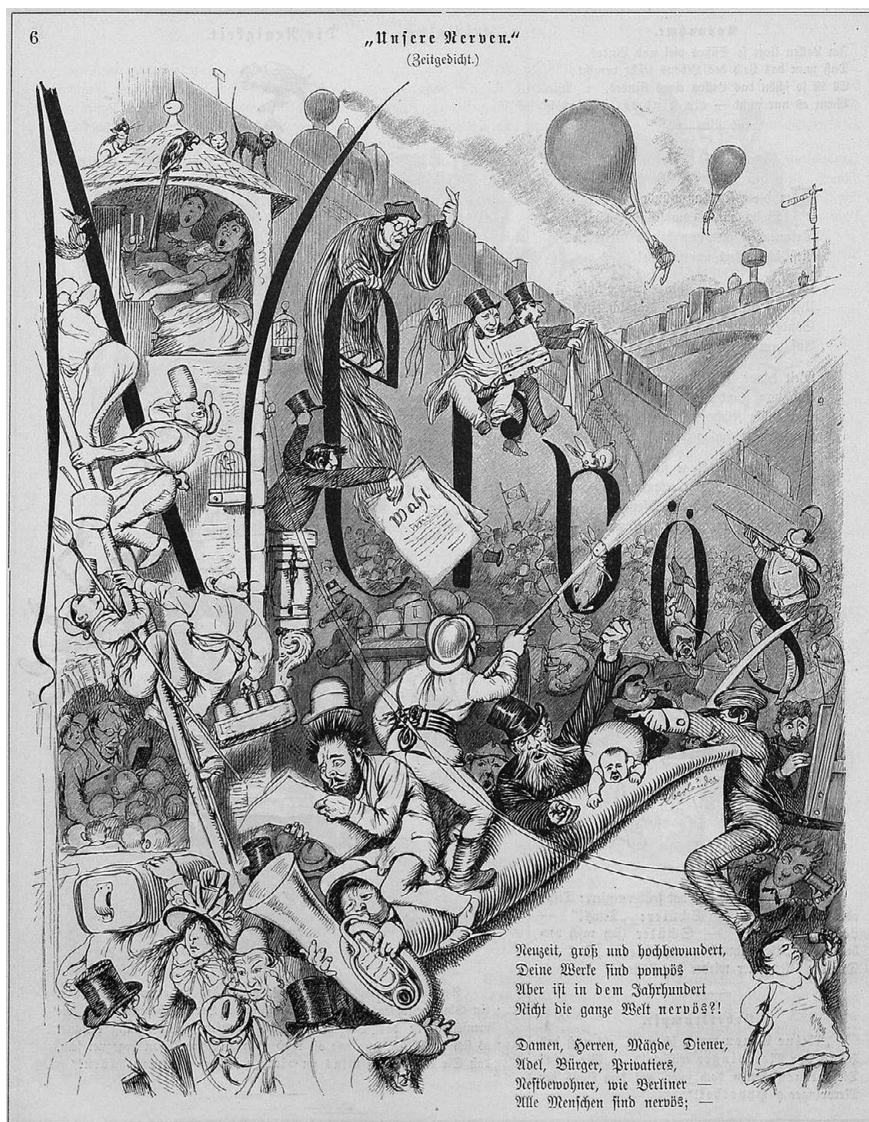
Die verschiedenen Konzeptionen des Kinos als nervenaffizierendes Medium, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts im deutschen Raum kursierten, sind als Teil eines umfassenderen kulturellen Nervositätsdiskurses zu verstehen. Für die Frage, warum das Kino auf diese Art und Weise aufgefasst wurde, ist dieser historische Kontext konstitutiv.

Mit der Bezeichnung *nervöses Zeitalter*¹ verwies man in Deutschland um die Jahrhundertwende gemeinhin auf die damalige Gegenwart, die kulturelle Moderne. Während die Festsetzung der Epoche der Moderne keineswegs ein unproblematisches Unterfangen darstellt, macht es für die vorliegende Studie Sinn, auf die in der internationalen Filmwissenschaft gängige Eingrenzung einer Phase von ca. 1880 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs zurückzugreifen. Viele der ausschlaggebenden modernen Entwicklungen setzten zwar schon bedeutend früher ein, allerdings waren sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts (in Europa und Nordamerika) in vollem Gange, wie der Filmwissenschaftler Ben Singer in Bezug auf diese Periodisierung² erläutert:

These decades saw the most profound and striking explosion of industrialization, urbanization, migration, transportation, economic rationalization, bureaucratization, military mechanization, mass communication, mass amusement, and mass consumerism. (Singer 2001, 19)

Den Beginn der modernen Epoche auf das ausgehende 19. Jahrhundert zu legen, ist auch mit der gängigen Auffassung vereinbar, die in den in dieser Studie untersuchten zeitgenössischen Kommentaren um 1900 zu Tage

- 1 Prominent setzte diese Formulierung z. B. der Heidelberger internistische Medizinprofessor Wilhelm Erb in seinem berühmten Vortrag «Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit» (1893) ein.
- 2 Singer greift für diese Periodisierung auf Kern (1983) zurück.



2 Das nervöse Zeitalter in Adolf Oberländers Karikatur *«Unsere Nerven.»* Zeitgedicht, in *Fliegende Blätter*, Bd. 89, Nr. 2240, 1888, 6

tritt. Mit dem nervösen Zeitalter wurde die aktuelle Epoche bezeichnet, deren Anfang vielfach mit der beschleunigten Industrialisierung und dem Impuls der Gründerzeit angesetzt wurde – also mit den einschneidenden Ereignissen der Gründung des Deutschen Kaiserreichs (1871) und der davon ausgelösten euphorischen Hochkonjunkturphase, die im Gründerkrach von 1873 mündete.

Die immense kapitalistische Modernisierung und die begleitenden sozialen Phänomene, die auf diverse Lebensbereiche übergreifende Rationalisierung, die kulturelle Diskontinuität, die gesteigerte soziale und geografische Mobilität und Zirkulation von Personen, Waren und Ideen, der Individualismus oder die neue sensorische Komplexität und Intensität im urbanen Raum (vgl. Singer 2001, 20–35): Das ausgehende 19. Jahrhundert war durch tiefgreifende wirtschaftliche, technische und kulturelle Veränderungen geprägt, die nicht nur im Berufs- und Alltagsleben der Einzelnen spürbar waren, sondern sich auch im politischen oder philosophischen Denken manifestierten.

Verschiedene Forschende sind sich einig, dass sich diese Veränderungen in Deutschland in besonders konzentrierter und rapider Form ereignet haben,³ was wiederum auch mit der zeitgenössischen Selbstwahrnehmung übereinstimmt. So galt etwa Berlin um die Jahrhundertwende als Inbegriff der modernen Großstadt.

Die Zeit um 1900 war in Deutschland von einer intensiven kritischen Auseinandersetzung mit den modernen Entwicklungen begleitet, und wie Annemone Ligensa feststellt, hatten viele der bekanntesten Theorien zur Moderne deutschen Ursprung (vgl. 2012b, 117). Besonders stark ausgeprägt war hier die *Kulturkritik*, die, mit dem Germanisten Gilbert Merlio gesprochen, als «Seufzer der im Prozess der Modernisierung bedrängten Kreatur» (2010, 25) charakterisiert werden kann. Wie Merlio treffend feststellt, ist um die Jahrhundertwende eine auffällige «Diskrepanz» zu verzeichnen zwischen diversen fortschrittlichen Innovationen im technischen, politischen und kulturellen Bereich und der herrschenden «Kulturuntergangsstimmung», welche besonders durch das Bildungsbürgertum betont wurde, «das um seinen materiellen und sozialen Status bangt und deshalb besonders empfindlich ist für die Zwänge und Übel der modernen Zivilisation» (ebd., 25 f.). Während Kulturkritik zu dieser Zeit in ganz Europa existierte, hatte diese im deutschen Raum einen besonderen Stellenwert, weil sie dort «weitgehend mit einem personalistisch-idealistischen, an ästhetisch-humanistischen Werten orientierten Bildungsideal identifiziert wurde» (ebd., 26). An diese kulturkritischen Diskurse knüpft im deutschen Sprachraum auch der äußerst facettenreiche und ubiquitäre Diskurs zur modernen Nervosität an.

Im Folgenden geht es zunächst darum, das nervöse Zeitalter und damit die historische Konstellation, in der die Vorstellungen zum nervenaffizierenden Kino entstehen konnten, genauer zu umreißen. Dafür spielt

3 Vgl. hierzu etwa Radkau: «Im Deutschen Reich entstand die neue Welt der Industrie und Technik damals in rapiderem Tempo als in den meisten anderen europäischen Ländern; vor allem in den USA und Deutschland, keineswegs aber generell in Europa galt um 1900 die Schnelligkeit als Zeichen der Zeit» (2000, 204). Vgl. auch Merlio (2010, 25).

einerseits die um 1900 geläufige Modekrankheit Neurasthenie als Krankheit der Moderne eine zentrale Rolle (Kapitel 1.1) und andererseits diverse außermedizinische Diskurszusammenhänge – insbesondere kursierende Vorstellungen des Nervösen in kulturellen Kontexten (Kapitel 1.2). Darauf soll die zeitgenössische Auffassung des Kinos als Medium der Moderne herausgearbeitet werden (Kapitel 1.3), um anschließend die Erkenntnisse aus der filmwissenschaftlichen Debatte zum Verhältnis zwischen Moderne und Kino auf ihre Bedeutung für den hier untersuchten Gegenstand zu befragen (Kapitel 1.4).

1.1 Neurasthenie: Krankheit der Moderne

Um die Wende zum 20. Jahrhundert war der Nervositätsdiskurs in medizinischen Kontexten in Europa und in den USA fest etabliert. Während Nervenkrankheiten die Medizin schon im 19. Jahrhundert und teilweise schon früher beschäftigten, intensivierten sich die Auseinandersetzungen mit der Nervosität in den 1880er-Jahren: Die «Nervositätsepidemie» der Jahrhundertwende stellt, so der Historiker Joachim Radkau, den «sichtbarste[n] Beginn moderner Streßerfahrungen» (2000, 11) dar.

Mit der Neurasthenie – der Krankheit der modernen Zivilisation – gerät gegen Ende des 19. Jahrhunderts die moderne Lebensweise in den Fokus des medizinischen Interesses. Der vom amerikanischen Nervenarzt George Miller Beard etablierte Krankheitsbegriff stieß um diese Zeit in Europa, insbesondere jedoch im deutschen Raum auf große Resonanz (vgl. ebd., 57–66). Das Syndrom entwickelte sich bald zur veritablen Modekrankheit, die rege diskutiert und therapiert wurde. So machten denn Neurastheniekranke um die Jahrhundertwende einen großen Teil der Behandelten in deutschen Sanatorien, aber auch in «Irrenanstalten» aus (vgl. Roelcke 1999, 129). Die Beschreibung des Krankheitsbildes war eher locker definiert – sehr unterschiedliche Symptome konnten auf diese allgemeine reizbare Schwäche der Nervösen hinweisen (vgl. Beard 1880, 15–76). Am häufigsten wurde sie in Deutschland mit Elektrotherapie und Wasser-Anwendungen (etwa mit kalten Duschen und Bädern) oder mit Kuraufenthalten in den Bergen oder am Meer behandelt (vgl. Roelcke 2001, 185). Auffällig ist, legt die Historikerin Doris Kaufmann dar, die Nähe vieler der damals verbreiteten Therapieformen zu den allgemeinen Gesundheitsempfehlungen der Lebensreformbewegung, d. h. Bewegung, frische Luft und leichte Ernährung⁴ sowie ein regelmäßiger Arbeitsrhyth-

4 Die Ernährungsreform hat Martynkewicz (2013, 225–242) genauer beschrieben.

mus (vgl. 2001, 165). Es handelt sich dabei um eine Affinität, die wohl daher rührt, dass sich auch die Lebensreformbewegung als Reaktion auf die nervöse Moderne verstand und sich mit den im Zuge der massiven Industrialisierung herbeigeführten Lebensveränderungen auseinandersetzte.

Radkau hebt den Doppelcharakter der Nervosität hervor, die er als «kulturelles Konstrukt und zugleich eine echte Leidenserfahrung» (2000, 14) versteht. Hinter den zahlreichen Klagen über Nervosität standen zunächst individuelle, existierende Symptome wie Schwächezustände, Schlafstörungen oder Verdauungsprobleme – echte Leidenserfahrungen also, denen die kulturelle Imagination mit dem Syndrom der Neurasthenie einen zusammenfassenden Namen gab. Die Nervosität geriet im größeren Zusammenhang aber auch zur «politische[n] Diagnose» (ebd., 15) und prägte besonders das nationale Selbstbild der Deutschen (vgl. ebd., 13). Die Vorstellung vom nervösen Zeitalter als Kulturzustand gehörte zur Selbstwahrnehmung der Epoche um 1900 und beschäftigte nicht nur medizinische Fachpersonen, sondern bestimmte auch zahlreiche kulturelle und kulturkritische Debatten.

Historischer Überblick zur Nervenlehre

Medizinhistorisch betrachtet beginnt das Wissen um die Nerven und ihre Wirkweise lange vor Beards Erfindung. Es hat sich im Laufe der Zeit mehrmals gewandelt und neuen wissenschaftlichen und medizinischen Erkenntnissen angepasst. Im 18. Jahrhundert lagen der Idee des Nervensystems großteils noch voneinander abweichende Vorstellungen zugrunde. Einerseits lagen aus der Säftelehre stammende Konzepte vor, die davon ausgingen, dass eine Art Nervensaft in Röhren durch den Körper fließe. Andererseits konnte man sich die Nerven im 18. Jahrhundert – in Anlehnung an die ältere Bedeutung von Nerven als Muskeln – als Sehnen oder Stränge denken, die reizbar sind und angespannt oder schlaff sein können (vgl. Radkau 2000, 29). Im Sinne dieses Modells war, ähnlich der Muskelschwäche, das Bild einer *Nervenschwäche* nicht weit entfernt; damit verbunden existierte die Vorstellung, dass Nerven durch andauernde Anspannung erschlaffen könnten. In beiden Entwürfen galten übrigens Frauen generell als besonders nervenschwach: im Nervensaft-Konzept durch die Assoziation mit der den Frauen zugesprochenen Blutarmut, und durch die im Vergleich zu Männern geringere Muskelkraft im Sehnen-Konzept (vgl. ebd.).

Ausgehend von der Entdeckung der tierischen Elektrizität durch den Arzt und Naturforscher Luigi Galvani im Jahr 1789 hatte sich bis ins

19. Jahrhundert ein grundlegend neues Nerven-Modell entwickelt; von nun an konnten die Nerven als ein «System elektrischer Impulse, Leitungsbahnen und Energieströme» gedacht werden (Roelcke 1999, 110).

War der Begriff der Nerven in der Neuzeit noch lange gleichbedeutend mit Muskeln oder Sehnen, entstand im 18. Jahrhundert allmählich diese neue Auffassung. Auch im Zuge des wachsenden Interesses am menschlichen Gehirn verbreitete sich die Vorstellung von den Nerven als Reizübermittlern, wie diese etwa 1765 vom schottischen Arzt Robert Whytt beschrieben wurden.⁵ Die Nerven wurden im 18. Jahrhundert nun als eigentlicher «Sitz der Lebenskraft» verstanden und es setzte sich die Vorstellung durch, «das Wesen des Lebens bestehe in der Reizbarkeit» (Radkau 2000, 28).

Einen Kontext hierfür bildet auch ein Paradigmenwechsel in der Lebenswissenschaft Mitte des 19. Jahrhunderts, der besonders durch eine in Berlin ansässige Gruppe von Physiologen um Hermann von Helmholtz vorangetrieben wurde, darunter Emil Du Bois-Reynold, Carl Ludwig und Ernst Wilhelm von Brücke. Sie beschrieben physiologische Vorgänge ausschließlich anhand chemischer und physischer Gesetze und wendeten sich damit vom Vitalismus ab. Besonders das 1848 von Helmholtz formulierte Energieerhaltungsgesetz⁶ hatte weitreichende Konsequenzen. Metaphysische Konzepte der idealistischen Psychologie wie jenes einer immateriellen Seele hatten in diesem mechanistischen Weltbild keinen Platz mehr (vgl. Killen 2006a, 29 f.). Wie der Kulturhistoriker Andreas Killen konstatiert, entstand in dieser Zeit eine neue Konzeption des Subjekts, wonach dessen Körper und Psyche als fein austariertes thermodynamisches System galt, das von Energieflüssen durchquert wird und Zusammenbrüche erleiden kann (vgl. 2006a, 31).⁷

Im Zuge dieses Paradigmenwechsels nahmen die Nerven – nun als elektrische Impulse verstanden – in der Physiologie und Psychologie eine zentrale Rolle ein. In der Physiologie, wo man dem Phänomen verschiedene Studien und Experimente widmete, herrschte Konsens über die Relevanz der Elektrizität für das Nervensystem (vgl. Roelcke 2001, 178) und konzeptuelle Analogien zwischen Nervensystem und elektrischen Systemen bestimmten den psychiatrischen Fachdiskurs (vgl. Killen 2006a, 30 f.).

5 Die Abhandlung trägt den Titel *Observations on the nature, causes, and cure of those disorders which have been commonly called nervous hypochondriac, or hysteric, to which are prefixed some remarks on the sympathy of the nerves* (1765).

6 Killen fasst dieses Gesetz so zusammen: «all forms of energy, mechanical and physiological, are manifestations of the same universal force, whose total quantity is fixed and unvarying» (2006a, 30).

7 Die weitreichenden Konsequenzen dieses modernen Körperkonzepts hat eingehend Anson Rabinbach (1992) beschrieben; vgl. auch Sarasin (2001).

Damit entstand ein «neues Nervengefühl und eine Wende im Nervendiskurs, wobei die Reizbarkeit und die schnellen Reaktionen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten» (Radkau 2000, 30). Im Vergleich beispielsweise zum veralteten Säfte-Modell, eignete sich diese neue Vorstellung der Nerven weit besser, um schnelle Nervenreaktionen zu erklären, wie Radkau plausibel darlegt (vgl. ebd., 29). Dieses neue elektrifizierte Nerven-Modell sollte später auch George Miller Beards (1839–1883) Idee der Neurasthenie zu Grunde liegen.

Das auf diese Weise neu aufgefasste Nervensystem und seine Wirkungsweise rief in der Medizin und in der Öffentlichkeit aber nicht nur Faszination hervor, sondern stieß auch auf eine gewisse Skepsis. Hatten die vorherigen Vorstellungen «die Idee von der leibseelischen Einheit des Menschen bestärkt», so musste die Entdeckung des vegetativen Nervensystems und die damit verbundene Vorstellung von eigenständigen «niederen» Körperfunktionen einen tiefen Einschnitt im menschlichen Selbstverständnis dargestellt haben, wie Radkau einleuchtend erörtert: «Die Autonomie der niederen Regionen im Körper hatte etwas Anstößiges: Zeugte sie nicht von einer Ohnmacht des Geistes?» (2000, 31).

Allgemein galten die Nerven, und dies nicht erst seit Galvani, als höchst anfällig für Störungen. Im 19. Jahrhundert nimmt diese Tendenz aber zu:

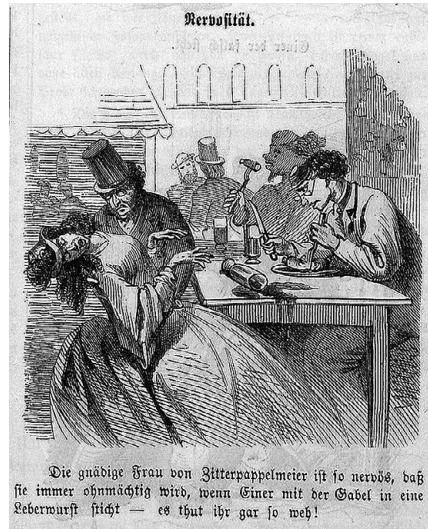
Im 19. Jahrhundert wird der Nervendiskurs jedoch zunehmend von der Furcht vor einer Zerrüttung des Nervensystems beherrscht. Um die Jahrhundertmitte entdeckte man immer neue Nervenzentren; mehr und mehr wirkte das Nervensystem wie ein labiles Staatswesen, an dessen Peripherie lauter autonome oder halbautonome Regionen Unruhe stifteten.

(Radkau 2000, 31)

Während sich Vorformen der modernen Nervosität bereits Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken lassen, werden Nervenleiden im Sinne einer allzu leichten Erregbarkeit erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem *Massenphänomen* (vgl. ebd., 36).

Im 19. Jahrhundert änderte sich nicht nur die Vorstellung des Nervensystems und häuften sich die Klagen über Nervenleiden, sondern es lässt sich zwischen 1800 und 1900 auch ein Wandel der Vorstellung davon beobachten, wie diese Nervenleiden entstehen und wie sie zu beheben sind. Radkau erklärt:

Bei allem Wirrwarr der medizinischen Anschauungen über die Natur der Nervenleiden ergibt sich um 1800 zumindest im deutschen Sprachraum



3-4 Nervöse Empfindlichkeit in der Karikatur *Medizinische Hülfe*, in *Fliegende Blätter*, Bd. 41, Nr. 997, 1864, 53 und in Friedrich Lossows Karikatur *Nervosität* in *Fliegende Blätter*, Bd. 39, Nr. 961, 1863, 184

der durchgängige Zug, daß unter den pathologischen Erscheinungsformen nicht das Element der Überreizung, sondern das der ‹Stumpfheit› bei weitem überwiegt. (Radkau 2000, 39)

Ein Jahrhundert später galt hingegen tendenziell die erhöhte *Reizbarkeit* oder *Erregbarkeit* der Nerven als Ursache für Nervenbeschwerden. Der amerikanische Nervenarzt und Elektrotherapeut George Miller Beard etwa bezeichnete mit dem Begriff der Neurasthenie eine Nervenschwäche, die eine besondere Irritierbarkeit durch Außenreize mit sich bringt (vgl. Beard

1869). War der «vollentwickelte Mensch [...] um 1800 der reizbare und empfindsame Mensch, zumindest in den Augen des deutschen Bildungsbürgertums» (Radkau 2000, 44) und konnte man damals von nervlicher Empfindsamkeit (wenn auch nicht ohne eine gewisse Ambivalenz) durchaus auf eine spezielle Begabung eines Individuums schließen, so galt eine solche übermäßige Reizbarkeit um 1900 als krankhaft oder gefährlich.

Als Ursache für diese veränderte Sichtweise gelten der Kulturgeschichte die soziokulturellen Veränderungen im 19. Jahrhundert. So stellte die Reizüberflutung im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts, das erst in gemächlichem Tempo von der Industrialisierung verändert wurde, schlichtweg noch kein einschneidendes Problem dar. In Abgrenzung zu Frankreich, von der Unruhe durch Französische Revolution und Napoleonische Kriege beherrscht, und zu England, das bereits industrialisiert war und dessen Gesellschaft durch die «Arbeitshetze» umgestaltet wurde, «erfanden die Deutschen die Gemütlichkeit als ruhenden Pol in ihrer neuen nationalen Identität» (Radkau 2000, 50). Dass unter solchen Voraussetzungen weder Schnelligkeit noch Überreizung, sondern eher Trägheit als ungesund angesehen wurde, ist nachvollziehbar.

Dies änderte sich, als Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts von der Industrialisierung eingeholt wurde und sich besonders nach Gründung des Kaiserreichs 1871 die wirtschaftliche Situation und das Lebenstempo in kurzer Zeit veränderten. Allmählich glaubte man, mit Radkau gesprochen, auch «die pathogenen Folgen der Beschleunigung» (ebd., 51) zu erkennen. Im medizinischen Feld wurde in dieser Zeit intensiv nach neuen Begriffen gesucht, um die nervliche Belastung des Industriezeitalters fassen zu können.

Als Beard mit seiner Monografie *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia)* 1880 den Begriff der Neurasthenie bekannt machte und in *American Nervousness: Its Causes and Consequences* (1881) weiterentwickelte, bewegte er sich mit seinen Ideen bei Weitem nicht auf unberührtem Grund.⁸ Er definierte die Neurasthenie als funktionelle Krankheit und grenzte sie explizit von organischen Leiden ab (vgl. Beard 1880, 86–108). Für ihn lag der Neurasthenie eine Schwäche des Nervensystems zu Grunde, durch die es besonders anfällig war. Der Krankheit schrieb Beard verschiedenste, kaum systematisierbare Symptome zu, wie etwa heftige Kopfschmerzen, Augenschwäche, Geräuschwahrnehmungen, Konzentrationsstörungen, mentale Reizbarkeit, Hoffnungslosigkeit,

8 Zum ersten Mal behandelte Beard die Neurasthenie in seiner Abhandlung «Neurasthenia or Nervous Exhaustion» (1869). Dabei gilt anzumerken, dass Beard nicht der Erste war, der den Begriff benutzte, sich allerdings gekonnt als Entdecker dieser Krankheit inszenierte (vgl. Fischer-Homberger 2010, 41).

krankhafte Ängste, häufiges Erröten, Schlaflosigkeit, Schläfrigkeit, Verdauungsstörungen, Durstlosigkeit, Verlangen nach Stimulanzien und Rauschmitteln, stechende Schmerzen, Herzklopfen, Muskelzuckungen und -krämpfe, Wetterfühligkeit, Erschöpfungsgefühl, Kitzligkeit, Juckreiz, vorübergehende Lähmungserscheinungen, Impotenz, unkontrollierte Ejakulation, aber auch verschiedene Frauenkrankheiten, krankhaftes Gähnen und Zahnprobleme (vgl. Beard 1880, 15–76).

Das Spektrum der von Beard genannten Therapiemöglichkeiten der Neurasthenie fiel ähnlich breit aus. Er empfahl u. a. Behandlungen mit Arsen, Opium und Cannabis, Massage- und Wassertherapien sowie die Elektrizierung, die Beards Steckenpferd darstellte (vgl. Beard 1880, 133–193). In Zusammenarbeit mit dem befreundeten Thomas Edison entwickelte Beard für die Neurasthenie-Therapie geeignete Elektroschock-Geräte, wie die Medizinhistorikerin Esther Fischer-Homberger erläutert (vgl. Fischer-Homberger 2010, 33 f.).

Nicht zuletzt diese konzeptuelle Offenheit war für die Popularität von Beards Neurasthenie verantwortlich. Mehr und mehr Nerven-Literatur wurde nach Erscheinen seiner Theorie verfasst, vor allem im deutschen Raum, wo Beards Werke auf besonderes Interesse stießen (vgl. Roelcke 1999, 124).

Aus kulturhistorischer Perspektive ist auch Beards längere Abhandlung *American Nervousness* (1881) von Bedeutung. Darin behauptet er, die Ursachen der Nervosität lägen in den modernen Lebensumständen – und erklärt die Neurasthenie zur modernen Zivilisationskrankheit (vgl. Beard 1881, 96).⁹ Mit Blick darauf hebt der Medizinhistoriker Volker Roelcke hervor, dass Beard als erster «in rezeptionsgeschichtlich relevanter Weise ein eigenständiges und spezifisches Krankheitsbild als Zivilisationskrankheit» (1999, 120) definiert habe.

Die Elemente der modernen Zivilisation, die Beard primär für die Neurasthenie verantwortlich machte, führten ihm zufolge zu einem starken Leistungsdruck und einer gesteigerten Reizfülle im Bereich der Arbeit, aber auch im Privatleben eines Menschen. Zu diesen Faktoren zählte Beard nicht nur bestimmte technische Errungenschaften, sondern auch

9 Radkau unterstreicht, dass Beards Konzept aus dem Geist der Zeit und den amerikanischen politischen Entwicklungen entstand: «Aus der Rückschau wirkt das Neurastheniekonzept, das Beard erstmals 1869 vortrug, als typisches Produkt seiner Zeit: jener turbulenten Ära der «Reconstruction» nach dem Bürgerkrieg, als – um mit Lewis Mumford zu reden – das «alte Amerika» schlagartig «vernichtet» wurde und der Industriekapitalismus in tollster Form «über Nacht seinen Einzug» hielt. [...] Obwohl die Neurasthenie in den 1920er-Jahren einen Armentod starb, war sie nichtsdestoweniger ein bedeutsames Zeugnis von Amerikas unruhiger Anpassung an das Industriezeitalter» (2000, 53).

gewisse gesellschaftliche und politische Veränderungen der modernen Epoche: die industriell eingesetzte Dampfkraft, die damit zusammenhängende Spezialisierung und zunehmend monotoner werdende Arbeit, die schnelle Kommunikation durch den Telegrafen, das Reisen mit der Eisenbahn, die Verbreitung von Uhren und das dadurch entstehende Gebot der Pünktlichkeit, die Lärmbelastung, die periodische Presse, den Anstieg der Geschäftstätigkeit und der Aktienmarkt, die Agitation im freien politischen System, die sich aus dem Protestantismus entwickelnden Sekten, den Aufstieg der Wissenschaften, die rapide Entwicklung und Verbreitung von neuen Ideen, die steigende Komplexität der modernen Erziehung (die insbesondere für Frauen problematisch sei), den von der Freiheit des Individuums ausgehende Druck, Sorgen durch Liebe oder Philanthropie, häusliche Probleme und finanzielle Schwierigkeiten, die Zukunftsplanung und die Unterdrückung der Emotion. Immer wieder wird auch das Leben in den reizintensiven Großstädten geschildert (vgl. Beard 1881, 101–138).

Besonders die moderne Erfindung der Elektrizität und der rege Austausch mit Edison lieferten zentrale Inspirationen für Beards Neurasthenie-Modell. Dieser griff in seinen Beschreibungen gerne auf Analogien zwischen Nervensystem und elektrotechnischen Apparaturen zurück. So beschreibt Beard in *American Nervousness*, dass Edisons Erfindung die Effekte der modernen Zivilisation auf das Nervensystem perfekt illustrierte. Denn genauso wie der Betrieb einer Anzahl von Glühlampen in einer elektrischen Maschine eine gewisse Menge an Elektrizität erfordere, sei ein bestimmtes Maß an Nervenkraft nötig, um menschliche Leistungen zu erbringen. Steigere man in einem elektrischen Apparat die Anzahl von Glühlampen, ohne die Elektrizität zu erhöhen, so begännen die Lampen zu flackern oder gingen aus. Die menschliche Nervenkraft sei zwar durch gute oder schadhafte Einflüsse veränderbar (z. B. durch Medizin, Hygiene oder Evolution), doch sei sie stets limitiert. So gerate auch das menschliche Nervensystem außer Kontrolle, wenn seine Leistungsgrenzen erreicht seien; wie dies in der modernen Zivilisation geschehe (vgl. Beard 1881, 98–100). Insofern verstand Beard die Neurasthenie als eine Anpassungserscheinung beim Umbruch ins neue moderne Zeitalter.

Obwohl Beard die moderne Zivilisation für die Ausbreitung der Neurasthenie verantwortlich machte, vertrat er keine kulturpessimistischen Ansichten. Das moderne amerikanische Leben stellte für ihn eine Zivilisation auf dem höchsten Grad ihrer Entwicklung dar und er befürchtete keine degenerativen Folgen. Beards Ansicht nach war es nämlich möglich, die Neurasthenie in der amerikanischen Bevölkerung in Gestalt einer unschädlichen Nervosität einzudämmen (vgl. Radkau 2000, 57). Diese Nervosität sah Beard außerdem nicht nur mit gewissen positiven medi-

zinischen Effekten z. B. in Bezug auf Entzündungskrankheiten verbunden, sondern sie äußerte sich ihm zufolge auch in sonstigen Vorzügen wie der Schönheit, der Intelligenz und dem besonderen Humor des amerikanischen Volkes, wie Beard in *American Nervousness* (1881) darlegt: Er glaubte, mit Fischer-Homberger gesprochen, an die «allmähliche psychophysische Höherentwicklung» des amerikanischen Volkes, «gerade dank seiner nervlichen Sensibilität» (2010, 54).

Es ist, wie Radkau überzeugend argumentiert, davon auszugehen, dass Beards Neurasthenie auf einen «dringenden Bedarf» (2000, 58 f.) nach einem Konzept dieser Art traf. Nicht nur scheint das von ihm beschriebene Krankheitsbild der Befindlichkeit vieler Menschen um die Jahrhundertwende Ausdruck gegeben zu haben, mit der Neurasthenie konnte die Medizin auch die vorherigen «terminologischen Verwirrungen» (Fischer-Homberger 2010, 28) hinter sich lassen.¹⁰ Beards Schriften wurden in Nordamerika und Europa (etwa in Großbritannien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland)¹¹ sowie in weiteren Gebieten¹² intensiv rezipiert und lösten dort einen Anstieg der medizinischen Nerven-Literatur aus (vgl. Gijswijt-Hofstra/Porter 2001). Vor allem aber, so ist man sich in der Forschung¹³ einig, war Beards Einfluss in Deutschland enorm. Zahlreiche namhafte deutschsprachige Mediziner – zu nennen wären etwa Wilhelm Erb, Richard Freiherr von Krafft-Ebing, Otto Dornblüth, Ludwig Binswanger, Willy Hellpach, Sigmund Freud und Wilhelm His – knüpften in ihren Arbeiten, wenn auch nicht immer kritiklos (vgl. Fischer-Homberger 2010, 56), an Beards Ideen an (vgl. Eckart 1997, 215–221).

Grundsätzlich lässt sich jedoch feststellen, dass im Gegensatz zu Beards affirmativem Konzept im deutschsprachigen Raum oft eine *pessimistische* Grundstimmung zum Verhältnis von Kultur und Zivilisation dominierte (vgl. Roelcke 1999, 124).¹⁴ Nicht nur die Auswirkungen der

- 10 Dafür gab es Kaufmann zufolge noch weitere Gründe: erstens die Breite der Symptome, zweitens die Tatsache, dass sich das Neurasthenie-Konzept konzeptuell klar von den Geisteskrankheiten abgrenzte und drittens, dass es eine Alternative zu den ebenfalls als funktionale Nervenkrankheiten betrachteten Krankheitsbildern der Hypochondrie und Hysterie darstellte (vgl. 2001, 161 f.).
- 11 Eine transnationale Perspektive auf das Phänomen bietet der Sammelband *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War* von Gijswijt-Hofstra/Porter (Hg.) (2001). Anhand dieser Studien wird klar, dass sich die Popularität der Diagnose oder des Konzepts nicht nur im Lauf der Zeit veränderte, sondern die Vorstellung der Krankheit auch entsprechend nationaler und regionaler sowie soziokultureller Faktoren variierte.
- 12 In Japan und China ist die Diagnose Neurasthenie Tom Lutz zufolge noch bis heute in Gebrauch (vgl. 2001, 67).
- 13 Vgl. hierzu z. B. Radkau (2000, 57) oder Roelcke (1999, 123 f.).
- 14 Auch in Frankreich wurde, wie Roelcke anmerkt, der Nervositätsdiskurs mit Degenerationstheorien verknüpft (vgl. 1999, 122).

äußeren schädlichen Einflüsse auf die nervliche Gesundheit des Individuums, sondern auch die Verbreitung der Nervosität im Kollektiv standen hier im Zentrum: Beards Lehre traf im deutschen Raum auf «Hereditäts- und Konstitutionstheorien» (Radkau 2000, 70) und in der Psychiatrie entstanden entsprechende Konzepte zur «nervösen Entartung». Während Radkau exogenetische Erklärungsmodelle à la Beard für den deutschen Raum allgemein als häufigere Variante ausmacht, also Modelle, die als Ursache der Neurasthenie Umwelteinflüsse begreifen (vgl. 2000, 70), beschreibt Volker Roelcke diesbezüglich etwas differenzierter eine Verschiebung um das Jahr 1900:

Von Seiten des psychiatrisch-nervenärztlichen Diskurses lassen sich nun zwei Deutungsangebote unterscheiden, die aufeinander folgend Konjunktur hatten und schließlich miteinander verschmolzen: Die Begriffe Neurasthenie und Degeneration. Während die Kategorie Neurasthenie zunächst auf individuelle – wenn auch in zunehmend großer Anzahl auftretende – Befindlichkeitsstörungen bezogen wurde und in dieser Form etwa in der Zeit zwischen 1880 und 1895 eine enorme Verbreitung erfuhr, schob sich mit der Verschärfung des Krisenbewußtseins um die Jahrhundertwende und durch Konvergenz mit weiteren Deutungsangeboten aus dem Bereich der Ästhetik (*Décadence*) und der Biologie (Sozialdarwinismus) zunehmend der kollektivisierte Entartungs-Begriff in den Vordergrund.

(Roelcke 1999, 128 f.)

Während in Deutschland in den 1880er-Jahren noch vermehrt die Einflüsse der modernen Umwelt auf das *Individuum* untersucht wurden, zeichnete sich seit der Jahrhundertwende die Tendenz ab, das Verhältnis zwischen Moderne und psychischer Krankheit unter dem Paradigma der Degeneration und verbunden mit Ideen zu kollektiven Krankheiten zu diskutieren. Trotz dieser Verschiebung lebte der Neurasthenie-Begriff laut Roelcke im medizinischen Gebrauch fort (ebd., 129).

Eine Verknüpfung von Neurasthenie und Degenerationstheorie liegt beispielsweise beim deutsch-österreichischen Psychiater und Professor für Psychiatrie Richard Freiherr von Krafft-Ebing (1840–1902) vor, etwa in dessen Studie *Über gesunde und kranke Nerven* (1885). Einerseits sah Krafft-Ebing wie Beard die modernen Lebensumstände, die soziale und wirtschaftliche Belastung und fehlende Erholung, kurz den sogenannten Kampf ums Dasein als Ursache der Nervosität seiner Zeitgenossen und interpretierte auch gewisse kulturelle Phänomene (die Sensationsgier, politische Unruhen, allgemeine Hast, das Interesse an der Tagespresse) als Ausdruck des nervösen Zeitalters (vgl. 1885, 1–15). Andererseits interes-

sierte sich Krafft-Ebing für die Erblichkeit von pathologischen Zuständen und glaubte an die degenerative, massenweise Verbreitung der Neurasthenie, die auch staats- und gesellschaftsschädigende Konsequenzen nach sich ziehe (vgl. ebd., 24–32). Roelcke bringt in Bezug auf Krafft-Ebings Schrift «Nervosität und neurasthenische Zustände» (1895) die problematische Seite einer solchen Sichtweise auf den Punkt:

Diese ausführlichen Darlegungen zur erblichen Disposition sind nun verbunden mit einer expliziten Wertung der betroffenen Kranken sowohl im moralischen als auch im ökonomischen Sinn: Danach ist die «neurotische Inferiorität» eine «Volkscalamität», die Patienten stehen in Gefahr, «zu unbrauchbaren Gliedern der Gesellschaft zu werden». (Roelcke 1999, 136)

Mit der sich scheinbar in der Bevölkerung immer weiter ausbreitenden Neurasthenie stand aus Sicht der deutschen Medizin demnach mehr auf dem Spiel als die Gesundheit einzelner Individuen. Es drohte der Zusammenbruch der gesamten Gesellschaft.

Auch Andreas Killen beschreibt in seiner Studie einen Wandel des Neurasthenie-Konzepts in den 1890er-Jahren und macht eine Verschiebung von tendenziell somatischen Ätiologien hin zu psychologischen Erklärungsansätzen aus (vgl. 2006a, 6 f.). Das ursprüngliche Konzept einer durch externe Faktoren verursachten somatischen Krankheit wurde allmählich von Interpretationen verdrängt, die den Ursprung von Nervenkrankheiten eher im Individuum verorteten, quasi als angeborene oder erworbene Krankheit, die durch externe Faktoren nicht verursacht, sondern durch diese nur ausgelöst wird (vgl. ebd., 6). Als Hintergrund für diese Entwicklung erkennt Killen die massenweise Diagnostizierung der Neurasthenie auch in unteren sozialen Schichten, was durch das Sozialversicherungssystem des wilhelminischen Staats provoziert worden sei und dieses schließlich zu sprengen drohte (vgl. ebd., 6 f.).¹⁵ Mit der Verortung und Individualisierung der Krankheit konnte der Staat die Verantwortung auf die Kranken abwälzen, was besonders im Ersten Weltkrieg mit dem Aufkommen der in den Schützengräben traumatisierten sogenannten Kriegszitterer entscheidend wurde (im amerikanischen Kontext wird dieses Trauma als *shell shock* bezeichnet). Neurasthenie, das Leiden an der industriellen Moderne, wurde nun vermehrt als Pseudokrankheit dargestellt (vgl. ebd., 7).

15 Vgl. hierzu auch Radkau (2000, 234 f.).

Neurasthenie: Geschlecht, Klasse, Ort und Zeit

Die Bedeutung der Krankheit Neurasthenie lässt sich mit Blick auf Faktoren wie Geschlecht, Klasse, Ort und Zeit genauer bestimmen. Zum Geschlecht ist festzuhalten, dass als Prototyp der Neurastheniekranken der durch geistige Arbeit belastete und dem Existenzdruck ausgesetzte (zunächst v. a. bürgerliche) Mann galt. Allerdings wurde die Diagnose der Neurasthenie, wie Radkau dokumentiert, auch auf Frauen angewendet. Anders als etwa im Fall der Hysterie war in den Lehrbüchern das Geschlecht für die Definition der Neurasthenie aber nicht zentral (vgl. Radkau 2000, 133–137).

In der medizinischen Fachliteratur galt die Hysterie oftmals als konzeptuelles Gegenstück der Neurasthenie: Die deutsche Psychiatrie und Medizin beschäftigten sich in ihren Schriften häufig eingehend mit der Abgrenzung der beiden Krankheitsbilder, wobei generell auch nicht wenige Gemeinsamkeiten festgestellt wurden (vgl. Kaufmann 2001, 162). «Ähnlich wie die ‹reizbare Schwäche›», so arbeitet Radkau heraus, «zeichnete sich die Hysterie durch eine rätselhafte Ambivalenz von Unempfindlichkeit und Überempfindlichkeit aus [...]» (2000, 132).

Kaufmann hält außerdem fest, dass Neurasthenie und Hysterie sowohl im psychiatrischen Feld¹⁶ als auch auf der nicht-medizinischen Diskursebene als «mixed-gender twins» (2001, 162) gehandelt wurden:

Hysteria was mainly reserved for women and the lower classes – linked from the beginning with a ‹hereditary psychopathic personality› – and neurasthenia for the male members of the middle-classes – plus some nice and well-behaved women from this very strata who should be spared the diagnosis of hysteria, although several psychiatric writers expected an increase of female neurasthenics should women be dragged into the ‹Kampf ums Dasein› (struggle for survival). (Kaufmann 2001, 162)

Im Allgemeinen galt die Hysterie als Frauenkrankheit und wurde in der Nähe der Geisteskrankheiten angesiedelt, während der weiblichen Neurasthenie im Vergleich mit der Hysterie ein gewisses Prestige zukam. Im Übrigen hatte die Neurasthenie-Diagnose die praktische Auswirkung, dass sie den Frauen einen «Schutz gegen sinnlose Unterleibsoperationen» (Radkau 2000, 142) bot, wie Radkau betont.

16 Kaufmann konstatiert, dass diese Auffassung der Hysterie als Frauenkrankheit und der Neurasthenie als Krankheitsbild, das üblicherweise bei Männern auftaucht, im «discourse of mainstream psychiatry – in spite of Charcot's ‹discovery› of male hysteria and later of Freud's studies» (2001, 162) verbreitet war.

1151 **Männerkrank-** H 30009 X

heiten und Nervenschwäche, von Spezialarzt Dr. med. Rumler. **Preisgekröntes** Werk. Wirklich brauchbarer, äusserst lehrreicher Ratgeber und bester Wegweiser zur Verhütung und Heilung von **Gehirn- und Rückenmarks-Erschöpfung, Geschlechtsnerven-Zerrüttung Folgen nervenruinierender Leidenschaften und Excesse und allen sonstigen geheimen Leiden.** Nach **fachmännischen** Urteilen für jeden Mann, ob jung oder alt, gesund oder schon erkrankt, von **geradezu unschätzbarem gesundheitlichem Nutzen.** Für Fr. 1.50 in Briefm. franko von **Dr. med. Rumler Nachf., Genf 477.**

**Männer
Nervenschwäche**

Laut forensischem Gutachten des verstorbenen berühmten Psychiaters Prof. Dr. von Krafft-Ebing ist mein E. das beste Hilfsmittel. Es wurden jedoch seitdem bedeutende Verbesserungen erfunden. Man lese darüber die Broschüre des Dr. med. H. Fischer, gratis und franko durch

**Paul Gassen
Köln-Rhein Nr. 56**

5-6 Werbeanzeigen für einen Ratgeber für nervenschwache Männer in *Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin*, Bd. 39, Nr. 34, 1913, o. S. und den erektionsfördernden Apparat «Erector» in *Simplicissimus*, Jg. 17, Nr. 3, 15.4.1912, 47

Der wohl bedeutendste Unterschied zwischen den zwei Konzepten liegt allerdings in der Definition der Neurasthenie als Krankheit spezifisch *modernem* Ursprungs, was auf die Hysterie nicht zutraf. Zudem existierte das Krankheitsbild Hysterie schon deutlich früher (vgl. Killen 2006a, 4) und unterschied sich auch in Bezug auf die den Hysterikerinnen zugeschriebenen typischen Konvulsionen¹⁷ von der Neurasthenie, die nach außen hin weniger deutliche Signale aufwies.

Auch die Sexualität – in öffentlichen Diskursen der Jahrhundertwende oftmals ein Problemthema – spielte bei der Neurasthenie eine wichtige Rolle. Wie Radkau feststellt, war der Nervositätsdiskurs «über weite Strecken ein halbverdeckter Diskurs über die Sexualität» (2000, 155). Das Wort Nervenreiz war oftmals als Code für den sexuellen Reiz zu verstehen und die Rede von der reizbaren Schwäche kann sowohl auf übermäßige Erregbarkeit als auch auf Impotenz zurückgeführt werden, was

17 Mit der Ikonografie der Hysterie hat sich Georges Didi-Huberman (1982) auseinandergesetzt.

etwa auch in explizit an Männer gerichteten Werbeanzeigen für Nervenheilmittel durchscheint, die in Zeitschriften der Epoche erschienen.

Kaufmann legt in ihrer Studie dar, dass die Psychiatrie in jener Zeit eine Anlaufstelle für Männer¹⁸ darstellte, um im Rahmen der Neurasthenie über sexuelle Probleme sprechen zu können (vgl. 2001, 168). Im Zusammenhang mit der Neurasthenie wurde Sexualität, die am Ende des 19. Jahrhunderts allgemein in den Fokus der Wissenschaft rückte, oft unter einem ökonomischen Paradigma diskutiert, wie Kaufmann argumentiert: «the failure to establish a balance between production and consumption of the energy of the nerves, would always result in nervous illness. This was true for sexual excesses as well as for sexual abstinence» (2001, 169).

Das Leben in der Großstadt geriet um 1900 auch unter dem Aspekt dieser sexuellen Ätiologien der Nervosität ins Blickfeld. Der deutsche Nervenarzt und Psychologe Willy Hellpach etwa warnte in seiner Schrift *Nervosität und Kultur* nicht nur vor dem «unheilvolle[n] Einfluss der grossstädtischen Strasseneindrücke» (1902, 172) auf Kinder, sondern war auch überzeugt, dass Erwachsene durch urbane Zerstreungen «nicht selten einer starken Sinnesreizung ohne entsprechende Befriedigung» (ebd.) ausgesetzt seien und dadurch nervös würden. Hellpach erklärt:

Das Verweilen in Variétés und Chantants, ist ja für die meisten durch weiter nichts begründet, als durch die Gelegenheit ununterbrochener Augenweide an allerhand dekolletierten Reizen, als durch den Kitzel, den das Fortspinnen dieser Eindrücke in der durch Alkohol angefeuerten Phantasie bereitet, die sich ja oft noch in lüsternen Träumen unerträglich mit derartigen Bildern weiterquält. (Hellpach 1902, 172 f.)

Sigmund Freud, der Beard und seine deutschen Kollegen für ihre allzu pauschale Engführung von Moderne und Neurasthenie kritisierte, schlug in «Die ‹kulturelle› Sexualmoral und die moderne Nervosität» (1908) als Hauptursache der Neurasthenie die schädliche Unterdrückung des Sexualtriebes durch die Kultur vor und zählte sie zu den sexuell bedingten Neurosen (vgl. Freud 2010).¹⁹

Welcher Klasse entstammten die Neurastheniekranken? Bereits für Beard betraf die Neurasthenie hauptsächlich die bürgerliche Klasse und war als

18 Wie Doris Kaufmann darlegt, geriet die weibliche Sexualität in der Neurasthenie-Literatur erst mit der dort öfters diskutierten Praxis des *coitus interruptus* ins Blickfeld der Medizin (vgl. 2001, 170).

19 Vgl. zu Freuds Neurasthenie-Kritik Fischer-Homberger (2010, 60–69) und Roelcke (1999, 180–203).

spezifisches Leiden der sogenannten Kopfarbeiter charakterisiert, was zunächst auch auf den deutschen Raum zutraf. In Bezug auf die Berufe der Betroffenen stellt Radkau fest, dass die Krankheit typischerweise bei Kaufleuten, Verbeamteten, Lehrkräften und Studierenden auftrat bzw. diagnostiziert wurde (vgl. 2000, 232). Radkau macht in diesem Zusammenhang auf eine interessante Tatsache aufmerksam: «Die Neurasthenie als das typische Leiden der <Kopfarbeiter> vereinte [...] das Bildungs- und das Wirtschaftsbürgertum, zwischen denen sonst vielfach eine ökonomische und mentale Kluft bestand» (2000, 232).

Die bürgerlichen Neurastheniekranken, die regelmäßig medizinische Privatpraxen aufsuchten, hatten eine tragende Rolle bei der sich damals vollziehenden Formierung der Disziplin der Psychiatrie inne. In dieser Zeit erlangte die noch junge Seelenkunde die Interpretationshoheit für durch die Industrialisierung ausgelöste soziale Krisen, wie Kaufmann hervorhebt (vgl. 2001, 164). Nicht zuletzt ließen sich mit den vielseitigen Therapiemöglichkeiten für die diagnostizierte Krankheit auch lukrative Geschäfte machen: Zahlreiche auf die Therapie der Neurasthenie ausgerichtete Privatkliniken, Heilbäder und Sanatorien entstanden (vgl. ebd.).

Als besonders anfällig für die Neurasthenie galt der Berufsstand der Unternehmer: In diesen Zusammenhang stellten etwa der Historiker Karl Lamprecht in *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit* (1902) oder der von ihm beeinflusste Psychologe und Nervenarzt Willy Hellpach in *Nervosität und Kultur* (1902) ihre sozio-ökonomischen Interpretationen für das nervöse Zeitalter. Sie führten die allgemeine Nervosität oder die *Reizbarkeit* der Deutschen – ein Begriff, den Lamprecht prägte – auf die instabile Wirtschaftslage seit den Gründerjahren, den Börsenkrach (Gründerkrach) von 1873 und die darauffolgende langjährige Krisenstimmung zurück. Es erstaunt nicht, dass in dieser Zeit die Hauptbetroffenen in jener Situation, das neue Unternehmertum mit seinen spekulativen Geschäften, als in besonderem Maß von Neurasthenie geplagt galt.

Es ist wahrscheinlich nicht übertrieben zu sagen, am modernen Leben und dessen Einfluss auf die eigenen schwachen Nerven zu leiden, gehörte im Bildungsbürgertum, das Ende 19. Jahrhundert um seine politische und kulturelle Stellung bangte, schon fast zum guten Ton, wie um 1902 schon Hellpach feststellte (vgl. 1902, 21). Auch viele namhafte Personen des öffentlichen Lebens waren bekanntermaßen von Erschöpfung geplagt: Persönlichkeiten aus der Literatur wie Rainer Maria Rilke oder Franz Kafka versuchten, ihrer Nervenschwäche mit regelmäßigen Kuraufenthalten zu begegnen, auch Thomas und Heinrich Mann oder Hermann Hesse hatten damit zu kämpfen (vgl. Martynkewicz 2013, 19–32). Ebenso litten politische Figuren, ja selbst «Repräsentanten der Willenskultur» (ebd., 17)



7 Humoristische
Verhandlung des
Klassenunterschieds in René
Reinickes Karikatur *Keine
Nerven* in *Fliegende Blätter*,
Bd. 93, Nr. 2350, 1890, 54

wie der Reichskanzler Otto von Bismarck, Friedrich Nietzsche oder Max Weber an Nervosität, wie der Literaturwissenschaftler Wolfgang Martynkewicz dargestellt hat.

Um die Jahrhundertwende verlor die bürgerliche Schicht hingegen allmählich ihr Monopol auf die Neurasthenie: Es kam in Deutschland gleichsam zur «Demokratisierung» der Krankheit, indem man sie als Massenerscheinung auch in unteren Schichten entdeckte» (Radkau 2000, 234).²⁰ Auch in Frankreich, den USA und Großbritannien vollzog sich dieser

20 Trotz dieser «klassenübergreifenden Tendenz» (2000, 249) stellt Radkau einen bedeutenden Unterschied darin fest, wer diese Nervosität sichtbar nach außen tragen durfte: «Es war das Privileg des Bürgertums, den Streß des Industriezeitalters zu stilisieren und auszuleben; aber die von der Öffentlichkeit wahrgenommene Nervosität war nur der sichtbare Teil eines sonst vielfach unartikulierten Unbehagens. Nervosität als Habitus wirkte deshalb überzeugend, weil die Nervosität weit mehr war als ein Habitus» (ebd., 249 f.). Außerdem gab es medizinische Fachpersonen, wie etwa Willy Hellpach, die zwischen nervösen Störungen von Angehörigen der sozial niederen und jenen der

Prozess (vgl. ebd.). In medizinischen Schriften der Zeit wurden nun auch die belastenden Arbeitsbedingungen in der Fabrik, die Arbeitshetze und Akkordentlohnung zu den möglichen Ursachen des Leidens erklärt. Propagiert durch die Hygienebewegung, die Sozialreform und die sozialdemokratische Medizin entstanden um 1900 zudem Volksnervenheilstätten für Neurastheniekranken aus der Arbeiterschicht (vgl. Kaufmann 2001, 164) und man begann, das Thema der arbeitsbedingten Nervenleiden innerhalb der sich formierenden Arbeitshygiene²¹ zu diskutieren (vgl. Radkau 2000, 49).

Innerhalb der proletarischen Bevölkerungsschicht waren nach damaliger Ansicht besonders Mitarbeitende der Eisenbahn, Schriftsetzerei und Telefonzentralen *per professionem* gefährdet, Nervenkrankheiten zu entwickeln (vgl. ebd., 239–248).²² Es dürfte ein Zeichen der zeitgenössischen kritischen Haltung zu den modernen Entwicklungen sein, dass gerade diese Berufe – assoziiert mit neuen Techniken und hohen (Arbeits-)Geschwindigkeiten – gemeinhin als besonders nervenschädlich galten.

Die Bedeutung der Neurasthenie lässt sich auch in Bezug auf ihre geografische Verortung und im Zusammenhang mit nationalen Diskursen genauer bestimmen. Dass Beard die Neurasthenie ursprünglich als typisches Leiden der (seiner Auffassung nach am höchsten entwickelten, zivilisiertesten) amerikanischen Nation beschrieb, das in Europa deutlich weniger oft auftrat (vgl. Beard 1881, VIII), schien die Deutschen, als diese das Konzept adaptierten, nicht daran zu hindern, die Nervosität bald ebenfalls zu ihrem typischen nationalen Leiden zu erklären.²³

Im wilhelminischen Deutschland galt aus zeitgenössischer Sicht besonders die moderne Hauptstadt Berlin, Arbeits- und Lebensort vie-

besser gestellten Schichten spezifische Unterschiede auszumachen glaubten (vgl. Hellpach 1902, 39–67).

- 21 Killen stellt in Bezug auf die Arbeitsmedizin fest: «From the 1890s onward, medical conferences and studies generated masses of data relating to the causes of fatigue, accidents, and nervousness in the workplace. Mechanization, it seemed, engendered a general crisis of the body, which became the expert's task to analyze and, where possible, repair» (2006, 28 f.).
- 22 Schon vor der Entdeckung der Neurasthenie brachte man das Eisenbahnfahren mit Nervenleiden wie der Spinalirritation oder dem *railway spine* in Verbindung (vgl. Radkau 2000, 239). Vergleiche hierzu auch Schivelbusch (1977). Zur Nervosität der Telefonistinnen vgl. Killen (2006a, 162–211).
- 23 Allerdings unterschied sich die Haltung der Deutschen vom Diskurs in den USA. Während Beard 1881 die amerikanische Nervosität mit «unverhohlenem Nationalstolz» (Radkau 2000, 351) schilderte, stellte sich ein solches Gefühl in Deutschland nicht ein: «Zwar wollten manche aus der Nervosität eine Begabung machen; aber sie bekundeten dabei kaum irgendwo einen nervösen Nationalstolz» (ebd.). Bei Beard ist zudem oft der Einfluss der Rassenlehre spürbar, etwa wenn er die hoch entwickelte amerikanische Zivilisation von den sogenannten «savages» (1881, 188), den «Wilden» unterscheidet.

ler progressiver Fachpersonen aus der Nervenmedizin, als Neurasthenie-Herd, wie Andreas Killen aufzeigt (vgl. 2006a, 13). Killen spricht der Metropole überzeugenderweise eine zentrale Rolle in der Geschichte der Krankheit zu: «Just as the history of hysteria was closely linked to late nineteenth-century Vienna and Paris, that of neurasthenia became closely connected to Wilhelmine Berlin» (ebd., 2). Galt Berlin vor 1870 noch als eher bescheidene Hauptstadt, änderte sich diese Zuschreibung gegen Ende des 19. Jahrhundert mit dramatischer Geschwindigkeit; die Stadt wurde zum Sinnbild für die deutsche Moderne. Keine andere europäische Stadt, so Killen, hätte die durch die modernen Entwicklungen herbeigeführten gesellschaftlichen Veränderungen auf so eindringliche Art und Weise erlebt wie Berlin. Besonders Errungenschaften der Elektrotechnik forcierten die Beschleunigung und Veränderung des Alltagslebens und damit das Bewusstsein eines gesellschaftlichen Wandels (vgl. ebd., 7 f.).

Zwischen 1850 und 1900 verzeichnete Berlin einen immensen Bevölkerungszuwachs: von ca. 400.000 bis 2 Mio. oder 3,5 Mio. inklusive der Agglomeration (vgl. ebd., 21). Mit dem nach der Reichseinigung von 1871 eintretenden Wirtschaftswachstum, der Zuwanderung und der Entstehung eines Proletariats fand sich die Stadt mit Wohnungsknappheit und hygienischen Problemen konfrontiert – zusammengefasst wurden sie unter dem Stichwort *soziale Frage*. Der Wandel wurde indes auch begleitet von der Begründung neuer Unternehmen und neuartiger Fabriken (z. B. im Bereich der Elektrotechnik) sowie der Rationalisierung des Arbeitslebens, wie sie in der sich formierenden Arbeitswissenschaft erforscht wurde (vgl. ebd., 22). In dieser Zeit entstanden die großen Warenhäuser, in denen neuartige Konsumgüter angeboten wurden, das Reisen verkürzte sich durch die Eisenbahn, und auch im Nachrichtenwesen kam es zu einer spürbaren Beschleunigung (vgl. ebd., 23). Das Freizeitverhalten der Bevölkerung veränderte sich maßgebend und diverse neue populäre Unterhaltungsangebote wurden entwickelt (vgl. Maase 1997) – dazu zählten um 1900 auch die neuen Kinematografentheater.

Zeitgenössische Wortschöpfungen wie «Elektropolis» (Killen 2006a, 8) oder die stehende Wendung vom Berliner Tempo (vgl. Radkau 2000, 242) zeugen von einer solchen Wahrnehmung Berlins als moderner Großstadt. Für Killen war zu dieser Zeit in Berlin eine Mystik der Elektrizität und ein mechanistischer Geist verbreitet (vgl. 2006a, 8) – angetrieben durch die Arbeit von Wissenschaftlern wie Hermann von Helmholtz, Emil Du Bois-Reymond oder Werner von Siemens wurde der Elektrizität die Aura der Lebenskraft der Moderne zugeschrieben (vgl. ebd.).

Dabei hebt Killen eine alle sozialen Schichten übergreifende Affinität der damaligen Berliner Bevölkerung zur Geschwindigkeit, zu den neuen

Technologien und der modernen Lebensweise hervor: «By the turn of the century, Berliners had become the bearers of a new sensibility characterized by a preoccupation with speed, novelty, technology, and the excitements of modern life» (ebd., 26). Während die einen in Berlin enthusiastisch ein rationales, funktionierendes Stadtsystem erkannten, begegneten andere der modernen Metropolis mit Skepsis und betrachteten sie als durchaus störungsanfällig:

Everyday life in Berlin was no smooth, frictionless affair; it was marked by constant accidents, stoppages, and breakdowns. The increasing dependency of the city's inhabitants on precisely calibrated machinery left them ever more vulnerable to technical malfunction. (Killen 2006a, 28)

Diese modernen Entwicklungen boten den Nährboden für das in der breiteren populären Vorstellung verbreitete Image Berlins als nervöse und neurasthenisch-machende Großstadt. Dazu gehörte auch eine pausenlose, gehetzte Lebensweise. So konnte etwa der Schriftsteller Gustav Hochstetter 1913 in seinem humoristischen Artikel der *Illustrierten Kino-Woche* mit dem Titel «Wann schläft die Berlinerin?» aufgrund aller Tätigkeiten, Geschäfte, Unterhaltungen und Verabredungen, denen eine Berlinerin an einem Tag nachkommen müsste, auf den Schluss kommen, dass diese, egal ob «Lebedame», «große Dame» oder «süße[s] kleine[s] Mädels» (Hofstetter 1913, 106) schlichtweg nie schlafe. Dass die Berliner Frauen nicht nur einfach «nervös», sondern «wirklich nervös» (ebd.) sind, lag für Hofstetter auf der Hand.

Das Ende der Geschichte der Neurasthenie wird in der Forschung üblicherweise um die Zeit des Ersten Weltkriegs angesetzt.²⁴ Radkau Einschätzung nach verlor der Nervositätsdiskurs kurz vor 1914 langsam an Bedeutung; zu dieser Zeit kursierten immer weniger Schriften zum Thema Nervosität (vgl. 2000, 9). Denn einerseits stand die Neurasthenie, wie erwähnt, zunehmend im Ruf einer Pseudokrankheit (vgl. Killen 2006a, 7), andererseits ist der Niedergang dieser Diagnose eng mit dem Aufkommen der Psychoanalyse und dem Konzept der Neurose verschränkt, wie Fischer-Homberger aufzeigt:

Beards Neurasthenie ist trotz ihrer Brüchigkeit noch bis um die Zeit des Ersten Weltkriegs in Gebrauch geblieben – die von Sigmund Freud (1856–1939) früh angebotene Alternative, die sie schließlich ersetzen sollte, hat

24 Vgl. hierzu etwa Radkau (2000, 9); Gijswijt-Hofstra (2001, 1) und Fischer-Homberger (2010, 60).

lange wenig Widerhall gefunden. In der Folge ist die Neurasthenie etwa zeitgleich und verschränkt mit dem Aufstieg der Psychoanalyse, bis auf einiges Strandgut, untergegangen. (Fischer-Homberger 2010, 60)

Bis hin zum Ersten Weltkrieg erfuhr der Nervositätsdiskurs im deutschen Raum außerdem eine neue spezifische Umdeutung, die sich seit der Jahrhundertwende abgezeichnet hatte, als die Neurasthenielehre immer mehr unter dem Paradigma der Willenskraft diskutiert wurde und sich insgesamt ein neuer Glaube an die Heilkraft des Willens verbreitete. Radkau erläutert hierzu:

Im Zuge der Psychisierung der Neurasthenie findet man etwa ab der Jahrhundertwende immer öfter, daß der Kern dieses Leidens nicht mehr in bestimmten funktionellen Störungen, sondern in der Willensschwäche gesehen wird. Daraus folgte, daß das Wesen der Therapie in der Stärkung des Willens bestand. (Radkau 2000, 399)

Im Bereich der Therapie und durchaus auch in politischen Diskursen²⁵ ist in dieser Zeit eine «Wende zur Härte – vom Kult der Ruhe zu dem der Willensstärkung» (ebd., 387) festzustellen: ein Paradigmenwechsel, den Michael Cowan in seiner Studie *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity* (2008) eingehend beschreibt. Gehörte Ende des 19. Jahrhunderts das stolze öffentliche Zurschaustellen der Nervosität noch zum guten Ton und hatte diese sogar eine Art identitätsstiftende Rolle für die bürgerliche Gesellschaftsschicht, so empfand man dies ab ungefähr 1900 immer häufiger als abstoßend (vgl. Cowan 2008, 8–10). Als Willensschwäche aufgefasst, haftete der Nervosität eine krankhafte Passivität an; den Nervösen würde es an subjektiver Autonomie mangeln (vgl. ebd., 8). Die Nervosität wurde nun als «inability to resist the nervous forces emanating from the external world or from the depths of the material body» (ebd.) aufgefasst, der man nun mit diversen Formen der Willenstherapie (etwa mit Gymnastik) entgegenzuwirken suchte. Cowan stellt dar, wie um die Jahrhundertwende in Gebieten wie der Psychologie,²⁶ der Körperkultur und der Reformpädagogik intensiv nach Mitteln zur Willensstärkung gegen den nervenschwachen Körper gesucht wurde:

25 Die Verbindung von Nervenlehre und deutscher Politik hat Radkau eingehend beschrieben (vgl. 2000, 407–421).

26 Zum Zusammenhang zwischen Willenskur und Hypnose vgl. Radkau (2000, 232 f.). Wie Radkau beschreibt, stößt man auf der Suche nach Mitteln zur Willensstärkung in der Psychologie auf die Therapieform der Autosuggestion: «Die Autosuggestion, die Vorläuferin des ›autogenen Trainings‹: das war die Lösung, die den Widerspruch zwischen der Suggestionstherapie und der Lehre von der Willensstärkung aufhob» (2000, 395).

The enormous energy expended by turn-of-the-century culture on regaining control over the body, I argue, underpinned a fantasy of regaining control over one's destiny in a world that no longer seemed to allow such control. *(Cowan 2008, 14)*

Man suchte nach Methoden, das neue Idealbild des vitalen, unermüdlischen Körpers zu erreichen, suchte vermehrt den Rat von «Seelenführern, Propheten, Trainern und Ernährungsberatern» (Martynkewicz 2013, 17).

Vor diesem Hintergrund entstand in Bezug auf den Ersten Weltkrieg in der deutschen Medizin zunächst die Auffassung, dass der Krieg die schwachen Nerven des Volkes heilen könne, was u. a. in der Rede vom nervenstärkenden Stahlbad Ausdruck fand (vgl. Radkau 2000, 467 f.). Nach der breiten Anfangseuphorie bei Kriegsausbruch kam es allerdings schon bald zu einer scharfen Spaltung zwischen jenen, die den Krieg befürworteten, und solchen, die ihn ablehnten. Auch in der Medizin war man sich keineswegs einig, dass der Krieg gesund sei – die nicht wenigen als Kriegszitterer Heimgekehrten trugen die Folgen des Krieges unübersehbar am eigenen Leib (vgl. ebd.).²⁷

Statt mit einer traumatischen Neurose wurden sie jedoch häufig mit Hysterie diagnostiziert – einerseits aus dem zynischen Grund, die Rentenansprüche solcher Kranken verweigern zu können,²⁸ andererseits, weil die charakteristischen motorischen Störungen den Konvulsionen der vom französischen Neurologen Jean-Martin Charcot untersuchten Hysteriekranken glichen (vgl. Radkau 2000, 470–476). So besiegelte der Krieg den sich schon seit einiger Zeit abzeichnenden Niedergang der Neurasthenielehre endgültig:

das Thema verlor seine wissenschaftliche Attraktivität. Die Lehre von der Nervenschwäche galt nun als die Ausgeburt einer weit- und weichherzigen Zeit, die es in der Psychiatrie und Neurologie ebensowenig wie in der Politik zu harten und scharfen Positionen gebracht hatte [...]. *(Radkau 2000, 477)*

Die einstige Modekrankheit Neurasthenie ist – anders als z. B. in China oder Japan, wo sie als medizinische Diagnose noch in Gebrauch ist (vgl. Lutz 2001, 67) – im europäischen Raum mittlerweile weitgehend ver-

27 Die traumatischen Folgen des Krieges wurden im deutschen Kino der Zwischenkriegszeit (auch implizit) verhandelt, wie Anton Kaes (2009) aufzeigt.

28 Radkau erläutert: «Da die Hysterie der Möbius-Definition gemäß nur auf Vorstellungen und nicht auf externen Einwirkungen beruhte, begründete sie keinen Rentenanspruch. Noch 1915 galt es als ungehörig, diese Diagnose auf Soldaten anzuwenden; aber 1916 schwanden bei den Ärzten solche Hemmungen» (2000, 470). Vgl. hierzu auch Killen (2006a, 127–161).

schwunden. Ein Teil der dazugehörigen Symptome fällt heute in andere Krankheitsbeschreibungen, so etwa im Falle der Erschöpfungszustände durch Überarbeitung, die heute mit dem Burn-out-Syndrom beschrieben werden. Auch die landläufige Bedeutung des Begriffs Nervosität hat sich im Laufe der letzten hundert Jahre leicht verschoben, versteht man darunter heute im allgemeinen Sprachgebrauch doch eher ein auf eine momentan oder in der Zukunft stattfindende Situation gerichtetes inneres Gefühl der Anspannung und weniger eine durch vergangene Erfahrungen verursachte Grundstimmung oder gar Krankheit.

Das allmähliche Ende der Neurasthenie-Diagnosen um die Zeit des Ersten Weltkriegs bedeutet indes nicht, dass man in der breiteren Öffentlichkeit schlagartig aufgehört hätte, von Neurasthenie oder Nervosität zu sprechen; das nervöse Zeitalter lebte als populärer Topos auf anderen, außermedizinischen Diskursebenen weiter fort.

Zwischen kultureller Imagination und realem Leiden

Inwiefern stellte die Neurasthenie ein echtes Leiden, ein konkretes Krankheitsbild dar und wie sind die individuellen Klagen über die Symptome um die Jahrhundertwende zu verstehen? Bei den individuellen Krankheitsbeschreibungen, wie sie Radkau (2000) eingehend in seiner Studie präsentiert, handelte es sich durchaus um echte Leidenserfahrungen, die von der damaligen Medizin mit der Diagnose der Neurasthenie aufgefangen und therapiert wurden.

Konzeptuell zu trennen sind zunächst zeitgenössische Erklärungen für das Auftreten der allgemeinen Nervosität von heutigen Erklärungen, warum der Diskurs zum nervösen Zeitalter aufkam oder was die Neurasthenie im Kern genau war. Die um die Jahrhundertwende verbreiteten Erklärungen für das Syndrom sind zu hinterfragen, waren sie doch geprägt von einer oftmals kritischen Auseinandersetzung mit der Moderne und den neuen Lebensbedingungen, einem gesamt-kulturellen Diskurs zum nervösen Zeitalter. Der Nervositätsdiskurs wurde zum «tool for expressing discontent and suffering and it served as a fashionable code for the Zeitgeist during the last two decades of the nineteenth and the first decade of the twentieth centuries» (Kaufmann 2001, 161) und bildete ein «Deutungsmuster für die Auswirkungen des modernen Lebens auf die individuelle Befindlichkeit» (Roelcke 1999, 211). Für den Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier steht fest:

Es gibt, in Europa wie in den USA, Anhaltspunkte für zuvor unbekannte nervliche Belastungen – aber dass wir es mit einem <Zeitalter der Nervosi-

tät› zu tun haben, ist nicht in erster Linie überprüfbar in Krankheitsbildern, sondern der Tatsache geschuldet, dass ein großer Teil der ›gesitteten Menschheit› in den Jahrzehnten zwischen 1870 und 1914 über Nervosität redet, schreibt und ausgiebige Dispute führt. (Kreimeier 2011, 4)

Solche diskursiven Eigendynamiken und Überlagerungen sind allerdings kein Beweis dafür, dass die um 1900 unter dem Begriff der Neurasthenie beschriebenen Leiden der Einzelnen nicht doch aufgrund der modernen Lebensumstände entstanden sind. Nicht abzustreiten ist, dass Deutschland von Modernisierungsprozessen wie der Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, einer damit einhergehenden Beschleunigung des Arbeits- und Alltagslebens sowie damit zusammenhängenden diversen sozialen und ökonomischen Krisen in vergleichsweise kurzer Zeit eingeholt wurde (vgl. Killen 2006a, 37). Zeitgleich könne gegen Ende des 19. Jahrhunderts, so Radkau, eine starke Zunahme der Klagen über Nervenleiden festgestellt werden (vgl. Radkau 2000, 36 f.) – ein Umstand, der sich jedoch zumindest teilweise auch mit der sich erst zu dieser Zeit formierenden Disziplin der Psychiatrie erklären dürfte, die sich für solche Probleme interessierte.

Ebenso zeigt sich, dass in jenen Regionen, in denen um die Jahrhundertwende die durch die neue Technik hervorgebrachten Veränderungen (etwa die Beschleunigung der Arbeitsprozesse) am stärksten zu spüren waren, am häufigsten die modernen Lebensumstände als pathogener Faktor verstanden wurden:

Vergleicht man die Neurasthenielehre in den USA und Deutschland mit der in Frankreich und England, so stellt sich eindeutig heraus, daß die Modernitätsthese in denjenigen Ländern den weitaus größten Anklang fand, die im späten und frühen 20. Jahrhundert einen stürmischen Industrialisierungsschub erlebten. (Radkau 2000, 198)

Hat um die Jahrhundertwende tatsächlich eine «Überrumpelung der Menschheit durch den Fortschritt» (Kreimeier 2011, 84) stattgefunden? Hatte die zeitgenössische Modernitätsthese²⁹ einen wahren Hintergrund?

29 Um Missverständnisse zu vermeiden, sei angemerkt, dass Radkau mit dem Begriff der Modernitätsthese auf das historische Erklärungsmodell verweist, das die modernen Lebensumstände als Ursache für die Neurasthenie versteht. Im Rest der vorliegenden Studie wird mit dem Terminus der Modernitätsthese hingegen auf den durch David Bordwell geprägten Begriff verwiesen, mit dem dieser kritisch auf Tom Gunnings Herausarbeitung des Zusammenhangs zwischen moderner Wahrnehmung und der Entstehung des Kinos antwortet. Vgl. dazu Kapitel 1.4.

Weil eine empirische Untersuchung ausgeschlossen ist, versucht Radkau zur Beantwortung der Frage, inwiefern die modernen Entwicklungen tatsächlich für die Leiden der mit Neurasthenie Diagnostizierten verantwortlich war, andere Erklärungen auszuschließen, die für die Modernitätsthese verantwortlich sein könnten. Er schließt aus, dass es sich bei der These bloß um einen «Spiegel damaliger kulturpessimistischer Modeströmungen» (2000, 199) handelte, denn die prominentesten Befürwortenden dieser Idee hätten keineswegs kulturpessimistische Positionen vertreten. Zudem hätte eine solche Zurückführung auf die modernen Lebensumstände weder im Interesse der Kranken noch im Interesse der Medizin gelegen (vgl. ebd., 199–201). Einerseits, so Radkau, lag vielmehr das Interesse der Nervenanstalten auf einer breiten Publikation zu einem solch öffentlichkeitsrelevanten Thema (vgl. 2000, 199). Andererseits bedeutete diese Zurückführung der Neurasthenie auf die Moderne auch, dass die Medizin im Grunde nichts gegen die Ursachen einer auf diese Weise begründeten Neurasthenie ausrichten konnten (vgl. ebd.) – ein m. E. wenig überzeugendes Argument, waren Möglichkeiten der Therapie doch gleichwohl sehr vielfältig. Auch weil die empirische Grundlage für die Behauptung schwer zu erstellen war, sei die Annahme der Moderne als Nervositätsursache in wissenschaftlicher Hinsicht nicht attraktiv gewesen, führt Radkau aus (vgl. ebd.).

Die modernen Umwälzungen hätten auf den zweiten Blick deutlich erkennbare Spuren in den individuellen Krankengeschichten hinterlassen:

Zwischen den Zeilen ihrer Geschichten spürt man diesen Strom der Zeit jedoch allenthalben. [...] Zahlreiche Neurasthenikeranamnesen führen in eine für damalige Verhältnisse moderne, auf keinen Fall mehr biedermeierliche Welt, in der wenig festliegt und viel gereist wird und in der sowohl die Berufsziele als auch die sexuelle Moral unsicher und schwankend geworden sind. (Radkau 2000, 201 f.)

Auch wenn solche individuelle Beschreibungen von «Diskursen überlagert» werden können, in denen, wie es Kreimeier formuliert, «sich eine Gesellschaft mit sich selbst beschäftigt und über sich selbst verständigt» (2011, 84), scheint es doch plausibel, dass die zeitgenössische Modernitätsthese einen «harten Kern» (Radkau 2000, 203) aufweist:

Bei einer rein wissenschafts- oder ideengeschichtlichen Betrachtung der Neurastheniewelt ist die Versuchung groß, mit dem Lamento ironisch umzugehen und die ganze «Nervenschwäche» als Phantom zu behandeln. Beim Studium der Technik und der Arbeitsprozesse dagegen fällt es dem

Betrachter wie Schuppen von den Augen, daß es sich bei dem beschleunigten Tempo und der Hektik der Zeit keineswegs nur um Einbildungen handelte, mag auch der harte Kern echter Erfahrung häufig von stereotypen Floskeln verdeckt sein. Es hatte einen Grund, wenn ‹rastlos› und ‹unentwegt› zu den Modeadjektiven jener Zeit gehörten und sich das Wort ‹Tempo›, das vorher die angemessene Geschwindigkeit meinte, nun in einen Ruf nach maximaler Beschleunigung verwandelte. (Radkau 2000, 203 f.)

Ob man es nun mit Joachim Radkau hält, der von einer tatsächlichen dramatischen Ausbreitung der Nervosität um die Jahrhundertwende ausgeht, oder Volker Roelckes Position folgt, der diese gehäuften Befunde eher als Ausdruck eines neuen Diagnose-Instrumentariums versteht: Der Nervositätsdiskurs, der sich bei Weitem nicht nur im medizinischen Feld abspielte, lässt sich in beiden Fällen darauf hin lesen, wie die deutsche Gesellschaft um 1900 über sich selbst und ihre Gegenwart nachdachte. Für die Zwecke dieser Studie ist es zielführend, sich den diskursiven Dynamiken zu widmen und den Narrativen, mit denen moderne Erscheinungen (wie das Kino) verhandelt wurden.

1.2 Ubiquität des Nervositätsdiskurses: Kultur und Kunst

Die Neurasthenie wurde lange als Krankheit interpretiert, die durch die modernen Lebensumstände hervorgebracht wurde; sie entwickelte sich nach damaliger Vorstellung aus einem geschwächten und auf die Reize der Umwelt überreagierenden Nervensystem. In den medizinischen Blick rückten mit dieser Erklärung für die nervöse Befindlichkeit des Menschen auch diverse alltägliche und kulturelle Aspekte des modernen Lebens. Der Nervositätsdiskurs der Jahrhundertwende reichte in all seinen Variationen allerdings weit über medizinische Fachdiskussionen, über die Praxen und Sanatorien hinaus und erlangte gesamt-kulturelle Bedeutung. Er erfasste nicht nur weitere Wissenschaftsbereiche (wie z. B. die Arbeitswissenschaft), sondern veränderte auch politische und kulturelle Debatten, er prägte ästhetische Konzepte und gelangte nicht zuletzt – in Form des Topos des nervösen Zeitalters oder in Form von nervösen Figuren – auch in Werke der Literatur und der bildenden Kunst.

Die Konjunktur, die die Nervositätswelle um die Jahrhundertwende in Deutschland auf verschiedenen diskursiven Ebenen erfuhr – von der individuellen Krankheit der Überforderung durch das moderne Leben hin zur Idee der Nervosität als Kulturzustand oder als nationale Selbstwahr-

8 Der Begriff nervös im Sinne von fein in einer Werbeanzeige für die Rasiercreme «Wach auf» in *Simplicissimus*, Jg. 18, Nr. 5, 28.4.1913, 77



nehmung – kann, wie Roelcke überzeugend vorschlägt, auf die «Krise des bürgerlichen Selbstbewußtseins» zurückgeführt werden, die «eine Nachfrage für neue Befindlichkeits- und Weltdeutungen» (1999, 128) entstehen ließ. Diese Selbstbewusstseinskrise – besonders «sichtbar in der Krise des identitätsstiftenden Kultur- und Bildungsbegriffs» (ebd.) – wiederum resultierte aus den Wirtschaftskrisen, die sich seit den 1870ern ereigneten, aus dem Erstarren der proletarischen Bewegung und anderen innenpolitischen Veränderungen, aus dem industriellen Modernisierungsschub und aus der wachsenden Dominanz der Naturwissenschaften als Deutungsinstantz, was nicht zuletzt auch das klassisch-humanistische Bildungskonzept in Frage stellte (vgl. ebd., 125–127).

Nicht immer steckte im Kern des Nervositätsdiskurses indes die kulturkritische Auffassung einer pathogenen Lebensumwelt der Moderne, es gab auch durchaus positive Auffassungen moderner Nervosität: ein vibrierendes identitätsstiftendes Zeitgefühl, die bereits von Beard vertretene Vorstellung einer fortgeschrittenen, weiterentwickelten Entwicklungsstufe der Zivilisation, auf der sich die kultiviert geglaubte Menschheit gerade befinde, oder ästhetisch-produktive Umsetzungen des Themas. In dem Sinne konnte der Begriff nervös durchaus auch fein oder elegant bedeuten, wie z. B. Reklameanzeigen aus der Zeit – etwa für Rasiercreme – dokumentieren (vgl. Schmiedebach 2001, 230). In diesem Sinne betont Radkau: «Als kulturelles Gesamtphänomen hatte die Nervosität nicht nur therapiebedürftige, sondern auch lustvolle Seiten» (Radkau 2000, 77). In der «Kultur der imperialistischen Zeit» macht der Historiker eine geradezu «euphorische Seite der Nervosität» (ebd., 78) aus.

Fest steht, dass es sich beim Nervositätsdiskurs um ein äußerst facettenreiches, ubiquitär auftretendes Phänomen handelte, das sich um die Jahrhundertwende auch in diversen kulturellen Feldern und Debatten manifestierte, die einen wichtigen Kontext für die Rezeptionsgeschichte der Kinematografie bilden. Im Folgenden wird die These verfolgt, dass der

Weg für die Interpretation der Kinematografie unter dem Paradigma des nervösen Zeitalters durch diese kulturellen Kontexte bereits weitgehend gebahnt war, als nach der Jahrhundertwende der Nervositätsdiskurs zum Kino einsetzte.

Soziale Debatten: Großstadt, Lärm und Schulüberbürdung

Die modernen Großstädte strahlten um die Jahrhundertwende eine große Faszination aus (die ihren filmischen Ausdruck um 1900 etwa in Form zahlreicher perfekt orchestrierter und ästhetisierter dynamischer Straßenszenen fand). In der Öffentlichkeit wurden mit der sozialen Frage aber auch die Schattenseiten der Urbanisierung und der Industrialisierung zum Thema: Städte galten – je nach Standpunkt – ebenso als Ort des sozialen Elends, des Verbrechens und des Alkoholismus.

Aus zeitgenössischer Sicht wurde das Leben in der Großstadt aufgrund seiner Reizintensität auch häufig als nervenschädigend charakterisiert; eine Auffassung, die um die Jahrhundertwende nicht nur in den medizinischen Schriften zur Nervosität verbreitet war (sie taucht u. a. bei Wilhelm Erb, Krafft-Ebing und Hellpach auf), sondern auch auf diversen anderen diskursiven Ebenen. Das erschöpfende Hasten und Jagen durch die überfüllte, verkehrsdichte Großstadt, in der man diversen kurzen Sinneseindrücken ausgesetzt ist, bildet dabei einen zentralen Topos.

Diese die Nerven erregende Hast, so ließe sich argumentieren, stellt das negativ bewertete Gegenstück zum zeitgenössischen Konzept der genussvollen *flânerie* im Sinne Baudelaires³⁰ dar: die Beobachtung beim Umherschweifen und Sich-Treiben-Lassen in der Masse, die lustvolle Auseinandersetzung auch mit den flüchtigen Eindrücken der urbanen Umgebung, für Spazierende ein Genuss und Quelle von Inspiration.

Der Nervenarzt und Psychologe Willy Hellpach zum Beispiel charakterisiert das Großstadt-Leben und seine gesundheitsschädlichen Anforderungen an die Wahrnehmung und die Psyche in seiner Schrift *Nervosität und Kultur* (1902) wie folgt:

Ich glaube, die meisten Leute täuschen sich heute über ihren eigenen Zustand, wenn sie meinen, sie seien an den Lärm, das grelle Licht, das Drängen und Stossen des modernen Strassenbildes gewöhnt. In Wahrheit bringt

30 Charles Baudelaires bekannte Beschreibung des modernen Flaneurs stammt aus seinem 1863 in *Le Figaro* veröffentlichten Essay «Le Peintre de la vie moderne» (vgl. Baudelaire 2010). Das nervenpathologische Wissen in Baudelaires Literatur hat Westerville (2006) genauer analysiert.

9 Nervöse Großstadtheftik auf Robert L. Leonards Plakatentwurf *Berlin die Stadt der unbegrenzten Verkehrsmöglichkeiten* (1914) in *Lustige Blätter*, Jg. 29, Nr. 24, 1914, 18



ein längerer Gang durch die Grosstadt auch dem völlig Eingelebten eine ganze Kette kleiner und kleinster Ärgernisse und Unzuträglichkeiten, die dadurch nicht unschädlicher werden, dass ihre Dauer eine nur momentane ist. Ich trete aus dem Hause und gerade fährt die elektrische Bahn fort. Ich muss mich quer übers Trottoir winden; ein paar Kleinstädter hemmen den Menschenstrom; eine Droschke kommt in rasendem Tempo um die Ecke. Ich muss auf die nächste Strassenbahn warten; kaum finde ich oben einen Stehplatz; mein Nebenmann raucht eine fürchterliche Zigarre; Russ fliegt mir an den frischen Leinenkragen; der Wagen fährt bald rasend, so dass alles gegeneinander taumelt, bald hält er, weil ein Lastwagen das Geleise versperrt. Zu schwarz ist diese Schilderung nicht. (Hellpach 1902, 28 f.)

Hellpach beschreibt einerseits die überfordernde urbane Reizdichte, andererseits tritt in dieser Schilderung auch das dynamische Image der Großstadt als gut funktionierende Maschine hervor, in die sich die Einzelnen wie Rädchen im Getriebe einfügen. Dies kommt hier besonders zur Geltung in der Opposition zwischen den Eingelebten, die den Verkehr in der Metropole gewohnt sind, und den Menschen aus der Kleinstadt, die noch

nicht gelernt haben, sich in der fließenden Masse zu bewegen und deren Dynamik dadurch stören.

Die nervenaufreibende urbane Reizüberflutung beschreibt, an Hellpachs Schilderung anklingend, ein Jahr später auch Georg Simmel in dem heute wohl berühmtesten Text zum nervenaufreibenden modernen Großstadtleben der Jahrhundertwende. In «Die Großstädte und das Geistesleben» aus dem Jahr 1903 vertritt der Soziologe die wahrnehmungspsychologische These, dass das urbane Leben tiefgreifende psychische Veränderungen, nämlich eine «Steigerung des Nervenlebens» nach sich ziehe, «die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht» (Simmel 1957, 228). Simmel ging davon aus, dass die wahrnehmungspsychologischen Strukturen der Großstadt das Bewusstsein stark in Anspruch nehmen und dieses formen: «die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen» (ebd.). Dies ergebe sich «mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens» (ebd.).

Die aus Simmels Sicht typische großstädtische Blasiertheit resultiere (unter anderem) durch eine Art Abstumpfung gegenüber den «rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize[n]» (ebd., 232), die täglich auf die Großstadtbewohnenden einprasseln. Blasiertheit charakterisiert Simmel als «Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren» (ebd.). Gerade so wie ein «maßloses Genussleben» die Nerven «zu ihren stärksten Reaktionen aufregt» (ebd.) und allmählich unempfindlich machte, so würde sich dies auch durch «harmlosere Eindrücke durch die Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels» (ebd.) ergeben, die der urbane Alltag ganz natürlich mit sich bringe. Solche Vorstellungen der nervenaffizierenden Großstadt tauchen in der Zeit häufig auf.

Eine ähnliche Perspektive auf die Beziehung zwischen «Großstadt und Nerven» nimmt zum Beispiel Ludwig Wilhelm Webers gleichnamiger Aufsatz ein, der 1918 in der Literatur- und Wissenschaftszeitschrift *Deutsche Rundschau* erschien. Der Chemnitzer Psychiater und Direktor der städtischen Nervenheilstätte geht darin dezidiert den verschiedenen Aspekten des großstädtischen Lebens nach, denen er Schädigungen des Nervensystems zuschreibt. An erster Stelle nennt Weber «die Einwirkung zahlreicher, mannigfaltiger Sinnesreize» (1918, 396). Für ihn zählen dazu einerseits akustische Reize wie Fabriklärm, Lärm durch Straßenverkehr, «Lärm zum Zwecke der Reklame», «die Tag und Nacht ertönende Musik der Kaffeehäuser und anderer Vergnügenslokale»

sowie die «Klavier- und Grammophonseuche» (ebd., 396) in Mietswohnungen.³¹

Andererseits zählt er dazu auch visuelle Reize, wie die «Intensität der Beleuchtung» oder «die grellen Wirkungen der Lichtreklame» (ebd.). Natürlich fielen 1918 auch die Kinematografentheater unter diese von Weber genannten Übel – und ähnliche Vorwürfe tauchen zum Beispiel auch im Nervositätsdiskurs zum Kino innerhalb der Kinoreformbewegung auf.³²

Ebenso gehöre die allgemeine «Unruhe des ganzen großstädtischen Lebens» (ebd., 397) zu den Aspekten, die die Reizsamkeit der Menschen in der Großstadt verstärken – Weber stellt außerdem die städtischen Wohnverhältnisse als direkte Auslöser nervöser Erkrankungen in eine Reihe mit Alkoholismus und Syphilis (vgl. ebd., 398 f.). Hinzu kamen für den Psychiater die langen Arbeitswege, der «Wettbewerb[b] der Arbeitsleistung» (ebd., 397) und dessen psychische Auswirkungen (Sorge und Spannung), die «immer groteskere Formen des Genusses» entstehen ließen, «weil nur noch der grelle Wechsel zwischen Arbeit und Vergnügen Erholung vortäuscht, weil nur die ständige Steigerung der Reize den ersehnten Genuß oder die vorübergehende Entlastung der Spannungen und Sorge gewährt» (ebd.).

An den von Weber angeratenen Auswegen aus dem Zustand allgemeiner Nervosität lässt sich ablesen, in wie viele Bereiche des städtischen Lebens der Nervositätsdiskurs Eingang fand. In seinem Artikel empfiehlt Weber behördliche Maßnahmen gegen Lärm- und Beleuchtungseffekte – auch die «Regelung der Kinofrage» (ebd., 401) – verkehrs- und baupolitische Maßnahmen, Verbesserungen in der Industriearbeit, Verbesserung der Wohnverhältnisse, die Bekämpfung des Alkoholismus und der Syphilis, soziale Erziehungsmaßnahmen, eine Rückkehr zur Natur, mehr Bewegung, Sommerfrischen und Schulreformen (vgl. ebd., 401–406).

Auch in weitere damals aktuelle Debatten fand der Nervositätsdiskurs Eingang. Zu unterstreichen ist hierbei die Tatsache, dass der Rückgriff auf die Nervenlehre wissenschaftliche Legitimation verschaffen konnte, um ein gewisses Programm voranzutreiben. Killen hebt in diesem Sinne hervor, dass der Nervositätsdiskurs auffallend häufig im Zusammenhang mit Reformbestrebungen auftaucht:

For medical experts and social reformers, this doctrine served not simply as a form of protest, a purely negative critique, but also as a stimulus to

31 Schon bei Beard gilt der Lärm als Ursache der Neurasthenie (vgl. 1881, 106 f.).

32 Vgl. dazu Kapitel 2.

reform and experimentation extending from the worlds of work and public health into the private domains of lifestyle, sexuality, and Weltanschauung. (Killen 2006a, 37)

Der Diskurs zur Nervosität hatte etwa im Bereich der Stadthygiene eine zentrale Bedeutung. Er prägte die Debatten um die urbane Lärmbelastung und beeinflusste u. a. konkret die Diskussionen rund um die Idee der Bauzoneneinteilung (vgl. Radkau 2000, 340). Es gründeten sich diverse Anti-Lärmvereine, wie etwa Weber berichtet (vgl. 1918, 396), um der Lärmbelästigung in den Großstädten entgegenzuwirken, laut Radkau unter den «schlimmsten und am wenigsten bewältigten Streßfaktoren der Industriegesellschaft» (2000, 224). Die Lärmdebatte wies auch eine klassenpolitische Dimension auf, in der der Stadtlärm mitunter als, pointiert ausgedrückt, «unverschämte Anmaßung des Pöbels und akustische Machtergreifung der Geistfeinde» (Merlio 2010, 41) verstanden wurde. Dies geschah ganz analog zur Art und Weise, wie die bildungsbürgerliche Öffentlichkeit oftmals auf das Massenmedium Kino reagierte.

Auch im Bereich der Reformpädagogik kam der Nervenlehre um die Jahrhundertwende eine tragende Rolle zu.³³ Deren Bestrebungen charakterisiert Radkau wie folgt: «[S]ie unterstützte Tendenzen zur Reduzierung der Stofffülle, zum Abbau der Schulangst, zur körperlichen Ertüchtigung der Schüler und zur stärkeren Rücksichtnahme auf ihre Individualität» (2000, 347). Die Schulüberbürdungsklage wurde indes nicht nur aus dem pädagogischen Lager laut, sondern auch in einem breiten Spektrum von Publikationen öffentlich diskutiert; etwa im illustrierten Familienblatt *Gartenlaube*, dem österreichischen sozialdemokratischen Magazin *Die Zukunft*, der Satirezeitschrift *Simplicissimus* oder der Kunst- und Kulturzeitschrift *Jugend* (vgl. ebd., 345).³⁴

Allgemein ist eine deutliche Nähe der Nervenreformbewegungen auszumachen, wie bereits angedeutet wurde. Im Zeitalter der Nervosität entstand eine «Sehnsucht nach Gesundheit» (ebd.) und ein neues Körperideal, dem viele durch Gymnastik und Körperkultur entgegenzuarbeiten suchten, wie Cowan ausführlich beschrieben hat (vgl. 2006, 111–170).

33 Nicht nur im deutschen Raum fand der Nervositätsdiskurs Eingang in pädagogische Diskussionen. Nelleke Bakker (2001) belegt in ihrer Studie die Relevanz der Neurasthenie im niederländischen Bildungswesen bis in die Zwischenkriegszeit.

34 Eine genauere Untersuchung des Nervositätsdiskurses innerhalb der Zeitschriften *Gartenlaube* und *Simplicissimus* bietet Heinz-Peter Schmiedebach (2001). Auch an diesen Diskussionen beteiligten sich übrigens medizinische Fachpersonen: In der Familienzeitschrift *Gartenlaube* publizierte z. B. der Berliner Neurologie-Professor Albert Eulenburg den Artikel «Ueber Schulnervosität und Schulüberbürdung» (1896).

Für die Rezeption des Kinematografen im Lichte des vielseitigen Nervositätsdiskurses scheint es zentral, dass die Nervenlehre zum Allgemeinwissen der Zeit gehörte – und zwar nicht ausschließlich zum bildungsbürgerlichen. Dabei wies das «Nervositätskonzept» innerhalb reformerischer Zusammenhänge einen «besonderen Gebrauchswert» (Radkau 2000, 334) auf, es besaß, wie Radkau feststellt, überdies ein gewisses «programmatisches Element» (ebd., 335) indem diverse Anliegen darin eine wissenschaftliche Untermauerung mit breiter Resonanz vorfinden konnten.

Bevor der Nervositätsdiskurs zum Kino begann, war er bereits in kulturell nahestehenden Feldern in Erscheinung getreten. Die Interpretation der Kinematografie unter diesem Vorzeichen war naheliegend. So entstanden Kinematografentheater ab 1906/1907 massenweise gerade in Großstädten wie Berlin. Sie wurden damit Teil der modernen Unterhaltungskultur, die aus Sicht der Nervenmedizin der Stadtbevölkerung ihre Erholung raubte und für einen Teil der später von Weber beschriebenen allgemeinen urbanen Unruhe verantwortlich war. Außerdem prägten zunächst die Ladenkinos, dann die größeren Kinematografentheater mit ihren bunten plakatbehangenen Fassaden und der auffälligen Beleuchtung das Straßensbild und wirkten auch akustisch auf den Raum ein (durch Ausrufer oder Musik). Die sogenannte Kinofrage gesellte sich damit zu den anderen Problemen der Stadthygiene – auch aufgrund hygienischer Bedenken, die die schlecht belüfteten, engen Räume der ersten Ladenkinos auslösten, was in der Kinodebatte mehrfach thematisiert wurde.

Die Parallelen zwischen den wahrnehmungspsychologischen Eigenheiten der Großstadt (wie sie etwa Simmel beschreibt) und jenen der Filmrezeption (etwa hinsichtlich der fragmentierten Sinneseindrücke) wurden in zeitgenössischen medienreflexiven Quellen sowie auch in der späteren Filmtheoriegeschichtsschreibung immer wieder hervorgehoben. Auch in Georg Simmels Vorstellung der wahrnehmungspsychologischen Veränderung der Großstadtbewohnenden (1903), die später Walter Benjamin (1936) medientheoretisch weiterentwickelte, fiel dem Nervositätsdiskurs eine zentrale Bedeutung zu.³⁵

Ein anderer Berührungspunkt, der die Rezeption der Kinematografie beeinflusste, ist personeller Art: Zahlreiche Mitglieder der Kinoreformbewegung stammten aus dem pädagogischen Bereich und dürften durch die diskutierten Schulreformen und die Debatte zur Schulüberbürdung mit dem Nervositätskonzept bestens vertraut gewesen sein.

35 Vgl. dazu Kapitel 1.4.

Kunst und Kultur aus nervenmedizinischer Sicht

Einen anderen wichtigen Hintergrund für die spätere Rezeption des Kinos im Licht des Nervositätsdiskurses erhellt die Arbeit des Nervenarztes und Sozialpsychologen Willy Hellpach (1877–1955). Nach seinem Studium in Leipzig unter dem Physiologen und Psychologen Wilhelm Wundt war Hellpach in verschiedenen Städten, darunter Heidelberg, Berlin und Karlsruhe tätig. Hellpach gilt als der Nervenarzt, der sich in Deutschland nach der Jahrhundertwende am intensivsten mit der Nervosität auseinandersetzte. Von Forscherehrgeiz und einem eigenen Nervenleiden getrieben glaubte Hellpach an die Relevanz des Themas für das kommende Jahrhundert und widmete sich mit «hemmungsloser Entdeckerfreude» (Radkau 2000, 15) auch bisher unbeachteten Alltagsthemen, besonders auch kulturellen Aspekten. Im Jahr 1902 etwa veröffentlichte er in der Schriftenreihe «Kulturprobleme der Gegenwart» einen Band mit dem Titel *Nervosität und Kultur*.

Hellpach äußert sich in dieser Studie u. a. zum modernen Freizeitverhalten und zum Nachtleben und deren Einfluss auf die Gesundheit – die ärztliche Einmischung in solche Themen war, nebenbei bemerkt, ein durchaus übliches Phänomen in der deutschen Nervenliteratur jener Zeit. Im Kapitel «Arbeit und Erholung» weist Hellpach auf die Wichtigkeit der vollständigen Erholung der Nerven im Alltagsleben hin, um eine schleichende Erschöpfung zu vermeiden (vgl. Hellpach 1902, 88). Erholung erreiche man nur mit Ruhe – die «der denkend arbeitende Mensch» (ebd., 89) allerdings nicht mehr erlangen könne. Beschäftigt und ständig beunruhigt u. a. durch existenzielle Sorgen widme sich «der moderne Mensch» (ebd.) lieber den Zerstreuungen, statt sich auszuruhen – ein Verhalten, das Hellpach für durchaus gesundheitsschädlich hielt.

Das Kennzeichnende, das alle diese Zerstreuungen umgreift, ist die Flucht aus dem Hause. Nur nicht in den gewöhnten Räumen bleiben, wo die Gefühle so leicht zur täglichen Sorge zurückeilen! Neue Eindrücke, die recht gefangen nehmen, recht ablenken, die gewaltsam eine andere Stimmung uns einimpfen: Konzerte, Theater, Variété, Vorträge, Jeu, Vereinsgeschäfte. Und nachher nur nicht zu zeitig heim! (Hellpach 1902, 90)

Zu jenen eskapistischen Zerstreuungen hätte Hellpach wohl auch den Besuch eines Kinematografentheaters gerechnet, die in Deutschland jedoch erst später, ab ca. 1906 zu ortsfesten Einrichtungen und bald zur regelmäßigen Freizeitbeschäftigung der Bevölkerung wurden. Mit dem Variété nennt er jedoch einen Rahmen, in dem zur Zeit der Veröffentlichung der Studie bereits kinematografische Vorführungen stattfanden.



10 Das Berliner Nachtleben auf Lutz Ehrenbergers Plakatentwurf *Berlin die Stadt ohne Nacht* (1914) in *Lustige Blätter*, Jg. 29, Nr. 24, 1914, 9

Die spätere Vorstellung vom Kino als nervenschädigende populäre Vergnügungsform dürfte hier eine ihrer Wurzeln haben.

Diese skeptische Haltung gegenüber allen Formen von Zerstreuung war in medizinischen Kreisen um die Jahrhundertwende verbreitet. So postuliert der Münchener Neurologe und Geheime Sanitätsrat Rudolph von Hößlin schon 1893 im *Handbuch der Neurasthenie*, dass das mondäne Leben

(«*vie mondaine*») der Großstädte, die «Geselligkeit in den Salons» und «luxuriöse Gelage» (1893, 75) die Neurasthenie förderten. Denn diese Tätigkeiten würden, statt Erholung zu bieten, das Nervensystem weiter erschöpfen. Auch der Heidelberger internistische Medizinprofessor Wilhelm Erb zählt in seiner berühmten Rede «Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit» (1893) «verlängerte Nachtwachen, Ueberreizung der Sinne durch Musik, Theater, aufregende Schauspiele und Lectüre, ein Uebermass in Geselligkeit, Nachtschwärmerei etc.» zu den «Schädlichkeiten» (1893, 20) seiner Epoche.

Eine weitergehende Idee, die bei Hellpach auftaucht, verbreitete sich bald: die Vorstellung, die Nervosität der Zeit hätte *gestaltgebenden Einfluss* auf die Erholungsformen der «leichten Zerstreuung» (Hellpach 1902, 102). Der Psychiater und Professor für Psychiatrie Krafft-Ebing zeigt sich in seiner Schrift *Über gesunde und kranke Nerven* (1885) beispielsweise überzeugt: «Je überreizter und ungesunder das Nervensystem ist, um so mannigfaltiger und pikanterer Reize bedarf es [...], um Befriedigung zu gewähren» (1885, 10). Diese Reize würden das Nervensystem weiter schwächen – was schließlich in einen Teufelskreis der Nervenüberreizung führe.³⁶ Krafft-Ebing nennt im Folgenden solche «ausserordentliche[n] Reizmittel» (ebd., 10), von denen viele in jenes Milieu populärer Unterhaltungskultur gehören, in dem einige Jahre später erste kinematografische Vorführungen stattfinden sollten:

Die Grosstadt liefert sie in Form von Schauerdramen, Ehebruchkomödien, Trapezkünstlern, nervenerschütternder und aufregender Musik, die Sinnlichkeit und das Auge reizender Bilder, Schaustellungen, starken Weinen, Cigarren, Likören, Clubs, Spielhöllen, Liebesabenteuern, Nachrichten von Verbrechen und Unglücksfällen in der Tageschronik der Zeitungen u. s. w.
(Krafft-Ebing 1885, 10 f.)

Der Topos des modernen Bedürfnisses nach starken Reizen wird später auch prominent im Nervositätsdiskurs zum Kino auftauchen.

Eine mit Krafft-Ebings Ideen verwandte Position vertritt der Leipziger Historiker Karl Lamprecht, der wiederum in engem Austausch mit dem Nervenarzt Hellpach stand. Er ist überzeugt, dass die Nervösen ein «krankhaftes Bedürfnis nach Abwechslung» (Lamprecht 1912, 273) charakterisiert, wie er in seinem Kapitel zur sozialen Entwicklung in seiner

36 In ähnlichem Wortlaut findet sich die Idee auch bei Wilhelm Erb: «die erschlafte Nerven suchen ihre Erholung in gesteigerten Reizen, in stark gewürzten Genüssen, um dadurch noch mehr zu ermüden» (1893, 23). Der auf den schlechten Geschmack anspielenden Topos der pikanten Würzung des im Kino Gebotenen wurde auch im Nervositätsdiskurs zum Kino bedient.

Deutschen Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart erklärt. Für Nervöse sei die einzige Art des Genusses der «Erregungsgenuss» (ebd.), und dieser wirke sich auf breite Lebensbereiche aus: von der Kunst und Wissenschaft über die Mode, die Wohnungseinrichtung, die Umgangsformen bis hin zum Essen und Trinken und zu weiteren Konsumgütern (vgl. ebd.). Lamprecht beschreibt eine stets leicht unruhige und prickelnde, nervöse «Atmosphäre» (ebd., 262), die durch diese kulturellen Güter entstehe und keine richtige Erholung und Ruhe mehr zulasse:

Und in diesen Gewässern feinsten Erregung und kaum merklicher Kräuselungen, leise berührt von Sammetempfindungen und von Knistertönen umwallt, in ein süßes Nirwana des Bewußt-Unbewußten, des Nichtempfundenen und doch Erlebten versenkt, in einem ersterbenden Pianissimo gleichsam der Affekte ruhte der Überhastete aus. (*Lamprecht 1912, 274*)

Der Topos des Verlangens nach stets gesteigerten Reizen im Zeitalter der Nervosität taucht in den medizinischen Schriften allerdings nicht nur mit Blick auf die populären Unterhaltungsformen auf, sondern auch innerhalb der Kritik an traditionellen Kunstformen. Wilhelm Erb will diese Tendenz in der zeitgenössischen Literatur, der Musik, im Theater und in der bildenden Kunst entdecken:

die moderne Literatur beschäftigt sich vorwiegend mit den bedenklichsten Problemen, die alle Leidenschaften aufwühlen, die Sinnlichkeit und Genußsucht, die Verachtung aller ethischen Grundsätze und aller Ideale fördern; sie bringt pathologische Gestalten, psychopathisch-sexuelle, revolutionäre und andere Probleme vor den Geist des Lesers; unser Ohr wird von einer in großen Dosen verabreichten, aufdringlichen und lärmenden Musik erregt und überreizt, die Theater nehmen alle Sinne mit ihren aufregenden Darstellungen gefangen; auch die bildenden Künste wenden sich mit Vorliebe dem Abstoßenden, Häßlichen und Aufregenden zu und scheuen sich nicht, auch das Gräßlichste, was die Wirklichkeit bietet, in abstoßender Realität vor unser Auge zu stellen. (*Erb 1893, 23 f.*)

Mit der Idee, das Zeitalter der Nervosität habe starken Einfluss auf den Geschmack und die Ästhetik der Epoche, beschäftigte sich auch Hellpach eingehend. Seine Epoche beschreibt er in *Nervosität und Kultur* als «nervöse Kulturphase» (1902, 1) und «Zeitalter der Reizsamkeit»³⁷ (ebd., 20)

37 Den Terminus der Reizsamkeit übernimmt Hellpach vom deutschen Kulturhistoriker Karl Lamprecht (vgl. Hellpach 1902, 4), dessen soziologische These zur Reizsamkeit der Deutschen bereits vor der Jahrhundertwende bekannt war (vgl. Eckhart 1997, 222).

und grenzt diese vom vergangenen «Zeitalter der Lenksamkeit» (ebd., 9) ab. Lenksamkeit und Reizsamkeit definiert der Psychologe als zwei psychische Grundprinzipien, die bestimmend für ganze Epochen sein können (vgl. ebd., 3 f.). Beide Prinzipien brächten nicht nur ihre spezifischen krankhaften Ausprägungen mit, sondern würden sich auch maßgeblich auf die Ästhetik der jeweiligen Zeitalter auswirken. Einerseits ist Hellpachs Ansicht nach die Nervosität ein Produkt kultureller Ursachen, andererseits beeinflusst diese wiederum auch die kulturellen Erzeugnisse (vgl. ebd., 22).

Die typische Krankheit in Zeitaltern der Lenksamkeit (Suggestibilität) stellte für Hellpach die Hysterie dar, die er klar von der Neurasthenie abgrenzte. Ein «kulturpsychologisches Symptom der Lenksamkeit» (ebd., 10) sah er damit verbunden im Fanatismus, auch in jenem der Massen. Ein solches Zeitalter verstand der Nervenarzt in Westeuropa jedoch als gegenwärtig abgeschlossen, «seitdem auf der Grundlage der Geldwirtschaft und Städtebildung der Individualismus seine Entfaltung erlebte» (ebd.). Die Hysterie passe als Krankheit nicht mehr «zur Signatur der Zeit» (ebd., 21). Im Hochkapitalismus hätten sich die sozialpsychologischen Grundlagen allmählich geändert:

Während nämlich die jetzt vom Bürgertum sich abspaltende Masse des industriellen Proletariats in eine zunächst völlig als *lenksam* charakterisierte Bewegung eintritt, erwachen in den bürgerlichen Schichten selber die ersten Spuren einer ganz neuartigen psychischen Disposition, der *Reizsamkeit*.

(Hellpach 1902, 12)

Reizsamkeit sei zunächst eine Anpassung an die modernen Lebensumstände und «für die Orientierung des Menschen in den neuen Verhältnissen eine unerlässliche Durchgangslage» (ebd., 17). Im Grunde beschreibt Hellpach damit eine nützliche erhöhte Reaktionsfähigkeit:

Die unendlich gesteigerte Anteilnahme an den auf uns eindringenden Reizen, die Eroberung ganz neuer Gebiete des Lebens für Stimmung und ästhetischen Genuss, das Reagieren auf die leisesten Regungen in der Psyche des Mitmenschen [...] – alles das ist dauernder Neuerwerb, ist gesund, ist reizsam.

(Hellpach 1902, 17)

Die zum «Zeitalter der Reizsamkeit» (ebd., 20) gehörige, quasi auf dessen Nährboden wachsende Krankheit sei die Nervosität (oder Neurasthenie),³⁸

38 Aus medizinischer Sicht seien die Neurasthenie (durch Degeneration entstandene ererbte Schwäche des Nervensystems) und Nervosität zwar unbedingt zu unterscheiden, in der vorliegenden kulturpsychologischen Abhandlung fasst Hellpach die bei-

deren Grenzen zur normalen Reizsamkeit fließend verliefen (vgl. ebd., 16). Die krankhaft Nervösen beschreibt der Nervenarzt indes so:

Es fehlt ihnen die Gleichmässigkeit der Gefühlslage innerhalb ihres alltäglichen Lebenskreises; die Indifferenzzone ihres Gefühlslebens, beim Gesunden breit, schrumpft bei ihnen auf einen schmalen Streif, schliesslich in ein Nichts zusammen; alle, auch die allgewöhnlichsten Eindrücke und Erinnerungen treten mit starken Gefühlsbetonungen auf. Diese Steigerung vollzieht sich aber wiederum bei Beiden, wesentlich unterm Bilde eines hochgeschraubten Gefühlskontrastes. *(Hellpach 1902, 14)*

Hellpach schlägt in seiner Abhandlung eine Brücke von der Psychiatrie zur Kunst, indem er auf die zum Zeitalter der Reizsamkeit gehörige Ästhetik eingeht. Die Grenze zwischen der weiter oben erwähnten nützlichen Reizsamkeit und krankhafter Nervosität sei dabei fließend (vgl. ebd., 16):

Das Schwelgen in unbegründeten Stimmungswechseln dagegen, die Ausmalung überspannter Gefühlskontraste – das ist pathologisch, ist nervös. Man merkt, ich sprach soeben von der Kunst. Ist sie doch der feinste Ausdruck des Zeitgeistes, nicht gerade in allem, was sie schafft, wohl aber in allem von ihr Geschaffenen, was anerkannt, genossen, aufgesucht wird. *(Hellpach 1902, 17 f.)*

Der «fanatischen Kultur» in Zeitaltern der Lenksamkeit stellt Hellpach die «ästhetische» (ebd., 18) in Zeitaltern der Reizsamkeit entgegen. Während sich eine lenksam-fanatische Person auf eine Idee einschießt und dieses Ideal tatkräftig verfolgt, tendiert die reizsame in die andere Richtung: Die Reizsamkeit erscheint Hellpach als «überquellender Reichtum des Fühlens in alle Richtungen hin» (ebd.), als «Sich-Hingeben an die Eindrücke, die Passivität, die überall in Gefühlen lebt und die einströmenden Reize durch eigenes Handeln möglichst wenig unterbricht» (ebd., 19).

Darauf aufbauend greift Hellpach im Kapitel «Nervöse Kunst und ästhetische Kultur» Lamprechts Verständnis der ästhetischen Strömungen des Determinismus und des Impressionismus als nervöse Kunst auf. Determinismus und Impressionismus sind Hellpachs Ansicht nach genauso wie die Entdeckung der Neurasthenie Ende des 19. Jahrhunderts

den Krankheiten jedoch als Nervosität zusammen (vgl. 1902, 22). Hellpach weist übrigens auch auf den Modecharakter dieser Krankheiten hin: «Von der Reizsamkeit zur Neurasthenie und Nervosität führen zahllose Übergänge, und manche Leute thun sich fast etwas darauf zugute, nervös-neurasthenisch zu sein, so gut stimmt es zu den Erscheinungen unseres ganzen Zusammenlebens» (ebd., 21).

Zeichen einer einsetzenden Selbstreflexion der hochkapitalistischen Zeit, über die die Moderne nun vollends hereingebrochen sei: «[U]m 1880 etwa ist das neue Zeitalter soweit, dass es das Bedürfnis hat, sich sozusagen vor den Spiegel zu setzen» (ebd., 133 f.). Hellpach setzt an dieser Stelle – namentlich mit Zolas Rougon-Macquart-Zyklus, Wagners Musik,³⁹ der französischen Pleinairmalerei – den Beginn der modernen Kunst an (vgl. ebd., 134), die er als mit der zeitgenössischen Krankheit der Nervosität im Zusammenhang stehend begreift:

Der moderne Mensch wurde ihr Objekt; und da sein Seelenzustand in der Nervosität sich am schärfsten ausprägte, so musste die Kunst ‚pathologisch‘ beginnen. Diese Anklage ist ja auch reichlich genug gegen sie vertreten worden.
(Hellpach 1902, 134)

Als verbindende Eigenschaft zwischen den zwei Strömungen macht Hellpach eine gewisse *Passivität* aus. Beim Impressionismus gehe es im Schaffensprozess um die «Hingabe an die kleinen und kleinsten Reize, die auf die Seele einströmen», er sei «die ins ästhetische Schaffen umgesetzte Reizsamkeit» (ebd., 135). Hinter der deterministischen «Suche nach der Schicksalsidee» stecke wiederum ein «Aufdecken ungekannter Äusserungen unserer Abhängigkeit, ja in einem förmlichen Spüren und Wühlen nach Thatsachen, die uns das Illusionäre unseres Selbstbestimmungstaumels enthüllen» (ebd.).

Indem er Lamprechts Thesen erweitert, postuliert Hellpach, dass der Determinismus sich zunächst zwar aufgrund seines argumentativen Wesens schneller verbreitete, jedoch vom Impressionismus abgelöst worden sei, was mit einer Veränderung des Sinneslebens zusammenhing: «[L]angsam rang sich das Sinnesleben zu feinerer Sensibilität und rascherem Wechsel der Empfindungen, zum Impressionismus durch» (ebd., 138). Die Behauptung der verfeinerten modernen Sinne, die in dieser Formulierung anklingt, ergänzt Hellpach weiter, indem sich «mit der Umgestaltung des Lebens [...] die nervöse Verfeinerung des Empfindens» (ebd., 139) entwickelt hätte.

Hellpach wirft außerdem die Frage auf, ob die nervöse Kunst auf die Gesundheit ihres Publikums negativen Einfluss habe. Während die direkten Effekte empirisch nicht nachzuprüfen seien, so betont Hellpach,

39 Auch Krafft-Ebing sieht in der Wagnerschen Oper eine «Ueberanstrengung der Gehörnerven», die in einer «am Einfachen keinen Geschmack mehr findenden nervösen Constitution begründet ist» (1885, 69 f.). Gilbert Merlio weist außerdem darauf hin, dass die Vorstellung der Wagnerschen Musik als Nervenkunst auch bei Nietzsche vorliegt (vgl. 2010, 30 f.). Vgl. hierzu auch Kennaway (2012, insbesondere 63–98).

hätte besonders die deterministische Literatur eine Reflexion ausgelöst, die zur Verunsicherung des bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses führe.

Die Dichtung war es, die als erste an das Gewissen der hochkapitalistischen Generation schlug. Es wird sich wohl nie ziffernmässig feststellen oder logisch beweisen lassen, ob sie damit die Nervosität gefördert habe. Eines hat sie sicher getan, sie hat vor allem die Gebildeten, die Intellektuellen, gerüttelt, die im Strome des Glaubens an die Herrlichkeit der bürgerlichen Kultur mitschwammen. (Hellpach 1902, 150)

Für den Nervositätsdiskurs zum Kino stellen solche Betrachtungen einen aufschlussreichen Kontext dar. Denn sie demonstrieren die Selbstverständlichkeit, mit der Aussagen zur Volksgesundheit um 1900 selbst von medizinischen Fachpersonen mit ästhetischen Problemen verknüpft wurden. Schon bevor das Kino in die Aufmerksamkeit der breiteren Öffentlichkeit rückte, beschäftigten sich die Nervenmedizin und die Psychiatrie mit der Frage, welche Freizeitbeschäftigungen und Unterhaltungsformen für das Nervensystem gesund sind und welche nicht. Personen aus der Nervenmedizin wie z. B. Robert Gaupp sollten sich später auch zur nervenaffizierenden Wirkung des Kinos äußern.⁴⁰

Es zeigt sich hier, dass der Nervositätsdiskurs zur Zeit der Entstehung des Kinos bereits andere populäre Unterhaltungsformen wie das Varieté oder das Theater erfasst hatte, die mit dem frühen Kino in einer *kulturellen Reihe* (vgl. Gaudreault 2003) gedacht werden können. Plausibel scheint, dass ins neue Medium nicht nur bestehende narrative Muster, dispositive Strukturen, Präsentationspraktiken oder ästhetische Konzepte mitgetragen wurden, sondern sich auch die gesellschaftliche Bewertung und Interpretationsweise dieser älteren (und gleichzeitig weiterexistierenden) medialen Formen auf die Kinematografie übertrug.

Nicht zuletzt ist hervorzuheben, dass Vorstellungen von bestimmten Kunstströmungen als nervöse Kunst sowie das Narrativ, gewisse Ästhetiken seien Ausdruck des Zeitalters der Nervosität, bereits *vor* der Entstehung des Nervositätsdiskurses zum Kino verbreitet waren. Der Weg für die Interpretation des Mediums nach diesem Denkmodell war um die Jahrhundertwende demnach schon geebnet.

40 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

Literarische und künstlerische Auseinandersetzungen mit dem nervösen Zeitalter

*Raste nie,
doch haste nie,
sonst haste die
Neurasthenie.*

(Hartleben 1959, 209)

Der Bezug zwischen moderner Kunst und Literatur und der Nervosität wurde nicht nur in den medizinischen Schriften der Zeit hergestellt. Das um 1900 ubiquitär verbreitete Nervositätskonzept wurde auch in der zeitgenössischen Literatur und bildenden Kunst aufgegriffen.

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich dieses Gegenstands in den letzten Jahren mehrfach angenommen und die ästhetisch-produktiven, literarischen Auseinandersetzungen mit dem Wissensparadigma der Nervosität untersucht.⁴¹ Es lässt sich feststellen,

dass die europäische Literatur im Zeitraum zwischen 1880 und 1918 die wissenschaftlichen und parawissenschaftlichen Theorien der Neurasthenie und der Nervosität explizit aufgreift, sie thematisch bearbeitet, in die Struktur ihrer Texte transformiert und zum Ausgangspunkt poetologischer Reflexionen macht. (Bergengruen/Müller-Wille/Pross 2010, 12)

Diese Auseinandersetzung mit dem Nervositätskonzept findet sich, wie in der Forschungsliteratur betont wird, außerdem in den unterschiedlichsten Strömungen der Zeit: im Naturalismus, der *Décadence* sowie im Symbolismus und Expressionismus (vgl. ebd., 13).

Der ästhetischen Verhandlung des Nervenwissens liegen, wie Bergengruen, Müller und Pross darlegen, folgende Umstände zugrunde:

Sofern den «Nerven» eine zentrale Rolle als Vermittlungsorgan zwischen Innenwelt und Außenwelt so wie [sic] als Koordinationsinstanz von Wahrnehmung, Imagination und Denken zugesprochen wird, berührt die Theoriebildung der nervösen Schwäche auch die Begründung und Konzeptualisierung wichtiger ästhetischer Kategorien.

(Bergengruen/Müller-Wille/Pross 2010, 12)

41 Beispiele dieser literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur bilden: der Sammelband *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur* (2010) (Hg. von Bergengruen/Müller-Wille/Pross); zur französischen Literatur vgl. Westerwelle (1993 und 2006); spezifisch zur Literatur Hugo von Hofmannsthals vgl. Bergengruen (2010); allgemeiner vgl. Link-Heer (1986); zur deutschen Theateravantgarde vgl. Warstat (2008 und 2010).

Das Wissen über die Nervosität schlug sich innerhalb der Literatur einerseits in Form nervöser oder nervenkranker Figuren nieder, im «Typus der/des Nervösen, der/des Zerstreuten, der/des Hyperästhet(in), der/des Suggestiblen etc.» (ebd., 13), die als spezifisch moderne Figuren verstanden werden können. Die Neurasthenielehre generierte zunächst kohärente Textmuster, etwa aus der Verknüpfung mit der Degenerationstheorie (vgl. ebd., 13 f.), inspirierte aber genauso zur Auslotung der «Grenzgebiete des Narrativen» (ebd., 15), oder zu «innovative[n] Formbildungen», zur «Erprobung neuartiger Vertextungsstrategien» (ebd., 13). Bergengruen, Müller-Wille und Pross verstehen die Neurasthenie gar als «Motivationsrückhalt für eine Modernisierung der literarischen Sprache» (ebd., 13).

Durch die Auseinandersetzung mit der Nervenlehre wurden in der Literatur auch semiologische Reflexionen angestoßen. Dies geschah anknüpfend an die in der zeitgenössischen Wissenschaft kursierende Frage, ob die Nervosität tatsächlich als Krankheit zu verstehen sei und nicht stattdessen als «Krisenphänomen innerhalb eines evolutionären Prozesses», in dem «die immer feiner differenzierten Nerven zu neuen Übertragungs- und Übersetzungsleistungen vorangetrieben und damit zu neuen Formen der Wahrnehmung, des Erinnerns und des Denkens gedrängt würden» (ebd., 16). In poetologischen Reflexionen entstand mitunter ein «Interesse an der Eigendynamik der Nervenprozesse mit der Frage nach den Möglichkeiten einer artifiziellen Beeinflussung und Modifizierung des Nervenlebens» (ebd.). Das berühmteste Beispiel der europäischen Literatur hierfür ist die Figur des verfeinerten und exzentrischen Neurasthenikers Des Esseintes in Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884), dessen antrainiertes erhöhtes ästhetisches Empfinden in diesem literarischen Text eingehend verhandelt wird. Der in Abgeschiedenheit lebende Protagonist Des Esseintes erlebt auf sinnlich intensive Weise feinnervig die kleinsten Reize, während ihn äußerlich jedoch komplette Passivität und Handlungsunfähigkeit kennzeichnen.

Zahlreiche bekannte Werke der deutschen Literatur setzen sich mit dem Thema der Nervosität auseinander: von Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) über Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), über Gottfried Benns Werk bis hin zur Literatur Thomas Manns⁴² (vgl. Bergengruen/Müller-Wille/Pross 2010, 14–19). Um die große Bandbreite der zahlreichen Auseinandersetzungen mit

42 Bergengruen, Müller-Wille und Pross zufolge findet sich eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Nervenkonzept in Thomas Manns Frühwerk, in dem die Idee einer gesteigerten künstlerischen Sensibilität in Opposition zu einem rationalen Denkstil steht (vgl. 2010, 19). Cowan hebt darüber hinaus die intertextuelle Beziehung von

dem Zeitalter der Nervosität anzudeuten, die sich in ganz unterschiedlichen literarischen Registern finden, sei auf einige weitere Beispiele eingegangen.

Die Nervösen besiedeln etwa das Traumreich in Alfred Kubins illustriertem Roman *Die andere Seite* aus dem Jahr 1909. Eine Vielzahl der aus Unzufriedenheit mit der modernen Kultur dorthin emigrierten Personen (vgl. Kubin 1923, 4), so heißt es in der fantastisch-apokalyptischen Erzählung des Österreicherers, hätte früher Zeit in Sanatorien und Heilanstalten verbracht (vgl. ebd., 17 f.). Sie zeichnen sich durch eine erhöhte nervöse Sensibilität aus: Sie haben fixe Ideen, geraten in Sammelwut und Lesefieber, sind hyperreligiös, leiden an Spielsucht oder Hysterie (vgl. ebd., 52). «Als Folge der Debauchen und Schwelgereien» (ebd., 174) kommt es bald zu einer allgemeinen Nervenzerrüttung und zum Niedergang des Reichs, der im Roman minutiös geschildert wird. Das Leben im Traumreich gerät außer Kontrolle, als die Opiumsucht grassiert, Sexorgien gefeiert werden, die Mordlust um sich greift und das Land gleich von mehreren Plagen heimgesucht wird.

Die andere Seite ist von der Idee des nervösen modernen Zeitalters und reformerischen Ausstiegsfantasien aus der modernen Lebensweise durchsetzt. Kubin stilisiert sich in einem autobiografischen Vorwort zum Roman überdies selbst als Nervöser, berichtet über erhöhte Empfindlichkeit, Wutausbrüche, Zittern und Suizidpläne in der Vergangenheit. Die Veranlagung habe er von seiner Mutter geerbt. Um Ruhe zu finden, sei er aufs Land gezogen, doch bei einer Reise in die Metropole Paris habe ihn die Nervosität wieder eingeholt – Paris charakterisiert Kubin als amerikanisiert und abgehetzt; Symbole dafür stellen für ihn Automobile und die Fülle an Kinos dar (vgl. Kubin 1923, IV–LXI). Kubin war, wie Cowan in seiner Analyse des Romans herausgearbeitet hat, genauestens mit der Praxis der Willensgymnastik vertraut, die in der Zeit häufig als Therapie gegen die nervöse Schwäche angewendet wurde (vgl. Cowan 2006, 225).

Die urbane Reizüberflutung, die Kubin seiner eigenen Erzählung zufolge in seine Nervosität zurückwarf, kommt auch in Martin Beradts Novelle «Der Neurastheniker» (1913) bei der Schilderung des Nervenzusammenbruchs des Protagonisten ins Spiel. In der Erzählung, die bei ihrer Wiederveröffentlichung 1919 den – wohl zeitgemäßerem – Titel «Zuflucht» erhielt, erweckt die von Eindrücken und Konsumangeboten überfüllte, urbane moderne Umgebung den Zerstörungswillen der Hauptfigur und bietet diesem gleichzeitig eine passende Arena:

Halb wahnsinnig, sprang ich auf, es litt mich in der Wohnung nicht, ich dachte mir Geschäfte aus, aber ich fand keine und lief einfach auf die Straße. Menschen wollte ich nicht sprechen, Vergnügungen gab es nicht am Tage; ich fuhr in die Stadtmitte, um Schaufenster zu betrachten, aber der Luxus widerte mich an, der Gedanke kam mir, die Scheiben zu zertrümmern, die Schlipse zu zerreißen, die herunterhingen, die Flaschen mit gelblichen Parfümen umzustoßen, im Nachbarladen die Konfitüren aus den Schachteln herauszuholen und sie zwischen meinen Händen zu dicken Massen zu verbacken und weiße Wäschestücke anzuschmutzen, die nebenan hingebreitet waren. Ja, ich überschlug mich; wild gemacht, wollte ich einem Polizisten auf den Kopf springen und seine Helmspitze in meinen Darm treiben, durch die Luft fliegen, den Leuten die Hüte einbeulen, Laternenhähne ausreißen, Baumgitter sprengen, mich unter den Motor eines Autos legen und die rasende Spannung unter Wollust kosten, ob der Fahrer mich bemerken oder totfahren würde.

(Beradt 1919, 107 f.)

Bemerkenswerterweise scheint diese Schilderung Topoi der Stummfilm-burlesken und Slapstick-Komödien (z. B. die Verfolgungsjagden in den beliebten *chase films*) um die Jahrhundertwende aufzugreifen, in denen etliche Figuren durch überfüllte städtische Räume hasten, dabei großen Schaden anrichten und gegen Sitte und Anstand verstoßen. Nervöse wurden, mitunter auch in diesen frühen filmischen Genres, als reizbar auch im Sinne von aggressiv dargestellt,⁴³ was wiederum einer älteren Auffassung der Nervosität entsprach (vgl. Radkau 2000, 69 f.).

Eine explizite Verbindung zum Film stellt George Grosz' Gedicht «Kaffeehaus» (1918) her. Der Berliner Maler und Dada-Mitbegründer Grosz widmet sich darin nicht nur den durch den Alkoholrausch verzerrten Sinneseindrücken, sondern auch dem Thema der nervösen Schwäche und Reizüberflutung:

[...] Ich bin wie ein Kind in tausend Lunaparks / Und wie Bandstreifen,
Film / Dreht sich rot und gelb, / Und Tische verändern Farbe und Form /
Und wandeln spazieren – / Zwischen den dicken Schenkeln der Frauen
und weißen Blusen. / Einer kurbelt fortwährend. / Mein Tisch ist ein ovales
Stück Marmor, / Kreise werden Eier – / Und Noten werfen wie Schrot-
schüsse kleine Löcher in mein Gehirn / [...] Ich bin eine Maschine, an der
der Manometer entzwei ist – ! Und alle Walzen spielen im Kreis – / Siehe:
wir sind allzumal Neurastheniker!

(Grosz 1993, 59 f.)

43 Vgl. dazu Kapitel 4.1.

Dass die nervöse Schwäche des literarischen Ichs in diesem Text mit Metaphern aus der Filmwelt verknüpft wird, stellt wohl keinen Zufall dar – bildet der Film (hier in einer Reihe mit dem Vergnügungspark und dem Kaffeehaus gedacht) doch eines der zentralen Embleme für das moderne nervöse Zeitalter. Die Impressionen im Kaffeehaus drängen sich dem berauschten betrachtenden Ich im Gedicht auf, das diese Reize aufnimmt wie das Zelluloid die Lichtreize beim fotografischen Aufnahmeprozess eines Films. Obwohl sich das Ich als defekte Maschine beschreibt und wie die Neurastheniekranken nicht angemessen auf Außenreize reagieren kann, liefert das in diesem Sinne passive Ich paradoxerweise – auf der Ebene des lyrischen Ergebnisses – fortreißende poetische Bilder. An diesem literarischen Beispiel mag sich die ästhetisch produktive Seite des Nervositätskonzepts zeigen. Von der klassizistischen und neoklassischen Poetik sich abwendend äußert sie sich in der Sprache von Grosz' Gedicht, die die Literaturwissenschaftlerin Sabine Haupt treffend als assoziativ, beschleunigt, dynamisch und frei von metrischen oder syntaktischen Zwängen charakterisiert (vgl. 2018, 66). Haupt führt in Bezug auf das Gedicht weiter aus:

Der geschärfte Wahrnehmungsmodus und die hohe Sensibilität des modernen ›Neurasthenikers‹, wie sie die Ästhetik des Fin de Siècle hervorbringen, sind ein Modus der Moderne, der sich der Reizüberflutung der Großstadt willentlich ungeschützt ausliefert, weil er ihr ästhetisch und kognitiv gewachsen ist. (2018, 66)

Die Verhandlung medizinischen Wissens über die Nerven in Literatur und Malerei wurde bereits auch von der zeitgenössischen Literaturkritik wahrgenommen und diskutiert. Der österreichische Literaturkritiker und Schriftsteller Hermann Bahr etwa, der sich eingehend mit den modernsten Entwicklungen in der französischen und deutschen Literatur auseinandersetzte, stellt in seinem Essay «Die Überwindung des Naturalismus» (1891) im gleichnamigen Band fest: «Wenn die Moderne Mensch sagt, so sagt sie Nerven» (Bahr 2004b, 130). Aus Bahrs Sicht bilden die Nerven das neue tragende ästhetische Paradigma: «Wenn erst das Nervöse völlig entbunden und der Mensch, aber besonders der Künstler, ganz an die Nerven hingegeben sein wird, ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht, dann kehrt die verlorene Freude in die Kunst zurück» (ebd., 132).

In seinem Essay «Die neue Psychologie» (1891) führt Bahr aus, dass – analog zur (impressionistischen) Malerei, in der die maßgebliche Instanz nicht der Verstand, sondern das Auge sei (vgl. Bahr, 2004a, 94) – auch

in der gegenwärtigen Literatur nach neuen psychologischen Konzepten gesucht würde. Die moderne Literatur wende sich, in bewusster Abgrenzung zu vorangehenden literarischen Strömungen, laut Bahr einer neuen Psychologie zu, die «die Erscheinungen auf den Nerven und Sinnen, noch bevor sie in das Bewußtsein gelangt sind, in dem rohen und unverarbeiteten Zustande» (ebd., 97) festhalten und objektivieren kann. Für Bahr war außerdem der Begriff der Stimmung als ästhetische Kategorie zentral: Darunter verstand er (wie auch Lamprecht und Hellpach) eine Auflösung narrativer Strukturen in kaum spürbare Nervenreizungen (vgl. Cowan 2006, 33), wobei die Nerven die Träger dieser Stimmungen bildeten (vgl. Martynkewicz 2013, 72).

Auch in anderen traditionellen Kunstformen, dem Theater und der Malerei, wurde das Nervositätskonzept thematisch aufgegriffen oder prägte ästhetische Konzepte. Zum Beispiel zeigt Matthias Warstat in seiner Studie zur deutschen Theateravantgarde auf, wie das Nervenwissen um die Jahrhundertwende in ästhetischen Überlegungen zum Theater an Bedeutung gewann, als man sich nach neuen Modellen umsah, die Zuschauenden emotional und körperlich ins Geschehen auf der Bühne zu involvieren (vgl. 2008, 113). Wie Warstat darlegt, richtet sich die Reform in einer ersten Phase vor 1914 auf die (mutmaßlichen) Bedürfnisse der neuen proletarischen Publikumsschicht aus. Das – aus Sicht der Reform – körperlich und seelisch unter den Modernisierungsfolgen leidende Publikum aus dem Proletariat wurde dabei als Größe aufgefasst, die es zu behandeln galt (vgl. ebd., 115–117). In den Konzepten der deutschen Theateravantgarde (vor 1914) ist demzufolge eine Tendenz zur Harmonisierung der Publikumsnerven festzustellen. Laut dem Theaterwissenschaftler Warstat

zeichnet sich der Theaterdiskurs der frühen Avantgarde dadurch aus, dass er komplex austarierte, komplementäre Erfahrungsqualitäten *zwischen* Spannung und Entspannung entwirft, die am Ende zumeist in einen Idealzustand der Ruhe, Erholung und Regeneration münden. Ein harmonisierender, ausgleichender Grundzug ist unübersehbar – die offensive Attacke auf die Nerven steht noch bevor. Sie bleibt im wesentlichen [sic] der Nachkriegs-Avantgarde vorbehalten. (Warstat 2008, 117)

In Italien zeichnete sich hingegen bereits eine gegenläufige Tendenz ab. Wie Warstat hervorhebt, florierten in der italienischen Avantgarde Konzepte, die auf die Aufrüttelung des Publikums zielten, wie etwa im Manifest *Das futuristische synthetische Theater* (1915) von Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli und Bruno Corra postuliert wird (vgl. ebd., 119).

Eine Analyse der Rhetorik futuristischer Manifeste zeigt, daß die geforderte ›Aufrüttelung‹ des gesamten Lebens- und Wahrnehmungsstils im Theater über eine Stimulation der organischen Nervenfasern erfolgen sollte und daß man sich die Wirkung dieser Stimulation als ›elektrisierend‹ vorstellte.

(Warstat 2008, 117)

Nach dem Ersten Weltkrieg setzten sich auch in der deutschen Theateravantgarde vermehrt Stimulationsästhetiken durch (vgl. ebd., 118). Solche zeitgenössischen Überlegungen zur Manipulierbarkeit der Nervenempfindungen des Publikums sind auch für den Nervositätsdiskurs zum Kino – etwa im Bereich der Filmwerbung – von zentraler Bedeutung.⁴⁴

Solche Theaterdiskurse waren keineswegs getrennt von den zeitgenössischen Reflexionen zum Kino, sondern sie beeinflussten auch die Wahrnehmung des neuen Mediums. Öfters nahm man in der Kinodebatte auf das aktuelle Theaterschaffen Bezug und verglich die beiden Kunstformen miteinander. Der Mannheimer Jurist und spätere Kunsthändler Herbert Tannenbaum etwa sah 1912 im Kino ein Heilmittel, welches dem kränkelnden aktuellen Bühnenstil, dem er einen Hang zur ›überzarten Nervenspielerei‹ zuschrieb, mit ›einer gesunden Theatralik‹ zu ›frische[n] Lebenskräften‹ (vgl. 1987, 35) verhelfen sollte.⁴⁵

Wie im Zusammenhang mit Willy Hellpachs Abhandlung *Nervosität und Kultur* bereits aufgezeigt wurde, assoziierte man aus zeitgenössischer Sicht innerhalb der bildenden Künste besonders den Impressionismus mit dem modernen Zeitalter der Nervosität. Seine Maltechnik erschien dabei als ein passives Reagieren auf die Außenwelt (vgl. Cowan 2006, 4).

Dementsprechend begreift Cowan den deutschen Expressionismus der 1910er-Jahre in der Literatur sowie auch in den bildenden Künsten als programmatisches Gegenmodell zur nervösen Willenlosigkeit (vgl. 2006, 4). Die expressionistische Ästhetik könne als Impuls zum ›overcoming of

44 Annemone Ligensa erkennt die ästhetische Affinität zwischen Avantgarde-Kunst und dem Kino der Attraktionen, verweist aber darauf, dass erstere auf Schock setzte, um zu kritisieren, letzteres hingegen mit denselben Mitteln auf Unterhaltung abzielte (vgl. 2012a, 173). Die Brücke vom Kino zur künstlerischen Avantgarde schlägt 1986 auch bereits Tom Gunning in seinem berühmten Aufsatz ›Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde‹ (1996).

45 Die Stelle liest sich in Tannenbaums Text ›Kino und Theater‹ so: ›Allenthalben vermeidet man heute in der Kunst zum Besten einer gekünstelten, überzarten Nervenspielerei alles, was nach einer Handlung aussieht. Von einem Gemälde, das ›etwas sagt‹, wendet sich der moderne Mensch entrüstet ab und über unsere weltbedeutenden Bretter gehen zu oft mondscheinselige, engbrüstige Dekadencemenschen. Viele Anzeichen sprechen dafür, daß diese Feinkunst Gefahr läuft, in Extreme auszuarten. Hier kann das Kino mit einer gesunden Theatralik ein starker Helfer sein und unserer Kunst von einer neuen Seite aus frische Lebenskräfte zuführen‹ (1987, 35).

11 Holzschnitt *Nervöse beim Diner* (*Sanatorium Kohnstamm*) von Ernst Ludwig Kirchner (1916).
Foto ©Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Jörg P. Anders)



external determinations and the willful shaping of the material» (ebd.) aufgefasst werden. Cowan vermutet dahinter den kollektiven Wunsch, Individuen gegen deterministische, positivistische Doktrinen als stark und handlungsfähig zu beschreiben (ebd.).

Daneben beschäftigte sich im deutschen Kulturraum besonders der Expressionismus mit dem modernen Alltagsleben und der Dynamik der Großstädte – und damit einhergehend mitunter auch mit der Nervosität der Zeit –, namentlich z. B. Ludwig Meidner oder Ernst Ludwig Kirchner (vgl. Borscheid 2004, 309).⁴⁶ So zeigt beispielsweise Kirchners während eines Sanatoriumaufenthalts entstandener Holzschnitt *Nervöse beim Diner* die titelgebenden Figuren an einem Tisch, deren Nervosität auch ins Formale übersetzt wird: Fließen entsprechend der zeitgenössischen Vorstellung die zahlreichen Reize der Umgebung ungebremst auf den Nervösen ein und fehlt diesem eine gewisse Barriere zu seiner Umwelt, so sind in

⁴⁶ Die Darstellung der Nervosität der Zeit geriet auch in weiteren Formen zum Sujet zeitgenössischer Kunst. Zur Darstellung neurasthenischer Frauenfiguren in der amerikanischen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Williams (2004).

Kirchners Holzschnitt auch die nebeneinander am Tisch sitzenden nervösen Figuren optisch kaum mehr voneinander trennbar und werden zur Masse. Sie wirken entindividualisiert, wie Rädchen in einem Getriebe.

Schließlich bleibt zu erwähnen, dass das Nervenkonzept auch in der Musiktheorie und -ästhetik eine zentrale Rolle spielte, wie etwa der Medizinhistoriker James Kennaway in seiner Studie *Bad Vibrations* (2012) verdeutlicht. Insbesondere die Musik Wagners wurde aus zeitgenössischer Perspektive häufig als Symptom der nervösen Zivilisationskrankheit interpretiert oder als nervenschädigend aufgefasst, was im Übrigen auch der Meinung von medizinischen Fachpersonen wie Krafft-Ebing (vgl. 1885, 69 f.) oder Willy Hellpach (vgl. 1902, 134) entsprach. Zudem beschäftigte sich auch die Musikpsychologie mit dem Thema der Nervosität, wie z. B. die Studie *Musik und Nerven* des Psychiaters Ernst Jentsch, die dieser 1904 und 1911 in zwei Bänden veröffentlichte.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der Nervositätsdiskurs war nicht nur im engeren medizinischen Rahmen von großer Bedeutung, sondern durchdrang auch diverse kulturelle und populäre Debatten der Jahrhundertwende – ja, die Nervosität gehörte zum Selbstbild der Epoche, bildete ein Zeitgefühl. In dieser nervösen Atmosphäre, wie beispielsweise Lamprecht (vgl. 1912, 262) sie beschrieben hat, entstand die Kinematografie.

Für die Interpretation des Kinos als nervenaffizierendes Medium stellen die hier umrissenen Diskursstränge einen relevanten Kontext dar, und der Weg für diese Interpretation scheint beim Entstehen des neuen Mediums bereits vorgebahnt gewesen zu sein. Erstens beherrschte das Nervositätskonzept öffentliche Diskussionen zur Reizüberflutung in der Großstadt und zum urbanen Lärmproblem. Dass Großstadt und Kino in der damaligen Imagination eng zusammenhingen, beweisen diverse zeitgenössische Beschreibungen des neuen Mediums, etwa Hermann Kienzls vielzitiertes Vergleich der «Großstadtseele» mit der «Kinematographenseele» (1992, 231) von 1911. Der Literatur- und Medienwissenschaftler Anton Kaes hält ganz in diesem Sinne fest: «Insofern das Kino Teil der großstädtischen Massenkultur ist, nimmt die Kinokritik Elemente der Großstadtkritik in sich auf» (1978, 4). Nicht nur in Bezug auf urbane Fragen, sondern auch etwa in den Diskussionen rund um die Schulüberbürdung fällt außerdem auf, dass die Rede von der Nervosität nicht selten als wirksames Mittel im Zusammenhang mit Reformbestrebungen auftauchte. Auch die Mitglieder der Kinoreformbewegung, von denen viele aus dem pädagogischen oder volksbildnerischen Umfeld stammten, sollten den Nervositätsdiskurs später aufgreifen.

Zweitens galten – noch bevor es ortsfeste Kinos in den Städten gab und diese die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen – diverse

populäre Freizeitvergnügungen (darunter der Besuch von Varietés, Theatern und anderen Schaustellungen) in der Nervenmedizin als nervenschädlich, Unterhaltungsformen also, deren kulturelles Milieu oder dispositive Qualitäten mit jenen des frühen Kinos verwandt waren. Hinzu kommt, dass aus zeitgenössischer nervenmedizinischer Sicht gewisse ästhetische Strömungen als nervös, im Sinne eines Ausdrucks des nervösen Zeitalters, verstanden wurden. Die Idee, das nervöse Zeitalter bringe spezifische ästhetische Formen mit sich, entstand demnach nicht erst mit der Etablierung des Mediums Kino, sondern war schon vorher verbreitet.

Drittens zeugen von der Ubiquität des Nervositätsdiskurses um die Jahrhundertwende auch diverse Auseinandersetzungen mit dem Thema im Bereich der modernen deutschen Literatur, der Theateravantgarde und der bildenden Kunst. Innerhalb solcher traditionellen Kunstformen stellt diese Debatte für die Rezeptionsgeschichte des Kinos einen relevanten Kontext dar, gehörten doch viele Personen, die sich um 1910 zum neuen Medium Kino äußerten, dem Bildungsbürgertum oder der literarischen Intelligenz an, waren Kunst-, Literatur- und Theaterschaffende, kritisch Rezipierende oder verfassten Rezensionen.

Parallel zu den literarischen und künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Nervosität fand ein Teil des Nervositätsdiskurses auch in den frühen Filmen statt, die das Thema teilweise ernst, häufiger aber auf humorvoll-ironisierende Art und Weise aufgriffen.⁴⁷

1.3 Das frühe Kino und seine Modernität

Zur historischen Konstellation, die die Auffassung des Kinos als nervenaffizierendes Medium ermöglichte, gehören zwei weitere Punkte: die historische Entwicklung des frühen Kinos im wilhelminischen Deutschland in seinem intermedialen Kontext und die allgemeine öffentliche Aufnahme des Mediums, insbesondere die zeitgenössische Konzeption des Kinos als *Emblem der Moderne*.

Frühes Kino in Deutschland im intermedialen Kontext

In die Epoche nervöser Selbstreflexion fiel die Entstehung der Kinematografie – und diese brachte einen Medienwandel mit sich, der sich rasant vollzog und von der gleichermaßen faszinierten wie skeptischen Öffent-

⁴⁷ Vgl. dazu Kapitel 4.

lichkeit⁴⁸ mit großem Interesse beobachtet wurde. Innerhalb von nur rund 15 Jahren seit seiner Erfindung (1896) war das Medium im Alltag der Deutschen allgegenwärtig geworden. In kürzester Zeit war damit auch ein neuer Wirtschaftszweig⁴⁹ entstanden, der einen Teil der modernen Populär- und Vergnügungskultur der Jahrhundertwende bildete.⁵⁰

Ginge man ausschließlich von der in dieser Studie beschriebenen Quellen aus, ergäbe sich bezogen auf die Kinosituation bis 1918 wahrscheinlich ein – im Vergleich zur empirischen Sachlage – verzerrtes Bild, beziehen sich doch beispielsweise fast alle Texte auf die Kinos im städtischen Raum und werden manchmal (besonders aus kinokritischer Warte) Mitte der 1910er-Jahre anachronistisch noch die Nummernprogramme des Jahrmarktkinos geschildert. Zur Einordnung des Kino-Nervositätsdiskurses hilft es deshalb, die historischen Eckpunkte der deutschen Film- und Kinogeschichte zu betrachten. Was hierbei besonders auffällt und die Haltung gegenüber dem neuen Medium bedeutend mitgeprägt haben dürfte, sind die Vielgestaltigkeit des frühen Kinos sowie seine Dynamik – im Sinne des Wandels, den dieses in den ersten 20 Jahren seines Bestehens durchlaufen hat.

In Bezug auf die gezeigten Filme etwa sind in wenigen Jahren tiefgreifende Veränderungen zu verzeichnen. So zeichnen sich die lebenden Bilder der Phase von 1896–1906 durch ihre Eigenheit aus, (meist visuell) spektakuläre Attraktionen zur Schau zu stellen. Ähnlich wie in einer Zaubernummer wurde das Publikum oft direkt adressiert und so ins Geschehen miteinbezogen. Nach der Anfangsphase des Kinos der Attraktionen (vgl. Gunning 1996 [1986]) entwickelte sich ab 1906 das in seinen Grundsätzen gänzlich andersartige Erzählkino, das die Zuschauenden – ähnlich einem Theaterstück – in eine geschlossene fiktionale Handlung involvierte (vgl. ebd.).

Auch stilistisch unterschied sich das Kino der 1910er-Jahre, das *Kino der Zweiten Epoche*, indem (im Fall des europäischen Kinos) etwa im Anschluss an die französischen *films d'art* das «Streben nach einer ‹Filmkunst›» (Schweinitz/Wiegand 2016, 8) einsetzte und bewusst «Kontinuitäten zur Zeichen- und Bildwelt der etablierten und tradierten Künste sowie zu klassischen ästhetischen Vorstellungen» (ebd., 9) hergestellt wurden. Auch der 1913 aufkommende deutsche Autorenfilm zählt zu diesem Bestreben, neue Publikumssegmente, u. a. das Bürgertum, für den Film zu gewinnen (vgl. ebd.).

48 Den komplexen Begriff der Öffentlichkeit haben Müller/Segeberg (2008) anschaulich beschrieben.

49 Zur Geschichte der deutschen Filmwirtschaft vgl. Müller (1994).

50 Diesem Kontext der Vergnügungskultur um 1900 widmen sich z. B. Becker/Littmann/Niebalski (2011).

Eine andere einschneidende Veränderung ereignete sich außerdem in Bezug auf die stetig zunehmende Länge der anfangs noch kurzen Filme, die in Deutschland Ende des Jahres 1910 mit der Entwicklung zum Langfilm eine markante Wende nahm (vgl. Loiperdinger 2010). Nun setzten sich die abendfüllenden Filmdramen als Schwerpunkte der Kinoprogramme durch. Kurz: Das neue Medium und die dazugehörige neuartige Industrie unterlag vielfachem Wandel, während es sich rasant verbreitete, was schon mit dem Blick auf die knapp 3000 ortsfesten Kinos im Jahr 1912 deutlich wird, die der Medien- und Filmhistoriker Joseph Garncarz zählt (vgl. 2002, 153).

Kinematografische Vorführungen wurden in Deutschland in zahlreichen Formen abgehalten. Die raschen Entwicklungen nahmen ihren Anfang in ganz unterschiedlichen Milieus, die nicht zuletzt auch die kulturelle Imagination und Bewertung des Kinos mitprägten. Wie Garncarz (2010) in seiner detaillierten Studie zur Etablierung des Films darlegt, gab es in Deutschland bis 1914 diverse Formen der Filmaufführung oder Kinotypen, die teilweise parallel zueinander existierten und nicht nur unterschiedliche Publikumsstrukturen aufwiesen, sondern auch in der Programmgestaltung unterschiedlich ausfielen. Zu differenzieren sind hierbei zunächst mobile Wanderkinos, die ab 1896 existierten, und ortsfeste Kinos, die sich um 1906/1907⁵¹ etablierten und sich im Laufe der Zeit durchgesetzt haben.

In den internationalen Varietés, in denen internationale Berühmtheiten auftraten, versammelte sich beispielsweise die «feine Gesellschaft» (Garncarz 2010, 20). Die Vorführung lebender Bilder bildete dort einen der Bausteine im vielseitigen Nummernprogramm und verschrieb sich oftmals der «optischen Berichterstattung» (ebd., 35–51). Es wurden also dokumentarische Aufnahmen («Aktualitäten») aus der ganzen Welt vorgeführt; allerdings setzte man auch auf Bilder, die der Stärkung des «Wir-Gefühl[s] der deutschen Elite» (ebd., 51) dienten, z. B. solche, die den deutschen Kaiser zeigten oder die Marine.⁵² Das lokale, ortsfeste Variété hingegen zog eher eine Kundschaft an, die aus dem Proletariat oder aus dem Kleinbürgertum stammte – auf dem Programm standen hier Akrobatikfilme oder pikante Bilder (vgl. ebd., 56).

Die mobilen Jahrmarktkinos wiederum hatten sich zwischen den anderen Sensationen des Jahrmarkts, etwa dem «Nervenkitzel» der «Berg-

51 Garncarz setzt den Beginn der ortsfesten Kinos in Deutschland schon im Jahr 1905 an (vgl. 2010, 143). Während es nicht abzustreiten ist, dass in dieser Zeit erste ortsfeste Kinos entstanden, so wird diese Entwicklung auch zahlenmäßig erst um 1907 so relevant, dass sie eine Wirkung auf die öffentlichen Debatten zeitigt (vgl. Schweinitz 1992, 9).

52 Vgl. hierzu Loiperdinger (1996, 45–50).

und-Tal-Bahnen) (Achterbahnen) oder den visuellen Reizen der Panoptiken, zu behaupten und richteten sich an ein äußerst heterogenes Publikum (vgl. ebd., 81). Die von Ort zu Ort ziehenden Wanderkinos waren noch lange weit verbreitet und machten oft in kleinen und mittelgroßen Städten Station – Garncarz zählt ca. 500 solcher Unternehmen noch um 1910 (ebd., 90). Sie wiesen z. T. gestaffelte Sitzplätze auf und konnten bis zu 2000 Personen fassen (ebd., 87; 90). In den Jahrmarktkinos wurden häufig Programme gezeigt, die 15 bis 20 Minuten dauerten und aus sieben bis elf unterschiedlichen kurzen Bildern bestanden, die besondere visuelle Attraktionen aufwiesen, wie etwa Akrobatikbilder, Feerien, Zauberfilme oder Burlesken. Ab 1902 enthielten die Programme primär fiktionale Bilder (ebd., 99; 108). In Separatvorstellungen, etwa sogenannten «Herrenabenden» oder Kabarettprogrammen (vgl. ebd., 114–118), wurde auch speziell für bestimmte Publikumsgruppen programmiert.

Eine andere Form der mobilen Kinos stellten die «Saalspieler» dar, die sich auf rurale Gebiete konzentrierten und die in Gastwirtschaften, Vereinen oder Kirchen Spezialvorstellungen für bestimmte (dabei unterschiedliche) Publikumsgruppen veranstalteten; die Bandbreite der Programme, die bis zu zwei Stunden dauern konnten, war dementsprechend groß (vgl. ebd., 135–137).

Um 1906/1907 verbreiteten sich in den deutschen Großstädten die ersten ortsfesten kleinen «Ladenkinos» (vgl. Schweinitz 1992, 9), die man zeitgenössisch offiziell Kinematografentheater oder im Berliner Jargon «Kientöpfe» nannte.⁵³ Häufig waren es in der Unterhaltungsbranche bisher unerfahrene Kaufleute und Gastwirtschafts-Betreibende, die gewerbliche Kinos in leerstehenden Ladenlokalen eröffneten, aus denen die bisherigen Geschäfte durch die neu entstehenden Warenhäuser verdrängt worden waren (vgl. Garncarz 2010, 146). Das Programm der Ladenkinos orientierte sich am Vorbild der Nummernprogramme der Varietés, vorgeführt wurde eine Mischung aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Bildern, wobei die größte Neuerung im Bereich der sesshaften Kinos die schwerpunktmäßige Programmierung der Kinodramen, besonders Sittendramen und Sensationsdramen, darstellte (vgl. ebd., 38 f.).

In diesen großstädtischen Kinos entstand eine neuartige kulturelle Öffentlichkeit, die sich aus diversen sozialen Schichten zusammensetzte (vgl. Müller/Segeberg 2008): Die neu entstandene Klasse der Angestellten, die regelmäßig das Kino besuchte (vgl. Kreimeier 2011, 159) und Personen aus dem Proletariat – auch viele Frauen und Kinder – mach-

53 Der Begriff des Ladenkinos stammt, wie Garncarz erklärt, allerdings aus der späteren Zeit um 1912/13, als die komfortableren Kinotheater entstanden (vgl. 2010, 144).



12 Die Fassade eines Berliner Kinotheaters mit der Bildunterschrift «Die Moritat. (heute)» in Hermann Stockmanns Karikatur *Einst und jetzt* in *Fliegende Blätter*, Jg. 140, Nr. 3586, 1914, 192

ten einen beträchtlichen Anteil dieses heterogenen Publikums aus, wie etwa die Soziologin Emilie Altenloh in ihrer Kino-Studie aus dem Jahr 1914 dokumentierte (vgl. Altenloh 2012, 58–93). Im Laufe der Zeit differenzierten sich zudem diverse sesshafte Kinoformen aus, die auf unterschiedliche soziale Gruppen zugeschnitten waren (vgl. Ligensa 2012b, 121).

Auf die Ladenkinos folgten mit den Kinotheatern (auch ‹Lichtspieltheater› oder ‹Kinos›) bald größere und komfortablere Etablissements. Sie verfügten über eine bessere technische Ausstattung – teilweise sogar über ganze Orchester sowie Personen, die die Filme kommentierten – und zählten durchschnittlich über ungefähr 200 Sitzplätze (vgl. Garncarz 2010, 161). Die Kinotheater zogen, anders als die Ladenkinos, mit sorgfältig ausgewählten Programmen und mit höheren Eintrittspreisen eher das besser verdienende Stadtpublikum an. Dennoch war der Besuch eines Kinotheaters günstiger als der eines Theaters, weshalb die Kinotheater, 1909 etwa von Alfred Döblin (vgl. 1992, 190), auch als ‹Theater der kleinen Leute› bezeichnet wurden. Vorgeführt wurden Bilder diverser Genres: Wochenschauen, Tonbilder und besonders Dramen (vgl. Garncarz 2010, 170–176).

Mit den Kinopalästen (oder ‹Lichtspielhäusern›) entstanden nach 1910 zusätzlich architektonisch hervorstechende und luxuriöse Betriebe (vgl. Ligensa 2012b, 121), die durchschnittlich ungefähr 800 Personen fassen und ein wohlhabendes Publikum anzogen (vgl. Garncarz 2010, 201).

Daneben existierten z. B. in Berlin gleichzeitig Kiez-Kinos in den Mietskasernen der proletarischen Viertel, die sich durch eine intime Atmosphäre auszeichneten. Allerdings, so stellt Annemone Ligensa fest, bildete das Proletariat die Bevölkerungsschicht, die sich den Kinobesuch – aus finanziellen und zeitlichen Gründen – kaum regelmäßig leisten konnte (vgl. 2012b, 121).

Die ortsfesten Kinos feierten enorme Erfolge, und wie Garncarz erklärt, breiteten sie sich von den Zentren der Metropolen in die großstädtischen Außenquartiere, danach in den mittleren Städten und zuletzt in den Kleinstädten aus (vgl. 2008, 40). Bis ca. 1910 bestanden die verschiedenen Kintypen nebeneinander, bis die ortsfesten Kinos, auch außerhalb der Großstädte, die Wanderkinos allmählich verdrängten (vgl. Ligensa 2012b, 121).

Allein die außerordentlich rasante Geschwindigkeit, mit der sich die Kinematografie (in all ihren Formen) verbreitete und jeder Wandel, den Filmstil, Programmgestaltung, Aufführungskontexte und Publikumszusammensetzung in der Anfangszeit durchliefen – dieses Tempo und die Flüchtigkeit der jeweiligen Formen –, mussten die Kinematografie aus zeitgenössischer Sicht zu einer *modernen* Erscheinung machen, zu einem Ausdruck der von vielen empfundenen nervösen Atmosphäre. Doch trotz dieser Modernität, auf die später noch genauer eingegangen sei, stand die Kinematografie auch in einer Linie mit diversen bestehenden Traditionen und übernahm aus diesen Kontexten, so möchte ich hervorheben, auch deren kulturelle Beurteilungen und medienreflexive Denkmotive. Wie sich durch die Unterschiedlichkeit der Standorte und Publika der ver-

schiedenen Kinotypen bereits abzeichnet, befand sich die Kinematografie bei ihrer Etablierung nicht etwa in einem leeren Raum, sondern entwickelte sich in Abhängigkeit von und im Austausch mit diversen anderen Medien und Praktiken. Für die Erforschung dieser zahlreichen intermedialen Beziehungen der Kinematografie und eine historische Sichtweise, die mehr die Kontinuitäten statt die medialen Brüche mit dem Erscheinen des Kinematografen betont, plädiert besonders André Gaudreault (2003):⁵⁴

Bevor das Kino zu einem autonomen Medium wird, ist der Kinematograph nicht einfach ›den Einflüssen‹ anderer Medien oder kultureller Räume dieser Zeit ausgesetzt, sondern er *ist* tatsächlich eine Zaubernummer, eine Varieténummer, ein Feerie-Schauspiel, eine Laterna magica-Vorstellung usw.
(Gaudreault 2003, 44)

Gaudreault führt die nützlichen Begriffe der kulturellen Reihe und des kulturellen Paradigmas ein, um die Intermedialität der Kinematografie theoretisch zu beschreiben (vgl. ebd., 45). Zugrunde liegt die aus der Semiotik übernommene Vorstellung, dass Zeichenprozesse durch ein hierarchisches System, zusammengesetzt aus Polysystemen (kulturellen Paradigmen) und untergeordneten Subsystemen oder Bedeutungseinheiten (kulturellen Reihen), ermöglicht werden (vgl. ebd.). Als Beispiel für eines jener kulturellen Paradigmen des späten 19. Jahrhunderts, in das sich die Kinematografie einordnet, nennt Gaudreault etwa die Bühnenschau (vgl. ebd.). Die kulturellen Reihen sind indes als Subsysteme innerhalb dieses Paradigmas zu verstehen; als zum Paradigma der Bühnenschau gehörige kulturelle Reihen nennt Gaudreault Schattentheater, Zaubervorstellungen, Variété, Feerie, Zirkus, Pantomime (vgl. ebd.). Er erklärt dazu:

Jede dieser Bedeutungseinheiten stellt eine ›kulturelle Reihe‹ dar, und ihre Verflechtung bildet den Kontext, innerhalb dessen die Attraktions-Kinematographie versucht, sich einen Platz zu erobern, oft auch innerhalb dieser Reihen selbst.
(Ebd.)

Als Medien, deren Praxen die Kinematografie der Jahrhundertwende fortführen, versteht Gaudreault außerdem die Fotografie, die Café-Concerts (in Bezug auf die Tonbilder) oder Vaudeville (gefilmte Aufführungen oder stilistisch ähnliche Filmszenierungen). Das frühe Kino ist auch als Teil des kulturellen Paradigmas der Schaudispositive des 19. Jahrhun-

54 Mit dem Begriff der Remediation beschreiben Jay David Bolter und Richard Grusin (1998) in ähnlicher Weise, dass neu entstehende visuelle Medien häufig Aspekte bestehender Medien aufgreifen und dadurch an kultureller Bedeutung gewinnen.

derts wie dem Panorama oder dem Panoptikum zu verstehen. Weitere intermediale Verbindungen bestanden zur illustrierten Presse, zur Reklame, zur Praxis der *Tableaux vivants*, zu den Reisebeschreibungen und zur Populärliteratur.⁵⁵

Deutlich zeigt sich: Die ersten Formen der Kinematografie standen in engem Zusammenhang mit der populären Vergnügungskultur und der visuellen Kultur um 1900. Das bedeutet nicht nur, dass die einzelnen Filme und Genres in diesen Zusammenhängen zu interpretieren sind (wie etwa Méliès' Filme im Zusammenhang mit seinen Zaubernummern). Diese Intermedialität betrifft – so ließe sich Gaudreaults Modell erweitern – die Kinematografie auch auf der Ebene der medienreflexiven Diskurse, welche die Etablierung des Kinos begleiteten.⁵⁶ Auch das Image, die kulturellen Bewertungen dieser Kontexte oder gewisse diskursive Topoi, mit denen man zuvor auf andere Medien in den relevanten kulturellen Paradigmen reagierte, wurden auf die Kinematografie übertragen. Im Hinblick auf den Nervositätsdiskurs zum Kino ist es somit durchaus bedeutsam, dass um die Jahrhundertwende aus nervenärztlicher Sicht gewisse populäre Vergnügungsformen und Medien bereits als nervenschädigend betrachtet wurden, in deren Felder sich die Kinematografie einreichte. Wie im letzten Abschnitt dargelegt wurde, galt dies etwa für das Varieté und das Theater, für Konzerte, für den Zirkus und jegliche Formen als aufregend geltender Schauspiele, für die Sensationspresse, ja für das gesamte Nachtleben.⁵⁷ Dieser Hintergrund suggeriert, dass die Kinematografie die Interpretation als nervenaffizierendes Medium zumindest teilweise aus diesen Traditionszusammenhängen übernahm.⁵⁸

- 55 Solche Verbindungen zur populären und visuellen Kultur der Jahrhundertwende sowie zu den tradierten Künsten wurden in der jüngeren Filmgeschichtsschreibung vermehrt betont; vgl. hierzu z. B. Schweinitz/Wiegand (2016).
- 56 Dies gilt nicht allein für den Nervositätsdiskurs. Annemone Ligensa stellt fest: «many of the arguments and concerns in this debate had preceded cinema and had already been applied to other forms of entertainment, such as popular fiction, world fairs and variety theatre» (2012b, 118).
- 57 Wie Albrecht Koschorke (1996) aufzeigt, bestanden ähnliche Bedenken zu gesundheitsschädlichen Auswirkungen auch in Bezug auf das Panorama.
- 58 Dass solche Images einem Medium noch lange anhaften können, zeigt sich darüber hinaus am Beispiel des bekannten abwertenden (und, wie Garncarz' Studie von 2010 demonstriert, auch äußerst beschränkten) Narrativs der «Flegeljahre» des Kinematografen, seines vulgären Jahrmarkt-Ursprungs. Dieser Topos findet sich in der Literatur der Kinodebatte noch Mitte der 1910er-Jahre, als sich das Kino längst als eigenständige Institution etabliert hatte und sich nicht nur in seiner ökonomischen Struktur (Verleihsystem, Monopolfilm), sondern auch stilistisch, etwa mit dem narrativen Langspielfilm als Programmmittelpunkt, stark vom Jahrmarktkino unterschied, das, wie Garncarz dokumentiert, in jenem Zeitraum zumindest zahlenmäßig stark an Bedeutung eingebüßt hatte (vgl. 2002, 153). Zum Begriff der Flegeljahre und der retrospektiven ver-

Medium der Moderne

Wurde die Neurasthenie als *Krankheit der Moderne* aufgefasst, so galt das Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts als *Medium der Moderne*. In medienreflexiven Diskursen wurde es (trotz der oben geschilderten Traditionszusammenhänge) als spezifisch modernes Medium imaginiert, ja es bildete ein Emblem für diese Zeit. Auch durch diesen Zusammenhang erhellt sich, warum die Konzeption des Kinos als nervenaffizierendes Medium zustandekam.

Inwiefern hingen Moderne und Kino aus zeitgenössischer Sicht zusammen? Die vielfältigen Vorstellungen zur Beziehung zwischen Kino und Moderne, die im (internationalen) zeitgenössischen Diskurs kursierten, hat Ben Singer überzeugend kategorisiert. Mit Singer lassen sich folgende Aspekte ausmachen:

Erstens betrachtete man das Kino als ein Produkt der Modernisierung. Es wurde erst durch das Zusammenkommen diverser moderner Technologien ermöglicht, durch auf Spekulation beruhende, kapitalistische wirtschaftliche Strukturen, durch Prozesse industrieller Rationalisierung, durch die Urbanisierung und das damit entstehende Massenpublikum, durch die generell höhere Durchlässigkeit für verschiedene soziale Schichten und durch das Bestehen von Kommunikations- und Verkehrsnetzwerken, die die Produktion, Distribution und die Vermarktung von Filmen erleichterten (vgl. Singer 2009, 39).

Zweitens bot das Kino als Medium einen umfassenden Überblick über die Moderne, stellte diese doch sozusagen das Rohmaterial der Filme dar (vgl. ebd.). Mit einer bisher ungekannten Bandbreite von Inhalten und mit dem auf Fotografie basierenden (und in diesem Sinne realistischen) Abbildungsmodus nahm es die Funktion eines Spiegels ein. Vom Kino ausgehend konnte man – etwa in Feuilleton-Texten – über die moderne Welt reflektieren. Singer führt hierzu aus: «Critics understood cinema as a device for grasping, and occasioning contemplation of, the vast and heterogeneous array of phenomena constituting modern reality» (2009, 39). Damit gerieten auch Reflexionen zum nervösen Zeitalter in kinobezogene Texte.

Als dritte Art, wie Kino und Moderne zusammen gedacht wurden, nennt Singer das Konzept des Kinos als Katalysator und Emblem eines Wahrnehmungswandels – in quantitativer und qualitativer Hinsicht (vgl. 2009, 41).

Unter dem quantitativen Wahrnehmungswandel versteht Singer das Phänomen, dass der Generation der Jahrhundertwende mehr mediale

einfachten Vorstellung eines proletarischen Kinos der Anfangsjahre vgl. Loiperdinger (1996, 42–45).

Bilder als jeder anderen Generation zuvor geboten worden sind. Dem zu Grunde lagen nicht nur ökonomische Gründe oder die neue geografische und soziale Mobilität, sondern vor allem die neuen Formen der populären Unterhaltung und der Massenmedien, wie die illustrierte Presse, Zeitschriften, Groschenromane, Fotografien, Filme und mobile Schauluststellungen (vgl. ebd.).

The volume of things seen, firsthand or virtually, in the course of a typical life was utterly unprecedented. More people saw exponentially more other people, more places, more objects, more events, more marvels, more miscellany, more stimuli of every kind, than their ancestors ever had.

(Singer 2009, 41)

In der Forschung wird außerdem der Aufschwung betont, den visuelle Schaulustdispositive in Europa um die Jahrhundertwende erlebten. Diese knüpften an die Lust, Spektakuläres in der Realität zu sehen, an – die zum Beispiel in den öffentlichen Ausstellungen des Pariser Leichenschauhauses oder den in dieser Zeit beliebten Wachsmuseen und Panoramen bedient wurde, wie Vanessa Schwartz (1995) herausgearbeitet hat. Das Kino reihte sich nicht nur in das mit der Kultur der Moderne ungeheuer gewachsene Angebot visueller Eindrücke ein, sondern trug als «apparatus of documentation and depiction» (Singer 2009, 42) weiter zur Zirkulation der Bilder bei.

Mit dem qualitativen Wahrnehmungswandel bezieht sich Singer auf die zeitgenössische Auffassung, das moderne Leben sei in Bezug auf die Wahrnehmung intensiver, komplexer, diskontinuierlicher, flüchtiger, kräftiger, kurioser oder spektakulärer als in den vorangehenden Epochen (vgl. 2009, 42). Zentral im internationalen Film-Moderne-Diskurs der Jahrhundertwende ist der zeitgenössisch oft angestellte Vergleich zwischen Filmrezeption und den Erlebnisqualitäten in der großstädtischen Umgebung (den in ihren Grundzügen auch Walter Benjamin und Teile der späteren Filmwissenschaft übernehmen sollten). Für zahlreiche zeitgenössische Beobachtende korrespondierten die lebenden Bilder mit den Eindrücken in einer Großstadt in Hinblick auf deren Intensität, Fragmentierung und Geschwindigkeit (vgl. Singer 2009, 42) – Qualitäten also, die in dieser Zeit auch vom Soziologen Georg Simmel und diversen Personen aus dem medizinischen Feld in ihren Beschreibungen der nervenaffizierenden Metropolen hervorgehoben wurden.

Die Vergleiche zwischen Kino und Großstadt implizieren nicht selten eine kausale Verbindung (vgl. Singer 2009, 42), etwa wenn das Kino – oder sein Erfolg – als adäquater Ausdruck der veränderten urbanen Psyche

erklärt wird, wie nicht zuletzt 1911 bei Hermann Kienzl (vgl. 1992, 231). Einerseits stand das Kino im medienreflexiven Diskurs *pars pro toto* für den damals von vielen empfundenen qualitativen Wahrnehmungswandel in der Moderne, andererseits wurde das junge Medium als Katalysator aufgefasst, der diese Entwicklung noch verstärkte.

Filmhistorisch betrachtet stellt diese zeitgenössische Idee der Affinität des Kinos zur Großstadt eine Vereinfachung dar, denn sie blendet die vielfältigen Erscheinungsweisen der frühen Kinematografie und insbesondere die Relevanz der Wanderkinos aus, die (auch zeitgleich zu den ersten ortsfesten Kinos) ebenso in ruralen Gebieten Halt machten und sich auch dort großer Popularität erfreuten, wie Annemone Ligensa betont (vgl. 2012b, 119). Dennoch kann angenommen werden, dass das Kino auch in ländlichen Vorführungskontexten als Sendbote der modernen und urbanen Kultur wahrgenommen wurde.

Die eigentümliche Mischung aus Euphorie und Skepsis, die das Entstehen neuer Medien des Öfteren begleitet (vgl. Thorburn/Jenkins 2004, 1 f.),⁵⁹ kann auch beim Auftauchen der Kinematografie im wilhelminischen Deutschland beobachtet werden. Die Etablierung ortsfester Kinos in städtischen Lokalen Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts begleitete hier ein reger medienreflexiver Diskurs, die sogenannte Kinodebatte, an der sich «nahezu die gesamte intellektuelle Öffentlichkeit» (Schweinitz 1992, 5) beteiligte. Wie für den deutschen Kulturraum im internationalen Vergleich festgestellt werden kann, war die Ablehnung gegenüber dem neuen Medium hier besonders stark (vgl. Ligensa 2012b, 118).⁶⁰

Bei genauerer Betrachtung dieses Diskurses fällt diesbezüglich auf, dass es insbesondere die *neuartigen und modernen Aspekte* des Mediums sind, die in Deutschland anfangs kritisch diskutiert wurden. Stimmen aus dem Bildungsbürgertum, ein Teil derer der Kinoreformbewegung angehörte, sowie aus der Literatur- und Theaterszene bestimmten die frühe Filmpublizistik. Die Kinodebatte trug sich dabei nicht nur quer durch die ideologischen Lager aus – von der Konservativen bis zur Sozialdemokratie –, sondern auch auf diversen Plattformen: von Artikeln im Feuilleton der Tageszeitungen über Essays in diversen Zeitschriften, über Artikel in Branchenzeitschriften bis hin zu ersten längeren Monografien zum Kino –

59 Zur gesellschaftlichen Reaktion auf elektronische Kommunikationstechnologien Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Marvin (1988).

60 Wie Kaes beschreibt, fügte sich das Kino z. B. in den USA reibungsloser ins bereits bestehende kulturelle Gefüge. Dort wurde es «als Variante zu dem bereits kommerzialisierten Unterhaltungstheater gesehen» (1978, 11) und dadurch einfacher akzeptiert. Ähnlich weist auch Ligensa darauf hin, dass die deutsche Reaktion auf sensationalistische Dramen extremer ausfiel, weil «there was nothing comparable to French and Anglo-American sensational melodrama on German stages» (2012a, 175).

auch wären mündlich gehaltene Vorträge über das Kino (z. B. im Fall der Kinoreform) dazuzuzählen. Während die einzelnen Positionen von sehr heterogener Gestalt sind, lassen sich mit Schweinitz grob zwei Phasen der Kinodebatte ausmachen: erstens eine institutions- oder kulturkritische Phase zwischen 1907 bis ca. 1911 und zweitens eine Phase, in der man sich insgesamt stärker mit der Integration des Mediums in die Kulturlandschaft und mit der Stilistik der Filme auseinandersetzte (ab ca. 1912 bis zum Ersten Weltkrieg) (vgl. 1992, 9 f.).

Euphorisch begrüßten viele den dokumentarischen Wert des Mediums sowie sein Potenzial für die Volksbildung. Eine gewisse Faszination kam auch der Schnelligkeit der Verbreitung der lebenden Bilder zu (besonders von Aktualitäten) sowie der Technik der Kinematografie an sich.

Größtenteils waren die Reaktionen aus intellektueller Warte jedoch kritisch. Die intensive Auseinandersetzung mit dem neuen Medium wird in der Forschung als Reaktion einer bildungsbürgerlichen intellektuellen Bevölkerungsschicht und der literarischen Intelligenz ausgelegt, die angesichts der Industrialisierung und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen hin zur Massenkultur einen Bedeutungsverlust fürchteten und ihre «identitätsstiftenden Kulturkonzepte» (Schweinitz 1992, 6) verteidigten. Diese Abwehrreaktion der Deutschen gegen den «Aufstieg der Populärkultur» (Maase 1997, 18) betraf im Übrigen auch andere Formen der populären Unterhaltung wie z. B. den Jahrmarkt, die Groschenromane oder das Varieté (vgl. ebd.).

Zudem lassen sich mit Schweinitz drei größere Irritationsmomente am neuen Medium erkennen, die in der kritischen Auseinandersetzung der Kinodebatte hervortreten. Alle diese Aspekte sind eng mit der Moderne verbunden: Erstens waren der Warencharakter des Kinos, die von Technik und Industrie abhängende Herstellung und Präsentation der Filme sowie die dadurch entstehenden kommerziellen Bedingungen nicht mit dem Kultur- und Kunstbegriff der bildungsbürgerlichen und intellektuellen Beobachtenden zu vereinbaren. Wie Heinz-Bernd Heller aufzeigt, legte etwa die literarische Intelligenz einen, sich allerdings auf allgemeine Behauptungen beschränkenden, Antikapitalismus an den Tag (vgl. ebd., 54–57). Ein mechanischer und arbeitsteiliger Produktionsprozess, der auf technischer Reproduktion basierte, sei an die Stelle der geistreichen Schöpfung durch ein autonomes genieartiges Individuum getreten, und statt um den idealistischen Ausdruck der Seele ging es, aus Sicht kulturkonservativer kinokritischer Gruppierungen, in der Kinoindustrie um rein materielle Werte (vgl. Kaes 1978, 14).

Zweitens fühlten sich die Debattierenden vom Massencharakter des Kinos irritiert. In den Blick geriet das proletarische Großstadtkino, des-

sen Zielpublikum (zumindest bis zum Autorenfilm um 1913) nicht die kulturelle Elite, nicht die Bildungsschicht, sondern eine neuartige Masse war, die sich zu dieser Zeit vor allem aus den unteren sozialen Schichten zusammensetzte und gleichzeitig symbolisch für die sozialen Veränderungen in der Moderne stand:

[Das Kino] artikulierte *deren* ästhetische Präferenzen und Perspektiven, orientierte sich damit an einer für das etablierte Denken und dessen Bildungskonzepte nur als Negativfolie bedeutsamen Größe. Wo der Kulturbegriff hohe Geistigkeit forderte, boten die Kinodramen derbe Sinnlichkeit und zum Teil plebejische, antiautoritäre Perspektiven. Statt im Sinne ästhetischer Volkserziehung zu den ›Höhen der Kunst‹ zu führen, paßte sich das Kino alltäglichen Massenbedürfnissen und verbreiteten Phantasiewerten an. (Schweinitz 1992, 7)

Aus dieser Perspektive erklärt sich, dass es einigen Stimmen geradezu als Anmaßung erschien, als die Filmindustrie um 1912 mit verschiedenen Mitteln – Literaturverfilmungen, Autorenfilmen oder dem Bau von Filmpalästen – versuchte, gezielt auch bürgerliche Schichten anzusprechen (vgl. Kaes 1978, 11 f.).⁶¹ Angesichts des «Eindringen[s] des Films in den Bereich der Buchkultur» (ebd., 1) und der neuen Konkurrenz, die das Kino für das Theater darstellte (vgl. Heller 1985, 17), entstanden in der literarischen Szene und im Literaturbetrieb nicht zuletzt auch kommerzielle Bedenken.

Mit der (teilweisen) Ausrichtung auf die proletarische Bevölkerungsschicht tritt als Reibungspunkt auch eine allgemeine Skepsis gegenüber einer irrationalen, unberechenbaren Masse im Sinne Gustave Le Bons hervor (vgl. Schweinitz 1992, 57). Die kulturelle Demokratisierung, für deren Entstehen das Kino als Medium der modernen Massengesellschaft exemplarisch verantwortlich war, lief quer zum bildungsbürgerlichen Interesse, die althergebrachten Hierarchien – auch im kulturellen Bereich – aufrechtzuerhalten. Hinzu kam die ausgesprochene Internationalität des Mediums, was der nationalen Haltung vieler Konservativer widerstrebte (vgl. ebd., 58).

Drittens irritierte das Kino, weil es als «dynamisch-visuelles Medium» (ebd., 7) auch eine neue Form ästhetischer Wahrnehmung mit sich brachte. Einerseits bedeutete der «Trend [...] zur Visualisierung der Kommunikation» (ebd.) für einige kritische Stimmen ganz allgemein den kulturellen

61 Die Reaktion der literarischen Intelligenz auf das frühe Kino wurde u. a. von Koebner (1977), Heller (1985) und Paech (1997) genauer untersucht.

Verfall. Denn «Geistigkeit (frühidealistisch verstanden), Gegensatz von Sinnlichkeit und Ausweis kulturellen Ranges, verband sich mit dem verbal formulierten Gedanken, mit dem *Wort*» (ebd., 7 f.). Allein schon deshalb musste der *Stummfilm* als oberflächlich und anti-intellektuell empfunden werden.

Andererseits störten sich die Debattierenden in Deutschland auch an der Dynamik und Flüchtigkeit des Filmbildes (den Aspekt, den Singer als qualitativen Wahrnehmungswechsel bezeichnet). Denn die automatisch laufende Bildabfolge verunmögliche eine kontemplative Rezeptionshaltung im klassischen Sinne, bei der die ein Kunstwerk Betrachtenden sich geistig in die Welt des Werks versenken konnten (vgl. ebd., 8). Das Kinopublikum, so suggerieren einige medienreflexive Texte der Frühzeit, war mit einer Vielzahl von Reizen konfrontiert, die von der Leinwand auf die Einzelnen einprasselten – eine Reizintensität, die wiederum gern mit den neuen Großstädten assoziiert wurde (vgl. Kaes 1978, 4–9). Teilweise sind hiermit die hektischen Bildwechsel der Montage oder schnelle Bewegungen innerhalb einer Einstellung gemeint, also Qualitäten, die jeweils einen einzelnen Film betreffen, manchmal bezieht sich die Kritik jedoch auch auf die aus kurzen und kontrastreichen Filmen zusammengesetzten Kinoprogramme, die bis 1911 üblich waren.⁶² Hier deutet sich bereits an, wo ein zentraler Strang des deutschen Kino-Nervositätsdiskurses ansetzt.

Nicht selten wurde dem Kinopublikum in der Kinodebatte außerdem schiere Schaulust unterstellt, wie etwa in Walter Serners Artikel «Kino und Schaulust» von 1913 – eine oberflächliche und körperliche Sensationsgier nach den Attraktionen in den lebenden Bildern, die mit traditionellen Vorstellungen von Kunstgenuss keinesfalls zu vereinbaren sei (vgl. Schweinitz 1992, 8).

Einander ausschließende Oppositionspaare wie Geist – Seele – Psychologie vs. Oberflächlichkeit oder auch Kontemplation vs. körperliche Stimulation (vgl. Curtis 2015, 227–230) tauchen in den Texten der Kinodebatte immer wieder auf und markieren das Spannungsfeld, das die ersten Reaktionen auf das Kino in Deutschland umfasste und in dem verschiedene Denkmodelle rund um das Nervöse am Medium entstanden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Entstehungsgeschichte des Kinos in Deutschland und seine intermedialen Kontexte sowie die öffentliche Aufnahme des neuen Mediums wirken in der spezifischen historischen Konstellation mit, die die Vorstellung vom Kino als nervenaffizierendes Medium hervorbrachte.

62 Zur modernen Seherfahrung in den Kurzfilmprogrammen vgl. Haller (2009).

Indem sich die ersten Filme in bestehende kulturelle Zusammenhänge einreihen, wurden auch diskursive Topoi, Images oder Bewertungen in den öffentlichen Diskurs zum Kino übertragen. Genauso wie schon um die Jahrhundertwende das Varieté, der Zirkus, das Theater und allgemein Schaustellungen oder das gesamte Nachtleben wurde später auch das Kino aus nervenmedizinischer Sicht als schädlich verstanden (etwa vom Nervenarzt und Kinoreformer Robert Gaupp). Analog zum gesamten Nervositätsdiskurs beschränkte sich auch diese Vorstellung nicht auf einen spezifisch medizinischen Diskurs, sondern war durchaus auf weiteren Diskursebenen verbreitet, wie am Beispiel der Kinoreformbewegung deutlich wird.

Trotz der bestehenden Traditionslinien wurde in der deutschen Kinodebatte besonders die *Neuartigkeit* des Mediums unterstrichen, das *pars pro toto* für die modernen Entwicklungen stand, ja geradezu als *Emblem für die Moderne* gehandelt wurde. Diese dem Medium diskursiv zugeschriebene und u. a. auch ästhetisch empfundene Modernität war ein weiterer Grund dafür, dass das Kino als Nervositätsursache oder als Symptom für das nervöse Zeitalter betrachtet wurde. Da sich der Nervositätsdiskurs in all seinen Facetten explizit mit der modernen Zeit und den darin herrschenden Lebensumständen auseinandersetzte, erstaunt es nicht, dass sich dieser auch auf das Kino übertrug – gerade im Hinblick auf eine andere Parallele: Als Grund sowohl für die große Verbreitung des Nervositätsdiskurses im wilhelminischen Deutschland als auch für die Heftigkeit der deutschen Kinodebatte wird in der Geschichts- und in der Filmwissenschaft gemeinhin das in der bürgerlichen Gesellschaftsschicht aufkeimende Gefühl ihres Bedeutungsverlusts angesichts des modernen Zeitalters genannt (vgl. Roelcke 1999, 128; Schweinitz 1992, 6).

Des Weiteren kann der innerhalb der Kinodebatte bisweilen auftauchende zeitgenössische Vergleich zwischen der reizüberfordernden Wahrnehmung im Kino einerseits und in der Großstadt andererseits als Weiterführung jenes Stranges der Nervositätsdiskurses angesehen werden, der schon lange vor der Entstehung des Kinos zirkulierte und das Großstadtleben als Neurasthenie-Ursache begriff.

Ein anderer moderner Aspekt, an dem der Nervositätsdiskurs ansetzte, waren die neuartigen medialen Qualitäten des Kinos. Nicht nur die Bewegung des filmischen Bildes, sondern auch die Montage und die Aneinanderreihung von einzelnen kurzen Filmen zu einem Nummernprogramm wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ungesunde Reizüberflutung oder als Ausdruck des nervösen Zeitalters betrachtet und mit dem modernen Wahrnehmungswandel assoziiert; sie traten in der historischen Konstellation um die Jahrhundertwende ostentativ hervor.

1.4 Ein nervenaffizierendes Medium?

Ausgehend von den diversen in dieser Studie untersuchten Konzeptionen des nervenaffizierenden Kinos, die in deutschen Texten der 1910er-Jahre verbreitet waren, stellt sich naheliegenderweise die (Gretchen-)Frage: Stimulierte das Kino die Nerven übermäßig stark? Machte das frühe Kino tatsächlich nervös?

Die Frage geht offensichtlich über das Gebiet der Diskursanalyse hinaus, auf die sich diese Studie methodisch konzentriert und wäre auch aus weiteren Gründen kaum zu beantworten. Zunächst fehlen empirische Daten: Wir können die Filmwirkung auf das Publikum vor mehr als 100 Jahren nicht (re-)konstruieren und medizinische Studien der Zeit halten den Standards der heutigen Wissenschaft kaum mehr Stand.⁶³ Darüber hinaus ist die Frage äußerst unscharf formuliert: In den vorhergehenden Kapiteln hat sich gezeigt, dass sich die Definition von Nervosität bereits um die Jahrhundertwende problematisch gestaltete und dieser Begriff von sehr vager Natur war. Außerdem gab es im wilhelminischen Deutschland nicht *den* Zuschauer, sondern zahlreiche unterschiedliche Menschen im Publikum mit ebenso zahlreichen verschiedenen sozialen und kulturellen Hintergründen, verschiedenen Alters und Geschlechts, darunter Menschen aus Metropolen, Kleinstädten und vom Land, die sich in verschiedenen Lebenssituationen und jeweils unterschiedlicher gesundheitlicher Verfassung befanden und zudem verschiedene Seherfahrungen und andere Vorprägungen mitbrachten. Die schriftlichen Zeugnisse, die überliefert sind, stammen – im Vergleich zum gesamten Kinopublikum – von einer kleinen Gruppe von Personen und sind weit entfernt davon, empirische Zeugnisse zu sein.

Da sich die Aussagen außerdem nicht etwa ausschließlich auf die generellen medialen Qualitäten des Kinos wie z. B. das Bewegtbild bezogen, sondern oftmals auch auf bestimmte Filme und Filmgenres, stilistische Entscheidungen oder Vorführungsweisen, müsste die Frage auch in dieser Hinsicht klarer differenziert werden – was deren Beantwortung jedoch noch weiter erschwert: Welche Filme wirkten nervenstimulierend? Wie wirkte der Aufführungskontext mit? Es ist nicht anzunehmen, dass eine der ersten vorgeführten filmischen Attraktionen auf dem Jahrmarkt dieselbe Wirkung auf das Publikum zeitigte wie ein soziales Drama, das Mitte der 1910er-Jahre in einem Kinematografentheater gezeigt wurde,

63 Im Kapitel «Making Sense of the Modernity Thesis» unternimmt Singer den aufschlussreichen Versuch, den Zusammenhang zwischen Moderne und Kino anhand aktueller psychologischer und physiologischer Erkenntnisse zu fassen (vgl. 2001, 101–130).

oder dass ein Naturbild in einem Reformtheater auf dieselbe Weise empfunden wurde wie eine burleske Verfolgungsjagd im Ladenkino. Beziehen sich die Aussagen, die oftmals etwa einen hastigen Wechsel der Bilder betonen, nicht häufig auch auf mehrere Filme in Abfolge, also die ganzen Filmprogramme und das Gesamterlebnis statt nur auf den Eindruck eines einzelnen Films?

Weniger problematisch ist wohl die Annahme, dass Filme aus der Frühzeit des Kinos von heutigen (mediengewohnten) Betrachtenden typischerweise nicht mehr als nervenerregend beschrieben, sondern vergleichsweise eher als reizarm empfunden würden (vgl. Singer 2009, 43). Dies dürfte allerdings mehr über die heutigen medialen Wahrnehmungsgewohnheiten aussagen als über die Wahrnehmung von Filmen in der Frühzeit der Filmgeschichte, auf welche die hier gestellte Frage zielt.

Innerhalb der Filmgeschichtsschreibung wurde eingehend die Frage behandelt, wie die frühesten Filme auf die Rezipierenden gewirkt haben mochten, etwa im Rahmen der wissenschaftlichen Debatte zur sogenannten Modernitätsthese (engl. *modernity thesis*) oder der Geschichte des Sehens (engl. *history of vision*).⁶⁴

In welchem Verhältnis also stehen die stilistischen Ausprägungen des frühen Kinos zu den Wahrnehmungsqualitäten in der modernen, besonders der urbanen Lebenswelt? Besteht eine kausale Verbindung zwischen der Ästhetik des frühen Kinos und der überstimulierenden, reizintensiven Umgebung in der modernen Großstadt? Wird mit den schockartigen Strategien des Kinos der Attraktionen auf etwaige Wahrnehmungspräferenzen reagiert, die erst in der Moderne entstanden sind? Ist der rasche Erfolg des Mediums Ausdruck eines in der Moderne erhöhten Bedarfs an mehr Stimulation?

Kino der Attraktionen, Schock, Nervenkitzel und die sogenannte Modernitätsthese

Die Wirkung der frühen Filme auf ihr Publikum hat besonders Tom Gunning in verschiedenen Studien herausgearbeitet. Mit dem Konzept des Kinos der Attraktionen und der Charakterisierung des Filmstils bis ca. 1906 veränderte der Filmhistoriker in seinem Essay «The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avantgarde» (1986) die Sicht der Filmgeschichtsschreibung auf das frühe Kino weitgehend. Seine Überlegungen zur Filmästhetik im frühen Kino führte er in weiteren Aufsät-

64 Einen guten Überblick über diese Debatte, die sich besonders zwischen Tom Gunning und David Bordwell abspielte, bieten Frank Kessler (2009) sowie Ben Singer im Kapitel «Making Sense of the Modernity Thesis» (2001, 101–130).

zen wie «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator» (1995) oder «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows» (2006) weiter aus.

In seinen Studien richtet Gunning sein Augenmerk oftmals auf diverse Strategien der frühen Filme, Erstaunen hervorzurufen oder Schocks auszulösen. In «The Cinema of Attractions» etwa definiert er die direkte Adressierung der Zuschauenden als Stilmerkmal vieler früherer Filme und beschreibt ein exhibitionistisches Zurschaustellen des Spektakulären, das auf Schocks abziele. Das Kino der Attraktionen stellt damit auch ein Gegenmodell zur klassischen Kunstrezeption um 1900 dar, die auf Kontemplation, auf selbstvergessene Versenkung in einen Gegenstand zielte. Damit ähnelte die Ästhetik vieler früherer Filme der Präsentationsweise von Attraktionen auf dem Jahrmarkt, im Zirkus oder im Varieté (vgl. Gunning 1996).

In «An Aesthetic of Astonishment» (1995) arbeitet Gunning das Konzept der schockartigen Wirkung von Filmen genauer heraus und zeigt auf, wie nicht nur ein einzelner Film, sondern die gesamte Filmvorführung dramaturgisch auf einen Moment des Erstaunens zugespitzt werden konnte. Mit der Ankündigung und der sorgfältigen Inszenierung von Sensationen sollte erst die Neugier geweckt und dann mit einem (vorbereiteten, genussvollen) *thrill* (dt. Nervenkitzel) oder einer Reihe von Schocks befriedigt werden (vgl. 1995, 123 f.).⁶⁵ Im Gegensatz zur unbeteiligten, außenstehenden Betrachtungsposition der klassischen Kunstrezeption werden die Zuschauenden im frühen Kino direkt stimuliert: «The viewer's curiosity is aroused and fulfilled through a marked encounter, a direct stimulus, a succession of shocks» (ebd., 123 f.). Gunning charakterisiert den *thrill* darüber hinaus als eine Mischung aus Genuss und Angstgefühl und versteht diesen als spezifisch *moderne* Unterhaltungsform. *Thrills* boten für ihn aber nicht nur Filmvorführungen, bei denen dem Publikum beispielsweise sich in rasanter Geschwindigkeit nähernde Züge gezeigt wurden, sondern auch andere Attraktionen wie eine Achterbahn im Vergnügungspark (vgl. ebd., 122). Nach Ansicht Gunnings gerät der Schock, der zur allgemeinen Wahrnehmungserfahrung der modernen Lebenswelt gehört, zur modernen ästhetischen Strategie: «Shock becomes not only a mode of

65 Einige der frühesten zeitgenössischen Zeugnisse von filmischen Vorführungen berichten über solch ein Erstaunen und Schockeffekte beim Publikum. Gunning selbst weist darauf hin, dass dahinter jedoch nicht etwa eine Verwechslung von Realität und Illusion steckte und keineswegs von naiven Zuschauenden ausgegangen werden dürfe. Erste Filmvorführungen hätten allerdings – so ist Gunning überzeugt – ohne Zweifel Erstaunen (*astonishment*) oder eine Art Angst (*terror*) ausgelöst (vgl. 1995, 116): nämlich angesichts der «unbelievable visual transformation occurring before their eyes, parallel to the greatest wonders of magic theatre» (ebd., 119).

modern experience, but a strategy of a modern aesthetics of astonishment. Hence the exploitation of new technological thrills that flirt with disaster» (ebd., 128.).

Unter Bezug auf Siegfried Kracauer⁶⁶ erklärt Gunning den Erfolg bzw. den offensichtlichen Genuss dieser schockartigen Ästhetik der frühesten Filme mit einem Bedürfnis nach Schocks, das um die Jahrhundertwende bestanden habe und einem Verlust der eigenen Erfahrung in der modernen, urbanen und industrialisierten Lebenswelt entspringe: «The taste for thrills and spectacle, the particularly modern form of curiositas that defines the aesthetic of attractions, is moulded by a modern loss of fulfilling experience» (1995, 128). Gunning führt, sich auf Benjamin und Kracauer stützend, weiter aus, das Kino der Attraktionen sei Teil einer modernen Zerstreuungskultur und dessen Ästhetik korrespondiere mit dem modernen, im Besonderen dem urbanen Leben:

The cinema of attractions not only exemplifies a particularly modern form of aesthetics but also responds to the specifics of modern and especially urban life, what Benjamin and Kracauer understood as the drying up of experience and its replacement by a culture of distraction. (Gunning 1995, 126)

Auf der einen Seite, so Gunning, hätte der moderne Mensch um 1900 im Vergleich zu früheren Generationen insgesamt weniger erlebt und sich (medialen) Ersatz dafür gesucht – andererseits aber sei er in seinem Alltag einer stetigen Reizüberflutung ausgesetzt gewesen, was wiederum Konsequenzen für die Gestaltung dieser Ersatz-Unterhaltungen mit sich zog.

Gunning übernimmt in diesem Punkt das einerseits von Forschenden aus der Geschichtswissenschaft wie Wolfgang Schivelbusch (1977) und andererseits auch von zeitgenössischen Betrachtenden der Jahrhundertwende wie Georg Simmel (1903) entworfene Modell einer reizüberfüllten, nervenerregenden Lebenswelt. Auch bei Gunning verbindet sich dieses Modell mit der These, der Mensch müsse sich in einem solchen Umfeld eine Art perzeptives Schutzschild schaffen. Mit folgender Konsequenz: «But one could also point out that this stimulus shield dulls the edge of experience, and more intense aesthetic energies are required to penetrate it» (Gunning 1995, 128). Auf die Art und Weise, wie dieses Schutzschild nach heutigen wissenschaftlichen Erkenntnissen zu denken wäre, geht Gunning nicht ein – es kann jedoch (entgegen Bordwells Interpretation,

66 Gunning bezieht sich etwa auf Kracauers 1926 erschienenen Aufsatz «Kult der Zerstreuung: Über die Berliner Lichtspielhäuser» (2004).

s. u.)⁶⁷ angenommen werden, dass Gunning sich an dieser Stelle eine Veränderung der perceptiven Gewohnheiten vorstellt, auf die ein Teil der frühen Filme stilistisch reagierte.

An mehreren Stellen seines Essays bezieht sich Gunning auf die Schriften Walter Benjamins und stellt auch den obigen Ausführungen ein Zitat aus dessen Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936) voran, in dem eine Korrespondenz zwischen dem Film und einer Veränderung der modernen Wahrnehmung diagnostiziert wird.⁶⁸ In Benjamins Original heißt es an jener Stelle:

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt, ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. (Benjamin 1963, 14, Herv. i. O.)

Solche Behauptungen eines kausalen Zusammenhangs zwischen moderner, speziell urbaner Wahrnehmung und dem Stil des frühen Kinos, die Vorstellung, dass das Kino Ausdruck einer modernen Wahrnehmung darstelle, stellen den Kern der Modernitätsthese und der filmwissenschaftlichen Debatte dar, die sich darum entspann.

An Gunnings Beschreibung des Zusammenhangs zwischen Modernität und Kino wurde in den vergangenen Jahren von mehreren Seiten Kritik geübt und Gunning hat seine Position wiederum an verschiedenen Stellen verteidigt.⁶⁹ Der amerikanische Filmwissenschaftler David Bordwell⁷⁰ gehört zu den vehementesten kritischen Stimmen der sogenannten Modernitätsthese. Der Begriff stammt – dies ist vorab zu unterstreichen –

67 Bordwell unterstellt Gunning in der Debatte um die sogenannte Modernitätsthese u. a., dass Gunning von einer physischen Veränderung des menschlichen Wahrnehmungsapparats ausgehe (vgl. Bordwell 1997, 142).

68 In der von Gunning verwendeten Übersetzung liest sich das Zitat wie folgt: «The film corresponds to profound changes in the apperceptive apparatus – changes that are experienced on an individual scale by the man in the street in big city traffic, on a historical scale by every present day individual» (Gunning 1995, 125). Gunning bezieht sich auch an weiteren Stellen seines Essays auf Benjamin.

69 Zu den Texten, in denen Gunning seine Position verteidigt, gehören «Modernity and Early Cinema» (2005) und «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows» (2006). Für Bordwells Kritik vgl. besonders das Kapitel «Culture, Vision, and the Perceptually New» in *On the History of Film Style* (1997).

70 Kessler macht innerhalb der Debatte grundsätzlich zwei Lager aus: David Bordwell und Charlie Keil auf der einen Seite stehen Tom Gunning und Ben Singer gegenüber (vgl. 2009, 33). Annemone Ligensa (die innerhalb der Debatte wiederum Bordwells Position nähersteht als Gunnings) bemerkt außerdem, dass Singer in seinen Arbeiten häufig auch eine vermittelnde Rolle in der Debatte einnimmt (vgl. 2012a, 164).

von Bordwell und stellt einen Begriff dar, den Gunning selbst nicht verwendet.

Frank Kessler, der die Debatte in einer konzisen Darstellung zusammengefasst und kommentiert hat, charakterisiert sie als «discussion which basically concerns the weight – or rather: the relative weight – that is attributed to the experience of modernity as a contextual factor in the process of stylistic change in cinema» (2009, 27).

Allgemein ausgedrückt, zielt Bordwells Kritik an Gunning (und anderen) darauf ab, dass letzterer einen Kausalzusammenhang zwischen dem Stil früher Filme und den spezifischen Wahrnehmungsbedingungen der Moderne behauptet (die durch Urbanisierung, Mechanisierung und Industrialisierung, Beschleunigung und Fragmentierung entstanden), ohne diesen Zusammenhang beweisen zu können (vgl. Kessler 2009, 24). Bordwell konstatiert: «In sum, we do not have good reasons to believe that particular changes in film style can be traced to a new way of seeing produced by modernity» (1997, 146).

Besonders zwei Aspekte der Kritik an der Modernitätsthese sind hier zu beleuchten. Zum einen hinterfragt Bordwell die diffuse Formulierung der Wahrnehmungsveränderung in der Moderne, die der frühe Film widerspiegeln sollte: Statt von Wahrnehmungsveränderung sollte man von sich wandelnden Wahrnehmungsgewohnheiten oder *-fähigkeiten* sprechen, argumentiert Bordwell, u. a. da es nicht plausibel sei, dass sich mit der Moderne der biologische Sinnesapparat des Menschen veränderte (vgl. Bordwell 1997, 142), was allerdings, wie Kessler aufzeigt, weder von Gunning noch von Benjamin je behauptet wurde (vgl. Kessler 2009, 25). Außerdem kritisiert Bordwell darauf aufbauend die Annahme, es gebe nur eine einzige moderne Perzeptionsweise (vgl. Bordwell 1997, 143). Kessler fasst die beiden Positionen zusammen, die sich vor allem im Differenzierungsgrad zu unterscheiden scheinen:

The question now is, in how far the expression «mode of perception» is conceptualized as an all-encompassing, monolithic «scopic regime», or rather as an attempt to bring together various and heterogeneous facets of the visual experiences that were brought about by the modernisation processes in the nineteenth century. (Kessler 2009, 26)

Zum anderen zweifelt Bordwell an der Reichweite der Phänomene, die die Modernitätsthese erklären kann (vgl. Kessler 2009, 25). Bordwell kritisiert etwa den anachronistischen Rückgriff auf Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, der sich auf einen anderen Filmstil (nämlich jenen der 1930er) beziehe, für den besonders die Montage von Bedeutung war (die gemeinhin mit der

Abruptheit und Fragmentierung des modernen Lebens assoziiert wird), während es in der Epoche des Kinos der Attraktionen zahlreiche Filme gab, die nur aus einer Einstellung bestanden (vgl. Bordwell 1997, 143 f.). Außerdem ließen sich auch gewisse Stilveränderungen wie der Übergang zum narrativen Kino nicht erklären, wenn angenommen werde, der Stil des frühen Kinos resultiere aus den modernen Wahrnehmungsgewohnheiten (vgl. ebd., 145).

Während Kessler die Gefahren einer vereinfachenden Sichtweise des Zusammenhangs zwischen moderner Wahrnehmung und frühem Kino unterstreicht, hebt er ebenso Bordwells eigenwillige Interpretation von Gunnings Texten hervor. Denn Gunnings Argumentation sei weit weniger dogmatisch, als sie Bordwell darstelle. Kessler fasst zusammen:

These arguments do indeed point to a number of fundamental problems one would encounter if the so-called modernity thesis (a) really implied the idea of a fundamental and irrevocable modification of our biological equipment; if (b) it were used as a guiding principle to explain and account for changes in the history of film and, more specifically, film style; if (c) Benjamin's essay were read as a theoretical model presupposing a mere cause-and-effect relationship between film and the modern urban environment; and if (d) the essay were to be taken simply at face value without taking into account its specific place in Benjamin's philosophical project, and hence taken out of its own historical context. *(Kessler 2009, 26)*

In überzeugender Weise schlägt Kessler für Studien, die sich dem Zusammenhang von Kino und den «ways of seeing» (ebd., 27), also der Frage nach historisch spezifischen Wahrnehmungsgewohnheiten und -fähigkeiten, widmen, eine andere Perspektive vor und merkt an, dass diese vielen Untersuchungen zwar zugrunde liege, aber nicht genug betont werde:

Instead of asking how the experience of modern (urban, mechanised, industrialised, fragmented etc.) life has impacted on cinema and, conversely in what ways cinema affected the visual habits of its viewers, it might be easier to explore the various ways in which cinema taps into such experience. *(Kessler 2009, 28)*

Es ist damit in diesem Zusammenhang wichtig, das sich etablierende Kino als Medium zu verstehen, das sich um die Jahrhundertwende gegen die Konkurrenz anderer visueller Unterhaltungen behaupten musste, wie Kessler bemerkt (vgl. ebd., 29). Um kommerziell erfolgreich zu sein, musste es sich an den Erfahrungen und Wünschen des Publikums orien-

tieren, es musste Attraktionen präsentieren und selbst eine solche darstellen (vgl. ebd.). Kessler hebt hervor: «Cinema, in other words, simply had to be modern in order to stay in business» (ebd.).

Prinzipiell sollten immer auch zwei Ebenen auseinandergehalten werden: die Erklärungen der aktuellen Filmwissenschaft (jener seit den 1980er-Jahren) zum Zusammenhang zwischen Kino und Moderne und auf der anderen Seite zeitgenössische Auffassungen dieses Zusammenhangs. Unvorsichtige Vermischungen dieser Ebenen sind zu vermeiden. In diesem Sinne kritisiert die deutsche Medienwissenschaftlerin Anemone Ligensa (eine Kritikerin der sogenannten Modernitätsthese)⁷¹ beispielsweise, dass in Studien zum Zusammenhang zwischen Moderne und Kino häufig zeitgenössische Beschreibungen der Überstimulierung und Beanspruchung durch die Industrialisierung, Urbanisierung sowie Kommunikations- und Transportmittel herangezogen würden, ohne dass der psychologische Hintergrund und die Repräsentativität solcher Aussagen hinterfragt würden (vgl. 2012a, 164).⁷² Mit anderen Worten: In filmwissenschaftlichen Studien braucht es einen quellenkritischen Umgang mit den Aussagen von 1900 – wozu auch die Beleuchtung der historischen Diskurszusammenhänge gehört, in denen sie stehen.

Zu diesem Problem ist auch ein Aspekt zu rechnen, den Kessler beschreibt. Er macht darauf aufmerksam, dass sich das konkrete Verständnis von Modernität in den historischen Texten, die von der Filmwissenschaft untersucht werden, durchaus unterscheidet, wenn wir es mit Baudelaire (1863), mit Simmel (1903) oder Benjamin (1939) zu tun haben – populäre Texte zum Thema also, die zeitlich weit auseinanderliegen (vgl. 2009, 28).

Ebenso für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Diskurs zum Kino plädiert Ben Singer, der einschlägige Beiträge⁷³ zum Thema verfasst hat. In «The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse» (2009) spricht sich

71 Vgl. etwa Ligensas Position in «Sensationalism and Early Cinema» (2012a) oder in «Urban Legend. Early Cinema, Modernization and Urbanization in Germany, 1895–1914» (2012b). Ligensas Argument, dass der enorme Erfolg der neuen Technologie in ruralen Gebieten der Vorstellung der urbanen Affinität des Kinos gewissermaßen widerspricht (vgl. 2012b, 126) könnte man entgegenhalten, dass das Wanderkino gerade auch auf dem Lande mit seiner Apparatur und der neuen Seherfahrung, die der Film brachte, einen Sendboten der Moderne darstellte.

72 Als ein negatives Beispiel hierfür nennt Ligensa zwar nicht Gunning, jedoch verweist sie auf Fritsch (2009).

73 Vgl. z. B. Singers Texte «The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse»; «Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism» (1995) sowie das Kapitel «Making Sense of the Modernity Thesis» in *Melodrama and Modernity* (2001).

Singer generell für eine Erweiterung des Film-Moderne-Konzepts aus. Er ruft besonders dazu auf, den zeitgenössischen Film-Moderne-Diskurs in seiner Heterogenität und Ambivalenz zu beschreiben und die Moderne als Wechselspiel zwischen Innovativem und Traditionellem zu begreifen.

Singer unterstreicht, dass innerhalb des die Medienentwicklung begleitenden Diskurses zum frühen Kino nicht nur die heute als prototypisch geltenden modernen Aspekte des Kinos beschrieben wurden,⁷⁴ sondern es gleichzeitig einen kontramodernen Nebendiskurs gab. Dass dieser Gegendiskursdiskurs, der, wenn man ihn als Reaktion auf die modernen Trends interpretiert, kaum weniger modern war als der erstere, müsse in filmhistorischen Untersuchungen stärker hervorgehoben werden (vgl. ebd., 49).

In diesem Gegendiskurs, den Singer besonders innerhalb der französischen impressionistischen Filmtheorie verortet, existierten Konzepte, die das Potenzial des Kinos «as an instrument of metaphysical revelation and spiritual transcendence» (ebd., 45) betonten.⁷⁵ Um diesem Umstand gerecht zu werden, schlägt Singer den Neologismus *ambimodernity* vor, der die Heterogenität der zeitgenössischen Konzeptionen des frühen Kinos hervorhebt.

Für die vorliegende Studie ist an Singers Ansatz zentral, dass er den Status der zeitgenössischen Beschreibungen als kognitiv verarbeitete, diskursiv geformte Texte betont:

early critics may not have been trying to convey the moment-by-moment phenomenology of film-viewing so much as trying to characterize cinema, or the film medium, as a whole – describing an overarching impression or cognitive conception conjured up when reflecting upon cinema in general. Their actual object of description, in other words, may not have been the immediate sensory experience of watching a movie, but rather an after-the-fact aggregate mental model of cinema that materialized when *thinking* about cinema's distinctive features. (Ebd., 44 f.)

74 Singer fasst diese Aspekte zusammen: «The dominant thrust of the film-and-modernity discourse, I have suggested, focused on a conceptualization of film as a contingent product of modernization, as a surveyistic witness to modernity, and as an encapsulation of quantitative and qualitative changes in experience ushered in by modernity» (2009, 45).

75 Gilbert Merlio bemerkt ganz in diesem Sinne: «Die Modernisierung, verstanden als wissenschaftlich-technischer Fortschritt und auch als Aufstieg der kapitalistischen Wirtschaft mit all ihren sozialen und kulturellen Konsequenzen, ist ein ständiger Prozess der Autonomisierung, Pluralisierung, Mobilisierung und Entzauberung, der auch ständig die Suche nach Ersatzsakralisierungen in Gang setzt» (2010, 38).

Die zeitgenössischen Beschreibungen zur Modernität der Kinowahrnehmung beziehen sich also möglicherweise nicht (oder nicht nur) unvermittelt auf reale Empfindungen von Individuen, sondern stellen vielmehr in der Rückschau auf das Kinoerlebnis verfasste Texte dar, mit denen meist eine gewisse Absicht verfolgt wird und die in einem bestimmten Diskurszusammenhang stehen. Für die hier gestellte Frage bedeutet dies, dass sich auch die Texte aus der Zeit der Jahrhundertwende, in denen eine nervenaffizierende Wirkung des Kinos behauptet wird, nur unter starken Vorbehalten auf die tatsächliche Wirkung des frühen Kinos befragen lassen.

Der Nervositätsdiskurs zum Kino im Licht der sogenannten Modernitätsthese et vice versa

Abschließend soll einerseits geklärt werden, welche Schlüsse aus der filmwissenschaftlichen Debatte um die sogenannte Modernitätsthese für die eingangs formulierte Gretchenfrage nach der tatsächlichen Wirkung auf das Publikum zu ziehen sind. Andererseits stellt sich die Frage, ob sich mit der genaueren Kenntnis des Nervositätsdiskurses um 1900 vielleicht auch der Blick auf diese filmwissenschaftliche Debatte verschiebt.

Die Frage, die sich angesichts der hohen Zahl an vorgefundenen Quellen stellt, nämlich ob das Kino in der Tat nervenaffizierend auf sein Publikum wirkte, kann freilich nicht abschließend geklärt werden. Wichtig scheint es mir aber hervorzuheben, dass einzelne solche Aussagen zur Medienwirkung zwingend im diskursiven Gesamtzusammenhang zu betrachten sind. Die Gründe für den Kino-Nervositätsdiskurs hängen zwar auch mit den medialen Eigenschaften des Kinos und Wahrnehmungsgewohnheiten zusammen, sie sind aber ebenso außermedial zu suchen. Mit anderen Worten: Es ist zu bezweifeln, dass der Kino-Nervositätsdiskurs ein Beweis dafür ist, dass das Kino tatsächlich, in spezieller Weise oder auch mehr als andere Medien nervenaffizierend auf sein Publikum gewirkt hat.

Denn untersucht man genauer, von wem die jeweiligen Statements stammen, offenbart sich eine gewisse Regelmäßigkeit, die nicht zufällig scheint: Personen aus der Kinoreformbewegung tendieren dazu, das Kino als nervenschädigend zu beschreiben, während in den Branchenzeitschriften häufiger positive Konzeptionen im Sinne eines angenehm nervenstimulierenden Kinoerlebnisses vertreten werden. Warum hätten sich aber Personen aus der Kinoreformbewegung von Filmvorführungen nervlich stärker angegriffen fühlen sollen als Branchenleute, die den Kinobesuch als angenehme Nervenstimulierung empfanden? Diese Diskrepanz mag eher darauf hinweisen, dass solche Auffassungen und Bewertungen von

der jeweiligen sozialen Position der Schreibenden und ihrer allgemeinen Haltung dem Kino gegenüber abhingen. Sie waren diskursiv sozusagen vorgeprägt.

So dürften die Aussagen zur nervenaffizierenden Qualität des Kinos eher ein Amalgam aus kognitiv verarbeiteten Eindrücken und ideologischen Haltungen darstellen und müssen nicht einem direkten Eindruck einer Filmvorführung entsprechen, wie Singer überzeugend erörtert hat (vgl. Singer 2009, 44 f.). In nicht wenigen Statements aus dem Umfeld der Kinoreformbewegung kommt die allgemein ablehnende Haltung zur Moderne und zum neuen Massenmedium zum Ausdruck, während es hingegen sinnvoll ist, positive Konzeptionen eines angenehm nervenstimulierenden Kinos im Rahmen einer gewissen Werberhetorik zu begreifen. Die meisten einschlägigen Texte sind in diesem Sinn nicht als neutrale Beschreibung der Seheindrücke zu verstehen, sondern sind mit einer gewissen Absicht der Schreibenden verbunden, etwa mit einem Schreckbild vor den zu beseitigenden Tendenzen des Kinos zu warnen oder öffentlichkeitswirksam für Filme zu werben, was in den zwei folgenden Kapiteln noch ausgeführt wird.

Vorsicht ist auch vor diversen Verallgemeinerungen geboten. Hauptsächlich ist zu bedenken, dass der Nervositätsdiskurs zum Kino von äußerst vielseitiger Gestalt war – dass es z. B. zeitgleich auch jenseits der Kinoindustrie die Konzeption des Kinos als nervenheilendes Beruhigungsmittel gab. Zudem beziehen sich die zeitgenössischen Aussagen auf ganz unterschiedliche Aspekte des frühen Kinos – auf das Medium als solches, auf bestimmte Genres, einzelne Filme, bestimmte Filminhalte oder Gestaltungsweisen. Historische Erklärungen für den Nervositätsdiskurs zum Kino, die ausschließlich auf eine mediale Sehüberforderung oder den Nervenkitzel als allgemeines Bedürfnis des modernen Menschen zielen, greifen deshalb zu kurz. Gerade diese Vielfalt an Konzeptionen soll denn auch in den folgenden Kapiteln genauer beleuchtet werden.

Ein weiterer Punkt ist zu bedenken, mit dem die Aussagen zur Nervenaffizierung zu relativieren sind: Im Vergleich zum heterogenen Kinopublikum stammen sie von einer eher kleinen, relativ homogenen Gruppe von Personen. Dabei spielt deren sozialer Hintergrund eine bedeutende Rolle in Bezug auf ihre Haltung zur Moderne und zum Kino. Dass die Empfindung der Kommentierenden nicht mit der Empfindung des restlichen Publikums übereinstimmen muss, sollte immer bedacht werden, worauf auch Ligensa hinweist (vgl. 2012a, 164).

Auf einer anderen Ebene gilt es, gerade was das Kino der Attraktionen betrifft, konzeptuell klar zu unterscheiden zwischen ästhetischen *Strategien* von Filmen, die auf eine Schockwirkung oder den Nervenkit-

zel zielten, und der *tatsächlichen Wirkung* dieser Filme auf ihr damaliges Publikum (die letztendlich nicht zu rekonstruieren ist). Natürlich setzte das Kino, u. a. weil das frühe Kino in diesem Sinne *modern* sein musste, um sich in der Medienlandschaft zu behaupten (vgl. Kessler 2009, 29), teilweise auf solche Strategien; dem Medium wurde in werbenden Texten auch eine solche Wirkung zugesprochen – damit ist aber über einen tatsächlich nervenaffizierenden Effekt auf die Zuschauenden noch wenig ausgesagt.

In diesem Zusammenhang ist eine weitere Beobachtung hervorzuheben, die sich auf die zeitgenössischen Beschreibungen des nervenaffizierenden Kinos und die filmhistorische Epoche bezieht, in der diese entstanden sind. Während nämlich eine Vielzahl der Texte, in denen eine nervenaffizierende Wirkung des Kinos behauptet wird, aus den 1910er-Jahren stammen, also aus der Zeit des Erzählkinos der Zweiten Epoche, werden in der heutigen Forschung gemeinhin eher die Filme der ersten Jahre, das Kino der Attraktionen mit einer den Körper affizierenden, schockartigen oder nervenerregenden Qualität charakterisiert. Geht man also vom imaginierten Zuschauermodell aus (und weniger vom Filmstil, der sich in den zwei Epochen tatsächlich stark unterscheidet), so scheint die nachträgliche filmhistorische Trennung der Epochen dazu zu verleiten, eine allzu scharfe Grenze zu ziehen, während die vorliegenden Konzeptionen ein komplexeres Bild abgeben. Die nervenaffizierende Qualität trifft aus zeitgenössischer Sicht nämlich auf das Kino der 1910er-Jahre nicht weniger zu als auf das Kino der ersten Jahre.⁷⁶ Auch in den 1910er-Jahren gab es Genres (wie etwa das Sensationsdrama), die weithin – von verschiedenen Diskurspositionen aus – als nervenaffizierend galten.⁷⁷

Vica versa wirft die Kenntnis des Nervositätsdiskurses zum Kino auch ein anderes Licht auf gewisse Aspekte der sogenannten Modernitätsthese. Unter dieser Perspektive zeigt sich noch einmal, dass Vorsicht geboten ist vor einer übereilten Verwendung historischer, oftmals ideologisch gefärbter Beschreibungen als Ausgangslage für Filmgeschichtsschreibung,

76 Auf diesen Umstand der Nonlinearität verweist auch Kristina Köhler in ihrem Aufsatz «Moving the Spectator, Dancing with the Screen» (2018): «[...] we can look on the early 1910s as a time of controversial debates, in which different concepts of spectatorship coexisted. Within this field, the spectator's body formed a highly symbolic site of negotiation that could be summoned as an argument either *for* or against the cinema» (ebd., 275).

77 In einigen Fällen, gerade was die kinokritische Position (und damit auch Personen, die das Kino vielleicht nicht regelmäßig besuchten) betrifft, dürfte es auch so sein, dass in den 1910er-Jahren die Eindrücke der Phase des Kinos der Attraktionen gewissermaßen noch nachhallten. Bei diesen Schreibenden mag also eine gewisse diskursive Geformtheit hineinspielen, die mehr mit dem Image des Kinos zu tun haben dürfte als mit den konkreten Seheindrücken.

ohne dass diese in ihrem (diskurs-)historischen Kontext bewertet und relativiert würden. So wenig Statements, in denen das Kino als nervenschädigend oder als angenehm nervenstimulierend dargestellt wird, jemals als neutrale Beobachtungen gelten dürfen, die über eine wahre Empfindung eines Individuums vor 100 Jahren Aufschluss geben, so schwer lassen sich etwa Hermann Kienzls großstadt- und kinokritische Haltung und der damit zusammenhängende Nervositätsdiskurs ausblenden, wenn dieser das Kino metaphorisch mit der Großstadt vergleicht. Kienzl ruft mit diesen Schlagworten ein Narrativ des gesellschaftlichen Bedeutungsverlusts ab, das im bildungsbürgerlichen Milieu gängig war. Dementsprechend bezog sich seine Aussage auf weitaus mehr als auf die phänomenologischen Gemeinsamkeiten zwischen Großstadt und Kino.

Die Modernitätsthese hat zumindest einen Teil ihrer Wurzeln im deutschen Nervositätsdiskurs der Jahrhundertwende (man denke etwa an Gunnings im Grunde auf Simmel zurückgehendes Schutzschild-Argument⁷⁸) – also einem Diskurs von vielseitiger und häufig negativer, kulturpessimistischer Natur. So sind auch die Aussagen zur Nervenstimulation des Kinos oftmals entweder ein bewusst eingesetztes Schreckbild oder von werbendem Charakter. Sie bilden geeignete Quellen für diskursgeschichtliche Fragen, sind jedoch schwer vereinbar mit einem rezeptionshistorischen Anspruch. Solche Aussagen sind darüber hinaus Teil eines Diskurszusammenhangs, der auf medizinischen Konzepten (etwa jenem der Neurasthenie) und Körperbildern beruht, die heute als überholt gelten.

Es ist zu beobachten, dass mit der filmhistorischen Vereinnahmung einzelner vielzitiertes Texte (etwa jenem von Kienzl) tendenziell eine *Verengung* stattfindet, die die Vielseitigkeit des zeitgenössischen Nervositätsdiskurses zum Kino unterschlägt: Konzeptionen wie z. B. jene des Kinos als beruhigendes Nervenheilmittel, was besonders während des Ersten Weltkriegs an Bedeutung gewann, entspringen der gleichen Gedankenwelt und kursierten um 1910 ebenso. In diesem Sinne verfolgt die vorliegende Studie den Anspruch, die Breite der damals populären Positionen abzubilden und auch bisher unbekanntes Texte zu integrieren.

78 Gunning (1995, 128) greift hier auf Schivelbuschs (1979) Position zurück und entwickelt diese weiter, um das Verlangen nach filmischen Schocks um die Jahrhundertwende zu erklären. Wie Ligensa zu Recht bemerkt, stellt die Schutzschild-These (die auch auf Benjamin zurückgeht), eine Theorie dar, die ursprünglich von einer gewissen Ungläubigkeit herrühre, «as to how anyone could even enjoy sensationalist entertainment (it is conceived, for example, as a «nervous shock»)» (Ligensa 2012a, 170).

1.5 Zwischenfazit: Ursachen für den Nervositätsdiskurs zum Kino

Mit Blick auf die historische Konstellation, bestehend aus der Geschichte der Neurasthenie als medizinisches Konzept, dem übergreifenden deutschen Nervositätsdiskurs um 1900, der Etablierung des Kinos in seinem intermedialen Kontext sowie dessen öffentlichem Image als modernes Medium lässt sich festhalten, dass die Ursachen für den deutschen Nervositätsdiskurs zum Kino auf verschiedenen Ebenen liegen. Einerseits dürften es äußere Faktoren gewesen sein, die dazu beitrugen, dem Kino das Image eines *nervoenaffizierenden Mediums* zuzuschreiben, andererseits gab es auch Gründe für diese Vorstellungen, die enger mit den Eigenheiten des Mediums Kino und mit dessen kulturellem Image zusammenhängen.

Die Neurasthenie ist als Phänomen zwischen kultureller Imagination und realem Leiden zu verstehen. Sie fasste als Syndrom diverse Symptome unter einem gemeinsamen Begriff zusammen und ihre Diagnose erlebte um die Jahrhundertwende Hochkonjunktur. Dass die Menschen um 1900 auf die eine oder andere Weise unter den Folgen der Modernisierung oder an einer gewissen neuartigen Überreizung litten, ist letztlich nicht auszuschließen.

Für die Zwecke dieser Studie zentral sind neben dem medizinischen Konzept die kulturelle reflexive und -kritische Dimension des Nervositätsdiskurses und die Narrative, die im Umgang mit modernen Phänomenen und verwandten Medien im Umlauf waren. Die Vorstellung der modernen Nervosität fand sich in facettenreichen Lebensgebieten und virulenten sozialen Debatten, gehörte um 1900 sozusagen zum Allgemeinwissen der Zeit. Wie dargelegt wurde, tauchte das Konzept etwa in Hygiene-Debatten um urbane Phänomene auf und im Rahmen diverser Reformbestrebungen diente sie nicht selten dazu, einem konkreten Anliegen wissenschaftliche Legitimation zu verleihen.

Galt die Neurasthenie als Krankheit der Moderne und die Nervosität als moderne Grundatmosphäre und wurde das Kino insgesamt als Inbegriff eines modernen Mediums angesehen, so war es prädestiniert dafür, auch als nervöses Medium aufgefasst zu werden. Den emblematischen Charakter des Kinos als Medium der Moderne hat bereits der Psychiater Ludwig Wilhelm Weber (1918) erkannt, der das Kino nicht als direkten Auslöser von Nervosität begriff, sondern dieses als Symbol für die urbane Unruhe, Konzentration der Ereignisse und hohen Geschwindigkeit charakterisierte:

In diesem Sinne erblicken wir im Warenhaus, Kaffee und Kino bezeichnende Merkmale der Großstadt, Einrichtungen, die an sich weder gesundheitschädlich noch verwerflich, aber symbolisch sind für das Bedürfnis des großstädtischen Lebens nach Konzentration und rascher Erledigung des geschäftlichen Verkehrs wie des Genusses und der Erholung.

(Weber 1918, 397 f.)

Wie Webers Beschreibung illustriert, sind die Debatten rund um das Kino auch als Teil des Großstadt-Diskurses der Jahrhundertwende zu verstehen – wenn auch das frühe Kino kein ausschließlich urbanes Phänomen darstellte. Auch in diesem Bereich überschneiden sich Nervositätsdiskurs und Kinodebatte, was die Interpretation des Kinos als nervenaffizierendes Medium begünstigte.

In ähnlicher Weise stellte der Nervositätsdiskurs bereits lange vor der Entstehung des Kinos einen Diskurs dar, der sich nicht nur auf Elemente bürgerlicher Kultur, sondern des Öfteren auch auf populäre Unterhaltungen, das Nachtleben und andere Medien bezog. Darunter fanden sich auch Unterhaltungsformen, die in einer kulturellen Reihe mit dem Kino gedacht werden können – etwa das Varieté, der Zirkus oder die Populärliteratur. Dass das neue Medium nicht nur einzelne Aspekte wie visuelle oder narrative Topoi, formale Gestaltungsweisen oder Präsentationsweisen der älteren Medien aufgriff, sondern dass vielmehr im Diskurs zum Kino zum Teil kulturelle Bewertungen und Images der Vorgängermedien übernommen wurden, scheint mir plausibel. Im Nervositätsdiskurs zum Kino tauchen bestimmte Narrative aus diesen Kontexten wieder auf, etwa die Vorstellung, die moderne Nervosität verändere den Geschmack der Menschen und dadurch die Art und Weise, wie Filme (und Kinoprogramme) gestaltet sind.

Auch weil das Konzept der modernen Nervosität in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, im Theater, der bildenden Kunst und den ästhetischen Theorien der Zeit eine gewisse Verbreitung erfuhr, bahnte sich der Weg für die Interpretation des Kinos in diesen Begriffen. Oftmals kollidieren innerhalb der Kinodebatte zwei Konzepte: das der geistigen Kontemplation der klassisch idealistischen Vorstellung der Kunstrezeption (die mit körperlicher Ruhe einhergeht) und das einer Kinorezeption, die von gedanklicher Passivität bei körperlicher Stimulation ausgeht. Die Konzeption eines nervenaffizierenden Kinos ist auch mit dieser Vorstellung gut vereinbar.

Zu den genannten Gründen kommen gewisse personelle Überschneidungen hinzu, die es ebenfalls begünstigt haben mögen, dass der Nervositätsdiskurs zum Kino entstand. Gerade z. B. in der Kinoreformbewegung

stammten prominente Mitglieder aus pädagogischen oder medizinischen Berufen, die mit dem Nervositätskonzept durch das vieldiskutierte Schulüberbürdungsproblem oder mit den medizinischen Debatten zur Neurasthenie vertraut gewesen sein dürften. Auch Personen aus der literarischen Szene oder der bildenden Kunst, die sich zum nervösen Kino äußerten, war das Nervositätskonzept zweifelsohne bekannt.

Stellte die Neurasthenie, wie dargelegt wurde, als Krankheitsbefund zunächst ein Monopol des Bildungsbürgertums dar und lässt sich der Nervositätsdiskurs zu weiten Teilen als Äußerung der Furcht vor einem gesellschaftlichen Bedeutungsverlust interpretieren (vgl. Roelcke 1999, 125–128), so überrascht es nicht, dass sich dieser – was besonders in Klagen über die Nervenschädlichkeit deutlich wird – auch auf das Kino übertrug. Denn auch wenn dessen tatsächliche Publikumsstruktur weit heterogener war, wurde es von jener Gesellschaftsschicht oftmals als Medium der *Anderen*, der kleinen Leute oder des Proletariats aufgefasst.

Auch liegen weitere, stärker medienspezifische Gründe für die Konzeption des Kinos als nervenaffizierendes Medium vor. Ausgehend von den in dieser Studie untersuchten Quellen lässt sich zwar kaum auf eine tatsächlich nervenaffizierende Wirkung des frühen Kinos schließen, so wie auch Vieles gegen die Vorstellung eines tatsächlich visuell überforderten, überreizten Kinopublikums spricht – etwa der enorme Erfolg des jungen Mediums.

Hingegen könnte argumentiert werden, dass der Nervositätsdiskurs – auf vermittelte Art und Weise – die öffentliche Wahrnehmung, die Auffassung des Kinos veränderte. Gewisse Aspekte des Mediums traten in der Kultur der Jahrhundertwende, im Kontext des Nervositätsdiskurses, hervor, ja rückten ostentativ in den Vordergrund: Aspekte, die sich heute ohne Kenntnis dieses Diskurses nicht mehr zeigen dürften. Es könnte also sein, dass einzelne stilistische Merkmale, Genres, Programmgestaltungs- und sonstige Präsentationsweisen oder die generellen medialen Qualitäten einer Art nervösen Ästhetik entsprachen, die aus zeitgenössischer Perspektive durchaus auffällig waren (vgl. Werder 2018).

So stellen – dies sei vorausblickend auf die folgenden Kapitel bemerkt – die in den Quellen vermehrt im Zusammenhang mit der Nervosität des Kinos genannten perzeptuellen Qualitäten eine Gruppe von nicht zufällig wirkenden Eigenschaften dar. Denn diese stimmen mehr oder weniger mit jenen Eigenschaften überein, die z. B. Singer als zentrale Facetten der Konzeption der Moderne als Epoche neuartiger sensorischer Komplexität und Intensität erkennt (vgl. 2001, 34 f.), also etwa die Geschwindigkeit und Flüchtigkeit (der oftmals beschriebene jähe Wechsel) der Bilder, die Fragmentiertheit und das Chaos der Eindrücke. Ein Teil

des Nervositätsdiskurses zum Kino lässt sich also auch mit dessen spezifischen medialen Qualitäten erklären.

So vielseitig sich der Nervositätsdiskurs der Jahrhundertwende gestaltete und so viele Ursachen die Konzeptionen des nervenaffizierenden Kinos haben mochten, so unterschiedlicher Art nahmen sich diese auch aus. Mit einer Untersuchung, die Singers Impuls folgt, die historischen Mediendiskurse in ihrer Breite und Ambiguität sowie in ihrem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zu untersuchen (vgl. 2009), offenbart sich die enorme Bandbreite an Positionen und Diskurssträngen des Nervositätsdiskurses zum Kino.

Urteile über eine potenziell nervöse Wirkung des Kinos fielen dabei uneindeutig aus: vom Kino als Auslöser von Nervosität über die Vorstellung des Mediums als Spiegels der nervösen modernen Welt oder als ästhetischer Ausdruck derselben, über die Konzeption des Films als Heilmittel gegen nervöse Zustände bis hin zur – besonders im Kontext der Werbung verbreiteten – Vorstellung eines zeitgemäßen, angenehm nervenstimulierenden Mediums.

Solche Beschreibungen unterscheiden sich außerdem stark im Grad der Informiertheit und konzeptuellen Tiefe: Das Spektrum reicht von beiläufigen Aussagen, die darauf hindeuten, dass die Vorstellungen vom nervenaffizierenden Kino beinahe den Status einer geläufigen Redewendung hatten, bis hin zu – sich teilweise explizit auf medizinisches Wissen stützenden – genauestens durchdachten theoretischen Konzepten.

2 Schundfilme und Schreckbilder: Der Nervositätsdiskurs in der Kinoreformbewegung

Die Kinoreformbewegung prägte die öffentliche Meinung zum Kino im deutschen Kulturraum anfangs des 20. Jahrhunderts bedeutend mit. Der Nervositätsdiskurs zum Kino wurde hier in ausgeprägter Weise ausgetragen und mittels zahlreicher Publikationen und anderen Tätigkeiten der Kinoreformbewegung wurden Ideen zum nervenaffizierenden Medium in der Öffentlichkeit weiterverbreitet.

Die Art und Weise, wie die einzelnen Personen aus der Bewegung die Themen Kino und Nervosität zusammenführen, korrespondieren jeweils mit den allgemeinen Interessen der Kinoreformbewegung: Der kulturpessimistische Nervositätsdiskurs wurde hier instrumentalisiert, um die reformerischen Ziele durchzusetzen. Er bot der Kinoreform ein rhetorisches Werkzeug mit hoher kultureller Resonanz, um gegen unliebsame Tendenzen, wie etwa den «Schundfilm», zu polemisieren.

In vielen solcher Aussagen ist auch eine weitere Dimension des Nervositätsdiskurses nicht zu übersehen: nämlich seine Funktion als Selbstverständigungsmittel unter den Angehörigen des Bildungsbürgertums, die einander den wahrgenommenen oder befürchteten Bedeutungsverlust der eigenen sozialen Klasse in der Moderne bestätigen. Das Konzept des nervösen Zeitalters diente der Kinoreform dabei als Erklärungs- und Deutungshilfe für das moderne Phänomen Kino.¹

Bereits im wahrscheinlich frühesten schriftlichen Dokument kino-reformerischer Bestrebungen ist von Nervosität die Rede: nämlich im Bericht der aus Hamburger Lehrpersonen bestehenden Kommission für «Lebende Photographien» von 1907, einer Zusammenstellung aus 14 Berichten von Kommissionsmitgliedern, einzelnen Kinoprogrammen, Zeitungsartikeln und Berichten von Schulkindern (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg 1907, 5). Darin wird vor den moralischen Gefahren und gesundheitlichen Risiken des Kinos gewarnt – und zur Reform des Kinowesens aufgerufen. Dem angefügt sind Listen unbedenklicher Filme. In einem Teil des Kom-

1 Ähnlich betont auch Heinz-B. Heller allgemein in Bezug auf die Schriften der Kinoreform, in ihnen seien «die Züge der gesellschaftlich desintegrativen Funktion [zu] erkennen, die dem Film jener Phase in der Sicht des kultur- und bildungstragenden Bürgertums (nicht nur subjektiv) zukam» (1985, 102).

missionsberichts, der ansonsten vergleichsweise positiv ausfällt,² wird darauf hingewiesen, dass «die häufig mangelhafte Art der Vorführung [...] durch ihre Unruhe und ihr Hasten oft geradezu nervös macht und Beobachtung und Genuß gleichermaßen stört» (ebd., 35). Schon in dieser frühen reformerischen Auseinandersetzung mit dem Kino greift man für die Kritik am neuen Medium auf die Nervenlehre zurück.

Die Gründung der Kommission für «Lebende Photographien» gilt der Forschung üblicherweise als Anfangspunkt der deutschsprachigen Kinoreformbewegung – zeitgleich wiederum mit der Etablierung stationärer Kinos in städtischen Lokalen, wie sie 1907 in großer Breite einsetzte. Die Kinoreform formierte sich also genau in dem Moment, als der Kinobesuch zur regelmäßigen Freizeitbeschäftigung wurde. In den Folgejahren gründeten sich, insbesondere in den deutschen Industriezentren³ mit einer bevölkerungsstarken Arbeiterschicht, verschiedenste Vereinigungen und Initiativgruppen, die alle das Ziel der Kinoreform verfolgten, ohne jedoch einer gemeinsamen Dachorganisation anzugehören.

Ideologisch geprägt waren viele Mitglieder von der «Gebildeten-Reformbewegung», die sich, wie Diederichs beschreibt, «als Reaktion der ›Gebildeten‹ auf den Sieg des kapitalistischen Geistes, der Erfolgsgesinnung, des Profitstrebens der Gründerzeit» (2001, 24) bildete. Deren humanistische, ethisch idealistische kulturliberale bis -nationalistische Weltanschauung verlangte «[s]oziale Verantwortlichkeit», die Förderung «originale[r] Persönlichkeit» und der «Innerlichkeit» sowie die «Hochschätzung der Kultur» (ebd., zit. n. Kratzsch 1969, 37). An der Kinoreformbewegung beteiligten sich besonders Personen mit pädagogischem Hintergrund, aus der Juristerei (diese in zunehmenden Maße aufgrund Zensur-Angelegenheiten), ebenso Personen aus dem kirchlichen Kreis sowie die «Sachwalter der herkömmlichen Künste, Teile der Lebensreform-Bewegung, Goethe- und Dürerbund, die Volksbildungsvereine von rechts bis links» (ebd.). Dabei gilt es auch hervorzuheben, dass die Haltung der Sozialdemokratie gegenüber dem Kino jener der Kinoreformbewegung teilweise sehr ähnlich war, was auch Schweinitz hervorgehoben

- 2 Vielleicht steht der Bericht deshalb in der Abhandlung an 14. und damit an letzter Stelle. Sogar ein durchaus originelles Argument wird angebracht, um die schädliche Wirkung von sittlich zweifelhaften Filmen abzustreiten: Inhaltlich mangelhafte Filme hätten verglichen mit Schaufenstern oder Tageszeitungen eine weniger schädliche Wirkung, da sie «schnell und öffentlich, wodurch eine gewisse reinigende Wirkung auf sie ausgeübt wird, an dem Auge vorüberziehen, während jene heimlich und mit Muße aufgesogen werden» (Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg 1907, 35).
- 3 Sabine Hake nennt als Hochburgen der Kinoreformbewegung das Ruhrgebiet, Thüringen sowie Hafenstädte an der Ostsee (vgl. 1993, 28).

hat (vgl. 1992, 61–64). Die Bewegung wurde von Männern dominiert, es gab nur einige wenige weibliche Mitglieder.

Die Kinoreform verfolgte das Ziel, die kommerzielle Kinematografie von unerwünschten Tendenzen, von dem, was man als Schmutz und Schund verstand, zu reinigen. In der kleinteiligen, heterogenen Bewegung bestanden jedoch sehr unterschiedliche Ansichten, wie eine solche Reform genau auszusehen hat (vgl. Kessler/Lenk 2014, 164). Trotzdem herrschte in den verschiedenen Kreisen «Einigkeit, dass das Kino Gesundheit, Moral, den Glauben und die Staatsordnung gefährde» (Schlupmann 1990, 190), wenn es nicht kontrolliert würde. Auch die Internationalität des Kinos löste innerhalb der Kinoreformbewegung immer wieder Irritationen aus (vgl. Schweinitz 1992, 58).⁴

Mit Blick auf die einzelnen kinoreformerischen Biografien erstaunt es nicht, dass der Nervositätsdiskurs seinen Weg in die Diskussionen zum Kino fand, stammten einflussreiche Kräfte der Bewegung doch vornehmlich aus einem bildungsbürgerlichen Umfeld und aus Berufsfeldern, in denen der Diskurs zur modernen Nervosität um die Jahrhundertwende ebenso verbreitet war. Einflussreiche Stimmen der Kinoreformbewegung waren etwa der evangelische Pastor Walther Conradt, der Pädagoge Ernst Schultze, der Schulrektor Hermann Lemke, der Gymnasialprofessor Adolf Sellmann, der Jurist Albert Hellwig, der Journalist Hermann Häfker, der Ästhetik-Professor Konrad Lange sowie Karl Brunner, Professor und literarischer Beirat der Berliner Filmzensurbehörde. Die meisten dieser prominentesten Kinoreformer behaupteten einen wie immer gearteten Einfluss des Kinos auf die Nerven des Publikums.

Im Allgemeinen beanstandeten die Mitglieder der Kinoreform einerseits die Kinotheater als Aufenthaltsort, als «öffentliche[n] Ort des Vergnügens» (Schlupmann 1990, 205), indem sie Bedenken in puncto Hygiene äußerten. Sie befürchteten gesundheitliche Schäden gleichwohl durch den Aufenthalt in den engen, schlecht gelüfteten Lokalen wie durch die flimmernden Bilder und kritisierten den Ausschank von Alkohol. Das Kinotheater löste aber auch sittliche Bedenken aus – als Raum, in dem Männer und (unbegleitete) Frauen, unverheiratete Pärchen und Jugendliche im Dunkeln eng und unbeaufsichtigt zusammensaßen (vgl. ebd., 200–204). Besonders Jugendliche und Kinder befand man in den Kinotheatern größtenteils für fehl am Platz.

Andererseits wurde auch das Kinoprogramm selbst kritisiert, sowohl unter moralischen als auch ästhetischen Gesichtspunkten. Besonderen Anstoß nahm die Kinoreform an den Kinodramen – womit alle Arten von

4 Zum völkischen Gedankengut in der Kinoreformbewegung vgl. Lenk (1996).

Spielfilmen gemeint sein konnten, in einem engeren Sinne wurden damit jedoch besonders auf «Liebesdramen», also Melodramen und soziale Dramen, auf Kriminalfilme, Abenteuer- und Sensationsstreifen» (ebd., 205) verwiesen. Die Darstellung von Kriminalität und außerehelicher Sexualität in den Kinodramen rege das Publikum zur Nachahmung an, denn im Kino gehe der Realitätssinn verloren, so ein verbreitetes Argument (vgl. ebd., 203). Man fürchtete sich außerdem vor der Massensuggestion im Kinosaal (vgl. Schweinitz 1992, 57 f.), vor Filmen, die Klassenkonflikte schüren (vgl. Hake 1993, 39) oder vor Filmen, die durch ihre weibliche Perspektive die patriarchale Geschlechterordnung unterwandern könnten (vgl. Schlüpmann 1990, 207). So galt das Kinodrama als «Feind der bürgerlichen Ordnung, von Sitte, Moral und Volksgesundheit» (ebd.). Der schon länger andauernde bildungsbürgerliche und volksbildnerische Kampf gegen die sogenannte Schundliteratur wurde nun analog auch auf dem Gebiet des neuen Mediums Kino ausgetragen, wie auch schon Joachim Paech feststellte (vgl. 1996, 90).⁵ Wie dieser ausführt,

ging es in diesem Kulturkampf gegen literarischen und filmischen Schund auch darum, an die Stelle der bisherigen diffamierten «Ware» das Verlangen nach einer anderen, besseren zu setzen, die mit dem geschäftlichen Interesse auch die Anhebung des kulturellen Niveaus auf das des herrschenden Bürgertums verband. (Paech 1997, 90)

Gutgeheißen wurde die Kinematografie von der Reformbewegung hingegen grundsätzlich als «Mittel der Wissenschaft und Information» (ebd., 205), als Mittel zur Volksbildung, insbesondere als Anschauungsmittel in Schulen. Dafür eigneten sich aus der Perspektive der Kinoreform besonders dokumentarische Genres, also etwa geografische oder ethnografische, naturwissenschaftliche und technische Filme.

Ihre Ziele versuchte die Kinoreform mit verschiedenen Mitteln zu erreichen: durch die Förderung und Verbreitung von als wertvoll empfundenen Filmen sowie durch repressive Maßnahmen wie Schmähartikel und Zensurvorschläge. Laut Diederichs dominierten in der Anfangszeit der Kinoreformbewegung (1907–1909) praktische und organisatorische Unternehmungen – es bildete sich zum Beispiel die eingangs erwähnte Kommission für «Lebende Photographien» (1907), Lemke gründete die (kurzlebige und erfolglose) Kinematographische Reformpartei (vgl. Diederichs 2001, 27–30), aber auch der von Hermann Häfker etablierte Verein «Bild und

5 Den bildungsbürgerlichen Kampf gegen die Trivalliteratur hat z. B. Maase (2012) eingehend beschrieben.

Wort», Deutsche Gesellschaft zur Verbesserung der Kinetografie (1909) entstand, der seine Ziele – wie Alfred Heinze dies 1909 beschrieb – durch die «Vermittlung [sic] von Vorführungsstoff, Nachweis geeigneter Kräfte zur Ausführung desselben, Ausarbeitung und Begutachtung von Aufnahmeplänen sowie durch Übernahme von Aufträgen zur Ausführung von Aufnahmen» (Heinze 1909, o. S.; zit. n. Diederichs 2001, 31) zu erreichen trachtete. Zum Beispiel wurden von Häfker konzipierte kinematografische Mustervorstellungen im Rahmen dieses Vereins veranstaltet.⁶ Auch erste kinoreformerische Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie Broschüren entstanden in dieser Anfangszeit: So veröffentlichten etwa Personen aus dem pädagogischen Bereich in Tageszeitungen Beiträge zum Kinobesuch von Kindern, aber auch in der Filmfachzeitschrift *Der Kinematograph* erschienen in dieser Anfangszeit, als die Fronten noch nicht verhärtet waren, einige kinoreformerische Texte (vgl. Diederichs 2001, 25–27).

Ab 1910 entstanden die ersten vollständig dem Kino gewidmeten Bücher, als erstes Pastor Walther Conradts einflussreiche Kino-Monografie *Kirche und Kinematograph* (1910). Neben solchen monografischen Werken äußerte sich der aktive publizistische Eifer der Kinobewegung (vgl. Diederichs 2001, 143) auch in Vorträgen, Flugschriften sowie Zeitschriftenbeiträgen, in denen sich die Mitglieder der Kinoreformbewegung gegen das kommerzielle Kino aussprachen, wobei das Spektrum von freundlichen Ermahnungen, das Kino von unerwünschten Inhalten und Darstellungsweisen zu reinigen, bis hin zu gehässigen Schmähschriften reichte.

Mitglieder der Kinoreform veröffentlichten einerseits in bereits bestehenden Foren wie Kultur- und Literaturzeitschriften, in klerikalen Magazinen, in pädagogischen Blättern sowie sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Publikationen. Bald wurden jedoch spezielle Kinoreformzeitschriften wie *Bild und Film* oder *Film und Lichtbild* gegründet (vgl. ebd.). Neben dieser publizistischen Tätigkeit, mit der die Kinoreform etwa auch die Zensurgesetzgebung beeinflusste, besetzten Mitglieder der Reform auch verschiedene Gremien und Kommissionen mit lokal- oder staatspolitischem Einfluss, wie etwa im Fall des Filmzensors Karl Brunner (vgl. Hake 1993, 28).

Über die Zeit hinweg änderte sich die Strategie der Kinoreform, die sich mit der weitgehenden Erfolglosigkeit ihres anfänglich vehementen

6 Darüber hinaus gab es weitere «lokal[e], regional[e], seltener überregional[e] Initiativen, Vereine, Gesellschaften, die sich auf verschiedenste Weise reformerisch betätigten» (Diederichs 2001, 33). Diederichs nennt als Beispiele etwa die publizistischen Mittel des Dürerbunds (Tageszeitungskorrespondenz und Flugschriften-Reihe), den Zentralausschuss der Berliner Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung, sowie August Kades Dresdener Reformkinematographentheater *Kosmograph*, das 1908 eröffnet wurde (vgl. ebd.).

Kampfs gegen das Kinodrama abfand. Schweinitz stellt um 1912 einen allgemeinen Kurswechsel hin zu einer «positiven Reform» fest:

Mit dem ständig zunehmenden Publikumsinteresse und parallel zu Bemühungen der Branche um ein gutbürgerliches Image begannen sich etwa ab 1912 die Positionen der Reformen zu verschieben. Man spürte immer deutlicher, daß die prinzipielle Feindschaft gegen das populäre Kino mit seinen Spielformen auf einen Kampf gegen Windmühlen hinauslief. Selbst bei orthodoxen Reformern begann sich die Einsicht durchzusetzen, daß die enorme Beliebtheit der kritisierten Dramen ausschlaggebend für die Popularität des Mediums überhaupt ist. (Schweinitz 1992, 59)

Nun setzte die neue Phase der positiven Reform ein: «Ziel wird es, das Kino als ‹Volksunterhaltungsmittel› ästhetisch wie ideell in die offiziöse Kultur, gleichsam als deren volksnahe Grundsicht, einzupassen, statt es schlechthin zu verwerfen» (ebd.). So wurden etwa in der kinoreformerschen Zeitschrift *Bild und Film* spielfilmfreundliche Texte, die die Ästhetik des Kinodramas diskutierten, sowie regelmäßig auch Filmkritiken zu Spielfilmen veröffentlicht.

Die größtenteils konservativ, patriarchal und nationalistisch gesinnten Mitglieder der Kinoreformbewegung sahen im Kino nach dieser Wende das Potenzial eines «instrument for social mediation and national renewal» (Hake 1993, 27). Vom Bedeutungsverlust ihrer Klasse bedroht, versuchten die Gebildeten – so eine historische Selbstbezeichnung – mittels des neuen Mediums ihre Werte weiterzuverbreiten, besonders im schnell wachsenden Proletariat.

Beiträge aus dieser Phase sind es denn wohl auch, die Heinz-B. Heller dazu veranlassen, der Kinoreformbewegung in ihrer Bewertung des Kinos insgesamt einen größeren Realitätssinn zuzusprechen als anderen Teilen der literarischen Intelligenz, von deren Haltung er schreibt, dass sie «zwischen affektgeladener Dämonisierung und utopisch enthusiastischer Befürwortung oszillierte» (Heller 1985, 99). In diesem Sinne führt er aus:

Zwar gründete sich ihre Kritik am Film – ähnlich wie die der entschiedensten literarischen Filmgegner – auf die zu einem abstrakt sterilen Bildungsgut degradierte, klassisch idealistische Kunstauffassung; doch waren den ‹Kinoreformern› die gesellschaftliche Dimension der Gefährdung, die der Film für diese Vorstellungen mit sich brachte, ebenso bewußt wie die ökonomische und politische Bedeutung des neuen Mediums – auch und gerade weil man es im Griff ausländischer Konzerne sah.

(Heller 1985, 99)



AUFFALLEND

hebt sich der
Halbmond
von dem übrigen Gestirn hervor.

So auch die weitest be- **uns** vertriebenen **Films**
kannte Qualität der von zugkräftigen
von denen der übrigen Verleih-Institute.

**Den meisten Theatern Rheinl.-Westf.
und weit darüber hinaus** (Norddeutschland
Schlesien, Bayern u. s. w.) liefern wir laufend:

Programme, Monopole, Schlager, Beifilms und Kinderprogramme



LICHTBILDEREI G.m.b.H.
M.-Gladbach ❖ **Düsseldorf**
Telephon 2095. Loowehaus, Z. 229. Tel. 5255.

Verlangen Sie Vertreterbesuch! Verlangen Sie Vertreterbesuch!

13 Werbeanzeige für den Filmvertrieb der Lichtbilderei (1915) in *Der Kinematograph*, Nr. 452, 25.8.1915, o. S.

In den Schriften der Kinoreform trat oft eine anmaßend patronisierende, teils geradezu volksverachtende Haltung zu Tage. Symptomatisch dafür waren etwa der unverhohlenen voyeuristische, teils verachtende Blick, den die Mitglieder der Kinoreform bei ihren Kinobesuchen auf das als unmün-

dig beschriebene Publikum richteten, oder auch die verbreitete Auffassung, Schundfilme könnten nur einem ungebildeten Teil des Publikums Schaden zufügen, jenen, die sich selbst als Gebildete begriffen, aber nichts anhaben.

In der Phase der positiven Reform bildete sich mit der Lichtbilderei (1912–1915) in München-Gladbach (heute: Mönchengladbach) der «organisatorische Mittelpunkt der deutschen Kinoreformbewegung» (Diederichs 2001, 143). Die dem Volksverein für das katholische Deutschland angegliederte Institution gilt als größtes Lehrfilmverleihinstitut der Vorkriegszeit. Sie führte ein eigenes Wanderkino, gab eine Buchreihe heraus, die Lichtbühnen-Bibliothek,⁷ sowie die Zeitschrift *Bild und Film*. Schließlich entstanden Gemeindekinos sowie private Reformkinos, die ihre Filmkopien teilweise aus dem Repertoire der Lichtbilderei bezogen (vgl. ebd.). Auch in Schulen wurden kinoreformerische Filmvorführungen veranstaltet (vgl. Hake 1993, 28).

Der Einfluss der Kinoreformbewegung auf die öffentliche Meinungsbildung, besonders in der bürgerlichen Bevölkerungsschicht, lässt sich kaum abstreiten. Auch wenn gewisse kinoreformerische Positionen aus heutiger Sicht in ihren Anliegen extrem erscheinen und bereits damals teilweise als weltfremd galten, musste die Bewegung doch durch die schiere Menge an Initiativen und Publikationen auf den verschiedensten Plattformen Aufmerksamkeit erlangt haben. Laut Diederichs stammen auch die meisten Kino-Bücher aus der Periode zwischen 1910 und 1915 von Personen mit kinoreformerischem Hintergrund. Sie setzten sich mit «ästhetischen, psychologischen, soziologischen und vor allem moralischen Fragen» (2001, 143) auseinander. Auch die Filmbranche nahm die Kritik der Kinoreformbewegung wahr und reagierte, indem sie dieser anfangs etwa im Fachblatt *Der Kinematograph* (noch) integrativ Platz bot, später hingegen oftmals mit Vehemenz gegen sie anschrieb (vgl. Schorr 1990, 79–81). Wie Schweinitz festhält, ist der Bewegung hinsichtlich der «Umformung des irritierenden Unterschichtsmediums zu einer staatserhaltenden Institution» (1992, 61) eine zentrale Bedeutung zuzurechnen. Das Ende der deutschen Kinoreformbewegung wird üblicherweise in den frühen 1920er-Jahren angesetzt.⁸

Wie prägte der Nervositätsdiskurs die kinoreformerischen Debatten und Schriften, welche verschiedenen Positionen zeichnen sich ab und auf welche Autoritäten und Wissensbestände bezogen sich die Äußerungen zum

7 Die Geschichte der Lichtbilderei hat Diederichs (1986, 84–87) untersucht.

8 Diederichs etwa setzt als Endpunkt der Bewegung die Einführung des Reichslichtspielgesetzes um 1920 (vgl. 2001, 143).

nervenaffizierenden Medium? Dem Kurs der Kinoreform entsprechend, die die Kinematografie nicht prinzipiell ablehnte, sondern zum Ziel hatte, das kommerzielle Kinowesen von dem zu reinigen, was man für Schmutz und Schund hielt, oder dieses getreu den eigenen Vorstellungen umzuformen, zu *reformieren*, wird in den kinoreformerischen Texten selten der Film oder das Kino an sich (aufgrund medialer Qualitäten) als nervositätsfördernd diffamiert. Stattdessen wird die Idee von der Nervosität vornehmlich als wirkungsvolles Instrument eingesetzt, um spezifischer vor der propagierten Gefahr zu warnen und eine breitere Öffentlichkeit von dem eigenen Anliegen zu überzeugen.

Die Behauptung der Nervenschädlichkeit gewisser Filme, formaler Mittel oder auch Vorführweisen diene der Unterstützung der eigenen Argumente und erscheint als rhetorisches Werkzeug von kultureller Resonanz. Man entwarf damit massenwirksame Schreckbilder – solche, die in der deutschen Kultur der Jahrhundertwende fruchtbaren, weil vom Nervositätsdiskurs bereits durchdrungenen, Boden fanden. Es finden sich darunter auch Positionen, die von einer vertieften Auseinandersetzung mit der Nervenlehre zeugen, so etwa bei den Autoren aus dem psychiatrischen Bereich oder auch im Fall von Hermann Häfkers Medienreflexionen. Und schließlich sahen nicht alle Stimmen der Kinoreform ausschließlich Negatives in der behaupteten intensiven Nervenwirkung des Kinos. Auffallend ist zunächst nicht nur die schiere Menge, sondern auch die Vielfalt der verschiedenen Nervositätskonzepte, die sich auch daraus ergeben dürfte, dass gleich mehrere verschiedene Wissensfelder, von denen die Schreibenden beeinflusst waren, das Nachdenken über das Kino (und die Nervosität) prägten.

Im Folgenden sei daher anhand des untersuchten Korpus an Texten versucht, ein möglichst breites Bild der kinoreformerischen Auseinandersetzung mit der Nervosität zu geben. Zunächst sei auf drei besonders einflussreiche Autoren der Kinoreformbewegung eingegangen, bei denen das Nervositätskonzept eine zentrale Rolle spielte und die aus jeweils verschiedenen Berufssparten stammten: den Pastor Walther Conradt, den Pädagogen Ernst Schultze und den Juristen Albert Hellwig (Kapitel 2.1). Auf deren Werke stützten sich auch viele andere in der Kinoreform (vgl. Diederichs 2001, 147). Im Anschluss werden psychiatrische Perspektiven auf Nervosität, Nachahmung und Hypnose beleuchtet, die innerhalb der Bewegung von Bedeutung waren (Kapitel 2.2). Weniger prominente Stimmen rücken im Abschnitt zur grundsätzlich spielfilmfreundlichen Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film* in den Fokus (Kapitel 2.3). Konrad Lange bringt eine durch seinen Hintergrund als Ästhetik-Professor geprägte Sicht auf das Thema Kino ein und mit Hermann Häfker sei schließlich im

Detail ein Kinoreformer vorgestellt, bei dem das Konzept der modernen Nervosität von zentraler Bedeutung für seine ästhetischen Reflexionen zum Kino war (Kapitel 2.4).

2.1 Drei zentrale Figuren der Kinoreform: Conradt, Schultze und Hellwig

Conradt, Hellwig und Schultze, drei der einflussreichsten Personen der deutschen Kinoreformbewegung, griffen die Vorstellung des nervenaffizierenden Mediums auf, um ihren Argumenten gegen spezifische Arten von Filmen mehr Gewicht zu verleihen. Betrachtet man die Diskurse und Gebiete, von denen diese Reformer geprägt waren – von religiös-konservativem und nationalem Gedankengut über Pädagogik, Soziologie, die Presse, die Debatte zur sogenannten Schundliteratur bis hin zu psychiatrischem und kriminologischem Wissen –, so erstaunt es nicht, dass der Diskurs zur modernen Nervosität seinen Weg in die Mediendebatte zum Kino fand. Die Publikationen dieser Kinoreformer bildeten zudem die Vorlage für eine große Zahl kinoreformerischer Schriften, die oftmals nicht nur Aufbauschema und Argumentation der Werke übernahmen, sondern auch teils ganze Passagen daraus aufgriffen (vgl. Diederichs 2001, 147; 152).⁹

1910 veröffentlichte der Pastor Walther Conradt seine Abhandlung *Kirche und Kinematograph – eine Frage*. Das Werk erreichte große Öffentlichkeit nicht zuletzt, weil Conradt als Protestant eine prägnante Einzelstimme bildete, während die katholische Kirche in auf Breitenwirksamkeit angelegten Publikationen eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Kino begründet hatte (vgl. ebd., 144). In der Folgezeit griffen viele Mitglieder der Kinoreform auf das Werk des Pastors zurück und zitierten daraus, kinofeindliche Lehrpersonen¹⁰ beriefen sich auf ihn und auch die Branchenpresse reagierte auf diesen Angriff (vgl. ebd., 145 f.).

Vor allem auf Conradts ethische Statistik wurde dabei vielfach Bezug genommen: Der Pastor nahm das Kinoprogramm seiner Zeit genau unter die Lupe und verzeichnete die Verstöße gegen die Zehn Gebote, die er in den untersuchten Filmen gezählt hatte. Freilich, so muss hier angemerkt

9 Auf den Theologen und Gymnasialprofessor Adolf Sellmann, der mit seinen zahlreichen Schriften, wie etwa *Kino und Schule* (1914), ebenso zu den besonders einflussreichen Mitgliedern der Kinoreform dieser Zeit gehörte, sei in den Kapiteln (2.3) und (3.1) genauer eingegangen.

10 So bezieht sich etwa der Dresdener Bürgerschullehrer Hermann Graupner im Abschnitt «Kinematograph und Unterrichtshygiene» im *Handbuch der deutschen Schulhygiene* (1914) auf Conradt (sowie auch auf Robert Gaupp).

werden, ist nicht klar, ob Conradt in der Tat Kinovorstellungen besuchte oder nur die Programme zu Rate zog:

Man kann sehr weitherzig sein, bei jedem einzigen <Drama> ein Auge zudrücken und denken: das ist nun einmal im Leben bisweilen so! Aber wenn man die ganze Bildergattung ins Auge faßt und bedenkt, daß in 250 Stücken: 97 Morde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungen, 22 Entführungen, 45 Selbstmorde vorkommen und 176 Diebe, 25 Dirnen, 35 Trunkenbolde, ein Heer von Schutzleuten, Detektivs und Gerichtsvollziehern auftreten, dann muß man einsehn, daß es so nicht weiter gehn kann, wenn nicht jede Sittlichkeit vernichtet werden soll. (Conradt 1910, 32)

Besonders besorgt zeigte sich Conradt um die Kinder. Ihre Fantasie würde überreizt, ihre «Grundbegriffe von Gut und Böse werden verwirrt» (ebd., 39). Doch es ging dem Kinoreformer in letzter Instanz um das gesamte Volk, das, wie Heide Schlüpmann kommentiert – für Conradt «wie die Kinder der Bevormundung, Überwachung und Erziehung bedarf» (1990, 200). Für Conradt selbst war klar: Sittenlose «Gedanken und Gefühle [schlummern] noch unter der Schwelle des Bewußtseins, aber durch solche Vorstellungen werden sie geweckt» (1910, 33). Die Kinofilme, so könnte man es anders formulieren, würden seiner Vorstellung nach einen Trieb zur Unsittlichkeit aktivieren, der beim Volk schon latent vorhanden ist.

Das Kino war dem Pastor außerdem als «Ort physischer Nähe der Geschlechter» (Schlüpmann 1990, 200) ein Dorn im Auge. Besonders am Abend würden sich die Kinosäle mit Werktätigen und jungen Mädchen füllen. Conradt war überzeugt von der sittlichen Gefahr, die vom Beisammensein im Dunkeln ausgeht: «Vor allem übt der Kinematograph eine große Anziehungskraft aus auf Brautpaare oder solche, die es werden wollen» (1910, 37).

Derartige Bedenken zu unehelichen sexuellen Begegnungen im dunklen Kinosaal hegte in jener Zeit längst nicht nur Pastor Conradt – es bildete sich regelrecht ein Topos zum Rendezvous im Kinosaal. Über diese Ängste machte man sich etwa in Satirezeitschriften lustig.¹¹

Conradt hingegen nahm diesen Aspekt sehr ernst. Aus seiner Sicht drohte nichts weniger als die «sittliche Zersetzung des deutschen Volkes» (ebd., 41). Der Ausweg liege in der Nationalisierung der Zensur, in einem Zutrittsverbot für Kinder sowie der Herstellung von Filmen, die die Arbeit der Kirche positiv darstellen (vgl. ebd., 47). Sein Ziel war nichts weniger als die Christianisierung des Kinos: «Weg mit diesen verlogenen,

11 Vgl. zum Beispiel das komische Gedicht «Kirchen-Kino» im *Nebelspalter* (Anon. 1912s).



14 Kinobesuch als Rendezvous in Josef Geis' Karikatur *Im Kino* in *Fliegende Blätter*, Jg. 84, Nr. 4329, 20.7.1928, 50

faulenden, wurmstichigen Dramen! Weg mit den Mördern, Dirnen, Ehebrechern, Dieben, Verrätern, Trunkenbolden!» (ebd., 46). Propagiert wird hingegen die Anwendung des Kinematografen auch im schulischen Kon-

text, und zwar mit modernem reformpädagogischem Ansatz:¹² «An die Stelle auswendig gelernter Beschreibungen tritt die unmittelbare Vorstellung» (ebd., 41).

In dieser einflussreichen, wahrscheinlich ersten deutschsprachigen Monografie zum Kino (vgl. Diederichs 2001, 143) taucht der Nervositätsdiskurs an prominenter Stelle auf. Zunächst wird das Schreckbild der Nervenüberreizung bedient, um vor missbilligten Filmen zu warnen. Conradt gibt einen einleitenden Überblick über den «Spielplan des Kinematographen» und kategorisiert dabei elf Gruppen. Nichts zu beanstanden hat der Pastor zu den ersten vier Film-Gruppen:

1. «Naturaufnahmen, Landschaften, Städtebilder, Panoramen»
2. «Darbietungen aus Kunst, Gewerbe, Handel, Industrie, Luftschiffahrt»
3. «Märchen»
4. «militärische Bilder» (Conradt 1910, 9f.)

Die folgenden sieben Kategorien, manchmal auch nur inszenatorische Ausprägungen genannter Genres, sieht der Pastor jedoch (mit zunehmendem Grad) als schädlich an:

5. «Die komischen Szenen»
6. «Die Sport- und akrobatischen Szenen»
7. «Trickszenen»
8. «Tänze und Ballets»
9. «Historische und politische Ereignisse»
10. «Die dramatischen und realistischen Szenen»
11. «Die religiösen und biblischen Szenen» (ebd., 10–14)

Explizit als nervenerregend charakterisiert Conradt bestimmte Formen der Sport- und akrobatischen Szenen. Unbedenklich seien Bilder von «edlen Sportarten», etwa vom Reiten oder vom Schneesport; und auch Tierfilme mit dressierten Bären oder Elefanten billigt der Pastor. Wenig verwundert es, wenn hingegen vom ungesunden Nervenkitzel gerade in Bezug auf das Automobil, *dem* – parallel zum Kino – frisch etablierten Verkehrsmittel der Moderne, die Rede ist: «Doch fehlen auch nicht die Auswüchse des Sports mit ihrem raffinierten Nervenkitzel: In atemloser Spannung verfolgen die Zuschauer die durch die Kurven laufenden Automobile, die aus der Bahn geschleudert werden oder sogar umkippen» (ebd., 11). Die «atemlose

12 Mit der Kinoreformbewegung und reformpädagogischen Ansätzen im frühen 20. Jahrhundert haben sich Kessler/Lenk (2014) auseinandergesetzt.

Spannung» (ebd.), in die solche Filme das Publikum versetzen würden, ist hier klar negativ konnotiert – die Zuschauenden werden als unruhig-gebannte Schaulustige charakterisiert. Kampfsportarten wie Ringen oder Boxen, brutale Unfälle bei Radrennen sowie Stier- und Hahnenkämpfe sind für Conradt klar von den legitimen Sportarten ausgeschlossen (vgl. ebd., 11 f.).

Zur neunten Gruppe, den Bildern historischer und politischer Ereignisse, bemerkt Conradt, dass manche dieser Filme zwar durchaus «einen gewissen Kunstwert» (ebd., 12) besäßen. Nach diesem Zugeständnis schränkt er aber rasch ein:

Trotzdem zeigt schon die Auswahl dieser Szenen, daß das Grausige, Sinnenkitzelnde, Nervenerregende das Ausschlaggebende ist: die Ketten des Kolumbus, der Apfelschuss Tells, die Verbrennung der Jungfrau von Orleans, die Schrecken der Bartholomäusnacht, die Leiden der Marie Antoinette, die Erschießung des Herzogs von Enghien, die Folter der Inquisition, die russische Knute, die Verzweiflung der Verschütteten von Courrières, San Franzisko und Messina sind nur Mittel, die Taschen der Unternehmer zu füllen. (Conradt 1910, 12 f.)

Das gewaltige Faszinosum des Erdbebens bildete in der Zeit des frühen Kinos oftmals das Sujet von Aktualitäten. Nicht nur in Filmen, auch in der deutschen Presse wurden Erdbeben wie jenes von Messina (Sizilien) im Jahr 1908 weithin ausgeschlachtet und können, wie Pelle Snickars aufzeigt, als große Medienereignisse der Zeit verstanden werden (vgl. 2008, 59–65).

In diesem Sinne wurden auch die katastrophalen Auswirkungen des Bebens von San Francisco im Jahr 1906 mehrmals kinematografisch dokumentiert, worauf auch Conradt Bezug nimmt. Dabei spielte das Zurschaustellen spektakulärer Bilder der Zerstörung eine zentrale Rolle. Im kurzen Film *FILMS OF THE SAN FRANCISCO EARTHQUAKE (Bilder vom Erdbeben in San Francisco)*, Robert K. Bonine, Edison, USA 1906) zum Beispiel sind die Nachwirkungen des Erdbebens – visuell äußerst ansprechend – dokumentiert.

Brennende und eingestürzte Bauten in der aus Reisebildern bekannten, wohlkomponierten Perspektive; dazwischen das Stadtleben, das nach dem Beben trotz der Zerstörung seinen Fortgang nimmt. Schaulustige Zuschauende finden sich im Film auf der Straße und markieren die zerstörte Stadtlandschaft als Spektakel: Sie stehen (kaum zufällig) gar im Vordergrund und verdecken Teile des Motivs, was dieses noch mehr hervorhebt. Das Kinopublikum kann die schreckliche Verheerung anhand dieses Films indes aus sicherer Entfernung betrachten.



15a-b Die zerstörte Stadt als spektakulärer Schauwert in *FILMS OF THE SAN FRANCISCO EARTHQUAKE* (Robert K. Bonine, USA 1906)

Das spektakuläre und dramatische Potenzial des Erdbebens (und anderer Katastrophen) wurde indes auch in fiktionalen Kinodramen ausgelotet. Zur Zeit des langen Spielfilms zeigte man in den deutschen Kinos etwa den US-amerikanischen Katastrophenfilm *WHEN THE EARTH TREMBLED* (*ERDBEBEN*, Barry O'Neil, Lubin, USA 1913). 1914 wurde dieser in Werbeanzeigen in der Branchenpresse als «Attraktions-Schlager» und als «nervenerregendes realistisches Drama» (Inserat 1914e, o. S.) angepriesen. Das Hinreißende, Packende, Erschütternde und nicht zuletzt die Nervenerrregung, die der Kinoreformer Conradt in seiner Schrift beanstandet, fungiert in der zeitgenössischen Filmwerbung geradezu als Verkaufsargument.¹³

Pastor Conradt beschreibt Erdbebenfilme als grausig, sinnenkitzelnd, nervenerregend – er verurteilt sie, weil sie weniger das historische Ereignis dokumentierten, als Opfer und Zerstörung ungebührlich als Attraktion zur Schau zu stellen, um damit die Zuschauenden aufzuwühlen. Diese Kritik richtet er, wie oben beschrieben, auf die meisten im Kino gezeigten historischen und politischen Bilder historischer Ereignisse (womit Aktualitäten sowie auch fiktionale Kinodramen gemeint sein können).

An zweitletzter Stelle auf Conradts Spielplan-Liste – nur noch ein Rang über den Bibelfilmen, die er als evangelischer Pastor wenig überraschend am vehementesten ablehnte – stehen «die dramatischen und realistischen Szenen». Wie die meisten Mitglieder der Kinoreform in dieser Zeit gab sich Conradt den Spielfilmen gegenüber sehr kritisch:

Die tendenziösen Schattenrisse aus dem modernen Leben werden den bösesten Instinkten des Publikums angepaßt und verrohen auch die besseren

13 Vgl. dazu Kapitel 3.4.

Elemente zusehends. Die Effekte werden von Jahr zu Jahr raffinierter ausgeklügelt und stacheln immer stärker das Tier im Menschen auf, denn die Stammgäste werden täglich blasierter. *(Conradt 1910, 14)*

«[B]öse Instinkte» seien nur in einem Teil des Publikums bereits vorhanden, der andere Teil werde erst durch die unsittlichen Filme verdorben und von Tag zu Tag unempfindlicher gemacht.

Doch woher rührt es laut Conradt, dass die Kinoprogramme voll von solchen Filmen sind? Zum Schluss des Kapitels begründet der deutsche Pastor in kulturel-nationalistischer Manier die Menge an schlechten Filmen mit deren Herkunft aus Frankreich und der internationalen Ausrichtung des Filmgeschäfts:

Das Kinematographenwesen krankt an dem entsittlichenden Einfluß französischer Firmen, die den Weltmarkt besitzen und bei ihrem großen Umsatz viel leisten können. Die Folge davon ist, daß sie in den «Dramen» auf den Geschmack ihres Durchschnittspublikums Rücksicht nehmen und die Darstellungen auch dem anspruchsvollsten spanischen und dem verwöhntesten brasilianischen Geschmack anpassen müssen. Daher die Häufung von Verbrechen, daher die zahllosen Attentate auf Nerven und Sinne der Zuschauer. Diese französischen Stücke beherrschen unser deutsches Programm [...]. *(Conradt 1910, 16)*

Das weltweite Durchschnittspublikum, so wird hier impliziert, spürt die «Attentate» auf die Nerven nicht so stark wie das feinfühligere deutsche Publikum. Offen bleibt, ob Personen aus Frankreich, Spanien und Brasilien in Conradts Vorstellung robuster gegen Nervenreizungen sind oder schlicht schon zu verdorben oder blasierter, um diese noch zu spüren.

Conradt greift, so haben diese Beispiele gezeigt, auf das Nervenvokabular zurück, um spezifische Arten von Filmen zu tadeln: Nervenerregend seien Bilder von gefährlichen Autorennen, von brutalen oder katastrophalen historischen und politischen Ereignissen sowie allgemein französische Dramen und ebenso deutsche, die wegen des Konkurrenzdrucks nach deren Vorbild gestaltet sind.

Doch das Kino stellt für Conradt nicht nur eine potenzielle Gefahr für die Nerven des modernen Menschen dar – es kann, einmal christianisiert und der nationalen Kontrolle unterstellt, auch zu einer Oase in den gehetzten und überfüllten Metropolen werden. Der Pastor nimmt sich dem Kino im Zusammenhang mit der sozialen Frage an und beschreibt die Situation der sozialen Schicht des Proletariats in den Großstädten:

Technische Weihnachten

(Zeichnung von Karl Arnold)



„So, nu lassen wa uns nochmal ‚Stille Nacht‘ vorsingen; dann jehn wa in' Kientopp un sehn uns die Seburt Christi an.“

16 Die Geburt Christi im Kientopp in Karl Arnolds Karikatur *Technische Weihnachten* in *Simplicissimus*, Jg. 17, Nr. 38, 16.12.1912, 628

Kirche und Mission müssen Hand in Hand gehen, um dem deutsch-evangelischen Volk eine gesunde Kost zu bieten. Damit erfüllen wir nur unsere Pflicht: Wir läutern den Lebensgenuß der großen Menge, die sonst vor allem in der nervenzersetzenden Großstadt verkommen muß. Was sollen die einfachen Leute z. B. an einem Sommerabend anfangen? Die wenigen Schmuckplätze sind überfüllt, der Tiergarten und die andern großen Parks sind auch voll, meist aber zu weit abgelegen. Wer müde ist, hat nicht Lust zu langen Spaziergängen durch Hitze atmende Häuser. Immer kann man auch nicht in der engen Wohnung sitzen. Mann, Frau, Kinder wollen eine kleine Erholung haben. Die bietet ganz billig das Kinematographentheater. Wenn wir dieses dem Volk ganz verschließen, dann bleibt wirklich für die unteren Stände nur noch die Kneipe übrig, in die dann noch mehr als heute ganze Familien pilgern würden. Und die zahllosen jungen Männer und Mädchen, die auf Schlafstellen angewiesen sind? Sollen sie mit Gewalt

in die Gasthäuser und Vergnügungslokale gedrängt werden? Wollen wir nicht lieber dazu helfen, daß sie für ihre zwei Groschen wirklich etwas Gutes sehn?

(Conradt 1910, 49 f.)

Auch in Ernst Schultzes *Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung* (1911a), einem anderen Werk, das den kinoreformerischen Diskurs nachhaltig prägte (vgl. Diederichs 2001, 152), taucht das Schreckbild der Nervenschädigung auf, um die als negativ geschilderten Seiten der Kinematografie zu charakterisieren.

Wie im Falle des Pastors Conradt, so dürfte auch Schultzes beruflicher Hintergrund seine Sichtweise auf das neue Massenmedium mitbestimmt haben: Nach dem Studium der Naturwissenschaft und Nationalökonomie wurde Schultze Oberlehrer und promovierte in Freiburg, arbeitete als Bibliothekar und habilitierte sich 1918 an der Universität Leipzig in Nationalökonomie und Sozialwissenschaft. Als Angehöriger der Volkshochschulbewegung beschäftigte sich Schultze eingehend mit der «Schundliteratur» und veröffentlichte mehrere Werke zum Thema, zum Beispiel *Fort mit der Schundliteratur: Ein Mahnwort in einer bitterernsten Kulturfrage* (1911b). Die Debatte zur Schundliteratur weist zahlreiche Parallelen zur Kinodebatte auf.¹⁴ So wird auch bereits im *Bericht der Kommission für «Lebende Photographien»* von 1907 der Vergleich von schädlicher Schundliteratur und den kommerziellen Filmen angestellt (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg 1907, 9), u. a. von Ferdinand Avenarius (vgl. ebd., 22).¹⁵

Die Auseinandersetzung mit dem Kino sei eine «Notwendigkeit kultureller Selbstbesinnung» (1911a, 7), befand Schultze 1911 in seinem im gleichen Jahr veröffentlichten Buch *Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung*. Das Ziel sei, «dieses wundervolle Erzeugnis der Technik, das die Fähigkeit in sich trägt, ein Volksbildungsmittel allerersten Ranges zu bilden, in möglichst weitgehendem Maße für unsere Kultur zurückzugewinnen zu helfen» (ebd., 8).

Dafür reiche die Zensur alleine nicht aus; Schultze betonte besonders die von ihm angestrebten positiven Reformmaßnahmen (vgl. ebd., 74) sowie die Möglichkeiten, das Kino in verschiedenen Gebieten nutzbar zu machen, zum Beispiel für die Schule, für volkstümliche Vorträge oder an

14 Zur Schundliteratur-Debatte vgl. Maase (2012) und Maase/Kaschuba (2001).

15 Zudem wird im Bericht eine interessante Potenzierung des Problems beschrieben: Nämlich gilt das Kinematografentheater als Ort, an dem Schundliteratur von Jugendlichen im Geheimen konsumiert werden kann. In verschiedenen Beiträgen wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Knaben während der Vorstellungspausen im Kino zusätzlich Schundliteratur konsumieren würden (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg 1907, 24, 30 u. 31.).

Hochschulen (vgl. ebd., 96–110). Der Pädagoge träumte von der Gründung einer Institution, der «Deutschen Gesellschaft für Lebensbilder» (ebd., 133), die nicht nur belehrende Filme und künstlerisch geschmackvolle Dramen und Märchen auswählen und zu Programmen zusammenstellen sollte, sondern auch einen Filmverleih und ein Muster-Kinematografentheater gründen sowie Filmproduktionen in Auftrag geben sollte (vgl. ebd., 133).

Schultzes Interesse für Soziologie dringt in seiner Charakterisierung des Kinos durch, dessen Beliebtheit und rasante Verbreitung (vgl. ebd., 24) mit dem Anregungs- und Entspannungsbedürfnis des urbanen Proletariats und des unteren Mittelstands erklärt (vgl. ebd., 17) – ein Argument, das 1914 etwa auch in der Kinostudie der Soziologin Emilie Altenloh wieder auftauchen sollte (vgl. 2012, 56). Schultze führt aus:

Ein weiterer Grund der Beliebtheit der Kinematographentheater besteht in ihrer Vielseitigkeit. Schon die Variétés haben diese zum Grundsatz erhoben, weil ihre Besitzer wissen, daß die Menschen von heute, namentlich die von einförmiger und anstrengender Tagesarbeit abgehetzten Großstadtmenschen, für schnelle Abwechslung sehr empfänglich sind. [...] Der Zuschauer sieht also die verschiedensten Dinge, ohne daß ihm geistige Anstrengung zugemutet wird. (Schultze 1911a, 15)

Besonders Kinder und Jugendliche seien «gierig danach, die Films vor sich abzittern zu sehen» (ebd., 24). Der Kinoreformer spitzt zu: «Wie die Motten ins Licht, so flattern sie den Lichtbildtheatern zu. Je greller die Beleuchtung des Einganges, je grausiger die dort ausgehängten Plakate, desto größer die kindliche Besucherschar» (ebd., 114). Dabei ist Schultze davon überzeugt, dass diese Gier bei Jugendlichen in den Großstädten weit ausgeprägter ist als bei jenen in den Kleinstädten oder auf dem Land (vgl. ebd., 32).

Indem er an verbreitete massenpsychologische Ideen im Sinne Gustave Le Bons (1895) anknüpft, erklärt Schultze die Ausrichtung des Programms an die sozial schwächer gestellten Bevölkerungsschichten – und damit dessen Minderwertigkeit:

Ist es doch ein bekanntes Gesetz der Massenpsychologie, daß die seelische Haltung einer Menschenmenge um so tiefer einzuschätzen ist, je größer die Masse ist. Gebildete und Ungebildete, Erwachsene und Kinder, Angehörige aller Bevölkerungskreise und Bildungsgrade sitzen im Kinematographentheater nebeneinander [...]. Nach dem erwähnten Gesetze stellt sich die Höhe der gebotenen Vorführungen auf die unterste Durchschnittsbildung dieser Besuchermengen ein [...]. (Schultze 1911a, 136)

Schultze vergleicht die Kinofilme mit der Schundliteratur – ein Thema, mit dem sich der Volksbildner und Bibliothekar in anderen Werken ebenfalls auseinandersetzte. Die Inhalte der Schundromane («Herrlichkeiten des Verbrecherlebens», «verlogenste Hintertreppenromantik») bekäme man auch im Kino zu sehen – nur sei die *filmische* Darstellung dieser Stoffe noch eindringlicher als das gedruckte Wort (vgl. ebd., 75). Dies müsse das «Weltbild» der Zuschauenden beeinflussen, besonders jenes der Jugendlichen: Die Filme würden sie zu «erotischen Seitensprüngen» (ebd., 70) oder zu Verbrechen verleiten.

Als Beweis dafür dienen Schultze, wie auch anderen Mitgliedern der Kinoreform, Beispiele von angeblich nachgeahmten Kriminaltaten von Jugendlichen, wie sie von der damaligen Tagespresse rege verbreitet wurden. So gibt er etwa einen Zeitungsartikel sensationalistischen Charakters wieder (der übrigens später auch bei Robert Gaupp wieder auftauchen sollte):¹⁶ Der Artikel berichtet von drei Knaben, die im Jahr 1910, nachdem sie in einem New Yorker Kino einen fiktionalen Film über Kannibalen gesehen hatten, angeblich einen kleinen Jungen auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen versuchten, um diesen danach zu verspeisen – ein zur Abschreckung angeführtes Beispiel, um Ängste gegen die neue Populärkultur zu schüren.

Das Konzept der ungesunden Nervenerregung wird, wie bereits bei Pastor Conradt, auch von Schultze ins Spiel gebracht, um spezifische Filme und populäre Filmgattungen zu verurteilen – und nicht, sinnvollerweise, die kinematografische Vorführung an sich, in der laut Schultze ja großes Potenzial für die Volksbildung (in seinem ideologischen Sinne) schlummerte.

Als problematisch sahen große Teile der konservativen Kinoreformbewegung die Internationalität der Filmwirtschaft. Auch Schultze behauptete in nationalistischem Duktus, dass ausländische Filme das deutsche Volk vergiften, dessen moralische Grundbegriffe, seine Sinne und seinen Geschmack verderben würden (vgl. ebd., 137). An anderer Stelle erläutert Schultze die Unterschiede zwischen französischen und amerikanischen Filmen, die sich unter anderem in der Stoffwahl bemerkbar machen würden. In französischen Filmen zeige sich besonders die Vorliebe für das Sexuelle und Erotische; die Qualität des Nervenaufragenden schreibt Schultze hingegen besonders den amerikanischen Filmen zu. Der Kinoreformer scheint dabei vor allem an die in jener Zeit beliebten Kriminal- und Sensationsfilme zu denken:

Der Amerikaner andererseits besitzt eine wahre Leidenschaft für alles Nervenaufragende, infolgedessen spielen Verbrechen aller Art, namentlich auch

16 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

Rohheitsverbrechen (sic), in seinen Filmaufnahmen eine noch größere Rolle als in Frankreich. Wenn uns eine Jagd auf Verbrecher vorgeführt wird, die nacheinander alle möglichen Verkehrsmittel benutzen, um den Verfolgern zu entinnen, und in der schließlich ihr Automobil in Brand gerät, so daß eine große Explosionskatastrophe das Ende ist –, so können wir ziemlich sicher sein, daß wir es mit einem amerikanischen Film zu tun haben. (*ebd.*, 23)

Interessanterweise entspricht diese Zuschreibung, dass das amerikanische Volk jenes mit der größten Lust an nervenaufregenden Darstellungen sei, nicht nur dem ambivalenten Amerikanisierungsdiskurs im deutschen Kulturraum, sondern auch dem zeitgenössischen nationalen Selbstbild Amerikas als zivilisatorisch am weitesten fortgeschrittene, modernste und deshalb nervöseste Nation, wie dies etwa bereits bei George Miller Beard, dem Erfinder der Neurasthenie, zum Ausdruck kommt (vgl. Beard 1881, VIII).

Als Beispiel für nervenerregende amerikanische Filme beschreibt Schultze ausführlich ein (nicht näher identifiziertes)¹⁷ Filmdrama, in dem das Spannungsmotiv der Rettung in letzter Minute vollends ausgeführt scheint:

Dasselbe gilt von nervenaufregenden Vorführungen, wie etwa der Heldentat der Tochter eines Weichenstellers, die von Verbrechern überwältigt wird, weil diese die Weiche falsch stellen wollen, um zwei Schnellzüge aufeinander stoßen zu lassen, die sie ausrauben möchten. Die Tapfere eilt nun dem Zug entgegen; sobald die Verbrecher dies erkennen, stürzen sie ihr nach und binden sie an die Schienen, um sie von dem heranbrausenden Zuge zermalmen zu lassen. Aber der Lokomotivführer besitzt die richtige amerikanische Geistesgegenwart: er erkennt noch kurz vor der Stelle die auf den Schienen liegende Gestalt, gibt sofort Gegendampf und eilt selbst auf dem schmalen Steg seiner Lokomotive entlang, um sich ganz vorn auf den Kuhfänger zu stellen: und nun reißt er mit starkem Arm die Gefesselte empor, gerade in dem Augenblick als die Lokomotive über sie hinweggehen will. Man muß es gesehen und gehört haben, *wie* das amerikanische Publikum vor Wonne tobt, wenn solche Heldentaten vorgeführt werden, um verstehen zu können, daß die dortigen Filmfabriken keine besseren Geschäfte machen können, als indem sie solche Darstellungen bieten.

(*Schultze 1911a*, 23)

Neben den Menschen aus Amerika galten im zeitgenössischen deutschen Diskurs auch jene aus Berlin als besonders nervös (vgl. Killen 2006a, 2). Als

17 Es könnte sich dabei um einen Film handeln, der im deutschen Raum unter dem Verleihtitel *DIE TOCHTER DES WEICHENSTELLERS* ([deutscher Verleihtitel], USA 1906) im Umlauf war.

Unterhaltungs- und Abwechslungsbedürftige charakterisiert Schultze die Großstadtmenschen im Allgemeinen als besonders kinoaffin. Zusätzlich zitiert er einen Artikel aus der *Vossischen Zeitung*, der aus der Feder eines nicht namentlich genannten Berliner Rektors stammt. Der «alte Schulmeister» warnt besonders vor der schädlichen Wirkung des Kinobesuchs auf Jugendliche, die wegen des Kinos noch stärker an der «Berliner Nervosität» leiden würden. Laut dem von Schultze zitierten Rektor würden die Hausaufgaben vernachlässigt und auch folgende Probleme würden durch das Kino ausgelöst: «Das Geld für Frühstück und Lehrmittel wird geopfert, der Schlaf wird gestört, die Aufmerksamkeit in der Schule gemindert, die «Berliner Nervosität» wächst bei unserer Jugend in bedrohlicher Weise» (Schultze 1911, 67). Die fiktionalen Filme im Kino seien «Schauerliteratur, übertragen in die Tat», der Rektor kritisiert besonders Gewaltdarstellungen («bluttriefend[e] Indianerdarstellungen») und erotische Stoffe («Verliebt! Abenteuer eines Ehemannes») (vgl. ebd.).

Um die Rohheit mancher kommerzieller Kinovorstellungen zu demonstrieren, zitiert der Kinoreformer aus einem weiteren Artikel aus der *Vossischen Zeitung* (Nr. 533 vom 12.11.1910), der über eine Vorführung in einem noblen Berliner Kino urteilt: «Aber auch Lichtspiele, die wirklich Künstlerisches leisten wollen und Anspruch auf guten Geschmack machen, stellen oft Programme zusammen, welche direkt eine Gefahr für die Nerven der Zuschauer bilden» (ebd., 66). Im Folgenden wird im Artikel ein tragisches Kinodrama beschrieben, in dem ein kleines Mädchen giftige Beeren isst, davon krank wird und zu sterben droht. Die Wendung zum Guten kommt erst zum Schluss: «[D]as tote Kind erwacht aus dem Starrkrampf, und der Zuschauer fragt sich, wozu ihm dieser Nervenchock zugemutet wird; um ein Attentat auf seine Tränendrüsen auszuhalten, besucht man doch keinen «Kientopp»!» (Schultze 1911a, 66).

In einem weiteren Artikel aus der *Frankfurter Zeitung*, den Schultze wiedergibt, ist die Rede von «unverschämten Attacken auf die Nerven» (ebd., 76), die in den Kinotheatern geboten würden. Im Artikel geht es um den (nicht identifizierten) Film FÜNFHUNDERT TOTENTÄNZER, möglicherweise einen Aktualitätenfilm, der Bilder eines Unglücks zeigte, das sich in einer ungarischen Scheune zutrug, bei dem – so suggeriert der Titel – hunderte Personen ums Leben kamen.

Zusammengefasst: Ohne dass die schädliche Nervenregung durch das Kino als solche im Detail thematisiert oder gar auf medizinisches Fachwissen zurückgegriffen würde, kommt sie in Schultzes Buch, besonders über Zitate aus (teilweise sensationalistischen) Artikeln aus den Tageszeitungen, mehrmals zur Sprache, um vor abzulehnenden Filmen und Tendenzen zu warnen. Namentlich sind dies amerikanische Sensa-

tionsdramen, tragische Kinodramen, erotische Filme und die Gewaltdarstellung im Allgemeinen. Dabei wird das Stereotyp des Großstadtmenschen bedient, besonders jenem aus Berlin, der gierig nach aufregenden Stoffen verlange und bereits in der Jugendzeit nervös werde.

Ein anderer einflussreicher Kinoreformer dieser Zeit ist Albert Hellwig (vgl. Diederichs 2001, 152). Auch er greift in seinen Argumentationen den Nervositätsdiskurs an prominenten Stellen auf, so zum Beispiel in seinem Buch *Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung* (1911b). In Hellwigs Auseinandersetzungen wird die Rede vom nervenerregenden Kino, anders als bei Conradt und Schultze, mit medizinischem Wissen unterfüttert.

Hellwig war promovierter Jurist und arbeitete als Gerichtsassessor in Berlin und ab 1914 als Amtsrichter in Frankfurt. Als deren Rechtsberater veröffentlichte er regelmäßig in der Fachzeitschrift *Der Kinematograph*, verfasste aber auch größere Abhandlungen zum Kino wie das genannte Buch zum Schundfilm von 1911. Besonders widmete Hellwig sich außerdem der Frage der Zensur oder dem Filmwirtschaftsrecht. Wie Schweinitz festhält, «tendierte [Hellwig] als Kinoreformer zu einem die wirtschaftlichen Interessen der Filmindustrie und die ideologischen Bedürfnisse des Staates verbindenden Pragmatismus» (1992, 435) und war «Verfechter umfassender, Staatseinfluss sichernder, gesetzlicher Regelungen für die Filmwirtschaft» (ebd.). Der Jurist verfolgte also vor allem «Repressivmaßregeln» (Diederichs 2001, 146); zum Beispiel setzte er sich besonders für die Zensur ein (vgl. Hellwig 1911b, 104). Hellwig zeichnete seine «Kenntnis internationaler Literatur nicht nur über Kinorecht, sondern auch zu soziologischen und psychologischen Problemen im Zusammenhang mit der Kinematographie» (Diederichs 1986, 96) aus. Auch in der deutschen und internationalen Fachpresse kannte er sich bestens aus (vgl. ebd.).

Der Kinoreformer widmet sich in seinem Buch *Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung* (1911b) besonders der Wirkung des im Kino Gesehenen und unterteilt in «gute Films» («wirklich <belehrende>») und «wirklich <unterhaltende>») und «Schundfilms» (Hellwig 1911b, 21) – ein Begriff, den Hellwig analog zum schon länger gebräuchlichen Ausdruck Schundliteratur selbst etablierte. Beim Schundfilm gibt es für Hellwig zwei Kategorien: Zu den «absoluten Schundfilms» (ebd., 25) zählt er «die lediglich <geschmacklosen>,¹⁸ die <sexuellen> und die <kriminellen Schundfilms>» (ebd., 21). Zur Kategorie der «relative[n] Schundfilms»

18 Schlüpmann weist darauf hin, dass Hellwig zu den «geschmacklosen Schundfilms» Filme zählt, an denen seiner Ansicht nach vor allem Frauen und Kinder Gefallen fanden (vgl. 1990, 223).

(ebd., 25) wiederum gehörten Filme, die in bestimmten Aufführungskontexten wie Schundfilme wirken können – also etwa Aufnahmen von medizinischen Operationen, die einem nichtwissenschaftlichen Publikum oder gar Kindern vorgeführt werden (vgl. ebd.).

Wie der Großteil der Kinoreformbewegung sorgte sich auch Hellwig am meisten um die schädliche Wirkung des Kinos auf Heranwachsende, denn diese seien besonders suggestibel (vgl. ebd., 47). Speziell jene aus den unteren sozialen Schichten sah der Jurist durch die Schundfilme gefährdet (vgl. ebd., 48). Jugendliche aus besserem Hause würden normalerweise eine größere Widerstandskraft gegenüber den schädlichen Suggestionen aufweisen: In seiner Jugend sei Hellwig, so erzählt er aus seinem eigenen Leben, selbst der Lektüre von (freilich damals noch harmloserer) Schundliteratur verfallen. Dank seiner guten Erziehung habe die Lektüre jedoch keinen ernstesten verderblichen Einfluss auf ihn ausüben können (vgl. ebd., 45). Die Erziehung, die Kinder von gut gestellten Schichten zukommt, so wird hier erklärt, macht sozusagen immun gegen schädliche Einflüsse, während Kinder von unteren sozialen Schichten davon abgeschirmt werden müssen.

Hellwig plädierte für die strenge Zensur, die sich weniger am Inhalt der Filme ausrichtet als an ihrer emotionalen Wirkung auf das Publikum, was er als «Wirkungszensur» bezeichnete (vgl. Hellwig 1911b, 139). Die *primäre Wirkung* der Schundfilme auf Jugendliche und «dazu disponiert[e] Erwachsen[e]» beschreibt Hellwig als

verderbliche Trübung des Wirklichkeitssinnes, eine Erweckung phantastischer Vorstellungen, welche durchaus nicht unbedenklich ist, namentlich auch deshalb nicht, weil sie den Keim legt, die Vorbedingungen schafft, welche ein Kriminellwerden des Jugendlichen begünstigen.

(Hellwig 1911b, 41)

Besonders Schundfilme aus dem Kriminalgenre, zu denen es noch keine Gesetzgebung gebe, würden zur Verrohung der Jugendlichen und Kinder führen und diese schließlich zur Nachahmung der vorgeführten Verbrechen verleiten. Bei den Knaben komme es eher durch die Rezeption «geschmacklose[r] und kriminelle[r] Schundfilms» zur Verrohung, bei den Mädchen seien hingegen die «sexuellen Schundfilms» für die Entwicklung «sittliche[r] Laxheit» (vgl. Hellwig 1911b, 60) verantwortlich. Schlüpmann macht darauf aufmerksam, dass es Hellwig hierbei vornehmlich nicht nur um Fragen der Sittlichkeit geht:

Aus der <Trübung> [des Wirklichkeitssinnes] resultiert die Lust am Ordnungswidrigen aller Art, sei es die Abenteuerlust, die zur Vagabondage anregt, die Freude an sexueller Libertinage, die Sympathie mit dem Dieb.

Alle diese Lüste gelten dem Juristen jedoch nicht allein aus Gründen der Moral für gefährlich, sondern weil sie zu einer Bedrohung der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung werden. (Schlüpmann 1990, 225)

Als *sekundäre Wirkung* der Schundfilme, die nach Hellwigs Vorstellung auf der primären, also der «Trübung des Wirklichkeitssinnes» (Hellwig 1911b, 47) beruht, führt er dann die «Nervenüberreizung, die bei besonders veranlagten Kindern unter Umständen zu einem nervösen Leiden ausarten kann» (ebd., 53), an. Er bezieht sich hier auf den Hamburger Lehrer Ferdinand Froböse, der seine Aussagen auf den Kinobesuch im Allgemeinen bezieht (also unabhängig von der empfundenen Qualität der vorgeführten Filme), sodass Hellwig – um sein Argument gegen den Schundfilm zu bestärken – kurzerhand unterstreicht, dass diese Wirkungen beim Sehen von Schundfilmen doch noch gravierender sein müssten (vgl. ebd., 53 f.).

Hellwig, der im regen Austausch mit mehreren Fachpersonen aus dem Bereich der Pädagogik und Rechtswissenschaft stand, beruft sich, um diese sekundäre Wirkung der Nervenüberreizung zu beglaubigen, zusätzlich auf einen zweiten Experten: den Prager Universitätsprofessor Dr. Pick. In einem Vortrag, den Pick im Oktober 1910 auf dem Vierten Internationalen Kongress zur Fürsorge für Geisteskranke in Berlin hielt, erläuterte er den Zusammenhang zwischen Psychiatrie und Kolportageroman. Hellwig war nach eigenen Angaben im Besitz eines Skripts zu diesem Vortrag (vgl. Hellwig 1911b, 54). Pick beschreibt den Einfluss der Kolportageliteratur auf nervöse Kinder als schädlich, sie befördere eine lebhaft gesteigerte Fantasie; Jugendliche neigten später zu «pathologischen Tagträumereien», verkannten ihre Umgebung und verfielen in «hysterische Dämmerzustände» (ebd.). Hellwig überträgt dies auf den Film und fügt auch diese Erkenntnisse in seine Argumentation ein:

Wenn Professor Pick mit Recht selbst den Einfluß der Schundliteratur als Ursache für Störungen des seelischen Gleichgewichts schon so hoch wertet, um wie viel mehr muß man annehmen, daß die Schundfilms in gleicher Weise eine krankhafte Nervenüberreizung und dadurch allmählich pathologische Tagträumerei hervorrufen können, da ja, wie wir konstatiert haben, die Schundfilms noch weit intensiver in ihrer Wirkung zu sein pflegen als die Schundliteratur! (ebd., 56)

Auch wenn sein Hauptinteresse der kriminellen Verrohung der Jugendlichen gilt (vgl. ebd., 58), steht für Hellwig fest,

daß durch die gewaltigen Seelenerschütterungen, durch die Nervenreize, welchen die Besucher eines Kientopps, in welchem Schundfilms

vorgeführt werden, unterliegen, auch eine ausgesprochene körperliche Krankheit der Kinder entstehen kann, namentlich bei besonders krassen Reizen einerseits, bei besonders nervösen schwächlichen Kindern andererseits. (Hellwig, 1911b, 56)

«[U]nter häufiger Anführung von Zitaten von Männern der Wissenschaft und Männern der Praxis» (Hellwig 1911b, 66), so beschreibt Hellwig sein Vorgehen selbst, ist die Abhandlung zum Schundfilm in einem relativ wissenschaftlichen, juristisch genauen Stil verfasst. Dies mag darüber hinwegtäuschen, dass viele Zusammenhänge ungeklärt bleiben: Zum Beispiel fehlt, trotz mehrseitiger Beschäftigung mit der Frage, ob Schundfilme schädlicher seien als Schundliteratur, eine klare Begründung für die wiederholte nachdrückliche Feststellung, dass dem so sei (vgl. ebd., 53). Man entnimmt dem Text eher zwischen den Zeilen, der Grund dafür sei die in den Schundfilmen gezeigte sichtbare Wirklichkeit, die in der Schundliteratur hingegen nur beschrieben ist (vgl. ebd., 44 u. 51). Aus heutiger Sicht mögen Hellwigs Ausführungen zu den Wirkungen der Schundfilme als «Sammelsurium abstrusester Reformervorurteile» (Diederichs 2001, 149) erscheinen. Dennoch befand sich Hellwig mit seinen Behauptungen beim Erscheinen der Schrift durchaus auf der Höhe des Diskurses seiner Zeit und argumentierte mit Referenz auf damals geltendes Wissen.

Auch in seinem Aufsatz «Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen» (1914), der in einer medizinischen Fachzeitschrift erschien, beschäftigt sich der Kinoreformer mit der Wirkung des Schundfilms auf Jugendliche und Nervöse und beruft sich auf mehrere Fachpersonen aus dem juristischen und psychiatrischen Bereich, indem er deren «authentische Materialien» (Hellwig 2002, 115) präsentiert: zum einen forensische Unterlagen zu zwei Straftaten, jeweils von Jugendlichen verübt, die als «weder geisteskrank noch geistesschwach» (ebd., 117) galten, eine Brandstiftung und der Mord an einem Vierjährigen. Bei den Gerichtsverhandlungen wird jeweils als mildernder Umstand angebracht, die Täter seien von Kinofilmen suggestiv beeinflusst gewesen – der erste Jugendliche habe nämlich vor seiner Straftat im Kinematografentheater Aufnahmen von einem Feuer gesehen, der zweite einen Wildwest-Film sowie eine Verfilmung des Märchens vom kleinen Däumling (vgl. Hellwig 2002, 115–120).¹⁹

19 Des Problems, Angeklagte und deren Verteidiger könnten dieses Argument missbrauchen, um Strafmilderung zu erzielen, war man sich schon in den 1910er-Jahren bewusst, wie z. B. aus dem Artikel «Staatsanwalt und Kino» (1912b) von O. Th. Stein in *Der Kinematograph* hervorgeht.

Zum anderen zitiert Hellwig ausführlich den italienischen Psychiater und Professor Giuseppe D'Abundo²⁰, um die schädliche Wirkung des Kinos auf Nervöse darzustellen. Bei «erblich vorbelasteten» Personen, so einer der Belege, können kinematografische Vorführungen «Beschwerden verursachen und schließlich zu ausgeprägten geistigen Störungen Anlaß geben» (Hellwig 2002, 121). D'Abundo zählt zu diesen Prädisponierten erstens Neurastheniekranken, zweitens Hysterikerinnen und drittens erblich vorbelastete Kinder. Die neurasthenischen Personen würden von kinematografischen Vorführungen (unabhängig von den gezeigten Filmen) wegen «der schnellen, sich bewegenden, mit Flimmern verbundenen Handlung» (ebd.) in Unruhe und Aufregung versetzt. Bei dieser Gruppe spielt der Inhalt der vorgeführten Filme also keine Rolle; die medialen Qualitäten des Films an sich lösen die Beschwerden aus: Die «vibrierenden Gesichts- und Gehörseindrücke» (ebd.) würden sich auf die Neurastheniekranken übertragen und nachts zu Schlaflosigkeit führen. Mireille Berton beschreibt dies in ihrer Studie treffend als mimetische Denkfigur:

La frénésie gagne tous les éléments réunis dans la situation cinématographique: l'appareillage technique qui fait du bruit, l'image qui bouge et file à toute allure, le spectateur qui mimétiquement s'identifie à cet environnement imprégné de vibrations multiples. (Berton 2015, 130)

Die von D'Abundo und Hellwig behauptete hohe Suggestibilität der Nervösen stimmt mit dem weit über den zeitgenössischen medizinischen Diskurs hinaus verbreiteten Stereotyp der Neurastheniekranken überein, die – reizbar und schwach – den Reizen der Außenwelt in besonderem Maße ausgesetzt sind.

Auch bei Hysterikerinnen könne der Kinobesuch zum Ausbruch einer nervösen Erkrankung führen. D'Abundo berichtet von Fällen hysterischer Frauen, bei denen verstörende Halluzinationen auftraten, die außerdem von Schlaflosigkeit, Kopfschmerzen und Abmagerung begleitet wurden. Die Frauen seien von den Filmen zwar nicht unmittelbar in Schrecken versetzt worden (was bei Hysterikerinnen normalerweise Krankheitssymptome hervorrufe), sondern die Bilder wären ihnen, quasi über eine Zwischenstation, autosuggestiv im Traum in gesteigerter und verzerrter Weise erschienen, was effektiv die Halluzinationen und Illusionen bei den leicht suggestiblen Personen ausgelöst habe (vgl. Hellwig 2002, 123).²¹

20 Gemeint ist D'Abundos Studie «Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici» (1911). Vgl. hierzu Berton (2015, 129–132).

21 Überzeugenderweise weist Berton darauf hin, dass Hysterikerinnen gemäß solchen Beschreibungen selbst wie ein Kinematograf funktionieren, der Bilder projiziert (vgl. 2015, 130).

Schließlich, so Hellwigs Folgerung aus D'Abundos Beobachtungen, könnten auch «erblich belastete» Kinder im Alter von sieben bis zehn Jahren nach dem Kinobesuch nervöse Störungen erleiden. Auch sie würden von neurasthenischen Zuständen, Illusionen und Halluzinationen heimgesucht. Hellwig fasst die Erkenntnisse folgendermaßen zusammen:

Kinematographische Vorführungen von Stücken phantastischen oder tragischen Inhalts können bei nervösen Personen besondere geistige Störungen hervorrufen. Ja, schon das bloße Anschauen irgendwelcher kinematographischer Vorführungen – also ganz abgesehen von ihrem Inhalt – kann infolge Vibrierens der Bilder bei neurasthenischen Personen zu schweren Unzuträglichkeiten führen. *(Hellwig 2002, 125)*

Hellwig, ganz Pragmatiker, stimmt im Folgenden der Stellungnahme eines Bezirksausschusses zu und sieht ein, dass sich die Zensur allerdings letztlich an der Wirkung auf «Menschen mit gesunden Nerven» (Hellwig 2002, 126 f.) orientieren müsse und nicht an neuropathischen Personen.²² Denn für deren Erkrankung können sehr vielfältige, zufällige «Gelegenheitsursachen» (ebd.) verantwortlich sein. Es liege in der Eigenverantwortung der Nervenkranken, das Kino zu meiden (vgl. ebd., 127). Hellwig weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass:

die kinematographische Vorführung eines tragischen Verbrechermotivs oder einer phantastischen Zauberhandlung keineswegs in dem Nervensystem einen Chock erregt, wie er infolge eines Erschreckens oder einer anderen stark erregenden Veranlassung entsteht, sondern daß sie im Gegenteil ganz allmählich den Zuschauer beeinflusst und rasch ins riesenhafte wächst. *(Hellwig 2002, 125)*

Die Zensur auf alle Filme fantastischen oder tragischen Inhalts auszuweiten, ist nach der Meinung des Juristen weder möglich noch sinnvoll (geschweige denn im Interesse der Filmwirtschaft, die Hellwig ja als wichtigen Industriezweig anerkennt). D'Abundos Beobachtungen zu den Nervösen behandelt der Jurist dennoch nicht als unabhängigen Spezialfall, sondern er benutzt die Ausführungen des italienischen Psychiaters, um die gefährliche suggestive Wirkung der kinematografischen Vorführung von Schundfilmen, die in den im Aufsatz zuerst besprochenen Gerichtsfällen der kriminellen Jugendlichen behauptet wird, mit mehr Beweismaterial zu unterfüttern.

22 Vgl. hierzu auch Hellwigs Artikel «Über die Grundsätze der Filmzensur» (1914/15).

Hier zeigt sich klar, was auch im allgemeinen kinoreformerischen Diskurs die Regel ist: Besonders suggestibel und deshalb von den Filmen beeinflussbar seien nicht nur die Nervösen (Neurastheniekrankte, Hysterikerinnen und erblich belastete Kinder), sondern auch generell Heranwachsende, Frauen und Personen aus den unteren sozialen Schichten.²³ So kann der Jurist Hellwig zum Schluss bekräftigen:

Die großen Gefahren der Schundfilms auch in gesundheitlicher Beziehung, vor allem aber auch in ethischer Beziehung, machen es erwünscht, alle Bestrebungen, welche nach einer Stärkung der Position des Filmzensors hinzielen, zu fördern, soweit dies irgend möglich ist. (Hellwig 2002, 127)

Was Hellwig aus den vielen Mitgliedern der Kinoreform hervortreten lässt, ist sein (relativ) wissenschaftliches Vorgehen: Er zieht Spezialisten aus unterschiedlichen Fachbereichen zu Rate (Pädagogen, Juristen und Psychiater), deren Erkenntnisse er abwägt und in seine eigene Argumentation gegen den «Schundfilm» einpasst. Er greift etwa auf die heftig geführte öffentliche Debatte zur Schundliteratur zurück und überträgt deren Argumente auf den Film.

Auf diese Weise gerät auch die Nervenlehre in Hellwigs Abhandlungen zum Kino: Bereits 1910 warnt er vor der Gefahr der Nervenüberreizung und den daraus folgenden nervösen Leiden, die vom Inhalt der Schundfilme und der technischen Qualität der Vorführung ausgehe. Im Aufsatz von 1914 benutzt Hellwig dann D'Abundos psychiatrische Beobachtungen zur Wirkung des Kinos auf Nervöse als Schreckbild für sein Argument gegen den Schundfilm und seine Wirkung auf suggestible Zuschauende. Die Leserschaft der Ärztlichen Sachverständigenzeitung, wo der Text erschien, war mit dem medizinischen Diskurs der Nervenleiden mit Sicherheit schon vertraut – sein Plädoyer gegen den Schundfilm brachte Hellwig dort also mit der richtigen Akzentuierung an.

Hellwigs psychiatrische Thematisierung des Schund-Problems ist symptomatisch für die allmähliche Medikalisierung der allgemeinen Schund-Debatte, die Killen (2006b), der den psychiatrischen Diskurs zum Schundfilm bis in die Weimarer Zeit hinein untersucht, in dieser Zeit ansetzt: «Conservatives attacked <Schund> on moral-aesthetic grounds, while socialists characterized <Schund> as a symptom of capitalist mass culture; yet both increasingly shared a medicalized discourse about its effects on

23 Auch Berton bestätigt: «Parmi les membres qui composent le public, les enfants, les névrosés et les femmes sont considérés comme les plus vulnérables aux attaques du spectacle cinématographique» (2015, 128).

youth» (2006b, 39). Die Tatsache, dass der Kampf gegen den ›Schund‹ nicht nur von Konservativen, sondern auch im sozialdemokratischen Lager geführt wird, und somit politische und ideologische Grenzen überschritten werden, führt Killen außerdem zu dem Schluss, dass die herkömmliche Interpretation der Schund-Debatte als «symbolic class war by means of which the German middle classes sought to control lower-class morality» (ebd., 42) zu kurz greife.

Killen stellt die Debatte zum Schundfilm in den größeren Zusammenhang der *Jugendfrage*, die um 1900 von der Sozialreformbewegung diskutiert wurde. Darin gelten Jugendliche aus dem Proletariat als eine, durch soziale Missstände wie geschwächte Familienstrukturen, Jugendkriminalität, Prostitution etc., grundsätzlich gefährdete Gruppe. Der Schundfilm sei aus dieser Perspektive betrachtet eines unter vielen sozialen Übeln, die den Jugendlichen schaden (vgl. Killen 2006b, 38 f.).

Mit der Medikalisierung der Debatte bot sich nun eine neue Möglichkeit, gegen den Schundfilm vorzugehen. Wie Killen aufzeigt, wurde etwa das Konzept der psychopathischen Konstitution, das eine Art Skala von normal bis krank einführte, zum neuen Grundbaustein der Anti-Schund-Kampagne. Proletarische Jugendliche wurden damit zu Prädisponierten, zu potenziellen Verbrechern und mussten vor schädlichen Einflüssen bewahrt werden (vgl. ebd., 39 f.). Das Konzept der Prädisposition zur Straftat oder zur Nervenkrankheit, die durch suggestive Filme geweckt werde, wird auch in den hier präsentierten Schriften von Hellwig deutlich.

Die praktische Seite der Medikalisierung der Schund-Debatte liegt auf der Hand: Die reformerischen Argumente lassen sich mit mehr Durchschlagskraft anbringen. Darauf verweist auch Killen: «The discursive coupling of psychopathy and ›Schund‹ provided legitimacy to calls for greater intervention» (2006b, 40). Gerade auch die im Kreis der Kinoreform behauptete vom Schundfilm ausgehende Gefahr der *Nervenkrankheit*, fällt in der Kultur der Jahrhundertwende auf fruchtbaren Boden, fungiert sie doch bereits als kulturpessimistisches Schreckbild.

Von unterschiedlichen Geistesströmungen und Diskursen geprägt, schließen die hier vorgestellten Kinoreformer, Walther Conrad, Ernst Schultze und Albert Hellwig, alle an den Nervositätsdiskurs an. Mit der intensiven Rezeption der Werke dieser orthodoxen Reformer, nicht zuletzt durch andere Mitglieder der Kinoreformbewegung, gewannen nicht nur ihre generellen Ansichten zum Kinowesen an Bekanntheit, sondern auch die spezifischen Argumentationsweisen. Auf diese Weise konnten sich miteinander auch Vorstellungen zum nervenaffizierenden Medium verbreiten.

Die Rede von der schädlichen Nervenerregung, so ließe sich zusammenfassen, taucht im Zusammenhang mit von der Kinoreform kritisierten Filmgenres auf (Sensationsfilme, tragische Dramen, Kriminalfilme oder erotische Filme – für Hellwig schlicht: Schundfilme) – bei Conrad und Schultze auch in Verbindung mit der nationalistisch motivierten Ablehnung fremdländischer Filme. Schultze, der sich auch an der Debatte zur Schundliteratur beteiligte und sich oft auf sensationalistische Artikel aus der Tagespresse bezog, begreift die Kinematografentheater als Teil des nervösen Berlins, dem Prototyp einer Großstadt. Demgegenüber imaginiert Conrad das Kino, wenn es denn in seinem Sinne gestaltet und christianisiert wäre, auch ganz positiv als potenziellen Schutzort innerhalb solcher nervösen Metropolen. In Hellwigs Schriften kommen wiederum psychiatrische und kriminologische Konzeptionen der Nervosität zum Tragen. All diesen Fundamentalreformern gemeinsam ist die Idee, gewisse Tendenzen am kommerziellen Kino seien nervenschädlich – ein in der Zeit massenwirksames Schreckbild, das der Untermauerung der eigenen Argumente diene.

2.2 Psychiatrische Perspektiven: Nervenzerrüttung, Suggestion und Nachahmung

Nicht nur besorgte Personen mit klerikalem, pädagogischem oder juristischem Hintergrund, sondern auch die Medizin und Psychiatrie interessierten sich anfangs des 20. Jahrhunderts für die gesundheitlichen Effekte des Kinos, wird dessen Besuch doch immer mehr zur beliebten Freizeitbeschäftigung der Massen und damit zum sozial relevanten Phänomen. Neben hygienischen Bedenken wie den schlechten Luftverhältnissen im Kinosaal oder den angenommenen vom Flimmern verursachten Augenschäden sorgten sich medizinische und psychiatrische Fachleute auch um die Nervengesundheit des Kinopublikums.²⁴ Genauso wie sie wie selbstverständlich auch andere Phänomene der modernen Kultur kommentierten – man denke etwa an Willy Hellpachs *Nervosität und Kultur* (1902) – so geschah dies auch mit dem neuen Medium. Die Wirkung des kommerziellen Kinos wurde in der heilkundlichen Auseinandersetzung größtenteils als nervenschädlich angesehen, und in der Kinoreform wiederum stützte

24 Mit dieser medizinischen und psychiatrischen Perspektive auf den Gegenstand hat sich eingehend Berton in ihrer Dissertation beschäftigt (vgl. Berton 2015). Die vorliegende Studie beschränkt sich diesbezüglich auf Beispiele von psychiatrischen Fachpersonen, die innerhalb der deutschsprachigen Kinoreform tätig waren oder im öffentlichen Diskurs zum Kino stark rezipiert wurden.

man sich gerne auf medizinische Autoritäten, um die eigenen Argumente zu untermauern. In psychiatrischen Studien werden die Nervösen häufig als Extrembeispiel angeführt, um die schädlichen Effekte des Kinos oder gewisser Filme auf potenziell alle Zuschauenden hervorzuheben.

Bevor mit Naldo Felke und Robert Gaupp zwei solche psychiatrische Positionen analysiert seien, gilt es darauf hinzuweisen, dass einzelne Fachpersonen in der Zeit auch die entgegengesetzte Meinung vertraten und das Kino als nervöses Heilmittel beschrieben, worauf sich wiederum die deutsche Branchenpresse zur Verteidigung gegen die von der Reform hervorgebrachten Argumente gerne berief.²⁵

Als erstes Beispiel einer psychiatrischen Auseinandersetzung mit der Nervenwirkung des Kinos soll Naldo Felkes kurzer Artikel «Die Gesundheitschädlichkeit des Kinos» (1913) dienen – obwohl Felke mit seiner radikalen Ablehnung des Kinos dem kinogegnerischen und nicht dem reformerischen Lager zuzuordnen ist. In seiner Studie zieht der Psychiater nämlich den radikalen Schluss: «[M]an sollte jeder Einschränkung des Kinogewerbes, gleichviel welcher Art, aus gesundheitlichen Gründen zujubeln» (Felke 1913, 255), denn die nervenaffizierende Wirkung ging für ihn von den medialen Qualitäten des Films aus, war also unabhängig vom Filminhalt.

In der populärwissenschaftlichen Zeitschrift *Die Umschau* veröffentlichte Felke die Ergebnisse eines Experiments, mit dem er der These nachzugehen versuchte, das Kino müsse durch die schnellen Bildwechsel und das Flimmern der Bilder schädlich auf die Augen und Nerven der Besuchenden wirken. Felke setzte drei Probanden in ein Kinotheater, um der einfachen Frage nachzugehen: «[W]ie lange kann ein Mensch derartigen Lichtbildervorführungen beiwohnen?» (ebd., 255). Für seinen Versuch wählte Felke «einen Durchschnittsmenschen von höchst robuster Konstitution, einen geistig tätigen Akademiker, beide mit kräftigen und gesunden Augen, alsdann einen nervösen Künstler mit einer Schwäche der Augennerven» (ebd., 255). Bei allen Probanden verzeichnete Felke im Laufe der Vorstellung eine Pulssenkung, alle klagten allmählich über Kopfschmerzen und ermüdete Augen, wobei der Robuste sich am spätesten beschwerte und der Nervöse zuerst. Jedoch verließ der Durchschnittsmensch den Kinosaal nach vier Stunden und 45 Minuten als erster, was Felke erstaunte. Als zweiter gab der Akademiker auf: nach fünf Stunden und 30 Minuten. Am längsten hielt der nervöse Künstler durch: Dieser blieb trotz Kopfweg und Augentränen fünf Stunden und 50 Minuten im

25 Vgl. dazu Kapitel 3.1. Zudem spielten wissenschaftliche Filme auch in der deutschen Nervenheilkunde eine wichtige Rolle, vgl. Podoll/Lüning (1998) und Curtis (2015).

Kinosaal sitzen (weshalb ihn Felke im Artikel als willensstark bezeichnet). Im Anschluss an den Kinobesuch hätten die Beschwerden des Nervösen jedoch noch lange angehalten:

Er schildert sein Befinden nach dem Niederlegen folgendermaßen: Der Kopf schmerzte sehr heftig. Er hatte das Gefühl, als sei der ganze Schädel hohl bis tief hinten herab. Noch lange nach dem Niederlegen war ihm zumute, als hebe und senke sich die Bettstatt mit ihm, als sänke er tiefer und tiefer. Es dauerte stundenlang, bis er Schlaf fand. (Felke 1913, 255)

Mutmaßend und verallgemeinernd fährt Felke fort: «Zugegeben, daß die Versuchsperson in diesem Fall ein nervös veranlagtes Individuum war, ein Teil der schädlichen Wirkung dürfte sich aber auch beim Normalen einstellen». Dass mit dem Experiment längst keine Repräsentativität gegeben ist, liegt auf der Hand und wie sich die «Normalen» nach dem Experiment fühlten, lässt der Psychiater außerdem verdächtigerweise unerwähnt. So kommt er zum Schluss: «Die hohe Schädlichkeit für Augen und Nerven dürfte damit erwiesen sein [...]» (Felke 1913, 255).

Felkes Studie stieß auch außerhalb der wissenschaftlichen Sphäre auf Resonanz: Sein Experiment blieb vor allem von der Kinobranche nicht unbeachtet. Die Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* publizierte den bissigen Artikel «Antikino-Wissenschaft» (Anon. 1913a)²⁶, der Felkes fehlende Objektivität und die mangelhafte Beweiskraft der Studie über vier Seiten hinweg Punkt für Punkt genauestens offenlegt und kritisiert. Bei dem Artikel von Felke handle es sich letztlich um Behauptungen ohne Beweise, heißt es darin, die Studie bringe nicht mehr als Felkes kinofeindliche Gesinnung zum Ausdruck.

Bei der Gelegenheit wird im selben Artikel auch gerade gegen den namhaften Psychiater Robert Gaupp ausgeholt: «Vermutlich hat es Herrn Naldo Felke der <wissenschaftliche> Kinoruhm Professor Gaupps in Tübingen angetan, der neben nur sehr wenigen anderen Aerzten eine Schädigung der Augen und Nerven festgestellt haben wollte» (ebd.).

Durchaus zählte Gaupp zu den prominenten Mitgliedern der Kino-reformbewegung. Als bedeutender Psychiater und Neurologe war er in Tübingen tätig. Zu seinen Interessensgebieten gehörten unter anderem die Kriminologie und die Rassenhygiene: der konservativ-nationalistisch gesinnte Gaupp befürwortete auf dieser Basis die Zwangssterilisierung. Der Mediziner – ein Schützling des einflussreichen Psychiaters Emil Kraepelin – setzte sich wie sein Mentor auch mit kulturellen Themen aus-

26 Vgl. dazu Kapitel 3.1.

einander: mit der Schundliteratur (vgl. Curtis 2015, 127) und dem Kinematografen. Diese Art der Medikalisierung von sozialen und kulturellen Problemen und Phänomenen ist, wie Curtis hervorhebt, charakteristisch für die Zeit der Jahrhundertwende:²⁷

This intervention into the social sphere manifested itself in two ways: more doctors became involved in social medicine or public health, and more doctors wrote cultural critiques from a medical standpoint.

(Curtis 2015, 127)

So gelangt auch das soziale Phänomen des neuen populären Unterhaltungsmittels Kino in das medizinische und psychiatrische Blickfeld – und medizinische Nervenkonzepte damit direkt in die Kinoreformbewegung.

Im Jahr 1912 hielt Gaupp einige öffentliche Vorträge im Sinne der Kinoreform, etwa an einer Tübinger Bürgerversammlung gemeinsam mit dem Kunstprofessor Konrad Lange (vgl. Schweinitz 1992, 432). Publiziert wurden beide Vorträge zusammen als Flugschrift zur Ausdruckskultur des Dürerbunds mit dem Titel *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel*. Gaupps Beitrag darin heißt «Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt» (2002 [1912]) und bietet eine psychiatrische Perspektive auf die Nervenerregung durch das Kino, aber auch auf Suggestion und Nachahmung – von der Kinoreform und kinokritischen Positionen genauso gefürchtete Wirkungen wie erstere.

Die Topoi Suggestion und Nachahmung tauchen in Beiträgen der Kinoreformbewegung von ihrem Beginn bis in die 1920er-Jahre hinein auf, um gegen unliebsame Tendenzen vorzugehen. Bereits im *Bericht der Kommission für «Lebende Photographien»* aus dem Jahre 1907 wurde die Befürchtung geäußert, durch kriminelle und unsittliche Bilder könne beim Publikum der Nachahmungstrieb angeregt werden und Filme könnten zu Verbrechen oder Prostitution verleiten (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg 1907, 27 f.; 30). Und noch der Schweizer Pfarrer Hermann Halter, ein entschiedener Spielfilm-Gegner, der im Jahr 1921 seine vehemente Schmähchrift *Die Kino-Frage. Ein Wort zur Aufklärung über das heutige Kinowesen*²⁸ veröffentlichte, glaubte an die unweigerliche Imitation des Gesehenen durch das Publikum. Halter, der das Kino auch als «Gauner-Universität» (1921, 26) beschreibt, gibt «Zehn tiefgründige Wahrheiten» bekannt, von denen spe-

27 Als wohl auch zeitgenössisch bekanntestes Beispiel hierfür wäre Max Nordaus medizinische Diagnose zum Kulturzustand in seiner Abhandlung *Entartung* (1892) zu nennen.

28 Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Matthias Uhlmann.

ziell die letzten fünf das Kinopublikum betreffen – eine vom Gesehenen unabhängige Subjektivität oder gar eigenes kritisches Denken traute er demselben offenbar nicht zu:

1. Was du issest, davon lebst du;
2. Was du liesest, das bist du;
3. Wo du hörst, dahin gehörs du;
4. Wo du horchst, da gehorchst du;
5. Mit wem du gehst, der bist du;
6. Was du *siehst*, das *begehrt* du;
7. Was du *schaust*, das *tust* du;
8. Was du *gesehen*, das *lernst* du;
9. Was du *betrachtest*, das *liebst* du;
10. Was du *liebst*, des *Sklave wirst* du.

(Halter 1921, 21)

Diese Aussagen zur Nachahmungswirkung werden in der Schrift des Pfarrers als Allgemeinwissen präsentiert und nicht weiter begründet – beglaubigt werden sie implizit durch seine persönliche Autorität als Gebildeter und Geistlicher. Andere Mitglieder der Kinoreformbewegung und kinokritische Personen mit medizinischem oder psychiatrischem Hintergrund versuchten, für ähnliche geäußerte Thesen hingegen wissenschaftliche Erklärungen zu liefern.

In seinem in der Dürerbund-Flugschrift veröffentlichten Vortrag rückt der Psychiater Robert Gaupp Suggestion, Nachahmung und Nervenkrankheit in einen engen Zusammenhang, indem er sein Augenmerk auf die Gefahren für die körperliche und geistige Gesundheit des Kinopublikums richtet und besonders den starken Einfluss des Kinos auf Jugendliche betont. Gefahren für die *körperliche* Gesundheit liegen für Gaupp in der schlechten Luft und der Feuergefahr in den Kinotheatern sowie im «Flimmern und Wackeln der Bilder», das den Augen schade und zu Schwindel und Ermüdung führe (vgl. 2002, 104). Die Gefahren für die *seelische* Gesundheit des Kinopublikums wiederum hängen laut Gaupp einerseits mit der «kinematographische[n] Darstellung komplizierter Bewegungsformen» (ebd.) zusammen, andererseits mit dem Inhalt der Filme.

Sogar bei belehrenden Filmen komme es aus physiologischen Gründen zur «Müdigkeit und Abspannung» (ebd., 105) – besonders bei Kindern und Ungebildeten –, weil die Aufmerksamkeit des Publikums enorm angestrengt werde.²⁹ Die Flüchtigkeit der Bilder und das Fehlen von Pau-

29 Gaupp widerspricht sich in seinem Beitrag insofern, als er die rasche Verbreitung und Beliebtheit der Kinotheater an anderer Stelle psychologisch mit der «Mühelosigkeit des Genusses» sowie der starken Wirkung auf das menschliche Gemüt durch die Kinobilder begründet (vgl. 2002, 103).

sen stehe der gedanklichen Verarbeitung im Wege und schließe einen Lerneffekt grundsätzlich aus, weshalb Gaupp, im Gegensatz zu vielen anderen Personen aus dem Kreis der Kinoreform, keine Hoffnung auf das Genre der belehrenden Filme setzt, wenn diese im Kinosaal vorgeführt werden (vgl. 2002, 106 f.). Diese Art des Unterrichts passe zum von der Flüchtigkeit und dem Überfluss der Reize gezeichneten modernen Zeitalter:

Wir leben ja in einer Zeit nervöser Hast und Vielgeschäftigkeit, in der von allen Seiten die mannigfaltigsten äußeren Reize auf die jungen Seelen einströmen, in der die Jugend so leicht blasiert wird; sollen wir da eine Belehrungsform gutheißen, bei der nur ein flüchtiges oberflächliches Erfassen, ein passives Hinnehmen und ein halbes Verstehen des Gebotenen stattfindet?
(Gaupp 2002, 107)

Doch auch auf der Ebene des Inhalts seien Kinofilme schädlich für die geistige Gesundheit – was durch die kinematografische Darstellung noch verstärkt werde. Deshalb seien manche «Unterhaltungsfilms» noch schädlicher als der «Schundroman» (ebd., 109):

Die Wirkung dieser gefühlserregenden Stoffe verstärkt sich durch die *zeitliche Konzentration der Vorgänge*. Was uns der Detektiv- und Schundroman in einem dicken Bande an Sensationen schafft, das stellt uns der Kino in 10 bis 15 Minuten konzentriert vor Augen. Die psychologische Wirkung wird dadurch eine ganz andere. Beim Lesen können wir nach Belieben halt machen, am Gelesenen Kritik üben, uns von dem Druck durch Nachdenken innerlich frei machen, das gruselige Zeug verdauen; beim Kino wird die gemüthliche Erregung durch die rasche Folge der leibhaftig vor Augen geführten Bilder gehäuft und verstärkt; zum Nachdenken und Sichbefreien bleibt keine Zeit; es kommt nicht zum seelischen Ausgleich. Die schaurigen und grotesken «Dramen» erschüttern namentlich bei jugendlichen und empfindsamen Menschen das Nervensystem bis zur Qual, aber sie geben dem Zuschauer nicht die Mittel, mit denen er sich sonst der Angriffe auf sein Nervensystem erwehrt: er kommt nicht zur ruhigen *Überlegung* und *geistigen Verarbeitung*, zur nüchternen Kritik.
(Gaupp 2002, 109)

Dies stelle weniger in Bezug auf die erwachsenen, kritischen Zuschauenden ein Problem dar als für Kinder und «urteilschwach[e] Menschen» (ebd., 110). Hier kommt das Konzept der Suggestion ins Spiel, die für Gaupp teilweise vom kinematografischen Dispositiv ausgeht:

Das Kino stellt aber alles gewissermaßen vor Augen, und zwar unter den psychologisch günstigsten Bedingungen für eine tiefe und oft nachhaltige Suggestivwirkung: der verdunkelte Raum, das eintönige Geräusch, die Aufdringlichkeit der Schlag auf Schlag einander folgenden aufregenden Szenen schläfern in der empfänglichen Seele jede Kritik ein und so wird gar nicht selten der Inhalt des Dramas zur verhängnisvollen Suggestion für die willenlos hingeebene jugendliche Seele. Wir wissen, *daß alle Suggestionen tiefer haften, wenn die Kritik schläft*. Starke Gefühlsregung schläfert sie ein. (ebd.)

«[N]ervenerschütternde Stoffe» (ebd.) entdeckt Gaupp in verschiedenen Genres: etwa in Bildern historischer oder politischer Ereignisse. Gaupp führt hier wortgenau einige von Walther Conradts Beispielen an (vgl. Conradt 1910, 12 f.). Auch «erotische Films» würden der Fantasie und «nervöse[n] Gesundheit» der Jugendlichen schaden: «Dramen wie <Die weiße Sklavin> oder <Die Vampyr tänzerin>³⁰ sind für das heranwachsende Geschlecht das reine Gift» (Gaupp 2002, 111).

Beim erwähnten Film *DIE WEISSE SKLAVIN* handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um einen der beiden erfolgreichen dänischen Mädchenhandel-Filme der Nordisk: *DEN HVIDE SLAVEHANDEL* (*DIE WEISSE SKLAVIN I*, August Blom, Nordisk Film, DK 1910)³¹ oder den längeren, 50-minütigen Film *DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER* (*DIE WEISSE SKLAVIN II*, August Blom, Nordisk Film, DK 1911). In beiden Filmen, die einander in der Handlung stark ähneln, gerät die weibliche Hauptfigur in die Fänge skrupelloser Mädchenhändler und wird im letzten Moment, bevor sie ihre Ehre verliert, vom Helden der Geschichte gerettet.

Basierend auf dem Roman *Den hvide Slavinde – det tyvende århundredes Skændsel* (1905) der dänischen Schriftstellerin Elisabeth Schøyen zur Aufklärung gegen den Mädchenhandel, handelte es sich bei den Verfilmungen um actionreiche Exploitation-Filme, die immer wieder Szenen sexueller Bedrohung der Protagonistin zeigen und etwa auch den Vorgang einer Entführung Schritt für Schritt darstellen. Mit Cancan- und Bauchtanzszenen im Bordell und der Erwürgung eines Freiers durch die Protagonistin

30 Hierbei dürfte es sich um den Film *VAMPYRDANSERINDEN* (*VAMPYRTÄNZERIN*, August Blom, Nordisk Films, DK 1912) handeln, den Niels Penke wie folgt charakterisiert: «Dieses verschollene Melodram inszenierte Clara Wieth als vampireske *femme fatale*, die ihrem Verehrer (Robert Dinesen) tanzend Verstand und Leben raubt» (2013, 10).

31 Die späteren Filme sind inspiriert vom kurzen Film *DEN HVIDE SLAVINDE* (*DIE WEISSE SKLAVIN*, Viggo Larsen, Nordisk Films Compagni, DK 1907). 1912 erschien außerdem *DEN HVIDE SKLAVEHANDEL III* (*NINA, DIE WEISSE SKLAVIN*, Urban Gad, Nordisk Films, DK 1912).



17a–b Die Gefangene Edith, ohnmächtig neben einem Freier und auf der Flucht in DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER (August Blom, DK 1911)

fällt der Film von 1910 jedoch etwas freizügiger und brutaler aus als jener aus dem Folgejahr. Klaus Kreimeier charakterisiert ersteren als

das frühe Produkt einer transnationalen Kulturindustrie, die Gerüchte und Alltagsdiskurse, Trivialmythen und im kollektiven Bewusstsein verwurzelte Stereotypen aufsaugt und sie im Verwertungsprozess intermedial zu nutzen versteht: im Idealfall mit der lukrativen Aussicht, dass die jeweilige Thematik über mehrere Jahre hinweg die Aufmerksamkeit eines Massenpublikums findet und sich somit seriell ausbeuten lässt. (Kreimeier 2011, 294)

Angesichts der großen Bekanntheit dieser dänischen Dramen, ihres sensationalistischen Inhalts und einer erfolgreichen kapitalistisch-modernen Vermarktungsstrategie, erstaunt es nicht, dass gleich beide, Robert Gaupp wie auch Konrad Lange,³² die Filme in ihrem kinoreformerischen Doppelvortrag (vielleicht in Absprache) als Negativbeispiele wählten.

Gaups Behauptung, die aufreizenden Bilder solcher Filme würden der nervösen Gesundheit der (männlichen) Jugendlichen schaden, führt indes auf die weitverbreitete zeitgenössische Auffassung zurück, gewisse Nervenkrankheiten wie die Neurasthenie könnten durch Onanie oder sexuelle Frustration ausgelöst werden. Mit dem Begriff nervös im Sinne einer Männerkrankheit konnte auch auf die Impotenz verwiesen werden, die oft als Folgeerscheinung der Onanie verstanden wurde (vgl. Radkau 2000, 156). Die im ersten Dezennium des neuen Jahrhunderts bestehende Sorge um die sinkende Geburtenrate (vgl. ebd., 173), dürfte deshalb die

32 Konrad Lange hebt in seinem Vortrag den Exploitation-Charakter von EDITH, DIE WEISSE SKLAVIN hervor: «Ein beliebtes Thema ist der Mädchenhandel, wobei die Versicherung, durch solche Films abschreckend wirken zu wollen natürlich Vorwand ist» (1912, 22). Da die Protagonistin nur im Film von 1911 den Namen Edith trägt, wird hier die DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER (DIE WEISSE SKLAVIN II, August Blom, Nordisk Film, DK 1911) gemeint sein.

Skepsis in der Kinoreform verstärkt haben, eine ganze Generation jugendlicher solchen erotischen Filmen auszusetzen.

Den größten Tadel erhält von Gaupp schließlich das Genre des Kriminalfilms: «Für besonders gefährlich halte ich die Bilder aus dem *Verbrecherleben*, die auf alle Altersstufen nervenerregend und zerrüttend einwirken» (Gaupp 2002, 111). Solche Filme versetzen laut dem Psychiater Kinder in «Aufregungszustände [...], die eine schwere Nervenschädigung verraten» (ebd., 112).

Eine Folgewirkung dieser suggestiven Aufregung, schlussfolgert der Text, könne sodann die Nachahmung des Gesehenen sein. Brutale Darstellungen könnten «bei psychopathischen Naturen sexuelle Perversitäten [...] fördern», so wie auch die Darstellung von Verbrechen Jugendliche zum Begehen ebensolcher anregen könne (vgl. ebd., 112). Manch ein «überreizter Mensch», behauptet Gaupp, habe sich im Anschluss an einen Film, in dem ein Selbstmord gezeigt wurde, sogar schon selbst das Leben genommen (vgl. ebd., 111). «Schundfilme», die aufgrund ihrer tiefen Wirkung ein «Gift» (ebd.) für die seelische Gesundheit der Jugendlichen darstellen, gehörten deshalb verboten; Gaupp fordert eine staatliche Filmzensur und ein Reichs- oder Landesgesetz für die Kinotheater (vgl. ebd., 113).

Mit der Idee, sogenannte Schundfilme könnten Zuschauernde zu Verbrechen anstiften, greift die Kinoreform auf ein Argumentationsmuster zurück, das im Nervositätsdiskurs schon seit geraumer Zeit auf Populärliteratur und die sensationalistische Presse angewendet wurde. So war etwa der Psychiater Richard von Krafft-Ebing davon überzeugt, die «Sensationslektüre» könne Nervenranke zu Mord- oder Suizidgedanken verleiten (vgl. 1885, 119). Die übermäßige Reizbarkeit der Nervösen wurde in dieser Zeit auch in der Kriminologie als Ursache von Verbrechen diskutiert (vgl. Radkau 2000, 68).

Zusammenfassen lassen sich Gaupps Überlegungen wie folgt: Die aufregenden Stoffe der Schundfilme, kombiniert mit Art der Darbietung (der Flüchtigkeit der Bilder, dem Fehlen von Pausen) und dem suggestiven Rahmen des Kinosaals führen aus Sicht des Psychiaters zu Erschütterungen des Nervensystems; Suggestionen haben es in diesem Ambiente leicht, die Kritikfähigkeit ist ausgeschaltet, die Zuschauernde, vor allem Jugendliche, Kinder und – in Gaupps Duktus – Urteilsschwache, neigen zur Nachahmung des Gesehenen und damit zu kriminellen Verhalten und sexuellen Verstößen gegen die Sittlichkeit. Die Schädlichkeit der Schundfilme ist hier, noch genauer und ausführlicher als beim Juristen Hellwig, mit damals aktuellem medizinischem Wissen begründet.

In den Texten von Hellwig und Gaupp wird deutlich, dass das Konzept des nervenaffizierenden Kinos einen verwandten zeitgenössischen

Topos tangiert: jenen der Hypnosewirkung des Kinos.³³ Hypnose stellt um 1900 ein Faszinosum dar, das in den 1880ern aus der Psychologie in den kulturellen Diskurs geriet (vgl. Schweinitz 2010, 460) – und somit zeitgleich einen ähnlichen Weg beschritt wie die Nervenlehre. Besonders (aber nicht nur)³⁴ in kinokritischen Texten findet sich in der Frühzeit des Mediums die Vorstellung, das Kino wirke wie eine hypnotisierende Person, die den Zuschauenden Suggestionen eingibt.³⁵

Bei der Hypnose werden die Hypnotisierten nach zeitgenössischer Vorstellung in einen Zustand der Bewusstlosigkeit und erhöhten Suggestibilität gebracht. Das rationale Denken ist ausgeschaltet und das Unterbewusstsein wird angesprochen, um den Subjekten Ideen einzugeben oder sie zu bestimmten Taten zu verleiten (vgl. Berton 2015, 349). Rae Beth Gordon erklärt, die strukturelle Ähnlichkeit zwischen frühen Kinovorführungen und öffentlichen Hypnotismus-Spektakeln auf der Bühne sei derart groß gewesen, dass «fears about the domination of the lower faculties, nervous illness, and contagion should immediately arise in regard to cinema, just as they had in regard to the shows of magnetizers» (Gordon 2001, 129 f.).

Man befürchtete aber nicht nur die suggestive Beeinflussung des *Individuums* durch das Kino. Zum Hypnose-Konzept gesellten sich in den Texten zum Massenmedium Kino oft Ideen aus der Massenpsychologie,³⁶ wie sie etwa vom Franzosen Gustave Le Bon in *Psychologie des foules* (1895) vertreten wurde. Le Bon zufolge legt das Individuum in der Masse seine Persönlichkeit sowie seine Kritik- und Denkfähigkeit ab. Die Masse wird somit zur impulsiven, irrationalen, leicht suggestiblen Größe. Der Mediziner Hermann Duenschmann, der Le Bons Theorie, die 1911 auch in deutscher Übersetzung erschien, direkt auf das Kino anwendet, konstatiert 1912:

Was uns aber dabei besonders interessiert, ist die Tatsache, daß in der Menge *alle Gefühle und Handlungen im höchsten Grade kontagiös sind*, daß ferner der Mensch, als Glied einer Menge, einen so außerordentlich hohen Grad von *Suggestibilität* zeigt, wie man es beim Einzelindividuum nur im Zustande der *Hypnose* beobachtet. Wie bei dem Hypnotisierten das Ober-

33 Ausführlich mit der Hypnose in Bezug auf das frühe Kino haben sich z. B. Gordon (2001, 127–166), Schweinitz (2010) und Berton (2015, 345–428) beschäftigt.

34 Wie Schweinitz darlegt, taucht das Konzept der Hypnose nicht nur bei kinoskeptischen Stimmen wie Hellwig, Gaupp oder Duenschmann auf, sondern auch bei Personen, die vom jungen Medium fasziniert waren – z. B. beim Filmtheoretiker Hugo Münsterberg (vgl. 2010, 467).

35 Ein Beispiel für diese Vorstellung ist etwa im Aufsatz «Der Kinematograph und seine Gefahren» (1912) des Schweizer Kinoreformers Christian Beyel zu finden.

36 Mit den psychologischen und soziologischen Vorstellungen zur Masse um 1900 hat sich Berton (2015, 388–412) eingehend auseinandergesetzt.

bewußstein gelähmt ist, sodaß derselbe in allen seinen Handlungen Sklave des Hypnotiseurs wird, so kann auch das einzelne Glied einer Volksmenge unter bestimmten Bedingungen völlig die Kontrolle über seine Handlungen verlieren. *(Duenschmann 2002, 90)*

Da ihr logisches Denken ausgehebelt ist, könne die Masse nur in Bildern denken und lasse sich auch besonders leicht durch solche lenken. Zu den Bildern zählt Duenschmann im breiten Sinne auch «zauberhaft wirkende Worte und stereotype Formeln» (ebd.). Das wirksamste Mittel der Suggestion sei aber das Beispiel: «Wenn man die Menge zu einer Handlung fortreißen will, so wird es immer das Beste sein, es ihr vorzumachen» (ebd.). Ebenso wie die Pantomime, so zeige auch das Lichtspiel das «Bild einer Handlung» (ebd.) und wirke dadurch stärker auf die Masse als das Wort. Durch die technische Reproduzierbarkeit erlange der Kinematograf zudem eine «nahezu unbegrenzte Steigerung der Massenwirkung» (ebd., 91).

Duenschmann fürchtete damit verbunden auch die fremden Einflüsse, die über die mehrheitlich ausländischen Filme nach Deutschland gelangen würden, den Einfluss von Demagogen, die «Auflösung der deutschen Familie», die «Zerstörung unserer nationalen Sitten» (Duenschmann 2002, 93). Freilich lassen sich Duenschmanns (sowie auch schon Le Bons) Ausführungen auch als eine Art Ratgeber zur Massenmanipulation lesen. Duenschmann schwebte konkret nämlich der deutsch-nationale Film vor – auch solche Ideen kursierten zur Zeit der positiven Reform.

Wie hängen aber Suggestion und Nachahmung mit der Nervenlehre zusammen? Per damaliger Definition sind die Neurastheniekranken willenlose Schwache, die auf Reize der Außenwelt besonders stark reagieren. Die Qualitäten Reizbarkeit, Willenlosigkeit und Suggestibilität, nach zeitgenössischer Ansicht charakteristisch für Nervenranke, beschreiben gleichermaßen den Zustand des Individuums unter Hypnose wie innerhalb einer Volksmasse (vgl. Berton 2015, 428). Demnach überrascht es nicht, dass die Nervösen aus psychiatrischer Sicht meist als besonders stark gefährdet von eindringlichen Darstellungen galten.³⁷

Oft fungieren die Neurastheniekranken in den Kino-Texten deshalb als abschreckendes Extrembeispiel, als außerordentlich manipulierbare und zur Nachahmung krimineller Taten bereite Personen, als jene, die seelisch und körperlich am meisten unter den Schundfilmen leiden. Sie wer-

37 Im Artikel «Der Kientopp» (1912) des kinofeindlichen Sozialreformers Victor Noack findet sich beispielsweise das Konzept der Hypnose: «Aber – das Volk hat seine Groschen geopfert und wankt und weicht nicht; es starrt und stiert; ganz im Banne des ‚Sensations-Schlagers‘, vergißt es alles um sich her. Erschöpft, nervös wie nach einer Überarbeitung, verläßt man um 11 Uhr seinen Platz; taumelnd, wie aus tiefer Hypnose erweckt» (1992, 74).

den genannt, um die nervenschädliche Wirkung gewisser Filme – verallgemeinernd auch auf das sogenannte normale Publikum – nachdrücklich hervorzuheben.

Die Praxis, gesundheitlich schädliche oder suggestive Wirkungen des Kinos an solchen Ausnahmefällen zu beschreiben, hat den praktischen Effekt, dass sich die anvisierte Leserschaft, deren Angehörige sich zu den Normalen zählen dürfen (nämlich männliche Gebildete), die behaupteten Wirkungen nicht am eigenen Körper nachvollziehen muss, um an deren Existenz zu glauben. So gilt in diesen Texten meist erst der übermäßige Konsum oder das Sehen von besonders grausigen Schundfilmen als schädlich für Gesunde und Personen aus den besser gestellten sozialen Schichten. Die Beschreibungen der hypnotischen Wirkung des Kinos auf die besonders suggestiblen und reizbaren Nervösen werden allerdings, wie Berton richtig feststellt, sodann auf alle weiteren als schwach oder irrational Angesehenen übertragen (vgl. 2015, 351): Kinder und Jugendliche, Frauen und ungebildete Personen aus der Arbeiterschicht.

Felke und Gaupp, die sich als Psychiater, ganz den Gepflogenheiten ihrer Zeit entsprechend, auch zu kulturellen und sozialen Themen äußerten, trugen Konzeptionen aus dem psychiatrischen und medizinischen Feld auf direktem Weg in die deutsche Kinodebatte. Bezeichnend ist dabei, dass vom Kino-Gegner Felke die behauptete schädliche Wirkung an allgemeinen Qualitäten des filmischen Bildes festgemacht wird (Bildwechsel, Flimmern), während Gaupp eine Kombination aus diesen Qualitäten (die zeitliche Konzentration, die rasche Folge der Bilder und die Pausenlosigkeit) mit inhaltlich aufregenden Schundfilmen dafür verantwortlich macht. Dies macht dessen Studien für die Kinoreform grundsätzlich anschlussfähiger. Die Nervenlehre bietet dem Psychiater und allen, die sich auf ihn bezogen, ein argumentatives Werkzeug mit breiter kultureller Resonanz, um spezifische ungeliebte Tendenzen des neuen Massenphänomens Kino zu kritisieren.

Bei Gaupp wie auch bei Hellwig schließt der Nervositätsdiskurs außerdem an die Debatte zu Hypnose und Nachahmung an und appelliert an seinerzeit verbreitete aktuelle Ängste vor der irrationalen, leicht beeinflussbaren Volksmasse. Die Vorstellung des Kinos als potenzieller Aufrührer, als Gefahr für Staatssystem, Sitte und Moral, wurde durch solche Texte und Vorträge sozusagen ärztlich attestiert.

Indem sich Mitglieder der Kinoreform und andere an der Kinodebatte Beteiligte auf die Texte dieser Mediziner bezogen, um ihre Argumente zu stärken, wurde die Popularisierung des medizinisch-psychiatrischen Fachwissens weiter vorangetrieben – und damit verbreiteten sich auch Konzeptionen vom nervenaffizierenden Kino weiter. Dies geschah

nicht nur innerhalb des Diskurses zum Kino,³⁸ sondern auch in angrenzenden Spezialdiskursen, die die Interessen der Kinoreformbewegung teilten, wie etwa der Pädagogik.

2.3 Die Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film*

In der Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film* (1912–1915) beschäftigte man sich intensiv mit der Idee des nervenaffizierenden Mediums. Besonders im Zusammenhang mit den sogenannten Sensationen³⁹ wird Nervosität hier häufig thematisiert. Viele Schreibende definieren die Sensationen als filmische Inhalte, von denen eine nervenerregende Wirkung ausgeht. Vor dem Hintergrund des reformerischen Bildungs- und Kunstideals werden Sensationen und nervenerregende Filmgenres häufig gescholten, doch entwickelte man in *Bild und Film* auch Ideen, wie sie im Sinne der Kinoreform etwa für die Volksbildung nutzbar gemacht werden können. Neben den Sensationen werden in den Beiträgen seltener auch bestimmte Gestaltungsweisen als nervenschädlich deklariert und kritisiert.

Das Phänomen der Nervosität bietet in *Bild und Film* außerdem häufig einen Erklärungsansatz für den Erfolg des kommerziellen Kinos (und manchmal spezifischer für den Erfolg der Sensationen). Das Kino wird dabei – manchmal resigniert, manchmal positiv und manchmal mit zwiespältiger Haltung – zum zeitgemäßen Medium erklärt: Es sei den Bedürfnissen der modernen nervösen Menschen am besten angepasst. Im Krieg wurde die Idee des nervenaffizierenden Kinos in der Zeitschrift mitunter nochmals neu verhandelt.

Die Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film* wurde in ihrer Gesamtheit analysiert, um das Korpus der Kinoreformtexte, besonders auch um weniger bekannte Texte und Positionen, zu erweitern. Die zwischen 1912 und 1915 erschienene Monatsschrift bildete das publizistische Hauptorgan der deutschen Kinoreformbewegung und wurde von der Lichtbilderei des Volksvereins für das katholische Deutschland herausgegeben. Zum Ziel hatte *Bild und Film* – ganz im Sinne der positiven Reform – die «Hebung

38 So nimmt etwa Victor Noack Bezug auf nervenärztliche Autoritäten (namentlich Geheimrat Fincke und Professor D'Abundo): «Die Statistik stellt seit einigen Jahren eine kontinuierliche Zunahme der Nerven-, Gemüts- und Geisteskrankheiten fest: Der ›Kientopp‹ ist auch daran nicht unschuldig. Eine große Zahl von Aerzten hat beobachtet, daß die ›Kientopp-Schlager‹ bei Zuschauern, deren Nervensystem sich nicht im Gleichgewicht befindet, mehr oder weniger krankhafte Störungen auslösen» (1913, 10).

39 In der zeitgenössischen Filmwerbung gehörte der Begriff der Sensation ins gebräuchliche Vokabular der Verkaufsrhetorik. Vgl. dazu sowie zum Genre des Sensationsdramas Kapitel 3.2 und 3.4.

des Kinowesens» (Rennert, 1912). Entsprechend machten etwa die Hälfte des Inhalts theoretische und ästhetische Abhandlungen sowie Artikel zu juristischen, technischen, pädagogischen und administrativen Themen rund um Kino und Kinoreform aus. Hier lassen sich der kinoreformerische Kampf gegen «Schmutz und Schund», aber auch die Debatte um den Autorenfilm sowie die in den 1910er-Jahren heißdiskutierte Frage nach der Filmkunst nachverfolgen. Die Rubrik «Rundschau» umfasste zudem «kürzere Artikel und Stellungnahmen, Dokumentationen von Presseberichten, Berichte aus dem Ausland, Nachrichten aus dem Bereich der Kinoreform» (Diederichs 1986, 92). Hinzu kommen die Rubriken «Technik», «Rechtswesen», «Polizei», «Vom Markt» oder später «Kritik» sowie die Rubrik «Verbote» – worunter die von der Berliner Zensurbehörde verbotenen Filme aufgelistet waren. In der Sparte «Literatur» fanden sich Rezensionen zu Büchern oder Artikeln und in der Rubrik «Briefkasten» wurden technische und juristische Leserfragen beantwortet.

Bild und Film richtete sich damit an eine breite Leserschaft. Malwine Rennert, Diederichs zufolge die erste Filmkritikerin (vgl. 1986, 91), war eine der wenigen Frauen im Kreis der Personen, die regelmäßig für die Zeitschrift schrieben.⁴⁰ In ihrem 1912 in der *Kölnischen Volkszeitung* erschienenen Artikel «Zur Kinofrage» empfahl sie die Zeitschrift *Bild und Film*

den [...] Volksbildungsorganisationen, der Presse, den Kommunen, Polizeiverwaltungen, Lehrerkreisen, Volks-, Fach-, Fortbildungs- und Hochschulen, den kirchlichen Kreisen der verschiedenen Konfessionen, den verschiedenen Standesorganisationen [...]: den Arbeitervereinen, Gewerkschaften, Jugendvereinen, Gesellenvereinen, Frauenorganisationen usw. Ebenso aber sind interessiert die Kinobesitzer selbst, denen an der allgemeinen Hebung des Kinowesens gelegen ist.

(Rennert, zit. nach Diederichs 1986, 91)

Diederichs zufolge, der die Zeitschrift umfangreich beschrieben hat (vgl. 1986, 84–163), zeichnet sich *Bild und Film*, trotz der (vermutlichen) Finanzierung durch die katholische Kirche (vgl. ebd., 92), durch eine «kulturpolitische Offenheit» (ebd., 93) aus, weil auch Personen darin zu Wort kamen, die nicht direkt zur Kinoreformbewegung zählten (vgl. Diederichs 2001, 143). Tatsächlich zeigte sich eine gewisse Heterogenität in der perso-

40 Diederichs zählt insgesamt neun Frauen (was im Vergleich zu den Branchenzeitschriften viele darstellen), von denen jedoch nur drei mehr als einen Beitrag veröffentlichten: nämlich Malwine Rennert, Hilda Blaschitz und Dagmar Waldner. Diederichs zufolge stammten diese Autorinnen vermutlich aus «katholischen Frauen- und Lehrerinnenvereinigungen» (1986, 93).

nellen Zusammensetzung, deren Chefredakteur der Priester (und spätere Nationalsozialist) Lorenz Pieper war. Einerseits veröffentlichte ein Großteil der bedeutenden Mitglieder der Kinoreform in der Zeitschrift: Albert Hellwig, Hermann Häfker, Adolf Sellmann und der Hamburger Lehrer Willi Warstat etwa verfassten regelmäßig Aufsätze. Andererseits finden sich auch Beiträge von Literaten wie Joseph August Lux, von in der Branchenpresse Tätigen wie Walter Thielemann, Ludwig Hamburger (Drehbuchautor und Filmregisseur) und Alfred Rosenthal (Filmfunktionär und Redakteur bei *Der Kinematograph*), der Soziologin Emilie Altenloh und von Herbert Tannenbaum, dem Mannheimer Juristen, Kunsthändler und Galeristen. Verschiedene politische Lager waren vertreten: In *Bild und Film* veröffentlichten Sozialdemokraten wie P. Max Grempe oder der dieser Partei nahestehende Architekturpublizist und Kunsthistoriker Adolf Behne, aber auch etwa der literarisch tätige Jurist Alexander Elster, der sich in seinen wissenschaftlichen Arbeiten mit Rassenhygiene und Eugenik beschäftigte und später förderndes Mitglied der SS war.⁴¹ Damit kommt das Blatt, mit Diederichs gesprochen, einem «repräsentativen Querschnitt der frühen Filmtheorie gleich» (2001, 143), einzig spielfilmfeindliche Positionen sind in *Bild und Film* klar untervertreten (vgl. ebd.). Diederichs charakterisiert des Weiteren auch die Filmkritik, die in der Zeitschrift regelmäßig und seriös betrieben wurde, als in ihren Positionen offen und unabhängig (vgl. 1986, 101).

Die Rede vom Nervenerregenden oder vom Nervenkitzel taucht in *Bild und Film* häufig im Zusammenhang mit der Kritik an Sensationen oder Schundfilmen auf. Es findet sich etwa die für diese Jahre typische kinoreformerische Position, die den Jetzt-Zustand des Kinowesens als verbesserungswürdig erklärt und konstruktiv auf dessen Entwicklungsmöglichkeiten hinweist. In diesem Sinne wurden nervenerregende Filme als vorübergehender Makel beschrieben: «Zugegeben, der Kino von heute ist im Durchschnitt noch ein Attentat auf Geschmack und Nerven» (Müller 1912, 33), heißt es etwa im Artikel mit dem Titel «Vom Zukunftskino. Ein Ausblick». Die Hoffnung lag um 1912, kurz nach Anbruch des Zeitalters des langen Spielfilms, in der Zukunft.

Aus Sicht des spielfilmkritischen Gymnasialprofessors Adolf Sellmann geht von Sensationsfilmen Gefahr aus. Die Thesen seines Vortrags über die Kinoreform, den er auf einer Dortmunder Kreissynode hielt, werden in *Bild und Film* im Artikel «Kinoreform» (Anon. 1912o) wiedergegeben. Sellmann bezeichnet das Kino darin als reformbedürftig, als «Verbildungs- und Verdummungsinstitut» (ebd., 50). Filmdramen könn-

41 Vgl. hierzu auch Diederichs (1986, 91–100).

ten sexuelle Erregung und kriminelle Impulse auslösen und damit die Sittlichkeit der Jugendlichen beeinträchtigen. Auch die Nervengesundheit des Volkes sei gefährdet: «Durch die wilde Phantastik mancher Dramen, die wegen der Technik des Filmdramas Knalleffekt an Knalleffekt reihen müssen, wird unser Volk allmählich nervös und verliert den ruhigen Wirklichkeitssinn» (ebd.). Was mit der «Technik» gemeint ist, welche Sellmanns Auffassung nach die multiplen dramaturgischen «Knalleffekte» fordert, geht aus dem Artikel jedoch nicht hervor. Filmdramen würden also bleibende Schäden beim Publikum hinterlassen – die eigentlich spiel-filmfreundliche Zeitschrift gewährt auch solchen Aussagen tolerant Raum (während etwa in der untersuchten Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* heftig auf den Kinoreformer Sellmann reagiert wird).⁴²

Im Beitrag «Kino in Zwangserziehung» des Lehrers Max Wilberg wird das Kino derweil, passend zum Beruf des Autors, als von der Großstadt verdorbenes Kind beschrieben, das es umzuerziehen gilt.⁴³ Wilberg verurteilt den Nervenkitzel, auf den gewisse Kinodramen setzen würden: «Besonders verderblich war der Einfluß seiner welschen Tante, die Patenstelle bei ihm übernommen und als Angebinde albernste Clown-Komik, raffinierteste Sherlock-Holms-Geschichten [sic], schlüpfrige Paprika-Erotik und nervenkitzelnde Apachenromantik mitbrachte» (Wilberg 1912/13, 242). Die schädlichen Einflüsse kommen also, so wird hier behauptet, vornehmlich von außen – Wilberg schreibt sie den französischen Filmfirmen zu, die u. a. nervenerregende Wildwestfilme vertreiben würden.

Als nervenerregendes Filmdrama galt Mitte der 1910er-Jahre beispielsweise *ATLANTIS* (August Blom, DK 1913), der schon durch seine Reklame großes Aufsehen erregte⁴⁴ und von der zeitgenössischen Kritik mitunter scharf verurteilt wurde. Der aufwendig inszenierte Langspielfilm zeigte – wohlgemerkt nur ein Jahr nach dem tragischen Untergang der Titanic – die Katastrophe eines Schiffsuntergangs. *ATLANTIS* basiert auf einer literarischen Vorlage von Gerhart Hauptmann und wurde als Autorenfilm gehandelt.

Nicht nur wegen der Darstellung der Schiffskatastrophe, die als geschmacklos empfunden wurde, sondern auch wegen des Labels Autorenfilm provozierte *ATLANTIS* die Kritik, die darin eine unästhetische, anmaßende Grenzüberschreitung des Mediums Kino sah. Dies kommt in einer Besprechung des Films in *Bild und Film* deutlich zum Ausdruck, in der diverse Stimmen zitiert werden (vgl. L. H. 1913/14a). Hier würde unter

42 Vgl. dazu Kapitel 3.1.

43 Die geläufige Metapher des Kinos als Kind in kinoreformerischen Texten beschreibt auch Hake (1993, 30 f).

44 Vgl. dazu Kapitel 3.4.



18a-b Der Schiffsuntergang in *ATLANTIS* (August Blom, DK 1913)

dem Vorwand des literarischen Films niedrigste Sensationsmache geboten. Für K. Fr. Nowak, aus dessen Kritik in den *Leipziger Neuesten Nachrichten* zitiert wird, findet sich im Film «keine innere Stimmung, nichts Seelisches» (ebd., 139). Alles liefe auf die Katastrophe des Schiffsuntergangs hinaus: «Man hatte nichts versäumt, was Nerven kitzeln konnte» (ebd.). Auch L. H., Verfasser oder Verfasserin des Artikels, bezeichnet diese Szenen als «nervenpeitschende Vorgänge» (ebd., 138). In solchen Beiträgen fungiert das Attribut des Nervenerregenden als negativ bewertetes Gegenteil des stimmungsvoll Künstlerischen.

Nervenerregende Filme empfindet auch Rolf Meginher als problematisch, der sich in seinem Beitrag mit der richtigen Gestaltung und Vorführung von Naturaufnahmen beschäftigt. Er argumentiert stimmungsästhetisch, wenn er begründet, warum Naturaufnahmen am Anfang oder am Ende eines Kinoprogramms positioniert werden müssen:

Wie kann man den Reiz der Farben und Linien einer Landschaft genießen, wenn die Nerven noch zittern vom eben durchlebten Detektivroman oder noch erschüttert sind von einer Tragödie massloser Leidenschaft? Das Landschaftsbild gleitet interesselos vorüber. Es macht an der Netzhaut halt. In die Seele dringt es nicht, wegen des Gedankenwustes, den das vorhergehende Bild hinterlassen hat. (Meginher, 1914/15, 191)

Ein nervenerregender Film kann Meginher zufolge somit ein ganzes Filmprogramm in seiner Wirkung stören.

Aus gänzlich anderer Perspektive kritisiert Frank van Bergen aus Amsterdam die nervenkitzelnden Sensationsfilme. In seinem Artikel «Der Kino-Tod» stellt er in der Art eines Mottos «Bruchstücke aus einem Gespräch» (1912/13, 41) seinem Text voran, der sich mit dem «Realitätshunger» (ebd., 42) des modernen Publikums befasst. In diesem Dialog wird behauptet, das Publikum «begehrt» den Nervenkitzel und wolle, wie

in der Zeit Neros und Caligulas, Unglücke sehen – die Nerven seien (in der Moderne) dafür keinesfalls «zu schwach geworden» (ebd., 41).

Dafür beute die Kinoindustrie, so van Bergen, die Darstellenden aus. Um den «Realitätshunger des Publikums» (ebd., 42) zu stillen, würde man sie bei den Dreharbeiten in Situationen bringen, bei deren Umsetzung es immer wieder zu Unfällen und Todesfällen komme. Van Bergen beschreibt zum Beispiel den Fall eines 17-jährigen Gymnasiasten, der für eine Filmagentur für 1000 Kronen vom höchsten Punkt der Budapester Franz-Joseph-Brücke in die Donau springen sollte und dabei tödlich verunglückte (während angeblich in aller Ruhe und auf eine gewinnbringende Sensation spekulierend weitergefilmt wurde). In der zeitgenössischen Filmwerbung stellte es indessen eine Verkaufsstrategie dar, die Gefahren bei den Dreharbeiten zu betonen.⁴⁵

In *Bild und Film* wird außerdem der «Erlass des preußischen Kultusministers über den Besuch der Kinematografentheater durch Schüler und Schülerinnen sowie durch die Zöglinge der Seminare und Präparandenanstalten (vom April 1912)» (Anon. 1912n) veröffentlicht. August von Trott zu Solz legt darin fest, dass der Kinobesuch «denselben Beschränkungen unterworfen» (ebd., 56) werde, welche die Schulordnung auch für das Theater, Konzerte, Vorträge und andere Schaustellungen vorschreibe. Der Kultusminister begründet diese Vorschrift nicht nur mit den schlechten Einflüssen von «unpassende[n] und grauenvolle[n] Szenen» (ebd.) auf das Gemüt und die Moral der Kinder. Darüber hinaus würden sich die der Schundliteratur ähnlichen Filme auf einer zweiten Ebene negativ auswirken:

Aber auch das ästhetische Empfinden der Jugend wird auf diese Weise verdorben, die Sinne gewöhnen sich an starke, nervenerregende Eindrücke, und die Freude an ruhiger Betrachtung guter künstlicher [sic] Darstellungen geht verloren. (ebd.)

Die Jugendlichen seien deshalb durch gesetzliche Beschränkungen zu schützen. Das Nervenerregende wird hier als eine Erlebnisqualität charakterisiert, die das «ästhetische Empfinden der Jugend» zerstört und damit den bürgerlichen Bildungsbegriff in seinen Grundfesten bedroht.

Behördliche Regelungen und Zensur fanden in Deutschland in dieser Zeit großen Zuspruch (vgl. Ligensa 2012a, 176). Ludwig Rubiner,⁴⁶ der anders als die meisten am Kinodiskurs Beteiligten, offenbar wenig von der

45 Vgl. dazu Kapitel 3.4.

46 Ob es sich bei dem Autor um den gleichnamigen expressionistischen deutschen Schriftsteller handelt, der in dieser Zeit diverse Reisen in Europa unternahm, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Zensur hielt, schlug eine andere Lösung für das Problem des nervenerregenden Sensationsfilms vor. Er berichtet in seinem Artikel «Der Kinematograph in London. Eindrücke eines Deutschen» von einer Begebenheit in einem Londoner Kino. Während einer «nervenerschütternde[n] Folderszene» (1912, 69) im Film *NOTRE DAME DE PARIS*⁴⁷ habe eine «einfache» Frau ihrem kleinen Jungen angesichts der sich anbahnenden «Nervensensation» befohlen, sich wegzudrehen, was der Junge getan habe, bis die Mutter ihm den Blick auf die Leinwand wieder erlaubt habe. Diese Art von «freiwillige[r] Zensur» (ebd.) werde in England häufig geübt – Rubiner zeigt sich im Beitrag von der britischen Liberalität und Selbstbestimmung beeindruckt.

Eine Ausnahme innerhalb der Zeitschrift in Bezug auf die Beurteilung der Sensationen stellt Carl Forchs Artikel «Die Sensation im Kinodrama und anderwärts» dar. Forch nämlich, Berliner Regierungsrat im kaiserlichen Patentamt, der 1913 auch ein Buch zur Technikgeschichte der Kinematografie veröffentlichte, *verteidigt* das Kino als Ort, an dem Sensationen geboten werden. In einer Art kultureller Umschau vergleicht er das Kino mit anderen Unterhaltungsformen wie den Ausstattungsstücken im Theater, dem Zirkus und dem Varieté und kommt zu dem Schluss: «Sensation hüben wie drüben. Das eine Mal etwas besser mit dem Kunstmäntelchen verbrämt, das andere Mal sich ehrlicher zu dem wahren Sachverhalt bekennend» (Forch 1912/13, 165). Das Kino, so Forch, sei das Medium, das dem modernen Großstadtleben am besten angepasst sei:⁴⁸

Das Leben in der Großstadt mit den sich häufenden Aufregungen stumpft uns ab. Wir verlangen deshalb unwillkürlich nach schärfern Mitteln, um unsere Aufmerksamkeit zu spornen als jene, deren Leben in einer ruhigen Umgebung dahinfließt. (ebd., 164)

Mehr noch, das Kino könne den «Hunger nach Nervenkitzel leichter befriedigen» (ebd., 165) als diese anderen Unterhaltungsformen.

Für den Reform-Diskurs außergewöhnlich ist nicht nur Forchs positive Haltung zur Sensation, sondern auch die Tatsache, dass er sich im Text mit der wir-Form selbst zu den nach Nervenkitzel hungrigen Großstadtmenschen zählt. Für ihn ist der Hunger nach Sensationen nämlich nicht von der sozialen Klasse abhängig. Allerdings differenziert er: «Nervenreiz

47 Dabei handelt es sich möglicherweise um den Film *NOTRE-DAME DE PARIS (DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME)*, Albert Capellani, Pathé Frères, F 1911).

48 Die Großstadt versteht zum Beispiel auch F. W. Kraft als Ursache für die Lust an Sensationen. Für ihn steht fest, dass «freilich das moderne nervöse Großstadtpublikum die Sensation, den Nervenkitzel bevorzugt» (1912, 104).

und Augenweide suchen sie alle, nur die Mittel, deren man sich in den verschiedenen sozialen Höhengschichten bedient, sind verschieden» (ebd.).

In der Mehrheit der Artikel in *Bild und Film* wird der Bedarf an nervenerregenden Sensationen hingegen klar dem Volk, den niederen sozialen Schichten der Großstädte, zugeschrieben. Für den Pädagogen Max Wilberg etwa ist es die «gierende johlende Menge im steinernen Meere der Großstadt» (1912/13, 242), die Genuss an den aufregenden Sensationsfilmen findet.

Nicht selten kommt in den Beiträgen der Kinoreform dabei eine patronisierend-beschützerische Haltung gegenüber dem Volk zum Ausdruck, wie etwa bei dem Pfarrer Friedrich Wilhelm Brepohl, der sensationelle und nervenreizende Filme als Gift für das Volk bezeichnet und dabei (analog zu Gaupp in Bezug auf Kinder und sogenannte Urteilsschwache) vor der Gefahr der Nachahmung warnt:

Gerade in der Fülle der langen Dramen, nichtssagenden Humoristika und andern nur der Sensation und dem Nervenreiz dienenden Filme liegt aber die Gefahr für unser Volksleben. Was hier geboten wird, ist nicht Brot für die Phantasie des Volkes. Die Sensationslust führt aber nicht selten zu sensationellen Handlungen. (1912/13, 88)

Im anonym verfassten Artikel «Kino-Kritik» (1913/14) wird hingegen klargestellt, dass das Volk «hirnverbrannten Blödsinn» nicht etwa von Natur aus bevorzuge: «Das Volk lässt sich viel gefallen, solange seine natürliche Schaulust befriedigt wird; aber es freut sich um so mehr, wenn außer der Augenweide und Nervenregung ein bißchen Sinn und Vernunft dargeboten wird» (Anon. 1913/14b, 69). Dabei folgt der Text dem Topos, der das Oberflächliche und Nervenerregende in Opposition zum Sinnvollen und Vernünftigen begreift – trotzdem werden Reformansätze im Artikel als durchaus sinnvoll eingeschätzt.

In noch optimistischerer Weise beschäftigt sich R. Gennescher aus Zehlendorf mit dem Thema Sensation. Gennescher, den Diederichs als Autor der Branchenpresse identifiziert (vgl. 1986, 99), überlegt, wie man dem Volk über den sensationellen, nervenerregenden Film die höherstehende Filmkunst näherbringen kann. Er entwickelt eine volksbildnerische Idee, die das Pendant zu August Scherls⁴⁹ Konzept der Hinauflesebibliothek bilde. Bei der letzteren werde den Lesenden, angefangen mit sensationellen Hintertreppenromanen «immer bessere und verfeinerte Kost servier[t]»,

49 August Scherl war ein erfolgreicher Berliner Großverleger, der zahlreiche renommierte Zeitungen und Zeitschriften herausbrachte. Im Scherl-Verlag sollte später auch *Der Kinematograph* erscheinen.

bis sie bei den «höchsten Gipfeln literarischen Kunstgenusses» angekommen sind (1912/13, 233). Dieses Prinzip ließe sich auch auf Kinoprogrammreihen anwenden, ist Gennescher überzeugt. Als erste Stufe wären «Stücke mit sensationeller, fesselnder Handlung» (ebd., 234) zu zeigen (Zirkus- und Ehedramen, Wildwestfilme); auf der letzten, vierten Stufe können dann «hervorragende Kunstwerke von psychologisch vertiefter Handlung, Meisterdramen berühmter Dichter der Gegenwart» (ebd.) vorgeführt werden. Weil der Film aber auf jeglichen Stufen «packend und interessant» (ebd., 235) wirke und passiv – also bequem – aufgenommen werden kann, während die Literatur die Ungebildeten schnell überfordere oder langweile, wenn sie das «Gebiet des Nervenkitzels» (ebd.) verlassen würde, eigne sich das Kino im Vergleich sogar besser als Leiter zur «geistigen Höhenkultur» (ebd., 233). Hier wird also der Nervenkitzel als notwendiges Übel dargestellt, das durchaus für die eigenen Zwecke nutzbar gemacht werden kann.

Die Rede vom Nervenschädlichen wird in *Bild und Film* auch benutzt, um Kritik an bestimmten Gestaltungsweisen von Filmen zu üben. So zeigt man sich etwa in der Filmkritik zu *Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit* (Stellan Rye, Deutsche Bioscop, D 1914) im Allgemeinen irritiert von der experimentellen Gestaltung⁵⁰ des Films und spricht sich – neben vielen anderen Aspekten – generell gegen Nahaufnahmen von sich bewegenden Naturelementen aus: «Ganz falsch ist es auch, die Natur immer nur in starker «Bewegung» (bei Wind) zu nehmen (falls dies Absicht war); namentlich Gras und Gesträuche sind in ständiger Erregung, die nervös machend wirkt» (Anon. 1913/14c, 112 f.). Das unkontrollierte, kleinteilige Bewegungswirrwarr sei es also, das unangenehm auf die Nerven wirkt. Interessanterweise stellte demgegenüber gerade das Festhalten unwillkürlicher Naturbewegungen für andere zeitgenössische Kommentierende, darunter auch für den Kinoreformer Hermann Häfker, ein Faszinosum dar.⁵¹

In einem herausstechenden Beitrag werden in *Bild und Film* einmal auch die langen Filmdramen als nervenermüdend bezeichnet. Im Artikel «Wie das Publikum über kinematographische Vorstellungen urteilt. Das Ergebnis einer Umfrage» (Anon. 1912/13) teilen vor allem Personen aus den unteren sozialen Gesellschaftsschichten in kurzen Antwortschreiben ihre Meinung zum Kino mit, was angesichts der Quellenlage zur Rezep-

50 Laut dem Drehbuchautor – Hanns Heinz Ewers – würden im Film «die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos nach jeder Richtung hin erprobt und gezeigt, wie im Filmdrama die tollsten Verwandlungsszenen und Märchenstimmungen zur Wirklichkeit werden» (zit. nach Kugel 1989, 8).

51 Zum Diskurs über vibrationsartige Bildbewegungen (etwa von Wellen im Film) vgl. Köhler (2017, 127–157).

tion des frühen Kinos eine Rarität darstellt.⁵² Zu Wort kommen unter anderen ein Straßenbahnschaffner, eine Stepperin, eine Damenhutverkäuferin, Arbeiter aus einer chemischen Waschanstalt und einer Kautschukstempelfabrik. Auch die Sekretärin Klara Müller gibt Antwort und erläutert ihre Vorlieben:

Von den vorgeführten Filmen interessieren mich am meisten Landschaftsbilder und heitere Stücke. Meiner Meinung nach dürften ernstere Filme nicht zu lang sein, da sie sonst, wenn man abends abgespannt aus dem Geschäft kommt, auf die ohnehin schon erschlafften Nerven ermüdend wirken. (ebd., 39)

Dieses Beispiel mag ein Indiz dafür sein, dass der diskursive Topos des nervenschädlichen Kinos auch in den nicht-bildungsbürgerlichen Schichten der Bevölkerung bekannt war. Anders als in vielen anderen Texten, in denen die Knappheit und Extrakthaftigkeit der Darstellungen oder die Kurzfilmprogramme der Anfangsjahre mit dem Nervösen verbunden werden, erklärt die Sekretärin hier die *Länge* der Filmdramen (die zu dieser Zeit bereits die heute übliche Spielfilmlänge erreichten) als Strapaze für die Nerven – und greift dabei einen Ansatz auf, der, allerdings in der Zeit der Kurzfilmprogramme, auch im bildungsbürgerlichen Kontext als Erklärung für die Popularität des Kinos in der proletarischen Bevölkerung diente.

Auch die Begleitung der Filme durch das Grammophon wird anhand der Nervenlehre kritisiert. Hilda Blaschitz, die in diesem Medium nichts weniger als einen «Todfeind» erkennt, spricht sich entschieden gegen die Praxis des «sprechenden Films» (1913/14, 232) aus. Damit sind sogenannte Tonbilder gemeint, die von Musik und Dialogen vom Grammophon begleitet waren und seit der Jahrhundertwende existierten – ein Vorführungsmodus, der allerdings zur Zeit des Erscheinens des Artikels bereits wieder an Popularität eingebüßt hatte. Blaschitz bezeichnet das Grammophon in ihrem Artikel «Einige Kinoverbesserungskrankheiten» (1913/14) als «nervenmassierenden Trichter», aus welchem «Monologe, Zwiegespräche und Gesänge schnarren» (ebd.).

52 Von *Bild und Film* wurde womöglich eine radikale Auswahl aus den Antwortschreibern getroffen. Nach Angabe der Zeitschrift wurden nämlich insgesamt 300 Personen (aus verschiedensten Ständen und Berufen) angeschrieben. Abgedruckt wurden letztlich aber nur 18 Antworten. Irritierend ist übrigens, dass auch in der Zeitschrift *Lichtbild-Bühne* einige dieser Texte (auch jener von Klara Müller), veröffentlicht wurden, dort jedoch mit dem Hinweis, ein «smarter Kinobesitzer» hätte diese Umfrage durchgeführt (vgl. Anon. 1913q, 42). In der Branchenzeitschrift wird zudem behauptet, es hätte «verschwindend wenig tadelnde Aeußerungen über die derzeitige Betriebsform der Kinetheater» (ebd.) gegeben.

Ähnlich charakterisiert in seinem Beitrag «Die Reklame» auch Willy Langner die Musikautomaten und Phonografen, die zu Reklamezwecken außerhalb der Kinotheater aufgestellt werden, als «Lieblinge nervöser Menschen» (1912, 118). Die Nervösen, so wird hier nahegelegt, fühlen sich durch die Musikautomaten besonders angezogen, sie würden ihrem schlechten Geschmack oder ihren verdorbenen Rezeptionsgewohnheiten entsprechen.

Auch Amalia Righi greift auf die Idee des schlechten Geschmacks der Nervösen zurück, wenn sie sich über das sogenannte Mimodrama auslässt. Für Righi passt das Mimodrama, also eine Art von Kinodrama, das sich in der Gestaltung der Pantomime annähert, zum Geschmack der Neurastheniekranken:

Die Pantomime braucht auf jeden Fall Schauspieler und Schauspielerinnen, genau wie das Drama, ist aber auf leichte und unbedeutende Argumente angewiesen, und auf Verwicklungen, die so dünn sind wie Spinnweben; Zeug für Kinder und müßige Ästheten und Neurastheniker.

(Righi 1913/14, 174)

Zum Schluss ist in diesem Zusammenhang ein Einzelbeispiel anzuführen, in dem die Nervenlehre in *Bild und Film* aufgegriffen wird, um ein bestimmtes Gestaltungsmittel *positiv* hervorzuheben. In der Filmkritik zu *KADRA SÂFA* (Stellan Rye, Deutsche Bioscop, D 1914) wird das Schauspiel der Hauptdarstellerin Grete Wiesenthal als unansprechend kritisiert, im Gegensatz etwa zum «prickelnde[n], anziehende[n] und nervenanregende[n] Spiel einer Durieux» (Anon. 1913/14a, 247). Der erotische Unterton ist nicht zu übersehen, wenn die Wirkung des Schauspiels der österreichischen Theater- und Filmdarstellerin Tilla Durieux auf diese Weise beschrieben wird. Auch diese Dimension des Nervositätsdiskurses fand Eingang in die Texte zum Kino.

Das Konzept des nervösen Zeitalters dient in *Bild und Film* nicht selten als Erklärung für die Popularität des Kinos oder spezifischer: der Sensationsfilme. Zum Beispiel attestiert die Österreicherin Hilda Blaschitz, die mehrere Beiträge in *Bild und Film* veröffentlichte, dem Kino eine Affinität zur Flüchtigkeit des modernen Zeitalters. Diese Flüchtigkeit sei das Leitmotiv der Moderne: «Wir haben keine Zeit» (1912/13, 266). Blaschitz sieht den Erfolg des Kinos im modernen Tempo begründet: «Wir haben das Stehenbleiben, das Sichbesinnen verlernt» (ebd.). Der Film sowie auch die Musik aber vermögen den modernen Menschen noch mitzureißen:

Und ihr [der modernen Zeit, S. W.] gleich vor uns auf der flimmernden Filmwand die Geschehnisse. Ihr gleich voran, vergangen in jeder Sekunde,

in jeder Sekunde werdend: flüchtig wie wir, drängend wie unsere Zeit. Keine Minute vorher beanspruchend, kaum eine nachher. Unsere Musik und unsere Filme, sie allein noch versuchen Tempo zu halten mit der rasenden Zeit. (Blaschitz 1912/13, 266)

Der Erfolg des Kinos erklärt sich mit der Flüchtigkeit und Dynamik des Filmbildes, das Blaschitz als dem modernen Lebensrhythmus angepasst versteht.

Auch der Aachener Arzt Carl Schumacher beschäftigt sich in seinem Beitrag «Kinematographie und Kunst» (1912) mit den ästhetischen Auswirkungen des modernen Zeitalters. Schumacher grenzt zunächst das Anmutige von der (Volks-)Kunst ab und definiert das Anmutige als «Formwollen», als «Gesetzmäßige[s], das zwar Gestalt aber noch keine Seele hat» (1912, 79). Er bezeichnet dies als anmutig, «weil es dem Auge, dem Ohr, einem unserer Sinne auffällt, ihn mit Behagen erfüllt, *anmuetet*, ohne von uns weiteres zu verlangen als Passivität, Hingabe an den Eindruck» (ebd.). Echte Kunst hingegen verlange «aktives Eindringen, ein Erobern» (ebd.). Dafür brauche es «Erziehung zur Fähigkeit, alle die geheimnisvollen Beziehungen zu sehen, die sie enthält. Das Anmutige kann in vielen Fällen auch der Wilde, der Barbar erfassen, die Kunst aber nur der <Gebildete>» (ebd.). Die ästhetische Erziehung ist für Schumachers bildungsbürgerliches Kunstverständnis also zentral.

Schumacher führt das in der Moderne überwiegende Interesse am Anmutigen statt am Schweren und Ernsten (i. e.: der aus seiner Sicht richtigen Kunst), auf die rasante technische Entwicklung zurück, an die sich der Mensch noch nicht anpassen konnte:

Wer um sich zu sehen pflegt, der wird längst bemerkt haben, daß unsere Zeit dem Schweren im allgemeinen etwas ausweicht und das Anmutige sucht. Diese Erscheinung mag sich erklären aus dem starken Kräfteverbrauch, den die rauschende, nervenspannende Kompliziertheit des heutigen Lebensmechanismus mit sich bringt. Die Technik ist etwas zu schnell vorwärts gekommen, und das Neue trifft uns täglich Schlag auf Schlag. Fast wie ein kleines Unglück. Denn gerade uns in der Übergangszeit steckt das schnelle Tempo des Fortschritts noch nicht ganz in den Knochen. Und da kostet uns das Mitwollen ein doppeltes Quantum Nervenkraft. Kurz: eine gewisse allgemeine Kulturermüdung ist da, weil die Fortschritte der Zivilisation uns zu sehr beanspruchen. (Schumacher 1912, 79)⁵³

53 Zur Opposition Kultur vs. Zivilisation im kinoreformerischen Diskurs vgl. Hake (1993, 31).

Damit argumentiert der Arzt analog zum medizinischen Nervositätsdiskurs, in dem die um sich greifende Nervosität der Bevölkerung mitunter als Anpassungserscheinung an das moderne Zeitalter interpretiert wurde. Man dürfe sich nicht empören, so Schumacher apologetisch, wenn «ein Arbeiter, der den ganzen Tag lang in stupider Handarbeit tätig gewesen, Schönheit mit Sensation verwechselt, wenn er seinen unbewußten Drang nach Erlebnis zuweilen mit Sensation sättigt» (ebd., 80). Den Wunsch nach Ausspannung, Ruhe und leichter Unterhaltung, die eine solche zivilisatorische Überforderung nach sich ziehe, könne das Kino am besten befriedigen – das neue Medium passe mit seinem «leichten, amüsanten, anregenden Charakter» demnach am besten zu den «Bedürfnissen des Volkes» (ebd.).

Außerdem sei das Kino, auch wenn es selbst nicht zur Volkskunst gezählt werden könne, fähig, (kunst-)erzieherisch zu wirken – es enthalte nämlich durchaus «Kunstelemente» (ebd.) und könne deshalb dem Verständnis der Volkskunst förderlich sein. Schumacher erklärt als Potenzial des Mediums die Aneignung des Formgefühls, besonders in Bezug auf die formalen Aspekte der Bewegung und Gruppierung. Das Kino, das als Medium auf den nervös erschöpften Menschen zugeschnitten ist, kann aus seiner Sicht also durchaus im Sinne der ästhetischen Erziehung nutzbar gemacht werden, wie dies auch Gennescher (1912/13) beschreibt.

Ähnlich erklärt der deutsche Schriftsteller Will Scheller die Popularität des Kinos mit den modernen Gegebenheiten und der auf den modernen, nervenschwachen Menschen ausgerichteten «Kino-Psychologie» (Scheller 1913/14, 228). Der neuzeitliche Mensch, so Scheller,

hat nicht mehr die Zeit und auch nicht mehr die Nervenkraft, mit abstrakten Anregungen, wie sie Literatur, Theater und bildende Kunst ihm bieten, sich zu beschäftigen; er ist zu gehetzt und überlastet, um mit Gedanken müßig gehen zu können. Da muß ihm die neue Illusion des Films wie eine ideale Rettung erscheinen. Hier sieht er das Leben ohne die oft verwirrende Schminke des Wortes, hier ist sichtbare Handlung mit der erschütternden oder erheiternden, oft wahrhaft erzieherischen Logik der unmittelbaren Notwendigkeit, hier kann seine Phantasie, welche von den Bedingungen seines Daseins an Ketten geschmiedet ist, sich austoben, wenn auch nur passiv – aber das aktive Tun und Treiben hat sie ja längst verlernt; hier ist die lang ersehnte, mächtige Illusion, die hinausträgt über die Kleinheiten des täglichen Lebens in die Bezirke größerer Daseinsspannungen, hier ist ein Pathos, das nicht auf begriffliche Deutungen angewiesen ist, sondern aus der ethischen Leidenschaft der Geschehnisse selbst eindeutig hervorschlägt.

(Scheller 1913/14, 228)

Schellers Argumentation, in der zentrale zeitgenössische Denkmotive zum modernen nervengeschwächten Menschen auftauchen, erinnert stark an Hermann Kienzls Beschreibung der Großstadt-Psychologie, die laut Kienzl eine Affinität zum Kinematografen aufweise (vgl. Kienzl 1992 [1911]). Im Gegensatz zum Kinofeind Kienzl steht Scheller der Idee vom Kinodrama als Kunstform jedoch abwartend hoffnungsvoll gegenüber – analog zum Großteil der Personen, die für *Bild und Film* schrieben.

Ludwig Hamburger, der dem Kino ebenfalls grundsätzlich einen künstlerischen Wert zuspricht und sich in einigen der neuen Autorenfilmen bestätigt sieht, beklagt, dass Filmfabriken häufig auf Spannung und Sensationen setzten und nicht auf den «literarisch künstlerischen Wert» (1913/14, 65). An sensationellen Filmdramen, die «Ablenkung und Zerstreuung» (ebd.) bieten, sei – es sei denn, sie sind geschmacklos – an sich nichts auszusetzen. Dies, so Hamburger, «liegt eben im Zuge der modernen, nervenpeitschenden, nervenaufzehrenden Zeit» (ebd.). Auch er beschreibt den modernen Menschen als «durch ein abhetzendes Tagwerk ermüde[t]» (ebd.). Ganz im Sinn der positiven Reform erläutert Hamburger, dass das Kino trotz dieser Voraussetzung mehr sein könne als eine Unterhaltungsstätte; es sei an den Autoren und Filmfabrikanten, ein (literarisch wertvolles) künstlerisches Kinodrama zu schaffen.

Während des Ersten Weltkriegs erhielt die Diskussion um das sensationelle Kinodrama für die Kinoreform eine neue Dringlichkeit, wie einige Beispiele aus *Bild und Film* zeigen. Oft taucht die Frage auf, ob angesichts der ernsten Zeiten (sensationelle) Dramen noch angemessen oder vom Publikum gewünscht seien.

«Jetzt – und ins Kino!?» – diese Frage etwa wirft Hilda Blaschitz auf. Sie beschreibt im so betitelten Artikel einen Spaziergang durch die Stadt, bei dem sie an grellen Kinoplakaten vorbeikam, die nicht nur für Aktualitäten, sondern auch für Naturaufnahmen und leichte Komödien warben. Angesichts derer habe sie an die grauenvolle Realität der Schützengräben denken müssen. Mit Bestimmtheit bejaht sie in den darauffolgenden Ausführungen die eingangs gestellte Frage, ob ein Kinobesuch während der Kriegszeit angemessen sei. Die Autorin berichtet von überfüllten Kinosälen und schreibt dem Kino in Kriegszeiten eine bedeutende psychologische Rolle zu, und zwar nicht nur für die Kämpfenden, sondern auch für die Daheimgebliebenen, etwa die «Büromädel» oder den «Konfektionär» (ebd., 145). Das Kino biete Ablenkung vom Erlebten, fungiere als Sorgenlöser und wirke aufheiternd. Das Kino

[...] reißt unsere von der Wucht dieser Zeit zitternden Nerven, unsere von dem erschütternden Ernste aufgepeitschten Gedanken, unser von Gram,

Schmerz und Sorge gebeugtes Gefühl heraus aus diesem blutdurchtränkten Rahmen, in dem wir, ohne auf Stunden wenigstens herausgehoben zu werden, zerknickt würden in unserer menschlich so klein gewordenen Natur, zerknickt unter zu viel Größe und Wucht. (*Blaschitz 1914/15, 145*)

Gegen den Kinobesuch sei also während des Krieges nicht nur nichts einzuwenden, sondern dieser hat der Autorin zufolge sogar eine nervenberuhigende Wirkung – und dies nicht etwa nur, wenn ideale Bildungsprogramme gezeigt würden, sondern auch bei Vorstellungen, die sich aus Burlesken, leichten Ehekomödien und patriotischen Kriegsdramen zusammensetzten. Damit gehört Blaschitz zu den wenigen Personen aus dem kinoreformerischen Kreis, die dem Kino eine grundsätzlich positive Wirkung auf die Nervengesundheit zuschreiben.⁵⁴

Der Kinoreformer und ausgesprochene Spielfilmgegner Hermann Häfker hingegen erhoffte sich vom Krieg das Ende des kommerziellen, vom Ausland bestimmten Kinowesens. In seinem Artikel «Kinematographie und Krieg» (Häfker 1914/15b) deklariert er hoffnungsvoll «die Stunde der Befreiung vom Produzentenringe» (ebd., 2), denn «es ist kein Heil mehr für sie, als entschlossenes Einbiegen in vernünftige Wege und Zusammenmarschieren mit denjenigen, die das deutsche Volk geistig weiterbringen, statt an seiner Nervenkraft schmarotzen wollen» (ebd.). Häfker sollte enttäuscht werden: Die deutsche Filmwirtschaft wuchs während des Kriegs nämlich beträchtlich (vgl. Stiasny 2009, 7), nicht zuletzt durch die von Häfker missbilligten Spielfilmproduktionen.

Anders als bei Häfker waren Erich Reickes Hoffnungen bereits zerschlagen. Dieser gibt sich in seinem Beitrag enttäuscht angesichts der inländischen Filmproduktion, die sich ihm zufolge seit Kriegsbeginn vor allem aus Aktualitäten und patriotischen Kriegsspielfilmen zusammensetzte. Laut Reicke, der ebenso wie Häfker eine spielfilmfeindliche Position einnimmt, wäre es naiv zu denken, «dass in dieser Zeit der innern [sic] Einkehr die Besucher eines Kinotheaters weniger auf den Nervenkitzel der Dramen gestimmt sind» (1914/15, 20). Die ungebildeten Kinodirektoren würden leider auch in dieser Situation nicht auf «gesündere Kost der belehrenden und Naturaufnahmen» (ebd.) umstellen.

Zusammenfassend lassen sich unterschiedliche Facetten des Nervositätsdiskurses in *Bild und Film* nachweisen, die in den meisten Fällen dem kinoreformerischen, spielfilmfreundlichen Geist der Zeitschrift und den Ideen

54 In der Branchenpresse ist diese Strategie während des Kriegs hingegen öfters zu beobachten, vgl. dazu Kapitel 3.3.

der positiven Reform entsprechen. Generelle Kritik am Spielfilm etwa taucht in der Zeitschrift im Zusammenhang mit dem Nervositätsdiskurs dementsprechend nur selten auf. Allgemeine mediale Qualitäten werden ebenfalls nicht in dieser Manier beschrieben – der Tatsache entsprechend, dass es sich bei den Schreibenden grundsätzlich nicht um kinofeindliche Stimmen handelte, sondern um Personen, die der Kinoreformbewegung angehörten oder nahestanden.

Gegen das kategorisch kinogegnerische Lager wurde das Medium in *Bild und Film* übrigens mitunter sogar verteidigt. So diskutierte man etwa auch den Vorwurf zur Nervenschädlichkeit des Kinos als Medium explizit. In seinem Text «Der Film als Lehrmittel» nennt Adolf Sellmann als eines der ungerechtfertigten Vorurteile der kinogegnerischen Stimmen, dass aufgrund der vorbeiziehenden Bewegtbilder *jegliche* Filme nervenschädlich seien: «Die ruhelose Hast des abschnurrenden Films steigert die Nervosität» (1912/13, 231). Der Hagerer Gymnasialprofessor führt daraufhin aus, dass trotz der Ruhelosigkeit des filmischen Bildes Vertiefung und Konzentration sehr wohl möglich seien und dass das Wahrnehmen von Film eine «konzentrierte Tätigkeit» (ebd., 232) darstelle. Auch den kinogegnerischen Vorwurf zur aus dem Filmschauen resultierenden Oberflächlichkeit des Denkens verneint er mit Nachdruck und weist dabei auf die Ähnlichkeit der Wahrnehmung filmischer und realer Bewegtbilder. So setzt er zur Frage an: «Warum soll ferner das Beobachten von Bewegungen oberflächlich machen? Macht die Beobachtung schneller Bewegungen draußen in der Natur oberflächlich?» (ebd.). Mit der Frage, inwiefern Konzentration und kontemplative Vertiefung im Kino möglich seien, greift Sellmann ein brisantes ästhetisches Thema auf, für das sich etwa auch Konrad Lange und Hermann Häfker interessierten.

In *Bild und Film* kritisierte man hingegen einzelne Tendenzen des Filmschaffens und unliebsame oder als geschmackslos empfundene Gestaltungsweisen mit dem Hinweis auf ihre Nervenschädlichkeit. Häufig wird die Vorstellung des Nervenerregenden oder -schädlichen in der Kritik an den Sensationen ins Spiel gebracht: Besonders action- und spannungsreiche Genres wie der Western oder der Katastrophenfilm sowie Gewaltdarstellungen oder einzelne dramaturgische Gestaltungsweisen werden als nervenerregend (statt dem bildungsbürgerlichen Rezeptionsideal entsprechend: *den Geist anregend*) verstanden. Das Bedürfnis nach Sensationen besteht aus Sicht der meisten Schreibenden vor allem in den unteren sozialen Schichten.

Daneben fungiert das Konzept des modernen nervösen Zeitalters in der Zeitschrift *Bild und Film* häufig als Erklärung für den Erfolg des Kinos – mal als für die Angehörigen des Bildungsbürgertums identitäts-

stiftende Bemerkung in kulturpessimistisch-lamentierender Form, mal als tolerante Bestandsaufnahme und mal als Ausgangspunkt für reformerische Ideen zur Volksbildung oder ästhetischen Erziehung. In der nervenerregenden Wirkung erkannte man also durchaus auch ein zu bergendes Potenzial.

In der Zeit des Ersten Weltkriegs wurde in *Bild und Film* darüber diskutiert, welche Genres der ernsten Lage noch angemessen sind. Mitunter wird das Kino in diesem Zusammenhang als nervenberuhigend, weil von der Kriegsrealität ablenkend, bezeichnet – eine positive Konzeption, die in dieser Zeit etwa auch in den Branchenzeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph*, für das eigene Medium werbend, hervorgehoben wurde.⁵⁵

2.4 Ästhetische Perspektiven

Auch in ästhetisch-theoretischen Überlegungen der Kinoreform war das Konzept der modernen Nervosität relevant, allen voran bei dem Kunstprofessor Konrad Lange und dem Journalisten Hermann Häfker. Beide beschäftigten sich, anders als die meisten Mitglieder der Kinoreform, weniger mit den ethischen und sozialen Problemen des Kinos, sondern widmeten sich neben weiteren ästhetischen Themen auch der Frage, ob Kino Kunst sein könne.

Damit griffen sie ein aktuelles Thema auf, hatten sich im europäischen Kino doch um und nach 1910 diverse «Bestrebungen hin zum ‹Kunstfilm›» (Schweinitz/Wiegand 2016, 9) gezeigt und versuchte die Filmbranche, mit diversen Maßnahmen «das bürgerliche resp. sich das an ähnlichen ästhetisch-etablierten Wertvorstellungen orientierende Publikumssegment [...] zu gewinnen» (ebd.). Gemeint sind etwa die französischen *films d'art* um 1908, das theaterähnliche Format des narrativen Langspielfilms ab 1911, das bewusste Aufgreifen von Formen und Konventionen aus der «Zeichen- und Bildwelt der etablierten Künste» (ebd.), die Etablierung von Filmstars, der Autorenfilm in den Jahren 1913–1914 oder der Bau luxuriöser Kinopaläste (vgl. ebd.). Das Kino gab sich in den 1910er-Jahren also immer kunstartiger.

Während Teile der Kinoreformbewegung diese Entwicklungen enthusiastisch verfolgten (solche Positionen finden sich etwa in *Bild und Film*), gehörten Lange und Häfker nicht zu dieser Gruppe: Das kommerzielle Spielfilmkino als Kunst zu bezeichnen, lag beiden fern. Für den Kunstwissenschaftler Lange konnte der Film aus ästhetisch-theoretischen

55 Vgl. dazu Kapitel 3.3.

Gründen keine Kunst werden und Häfker wiederum schwebten gänzlich andere Vorstellungen einer Kinokunst vor als jene vom künstlerischen Spielfilm.

Auch wenn die beiden Reformer in der Frage nach dem Film als Kunstform entgegengesetzte Ansichten vertraten, nahm doch das Thema der Nervosität in beider Argumentationen eine zentrale Stelle ein. Im Grad der Intensität unterscheiden sich diese Auseinandersetzungen allerdings: Stellte die Nervenwirkung des Kinos bei Lange lediglich eines von mehreren Indizien für «Unkunst» (2004, 84) dar, so bildete die moderne Nervosität bei Häfker geradezu ein Kernthema, weshalb der Analyse von Häfkers Werken hier gebührend Platz eingeräumt sei.

Konrad Lange: Nervenwirkung als Indiz für Unkunst

Unter allen Kinoreformern war es der Tübinger Professor für Ästhetik und Kunstwissenschaft Konrad Lange, der das Kino in seinen Schriften am entschiedensten als Angriff auf die bürgerliche Kunst verstand (vgl. Schlüpmann 1990, 116). Er wird zu den Spielfilmgegnern gezählt und war Befürworter einer strengen Filmzensur. Der Kunsterziehungsbewegung angehörend (vgl. Kessler/Lenk 2014, 169) wandte Lange sich, wie Schweinitz erläutert, «aus konservativ volksbildnerischer Perspektive dagegen, das Kino unreglementiert den Kapitalinteressen der Filmwirtschaft zu überlassen» (1992, 439). Langes Auffassung nach stellte das Kino außerdem keine Kunstform dar. Die von ihm behauptete Nervenwirkung des Films bestärkte dabei sein Argument.

An einer gut besuchten⁵⁶ Tübinger Bürgerversammlung, an der auch der Psychiater Robert Gaupp sprach, hielt Lange im Mai 1912 einen Vortrag mit dem Titel «Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt», der später zusammen mit Gaupps Referat als Flugschrift zur Ausdruckskultur des Dürerbunds publiziert und weiterverbreitet wurde. Nicht nur im (bereits besprochenen)⁵⁷ Ko-Referat des Nervenarztes Gaupp wird eingehend auf die Nervenlehre zurückgegriffen, auch der Ästhetik-Professor bedient sich ihrer in seinem Vortrag. Der aktuellen medizinischen Bedeutung des Nervositätsphänomens war sich Lange dabei offensichtlich bewusst, was auch in den folgenden Zeilen zum Ausdruck kommt:

Ich zweifle nicht daran, daß wir durch den Kinematographen um ein neues Mittel zur Förderung der Kurzsichtigkeit und Nervosität reicher geworden

56 Nach einer Angabe in der Flugschrift-Publikation des Dürerbunds nahmen an der Versammlung 400 bis 500 Personen teil, vgl. Gaupp/Lange (1912, 48).

57 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

sind. Bei der erschreckenden Zunahme dieser beiden Leiden in neuerer Zeit ist es geradezu unbegreiflich, daß auf diese Übelstände der neuen Erfindung so selten hingewiesen wird. (Lange 1912, 13)

Am eigenen Leib könne er die Ausführungen seines Vorredners bezeugen: Lange berichtet ganz zu Beginn seines Vortrags, er habe bei seinen – selbstverständlich nicht zum Genuss, sondern nur zu Forschungszwecken unternommenen – Kinobesuchen die «physischen Schädigungen der Augen und des Nervensystems besonders stark empfunden» (ebd., 12). Dafür seien vor allem technische Mängel der Filmvorführung verantwortlich (das Wackeln, die Unschärfe, das Blitzen und Flimmern). Ungewöhnlich ist es innerhalb des kinoreformerischen Diskurses übrigens, dass der Autor hier einen Effekt auf die *eigenen* Nerven bezeugt und sich damit als irritables Individuum entlarvt.

Anhand formalästhetischer Argumente spricht Lange dem Kino anschließend den Kunst-Status ab, und auch hierbei schließt er an den Nervositätsdiskurs an. Künstlerische Darstellung, so behauptet er, ziele auf «Klarheit und Deutlichkeit» (ebd., 13). Das zu schnelle Abspielen der Filme, die «kurze Exposition» der Bilder und ihr «rasche[r] Wechsel» sowie die Flächigkeit des Filmbildes bewirkten aber «Unruhe und Unklarheit» (ebd.). Somit sei die Kinematografie «aus rein formalen Gründen keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine ganz rohe Reproduktion derselben unter Steigerung der Unruhe und Unklarheit» (ebd.).⁵⁸ Die technisch reproduzierte Bewegung an sich, aber auch «typische Ausformungen filmischer Bewegung» (Wiegand 2016, 195) sind es, die sich in keiner Weise mit Langes klassischen Ästhetik-Vorstellungen, etwa mit dem Ideal des kontemplativen Rezeptionsmodus, vereinbaren lassen.

Im Folgenden beklagt der Kinoreformer in kulturkritischer Manier das nervöse Zeitalter und die Unfähigkeit seiner Mitmenschen zur Kontemplation.

Das unruhige Hasten und nervöse Sichüberstürzen, das in unserem modernen Leben leider nun einmal herrscht, wird dadurch auch auf die uninteressierte Anschauung übertragen. Bekanntlich besteht ein Hauptmangel unserer künstlerischen Bildung darin, daß die meisten Menschen völlig

58 Ähnlich sollte sich Lange auch noch 1920 retrospektiv zu dieser Zeit äußern: «[J]eder erinnert sich noch der Zeit, wo sich alles mit einer Geschwindigkeit abspielte, die den übelsten Einfluß auf die Augen und Nerven der Zuschauer hatte. Es blieb kaum Zeit, die Vorgänge richtig zu verfolgen und in sich aufzunehmen. Von einer geistigen Verarbeitung war auf diese Weise keine Rede. Die raschen, kurzen und eckigen Bewegungen machten jeden ästhetischen Genuß unmöglich» (Lange 1920, 86).

verlernt haben, sich intensiv in einen Naturvorgang oder ein Kunstwerk zu versenken, die Dinge ruhig und intim auf sich wirken zu lassen. Dieser Schwäche leistet der Kinematograph geradezu Vorschub. (*Lange 1912, 13*)

Der Kinematograf treffe, so Lange, als technisches Mittel auf eine Gesellschaft, die dabei ist, das kontemplative Sehen zu verlernen und beschleunige diesen Prozess noch weiter. Nicht nur ziehe das filmische Bild zu schnell vorbei, um vertieft beobachtet werden zu können, es ist besonders auch das Nebeneinanderstehen unterschiedlichster kurzer Filme im Kino-programm,⁵⁹ das Lange als Problem ansieht: Denn diese Struktur stelle «eine systematische Anleitung zu raschem und oberflächlichem Sehen» (ebd., 14) dar. Dass sich 1912 als Norm in den deutschen Kinematografentheatern bereits der Langspielfilm, und damit eine dem Theater ähnlichere Programmgestaltung, durchgesetzt hatte, scheint für Lange nicht weiter relevant, oder als Tatsache möglicherweise schlicht nicht bekannt, gewesen zu sein.

Seine Ansicht, das Kino könne keine Kunst sein, begründet Lange ausführlicher auch im Aufsatz «Die ‹Kunst› des Lichtspieltheaters», der 1913 in der nationalliberalen Zeitschrift *Die Grenzboten* erschien. Darin legt der Kinoreformer dar, dass Kinodramen aufgrund ihrer nicht-künstlerischen Natur in Fragen der Zensur auch nicht als Kunstwerke behandelt werden dürfen. Denn Kunst zielen nicht auf die «starken Gefühlsregungen», sie zeige nicht die Wirklichkeit, sondern «Scheinhandlungen» (vgl. 2004, 81). Beim Betrachten von Kunstwerken herrsche ein «hypothetische[s] Schauen», es komme zur «ästhetischen Anschauung, die sich aus zwei Dingen, nämlich dem Erleben der Inhaltsgefühle und der Bewunderung des Künstlers zusammensetzt» (ebd., 81).

Lange, der sich als Kunsttheoretiker intensiv mit der ästhetischen Illusion auseinandersetzte (etwa in *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre* von 1907), war überzeugt, dass im Kino das «Bewußtsein des ästhetischen Scheins» (ebd., 82) weitgehend fehle, sodass Filme nicht im Modus der ästhetischen Anschauung betrachtet werden können, sondern sozusagen als Wirklichkeit wahrgenommen würden. Die Wirkung des Films sei derart stark, dass es zur «Erregung wirklicher Gefühle» (ebd.) komme. Den Grund dafür stellt für Lange einerseits das

59 Lange beschreibt ein solches Kurzfilmprogramm: «Wenn er [der Kinematograph] uns Bilder zeigt, die trotz ihres ganz verschiedenartigen Inhalts in Eilzuggeschwindigkeit an unseren Augen vorüberfliegen, so daß wir, nachdem uns kaum ein Begräbnis irgendeiner Respektperson als solches deutlich geworden ist, plötzlich in den Salon eines Pariser Modegeschäfts versetzt werden [...] und wenn wir das fertig gebracht haben, plötzlich einem Pferderennen beiwohnen müssen, wobei die einzelnen Bilder immer ganz unmotiviert und plötzlich abbrechen [...]» (1912, 13 f.).

kinematografische Dispositiv dar: Im dunklen Kinosaal würde das Vorgeführte «intensiver erlebt als im gewöhnlichen Theater» (ebd.). Andererseits fehle dem Kino auch der Stil, der im Theater etwa mittels poetischer Sprache erlangt würde und der als «Schutzwahl für unser Gefühl» (ebd., 83) wirke. In diesem Sinne setzt Lange das filmische Bild jenen Bildern gleich, die in einem am Fenster angebrachten Spiegel zum Beobachten der Straße zu sehen sind. Der Ästhetik-Professor fasst zusammen: «Mit einem Worte, das, was wir im Kino sehen, ist gar nicht Kunst, sondern Wirklichkeit» (ebd.).

Lange übersieht dabei freilich die zahlreichen Stilmittel des Stummfilms, ganz im Gegensatz etwa zu seinem Zeitgenossen Hugo Münsterberg, der in seiner Filmtheorie *The Photoplay* (dt.: *Das Lichtspiel*) von 1916 nicht nur zu einer gänzlich anderen Bewertung des Films hinsichtlich seines Potenzials als Kunstform gelangte, sondern im Gegensatz zu Lange auch eine «in sich ruhend konstruiert[e], sich aus dem Alltag heraushebend[e] und diesem gegenüber abgegrenzt[e] Qualität der Wahrnehmungswelt des Films» (Schweinitz 2018, 27) beschrieb, wie Schweinitz herausgearbeitet hat.

Mit seiner radikalen Ansicht eckte Lange bei Mitgliedern der Kinoreformbewegung mitunter an, umso mehr, als man sich zur Zeit von Langes Vortrag in der Bewegung mittlerweile darüber einig war, dass der beste Weg, mit dem kommerziellen Kino umzugehen, nicht dessen Bekämpfung, sondern dessen positive Reform war. Die Filmkritikerin Malwine Rennert gibt sich etwa wenig überzeugt von Langes Ausführungen und reagiert in der tendenziell spielfilmfreundlichen Zeitschrift *Bild und Film* ausgesprochen kritisch auf einen Artikel des Kunsttheoretikers: «Warum man im Namen einer veralteten Theorie von Schein und Wirklichkeit dem Kinodrama den Garaus machen soll, statt es zu veredeln, ist nicht einzusehen» (1913/14, 130). Nach einer längeren wahrnehmungstheoretischen Abhandlung, in der sich Rennert auf physiologische Erkenntnisse des namhaften deutschbaltischen Biologen Dr. Jakob Johann Baron von Uexküll bezieht, zieht sie den Schluss: «Der Kino hat seine eigenen Gesetze: er ist durch die Bewegung mehr als ein Bild und durch das Fehlen der Stimme und Körperlichkeit weniger als das Leben» (ebd.). Damit hebt Rennert die spezifische Wahrnehmungsqualität des filmischen Erlebens hervor, mit der sich der Film von der Realität abhebe.

Ein Beweis dafür, dass der Film keine Kunst sei, stellte für Lange die von ihm behauptete intensive Wirkung dar. Die im Kino vorgeführten sensationellen Dramen und Kriminalfilme würden – anders als echte Kunstwerke – zum Handeln verleiten und übten besonders auf «erregbare Menschen» (2004, 85) eine intensive Wirkung aus (auch bei Lange sind hiermit

insbesondere Kinder und Ungebildete gemeint). Daraus zieht er klare Konsequenzen in Bezug auf die Frage der Zensur: Auszumerzen gelte es «alle Sensationsfilms, d. h. alle, die auf leere Sensation ausgehen, sei es nun, daß sie es auf Nervenkitzel, Reizung der Sinnlichkeit, Erregung von Grauen, Schrecken, Furcht und Entsetzen abgesehen haben» (1912, 16).

Bei Lange wird die Nervenlehre, so ließe sich zusammenfassen, in die ästhetische Argumentation gegen das Kinodrama eingeflochten, wobei das (Nerven-)Erregende die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst markiert.⁶⁰ Dies greift freilich nur aufgrund der Prämisse, dass es nur zu einer nervenerregenden Wirkung kommen kann, weil das Kino keine Kunst ist. Die technisch reproduzierte Bewegung, die stilllose Wiedergabe der Wirklichkeit, ist so aufregend wie die Realität («Straßenspiegel») und verwehrt sich so der kontemplativen Betrachtung.

Damit grenzt der Nervositätsdiskurs, und im weiteren Sinne die Idee der Irritation oder Erregung der Zuschauenden, hier auch an die ästhetische Debatte zum Illusionismus an. Um die absolute künstlerische Differenz zwischen Kino und Theater zu verdeutlichen, stellt Lange gegen Ende seines Aufsatzes einen Medienvergleich an: Das Kino verhalte sich zum Theater wie das Panoptikum zum plastischen Museum oder wie das Panorama zur Gemäldegalerie (vgl. 2004, 86). Mit dem Panoptikum (besonders im Fall des Wachsfigurenkabinetts) und dem Panorama führt der Ästhetiker Schaudispositive an, die auf eine starke Illusionswirkung bei den Rezipierenden zielten. Das Kino wird damit aber auch in eine Reihe visueller Medien gestellt, die im 19. Jahrhundert keinesfalls zu den Kunst-Gattungen zählten. Das im späten 19. Jahrhundert beliebte Panorama (vgl. Miller 1996, 36), das heute als einer der medialen Vorläufer des Kinos angesehen wird (vgl. ebd., 38), gehörte aufgrund seines medialen Illusionismus stets zur Populär- und nicht zur Hochkultur. Angela Miller erläutert dazu:

The mimicking of the real has long been noted as a feature of «low-brow» cultural production and popular taste, a distinction that has its origins in the early nineteenth century. Indeed, the deliberate revelation of the means used to produce the illusion of the real has often been a defining element of more advanced art and of a more sophisticated attitude toward film and photographic media. (1996, 42 f.)

60 Eine ähnliche Auffassung vertritt Dr. Hans Löwenfeld (Direktor des Hamburger Stadttheaters), der Grempe zufolge an einem Vortrag im Goethebund erklärte: «Gewöhnliche Geschehnisse werden erst durch die dichterische Verarbeitung zum Kunstwerk. Ein Kinodrama aber ist nur ein Surrogat des Kunstwerkes, welches die Zuschauer in fortwährende Erregung setzt, die als Nervenkitzel dem Publikum behagt» (1914/15, 125).

Als stillose, technische Reproduktion der Wirklichkeit ist das Kino Langes Auffassung nach keine Kunst, und Filme könnten nur außerhalb des Bereichs der ästhetischen Anschauung wirken. Dass sie geradezu nervenerregend sein können, liege in dieser Tatsache begründet. Der Kinetograf stellt für Lange damit Symptom – und Beschleuniger – des nervösen modernen Zeitalters dar, in dem der Mensch zur Kontemplation unfähig ist.

Wie sich im Fall von Hermann Häfker zeigt, konnte man in der Kino-Kunst-Frage unter ähnlichen Voraussetzungen auch zu gänzlich anderen Antworten gelangen: Seiner Ansicht nach war es gerade die vollkommene technische Reproduktion der Wirklichkeit, die es dem Kino ermöglichte, eine Kunstform zu werden.

Hermann Häfker: Nervenkitzelmaschine Kino

Selten zieht sich die Konzeption der modernen Nervosität so systematisch durch die Reflexionen zum Medium wie bei Hermann Häfker, dem wohl produktivsten Kinoreformer der Vorkriegszeit. Dabei ist über seine Schriften hinweg ein Muster auszumachen: Das Kino hat als Medium großes Potenzial, den modernen Menschen zu erreichen, besonders zur Volksbildung sei es geeignet. In seiner dem Medium entsprechenden, idealen Gestaltung, bei Häfker *Kinetografie* genannt, könne Kino gar zur Kunst werden. Davon ausgehend entwirft Häfker, vor allem in seiner Monografie *Kino und Kunst* (1913), normative Forderungen, wie Filme, einschließlich deren gesamte Vorführung, gestaltet sein sollen. Diese ästhetischen Vorstellungen sind in besonderem Maße vom Konzept des (Medien-)Zeitalters der Nervosität geprägt. Denn falsch gestaltet, wird das Filmerlebnis aus Häfkers Sicht zu einer das Publikum anstrengenden Reizüberflutung und unterscheidet sich in seiner Auswirkung auf den Sinnesapparat kaum mehr vom nervenaufreibenden und kräfteaubenden Gang durch die moderne Großstadt.

Ein Blick auf Häfkers kinoreformerische Tätigkeiten und seinen lebensreformerischen Hintergrund helfen dabei, seine Stellung in der Kinoreform zu beschreiben und seine Auffassung des modernen Zeitalters zu verstehen. Darauf aufbauend lässt sich der Einfluss des Wissens über die Nervosität auf seine Filmästhetik herausarbeiten. Das Verständnis von Häfkers Kinotexten und seines Nervositätskonzepts erweitert außerdem die Analyse seines Ratgeberbuchs *Fahrradreisen und Freilichtbildung* (1914), in dem die Nervengesundheit des modernen Menschen ebenfalls ein zentrales Thema darstellt. Zuletzt gilt es die Frage zu klären, ob und inwiefern Häfker das Kino als Trainingsinstrument für die Nerven begriff.

Als einer der (bis heute) bekanntesten Autoren der deutschen Kinoreformbewegung veröffentlichte Häfker zwischen 1907 und 1919 rund 80 Texte, die sich mit dem Kino beschäftigten. Diese erschienen in den ersten Jahren vor allem in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, ab 1911 vermehrt auch in den Zeitschriften *Der Vortrupp* oder in der lebensreformersischen Zeitschrift *Kunstwart* sowie regelmäßig in der kinoreformerischen Zeitschrift *Bild und Film*, bei der Häfker zeitweise auch als Redakteur tätig war. Häfker widmete dem Kino Mitte der 1910er-Jahre auch ganze Monografien: *Kino und Kunst* (1913), *Kino und Erdkunde* (1914c) und *Der Kino und die Gebildeten* (1915). Zudem verfasste er einige Filmkritiken (vgl. Diederichs 1986, 111).

Häfker gilt als scharfer Spielfilm-Gegner und verfolgte wie viele Mitglieder der Kinoreform das Ziel der Reinigung des Kinowesens von als schädlich beurteilten Tendenzen. Als aktiver Fotograf interessierte er sich im Unterschied zu anderen reformersischen Stimmen der Zeit besonders stark für die formale Gestaltung des filmischen Bildes. Wie Konrad Lange näherte er sich der Kino-Frage über ästhetische Überlegungen.

Doch Häfker beschäftigte sich nicht nur theoretisch mit der Kinematografie, sondern unternahm auch praktische Versuche, dem Kinowesen zur, aus seiner Sicht, Besserung zu verhelfen, etwa mit dem 1909 in Dresden gegründeten Kinoreform-Verein Bild und Wort.⁶¹ 1910 veranstaltete er sogenannte Mustervorstellungen mit dem Titel «Schauspiele der Erde» in Dresden und Bautzen (vgl. Diederichs 1990, 40), die er als Gegenvorschlag zu kommerziellen Kinovorführungen verstand.

Offensichtlich enttäuscht von der Kinoreformbewegung, beschreibt er diese in *Der Kino und die Gebildeten* 1915 als ungeschickt, weltfremd, plan- und erfolglos (vgl. 1915, 26). Vom Ersten Weltkrieg, den er zunächst euphorisch begrüßte, erhoffte sich Häfker die staatliche Kontrolle über das Kinowesen und dessen Reinigung. Diederichs zufolge ließ Häfkers «Kampfeswille» angesichts der «ihm verhassten filmwirtschaftlichen und filmästhetischen Strukturen» (Diederichs 1985, o. S.) jedoch nach, die sich nach dem Krieg entgegen seiner Hoffnung wieder erholten.⁶²

61 Zu den Aktivitäten des Vereins vgl. Diederichs (2001, 31 f.).

62 Wegen dieser Kriegseuphorie, die etwa im Vorwort zu *Der Kino und die Gebildeten* zum Ausdruck kommt, wird Kracauer 1947 in *From Caligari to Hitler* zur hoffnungsvollen Reaktion der Kinoreformer und Häfker schreiben, diese wären, gelangweilt von ihrem «eintönigen Leben», beim Ausbruch des Krieges «wie von Sinnen» (1979, 28) gewesen. Curtis kritisiert Kracauers Unterstellung faschistischer Tendenzen bei Häfker: «While there is no doubt that Häfker was conservative, nationalistic, and blind to the horrors of war, it would be unfair to depict him as a warmonger with the prefascist tendencies implied by Kracauer. Häfker earned a 'heart attack' in a concentration camp for his resistance to the Nazi government» (2015, 301 f.).

Von Beruf Journalist, Schriftsteller und Übersetzer, veröffentlichte Häfker nicht nur Texte, die sich dem Kino widmeten. Er verfügte über eine breite Allgemeinbildung und beschäftigte sich sozusagen im Habitus eines Universalgelehrten mit den verschiedensten Themengebieten. So stammen aus seiner Feder auch Bücher zur Sternkunde, ein Band zur Weltgeschichte, der auch in Esperanto erschien, Ausgaben zur biblischen Geschichte, sexualkundliche Abhandlungen wie etwa *Geschlechtlichkeit, Liebe und Güte* (1925) sowie Bücher zum Thema Sport und Gesundheit wie etwa der Ratgeber zum Fahrradreisen von 1914.

In Dresden, wo Häfker ab 1904 wohnte, schloss er sich dem vom Schriftsteller Ferdinand Avenarius und dem Kulturreformer Paul Schumann gegründeten Dürerbund an (vgl. Diederichs 1985, o. S.). Die Hauptanliegen dieser im deutschsprachigen Raum einflussreichen kulturpolitischen Vereinigung bildeten die ästhetische Volkserziehung und die Kulturpflege. Es gehe dem Verband darum, «die Schönheit des deutschen Landes [zu] schützen» und er richte sich an jene, «die in der Kunst nicht Aufputz des Lebens suchen, sondern Ausdruck des inneren Lebens» (Anon. 1902, 97) – so heißt es in einem Aufruf an neue potenzielle Mitglieder, erschienen im Gründungsjahr 1902 in *Der Kunstwart* und möglicherweise vom Herausgeber der Zeitschrift, Avenarius, verfasst. Wie Gerhard Kratzsch aufgezeigt hat, handelte es sich beim Dürerbund «um einen überwiegend bürgerlichen, von Angehörigen des gebildeten Mittelstandes, vorzüglich von Geistlichen und Lehrern und unter diesen besonders von den Volksschullehrern getragenen Bund» (1969, 337). Bis zum Ersten Weltkrieg zählte die Vereinigung ca. 8000 Mitglieder (vgl. ebd., 336). Ideologisch war der Dürerbund tendenziell bürgerlich und nationalistisch geprägt, doch auch liberalere Kräfte, etwa aus der Sozialdemokratie, gehörten ihm an (vgl. ebd., 11).

Auch in der von Avenarius herausgegebenen lebensreformerischen Kunstzeitschrift *Der Kunstwart* veröffentlichte Häfker, wie bereits erwähnt, mehrere Artikel zum Kino. Mit dem Dürerbund und der Lebensreformbewegung teilte Häfker offensichtlich das Interesse an der Verbesserung der ästhetischen Volksbildung sowie an Gesundheit und Hygiene – Themen, denen auch in seinen Kino-Texten eine zentrale Rolle zukommt.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem modernen Zeitalter, die Frage, wie in der modernen Industriegesellschaft geistige und körperliche Gesundheit möglich ist, bildete das Hauptinteresse verschiedener um die Jahrhundertwende existierender (lebens-)reformerischer Bewegungen. Gilbert Merlio führt hierzu aus:

Der Sorge um eine gesunde Lebensführung entsprangen die verschiedenen Reformbewegungen: Vegetarierbünde, alkoholfreie Gaststätten und

Reformhäuser, Rückkehr zum gesunden Leben in der Natur (Jugendbewegung) usw. Sie entstammen alle einer gewissen Zivilisations skepsis oder haben zumindest die Ambivalenzen des Fortschritts und der industriellen Zivilisation erkannt. (Merlio 2010, 34)

Die Schar derjenigen, die sich um die Jahrhundertwende etwa auf dem schweizerischen Monte Verità versammelten, war vielgestaltig: liberale Kräfte der Lebensreform, etwa aus dem Kreis der künstlerischen Avantgarde, Vegetarismus- und Naturheilkundebegeisterte und solche, die sich vornehmlich dem Ausdruckstanz widmeten – sie alle setzten sich auf ihre eigene Weise mit dem modernen Zeitalter auseinander.

Florentine Fritzen unterstreicht in diesem Zusammenhang, das Verständnis der Lebensreformbewegung als reaktive Antimodernisierungsbewegung greife zu kurz, stellte die Bewegung doch selber einen Teil und einen Katalysator der Moderne dar (vgl. 2006, 31). Fritzen versteht die Lebensreformbewegung somit als «eine Erscheinung der modernen Industrie-, Wissens- und Konsumgesellschaft» und zugleich als «Kritikerin dieser Gesellschaft» (ebd., 33) und erklärt: «Die Bewegung lehnte den Modernisierungsprozess nicht grundsätzlich ab, begriff aber die tatsächliche Entwicklung als Fehlentwicklung» (ebd., 34). Hier liegt demnach ein analoges Schema vor wie im Feld der Kinoreformbewegung, deren Mitglieder (wie etwa Häfker) das Kino nicht grundsätzlich ablehnten, sondern aktuelle Ausprägungen davon anprangerten und reformieren wollten.

Schließlich wird der Diskurs über die moderne Nervosität, wie Matthias Warstat ausführt, auch in den verschiedensten lebensreformerischen Gruppierungen ausgetragen: «[...] Naturfreunde, Abstinenzler, Vegetarier, Reformpädagogen, Anthroposophen, Sexualreformer und andere mehr [...] [bezogen sich] mit ihren Veränderungsvorschlägen explizit und implizit auf die allgegenwärtige Nervosität [...]» (2010, 78). Auch Radkau betont diesen Zusammenhang und spricht der «Experimentierfreude» (2000, 347) der Neurastheniekranken eine für die Lebensreformbewegungen signifikante Bedeutung zu: «Kaum ein anderes Leiden bot für Hygiene-, Ernährungsreform- und Naturheilmbewegungen ein so ideales Objekt wie die Neurasthenie» (ebd.). Es liegt also nahe, dass Häfker sein persönliches Wissen über die moderne Nervosität nicht nur aus dem engeren Kino-bezogenen Diskurs, sondern auch aus seinem Interessensgebiet der Lebensreform gezogen hat.

Wie empfand Häfker die moderne Zeit? Ausgangspunkt für viele von Häfkers Überlegungen ist seine Auffassung der Moderne als nervöses Zeitalter, das besonders durch die allgegenwärtige Medientechnik sinn-

lich intensiv wirke, was im Übermaß eine schädliche und schwächende Wirkung auf den Menschen haben könne.

In der Einleitung zu seiner umfangreichen Monografie *Kino und Kunst* (1913) beschreibt Häfker, noch bevor er spezifischer auf das Kino eingeht, die moderne Zeit eingehend aus einer ästhetischen Perspektive, i. e. in ihrer Wirkung auf die Sinne. Er setzt die Epoche nostalgisch von einer vergangenen vormodernen Zeit ab, in der Kunst einen höheren Wert besessen hätte: «Wo Kunst war, war eine große Idee, großes Wollen, großes Können, Lebensverdichtung. Aus den Werken der Kunst strömten große Empfindungen, stark bewegend und doch fern von allen Alltagsleidenschaften in den Beschauer über» (1913, 5). Häfker stimmt bald in das damals weit verbreitete Lamento der urbanen Reizüberflutung ein. In der modernen alltäglichen Lebensumwelt, abgelöst von ihrem ursprünglichen festlichen Zweck, seien die Mittel der Kunst nun allgegenwärtig und ergäben zusammen ein nervenstrapazierendes chaotisches Durcheinander: «Bildmäßiges und Plastisches, Wort und Klang, Farben und Linien, früher die Wahrzeichen jener Festtagskunst, strömen wie Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen – besonders, aber nicht allein, in der Großstadt – ein» (ebd., 5). Ausgelöst und gespeist werde dieses Gewitter⁶³ durch Massenmedien wie Zeitungen und illustrierte Zeitschriften, aber auch Plakatreklamen und Schaufenster, die nächtliche urbane Straßenbeleuchtung und, neben den optischen nicht zuletzt auch den akustischen Reizen, wie etwa der Musik von Musikkapellen.

In *Der Kino und die Gebildeten* beschreibt der Kinoreformer eine Reihe moderner Medien in ähnlicher Weise als im Grunde nützliche «Hilfsmittel des geistigen Verkehrs, Beförderungsmittel von bildenden Eindrücken» (1915, 31), die in der modernen Zeit jedoch geradezu über die Menschen «herabgehagelt» (ebd.) seien. Die drastische Wettermetapher wird hier noch weitergesponnen, Medien damit kritisch als über den Menschen einbrechende und unkontrollierbare Gewalt allegorisiert: Aus «10'000 Zeitungen und Zeitschriften, jährlich 30'000 Büchern, Milliarden von Bildern und Noten, Tausenden von Theatern, Kunstsalons, Ausstellungen, Tausenden von Kinotheatern, Millionen Schaufenstern, Plakatsäulen, Denkmälern, Reklamen usw.» ergäbe sich ein «Nebel» in der deutschen «Lebensluft» (ebd.).

Die Großstadt ist in Häfkers Augen ein Extrembeispiel für diese neue Situation. Statt etwa wie wahre Kunst anregend auf den Geist zu wirken, löse die sinnliche Stimulation in den Metropolen eine Art Trunkenheit⁶⁴

63 Den Einsatz von Metaphern in den Schriften der Kinoreform hat eingehend Hake untersucht (vgl. Hake 1993, 27–42).

64 Zum Vergleich der Wirkungen von Alkohol und Kino in Texten der Kino-Debatte vgl. Werder (2015).

aus: «Denn alles, was *hier* mit den Mitteln der Künste arbeitet, erzeugt nicht reine, sondern Fuselrauschstimmung, wenn es nicht hohen und reinen Dingen dient, aus hohem und reinem Geiste hervorgegangen ist» (1913, 6). Wie bereits Georg Simmel (vgl. 1957, 232) ein Jahrzehnt zuvor beschreibt auch Häfker den Großstadtmenschen als zum Schutz seiner Nerven notwendigerweise Abgestumpften: Die sinnliche Überstimulation in der Großstadt halte nur aus, wem im Laufe der Zeit «eine Art Schutzhaut» (1913, 6) gewachsen sei. Diese behüte den Menschen vor dem sonst nicht zu verarbeitenden – die Nerven angreifenden – Überfluss an Reizen. Ähnlich wie Simmel die Blasiertheit als charakteristisches Merkmal der Großstadtmenschen verzeichnete (vgl. 1957, 232), spricht Häfker von deren «Abgebrühtheit» (1913, 6).

Zu den prägenden Eigenschaften seiner Epoche gehörten für Häfker außerdem eine gewisse Oberflächlichkeit und Geistlosigkeit, der Sensationalismus, die Kommerzialität und nicht zuletzt die massenhafte technische Reproduzierbarkeit kultureller Erzeugnisse (vgl. 1913, 6) (mit der sich 1936 auch Walter Benjamin auseinandersetzen sollte). Man lebe, so Häfker, in einem «Zeitalter der künstlichen Sinnenvervollkommnung» (1914c, 13). Besonders zeichne sich die Zeit schließlich durch die Intensivierung der Sinneseindrücke auf das Individuum aus. Häfker greift den damals verbreiteten Topos⁶⁵ des nervenaufreibenden Gangs über die Straße auf:

Noch nie, solange es eine Geschichte gibt, hat jeder einzelne Mensch, er mag wollen oder nicht; so viele eindringliche, mit den wirkungsvollen und oft gewandt gehandhabten Mitteln der Künste hämmernde Eindrücke auf Sinne, Herz und Denken aushalten müssen, wie der, der heute mittags aus Bureau und Geschäft tausend Schritte bis zu seiner Mahlzeit geht. (1913, 6)

Damit gesellt sich der Autor zu jenen Beobachtenden der gesellschaftlichen Verhältnisse, die um 1900 sensorielle Komplexität und Intensität als untrügliche Indikatoren der Moderne erkannt haben wollten; mit Ben Singer gesprochen handelt es sich um den «modernity as stimulus approach» (vgl. 2001, 34 f.).

Ausgehend von seiner Auffassung der Moderne als Zeitalter der medialen Reizüberflutung fordert Häfker von den Künsten konsequenterweise die Zurücknahme, das Maßhalten, die Reduktion der Stimuli. Mit dem geflügelten Wort aus Goethes Zauberlehrling (‹herbeigerufene Geister›) charakterisiert er die moderne (mediale) Mechanisierung und

65 Ein prominentes Beispiel hierfür bildet Simmels Charakterisierung der Großstadt als Ort der «rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize[n]» (vgl. 1957, 232).

Automatisierung als unkontrollierbare gefährliche Magie, die es vom Menschen unter Kontrolle zu bringen gilt, will man sich nicht von automatisch-maschinell hergestellten Reizen überschwemmen lassen:

Suchen wir aber die Bedeutung der künstlerischen Forderung und ihre innere Kraft ganz allgemein gerade für die unserer Zeit eigentümliche Not zu erfassen, so kommen wir immer wieder darauf, daß sie auf eine *Eindämmung* des Vielzuvielen, auf die Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister unter den wollenen menschlichen Geist hinausläuft. An die Stelle der Herrschaft mechanischer Bequemlichkeiten und automatisch-stofflicher Sinnenreizungen setzt sie wieder den wählenden und ablehnenden Menschen, an die Stelle passiven Leben-über-sich-ergehen-Lassens setzt sie das Tun, das Schaffen, das Eigen- und Selbstsein, die Bejahung und Erhöhung des Lebendigen in uns. Sie setzt *uns selber* an die Stelle unserer Lebensverzerrungen und Nervenkitzelmaschinen. (Häfker 1913, 9f.)

Damit bestimmt die Idee des nervösen Zeitalters einen Zentralpunkt von Häfkers ästhetischem und reformerischem Denken. Mit seiner Skepsis gegenüber den als oberflächlich empfundenen Reproduktionstechniken, der Forderung, zur sogenannten wahren Kunst zurückzukehren und dem Appell nach einer Reduktion der Stimuli angesichts der modernen Reizflut nahm Häfker eine Haltung ein, die nicht nur unter Mitgliedern der Kino-reform, sondern auch in der Lebensreform- und der Kunsterziehungsbe-wegung verbreitet war. So finden sich auch in *Der Kunstwart* ähnliche Mei-nungen und ähnliche Argumentationsmuster – etwa wenn sich Avenarius in einem Beitrag mit Bestimmtheit gegen die populären Farbendrucke äußert und davor warnt, dass diese «unserm Volk den Sinn für Farbe von Grund aus [...] verderben!» (Avenarius 1911, 161). Denn oft gebe man aus kommerziellen Gründen bei Farbdrucken «dem ‹Effektvollen› zuliebe die Reize der leichten Tuschung auf» (ebd., 164). Wer diese Reproduktionen betrachtete, würde, statt den «Farbensinn» (ebd., 165) in der Natur oder an echten Kunstwerken zu bilden, in einen «Buntheitstaumel» (ebd.) geraten. Gleich wie Häfker fordert auch Avenarius die Zurücknahme der Stimuli im Umgang mit dieser neuen (Reproduktions-)Technik.

Häfker fordert wenig später, nun unter Berufung auf Schiller, dass alles, was zu tun sei, als Kunst getan werde – was bedeute, dass «Vollkommenheit» (1913, 10) anzustreben sei. Vollkommenheit heiße aber wiederum, das Potenzial innerhalb der gegebenen Grenzen eines Mediu-m auszus schöpfen: Eine Sache «so innerhalb der durch ihre stoffliche und technische Eigenart, ihrer wirtschaftlichen und Zweckbedingungen

gesteckten Grenzen bis zum Rande mit eigengefühltem *Leben* anfüllen, dass das Ergebnis in jedem einzelnen Falle das *höchsterreichbare* ist» (ebd.).

Um mit der modernen «Sintflut von <Ausdrucks>-Techniken» (ebd., 8) zurechtzukommen, müssten besonders auch die Kunst-Rezipierenden ihren Beitrag leisten und das «künstlerische Sehen» (ebd., 9) üben – die «künstlerische Forderung» (ebd.) richte sich also zuerst an sie:

Sie öffnet ihm Sinne und Bewußtsein, um das Echte, das im ungeweihten Ohr von jedem Lärm übertönt wird, zu vernehmen, sie gibt ihm Schutz, Gegengift und das Mittel zu bewußter Ablehnung des aus fauler Quelle Geflossenen. (1913, 9)

Bedeutenderweise greift der der Lebensreform zugeneigte Autor hier auf das Vokabular der hygienischen Gesundheitspflege zurück: «Ästhetische Kultur» oder «Sinnenschulung» verhalten dazu, bei der Kunstbetrachtung gegen unmoralische Inhalte «Widerstandskraft» zu gewinnen und «immun» zu bleiben (1913, 9). Durch die Pflege des ästhetischen Empfindens lerne man außerdem, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden, also Schmutziges und Gemeines zu erkennen, das keine Kunst sei, weil es «andere Nerven in Mitschwingung versetzt als die, durch die wir das Künstlerische erkennen» (ebd.).

Hier wird in *Kino und Kunst* überdies deutlich, warum die Filmzensur, die für viele Mitglieder der Kinoreform Priorität hatte, für Häfker keine nachhaltige Lösung für die vom Kino ausgehenden moralischen Probleme darstellte, sondern dass er hingegen bei der Entwicklung einer Sensibilität bei der Kunstbetrachtung beim Individuum ansetzte, die das moralische Empfinden nach sich ziehe.

Curtis macht in diesem Zusammenhang zu Recht auf Häfkers Nähe zur Traditionslinie der deutschen Kunsterziehungsbewegung aufmerksam, als deren Mitbegründer der Kunsthistoriker und -pädagoge Alfred Lichtwark gilt.⁶⁶ In seinem Ratgeber *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* von 1897 beschreibt Lichtwark das schulische Training der Kunstbetrachtung und des Geschmacks. Stark spürbar ist, dass bei dem Diskurs um den guten Geschmack auch eine moralische und nationalistische Dimension mitschwingt (vgl. Curtis 2015, 162–192). Wie bei Lichtwark

66 Kessler und Lenk zufolge war Alfred Lichtwark ehemaliger Lehrer, Leiter der Kunsthalle Hamburg sowie Mitbegründer und Herausgeber der Zeitschrift *Der Kunstwart*. Mit Ferdinand Avenarius zusammen zählte Lichtwark zu den bedeutendsten Vertretern der Kunsterziehungsbewegung (vgl. 2014, 169). Dieser gehörten aus der Kinoreformbewegung auch Konrad Lange und Ernst Schultze an.

und in der restlichen Tradition der deutschen Bildbetrachtung, so Curtis, zielt auch Häfkers Ästhetik auf «an unmediated, contemplative gaze, a «silent surrender» to the art work» (1994, 463).

Gehört das Kino für Häfker zu den Nervenkitzelmaschinen? Wie hängt Häfkers Wissen vom Nervenschädlichen mit der von ihm geforderten Filmästhetik zusammen? Vor dem Hintergrund Häfkers kritischer Haltung zum modernen (Medien-)Zeitalter hat das Kino zunächst keinen leichten Stand. Als Medium, das auf mechanischer, massenhafter Reproduzierbarkeit basiert, weitgehend kommerziellen Gesetzen folgt und vom Geschmack eines Massenpublikums abhängig ist, zählt es – wie auch bei anderen Stimmen der Kinoreform – zu den Nervenkitzelmaschinen. In seiner retrospektiven Bewertung der Anfänge der kommerziellen Kinematografie fällt Häfkers Urteil dann auch unverblümt negativ aus:

Die Eindrücke, die sie bot, waren allerdings jetzt fast ausnahmslos das Gegenteil künstlerischer: sie waren nicht «rein», sondern beruhten auf einem Aufschäumen solcher Instinkte, deren gemeinste auch die Hunde am Prellstein erregen: Geschlechtsgefühle, Angst, Gier, Eitelkeit, erkitzeltes Gelächter, fuselhafte, anstrengungs- und maßlose, begeisterungsüßliche Rührsamkeit. (1913, 8)

Auch in Bezug auf die kommerzielle Kinematografie um 1910 fiel Häfkers Urteil negativ aus. In seinem Artikel «Vom Wunderspiegel», der 1912 in *Der Vortrupp* erschien, stimmt Häfker einen kulturpessimistischen Ton an: «Was man in den Kinotheatern sieht, ist zwar der Spiegel unserer Zeit. Aber es ist der Spiegel einer verworrenen, rückgratlosen, willenlosen, lüstegenarrten, von geistigem Fuseldunst betäubten und geblendeten Zeit» (1912, 103 f.). Es gelte, die Kinotheater zu reinigen, um das Potenzial des Kinos freizulegen.

Häfker setzte sich mit der typisch kinoreformerischen Frage auseinander, welche Filme als wertvoll gelten und welche als Schund klassifiziert werden – er näherte sich dieser Thematik anders als viele andere Stimmen der Kinoreform jedoch nicht über eine stoffliche, sondern über eine ästhetische Argumentation; so zum Beispiel in seinem Text «Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege», der 1914 als 128. Flugschrift zur Ausdruckskultur des kulturreformerschen Dürerbunds erschien. Hier setzt Häfker den künstlerischen Film dezidiert vom Schund ab – eine Zwischenkategorie wie etwa bei Hellwig scheint es für ihn nicht zu geben. Schund definiere sich nicht etwa über den fragwürdigen Stoff eines Filmes wie etwa die Darstellung des «Liebes- und Geschlechtslebens», als Schund

gelte schlussendlich jeder Film, der nicht den künstlerischen Anforderungen gerecht werde (vgl. 1914a, 4), die er so spezifiziert:

Dazu gehört unter anderem, dass sich solche Darstellungen an den Geist, nicht an die Nerven wenden, daß sie im künstlerischen Sinne wahr, d. h. aus einem unwiderstehlichen Schaffensdrang und einer unantastbaren Überzeugung geboren sind, daß sie technisch aus dem Wesen des Darstellungsmittels heraus empfunden sind und es nicht überschreiten, daß sie den sinnlichen Aufnahmebedingungen des gesunden Menschen angepaßt sind (‹Ästhetik›) und manches mehr. (1914a, 4)

Die öffentliche, kommerzielle Kinematografie genüge dem bei Weitem nicht, sondern verstoße «gegen die allerersten ästhetischen (Gesundheits)-Forderungen» (1914a, 4). Auf die Nerven des Publikums abzielende Filme werden also zum Schund gerechnet und kategorisch von jenen, die auf den Geist wirken, abgesetzt.

So fordert Häfker denn die Reinigung des Kinowesens von schädlichen Tendenzen: von «Seichtheit, Schmutz, Geschmacklosigkeit, gehaltlosem Sinnenkitzel, vor allem von aller Kräfteverschwendung und -verzappelung, von allem *Zuviel*» (1913, 10). Anders als andere Stimmen der Kinoreform, die durch eine moralische Argumentation zu ähnlichen Schlüssen gelangen, argumentiert Häfker im Kern mit dem physiologischen Modell des erschöpfbaren Körpers: Es bestehe letztendlich die Gefahr, die Zuschauenden nervlich zu überfordern, zu entkräften, was nur durch die Verbesserung des Kinos eingedämmt werden könne.

Die Idee der modernen Nervosität und die damit einhergehenden Schreckensvisionen bilden Häfkers Motivation für viele seiner Unternehmungen und für seine ästhetischen Forderungen – in Bezug auf die Gestaltung des einzelnen Films sowie auf die gesamte Kinovorstellung. Es gilt, die Gefahren zu umgehen und gleichzeitig das Potenzial des Kinos auszuschöpfen. So entwirft der Kinoreformer mit der Forderung nach einem kontemplativen Rezeptionsmodus im Kern eine Gegenästhetik zur nervenerregenden kommerziellen Kinematografie.

Betrachtet man die einzelnen Stellen genauer, an denen Häfkers Texte konkret von nervenschädlichen Eigenschaften der Kinematografie handeln, lässt sich feststellen, dass sie auf drei verschiedenen Ebenen angesiedelt sind: erstens auf jener der allgemeinen Qualitäten des filmischen Bildes, zweitens auf jener der filmischen Mittel und der gezeigten Inhalte und drittens auf jener der Aufführungspraxis. Allen Ebenen gemeinsam ist die zugrundeliegende Idee der modernen Nervosität, die auf Häfkers sämtliche ästhetische Forderungen und Gestaltungsregeln einwirkt.

Auf der Ebene der generellen Qualitäten des Filmbildes beeinflussen wahrnehmungspsychologische Konzepte Häfkers Ausführungen. In *Kino und Erdkunde* geht er (wie bereits in *Kino und Kunst*) auf die «der Kinematographie überhaupt aus technischen und lebenswissenschaftlichen (physiologischen) Gründen anhaftenden Mängel» (1914c, 17) ein. Beim Sehen eines Films müssten die Betrachtenden eine Arbeitsleistung vollbringen, die an ihrer Nervenkraft rühre. Der Film dränge letztlich darauf, als «Wirklichkeitswiedergabe» (ebd., 18) wahrgenommen zu werden, im Vergleich zum Sehen von realen Bildern⁶⁷ und Abläufen stelle er jedoch nur ein Fragment dar, da dem Filmbild «Farbe, Plastik, Geräusche, Düfte, Berührungen» (ebd.) fehlen.⁶⁸ Paradoxerweise ist es Häfkers Ansicht nach gerade die Ähnlichkeit des filmischen Bildes zur Wirklichkeit, sprich der Fotorealismus, der die Filmwahrnehmung erschwert. Die fehlenden Sinneseindrücke hätten die Organe und die Fantasie zu ergänzen – das Publikum müsse dafür aktive Übersetzungsarbeit leisten:

Unsere Nerven müssen fortwährend eine angestrengte Übersetzungsarbeit – aus dem Kinematographischen zurück ins Wirkliche – leisten, um so mehr, je mehr der Kino sich der Wirklichkeit durch bestechende Ähnlichkeiten annähert; und diese Übersetzungsarbeit ermüdet sie bald und sehr. Trotzdem versagen sie *allein* – wenn wir nicht nachhelfen – in der Hälfte ihrer Aufgaben; sie versagen in vielen Fällen schon bei dem Bestreben, überhaupt zu erkennen, *was* das Bild wiedergeben will, besonders infolge des Mangels an Farbe, Tiefe und Plastik, durch den sich oft vorn und hinten kaum voneinander abhebt, Fremdes sich zu Lichtknäueln zusammenballt und Zusammengehöriges bloß etwa durch verschiedene Beleuchtung seiner Teile auseinanderreißt. (1914c, 18)

Dieses Versagen der Nerven, so fügt Häfker an, ereigne sich selbst bei kunstvoll gestalteten Filmbildern (wie er sie in *Kino und Kunst* empfehle) – Bilder «durchschnittlicher Art» (1914c, 18) seien sogar noch schwieriger zu erfassen. Bei der Vorführung (s. u.) gelte es folglich, die fehlenden Sinnes-

67 Den Vergleich zwischen Filmbild und Weltbild wird in der klassischen Filmtheorie später auch Rudolf Arnheim in *Film als Kunst* (1932) anstellen. Konträr zu Häfker leitet Arnheim die Fähigkeit des Films, Kunst zu sein, von diesem Unterschied und den damit verbundenen gestalterischen Möglichkeiten ab.

68 Ähnlich beschreibt Häfker dies auch in *Kino und Kunst*: «Die Natur selber erläutert uns, was wir sehen, zugleich durch eine Menge von Geräuschen und Klängen, Düften und Berührungen. All dies Fehlende vermisst gleichsam die Phantasie des Kinobesuchers, und die allein von allen Sinnen gebrauchten Augen bemühen sich vergebens, es ihr zu ersetzen. An ihre Stelle muss das Denken treten. So kommt es aber, dass beides, Augen und Hirn vor dem Kinobilde bald erlahmen und das um so eher, je weniger sie vor dem Kinobilde durch andere Mittel unterstützt und ausgeruht werden» (1913, 52).

eindrücke zu ergänzen, um den Zuschauenden die Übersetzungsarbeit zu erleichtern und ihre Ermüdung zu verhindern.

Aus ähnlichen Bedenken unterstreicht Häfker auch immer wieder die «Unvorbereitetheit» oder «Plötzlichkeit» (1913, 19) der filmischen Bilder. Im Gegensatz zur Wahrnehmung in der realen Welt werden die Betrachtenden im Kino mit jeder neuen Szene (oder mit jedem neuen Film) abrupt in eine neue Situation befördert. Deshalb sei die psychologische Vorbereitung des Publikums, die Erläuterung und szenische Ergänzung eines Films vonnöten (s. u.). Die zeitgenössische Ansicht, dass sich solche plötzlichen, schockartigen Eindrücke besonders in den Großstädten ergeben (etwa bei Simmel), scheint auch zu Häfkers eher kritischen Haltung zur Großstadt und seiner Vorliebe zur ruhigen Natur zu passen.

Zu den filmischen Gestaltungsweisen, die Häfker als nervenschädlich begreift, gehören erstens allzu kurze Einstellungen von zwei bis fünf Sekunden. Mit diesen würde «gegen die Gesetze des Nervenlebens, des Geschmacks und der Sachlichkeit gesündigt» (1914c, 34). Allzu kurze Einstellungen könne das Auge nicht erfassen (vgl. ebd.). Um die zu schnelle Schnittgeschwindigkeit geht es auch in *Kino und Kunst*, wenn von «ewig nervös umspringenden» (1913, 60) Filmen die Rede ist. An anderer Stelle rät Häfker sogar, alle Einstellungen von unter zehn Sekunden Dauer wegzulassen (1913, 24). Das dem Publikum aufgedrängte rasante Tempo, in dem es die einzelnen Filmszenen nacheinander wahrzunehmen hat, wirkt sich aus Häfkers Sicht negativ auf das Nervensystem aus. An kontemplative Versenkung wäre bei auf diese Weise geschnittenen Filmen nicht zu denken.

Der Schnitt sollte aber nicht nur der Regel einer Mindesteinstellungslänge folgen, sondern besonders auch dem Rhythmus der Bewegungen im Filmbild angepasst sein. So gilt es, immer komplette Bewegungseinheiten abzubilden und dieselben mehrmals zu zeigen, damit eine Einheit als solche erkennbar wird. Bilden das Sujet etwa die Wellen des Meeres, sollten mehrere Wogenperioden in eine Einstellung aufgenommen werden, damit deren Rhythmus erkennbar wird (vgl. 1914c, 34). Die fragmentierten Sinneseindrücke, die Häfker in *Kino und Kunst* auf der Großstadtstraße beschreibt, erscheinen geradezu konträr zu diesem Ideal. Auch in diesem Punkt beruft sich Häfker auf das Nervensystem und leitet davon ästhetische Gestaltungsregeln ab. Er spricht sich für lange Einstellungen und die Wiederholung ganzer Bewegungseinheiten (hier spezifisch von Wogenperioden) aus:

Aber auch ästhetisch ist es notwendig, denn unsere Seele ist bis ins Innerste im Banne dieses Schauspiels; es muss sich ausleben und auswirken, unsere

Nerven müssen ihm gegenüber den Halt wiederfinden, und es muss uns Zeit gelassen werden, uns vollkommen in die *Stimmung* hineinzuleben.

(1914c, 34)

Die gewaltigen Filmbilder, so scheint es, setzen die Nerven direkt in Bewegung, reißen sie sozusagen mit. Es braucht einen Moment, bis diese wieder ihren Normalzustand erlangen. Davor sollte nicht zur nächsten Szene geschnitten werden.

Ob Häfker hier tatsächlich ein Modell der physischen Ansteckung des Publikums durch das bewegte Filmbild vor Augen hat oder es sich dabei um eine Metapher handelt, ist schwer auszumachen.⁶⁹ In der psychologischen Einfühlungstheorie der Zeit, an die Häfkers Beschreibung des Hineinlebens in eine Stimmung erinnert, war es auf jeden Fall nicht ungewöhnlich, von inneren Schwingungen zu sprechen, wie etwa aus Theodor Lipps Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Rhythmus und Stimmung in *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* hervorgeht (vgl. Lipps 1903, 423 f.).

Auch hinsichtlich der Frage, was den Inhalt eines Films bilden soll, ist Häfker von der Idee des nervösen Zeitalters geleitet. Der Kinoreformer war ein ausgesprochener Spielfilmgegner und sah das Potenzial der Kinematografie in Naturaufnahmen, zu denen er «nicht gestellte geographische, geschichtliche [und] sonst wissenschaftliche» (1913, 20) Filme zählte. Für ihn hatte die Kinematografie, die er als «Wunderspiegel der Wirklichkeit» (1912, 104) bezeichnet, einen außergewöhnlichen *dokumentarischen* Wert.

Die Wirkung von fiktionalen Filmen, von Filmdramen, die er – 1914 im herrschenden Krieg umso mehr – u. a. wegen ihrer Sentimentalität und Übertreibungen als abstoßend empfand, beschreibt Häfker wie folgt:

Der Beschauer wird atemlos von einer die Nerven aufs höchste erregenden Szene in die andere geworfen, Tatendrang und höchste Gefühle werden fortwährend in ihm aufgepeitscht und fortwährend durch die Erwägung wieder niedergeduscht, dass dies alles ja nur ein kindliches Spiel ist.

(1914a, 10)

Die Zuschauenden, so Häfker, verwechseln die im Film gesehene Handlung also geradezu mit einem realen Erlebnis, müssen sich immer wieder der Illusion bewusst werden und sich in Erinnerung rufen, dass sie nur einen fiktionalen Film rezipieren. Ähnlich wie bei Lange wirken Spielfilme

69 Die Idee der filmischen Ansteckung haben Köhler (2014) und Gordon (2001) genauer untersucht.

Häfkers Ansicht nach allgemein anstrengend auf Nerven und Emotionen, weil sie allzu real wirken. Die «sinnenpackende Lebensähnlichkeit» (1913, 11) des kinematografischen Bildes scheint hier offenbar ihre Kehrseite zu haben. Außerdem weist Schlüpmann darauf hin, dass Häfker mit der Ablehnung des Spielfilms «die Kultur der Seele gegen ihre Entmystifizierung, gegen die Entblößung ihres rein reproduktiven, historizistischen Charakters im Spiegel der Reproduktionstechnik [verteidigt]» (1990, 231) – was eine typisch reformerische Geste im Angesicht des «Schrecken[s] der Moderne» (ebd., 227) darstellt.⁷⁰

Konkreter behauptet Häfker bereits in *Kino und Kunst*, besonders «Possen» (damit ist vermutlich das Genre der Burlesken gemeint) und «Schauerdramen» würden das Publikum in «Nervenerregung» (1913, 56) versetzen. Ein Jahr später rechnet er auch die Verarbeitung aktueller Themen in Spielfilmen hinzu – und es liegt nahe, dass hier zum Beispiel das Genre des Kriegsfilms und andere fiktionale Produktionen gemeint sind, die sich thematisch mit dem Krieg auseinandersetzen, die, wie Philipp Stiasny betont, im Kino ab 1914 an Bedeutung gewannen (vgl. 2009, 12). Diese Art von Filmen sei problematisch in einer Zeit, in der die Nerven geschont werden sollten: «Was wir aber zuhause nötig haben und begehren, ist nichts weniger als eine solche Steigerung der Nervosität, sondern klarer Kopf, Verständnis der Zeitvorgänge und eigene Anregung, Ablenkung und Beruhigung» (Häfker 1914a, 10). In *dokumentarischen* Bildern vom Krieg sei es wiederum wichtig, vorbildliches Verhalten vorzuführen: «Kaltblütigkeit und Entschlossenheit im Anblick nervenpackender Dinge» (ebd., 14) sollen vorgezeigt werden und das Publikum inspirieren.

Welche spezifischen Sujets heißt Häfker darüber hinaus gut? Als Stärke und neuartige, exklusive Fähigkeit des Kinos gilt für den Kinoreformer, dass es «wirklich[e] Vorgänge (nicht nur Augenblickszustände) mit dokumentarischer Treue festhält» (1913, 13). Die «Wesensaufgabe» der Kinematografie liege in der «durch Menschenhand und -nerv möglichst wenig gefälschten, möglichst wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von natürlichen Bewegungen, auf Grund ihrer chemisch-automatischen Selbstaufzeichnung» (1913, 12). Diese (vermeintliche) Objektivität schafft für Häfker die Möglichkeit, dass die Kinematografie zu einer Kunstform werden kann (wenn sie denn den medialen Grenzen und Wahrnehmungs-Anforderungen des Menschen entsprechend gestaltet wäre). Diederichs hebt hervor,

70 Schlüpmann führt weiter aus: «Der positiven Bestimmung der Naturreproduktion im idyllischen Stoff entspricht eine negative, die der Ausgrenzung der Seele aus dem Gegenstandsbereich der Reproduktion. So sehr der Film als disponiert für die Naturaufnahme hingestellt wird, so sehr wird ihm andererseits abgesprochen, der Darstellung des Seelischen fähig zu sein» (1990, 231).

dass Häfker mit seinem Ideal der «vollkommene[n] Reproduktion des Natureindrucks in seiner sinnlichen Totalität» (Diederichs 2001, 190) ein «Unikum» (ebd., 189) in der damaligen Theorielandschaft darstellt.

Obwohl Häfker zu den Naturaufnahmen wie erwähnt nicht nur Naturbilder zählt, sondern auch viele andere «nicht gestellte[n]» Genres (vgl. 1913, 20), ist er besonders von Filmen mit Natur-Sujets angetan. In seiner Mustervorstellung mit dem Titel «Schauspiele der Erde» programmierte er etwa, so wird es in *Kino und Kunst* beschrieben, im ersten Teil ein Reisebild, das eine Eisenbahnfahrt⁷¹ durch die Alpen zeigt, im zweiten Teil völkerkundliche Szenen sowie im dritten Teil eine Serie von Naturbildern, die er «Tausend Spiele des Wassers» nennt, in der verschiedene Wasserfälle, neuseeländische Geysire und die Meeresbrandung zu sehen sind (vgl. ebd., 60–62).⁷²

Die exklusive Fähigkeit des Mediums sei, die «Schönheit der natürlichen Bewegung an sich» (1913, 33) wiederzugeben,

diese unerschöpfliche Schönheit des Alltäglichen um uns: dies millionenfache Leben und Sichregen in Form und Farbe, Licht und Linie, dies Schwellen und Breiten, Hasten und Flimmern, das erschütternd Große und das nervbebende Kleine! (ebd.)

Wie Kristina Köhler ausführt, hegt Häfker eine besondere «Affinität zu Mikrobewegungen» (2017, 153).⁷³ Bei «dem Rauschen der Blätter, dem Tanz der Mücken, dem Blitzen des Wasserfalles» (Häfker 1992, 308 f.) geht es ihm letztlich darum, ein Muster oder einen Rhythmus, also eine Gesetzmäßigkeit aufzuspüren: Die «Schönheit der unbewussten Naturbewegung» (ebd., 308), so konstatiert Häfker in «Kinematographie und echte Kunst», liegt «in aller scheinbaren und wirklichen Unregelmäßigkeit, in aller Unbewusstheit für das sich bewegende Wesen oder den Gegenstand selbst, verrät sie doch in allem das Wirken urgewaltiger, tiefverankerten *Gesetzmäßigkeit*» (ebd.). Erwartungsgemäß ist es letztlich also das Ruhige, Berechenbare, das Häfker als das Schöne in der Natur empfindet – und

71 In seinem in der Zeitschrift *Bild und Film* in zwei Teilen erschienenen Artikel «Im D-Zug» beschreibt Häfker eine Eisenbahnfahrt als kinematografisches Bild und charakterisiert dieses Reiseerlebnis als «reine Naturaufnahme», als «echte[n] Kunstfilm» (1913/14b, 132).

72 Schultze berichtet von einer des durch Häfker gegründeten Vereins Wort und Bild organisierten Mustervorstellung in einem Hamburger Reform-Kino. Diese Vorstellung soll aus drei thematisch geordneten Bilderreihen bestanden haben: 1. Hochgebirge, 2. Wüste, 3. Wasser (vgl. 1911a, 96–98). Es finden sich bei Schultze teilweise auch kurze Inhaltsangaben der einzelnen Filme.

73 Vgl. hierzu Köhler (2017, 151–157).

nicht etwa das Zufällige und Überraschende. Auch seine Präferenz für Naturmotive dürfte somit vor dem Hintergrund seiner Auffassung der Großstadt als reizintensiven, überfordernden Raum zu interpretieren sein: Im Kinosaal wird es mitten im urbanen Umfeld nämlich möglich, sich in die beruhigende Schönheit der Natur zu versenken.⁷⁴

Mit seiner Begeisterung für den Rhythmus war Häfker im Denken der Zeit nicht allein. In der zeitgenössischen psychologischen Ästhetik etwa war die rhythmische Regelmäßigkeit ebenfalls von zentraler Bedeutung, nämlich weil man mitunter davon ausging, dass ein wahrgenommenes Objekt mit den Rhythmen der Körperorgane resonierte, wie Scott Curtis aufgezeigt hat (vgl. 2015, 214–230). Insbesondere die Einfühlungstheorie, wie sie etwa von Robert Vischer in seiner Dissertation *Ueber das optische Formgefühl* (1873) betrieben wurde, verstand den menschlichen Körper «as a measure of aesthetic response» (Curtis 2015, 221). Curtis erklärt: «Einfühlung theory postulated that the harmonious correlation of form to the physical or sensory structure of the viewer was the key to aesthetic pleasure» (ebd.). Es herrschte in dieser Denktradition die Auffassung, dass dem menschlichen Körper strukturell ähnliche Objekte wohlgefällig sind, und dass von unterschiedlich beschaffenen eine unangenehme Wirkung ausgeht (vgl. ebd., 221 f.). Regelmäßigkeit und serielle formale Wiederholungen würden demnach als angenehm empfunden, weil sie zum Rhythmus unserer Organfunktionen passen (vgl. ebd., 222).

Analog dazu existierte auch im medizinischen Kontext die Auffassung, dass der Mensch sich eher an «gleichbleibende, monotone Geräusche» (Weber 1918, 398) gewöhnt und diese für die Gesundheit weniger problematisch sind; nervenschädigend seien hingegen *arrhythmische* Geräusche, wie sie etwa in der Großstadt erklingen. So schreibt Ludwig Wilhelm Weber etwa: «Das, was den allgemeinen Lärm der Großstadt von ihnen unterscheidet, ist gerade die stete Abwechslung, das jähe und unberechenbare Einsetzen und Einwirken immer anderer Geräusche» (1918, 398). Dass Häfker, der der Überzeugung war, Filmbilder würden sich direkt auf die Nerven auswirken, ruhige und regelmäßige Bewegungen bevorzugte und als nervös empfundene, arrhythmische Bild- und Bewegungsformen ablehnte, wird vor diesem Hintergrund nochmals verständlicher.

Mit dem Ideal der «Schönheit der natürlichen Bewegung an sich» (1913, 33) und ihrer rhythmischen Gesetzmäßigkeit berührt Häfker außerdem ein großes Thema nicht nur der zeitgenössischen psychologischen

74 In dieser Hinsicht definiert Stephan Michael Schröder (2013), in Anlehnung an Singer (2009), die Naturbilder des frühen Kinos als ambimodern. Ähnliche Ideen zum Kino als Erholungsort wurden in dieser Zeit außerdem auch von den Branchenzeitschriften hervorgehoben, vgl. dazu Kapitel 3.3.

Ästhetik und Musiktheorie,⁷⁵ sondern auch der avantgardistischen Tanzpraxis und -theorie, wo es um die Jahrhundertwende mit Barbara Nauermann gesprochen zur «Neuinszenierung eines ‹natürlich› sich bewegenden Körpers» (2005, 128) kam.

Häfer gibt in *Kino und Kunst* aber nicht nur vor, wie einzelne Filme gestaltet sein sollen. Er interessiert sich besonders auch für die Gestaltung der kinematographischen Gesamtvorstellung, die er bereits 1910 in seinen Mustervorstellungen praktisch erprobt hatte. In *Kino und Kunst* arbeitet er das Konzept der Kinetografie später theoretisch aus.⁷⁶ Unter dieser Wortschöpfung will er die künstlerisch gestaltete Kinovorstellung verstanden wissen (vgl. 1913, 49–55). Inspiriert von Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks geht es auch bei der Kinetografie darum, Filme mit anderen Medien zu ergänzen. Diese werden idealerweise in einem sachgemäß eingerichteten Raum gezeigt, durch Vorträge eingeführt, von angepasster Musik und Geräuschen begleitet und in eine dramaturgisch durchkomponierte Programmreihenfolge eingebettet, in der abwechslungsweise auch stehende Lichtbilder gezeigt werden.

Auch hier spielt die Gefahr der nervlichen Überforderung eine zentrale Rolle. In *Kino und Erdkunde* hält Häfer fest:

«Kinetographie» [...] bedeutet also ausschließlich die *Vorführung* von Bewegungsbildern im Rahmen einer zu einem Gesamtkunstwerk erhobenen Vorstellung, ergänzt durch alles, was dazu dient, das Bewegungsbild selbst seelisch richtig vorzubereiten, Sinne, Nerven und Hirn auf das Wesentliche einzustellen, seine nervösen Krassheiten auszugleichen, und das, was der Film *nicht* zeigen kann, durch andere Mittel zur Anschauung und zum Verständnis zu bringen. (1914c, 19)

Diese ästhetische Forderung stellt nicht zuletzt eine Konsequenz des oben beschriebenen Unterschieds zwischen Film- und Weltbild dar. Wenn bei den von Häfer geschilderten Mustervorstellungen geradezu Illusionismus angestrebt wird – etwa durch die Ergänzung von Wassergeräuschen –, so geschieht dies, um eine nervliche Wahrnehmungsüberforderung zu vermeiden. Streng zu vermeiden gilt bei einer «sinnengerech[en]

75 Eine musikpsychologische Abhandlung stellt *Musik und Nerven* (1904/1911) von Ernst Jentsch dar, die etwa Erkenntnisse aus der Musiktheorie, der Nervenlehre und der Arbeitswissenschaft zusammenführt.

76 Erste Erwähnung findet das Konzept bereits 1908 in Häfers zweiteiligem Aufsatz «Die Kulturbedeutung der Kinematographie», der in *Der Kinematograph* erschien (vgl. Häfer 1908a und 1908b).

und geisterweiternd[en]» (1914a, 15) Vorstellung sodann vor allem die Überraschung der Zuschauenden – also unerwartete, schockartige Eindrücke. Zum Beispiel sollen die Lichter im Saal langsam gedimmt statt plötzlich an- und ausgestellt werden (1913, 53).

Der mündliche, erklärende Vortrag vor einem Film hilft, das Publikum auf das Kommende vorzubereiten. Begleitgeräusche erleichtern das Verstehen der Filmbilder. Und auch auf die Filme abgestimmte Musik sei vonnöten. Den Begleitgeräuschen und der Musik schreibt Häfker eine speziell wahrnehmungserleichternde Wirkung zu: «Sie entlasten die Nerven und die Phantasie von einer geradezu übermenschlichen Arbeit, regen die *Stimmung* an, stellen die Übergänge her, schließen Irrtümer und Täuschungen aus, schaffen Abwechslung und Gegensätze» (1913, 53).⁷⁷

In diesem Sinne propagiert Häfker auch Pausen zwischen den Filmen (2004, 51) sowie eingeschobene Vorträge und Lichtbilder⁷⁸ zur «Augen- und Nervenerholung» (1913, 53). Das Vorführen eines reinen Filmprogramms sei nichts weniger als eine «Vergewaltigung von Geschmack, Verstand und Nerven» (1914a, 10). Gerade die Abwechslung mit stehenden Lichtbildern sei unumgänglich.

Häfker beschäftigte sich bereits 1907 in seinem wahrscheinlich ersten Artikel zum Kino, «Zur Dramaturgie der Bilderspiele», mit der Frage, wie ein Kinoprogramm mit mehreren kurzen Filmen aufgebaut sein muss, um die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten. Darin stellt er fest: «Die Theaterbesitzer haben sich durch ihre Programme, für die es nur zwei Gesichtspunkte gibt: «Komik» und «Aufregung», ein anspruchsvolles, blasiertes, durch nichts mehr zu befriedigendes, überkritisches Publikum geschaffen» (2004, 49). Dies erklärt er durch die Ermüdung und allmähliche nervliche Abgestumpftheit des Publikums: «Jeder, auch der grösste Reiz, findet auf die Dauer abgestumpfte Nerven» (ebd.).

Theaterbetreibende sollten deshalb damit aufhören, aufregende und komische Filme planlos aneinanderzureihen. Häfker empfiehlt in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, die dramatischen Mittel der «Steigerung und Gegensätze» (ebd.) auf die Zusammenstellung des Kinoprogramms anzuwenden und malt in seinem Artikel ein Beispiel eines derart gestalteten Programms aus. So leitet der Autor auch hier aus der Idee der nervlichen Erschöpfung oder Abgestumpftheit Gebote zur Programmgestaltung ab: «Man steigern [...] langsam die Stücke nach ihrer Wirkung vom Harmlosen zum Leidenschaftlichen, und von da wieder herab zum

77 Häfkers Vorstellungen zur Musik führt er auch in seinem Buch *Kino und Erdkunde* (1914c, 24) aus.

78 Lichtbilder bezeichnet Häfker im Aufsatz «Der Weg zur Kinodramatik» ebenfalls explizit als «Nervenerholungsmittel» (1913/14a, 3).

Harmlosen» (ebd., 50). Und weiter: «Abwechslung – Gegensätze. Auf Schnelles folge Ruhiges, auf Bekanntes, Heimisches folge Exotisches, auf Natur Romantik, auf Ernst Komik und umgekehrt» (ebd.).

Mehrfach ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Häfker versuchte, klassische ästhetische Vorstellungen und Praktiken auf das neue Medium Kino anzuwenden. Frank Kessler und Sabine Lenk (2014, 166) heben etwa hervor, dass einige der von Häfker vertretenen Prinzipien zur Gestaltung einer Filmvorführung ihre Wurzeln in der Reformpädagogik haben. Scott Curtis wiederum betont den Zusammenhang zu den älteren Traditionen der Vortragskunst sowie der Theater- und Orchesteraufführungen (vgl. 2015, 188).

Ähnlich führt auch Kristina Köhler aus, dass Häfker im Grunde genommen der traditionellen Ästhetik folgt und sie auf die Kinematografie überträgt (vgl. 2017, 156). Seine Vorstellung von Kino würde an die «Schauanordnung im Museum, wo sich der Betrachter über lange Zeit in ein Bild vertieft» (ebd., 155) erinnern. Damit propagiere Häfker ein Kino, das «Erfahrungen der Kontemplation, Dauer und Distanz ermöglicht» (ebd., 155 f.).

Auch Daniel Wiegand unterstreicht Häfkers Orientierung am klassischen Bildideal. Im Vordergrund stehe bei seinen Gestaltungsregeln für Naturaufnahmen die «filmische Bewegungsdomestizierung» (2016, 193): Die nach Häfkers Sinn gestalteten Naturaufnahmen

gleichem das Filmbild [...] tradierten Bildvorstellungen an, ohne die Bewegung komplett zu negieren, und lösen den Film tendenziell aus dem Zusammenhang des (unkontrollierbar kontingenten) Mechanischen, Technischen und damit Modernen. (ebd.)

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, leitet Häfker diese tradierten ästhetischen Regeln und Auffassungen dennoch zeitgemäß und sozusagen frisch anhand seines spezifischen Wissens aus der modernen Nervenlehre her. Seine Auffassungen waren in dem Sinn modern, als sie oftmals dem Diskursstand der Zeit entsprachen.

Für Häfker, so lässt sich zusammenfassend sagen, geben die potenziellen Gefahren des kinematografischen Mediums für die Nervengesundheit die Regeln der formalen und inhaltlichen Filmgestaltung, aber auch die Art und Weise ihrer Vorführung im Kinosaal vor. Eines der zentralen Anliegen Häfkers war es, Schocks und Überraschungen sowie die nervliche Aufregung und Belastung des Publikums zu vermeiden. Nicht zuletzt ist es für ihn das fotorealistische Bewegtbild, das Wahrnehmung und Ner-

ven belastet. Gerade dieses jedoch verleiht dem Kino für Häfker seine Daseinsberechtigung, die er mit dem (medientheoretischen) Argument der exklusiven Fähigkeit begründet (vgl. 1913, 13).

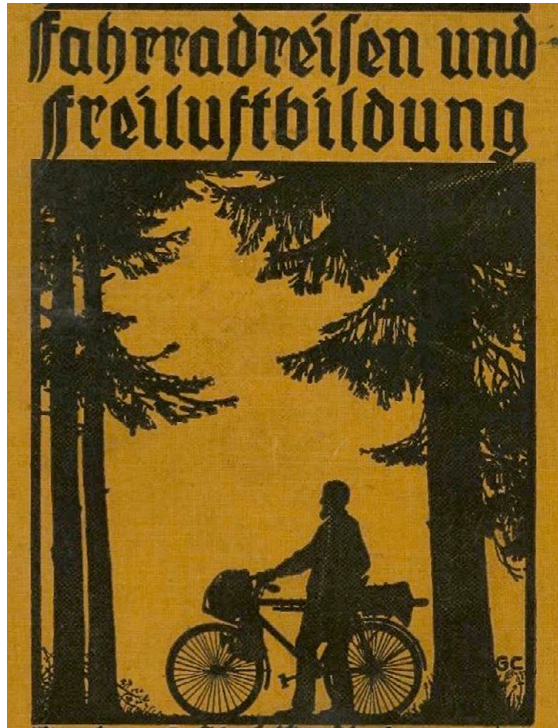
Die Mustervorstellungen und die theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Kinovorführung (dem Konzept der Kinetographie) scheinen geradezu einer kontemplativen Gegenästhetik zur nervösen kommerziellen Kinematographie zu entspringen. Häfker schweben konzentrierte und auf das Leinwandgeschehen fokussierte Zuschauende vor. Deren Aufmerksamkeit ist gebannt, ihre Körper sind während der Kinovorstellung ruhiggestellt; idealerweise sind sie – so die angebliche Wirkung seiner Mustervorstellung – «bis zur Starrheit» gefesselt (1913, 62). Die *künstlerische* Vorführung wirke anregend auf das Publikum, das danach «mit erfrischten Sinnen, bereichertem Wissen, gereinigtem Fühlen, klarem Denken und voll deutlicher, erhebender Erinnerungen von ihr nach Hause geht» (1913, 70). Künstlerische Vorführungen sollen konträr zur modernen Zerstreuung und Aufregung wirken: «Nicht die Sinne kitzeln, die Nerven aufregen, die Phantasie erschöpfen, das Denken verwirren soll die Kinetographie» (1913, 70).

Zuletzt ist wohl auch Häfkers Vorliebe für Sujets aus der Natur, wie etwa für Wasserfälle, vor dem Hintergrund seines lebensreformerisch geprägten Denkens und seiner kritischen Haltung gegenüber der Großstadt zu verstehen, die, dem zeitgenössischen Diskurs entsprechend, in Häfkers Ausführungen als reizintensiver und nervenschädlicher Teil der Moderne verhandelt wird. Idealerweise würden dem Publikum inmitten des städtischen Chaos, in dem sich die Kinotheater befänden – möglichst illusionistisch – Filme von regelmäßigen, beruhigenden Naturbewegungen vorgeführt.

Die moderne Nervosität spielte nicht nur in Häfkers Kino-Texten eine zentrale Rolle, sondern auch in seiner Beschäftigung mit anderen Themen: So konnte etwa das Fahrradfahren nach Ansicht des Schriftstellers als Sinnenpflege und Nerventraining fungieren. Im 1914 erschienenen Ratgeberbuch *Fahrradreisen und Freiluftbildung* liefert Häfker in drei Kapiteln (zur Ausrüstung, zur Körperpflege und zur Freiluftbildung) ein How-to zur Fahrradtour. Das mit zahlreichen Fotografien und Illustrationen versehene Buch gibt etwa Tipps zur Wahl der richtigen Reisebegleitung, zum Erkennen des giftigen Knollenblätterpilzes und der Kumuluswolke, informiert über die Vorzüge von Riemensandalen, oder erklärt, wie ein Schlangenbiss zu behandeln ist.

Fahrradreisen und Freiluftbildung ist in Bezug auf Häfkers filmtheoretische Überlegungen in dreierlei Hinsicht aufschlussreich. Erstens kommt in dieser stark lebensreformerisch geprägten Schrift Häfkers Anliegen der

19 Buchumschlag
 von Hermann Häfkers
*Fahrradreisen und
 Freiluftbildung* von 1914
 (Ausschnitt)



Volksgesundheit und -bildung sowie seine Faszination für die Schönheit der Natur und nicht zuletzt sein Ideal der kontemplativen Betrachtung deutlich zum Ausdruck. Mit dem Fahrradwandern in freier Natur verbessert sich laut diesem Ratgeber nicht nur die körperliche Verfassung des modernen Menschen, vielmehr trage eine richtig durchgeführte Fahrradtour besonders zur geistigen Bildung bei:

Das hohe Ziel des Wanderns [...] ist aber: geistige Ernte unter freiem Himmel. Geistiger Gewinn – Freiluftbildung. Schönheitsgenuß an der Natur – Sammlung von Wissen und Beobachtungen auf allen Gebieten – Versenkung ins eigene Denken, geistiges Wegfinden – mag das Ziel unseres Wanderns sein, welches es will, eins ist die Hauptsache: es geht um geistigen Gewinn. (1914b, 1)

Zweitens versteht Häfker das Fahrrad als eine Art kulturvermittelndes Medium. Nicht nur das Buch und das Bewegungsbild beschreibt er in *Der Kino und die Gebildeten* nämlich als einflussreiche «Vermittler für Kulturverbreitung» (1915, 32), als «Hilfsmittel des geistigen Verkehrs» (ebd., 31) – auch das Fahrrad erfülle die Funktion der Selbstkultivierung, denn es

sei ein «Mittler, der mir eine Vollständigkeit von Eindrücken ermöglicht, durch die meine Kultur schneller und fruchtbarer reift» (ebd.). Das Fahrrad verschaffe den Menschen in seiner basalen Funktion als Fortbewegungsmittel den Zugang zu bestimmten Orten (etwa auf der Fahrradreise) oder auch zu anderen Medien, indem man damit beispielsweise schnell in eine Bibliothek gelangt (vgl. ebd.). Das Fahrradfahren dient besonders auch, wie oben erwähnt, der Wissensvermittlung oder Freiluftbildung – es wird von Häfker, ebenso wie das Kino, im Grunde genommen als Bildungsmedium gedacht.

Die Wahrnehmung über die Sinne spielt dabei eine bedeutende Rolle: Letztendlich sei der Zweck aller Arten des Wanderns – und damit auch des Fahrradwanderns –, ästhetische Kultur zu erreichen (vgl. 1914b, 4). Ästhetische Kultur wiederum definiert Häfker als das Gegenteil der «Stuben-, Bücher- und Grübel-Kultur» (ebd.), als «Bildung durch die Sinne» (ebd.). Sie ist damit als etwas konzipiert, das sich nicht über die üblichen Bildungswege, sondern nur im körperlichen Selbststudium aneignen lässt. Häfker beschreibt die ästhetische Kultur wie folgt:

Eine geistige Bildung des Menschen auf Grund seiner eigenen möglichst vollkommenen Wahrnehmungen durch die Sinne, – wozu dann wieder ganz von selber die *vollkommene Ausbildung der Sinne selbst* die Voraussetzung ist. Der wirklichen fünf oder mehr Sinne – der Nervenwunder, die uns das Hören, Sehen, Riechen, Fühlen, Schmecken besorgen und das Gedankenbrauen aus dem, was sie uns zutragen. Umfassende geistige Bildung – Selbstbildung zu einer *Persönlichkeit* in Wissen, Können, Geschmack, Weltanschauung – mit Sinnenbildung als Mittelpunkt, als Anfang und Ausgang, das ist das Ziel der «ästhetischen Kultur». (1914b, 4)

Aus dieser Stelle geht hervor, dass für Häfker auch beim Fahrradfahren die Wahrnehmung über die Sinne zentral ist. Einerseits ermögliche das Fahrradreisen, gerade auch den Jugendlichen (vgl. ebd., 3), Bildung, die nicht über ein trockenes Buch, sondern über die Sinne aufgenommen wird, andererseits geht es dabei auch um die Ausbildung der Sinne und der Nerven selbst.

Drittens verknüpft Häfker auch immer wieder prominent das Thema Fahrradfahren mit dem der Nervengesundheit. Selbst in einem kurzen Werbeartikel für sein Buch *Fahrradreisen* in der Zeitschrift *Bild und Film* beschreibt er die Vorzüge des Radwanderns: «Freiluftbildung beruht auf «ästhetischer Kultur». Denn dieses Fremdwortungeheuer heißt auf gut deutsch: «Nervenerziehung». Die Nerven erzieht man nicht mit Kola, sondern durch ein gesundes Körperleben» (1914/15a, 22).

Häfkers intensive Auseinandersetzung mit dem Fahrrad ist in dieser Zeit keineswegs singulär. Als Verkehrsmittel verbreitete sich das sogenannte Stahlross⁷⁹ gegen Ende des 19. Jahrhunderts und wurde (wie das Kino) als modernes Phänomen gehandelt (vgl. Ebert 2010, 57–62). Wie der Kinobesuch, so wurde auch das Fahrradfahren um 1900 nicht nur mit Technikeuphorie begrüßt, sondern «[v]on links nach rechts» wurde das Rasen mit dem Fahrrad «als Phänomen des nervösen Zeitalters» (Radkau 2000, 221) wahrgenommen. Radkau sowie auch Anne-Katrin Ebert beschreiben, wie sich in den 1880er- und 1890er-Jahren nicht nur unter Radfahrenden, sondern auch im medizinischen Bereich eine Diskussion zu den gesundheitlichen Auswirkungen des Fahrradfahrens ausbreitete. Das neue Fortbewegungsmittel wurde auch oft in Bezug auf die Nervengesundheit diskutiert: Thematisiert wurde etwa das zu schnelle Fahren, die Erschütterung des Körpers und besonders auch die sexuelle Erregung durch den Kontakt des Fahrradsattels mit den Geschlechtsorganen. So verstand man das Radfahren als eine Ursache der Nervosität oder von Radfahrerneurosen und äußerte über den angenommenen sexuellen Reiz nicht zuletzt moralische und sanitäre Bedenken (vgl. Radkau 2000, 217–219; Ebert 2010, 69–71). Das Fahrradfahren wurde zu Beginn kritisch als nervliche Überforderung für den menschlichen Körper betrachtet, war nach zeitgenössischer Ansicht ein «weiteres Beispiel für die ständige Gefahr eines Kontrollverlusts angesichts neuartiger und vielfältiger Reize» (Ebert 2010, 73), das schließlich zur Überreizung und Erschöpfung des modernen Menschen beitrage. Jedoch vollzog sich, wie Ebert darlegt, in diesem Diskurs im Laufe der Zeit eine «Wendung vom Auslöser zum Gegenmittel der Nervosität» (ebd.):

Als Heilmittel gegen die Neurasthenie wurde das Fahrrad zum Bestandteil eines neuen Lebensstils und Lebensgefühl [sic]. Es war Ausdruck des gesteigerten Tempos einer neuen Zeit und versprach zugleich Souveränität im Umgang mit dieser veränderten schnelllebigen Zeit. (ebd., 74)

So wurde das Fahrradfahren nun etwa in Sanatorien, ähnlich wie die Gymnastik oder Massage, therapeutisch eingesetzt. Das Radeln gegen die Nervenschwäche war überdies auch eine Idee, die Fahrradvereine und -hersteller ökonomisch auszuschöpfen versuchten (vgl. ebd., 73). Das Fahrradfahren, so nahm man an, stärkte den Willen, denn es vermittelte Ruhe und Kontrolle trotz der Geschwindigkeit, mit der sich die Fahren-

79 Ebert weist in ihrer Geschichte des Fahrradfahrens darauf hin, dass dessen Assoziation mit der Moderne schon in dieser Bezeichnung klar zum Vorschein kommt: «Wie kein anderes Material verkörperte der Stahl Modernität» (2010, 61).

den bewegten und festige schließlich das Nervensystem (vgl. ebd., 75 f.). Ebert beschreibt die Erfahrung des Fahrradfahrens – das um 1900 von den meisten wohlgemerkt erst im Erwachsenenalter erlernt wurde – wie folgt:

Das Fahrrad konstruierte so gleichermaßen die Erfahrung von Herrschaft und Beherrschung: Herrschaft über die Maschine, deren Erlernen so mühevoll und risikobeladen war, und Beherrschung des eigenen Körpers, der auf dem Fahrrad zum Zentrum eines komplizierten Gleichgewichts von Mensch und Maschine wurde. (ebd., 75)

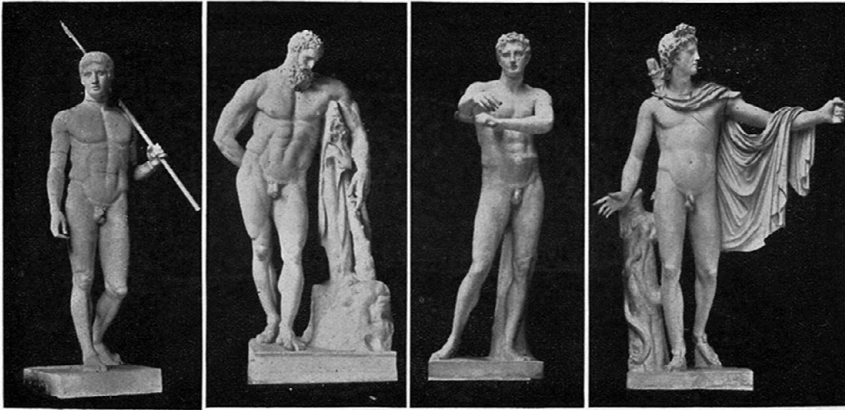
Auch wirkte das Fahrradfahren aus diesem Grund in bedeutender Weise auf die Nervositätslehre in der Medizin zurück:

Man erfuhr am eigenen Leibe, was man vorher nicht hatte wissen können: daß man durch die sausende Bewegung eine sichere Balance gewinnt, die man beim Stillstehen verliert; diese Erfahrung von Ruhe in der Bewegung war ein anthropologisches Novum. Das Grundgefühl, daß die bewegungslose Ruhe in der Nerventherapie ein Irrweg sei und die Nerven im Gegenteil durch die Bewegung und Anspannung gekräftigt würden, wurde durch das Fahrrad gestärkt, wenn nicht gar hervorgerufen. (Radkau 2000, 220)

Die Willensschulung wurde, wie Radkau dokumentiert, zum neuen Paradigma in der Nerventherapie, das die Ruhetherapie allmählich ablöste (vgl. ebd.). Der moderne Mensch vermochte auf der Maschine Fahrrad sein Nervensystem zu trainieren und sich so vor den Angriffen durch die moderne Lebenswelt zu schützen. Freilich konnte man damit auch übertreiben; das exzessive Radfahren bis zur Erschöpfung galt der Medizin auch nach dieser diskursiven Wende noch als gefährlich (vgl. ebd., 221).

In *Fahrradreisen und Freiluftbildung* wird deutlich, dass Häfker sich mit dem zeitgenössischen Nervositätsdiskurs zum Fahrradfahren und auch mit der Gymnastik bestens auskannte. Mit überzeugter Autorität stellt er beispielsweise klar, dass er um den «nervenschädigende[n] Ruf des Fahrradfahrens» (1914b, 94) durchaus wisse. Er setzt sich zudem an mehreren Stellen, mitunter durchaus kritisch (vgl. z. B. ebd., 101; 106), mit dem Müllern auseinander: mit den beliebten Gymnastikübungen des Dänen Jørgen Peter Müller also, die sich 1904 durch dessen Bestseller *Mit system* (dt.: *Mein System 15 Minuten täglicher Arbeit für die Gesundheit*) international verbreiteten. Wie Michael Cowan aufgezeigt hat, hingen auch die damals verbreitete Technik der Gymnastik und Vorstellungen zur Körperkultur mit der Konzeption des nervösen Zeitalters zusammen, wurden

Die beiden Richtungen der Körperpflege im Spiegel der altgriechischen Bildhauerei.



20 Das gesunde Maß der Körperpflege sieht Häfker im *Apollo von Belvedere* (rechts außen) verwirklicht (Häfker 1914b, 204)

diese doch gemeinhin als Mittel zur Willensstärkung des nervösen Individuums interpretiert (vgl. 2008, 111–170).

Nicht nur in Bezug auf das Kino, sondern auch innerhalb dieser ›Medientheorie‹ zeigt sich Häfkers Gedanke des Maßhaltens, der richtigen Dosierung und gesunden Anwendung. Beim Medium Fahrrad gilt es, auch im übertragenen Sinne, einen Balanceakt zu vollführen. Richtig angewendet bringt das Fahrradreisen großen Nutzen; wird das Fahrradfahren übertrieben, schadet es hingegen dem Körper und besonders den Nerven. Dementsprechend hebt Häfker in einem kurzen Kapitel die Wichtigkeit von Ruhepausen zur Regeneration des Körpers hervor und argumentiert dabei ähnlich wie ein Jahr zuvor in *Kino und Kunst* die Kinovorstellung betreffend. Er betont:

Die Nichtbeachtung des Ruheerfordernisses ist der Hauptgrund, weswegen das Radfahren als nervenschädigend in Verruf gekommen ist. Nicht das Radfahren hat je Nerven geschädigt, sondern die Roheit [sic], mit der Leute, die ohne Gedanken aufs Rad steigen, auf ihre Gesundheit loswüsten. (Häfker 1914b, 94)

Übertriebene Aktivität eines Körperteils münde in Überanstrengung, die ohne angemessene Ruhe zu Zerrüttung führe, «die sich in augenblicklicher oder dauernder Nervosität, Fieber, ja lebenslänglicher Lahmlegung der Gesundheit äußert» (ebd., 68).

Dem medizinischen Wissen der Zeit entsprechend erklärt Häfker das sachgemäß durchgeführte Fahrradfahren hingegen für durchaus fördernd

für die Gesamtkonstitution und auch mehr noch für die Nervengesundheit (1914b, 106–112), denn es exerziere den Geist – i. e. «Sinne und Nerven» (ebd., 109).⁸⁰

Das Fahrrad zwingt uns einerseits, unsere gewöhnlichen Sinne, besonders Auge und Ohr, erhöht zur Arbeit heranzuziehen und sie blitzschnell mit den Werkzeuggliedern des Körpers in Verbindung zu setzen; es übt die *Schlagfertigkeit* unseres gesamten Nervensystems. Eben dadurch wirkt es – im Verein mit vielen andern kräftigenden Umständen – der falschen «Reizsamkeit», der Nervosität, entgegen, deren Kennzeichen eben ein Mangel an «Geistesgegenwart» ist, d. h. ein mangelndes Arbeiten der Verbindung zwischen wahrnehmenden Sinnen über das Gedanken bildende Hirn einerseits, das unbewusste Schutzbewegungen («Reflexe») auslösende Rückenmark andererseits und dem übrigen Körper mit den Werkzeugmuskeln.

(Häfker 1914b, 109)

Radfahren wirke also wie ein Training, als «Nervenschulung» (ebd., 110), denn es erhöhe die Reaktionsfertigkeit, also den Transport von Reizen über die Nervenbahnen. Unter anderem auf diese Weise wirke es der falschen Reizsamkeit entgegen. Häfker scheint die zeitgenössische Definition der Neurasthenie, der reizbaren Schwäche, also zu kennen. Auch die Erschütterungen des Körpers beim Fahren, die «Vibrations-Massage» (ebd., 111) seien ein «Wundermittel zur Kräftigung der Nerven und Anregung aller Organe» (ebd., 112). Die im frühen medizinischen Diskurs zum Fahrradfahren verbreiteten Vorbehalte gegenüber der Erschütterung als sexuell innervierend schienen für Häfker, der später Bücher zur Sexualkunde veröffentlichte, 1914 kein Thema zu sein.

Auch einen oft behaupteten negativen Einfluss des Radelns auf die sinnliche Wahrnehmung streitet Häfker ab, was den Aspekt der Bewegtbilder in seinen Kino-Texten um so interessanter erscheinen lässt, müssen diese schließlich sowohl beim Fahrradfahren wie auch im Kino sensorisch verarbeitet werden: Im ersten Fall bewegen sich die Betrachtenden durch die Landschaft, im zweiten Fall sitzen die Betrachtenden still, während sich Bilder auf der Leinwand bewegen. Während das Kinobild für Häfker eine mögliche Wahrnehmungsüberforderung darstellt, sieht er beim Fahrradfahren (und damit im realen Bewegtbild)

80 Neben den Nerven würden auch spezifische Sinne ausgebildet: der Gleichgewichtssinn, der Maschinensinn («die fortwährende leise, bis zum bewußten Verständnis gehende Anpassung des Körpers an die eigentümlichen Kraftgesetze der Maschine» (1914b, 110) und die Beidseitigkeit («gleichmäßige Ausbildung der linken und rechten Körper- und Hirnhälfte» (ebd.).

jedoch keine Gefahr aufgrund der Geschwindigkeit der vorbeiziehenden Bilder:

Andererseits ist es ein Vorurteil, daß das Fahrrad uns zu schnell, auch nur schneller als der Fuß an der Natur vorbeitrage, oder unsere Aufmerksamkeit so stark in Anspruch nehme, daß wir nicht mehr beobachten könnten. Das ist doch nur die Auffassung des ungeübten oder *verbildeten* Radfahrers. (Häfker 1914b, 10)

Festzuhalten gilt schließlich, dass Häfker die positiven Effekte des Fahrradfahrens nicht etwa über den Willen herleitet, der den Körper (und die Maschine) unterwirft, sondern im Grunde genommen – wie in Bezug auf das Kino – streng physiologisch argumentiert und darüber hinaus ein Reiz-Reaktions-Training beschreibt.

Warum ein solches Nerven-Training für den Menschen überhaupt nötig ist, darauf wird in *Fahrradreisen und Freiluftbildung* kaum eingegangen, ist aber wiederum Häfkers Kino-Schriften zu entnehmen. Vor dem Hintergrund des «Hagelwetter[s]», das er in den modernen Metropolen beschreibt (vgl. 1913, 5), wirkt *Fahrradreisen und Freiluftbildung* wie ein möglicher Ausweg: nicht nur, weil die Radfahrenden dem städtischen Raum kurzzeitig entfliehen, sondern auch, weil sie mit der Bewegung durch die freie Natur ihr Nervensystem trainieren und sich gegen die urbanen Eindrücke wappnen. Das Nerven-Training erscheint sodann als Alternative zur Schutzhaut, die dem Großstadt-Menschen mit der Zeit von selbst wächst und ihn schließlich gegen sämtliche Reize abstumpft – denn hierbei wird das Unterscheiden relevanter Reize von irrelevanten Reizen geübt.

Damit zusammenhängend stellt sich die Frage, welche gesellschaftliche Bedeutung das nach seinem Sinne gestaltete *Kino* bei Häfker im nervösen Zeitalter trägt. Wie oben beschrieben dürfte der Gang ins Kino vor dem Hintergrund seiner großstadtkritischen Haltung und seines von lebensreformerischen Ideen geprägten Denkens auch eine (mediale) Flucht in die Natur hinaus darstellen, eine Flucht aus der Großstadt also – wie sie der moderne Mensch zum Beispiel auch mit einer Fahrradreise erreichen kann. Das aus seiner Sicht richtige Kino fungiert zunächst also als Vermittler von Naturschönheit. Überdies habe die Kinetografie, wie die allgemeine Kunstbetrachtung, eine den Geist säubernde, erhebende Wirkung. Das Medium ist des Weiteren zur Volksbildung geeignet, auch im schulischen Anschauungsunterricht anwendbar (vgl. Häfker 1914c).

Es stellt sich hier die Frage, ob und inwiefern Häfker das Potenzial der velozipedischen Nerven- und Sinnestrainings ebenfalls im Kino ange-

legt sieht. Curtis erkennt bei Häfker die Idee einer solchen sensorischen – rezeptorischen wie visuellen – Ertüchtigung:

His presentations did not simply provide an environment conducive to the passive reception of art; they set out to actually train the audience's vision. Through lectures, Häfker guided the audience to what was important and «in which sense to take it» – that sense being, primarily, vision. (2015, 189)⁸¹

In den Textstellen, auf die sich Curtis im Folgenden bezieht, geht es jedoch weniger um das Trainieren der generellen Perzeption (etwa das Einüben des Sehens bewegter Bilder), sondern im engeren Sinne um Aufmerksamkeitslenkung: etwa durch Lichtsignale, mit denen der Erklärer und Vortragende auf wichtige Stellen auf der Leinwand hinweisen kann (vgl. Häfker 1913, 58). Hierbei bleibt fraglich, wie durch solche direkten und situationsgebundenen Hinweise durch eine vermittelnde Instanz, wie sie Häfker für seine Mustervorstellungen beschreibt, das Publikum nachhaltig lernen kann, wo es in weiteren Szenen hinzuschauen hat – schlussendlich ist das Ziel hier doch lediglich, unmissverständlich zu präsentieren.

In Häfker's discussion of approaches to art, contemplation was exemplary of a certain economy of energy, in that focused attention on the artwork is a way of exercising the will against the excessive stimuli of modernity. If neurasthenia was a type of mental fatigue caused by the difficulties of dealing every day with modern life, art provided not only a haven of unity and harmony in a distracted and disorganized world, it also offered an opportunity to train the attention and exercise the taste. Art and the artistic presentation of film were workouts for the mind; museums and film theatres could be mental health clubs. (Curtis 2015, 189)

Da die Leiden der Ermüdung und Neurasthenie, wie Curtis hier überzeugend darlegt, aus zeitgenössischer Perspektive auch als moralische Schwäche und Absenz eines starken Willens interpretiert wurden (vgl. 2015, 187), ist es durchaus einleuchtend, Häfkens Forderung eines kontemplativen Rezeptionsmodus in diesem Sinne zu verstehen – zumal der Kontemplation, der konzentrierten geistigen Versenkung in einen Gegenstand, im

81 Leider fehlt bei Curtis eine exakte Quellenangabe für diese Stelle. Falls es sich dabei um die folgende Stelle in *Kino und Kunst* handelt, versteht Curtis diese m. E. zu wörtlich: «Die Vorstellung begann bei hellem Saal mit einem kurzen freien Vortrag. Dieser wendete sich nach kaum merklicher Pause dem ersten Bilde zu und gab eine Beschreibung dessen, was zu erwarten war, in welchem Sinne es aufzufassen, und was darin besonders zu beachten sei» (Häfker 1913, 60).

deutschen Denken der Zeit oft eine moralische, willensstärkende Wirkung zugesprochen wurde. Ebenfalls geht es Häfker darum, dass das Publikum einen guten Geschmack entwickelt, wie zu Beginn des Kapitels ausgeführt wurde. Das Konzept der «Sinnenschulung» (Häfker 1913, 9) scheint mir bei Häfker denn auch weniger als konkretes Wahrnehmungstraining zu verstehen zu sein, sondern zielt eher auf die Ausbildung eines allgemeinen Kunstsinns oder -verständnis beim Publikum, das dieses gegen unmoralische Inhalte schützt.

Die Ausdrücke «workout», «mental health clubs» oder «train the attention» (2015, 189) in Curtis' Beschreibung suggerieren hingegen eher ein physisches Fitnessstraining für die Nerven und sind schwer vereinbar mit der Idee des sicheren Hafens, die übrigens auch Curtis (widersprüchlicherweise) bei Häfker angelegt sieht.⁸² Im Gegensatz zu Häfkers Ausführungen in *Fahrradreisen und Freiluftbildung*, wo es explizit um Nervenschulung und die Verbesserung der Schlagfertigkeit und Reflexe geht, scheint mir dieses Konzept Häfkers ästhetischen Forderungen zum Kino zu widersprechen. Während er bei der Fahrradreise als Potenzial sieht, dass die Sinne «erhöht» gefordert werden (vgl. 1914b, 109), gilt es doch, das Kinopublikum gerade *nicht* stärker herauszufordern als bei der Wahrnehmung der realen Welt. Die Naturszenen, in die die Betrachtenden sich zu versenken haben, sollen sozusagen illusionistisch mit passenden Begleitgeräuschen untermalt werden – ja Häfker träumte sogar von einem Kino der Zukunft, in dem die Geruchswiedergabe möglich ist (vgl. 1913, 54).⁸³ Wie zuvor dargelegt, steckt hinter einer Vielzahl der vorgeschlagenen Gestaltungsregeln der Leitgedanke, die Zuschauenden nervlich möglichst wenig zu belasten. Häfkers Ideal des Kinos folgt einer kontemplativen Gegenästhetik zur herkömmlichen, nervösen Kinematografie.

So fungiert für Häfker das Fahrradreisen, das Körpertraining in der freien Natur – dem medizinischen Wissen der Zeit entsprechend – als Mittel, sich gegen die sinnlichen Anforderungen des nervösen modernen Zeitalters zu stärken. Bei der Nervenkitzelmaschine Kino hingegen, gilt es vielmehr, die Gefahren für die Nerven einzudämmen. Diese sind für ihn

82 Curtis umschreibt die Idee des Kinos als sicherer Hafen bei Häfker so: «Häfker viewed modernity as a series of «shocks»; he sought a haven to which he could escape the hailstorm of modernity. He just wanted to rest for a while, to give his nerves time to recuperate, and he wanted to make cinema such a haven» (2015, 187).

83 Ideen zum Geruchskino kursierten in dieser Zeit bereits. Das wird auch im humoristischen *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Die Nase im Kino» (Anon. 1912g) deutlich, wo beschrieben wird, dass es «ein besonderes Raffinement» sei, «bei Wiesenbildern Heuduft, bei Waldlandschaften Tannengeruch, bei Stierkämpfen vielleicht – Peau d'Espagne zu verspüren und die Realistik wird dadurch nur gefördert» (ebd., 28).

nämlich in der spezifischen Medialität des Kinos angelegt, das nur eine inkomplette, und deshalb per se wahrnehmungsfördernde, Reproduktion der Wirklichkeit bieten kann.

2.5 Zwischenfazit: Vom Schreckbild bis zur ästhetisch produktiven Kategorie

Im kinoreformerischen Denken nahm der Nervositätsdiskurs diverse Formen an und fand über unterschiedliche Wissensbereiche und zeitgenössische Diskurse Eingang in die Schriften der Bewegung. Ihre Mitglieder waren unter anderem geprägt vom kulturpessimistischen Diskurs zum modernen Zeitalter, von der Volksbildungsbewegung und pädagogischen Debatten (etwa jener zur Schundliteratur), von der Lebensreformbewegung sowie vom psychiatrischen Fachdiskurs – von Bereichen also, in denen die moderne Nervosität in unterschiedlicher Form bereits vor dem Entstehen der öffentlichen Debatte zum Kino als kulturkritischer Topos kursierte oder auch als Krankheitsbild anerkannt war.

Wenn innerhalb der Kinoreformbewegung auch durchaus unterschiedliche Ideen zum nervenaffizierenden Kino verbreitet waren, scheint die Nervenlehre ihren Mitgliedern insgesamt doch ein praktisches *gemeinsames Vokabular* für die Auseinandersetzung mit dem neuen Medium geboten zu haben. Die hohe Adaptabilität des Nervositätskonzeptes, seine Anschlussfähigkeit und Relevanz in den verschiedensten Disziplinen, machte es zu einem diskursiven Knotenpunkt der kinoreformerischen Beiträge.

Zusammenfassend lassen sich innerhalb der Kinoreformbewegung folgende Tendenzen ausmachen: Am häufigsten findet sich im analysierten Textkorpus die Warnung vor der Nervenschädlichkeit gewisser Aspekte der Kinematografie. Die Kinoreform beschwor Schreckbilder – etwa zu den kritisierten sogenannten Schundfilmen (womit größtenteils Sensationsdramen gemeint waren) sowie zu unliebsamen Aufführungs- oder Gestaltungsweisen. So fungierte die Behauptung einer nervenschädlichen Wirkung häufig als eindringliches rhetorisches Werkzeug, das auf einen großen kulturellen Resonanzraum zielte.

Medizinisches und psychiatrisches Fachwissen gelangte mitunter direkt in die Kinodebatte, indem sich Fachpersonen dezidiert mit der Frage der Nervenwirkung des Kinos beschäftigten; solche Auseinandersetzungen wurden innerhalb der Kinoreform rezipiert und diskutiert oder, etwa im Fall des Nervenarztes Robert Gaupp, der im Dienste der Kinoreformbewegung auftrat, eigens vorangetrieben. Die Nervösen wer-

den in diesen Texten oft als Extrembeispiel angeführt. An ihrer Reaktion auf die Filme würde die schädliche Wirkung des Kinos besonders klar zur Geltung kommen. Obschon die Wissenschaftlichkeit dieser Studien nicht nur aus heutiger Sicht zu hinterfragen ist, gilt es anzunehmen, dass sie den kinoreformerischen Argumenten mehr Überzeugungskraft verliehen.

Der Fall von Hermann Häfker zeigt, dass sich die Vorstellung der modernen Nervosität auch auf ästhetische Fragen auswirkte. Das Konzept nimmt in seinen Schriften *ex negativo* eine zentrale und bestimmende Rolle innerhalb der ästhetischen Reflexionen zum Kino ein. Mit dem Kinetografie-Konzept entwarf Häfker eine kontemplative Gegenästhetik zur nervösen kommerziellen Kinematografie.

Die Art und Weise, wie in der Kinoreformbewegung, zum Beispiel in *Bild und Film*, mitunter der Erfolg des neuen Mediums erklärt wurde – etwa mit dem Bedürfnis des abgearbeiteten Volkes nach nervenerregenden Sensationen – zeugt vom Unbehagen des Bildungsbürgertums angesichts des populärkulturellen Unterhaltungsmediums. Der Nervositätsdiskurs liefert dabei ein identitätsstiftendes Deutungsmuster; wirkt bei der Selbstverständigung innerhalb der gebildeten Schichten mit, die in der modernen Zeit einen Bedeutungsverlust ihrer sozialen Klasse befürchteten.

Ein peripherer Diskursstrang innerhalb der kinoreformerischen Auseinandersetzungen integriert die Nervenlehre schließlich auf *positive* Art und Weise. Gerade weil das Kino auf die Nerven wirkt, so lautet die Argumentation, ist es als Massenmedium der Zeit angemessen und volkstauglich – und kann zur Bildung des Volkes nützlich eingesetzt werden.⁸⁴

Durch den Einfluss der Kinoreform auf die Öffentlichkeit konnte sich der Nervositätsdiskurs zum Kino schließlich weiterverbreiten. Von der Kino-Branche blieben die zahlreichen Vorbehalte der Kinoreformbewegung gegen das angeblich nervenschädliche kommerzielle Kino keineswegs unbemerkt. Im Gegenteil, die Branchenpresse setzte sich dezidiert mit diesen Vorwürfen auseinander – manchmal auch auf feindselige Art und Weise.

So lieferte sich etwa *Der Kinematograph* erbitterte rhetorische Kämpfe mit dem Kinoreformer Adolf Sellmann. Der Autor Nikolaus Joniak greift in seinem Artikel «Kino-Autoritäten» (1913) Sellmann sowie den in der Filmbranche allgemein verhassten Beirat der Berliner Zensur, Dr. Brunner, persönlich an und wendet das Schreckbild des nervenschädlichen Kinos, das die Kinoreform verbreitete, gegen dieselbe. Auf kreative und bissige

84 Ein Pendant dieses positiven Diskursstrangs findet sich in den Branchenzeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph*, vgl. dazu die Kapitel 3.3 und 3.4.

Art und Weise formt Joniak deren Ausdrucksweise um. Den zu Unrecht als Autoritäten geltenden reformerischen Aktivisten fehle es an Objektivität, an der Fähigkeit, vom eigenen Eindruck zu abstrahieren: «Für viele fängt das psychologische Interesse an der Handlung, die Erbauung an der Kunst erst dort an, wo die beiden durch das Attentat auf ihre schamhaften Gefühle bereits einen Nervenchock erlitten haben» (Joniak 1913, o. S.). So tut Joniak Sellmann und Brunner – mit Rückgriff auf die Nervenlehre – als Schwächlinge ab, die allzu empfindlich auf Filme reagieren würden. Nachdem der Volksbildner Sellmann in *Der Kinematograph* ein zweites Mal persönlich attackiert wird, bleibt auch er wiederum nicht mehr gelassen und wehrt sich in *Bild und Film* mit dem Artikel «Der Kampf um den Kino» gegen seine Angreifer, indem er besonders auf deren «geistigen Tiefstand» (1913/14, 98) verweist. So heftig stritt man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts öffentlich über die Nervenkitzelmaschine.

3 Nervenkitzel garantiert! Der Nervositätsdiskurs in den Branchen- zeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph*

Mit der Etablierung stationärer Kinos in städtischen Lokalen und dem Entstehen der weltumspannenden Kinoindustrie entwickelte sich in Deutschland ab 1907 auch eine lebendige eigenständige Filmpublizistik,¹ die die Interessen der neuen Branche vertrat. Wie schlug sich der Nervositätsdiskurs innerhalb der Branchenpresse nieder? Wann und in welchem Zusammenhang wird Nervosität hier zum Thema? Lassen sich bestimmte übergreifende Argumentationslinien feststellen, wie entwickeln sie sich, und in welchem Verhältnis stehen sie zu den Grundinteressen der Branche und ihrer Zeitschriften?

Um diesen Fragen nachzugehen, seien zwei der bedeutendsten und auflagenstärksten deutschen Branchenzeitschriften der Zeit durchgängig analysiert: Die *Lichtbild-Bühne*² zwischen 1908 und 1918 und *Der Kinematograph* von 1907 bis 1918. Zusätzlich wurden alle Ausgaben der frühesten deutschen Publikumszeitschrift *Illustrierte Kino-Woche*³ zwischen 1913 und 1918 durchsucht und punktuell zum Vergleich beigezogen. Mit der Analyse dieser Zeitschriften wird das Korpus der üblicherweise in der Forschungsliteratur zum Thema besprochenen Texte erweitert, gelingt es doch, damit Texte von weniger oder kaum bekannten, teils anonymen Schreibenden ins Zentrum zu rücken, die in den Anthologien zur Kinodebatte bisher kaum Platz fanden.

Die Zeitschrift *Lichtbild-Bühne* existierte ab 1908. Das wöchentlich erscheinende Magazin hatte seinen Redaktionssitz in Berlin und verstand sich als «Fachorgan für das Interessengebiet der kinematographischen Theaterpraxis». Zunächst wurde die *Lichtbild-Bühne* von dem Ingenieur

- 1 Es lässt sich in dieser Zeit geradezu ein Boom der Filmpublizistik feststellen, wie Ernst festhält: «Zwischen 1907 und 1914 entstanden rund fünfzig Filmzeitungen und Filmzeitschriften, die auf dem deutschen Markt angeboten wurden. Sieben, zum Teil bereits in den 1880er Jahren gegründete Schaustellerzeitungen berichteten regelmässig über den Film» (2004, 18).
- 2 In den ersten Jahren trug die Zeitschrift den Titel *Die Lichtbild-Bühne*, ab 1910 wurde auf den Artikel verzichtet. In der Studie wird deshalb einheitlich der Titel *Lichtbild-Bühne* verwendet.
- 3 Ab dem Jahr 1917 erschien die genannte Zeitschrift unter dem Titel 1917 *Illustrierte Film-Woche*.



21–22 Die Logos der Zeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* aus dem Jahr 1913

Paul Lenz-Levy (auch: Paul Lenz) und Joseph Hirsch herausgegeben, bis sie nach einer kurzen Übergangsphase 1910 im selben Jahr vom Verleger Karl Wolffsohn aufgekauft und erfolgreich weiter herausgegeben wurde (vgl. Döge 2016, 103–118). Wolffsohn, der in dieser Zeit auch Filmfachbücher verlegte, sollte sich in den 1920er-Jahren zum Kino- und Variétébetreiber und Filminvestor weiterentwickeln (vgl. ebd., 22–38).

Schon von Beginn an als wichtigster Autor der Zeitschrift tätig, hatte Arthur Mellini ab 1910 die Chefredaktion der Zeitschrift inne (vgl. ebd., 104). Bei Mellini handelt es sich um den Künstlernamen von Arthur Nothnagel, den dieser in seiner früheren Karriere als Artist annahm (vgl. Diederichs 2001, 20). Auch aus der Filmbranche brachte Mellini praktische Erfahrungen mit: Bei mindestens drei Filmkomödien der Internationalen Kinematographen- und Lichtbild-GmbH (aus dem Jahr 1908) hatte er als Filmemacher und Darsteller mitgewirkt. Mellini verfasste die meisten Leitartikel und prägte die Zeitschrift mit seinem ansprechenden, oftmals humorvollen Schreibstil maßgeblich.

Den redaktionellen Inhalt der *Lichtbild-Bühne* dominierten filmpolitische, wirtschaftliche und juristische Fragen, darunter vieldiskutierte

Themen wie die Filmzensur oder die sogenannte Lustbarkeitssteuer. Erstmals erschienen zudem kritische Filmbesprechungen in den Jahren 1909 und 1910, u. a. von Paul Lenz-Levy. Weiter fanden sich in der Zeitschrift auch Pressemitteilungen der Filmfirmen, Verleihlisten der Monopolfilme, geschäftliche Mitteilungen und Auslandsmeldungen. Zu den wiederkehrenden Rubriken gehörten etwa «Zentrale Auskunftsstelle», «Kinematographische Rundschau» und «Behördliche Verordnungen». Nicht zuletzt enthielt die *Lichtbild-Bühne* auch einen umfangreichen Anzeigenteil, durch den sich die Zeitschrift teilweise finanzierte und dessen Inserate besonders ab dem Jahr 1913 oftmals überaus elaboriert gestaltet waren.

Ähnlich war die Zeitschrift *Der Kinematograph* ausgerichtet, die in Düsseldorf zunächst von Eduard Lintz verlegt und ab 1917 allmählich von August Scherl übernommen wurde (vgl. Schorr 1990, 26–30). Die Zeitschrift erschien ab 1907 regulär und, bevor sie zur eigenständigen Publikation avancierte, zunächst als Beiheft zur Schaustellerzeitschrift *Der Artist*. Anfangs trug das Blatt den Untertitel «Organ für die gesamte Projektionskunst».⁴

Die wöchentlich erscheinende Publikation vertrat, ebenso wie die *Lichtbild-Bühne*, die Interessen der deutschen Filmwirtschaft und richtete sich an Filmverleihe, Kinobetreibende und Produktionsfirmen. Neben Beiträgen zu technischen und rechtlichen Fragen zum Thema Zensur oder zu praktischen Belangen der Filmwirtschaft publizierte *Der Kinematograph* auch frühe filmtheoretische und -ästhetische Beiträge. Auch hier gab es einen umfangreichen Anzeigenteil, in dem Gerätehersteller inserierten sowie neben kleineren Firmen auch Filmproduktionsfirmen und Verleihe wie Eclipse, Pathé Frères oder die Internationale Kinematographen- und Lichteffect GmbH.

Chefredakteur von *Der Kinematograph* war Emil Perlmann. Vor seiner Zeit in Düsseldorf, wo er 1904 die Zeitschrift *Der Artist* übernahm, war der aus einer jüdischen Bankiersfamilie stammende Perlmann in Berlin wohnhaft, veröffentlichte als Journalist in diversen Zeitschriften und redigierte die *Die Hausgehilfin*, das Magazin des Reichsverbandes der Christlichen Hausgehilfinnen (vgl. Schorr 1990, 30 f.). Für das Zirkus- und Jahrmarktmilieu hegte er eine Leidenschaft und nahm sich dieses Themas nicht nur in journalistischen, sondern auch in literarischen Werken an (vgl. ebd., 30). Trotz des sozialen Engagements, das seine journalistische Arbeit prägte, war Perlmann «in seiner politischen Grundorientierung ein überzeugter Konservativer» (ebd., 32). Mit *Der Kinematograph* entwickelte er sich dann zum erfolgreichen Filmfachredakteur erster Stunde und betätigte sich in

4 Der Untertitel der Zeitschrift variierte über die Jahre. Ab 1916 lautete dieser z. B. «Erste Fachzeitung für die gesamte Lichtbild-Kunst».

seiner repräsentativen Rolle auch als «filmwirtschaftlicher Organisator» (ebd., 35).

Zu den regelmäßigen Mitarbeitenden der Zeitschrift gehörten neben Perlmann der Technikexperte Franz Paul Liesegang, der Filmpraktiker und Journalist Emil Gobbers, die Journalistin Vera Bern und die Journalisten Alfred Rosenthal und Walter Thielemann. Auch andere, die journalistisch über Film schrieben und auf bestimmte Themenbereiche spezialisiert waren, wie etwa Dr. Richard Treitel für Filmrecht, Hermann Lemke zur Kinoreformbewegung oder Julius Urgiß, der für Künstlerportraits und das Thema Filmpolitik zuständig war, veröffentlichten immer wieder Beiträge in der Zeitschrift (vgl. ebd., 31–34). In Berlin hatte *Der Kinematograph* einen zweiten Redaktionssitz.

Anders als in *Lichtbild-Bühne* fanden sich in den ersten Jahren auch Stimmen aus der Kinoreform in *Der Kinematograph*, so etwa diejenige von Hermann Häfker, bis es 1912 zu einem Bruch mit der Bewegung kam (vgl. ebd., 50–81), der, wie auch Thomas Schorr annimmt, darauf zurückzuführen ist, dass die Zeitschrift sich angesichts des Konkurrenzdrucks auf dem Markt der Branchenzeitschriften aus strategischen Gründen entschied, diese ambivalente Ausrichtung hinter sich zu lassen (vgl. ebd., 81). Nach dem Frontenwechsel «in das Lager der Filmindustrie wurde das Blatt zu einem der schärfsten Gegner jener Fraktionen in der Reformbewegung, die die kommerzielle Ausrichtung der Filmindustrie und den umfassenden künstlerischen Anspruch des Mediums bekämpften» (ebd.), wie Schorr erklärt. Dieser Unterschied zwischen *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* schlug sich in bestimmten Aspekten auch im Umgang mit der Nervositäts-Thematik nieder, was zum Vergleich der beiden Publikationen einlädt.

Die zentrale Aufgabe der zwei Zeitschriften, deren Zielgruppe sich aus Personen aus Filmproduktion, Filmverleihen und Kinobetrieben zusammensetzte, stellte die Interessensvertretung der deutschen Filmbranche dar. In Bezug auf den öffentlichen Diskurs zum Kino ging es ihnen erstens darum, die Branche über Positionen außerhalb der Branche zu informieren. Darüber hinaus versuchte man Argumente zu entwickeln, womit sich die Branche schützen und verteidigen konnte. Die beiden untersuchten Branchenzeitschriften erweisen sich für die Studie als relevant, weil sie somit als Diskursteilnehmer auf verschiedene Positionen aus den Tageszeitungen oder aus dem kinoreformerischen Kreis reagierten und wichtige öffentliche Debatten zum Kino mitprägten.

Dabei tritt immer wieder die ambivalente Position der untersuchten Branchenzeitschriften zu Tage. Einerseits mussten sie gegenüber bestimmten Themen eine kritische Attitüde einnehmen, um die Branche voranzubringen und nicht zuletzt auch, um nicht an journalistischer Glaubwür-

digkeit einzubüßen. Andererseits waren sie auch eng mit der Industrie und den Filmkonzernen verflochten, finanzierten sie sich doch hauptsächlich durch Annonceneinnahmen und Abonnements. Die besonderen Geschäftsbeziehungen der Zeitschriften offenbaren sich nicht zuletzt auch etwa in gewissen Filmbesprechungen, in denen redaktionelle Inhalte mit Werbeargumenten vermischt werden. Solche strukturell unscharfen Bereiche spitzen die Ambivalenz noch weiter zu.

In Bezug auf die Verhandlung des Nervositätsdiskurses zum Kino ist in *Der Kinematograph* und in der *Lichtbild-Bühne* ein facettenreiches, teilweise in sich geradezu widersprüchliches Nebeneinander von Aussagen und Konzeptionen zu beobachten. Die verschiedenen Diskurspositionen mögen auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, lassen sich aber im Einzelnen mit den Grundinteressen der Information und Verteidigung der eigenen Branche sowie auch mit der ambivalenten Haltung der Zeitschriften als journalistische Produkte, die durch die Filmbranche finanziert waren, erklären.

Die Rede von den Nerven oder der Nervosität taucht in den Zeitschriften innerhalb unterschiedlicher diskursiver Stränge auf, die anhand ihrer verschiedenen Funktionen voneinander zu trennen sind. Erstens findet sich in den Zeitschriften eine explizite Auseinandersetzung mit kino-reformerischen und -gegnerischen Diskurspositionen – so verteidigt man das Medium gegen den Vorwurf der schädlichen Nervenwirkung oder druckt solche Äußerungen ab, um die Leserschaft für die branchenschädliche feindliche Rhetorik zu sensibilisieren (Kapitel 3.1). Zweitens üben zur gleichen Zeit, jedoch viel seltener, die Schreibenden der Zeitschriften selbst Kritik an spezifischen Praktiken des Kinos und Filminhalten, indem sie auf deren Nervenschädlichkeit verweisen. Um die Annäherung der Branche an bildungsbürgerliche Geschmacksvorstellungen und ästhetische Vorlieben voranzutreiben, greift man selbst auf die Rhetorik der kinofeindlichen und -kritischen Positionen zurück (Kapitel 3.2). Drittens wird die Nervenlehre sehr häufig in durchaus positiver Manier auf das Kino bezogen, so etwa in Artikeln, die nach einer (medien-)soziologischen Erklärung für den Erfolg des Kinos suchen. Der Diskurs taucht damit auch prominent in Zusammenhängen auf, in denen das Medium gefeiert und dessen Relevanz für die moderne Gesellschaft hervorgehoben wird (Kapitel 3.3). In ebenso positiver Weise findet sich der Nervositätsdiskurs – viertens – in der Filmwerbung des Anzeigenteils. Hier erscheint die Charakterisierung ‹nervenerregend› als Werbeargument (vor allem) für Sensationsdramen, Kriminalfilme oder Kriegsfilme. Da sich die Werbeanzeigen formal und funktional stark von den redaktionellen Texten unterscheiden, sollen sie hier gesondert betrachtet werden (Kapitel 3.4).

3.1 Auseinandersetzung mit kinokritischen Positionen

Angesichts der vehementen öffentlichen Kinohetze, die sich in Deutschland gegen das sich etablierende Medium richtete, hatte die Branche um ihren guten Ruf zu kämpfen. Eine wichtige Aufgabe der jungen Branchenpresse war es in diesem Sinne, über die kinokritischen Positionen zu informieren. Es war wichtig, die Rhetorik und die Schreckbilder der gegnerischen Warte bekannt zu machen, um dagegen vorgehen zu können. Die Zeitschriften entwickelten darüber hinaus Argumente und Strategien, um die Branche gegen diese Kritik zu verteidigen. Besonders oft wurden in *Der Kinematograph* sowie in *Lichtbild-Bühne* die kinokritischen Äußerungen und Unternehmungen der Kinoreformbewegung kommentiert, die man als Gefahr für die Branche wahrnahm (in *Der Kinematograph* allerdings erst ab dem bereits erwähnten Bruch mit der Bewegung um 1912).

Der Vorwurf, das Kino verursache nervenschädliche Wirkungen, ging keineswegs unbemerkt an den Redaktionen und Schreibenden der Branchenmagazinen vorbei – zu viel stand offenbar auf dem Spiel. Auf die Kritik an der Nervenschädlichkeit wurde in beiden Zeitschriften über die gesamte Dauer des Untersuchungszeitraums dezidiert reagiert. Die Kommentare adressierten unter anderem Schriften und Vorträge von medizinischen Fachpersonen, von Mitgliedern der Kinoreformbewegung, Texte aus der Tagespresse, bestimmte Zensur- oder Gerichtsbeschlüsse sowie einzelne Gesetzesentwürfe.

Damit demonstrierten die Zeitschriften ihrer Leserschaft im Gesamten eine breite Palette an Strategien, wie mit den Behauptungen zur Nervenschädlichkeit des Kinos umzugehen war. Das Medium wurde sachlich verteidigt, man entwickelte Argumente, mit der Kritik umzugehen und zog sogar medizinische Autoritäten bei, um den eigenen Standpunkt zu untermauern. Nicht selten war der Ton auch schärfer: So wurde den kino-gegnerischen Personen auch der Vorwurf der fehlenden Objektivität und Kenntnis der Kinobranche gemacht, oder man zog sie ganz einfach ins Lächerliche. Zuweilen druckten die Zeitschriften Aussagen zur Nervenschädlichkeit des Kinos aber auch kommentarlos ab, um vor kursierenden branchenschädlichen Meinungen zum Kino zu warnen und um für die Rhetorik des kritischen Lagers zu sensibilisieren.

Pointiert setzten sich die *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* gegen die prominentesten Vorwürfe zur Nervenschädlichkeit des Kinos oder bestimmter Filme zur Wehr. Sachlich-argumentativ verteidigt etwa O. Th.

Stein, Verfasser des *Kinematograph*-Artikels «Professoren-Kino-Weisheit» (1912a, o. S.), das Medium. In seinem Beitrag geht er gegen den angesehenen Nervenarzt und Kinoreformer Robert Gaupp vor (sowie in einem zweiten, kürzeren Abschnitt gegen den Tübinger Ästhetikprofessor Konrad Lange).⁵ Stein, zwar selbst ein Angehöriger der Kinoreformbewegung, verurteilte häufig die extremen, kinofeindlichen Positionen der Reform (vgl. Diederichs 2001, 154–156).

In *Der Kinematograph* wirft er Gaupp mangelnde Wissenschaftlichkeit vor – er stelle «unbewiesene Behauptungen» (Stein 1912a, o. S.) auf, die wiederum von der kinofeindlichen Tagespresse unhinterfragt wiederholt würden. Punkt für Punkt listet Stein Schwachstellen von Gaupps Kernargumenten auf, die er als oberflächliche Behauptungen geißelt – der Akademiker Gaupp sei dem Kino aus Klassendünkel schlichtweg feindlich gesinnt. Aus Steins Sicht gelangt Gaupp nicht durch eine genaue Untersuchung des Kinos zu seinen Resultaten, vielmehr basierten diese auf einer «ziemlich leichtfertige[n] Benutzung des ‹on dit›» (ebd.), zum Beispiel dann,

wenn er [Gaupp, Anm. SW] behauptet, dass die Detektivstücke im Kino den Selbstmord beförderten, Kinder im Kino Aufregungszustände oder schwere Nervenschädigungen bekämen, dass eine Dame beim Anblick des bethlehemischen Kindermordes eine schwere Nervenerschütterung mit heftigen Erbrechen [sic] erlitten habe usw. usw. Derartiger Schauer geschichten weiss er eine ganze Menge zu erzählen, und obwohl er selbst zugibt, dass solche Vorkommnisse seltene Ausnahmen seien, so fährt er doch fort: «Sie beweisen, dass die Wirkungen der Schundfilms namentlich auf jugendliche Personen ganz unberechenbar tief sein können (!!). Und *das* ist sein Argument, mit dem er seine Schlussfolgerungen begründet, dass der Staat die Schundfilms (in Wirklichkeit meint Herr Professor natürlich die Kinematographentheater) durch Ausnahmegesetze beseitigen soll.

(Stein 1912a, o. S.)

Hier wird die Vorstellung vom nervenschädigenden Medium Kino als Schreckgespenst der Hardliner der Kinoreformbewegung abgetan, das jeglicher wissenschaftlichen Grundlage entbehre. Einzelne Gerüchte würden verallgemeinert, die Erzählungen seltener Ausnahmefälle gezielt eingesetzt und unfairerweise im Kampf gegen die Kinos verbreitet. Die Befürchtung, dass Gaupps Einschätzungen nicht nur im Kreis der Kinoreformbewegung aufgegriffen würden, waren indes berechtigt. So bezog sich zum Beispiel der «württembergische Gesetzentwurf über öffentliche

5 Zu Robert Gaupp und zu Konrad Lange vgl. Kapitel 2.2 respektive 2.4.

Lichtspielvorstellungen» hinsichtlich der Kinderproblematik explizit auf die Studien des Nervenarztes Gaupp und wiederholt auch auf dessen Behauptung zur Nervenschädlichkeit, wie aus einem anderen *Kinematograph*-Artikel hervorgeht (vgl. Treitel 1913, o. S.).

Gegen Gaupps Behauptungen zur Nervosität geht in *Der Kinematograph* auch ein engagierter Leserbrief-Schreiber namens Albert Schindler vor. Er lehnt die Vorstellung ab, das Kino sei wegen der rasch vorbeiziehenden Bilder per se schädlicher als andere Medien:

Wenn nun dem Leser des Schauerromans der feste Wille zur Seite steht, zeitweise beim Lesen halt zu machen, wenn ihn die seelischen Erregungen überwältigen, warum könnte der Beschauer des Kinodramas nicht von dem probaten Mittel «die Augen auf einen Augenblick zu schliessen» Gebrauch machen, um sich dem Augenblick zu entziehen? (Schindler 1913, o. S.)

Dass die Betrachtenden im Kino auf diese Weise ein Stück Handlung verpassen, scheint Schindler, nebenbei bemerkt, nicht zu bedenken.

Interessanterweise differenziert Schindler die Wirkung auf verschiedene Publikumsgruppen, indem er postuliert, es ließen sich Klassenunterschiede in der Anfälligkeit für nervöse Störungen feststellen. Gebildete, im Denken und in der Konzentration Geübte, wären weniger von der Gefahr betroffen:

Der gebildete Beschauer des Kinodramas wird ohne Schwierigkeiten dem Fortgang des Bildes folgen können, ohne Gefahr zu laufen, einen Nervendefekt zu erleiden. Dem minder gebildeten Beschauer des Kinodramas bildet dasselbe eine Anregung zum Denken, keinesfalls aber wird sein Nervensystem dadurch Störungen erleiden, wenn er wöchentlich 2 Stunden derartig denkt. (ebd.)

Auch weniger gut Gebildete würden also keine Gefahr laufen, Nervenschäden davonzutragen – wenn sie das Kino nicht übermäßig lang und oft besuchen, beschwichtigt Schindler. Die Verantwortung verortet der Autor damit also nicht bei der Kinobranche, sondern beim Individuum, das auf seinen eigenen maßvollen Medienkonsum zu achten habe.

Genauso wie Gaupps Kritik forderte die Branchenzeitschriften auch der Angriff auf das Medium durch den Mediziner Naldo Felke⁶ heraus. Gegen Felkes fragwürdige Studie geht 1913 etwa *Der Kinematograph* vor. Wie der Titel des Artikels «Antikino-«Wissenschaft»» (Anon. 1913a) bereits

6 Gemeint ist Felkes Artikel «Die Gesundheitsschädlichkeit des Kinos» (1913). Siehe hierzu auch Kapitel 2.2.

andeutet, wird die wissenschaftliche Lauterkeit von Felkes Studie – ein Kinoexperiment mit drei Versuchspersonen – angezweifelt. Die Behauptungen des Mediziners seien «Blödsinn» (ebd.) und brächten lediglich seine kinofeindliche Gesinnung zum Ausdruck. Hämisch wird im anonym verfassten Beitrag gemutmaßt, dass Felke ein «Medizinstudent im zweiten Semester» (ebd.) sei. Seine Beweisführung wird im Folgenden detailliert untersucht, die Kritik richtet sich im Besonderen an die Repräsentativität der Studie sowie die leichtfertige Generalisierung von an Nervenkranken getroffenen Beobachtungen auf sogenannte Normale. Felke sei mit dem Kino gänzlich unvertraut, niemand würde auf die Idee kommen, «so lange im Kino zu hocken, als Herr Felke und seine drei Begleiter» (ebd.). Auch damit wird implizit ans Maßhalten der Einzelnen appelliert.

Ebenso geht *Der Kinematograph* auch gegen den Kinoreformer Adolf Sellmann vor, zum Beispiel in einer Rezension von dessen in der Lichtbühnen-Bibliothek erschienenen Abhandlung *Kino und Schule* (1914). Der Pädagoge Sellmann sehe zwar vernünftigerweise den Einsatz der Kinematografie in der Schule als gewinnbringend an, doch, so wird kritisiert, spreche er sich zu Beginn seines Buches aus konformistischen Gründen allzu energisch gegen die kommerzielle Kinematografie aus, «um bei seinen Herren Kollegen ja nicht etwa als Kinofreund zu erscheinen» (Anon. 1914k, o. S.). Sellmann reproduziere «übertriebene und rückständige Anschauungen» (ebd.), wenn er etwa die sogenannten Kinokinder so beschreibt:

die aufgeregten, zappelnden, hastigen, nervösen, genußsüchtigen, von einem Gegenstand zum andern fliegenden jungen Menschenleben, wie man sie heute in den Klassenzimmern findet. All das Geschaute [...] wirbelt in ihrem Gehirn, der Geschmack ist verbildet, das Gemüt leer geworden. Gesunde, einfache Geisteskost mögen sie nicht mehr. Zu ernster Arbeit unlustig, wollen sie von Genuss zu Genuss taumelnd, und diese Genüsse müssen nach Paprika schmecken. (ebd.)

In der anonym verfassten Rezension wird diesem verbreiteten Klischee entgegengesetzt, dass man dies «den modernen Großstadtkindern zum Vorwurf macht und längst zum Vorwurf machte, ehe noch der erste Film abrollte» (ebd.). Indem die Kinohetze des Bildungsbürgertums hier als Teil der weltfremden Vorurteile gegenüber der modernen Großstadt identifiziert wird, verliert Sellmanns Argument in Bezug auf das Kino seine Gültigkeit.

Sellmann verbreite «die tollsten Räubergeschichten» (ebd.), etwa wenn er die Studien des Prof. Dr. D'Abundo wiedergebe. Der Gymnasialprofessor ziele mit seinen Ansätzen schlicht an seiner Zeit und der Realität vorbei:

In gewisser Beziehung ist es geradezu ein Zeitdokument, wenn zu einer Zeit, da täglich Millionen Belehrung, Unterhaltung und Erholung im Kino schöpfen, ein deutscher Gymnasialprofessor folgende «ärztliche Beobachtungen Prof. D'Abudos [sic] in der Revista Italiana di Neuropathologia» seinen Lesern ohne Kommentar vorzusetzen wagt. (ebd.)

Im Folgenden wird der von D'Abundo geschilderte Fall des hysterischen Mädchens beschrieben (das nach dem Sehen eines Filmdramas in Nervenaufrregung gerät und Halluzinationen sowie hysterische Anfälle erleidet).⁷ Dieser medizinische Bericht wird in der Rezension mit dem Kommentar abgetan, es handle sich dabei um ein «echtes, rechtes Bänkelsängerslied» (ebd.). Trotzdem kommt im Text die (nicht ganz unberechtigte) Befürchtung zum Ausdruck, solche branchenschädlichen Ideen könnten sich diskursiv verbreiten: «es wird in Zukunft nicht an Leuten fehlen, die unter Berufung auf Prof. Dr. Sellmann und seinen famosen italienischen Gewährsmann behaupten werden, dass der Besuch des Kinos schwere nervöse Störungen nach sich ziehen könnte» (ebd.).

Nüchterner geht Karl Wilhelm Wolf-Czapek mit den Äußerungen eines Mediziners um. Dezidiert argumentiert der Journalist und Fotograf gegen den Vorwurf der Nervenschädlichkeit des Kinos. Bereits im Jahr 1909 kritisiert der *Kinematograph*-Autor in seinem Artikel «Kinematographie und Hygiene» (1909, o. S.) minutiös einen Aufsatz des Berliner Mediziners Dr. Paul Schenk, der in der *Deutschen Medizinalzeitung* erschien. Schenk hatte darin erläutert, warum die Kinematografie aus hygienischer Sicht nicht im Unterricht verwendet werden sollte und dabei zentrale Argumente des Neurastheniekonzepts aufgegriffen.⁸ Wolf-Czapek zitiert Schenk: «Wir modernen Grosstadtmenschen [sic] verderben eigentlich systematisch unsere Augen. Wir leiden unter einer *Ueberfülle von Lichtreizen*» (ebd.). Das Betrachten der flimmernden kinematografischen Bilder führe, so Schenk, zu Kopfschmerzen, Migräne oder Augenschwindel. Weiter schreibt der Mediziner: «Hier wird das *hastende Leben* zu einem echt amerikanischen Eilzugstempo fortgewirbelt» (ebd.). Ebenso beklage

7 Die Rede ist von D'Abundos Aufsatz «Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici» (1911). Vgl. dazu auch Kapitel 2.1.

8 Vgl. dazu den *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Zum Thema: Kinematographie und Schule» (Anon. 1915h). In diesem Text wird ein Vortrag wiedergegeben, in dem ein Chemnitzer Lehrer mit den Vorurteilen gegenüber der Verwendung der Kinematografie in der Schule aufräumt. Die hygienischen Bedenken aufgrund der Geschwindigkeit der vorbeiziehenden Bilder, «daß die Nerven der Kinder durch die Bilder zu sehr aufgeregt und die Augen überanstrengt würden», seien ungerechtfertigt. Denn die Lehrer könnten «die Bilder langsam ablaufen, ja sogar stehen lassen, und dann wäre es ja ein leichtes, die kinematografischen Vorführungen nicht übermäßig auszudehnen» (ebd., 54).

Schenk, so Wolf-Czapek, die «unnatürlich *schnellen Wechsel der Szenerie*» (ebd.) und führe aus: «Das Flimmern des Kinematographen stellt meines Erachtens ein aufs höchste gesteigertes Flackern einer Lichtquelle dar und ist für die Augen und im weitem Nervensystem überhaupt ungemein schädlich» (ebd.).

Wolf-Czapek geht im Folgenden Punkt für Punkt gegen Schenks Behauptungen vor:

Diese Ausführungen dürfen nicht ohne eine ernstliche Widerlegung bleiben, denn sie übertreiben einige zugestandene Fehler mancher kinematographischer Schaustellungen, vermengen sie mit anderen, nicht wirklich bestehenden und sind geeignet, bei Uniformierten ein unbegründetes Vorurteil gegen das lebende Bild hervorzurufen. (Wolf-Czapek 1909, o. S.)

Zum Beispiel erklärt also Wolf-Czapek mit technischen Erläuterungen, dass die Lichtfülle im Kino keineswegs zu stark sei, sondern noch geringer als die Intensität des Lichts in der Stadt bei Sonnenschein. Das Flimmern sei außerdem kein «inhärenter Fehler der Kinematographie» (ebd.), sondern der falschen Anwendung und verbrauchten technischen Geräten verschuldet. Schenks Bemerkung zum «hastenden Eilzugtempo» (ebd.) entgegnet Wolf-Czapek:

Ja, ist das nicht leider das Tempo unserer Zeit überhaupt? Kann eine Darstellung aus dieser Zeit anders sein? Findet das Publikum an anderem Interesse? Übrigens gibt es zahllose Films, die durchaus Ruhe und Sammlung, ohne jede Hast bringen und dazu gehören gerade die Films, auf die sich die Ausführungen Schenks beziehen: die naturwissenschaftlichen, überhaupt belehrenden Films. (ebd.)

Indem er einen intermedialen Vergleich anstellt, geht Wolf-Czapek auch auf Schenks Kritik am schnellen Szeneriewechsel im Film ein. Er wendet ein – indem er das Argument ad absurdum führt –, man müsste demnach bei der Lektüre eines Buches ebenso «den Wechsel der Bilder auf verschiedenen Seiten eines Buches tadeln» (ebd.). Fehler, die die Kinematografie durchaus noch aufweise, so resümiert Wolf-Czapek seine Argumentation, seien nicht «im Wesen der Kinematographie begründet [...], sondern organisatorische Fehler [...]. Sie zu bekämpfen ist von Wert, eine Pauschal-Aburteilung des lebenden Bildes aber bedeutet eine Schädigung wirklicher Kulturwerte» (ebd.).

Auch auf das (zum Beispiel in *Bild und Film*) verbreitete kinogegnerische Argument, das Kino wirke aufgrund der Sensationen, die es biete,

nervenschädlich, reagierten die Branchenzeitschriften. Eine interessante medienreflexive Aussage hierzu findet sich 1912 in *Der Kinematograph*. Josef Aubinger analysiert in seinem Aufsatz «Sensation und Zensur» (1912, o. S.) das Wesen der Sensation. Unter anderem weist er einerseits zynisch darauf hin, dass die Sensation durchaus gutgeheißen werde, wenn sie im Kontext von moralisierenden Werken steht, die als künstlerisch angesehen werden. Andererseits wirke nach landläufiger Vorstellung offenbar erst (nerven-)schädlich, was medial vermittelt sei – ein zufällig beobachteter Autounfall auf der Straße, ein Flugzeugabsturz oder Schiffsunglück würden nicht als schädlich angesehen. Ironisch beschreibt Aubinger die Mechanismen der Medienkritik und versucht nachzuvollziehen:

Denn die mit eigenen Augen, als Tatsache gesehene «Sensation» übt auf mich keinerlei schädlichen Einfluss aus, nur dann ist dieser verderbliche Einfluss gegeben, wenn ich von dem sensationellen Ereignis durch gültige Vermittlung des Films Kenntnis nehme. Wie merkwürdig, in einem solchen Falle ist das eben noch vollkommene unschädliche, wenn auch tiefbedauerliche Vorkommnis sogar imstande, mich an Leib und Seele zu ruinieren, mein Nervensystem völlig zu zerrütten, auf meine Moral die betäubendsten Ausstrahlungen auszuüben, mich bei Rückfälligkeit allmählich von der Stufe eines Ehrenmannes auf die eines verwilderten Apachen herabzudrücken. Eine komische Logik, aber leider immerhin eine Logik!

(Aubinger 1912, o. S.)

Auch hier wird also das Argument von der Nervenzerrüttung durch Filme (vor allem durch Aktualitäten) als haltlose kinofeindliche Rhetorik gezeißelt. Aubinger verurteilt danach das kinogegnerische Lager mit seinen ungerechten Vorwürfen und Vorurteilen und wirft selbstbewusst einen Blick in die Zukunft: «Das alles wird vorübergehn [sic] und eine gereifere Zeit, als die unsere es ist, wird verwundert die Köpfe schütteln, zu all den wunderlichen Clownsprüngen unserer derzeitigen Gegner» (ebd.). Der Glaube an die eigene Fortschrittlichkeit und an den allmählichen Sieg der Zeit bildet einen verbreiteten Topos in dieser Art kultureflexiver Texte, in denen das Kino verteidigt wird.⁹ Dabei stellt die Branchenpresse das Kino mitunter als modernes Medium dar – während diejenigen, die es nicht verstehen, dabei als rückständig charakterisiert werden.

9 Diese Haltung findet sich beispielsweise auch in «Minister und Bischöfe über Kinetheater» (Anon. 1914l, o. S.). In diesem Artikel wird u. a. der Fasten-Hirtenbrief der deutschen Bischöfe, in dem auch die Nervenüberreizung durch das Kino behauptet wird, in aller Kürze wie folgt kommentiert: «In 50 Jahren werden Minister und Bischöfe ganz anders über die Kinetheater denken ...» (ebd.).

Zum kinogegnerischen Lager gehörten nicht nur einzelne Personen aus der Medizin und Mitglieder der Kinoreformbewegung, sondern auch Personen aus der Theaterszene. Als sich ab 1911 der lange Spielfilm als dominantes Format durchsetzte und das Kino weitere Nobilitierungsbestrebungen zeigte, die es dem Theater institutionell annäherten, nahm man das neue Massenmedium in diesen Kreisen mehr und mehr als Konkurrenz wahr. So entstand 1912 etwa die kinofeindliche, vom Juristen und Schriftführer des Vereins Artur Wolff verfasste Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins, mit deren Vorwürfen sich die *Lichtbild-Bühne* auseinandersetzte.¹⁰ Explizit geht man im anonym veröffentlichten Artikel «Eine Gefahr für die Jugend» (Anon. 1912l, 36–38) auf das Thema der angeblichen Nervenerschöpfung bei Jugendlichen im Kino ein und zitiert: «Die Schuljugend ist jetzt nicht mehr bei den Klassikern zu suchen, sie erschöpft ihre unverbrauchten Nerven im Kino» (ebd., 36) – diese Behauptung sei «aus der Luft gegriffen und dazu noch in der ungeschicktesten Form vorgebracht» (ebd.). Im Artikel wird darauf das positive Beispiel einer Produktionsfirma genannt, die für Jugendliche taugliche Filme herstelle: die Düsseldorfer Filmmanufaktur Ludwig Gottschalk. Die Dramen, die diese produziere, seien zwar durchaus spannend, «[a]ber überall ist ein Ueßmaß [sic], eine ungesunde Spannung, eine Veranlassung zu nervöser Aufregung mit großer Sorgfalt vermieden» (ebd., 389). Damit liefert der kleine Text neben der Dementierung der Vorwürfe zusätzlich ein positives Gegenbeispiel, das beweisen soll, dass das Medium durchaus für die Jugend geeignet sei.

Als häufigste Reaktion auf den Vorwurf der Nervenschädlichkeit des Kinos findet sich in den zwei untersuchten Magazinen der Einwand, dass das Kino auf die sogenannten normalen Zuschauenden keine solche Wirkung besäße, sondern dass hierbei Beobachtungen, die an Nervenschwachen getroffen wurden, fälschlicherweise verallgemeinert würden. Dieses Argument kursierte in analoger Weise übrigens auch im Nervositätsdiskurs zum (Großstadt-)Lärm, um nämlich juristische Lärmklagen mit dem Hinweis auf die nervöse Überempfindlichkeit des Klägers abzuweisen (vgl. Radkau 2000, 224).¹¹

10 Die Denkschrift wird kurz davor in der *Lichtbild-Bühne* abgedruckt und kommentiert unter dem Titel «Die Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins. Die Anklagen gegen die deutschen Kino-Theater» (Anon. 1912c).

11 Radkau führt hierzu aus: Im Falle einer Lärmklage «konnte der Lärmverursacher erwidern, die Empfindlichkeit des Klägers beweise seine Nervosität, diese jedoch sei eine Krankheit und kein Normalzustand, auf den man Rücksicht nehmen müsse. Tatsächlich flog das Nervositätsbild bei Lärmklagen hin und her: Die Nachbarn klagten, der Lärm mache sie nervös; der Lärmerzeuger entgegnete, die Kläger seien nervös» (2000, 224).

In Bezug auf das Kino heißt es 1912 im Artikel «Die Gefahren des Kinos für Nervöse» (Anon. 1912e) in der *Lichtbild-Bühne*:

Eine große Zahl von Aerzten will beobachtet haben, daß die kinematographischen Vorführungen und namentlich die von aufregenden dramatischen Szenen, die ja die Filmfabriken des sensationellen Anreizen besonders bevorzugen, geeignet sind, bei den Zuschauern, deren Nervensystem sich nicht im Gleichgewicht befindet, mehr oder weniger krankhafte Störungen auslösen. (ebd., 30)

Im Folgenden werden die Berichte des Professors «d'Abudo», gemeint ist Giuseppe D'Abundo, beschrieben (auf die sich ebenfalls Robert Gaupp bezieht): etwa der bereits erwähnte bekannte Fall des hysterischen Mädchens, das nach der Kinovorstellung von Halluzinationen geplagt wird, der aus diskursanalytischer Perspektive als «diskursives Ereignis» (Jäger 2001, 98) bezeichnet werden kann. In äußerst sachlichem Ton entgegnet die Redaktion der *Lichtbild-Bühne* in einer Klammerbemerkung am Schluss wie folgt:

Wir können zwar die Angaben des italienischen Professors d'Abudo [sic] auf ihre Richtigkeit hin nicht prüfen, können uns aber die Schlußbemerkung nicht unterdrücken, daß auf Grund der hysterischen Veranlagung [sic: Veranlagung, Anm. SW] eines Einzelnen durchaus nicht etwa der Kinematograph und seine Wirkung in Pausch [sic] und Bogen verurteilt werden darf. (Anon. 1912e, 30/34)

Das gleiche Argument findet sich auch in einem anderen Zusammenhang. O. Th. Stein beklagt sich im Artikel «Staatsanwalt und Kino» (1912b) über eine bestimmte Ausprägung der «Kinohetze» (ebd.) – nämlich gegen die aus seiner Sicht ungerechtfertigte Praxis, bei Gerichtsverfahren zuvor im Kino gesehene Filme als Ursache für Verbrechen verantwortlich zu machen, um Strafmilderung der Angeklagten zu erlangen. Nur weil das Sehen eines Verbrechens im Kino auf Personen mit einer «krankhafte[n] Phantasie» oder auf «entartete Naturen» (ebd.), z. B. bei neuropathischen Personen auslösen kann, dass diese zu einem Verbrechen gereizt werden, könne man nicht *generell* Filme verbieten, die ein Verbrechen zeigen. Auf sogenannte Normale hätten solche Filme keinerlei schädliche Wirkung. Außerdem müsste man, verböte man Kriminalfilme, konsequenterweise ebenfalls eine Reihe von Klassikern der deutschen Literatur verbieten, die ein Verbrechen thematisieren, argumentiert Stein.

Auch für den Arzt Dr. med. J. Spier gibt es keine per se schädlichen Filme – sondern nur unpassende Publika. Zu Beginn seines Aufsatzes

«Birgt der Kinematograph gesundheitliche Gefahren?» (1913) geht Spier auf den Widerstand der Konservativen gegen neue Erfindungen ein. Er vergleicht die Ängste rund um die Kinematografie u. a. mit der früheren Furcht vor der aufkommenden Eisenbahn,¹² genauer mit der einst verbreiteten Vorstellung, Reisende könnten vom Eisenbahnfahren «Gehirnerkrankungen und Nervenzerstörungen» (ebd., 15) davontragen – eine Vorstellung, die sich im Nachhinein als völlig unbegründet herausgestellt habe. Natürlich berge das Kino gewisse gesundheitliche Gefahren, diese seien jedoch dem Medium nicht inhärent, sie unterschieden sich nicht von jenen anderer «Schaustellungen» (ebd., 16). Spiers Devise lautet: «Man kann doch einer technischen zivilisatorischen Sache nichts anhängen, weil sie für die Schwachen und Charakterlosen gewisse Gefahren birgt» (ebd.). Das Kino sei nicht an und für sich nervenschädlich, nur wenn gewisse Filme auf ein ungeeignetes Publikum treffen, stelle dies ein Problem dar:

Kinder gehören nur bis zu einem gewissen Maße ins Kinotheater. Zweifellos kann ihr Nervensystem und ihre Phantasie leiden, wenn sie Sachen sehen, die nur den Erwachsenen zuträglich sind, geradeso, wie man ihnen keinen Roman in die Hand gibt, der eine zu schwere Kost für sie bedeuten würde. (Spier 1913, 16)

Das Problem der allzu einfachen Verallgemeinerung der Wirkung aufregender Filme auf Nervenschwache spielt auch in einer anderen Diskussion eine Rolle: nämlich bei der in den Zeitschriften häufig diskutierten Frage nach der Berechtigung von Zensurmaßnahmen. Die Position, dass Filmzensur an den sogenannten normalen und nicht an den übersensiblen Zuschauenden ausgerichtet werden sollte, vertrat damals prominent der Jurist Albert Hellwig, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt wurde.¹³ Der Tenor in den Branchenzeitschriften war der Meinung, angeblich nervenerregende Szenen würden von den Zensurstellen oft zu Unrecht beanstandet und verboten. Mehrmals wird auch hier darauf hingewiesen, dass die Zensur sich an den normalen Zuschauenden zu orientieren habe und dass das entsprechende Gesetz laute: «Eine über die gebräuchlichen Mittel der dramatischen Kunst nicht hinausgehende Filmdarstellung kann nicht verboten werden» (Anon. 1914i, 16).

12 Ein Vergleich der ängstlichen Reaktion auf das Kino mit den Reaktionen zum Aufkommen der Eisenbahn findet sich auch in Nikolaus Joniaks *Kinematograph*-Artikel «Der Kino und die Mäßigkeitsbewegung» von 1914. Vgl. zum Thema der öffentlichen Aufnahme der Eisenbahn auch Schivelbusch (1977).

13 Vgl. dazu Kapitel 2.1. Diese Ansicht vertrat der Jurist mitunter auch in *Der Kinematograph*: vgl. «Ein interessanter Filmprozess» (1911a) und «Kritisches über die Gestaltung der Filmzensur» (1913).

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass in den 1910er-Jahren im Rahmen solcher Zensur-Fälle regelmäßig ermessen und diskutiert wurde, ob gewisse Filmszenen nervenaffizierend wirken. So etwa im folgenden Fall: 1914 wird im Artikel «Das Oberverwaltungsgericht und ‹Das Burgverließ› (sic)» (Anon. 1914c) über einen Rechtsstreit berichtet, bei dem es um die Streichung einer «angeblich nervenaufregenden Szene» (ebd., 50) aus dem Film *DAS BURGVERLIESS* ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1912) geht, in dem eine in ein Verlies hinuntergestürzte Frau «inmitten von Gerippen liegend gezeigt wurde» (ebd.). Die Streichung durch den Polizeipräsidenten wurde angefochten und das Gericht kam zum Beschluss, dass für eine Zensur die bloße «Möglichkeit einer Gesundheitsgefährdung» (ebd.) noch nicht ausreiche, sondern eine «Wahrscheinlichkeit einer unmittelbar bedrohenden Gefahr vorliegen» (ebd., 54) muss. Die Zensur sei, so heißt es auch hier, nicht an den potenziellen Auswirkungen auf das Wohlbefinden der besonders Nervenschwachen auszurichten, sondern an den Gesunden.¹⁴

In einem anderen Gerichtsfall, den Richard Treitel 1914 in *Der Kine-matograph* schildert, wird die Frage diskutiert, ob im Film Leichen gezeigt werden dürfen. Das preußische Oberverwaltungsgericht, an dem der Zensurenentscheid zum Film *EIN SKLAVE SEINER VERGANGENHEIT* (Messter-Film GmbH, D 1914)¹⁵ angefochten wurde, gelangte hier zu einer anderen Einschätzung als die Berliner Zensurstelle, nachdem von jenen, die das Gutachten ausstellten, sozusagen *am eigenen Leib* geprüft wurde, ob die Filmszene mit dem Anblick einer leblos neben Eisenbahnschienen liegenden Verbrecherfigur tatsächlich zu einer Nervenerregung führe, wie es von der Zensur beanstandet wurde:

Das Oberverwaltungsgericht sagt, dass es sich selbst den Film angesehen und von einer Nervenerregung oder Gesundheitsschädigung nichts bemerkt habe. Damit soll der Zensur nahegelegt werden, dass die Entscheidung darüber, ob etwas nervenerregend oder gesundheitsgefährdend sei, nicht nach nervenkranken Menschen abzustellen ist, sondern danach, was auf gesunde Menschen so wirkt, dass man von einer wirklichen Schädigung des Nervensystems oder von einer Gesundheitsgefährdung sprechen kann. (Treitel 1914)

- 14 Von ähnlichen Gerichtsentscheiden, in denen es um die Frage ging, ob gewisse Szenen die Nerven des Publikums zu stark erregen, wird in den folgenden Artikeln berichtet: B. 1914 sowie in Bezug auf den Film *AT THE FOOT OF THE SCAFFOLD* (*AM FUSSE DES SCHAFFOTTS*, Warwick Buckland, Hepworth Manufacturing Co., GB 1913), in: Anon. 1914j.
- 15 Eine Zusammenfassung der Handlung des Filmdramas *EIN SKLAVE SEINER VERGANGENHEIT* ist im Artikel enthalten (vgl. Treitel 1914).

Eine andere häufig zu beobachtende Strategie der Branchenzeitschriften, das Medium zu verteidigen, war es – im Gegenzug zu den kinokritischen Stimmen aus der Medizin wie Robert Gaupp, Naldo Felke oder Giuseppe D'Abundo¹⁶ – selbst medizinische Autoritäten beizuziehen, welche die Behauptungen zur Nervenschädlichkeit des Mediums relativierten oder abwiesen.

Zum Beispiel führte *Der Kinematograph* im Jahr 1913 eine Umfrage unter mehreren medizinischen Fachpersonen durch. Im Artikel «Das Kino in ärztlicher Beleuchtung» (Anon. 1913b) wird festgestellt, die derzeit zur Schädlichkeit des Kinos für die Augen kursierenden Beobachtungen würden auf einigen wenigen Berichten basieren. Man hatte sich also vorgenommen, mehr Meinungen einzuholen. Die eingesandten Antworten werden in dem ausführlichen Artikel abgedruckt – davor wird zusammenfassend erklärt, dass sämtliche namhaften medizinischen Fachpersonen keine Erfahrungen zu diesem Thema mitteilen konnten, wonach diese also bei ihrer Patientenschaft bisher keine schädlichen Auswirkungen des Kinos beobachten konnten.

Wenn man dem Zitat in einer der Antworten glaubt und davon ausgeht, dass die Frage für alle angeschriebenen Personen gleich lautete, so wurden diese (zumindest auch) gefragt «ob <das Kinematographentheater die Sehkraft schädigt, entnervend wirkt und die Phantasie beeinflusst» (ebd. o. S.). Mit dem Hinweis darauf, dass keine der angeschriebenen fachkundigen Personen zum Thema etwas mitzuteilen hatte, gibt *Der Kinematograph* mithin Entwarnung und stellt mithilfe der zu Rate gezogenen medizinischen Autoritäten die kursierenden Behauptungen über durch das Kino hervorgerufene Augen- und Nervenschäden als bedeutungslos dar. Der Leserschaft aus der Branche bot man mit diesem Artikel Material zur Verteidigung gegen solche Angriffe.

Besonders erstaunt in diesem Zusammenhang übrigens die Antwort des Kinoreformers und Nervenarztes Robert Gaupp – denn es findet sich darin nämlich keine Erwähnung der Nervenaffizierung durch das Kino. Mit den gleichen medienpsychologischen Erklärungen, die er

16 Die *Lichtbild-Bühne* informierte 1913 über die kinokritischen Äußerungen eines weiteren Mediziners, eines Augenarztes mit dem Namen Gould, bei dem es sich um den US-amerikanischen Augenarzt George M. Gould handeln könnte. Im Artikel «Gesundheitsstörungen durch den Kinematographen» in der Rubrik «Allerlei» heißt es: «Das längere Beschauen lebender Lichtbilder hat nicht selten ein Uebelbefinden zur Folge, das naturgemäß von den Augen ausgeht, sich aber auch in nervösen und gastrischen Störungen neben heftigen Kopfschmerzen äußern kann. Der Augenarzt Dr. Gould hat im Journal der Amerikanischen Medizinischen Vereinigung seine reichen Erfahrungen über derartige Folgen des Besuchs von Lichtbildervorführungen besprochen» (Anon. 1913l, 25f).

in seinen kinoreformerischen Texten vorbringt, z. B. mit der «Mühelosigkeit des Genusses» (ebd.), erklärt Gaupp in seiner Replik in – vergleichsweise – neutraler Manier, warum das Kino den «Sieg über alle anderen Formen der Volksunterhaltung» (ebd.)¹⁷ davontrage: Es träfe nämlich den «Geschmack des ungebildeten, des primitiven Menschen» (ebd.). Zum Schluss lobt er uneingeschränkt den dokumentarischen Wert der Kinematografie.

Weshalb ging Gaupp in seiner Antwort nicht auf die von ihm sonst reklamierten Themen der Nervenschädigung und der schädlichen Beeinflussung der Fantasie ein, wenn in der Umfrage explizit nach diesen gefragt wurde? Befürchtete der Kinoreformer, mit seinen Theorien in der Branchenzeitschrift auf zu viel Gegenwind zu stoßen? Hatte sich seine Auffassung geändert? Oder wurde sein Beitrag durch die Redaktion von *Der Kinematograph* gekürzt? Die Frage muss unbeantwortet bleiben.

Auf ähnlich erstaunliche Weise wird Gaupp im *Kinematograph*-Artikel «Was die Mitwelt dem Kino verdankt» (Anon. 1913r), einer Sammlung aus positiven Meinungsäußerungen zum Kino, 1913 von der Redaktion kurzerhand als *Kinofreund* dargestellt, indem, seine Positionen verfälschend, nur ein kleiner Ausschnitt aus dessen Betrachtungen zum Kino zitiert wird:

Der Kinematograph ist eine der wundervollsten Erfindungen unserer modernen Zeit. Was kein Zeitalter vor uns gekonnt hat, die Bewegungen und Handlungen eines lebenden Wesens objektiv getreu der Mitwelt zu schildern und der Nachwelt zu überliefern, das ist uns nun durch Lumières Erfindung möglich geworden. (ebd., o. S.)

Dass Gaupp das kommerzielle Kinowesen hauptsächlich als beträchtliche Gefahr für die Gesundheit betrachtete, wird der Leserschaft hier ganz offensichtlich gezielt unterschlagen.

Auch ein Jahr später, 1914, liefert *Der Kinematograph* seiner Leserschaft Argumente zur Verteidigung, indem man sich auf eine Fachau-

17 Vgl. hierzu auch den Artikel «Die Psychologie des Kinematographen» (1912). Hier wird ein Text von Dr. Édouard Toulouse veröffentlicht, aus dem Französischen übersetzt von E. Bârollier. Der namhafte Psychophysiologe Toulouse wird in *Der Kinematograph* als Direktor des Laboratoriums für experimentelle Psychologie an der Universität in Paris ausgewiesen. In seinem Text konstatiert Toulouse u. a., der Kinobesuch sei im Vergleich zum Theaterbesuch erholsamer: «Ausserdem ist das Kinema vom hygienischen Standpunkt aus – als Erholungsmittel – zugleich eine bessere Ablenkung für unsere täglichen Sorgen und weniger ermüdend für unseren Geist, der hier keiner Konversation in dramatischer Sprache, die stets ein wenig ungewohnt ist, zu folgen braucht» (ebd., o. S.). Inzwischen liegt eine moderne Übersetzung von Toulouses Text von Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz vor, vgl. Tröhler/Schweinitz (Hg.) 2016, 127–134.

torität beruft. Das Gerücht, dass die Kinematografie gesundheits- oder nervenschädigend sei, versucht der Artikel «Wirkt die Kinematographie gesundheitsschädigend?» (Anon. 1914n) mithilfe eines medizinischen Berichts endgültig aus der Welt zu schaffen:

Besonders soll das Nervensystem zu leiden haben. Da dürfte nun ein Versuch an leicht erregbaren Kranken, wie sie in der Kgl. Sächs. Heil- und Pflegeanstalt für Epileptische in Hochweitzschen untergebracht sind, sehr wertvolles Material bieten, um diesen Einwand für immer zu entkräften.

(*ibd.*, o. S.)

Im Folgenden wird ein Artikel des Anstaltslehrers Kretschmar aus der *Zeitschrift für die Behandlung Schwachsinniger* zitiert, in dem dieser von Vorführungen belehrender Bilder in der Anstalt berichtet, bei denen die Kranken konzentriert zuschauten, ohne dass es zu einem einzigen Anfall kam. Wenn «leicht erregbar[e] Krank[e]» (*ibd.*) keine Nebenwirkungen aufweisen, so kann also die Kinematografie auch Gesunden keine gesundheitlichen Schäden bringen, so die Logik des Artikels.

Nur drei Tage später als *Der Kinematograph* widmet sich auch die *Lichtbild-Bühne* diesem Thema. Im Artikel «Das Kino stärkt die Augen» (1914b) wird unter Berufung auf Berichte zweier Fachpersonen ebenfalls bestritten, dass kinematografische Vorführungen gesundheitsschädlich seien. Es wird im Gegenzug sogar eine gesundheitsförderliche Wirkung behauptet. Laut Professor Herbert Harlan, «der Weltautorität auf dem Gebiete der Augenheilkunde» (*ibd.*, 20), stärke das Kino nämlich die Augen. Dies hätten Versuche mit Kindern belegt, deren Sehfähigkeit man vor und nach einem Kinobesuch untersuchte: Die Kinder zeigten u. a. eine gesteigerte Fähigkeit, Farben zu unterscheiden, sowie eine Verbesserung in der Objekt- und Formerkennung. Im zweiten Teil wird wie in der *Lichtbild-Bühne* auf Kretschmars Bericht Bezug genommen, es findet sich sogar die exakt gleiche Einleitung wie in *Der Kinematograph* (s. o.).

Auch die *Lichtbild-Bühne* präsentierte also mit Hilfe von Berichten psychiatrischer und ärztlicher Autoritätspersonen Argumente, um den Stand des Kinos zu verbessern. Das geschah übrigens immer wieder. Noch im Jahr 1918 richtete sie die Umfrage: «Schadet das Kino den Augen?» (Anon. 1918b) an mehrere «hervorragendst[e] deutsch[e] Augenärzte» (*ibd.*, 16). Hier wird erklärt, dass nur Nervöse schädliche Wirkungen auf die Augen erfahren. Zusammenfassend heißt es:

Aus den Antworten [...] geht klar hervor, daß gesunden Augen das kinematographische Sehen nichts schadet, daß allerdings nervöse und reizbare Perso-

nen häufiger darüber klagen, daß das Flimmern und der schnelle Wechsel zwischen Belichtung und Verdunkelung die Augen anstrengt und Augenbrennen und Kopfschmerzen auslösen. (ebd.)

Dagegen gebe es allerdings einfache Mittel. Die Kinobetreibenden sollten längere Pausen zwischen den einzelnen Filmen einbauen und keine verschlissenen Filme projizieren. Außerdem sollten sich Nervöse und Reizbare nicht zu nahe an die Leinwand setzen, womit erneut an die Eigenverantwortung der Nervösen appelliert wird.

Eine andere Strategie der Branchenzeitschriften, die Behauptungen der Nervenschädlichkeit des Kinos abzustreiten, ist der Vorwurf fehlender Objektivität oder der absoluten Kinofeindschaft, der sich gegen alle richtete, die diese Behauptungen aufstellten. Die Branche erfahre keine gerechte, neutrale Beurteilung; die Vorwürfe gegen das Kino seien strategischer Natur, um die eigenen Interessen durchzusetzen.

So schreibt der Chefredaktor der *Lichtbild-Bühne*, Arthur Mellini, zum Beispiel angesichts des drohenden Reichs-Kinematographengesetzes 1912:

Die Schauspieler, Direktoren, Dramatiker, Pfaffen, Lehrer, Goethebund usw. werden ihre schwersten Geschütze auffahren. Um Kunst, Portemonnai [sic], Dummheit und Aberglaube zu retten, werden sie hinterlistiger Weise uns mit den unflätigsten Schimpfworten belegen, es wird von Schlagworten wie Kunstentfremdung, Geistesverflachung, Entsittlichung, Nerven-aufpeitschung, Augenverderbnis, Seelenvergiftung, Jugendschändung usw. nur so wimmeln [...]. (Mellini 1912a, 6)

Mellini charakterisiert also das Schlagwort Nerven-aufpeitschung explizit als gegnerisches, strategisch in den Kinodiskurs eingeführtes Schreckbild.

Die Rede von der Nervenpeitsche Kino hatte *Der Kinematograph* sogar bereits 1909 als gegnerischen Diskurs identifiziert. Der Artikel «Der Kinematograph als Bildungsmittel» (Anon. 1909a) gibt eine Rede des Direktors Ernemann zu einer Kino-Eröffnungsvorstellung wieder. Ernemann beschreibt die feindlichen Reaktionen gegen die Kinematografie so: «Dem einen ist sie nichts als die Bringerin nervenaufpeitschender oder tölpelhafter Begebnisse, die anderen wieder wissen von dieser universellen Erfindung kaum mehr, als ihren üblen Ruf» (ebd., o. S.).

In den frühen 1910er-Jahren wird dann in den Branchenzeitschriften wiederholt die ungerechte Härte der Berliner Zensur beanstandet, namentlich die ihres Chefs, Prof. Dr. Karl Brunner, der dem Filmdrama jegliche Existenzberechtigung absprach, weshalb es zu «maßlosen Zen-

surübergriffe[n]» (Anon. 1912k, 14)¹⁸ gekommen sei. Brunners Auffassung nach «sollte man meinen, wären die jetzigen Darbietungen an Sensation, an aufregenden, die Nerven peitschenden Szenen gar nicht zu überbieten» (ebd.), wobei sich jedoch Tag für Tag zeige, dass es noch schlimmer kommen kann. Natürlich sah die Branchenpresse in dem erbitterten Kinofeind Brunner, dem es an Objektivität fehle, ihrerseits einen Gegner.¹⁹

Der Gegnerschaft des Kinos mangle es aber nicht nur an Objektivität, sondern auch an Kenntnis der Kinobranche und der tatsächlichen Verhältnisse, weshalb deren Behauptungen als ungültig erscheinen.²⁰ Auch dies ist ein Argument, das die Zeitschriften den Lesenden zur Verteidigung der Branche präsentierten. Im bereits zitierten Leserbrief von Albert Schindler zum Beispiel bezeichnet der Verfasser Robert Gaupp als «Unberufene[n]»; dieser zeichne sich durch «Unkenntnis auf diesem Gebiete» aus (1913, o. S.). Auch Naldo Felke, der die Ergebnisse seiner Nervenexperimente veröffentlichte, wird an anderer Stelle als «vollständig des Kinos Unkundige[r]» (Anon. 1913a, o. S.) charakterisiert.

Oft fällt der Ton, der in den Branchenzeitschriften gegen kinokritische Stimmen angeschlagen wird, bissig aus und die Fachautorität der betreffenden Personen wird angezweifelt. Es kommt mitunter auch zu persönlichen Angriffen gegen jene, welche u. a. die Nervenschädlichkeit des Kinos behaupten. Als der Journalist und Schriftsteller Alfons Paquet 1912 in seiner Antwort auf die Umfrage der *Frankfurter Zeitung* (vgl. Paquet 1978, 62–66) von Ohnmachtsanfällen und drohenden Panikausbrüchen im Kinosaal berichtet und die Einschätzung äußert, die Kinozensur müsste Fach-

18 Vgl. hierzu auch den Artikel «Die preußische Zensur. Ihre systemlosen Uebergriffe» (Anon. 1912h). Auch hier wird der Vorwurf des Nervenerregenden als feindliche Rede identifiziert: «Am stärksten angefeindet wird naturgemäß das Filmsujet, das nach den hundertfältigen Ausführungen von berufenen, nicht aber unberufenen Kritikern und Weltverbesserern seicht und hohl, unsittlich nervenerregend sein soll» (ebd., 22).

19 Auch im Artikel «Pro und contra Kino» (F. H. 1914) werden Brunners Aussagen besprochen. Seine «Ausdrücke» werden hier gelassen folgendermaßen taxiert: «Diese Ausserungen [sic] aber zu kritisieren ist für den Kenner der Verhältnisse überflüssig» (ebd., o. S.). Brunner habe u. a. in einem Vortrag erklärt, das Kinowesen sei von «gewissenlose[m] Geschäftsgeist» (ebd.) getrieben. «Der Filmfabrikant sei der beste Geschäftsmann, welcher das Scheusslichste, Staunenerregendste, den besten Nervenkitzel hervorbringe» (ebd.).

20 Vgl. auch Erich Morrs Artikel «Ein Reichsfilmmonopol. Eine sachliche Feststellung» (1913): In diesem Text zum Thema Reichsfilmmonopol wird dem Osnabrücker Regierungsrat Dr. Frielinghaus fehlende Kenntnis der Filmbranche vorgeworfen. Frielinghaus behauptete in einem *Kunstwart*-Artikel offenbar u. a., das Publikum würde durch sensationelle Werbung zu ausländischen «nervenaufreizenden, demoralisierenden Schundfilms» (ebd.) gelockt, die den deutschen Markt überschwemmen.

leuten aus der Medizin oder der Psychiatrie anvertraut werden, wird ihm in *Der Kinematograph* unter anderem entgegnet:

Vielleicht kann Herr Dr. Paquet uns auch ein gutes Kaltwassernervenheil-sanatorium empfehlen, in dem die Films zur Prüfung gelangen können? Wir würden uns durch Namhaftmachung ähnlicher Adressen ihm gegenüber erkenntlich zeigen. (Anon. 1912u, o. S.)

Um den Kinogegner Paquet persönlich ins Lächerliche zu ziehen, wird ihm kurzerhand eine Nervenkrankheit unterstellt.

In ähnlicher Weise geht Josef Aubinger in *Der Kinematograph* gegen Louise Schulze-Brück vor, die (von Aubinger hier nicht namentlich erwähnte) Verfasserin des Artikels «Das Kino als Volksvergifter» (1913) in der illustrierten Wochenschrift *Die deutsche Frau*. Diese vertritt die Idee der Suggestivwirkung des Kinos, wodurch das Publikum das im Kino Gesehene mit der Realität verwechseln könne:

Und damit verbindet sich die starke Nervenerregung, die für empfindliche Kinder und Jugendliche, wie für nervöse Frauen zu einer grossen körperlichen Gefahr werden kann, welche sich der seelischen verhängnisvoll zugesellt. (Schulze-Brück 1913, zit. nach Aubinger 1914, o. S.)

Aubinger, merklich verärgert über den Artikel, bezeichnet das Geschriebene als «Klassenhass» und «abgrundtiefsten Blödsinn», welcher der «verschrobene[n] Ideenwelt der Dame [der Verfasserin, Anm. SW]» (ebd.) entspringe.

Bereits erwähnt wurde im vorangehenden Kapitel schließlich der gehässige *Kinematograph*-Artikel «Kino-Autoritäten» (Joniak 1913), in welchem dem Berliner Zensor Brunner und dem Kinoreformer Adolf Sellmann jegliches Wissen über das Kino abgesprochen wird und sie als nervöse «Schwächlinge» dargestellt werden. Es erstaunt nicht, dass Sellmann kurze Zeit später in einem eigenen Artikel in *Der Kinematograph* zu einem respektvolleren Umgang mit Andersdenkenden aufrief (vgl. Sellmann 1913).

Angesichts dieser vehementen Verteidigungen des Mediums erstaunt auf den ersten Blick, dass in den analysierten Branchenzeitschriften im gleichen Zeitraum kinokritische Positionen, die die Nervenschädlichkeit des Kinos behaupten, kommentar- und widerspruchslos integriert werden. Dies lässt sich in den einzelnen Fällen allerdings jeweils auf das Grundinteresse der Zeitschriften zurückführen, die eigene Branche über den gegnerischen Diskurs zu informieren.

Besonders in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift *Der Kinematograph* werden allgemein kinoreformerische Texte und Vorträge präsentiert –

nach eigener Angabe, um die Branche voranzubringen, indem man Veränderungen vornimmt, durch die die «Abneigung gegen Kinematographentheater im allgemeinen in den besseren Kreisen verschwinden» (Anon. [Praktikus] 1907, o. S.) soll. Deshalb öffnete die Zeitschrift zunächst «der Reformpartei willig ihre Spalten» (ebd.).²¹ Innerhalb solcher Beiträge finden sich immer wieder auch Behauptungen zur Nervenschädlichkeit des Kinos, was mit Blick auf das vorangehende Kapitel wenig erstaunlich ist.

Bereits im Gründungsjahr 1907 konnte man in *Der Kinematograph* etwa die Worte des Kinoreformers (und Mitarbeiters der Zeitschrift) Schulrektor Lemke lesen, die er, zur Reform aufrufend, anlässlich der Eröffnung des Berliner Reform-Kinematographentheaters an das anwesende Publikum richtete:

Der Kinematograph ist in der letzten Zeit in Verruf geraten; man denkt an einen Ort, wo dem Sinnenkitzel verlebter Kreise Befriedigung geboten wird – man denkt an einen Ort, wo man unsere überreizten Nerven sinnlich aufregen will, wo unsere Jugend verführt wird – kurz, an eine Stätte, wo das Laster zu Hause ist! (Praktikus 1907, o. S.)

Diese Strategie der Integration kritischer Positionen findet sich in *Der Kinematograph* vor allem bis Mitte 1912, ist danach jedoch kaum noch vorhanden. Nach dem Bruch mit der Reformbewegung ließ die Zeitschrift deren Aussagen vielleicht bewusst nicht mehr unkommentiert stehen, sondern positionierte sich bei jeder Gelegenheit aktiv dagegen, um sich angesichts der Konkurrenzsituation auf dem Markt der Branchenzeitschriften ein klareres Profil zu verleihen.

Die Funde in der *Lichtbild-Bühne* ergeben ein anderes Bild: Hier werden besonders in den Jahren 1912 und 1913 kommentarlos Texte abgedruckt, in denen behauptet wird, das Kino wirke schädlich auf die Nerven. Es stellt keinen Zufall dar, dass in diesem Zeitraum in der *Lichtbild-Bühne* auch die häufigste argumentative Gegenwehr gegen solche Ideen zu finden ist. Die kommentarlos wiedergaben dienten der Leserschaft zur Information über den gegnerischen Diskurs und es scheint klar gewesen zu sein, dass die Redaktion mit diesen Positionen nicht einverstanden war.

Bei genauerer Betrachtung der von den Zeitschriften zitierten, unkommentierten Texte zur Nervenschädlichkeit des Kinos fällt auf, dass es sich

21 Verführung könnte Lemke hier durchaus im sexuellen Sinn verstehen, wie aus einem anderen Artikel in *Der Kinematograph* hervorgeht (vgl. Lemke 1907, o. S.). Lemke war von der Gefahr sexueller Übergriffe auf Kinder im Kino überzeugt, weil er glaubte, dass «Kinder, wenn sie einen aufregenden Film gesehen haben, viel leichter der Verführung zugänglich sind als gewöhnlich. Ihre Geschlechtsnerven sind erregt und für alles geschlechtliche empfänglich» (ebd.).

dabei häufig um Aussagen handelt, die sich auf Kinder und Jugendliche bezogen. Es könnte sein, dass man die Branchenangehörigen über diese Vorwürfe zwar aufklären wollte, in dieser Sache aber auch eine gewisse Vorsicht walten ließ. Bestimmt waren sich die Redaktionen der Zeitschriften bewusst, dass dies für das Bildungsbürgertum ein heikles Thema darstellte, gehörte doch insbesondere das Konzept der ästhetischen Bildung der Jugend, mit der man auch moralische Effekte verband, zu den Grundwerten dieser Klasse, wie im vorangehenden Kapitel zur Kinoreformbewegung bereits dargelegt wurde.

Im Jahr 1911 veröffentlicht *Der Kinematograph* etwa den Beitrag einer unbekanntenen Person, die vermutlich aus dem geistlichen Stand²² stammte. Der Artikel mit dem Titel «Sollen wir unsere Kinder ins Kino schicken?» (We. 1911) widmet sich besonders der Kinderfrage sowie der Gemütsregung im Kino und formuliert ein medienspezifisches Argument nahezu prototypisch:

Besonders trägt hierzu aber noch die unnatürlich schnelle Folge der Bilder, Handlungen und Bewegungen bei. Man wird erregt, mit fortgerissen und kommt aus dem Taumel gar nicht heraus; noch hat man kaum die Situation erfasst, so ändert sie sich auch schon und etwas Neues tritt ein. – So wird man von Spannung zu Spannung gereizt, bis es endlich – helle wird im Zuschauerraum. Tausend Saiten im Geist und Gemüt sind angeschlagen worden, alle haben wild durcheinandergeklungen und plötzlich ist alles – nichts gewesen: eine Ermattung macht sich geltend. Man möchte versucht sein, dies zu vergleichen mit dem Nervenkitzel, den sich die alten Römer in ihren Gladiatorenkämpfen bereiteten. (ebd., o. S.)

Die schreibende Person kommt zum Schluss, dass die «Nervenanspannung» im Kino für Kinder schädlich sei: «Schliesslich ist ja auch dem Ruhigsitzen in der heissen, verbrauchten Luft die Bewegung im Freien entschieden vorzuziehen, denn es muss doch unser Ziel sein, ein starkes Geschlecht heranzuziehen, kein nervöses, sensationslüsternes!» (ebd.). Diese Aussagen zum Verderben der jungen Generation durch das Kino und den zukunftssträchtigen Folgen bleiben von Seiten der *Kinematograph*-Redaktion unkommentiert.

Ebenso integriert die *Lichtbild-Bühne* kommentarlos kinokritische Texte und Aussagen, in denen behauptet wird, das Medium wirke sich negativ auf die Nerven besonders des jungen Publikums aus. In einem

22 Diese Angabe ist dem Artikel in einer Fußnote beigegeben. Der Text stamme, so heißt es dort weiter, aus der Beilage Nr. 15 des *Brahmental-Boten*. In *Der Kinematograph* wird das Kürzel «We.» angeführt.

kurzen Artikel aus dem Jahr 1912 wird zum Beispiel ein Erlass des preußischen Kultusministers August von Trott zu Solz zitiert. Wie bereits im Kapitel 2.3 beschrieben, erklärt der Minister die Kinematographentheater zu einer «Gefahr für Körper und Geist der Kinder» (Anon. 1912j, 27) und sieht neben den Sitten und der Moral das «ästhetische Empfinden der Jugend» (ebd.) bedroht.²³ Dieser offiziellen Darstellung des Kinos als Bedrohung der zentralen Kulturwerte des Bildungsbürgertums wird von der Zeitschrift nichts entgegengesetzt.

Ebenfalls dem virulenten Thema der Jugend gewidmet, veröffentlichte die *Lichtbild-Bühne* im gleichen Jahr einen Artikel in der Rubrik «Allerlei», der einen Beschlussantrag einer Bezirks-Lehrerkonferenz in Neuß [heute: Neuss] wiedergibt. Nach der Warnung vor den Gefahren sexueller und krimineller «Schundfilms» heißt es dort: «Außerdem wird das Nervensystem überreizt, das ästhetische Empfinden verdorben und das Kind zu leichtfertigen Ausgaben, zur Unwahrhaftigkeit und Unehrllichkeit veranlaßt» (Anon. 1912r, 36). Dass die Redaktion die Meinung der pädagogischen Fachpersonen nicht teilte, stand offenbar außer Frage; abgedruckt wurde dieser Beitrag hingegen, weil es für die Branche entscheidend war, den Wortlaut solcher Kritik zu kennen.

Auffallend häufig werden übrigens die Texte und Vorträge des Hagerner Gymnasialprofessors und Kinoreformers Adolf Sellmann in der *Lichtbild-Bühne* ohne Kommentar und teils sogar mit expliziter Zustimmung aufgenommen. Reproduziert wird in der Zeitschrift etwa eine Rede in Münster, in der Sellmann behauptet: «Der Kino hält unsere Jugend stundenlang im rauchigen und dunstigen Saale fest. Er gefährdet dadurch die Gesundheit, verdirbt das Auge und macht nervös» (Anon. 1912p, 23). Weiter werden Sellmanns Leitsätze aus einem Vortrag im Palast-Theater in Solingen dokumentiert. Dort führt der Kinoreformer gegen die Verwendung des Films als Lehrmittel (die er grundsätzlich befürwortete) als ersten hygienischen Einwand die «Beförderung der Nervosität» (Anon. 1913k, 36) an.

Sellmanns Ausführungen, die er in seinem kinoreformerischen Vortrag auf der Kreissynode in Dortmund traf, wird in der *Lichtbild-Bühne* 1912 übrigens sogar aktiv zugestimmt. Diese seien «von allgemeinem Interesse und für die Förderung der Bewegung gegen Auswüchse der Kinos geeignet» (Anon. 1912q, 19). In dieser Rede warnt Sellmann vor der Gefahr der sexuellen und kriminellen Aufregung und Entsittlichung durch Filmdramen besonders bei leicht suggestiblen Jugendlichen und lässt verlau-

23 Ein gleichlautender Text wird auch ein Jahr später ohne Kommentar publiziert, vgl. Anon. (1913e).

ten: «Durch die wilde Phantastik dieser Dramen, die wegen der Technik des Filmdramas Knalleffekt an Knalleffekt reihen müssen, wird unser Volk allmählich nervös und verliert den ruhigen Wirklichkeitssinn» (ebd., 20). Gleich zwei Mal wird der Vortrag in der *Lichtbild-Bühne* wiedergegeben.²⁴ Dass die *Lichtbild-Bühne* in Bezug auf die mögliche Wirkung auf Jugendliche dieser kinogegnerischen Position ein Zugeständnis macht, kann mit dem Nobilitierungsbedürfnis der Branche erklärt werden, die sich um 1912 um bürgerliche Publikumsschichten bemühte.²⁵

Der Kinematograph reagiert um 1913 herum indes deutlich entschiedener auf Sellmanns Ideen,²⁶ wie bereits im vorangehenden Kapitel geschildert wurde: Im Artikel «Pro und Contra den Kino» (Anon. 1912t) ruft die Zeitschrift unter dem kriegerischen Motto der «Bekämpfung des äusseren und auch des inneren Feindes» (ebd., o. S.) zur Achtsamkeit und Verteidigung der Kinobranche auf und gibt behördliche Stellungnahmen sowie «Stimmen aus dem Publikum» (ebd.) wieder – darunter auch Sellmanns obengenannte Behauptungen. Neben dem einführenden Aufruf zur Gegenwehr setzt *Der Kinematograph* diesen Ausführungen jedoch an dieser Stelle nichts Konkretes entgegen.

Die kommentarlose Reproduktion kinofeindlicher Aussagen bildet im Großen und Ganzen nur einen kleinen Teil der Reaktionen auf kinofeindliche oder -kritische Positionen. Manchmal werden kritische Texte auch explizit unter dem Motto *ab hoste doceri*²⁷ publiziert oder es wird

- 24 Vgl. «Ein erschöpfendes Urteil über den Kinematograph» (Anon. 1912m). Auch in Form einer Buchrezension zu seinem Werk *Kino und Schule* werden Sellmanns Positionen in der *Lichtbild-Bühne* Raum gegeben. Allerdings weist der Autor der Kritik darauf hin, dass Sellmann in seinem Buch eine Art Wahrnehmungsgewöhnung an Filmbilder für möglich erklärt: «Es gibt Aerzte, die angeben, daß sich die Müdigkeit der Augen und die Gefahr der Nervenbeunruhigung dann vermindert, wenn man an das Betrachten von Films gewöhnt ist» (Felix 1914, 16).
- 25 In die Richtung eines Zugeständnisses geht auch der *Kinematograph*-Artikel «Ein «Musterkinematograph»» (M. 1910), der bereits 1910 erschien. Hier wird den Mitgliedern der schwedischen Kinoreformbewegung unterstellt, sie verstünden das Kinowesen nicht. Allerdings wird dabei auch nicht bestritten, dass das Kino für Kinder schädlich sei: «Und das komischste ist, dass die Agitation gegen diesen Erwerbszweig hauptsächlich von dem Gesichtspunkte aus betrieben wird, das Gebotene sei meistens für Kinder ungeeignet: die Sensationsnummern erschütterten das Nervensystem der Kinder und schädigten diese auch in sittlicher Beziehung. Die Gegner der lebenden Photographie haben sich also inzwischen glücklich in den Wahn eingelebt, als ob die Kinematographentheater für Kinder geschaffen wären» (ebd., o. S.).
- 26 Vgl. z. B. Joniak (1913) oder Anon. (1914k).
- 27 Vgl. z. B. Anon. (1914l). Im hier teilweise wiedergegebenen Fasten-Hirtenbrief der deutschen Bischöfe wird u. a. vor der Nervenüberreizung durch das «Flimmerlicht» gewarnt. Auch die *Lichtbild-Bühne* geht ungefähr zeitgleich auf den Hirtenbrief ein: «Gegen die Behauptung daß die Lichtbildbühne die Schaubühne der Unzucht sei, muß wohl der denkbar schärfste Protest eingelegt werden» (Anon. 1914e, 71). «Ab hoste doceri» heißt es auch in der Reaktion auf einen kinokritischen Artikel der Fachzeitung

davor explizit zur Gegenwehr²⁸ aufgerufen. Am häufigsten jedoch gehen die Branchenpublikationen im gesamten untersuchten Zeitraum dezidiert auf die Behauptungen ein.

Zusammenfassend lässt sich die Auseinandersetzung der Branchenzeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* mit den kinokritischen Vorwürfen der Nervenschädlichkeit größtenteils als explizit und äußerst virulent charakterisieren. Wurde aus kinokritischer Warte, von der Medizin, der Kinoreformbewegung oder der Theaterszene, die Nervenschädlichkeit des Kinos als Medium, bestimmter Genres oder spezifischer Filme erklärt, stellte man in den Magazinen defensiv die Gültigkeit jener Behauptungen in Frage. Die Branchenzeitschriften lieferten ihrer Leserschaft Gegenargumente zur Verteidigung des Kinos gegen diese Vorwürfe.

Als Hochphase der defensiven Auseinandersetzungen mit gegnerischen Positionen zum Thema Nervosität zeichnen sich mit Blick auf die vorliegenden Quellen die Jahre 1912–1914 ab – eine Zeit also, in der die Kinobranche mit einer Reihe von Strategien versuchte, ihr Image zu verbessern und vermehrt auch um ein bürgerliches Publikum warb. Es galt in diesem Zuge auch, den kulturkritischen Nervositätsdiskurs gegen das Kino, wie er besonders von diesen Bevölkerungsschichten aufgegriffen wurde, zu korrigieren. Abgesehen davon musste der Ruf des Mediums auch verteidigt werden, um eventuelle branchenschädliche Gesetzgebungen oder Zensurregelungen zu verhindern.

Zu den häufigsten Argumenten, die die Branchenzeitschriften in ihren Reaktionen auf Vorwürfe zur Nervenschädlichkeit des Kinos präsentierten, gehört der Hinweis, das Publikum müsse beim Besuch der Kinos maßhalten und den Vorstellungen nicht zu lange und nicht zu oft beiwohnen. So wurde die Verantwortung für möglicherweise schadhafte Wirkungen beim Individuum verortet statt bei den Kinobetrieben. Ebenso häufig findet sich das Argument, dass, während das Kino vielleicht für Nervenranke ungesund sei, es auf sogenannte Normale keine nervenschädliche Wirkung hätte. Dieser Einwand war beliebt, besonders auch

Schrifttum und Presse. Hier wird das Argument der Nervenaufregung im Zusammenhang mit der in Literaten-Kreisen verbreiteten Kritik an der fehlenden Sprache im Kino integriert: «Nichts als *Geste*, schaurige, nervenerregende Geste, zu welcher sich die überhitzte Phantasie des Beschauers selbst das gesprochene Wort aus seinem Gedankenkreise zurecht machen muss» (Mx. Obr. 1911, o. S.).

28 Vgl. Anon. (1911a): Auch hier ist im Zitat eines Antrags der Stadtverordnetenversammlung von Münster von «nervenaufragenden Vorführungen» (ebd., o. S.) die Rede. Ein anderer Aufruf zur Gegenwehr findet sich z. B. im Artikel «Unsere Feinde bei der Arbeit» (Anon. 1913p).

um mit medizinischen Berichten umzugehen, die von negativen Kinoerfahrungen von Nervösen berichteten.

Die Zeitschriften lieferten dezidierte Gegenbeweise gegen die verbreiteten Vorwürfe, teilweise unter Berufung auf medizinische Autoritäten, die sie selbst zu Rate zogen. Mitunter werden Positionen zur Nervenschädlichkeit explizit als kinogegnerische Rhetorik identifiziert und deren diskursive Verbreitung – mit Blick auf die Quellen dieser Studie beurteilt zu *Recht* – befürchtet. Auch führte man des Öfteren die fehlende Objektivität der feindlichen Stimmen an oder stellte deren Kinokenntnis in Frage. Teilweise griff man die kinokritischen Personen auch auf diffamierende Weise persönlich an, indem man etwa ihre medizinische Expertise anzweifelte oder sie mitunter selbst als Nervöse darstellte und damit ins Lächerliche zu ziehen versuchte.

Daneben stehen zeitgleich (vergleichsweise wenige) Texte, die kommentarlos Positionen integrieren, in denen die Nervenschädlichkeit des Kinos postuliert wird. Hierbei kommt das Interesse der Branchenzeitschriften zum Ausdruck, gegenwärtige Meinungen zum Kino abzubilden und die Leserschaft für die gegnerische Rhetorik zu sensibilisieren. Wahrscheinlich stellt es keinen Zufall dar, dass es sich bei den Beispielen, wo solchen Aussagen nichts entgegengehalten wird, fast ausschließlich um Texte handelt, die die schadhafte Wirkung des Kinos auf Jugendliche oder Kinder thematisieren. Man könnte dies als Zurückhaltung gegenüber der virulenten Kinderfrage interpretieren; es ist kein aktives Zugeständnis, aber vielleicht dennoch eine Erinnerung an die Branche, gegen die ruf-, und damit geschäftsschädigenden Tendenzen vorzugehen.

3.2 Kritik mittels der Nervenlehre

Diesen Texten entgegengesetzt ist eine andere Ausprägung des Nervositätsdiskurses, die ebenfalls in den Branchenzeitschriften *Der Kinematograph* und *Lichtbild-Bühne* zu finden ist. Von den Zeitschriften selbst werden nämlich Aspekte der Kinematografie als nervenschädigend kritisiert. Mit der Absicht der Annäherung der Branche an den bildungsbürgerlichen Geschmack und der Stärkung der Filmbranche greift man bezeichnenderweise auf das Vokabular des kulturpessimistischen Nervositätsdiskurses zurück und kritisiert so bestimmte Tendenzen im Kino mit denselben Konzepten, derer sich zu dieser Zeit auch kinogegnerische Stimmen gerne bedienen. Die Beiträge in den Branchenzeitschriften bezogen sich dabei aber niemals pauschal auf das Medium Kino an sich. Vielmehr kritisieren sie unter Hinweis auf deren Nervenschädlichkeit punktuell bestimmte

Momente von Filmen oder von Praktiken des Kinowesens: solche, von denen bereits Abstand genommen wurde oder die unterlassen werden sollen. Das Argument taucht im Zusammenhang mit bestimmten Genres auf: dem Kurzfilmformat und der entsprechenden Programmgestaltung, dem Langfilm, im Zusammenhang mit gewissen Praktiken der Vorführung im Kinosaal wie etwa der angemessenen Musikbegleitung oder Vorführgeschwindigkeit der Filme, und nicht zuletzt auch mit gewissen Reklametechniken. Oft wird im Modus der Legitimierung und Werbung für das eigene Medium vom nervösen Kino der Anfangsjahre gesprochen, das sich mittlerweile jedoch geläutert habe.

Am häufigsten ist das Thema der Nervenschädlichkeit innerhalb der Kritik an Filminhalten oder ganzen Genres zu finden: Genannt werden der medizinische Operationsfilm, in besonders vielen Fällen das Sensationsdrama (oder auch schlicht: Sensationen) und natürlich der Kriminalfilm. Dass sich damit der Kern der Kritik an ebenjene Genres richtet, lässt sich nicht zuletzt auf eine Auseinandersetzung der Zeitschriften mit den kommerzfeindlichen Positionen, etwa von Teilen der Kinoreformbewegung, zurückführen: Um das öffentliche Image des Mediums besorgt, setzten sich die *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* für die sogenannte Hebung des Kinos – im Sinne einer Ausrichtung an bildungsbürgerliche Wertvorstellungen und Geschmack ein. Zum Wohl der Branche galt es, jene Tendenzen zu bekämpfen, die in der öffentlichen Debatte zum Kino angeprangert wurden.

Aus zeitgenössischer Sicht galten bestimmte medizinische Filme gemeinhin als nervenaffizierend. 1913 bezeichnete etwa der Schriftsteller und Journalist Kurt Tucholsky in der *Schaubühne* im Film gezeigte Operationen als «Nervenkitzel, auf Hintertreppenart» (1992, 218). Er plädiert für die Zensur solcher Szenen, von denen er angibt, sie auf der Filmzensurbehörde gesehen zu haben:

Da sind die Krankenhausfilms mit Vivisektion, Serumseinspritzungen und Elendsgestalten im Bett. Da gibt es eine Augenoperation: der Kranke wird in ein weißes Tuch gehüllt, das nur ein Auge frei lässt, dann erscheint das Auge, riesengroß, die Lider von zwei Klammern auseinandergezerrt, und eine Spritze piket langsam in das Weiße. (Tucholsky 1992, 218)

Dabei ist unklar, ob Tucholsky mit dem Begriff des Krankenhausfilms dokumentarische oder fiktionale Filme meint, denn auch wissenschaftlich-medizinische Filme erfuhren teilweise eine kommerzielle Auswertung im Kino.

Der Kritik an dieser Art von Filmen ist man sich in den Branchenzeitschriften bewusst, was in *Der Kinematograph* bereits 1909, im Bericht über

eine Vorführung der Doyen-Kinematogramme im medizinischen Kontext, zum Ausdruck kommt. Dabei handelte sich um zu dieser Zeit bekannte und umstrittene Operationsfilme des französischen Chirurgen Eugène-Louis Doyen, der zum Beispiel 1902 die Trennung siamesischer Zwillinge filmisch dokumentierte.²⁹ Im Artikel wird – ähnlich dem Konzept des relativen Schundfilms beim Kinoreformer Hellwig³⁰ – auf das Problem der öffentlichen Vorführung von Filmen dieser Art hingewiesen: «Für die Allgemeinheit sind sie auch keinesfalls bestimmt und ihr dürfen sie auch gar nicht geboten werden, denn die naturwahre Wiedergabe schwieriger Operationen ist nichts für den Laien, namentlich nicht für den mit schwachen Nerven» (Anon. 1909b, o. S.).

Geradezu ironisch wirkt vor diesem Hintergrund die Platzierung einer kurzen Mitteilung in der just darauffolgenden Nummer der Zeitschrift, in der die Leserschaft darüber informiert wird, dass Doyens Operationsfilme von Eclipse produziert und vertrieben werden – also wo es sie zu kaufen gibt (vgl. Anon. 1909c).³¹ An diesem Beispiel zeigt sich in konzentrierter Art und Weise das Doppelinteresse der Kinobranche in dieser Zeit, die nach einer stärker künstlerischen Ausrichtung strebte, aber auch dem kommerziellen Prinzip unterworfen war. Auch wird die Ambivalenz der Zeitschriften deutlich, die sich einerseits für den guten Ruf der Branche einsetzten, andererseits aber selbst unter kommerziellem Druck standen, da sie von Anzeigen und werbenden Beiträgen, wie jenem von Eclipse, lebten.

Am häufigsten stießen in den Branchenzeitschriften die sogenannten Sensationsfilme oder Sensationsdramen auf Kritik. Diesen Filmen wurde hier wie auch in kinokritischen Kreisen Nervenschädlichkeit unterstellt. Der schillernde Ausdruck Sensation oder Sensationsfilm konnte dabei, auch in den Branchenzeitschriften, als Werbebegriff eingesetzt werden, sich also auf Filme beziehen, die eine Sensation darstellen, bezog sich aber auch auf ein eher vage definiertes Genre von Filmen, die Sensationen boten (auch Sensationsdramen genannt), also spannungsgeladene und actionreiche Spielfilme, zu deren typischen Motiven etwa Entführungen, geheime Verschwörungen Verfolgungsjagden, Katastrophen oder abenteuerliche Reisen zählten. Oftmals spielte die Handlung dieser Filme im Milieu des Zirkus oder des Varietés.³²

29 Mit Doyens Filmen haben sich Lefebvre (2005) und Houillère (2018) genauer auseinandergesetzt.

30 Vgl. dazu Kapitel 2.1.

31 In einem weiteren Artikel aus dem Jahr 1908 wird das Genre der Operationsfilme als nervenaufregend bezeichnet, diese seien glücklicherweise mittlerweile jedoch aus dem aktuellen Repertoire verschwunden (vgl. Brauner 1908).

32 Schlüpmann verwendet den Begriff sogar ausschließlich für Filme, deren Handlungen im Zirkus- oder im Variété-Milieu spielen (vgl. 1990, 152), wie zum Beispiel für

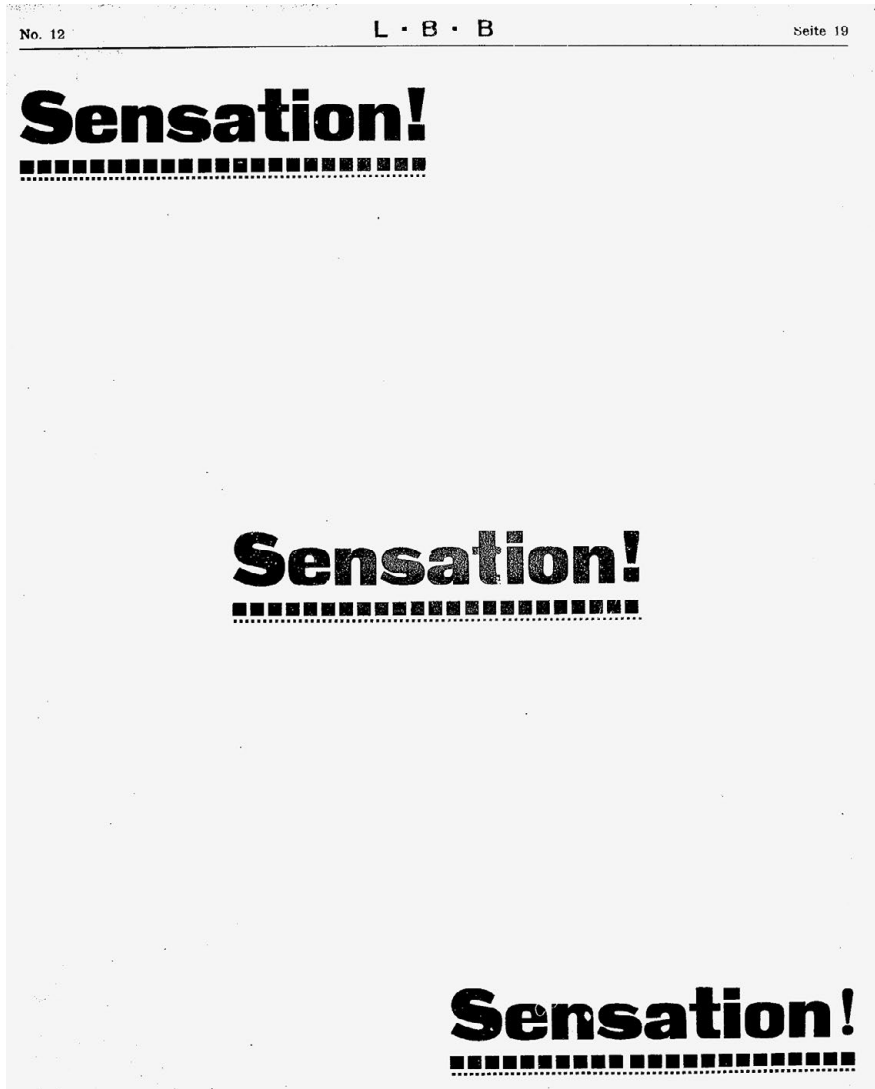
Schon 1907 verurteilte der Kinoreformer und Schulrektor Hermann Lemke Sensationsdramen, mit dem Argument, sie seien nervenschädlich. Dies geschah in *Der Kinematograph*, wo zu dieser Zeit noch kinoreformerische Stimmen veröffentlicht wurden. Wegen der schnell wachsenden kinowirtschaftlichen Konkurrenz hätten sich die Filmprogramme verschlechtert, so Lemkes Erklärung: «Da kamen leichtfertige Unternehmer auf den Gedanken, auf die Nerven und grobe Sinnlichkeit zu spekulieren und brachten die sogenannten Sensations-Films zur Vorführung, nichts anderes als die Darstellung der Schundliteratur in lebenden Bildern» (Lemke 1907).

Als Begründung für den Misstand wird, wie im ebengenannten Beispiel oftmals hervorgehoben, dass das Kinowesen kommerziellem Druck ausgesetzt sei und und der unerbittliche Konkurrenzdruck dazu führe, dass die Filme sich immer mehr einem als ordinär und unkünstlerisch missbilligten Publikumsgeschmack unterwerfen würden.³³

Dies kommt auch im Beitrag des *Lichtbild-Bühne*-Chefredakteurs Arthur Mellini zum Ausdruck, der 1913 auf die unmittelbare Vergangenheit zurückblickt, die er als «Zeit des großen Schlagers» bezeichnet: «Der meist unkünstlerische <Schlager> verdeckte seine schwache Handlung durch irgend eine nervenpackende Sensation, und diese war es, die als Plakatköder diente, um das Publikum in den Cinema zu locken» (Mellini 1913, 7). Sensationen, diese dramaturgisch zugespitzten, spannungsgeladenen Momente, stellten einerseits ein publikumswirksames Werbe- und Attraktionsmoment des Kinos dar (was sich auch im Anzeigenteil der

die Filme *DIE SCHWARZE NATTER* (Franz Hofer, Luna Film Industrie, D 1913) oder *DIE SCHWARZE KUGEL* (auch: *DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN*, Franz Hofer, Luna Film Industrie, D 1913). Dies erscheint mir jedoch als allzu enge Genredefinition, die die historische Situation vereinfacht. Mit dem Begriff Sensationsdrama wurden in den 1910er-Jahren zwar auch Zirkus-Filme bezeichnet, aber nicht ausschließlich. «Sensation» bezieht sich m. E. meist auf *actionreiche* Handlungen und kommt dem englischen Begriff *sensational melodrama* in dieser Zeit sehr nahe (vgl. zur Definition des *melodrama* Singer 1996, 165–170). Teilweise kommt auch dem Begriff des Sensationsdramas, gerade in der Werbesprache, auch schlichtweg die Bedeutung zu, dass ein Film eine Sensation darstellt, also sehenswert ist.

33 Im Artikel «Beginn der toten Saison» heißt es zum Beispiel, mit Sensationen würde aus Konkurrenzdruck gearbeitet: «Sowohl die Filmhandlung, wie auch der Filmtitel und das Frontplakat boten oft mehr noch als wie nur Nervenpackendes und Erschütterndes, und wir als ehrliche Freunde der Kinematographie wünschen selbst nicht, daß auf diesem Gebiete die Grenze des Sensationellen und des guten Geschmacks überschritten wird» (Anon. 1912a, 5). Auf die inflationäre Entstehung von Kinobetrieben wird überdies im anonym veröffentlichten Artikel «Der Berliner Zirkus Busch als Film-Theater» (Anon. 1913c) eingegangen. Im Zirkus Busch würden neuerdings Filmvorstellungen veranstaltet, die dem «Prestige der Kinematographie» (ebd., 16) schaden. Um ein gutes Geschäft zu machen, setze man auf «Riesen- und Sensationsfilms» und auch auf «Bluff» und «Nervenkitzel» (ebd.).



23 Werbeanzeige für das Sensationsdrama *DAS AUGES DES BUDDHA* (L. A. Winkel, D 1913) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 12, 22.3.1913, 19–21 (Ausschnitt)

Zeitschriften zeigt), andererseits galten sie aus ästhetischer Sicht als ein Übel, weil sie als nervenaufreibend angesehen wurden.

Das Übel des Sensationsfilms stellt Mellini 1913 als überwunden dar (was filmhistorisch³⁴ gesehen freilich nicht zutrifft), doch warte bereits die

³⁴ So konstatiert etwa auch Ligensa, dass sensationalistische Tendenzen durchaus auch in längeren narrativen Filmen zu finden sind, denn «longer, more complex narrative could even heighten sensationalism by adding suspense to spectacle» (2012a, 173).

**Die
schwarze Natter**

erscheint am
2. Mai 1913;
bringt
Sensation auf Sensation
**Bärenkampf,
Kampf mit verfolgenden
:: Wölfen, ::**

Sprung von der Zirkuskuppel auf galoppierendes Pferd,
Flucht durch die Scheiben der Kuppel über Dächer in
schwindelnder Höhe, auf fahrendes Karussell etc. etc. etc.,

Sensationen,
die zum größten Teil von **Margarete Hübler**, der
Haupt-Darstellerin in „Roman einer Verschollenen“ und
„Treffbube“, ausgeführt werden.

Vorführung täglich in unserem Vorführungs-Raum!

GUNA-FILM-INDUSTRIE · BERGIN SW.

Telephon: Gützwow, 7812 Friedrich-Strasse 250 Telegr.-Adr.: GUNAFILM

24 Werbeanzeige für das Sensationsdrama DIE SCHWARZE NATTER (Franz Hofer, D 1913) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 14, 5.4.1913, 33

nächste Epidemie: Skeptisch blickt er nämlich auf den aufkommenden Autorenfilm. Mellini befürchtet zudem einen Rückschlag für die Branche, wenn man nicht zum kurzen Film zurückkehre. Dort liege nämlich die «Kraft der Kinematographie» (ebd.). Der ehemalige Artist ist überzeugt: «[L]ange Films und literarische Films passen nicht überall in jedes Theater hinein, zumal die Kinokunst echt demokratischen Charakters ist» (ebd.).

Im Artikel «Hie Künstler – hie Kaufmann» von 1915, dessen Titel die oben beschriebene Ambivalenz ganz programmatisch thematisiert, wird zu Beginn kritisch ein Blick auf den Experimentiertrieb der jungen Kinobranche und die vergangenen wechselnden Modeerscheinungen und Geschäftsmodelle geworfen:

der Gartenlauben-Brei mit rührseligem und romantischen Zuckerguß mußte dem Sensationsdrama weichen mit seinen auf den Nervenkitzel berechneten halbsbrecherischen Extravaganzen; dieser wurde wieder verdrängt durch das ihm verwandte Detektivdrama [...]. (Anon. 1915g, 30)

Wie bei Mellini wird das Nervenerregende hier als in der Vergangenheit verortete Tendenz kategorisiert, als vorübergehende Phase des noch jungen Mediums, die mittlerweile überwunden sei.

Im Jahr 1916 vertritt R. Gennescher, nach wie vor ein Fürsprecher der Hebung der Lichtbildkunst,³⁵ in einem Leitartikel in *Der Kinematograph* eine andere Ansicht zu den Kino-Sensationen. Keineswegs seien diese verschwunden. Aus Genneschers Sicht verhindern sie sogar die angestrebte Qualitätssteigerung des Kinos, indem sie die Nerven des Publikums verderben:

Gänzlich verfehlt ist auch die willkürliche Häufung von Sensationen in einem Stück. Wir sehen zuweilen Filme, in denen sich nervenkitzelnde Effekte nur so jagen. Man kann hier von einem *Raubbau* in Sensation reden. Durch diese verfehlt Regietaktik werden jedoch die Nerven des Publikums völlig abgestumpft und das Verständnis für die grossen ideellen Aufgaben der Lichtspielkunst gänzlich untergraben, ganz abgesehen von den krassen Unwahrscheinlichkeiten, die man bei derartigen Sensationsfilmen notgedrungen als etwas Selbstverständliches mit in Kauf nehmen muss.

(Gennescher 1916, o. S.)

Hatte Gennescher wenige Jahre davor in der Kinoreformzeitschrift *Bild und Film* noch die Hoffnung geäußert, ausgehend von «Stücke[n] mit sensationeller, fesselnder Handlung» (1912/13, 234) könnte man dem Publikum, nach und nach qualitativ höherstehende Filme bieten, fällt seine Haltung nun deutlich pessimistischer aus.

35 Zu R. Genneschers in der Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film* (1912/13) vorgebrachtem Konzept der Hinführung des Kinos zur geistigen Höhenkultur mittels der Gestaltung von Programmreihen vgl. Kapitel 2.3.

Neben dem Medizin- und Sensationsfilm wurde in den Branchenzeitschriften manchmal auch dem Kriminalfilm eine nervenschädigende Wirkung nachgesagt.³⁶ Oscar Geller, etwa, den Wiegand «im weitesten Sinne einer bürgerlichen Bildungsschicht» (2016, 154) zuordnet, und der neben Artikeln in Filmzeitschriften auch Beiträge zum Thema Varieté veröffentlichte (vgl. ebd.), setzt sich in seinem *Kinematograph*-Artikel «Detektiv-Filme» (1918) ausführlich mit dem titelgebenden Genre auseinander. In der Kriegszeit hatte es sich zu einem der beliebtesten Genres des deutschen (und europäischen) Kinos entwickelt – zu denken wäre etwa an die populären Detektivserien dieser Zeit.³⁷

Zum Einstieg führt Geller, im typisch resignierten Ton der Gesellschaftsschicht, der er angehörte, das zeitgenössische Bedürfnis nach aufregenden Filmstoffen auf die Nervosität der Zeit zurück. Mit den im Kino dargebotenen Kriminal- und Detektivfilmen werde doch nur «Gift mit Gift» (ebd.) bekämpft:

man versucht, die nervöse Hochspannung des reich dahinflutenden Alltagslebens durch eine andere, eine künstlich und willkürlich hervorgerufene, auszulösen. Derartige Ablenkungen tun [sic] dem stark in Anspruch genommenen Geiste sehr wohl, die nervös erregten Nerven kommen zur Ruhe, wenn neue Reize sie treffen. (Geller 1918, o. S.)

Im täglichen «Kampf um die Existenz» – Geller bedient sich hier eines im Nervositätsdiskurs verbreiteten Topos – reibe sich der Mensch auf und die Gleichmäßigkeit dieser Aufreibung ermüde ihn. Weiter führe die «Gewöhnung an die Härten» zu Abgestumpftheit und Teilnahmslosigkeit, zu einem «Gefühl der Wurstigkeit» (ebd.). Diese trete nicht nur bei «grobkörnigen und schwerfälligen Naturen auf» (ebd.), sondern:

selbst die regsamsten, feinstdifferenzierten und kompliziertesten Seelen und Hirne unterliegen derartigen Stimmungen und Anwandlungen, nur spricht man in diesen Fällen von Nervosität oder gar Neurasthenie. (Geller 1918, o. S.)

Um mit dieser Abgestumpftheit umzugehen, lenke sich der Mensch ab: mit Reisen, mit dem Verliebtsein, mit der Lektüre von aufregenden Kri-

36 Kritik an nervenerregenden Kriminalfilmen findet sich etwa in folgenden Artikeln: K. Sch. (1909) oder Anon. (1910c). Im Artikel mit der Überschrift «Es ist kaum zu verstehen» ist des Weiteren von den «blutigen Räuber- und Mordgeschichten» – der Vergangenheit – die Rede, welche die «Nerven beängstigen» (Anon. 1908a, o. S.).

37 Zu den populären deutschen Detektivserien (etwa zu den STUART WEBBS-, JOE DEEBBS- oder HARRY HIGGS-Filmreihen) und ihren literarischen Wurzeln vgl. Hesse (2003).

minalromanen oder eben mit Detektivfilmen im Kino. Geller erklärt, das Kino habe sich seit seinem Entstehen verbürgerlicht, was man an der allmählichen Verfeinerung der Kriminalfilme ablesen könne: In der Anfangszeit des Kinos noch von «Dreschflegeln und Knüppeln» (ebd.) bestimmt, würden sie nun hingegen «deutlich das Bestreben [zeigen], es den modernen Detektiv-Romanen nachzutun, ihre Wirkung auf das Künstlerische zu legen und auf die psychologische Vertiefung der Charaktere [...]» (ebd.).

Geller differenziert hiermit zwischen den nervenschädlichen Kriminalfilmen der Anfangszeit des Kinos und den (durchaus an das erhöhte Reizbedürfnis angepassten) modernen, am Geschmack des bürgerlichen Publikums ausgerichteten, Detektivfilmen um 1918. Im Artikel kommt dabei seine ambigue Haltung zum Ausdruck, die sich aus dem Eingeständnis ergibt, dass das moderne Publikum nervöser Stimulierung bedarf, andererseits aber aus seinem Anspruch, das Kino als Kunstform zu beschreiben.

Doch es sind nicht nur filmische Inhalte, die mit dem Nervenerregenden assoziiert wurden, auch gewisse formale Aspekte werden in den Branchenzeitschriften genannt. So schreibt etwa Arthur Mellini – im Jahr 1911 dem Langfilm gegenüber offenbar noch hoffnungsvoll gestimmt – über den Kurzfilm:³⁸

Die Folge [des kurzen Films] wiederum war, daß sich bei uns im Kinematographen selbst die größten Lebensprobleme beinahe blitzschnell abwickelten, die Handlung sozusagen im Telegrammstyl gezeigt wurde und die tatsächlichen Effekte so schnell aufeinanderfolgten, daß der Zuschauer geistig kaum folgen konnte. Dadurch erhielt unsere Filmkunst den Stempel des Nervösen, Hastigen, Oberflächlichen. Die seelischen Zwischenstufen innerhalb der Handlung, die psychologischen Begründungen und nicht zuletzt die Stimmungsmaterien und Uebergänge, die z. B. den Roman, die Erzählung, das Feuilleton, das Schauspiel auf der Bühne etc. erst künstlerisch zu verschönen im Stande sind, fehlten bei uns, da ein Sichvertiefen wegen der kostbaren Meterlänge nicht angängig war. (Mellini, 1911a, 4)

38 1910 kritisiert Mellini mit dem Nervenvokabular außerdem den zwei Mal wöchentlichen Programmwechsel (der aus einem kommerziellen Druck entstehe). Diese neue Tendenz «degradiert das Kinematographen-Etablisement zur Schaustellung, zur öden Wartehalle, zum Antichambrieren des Passantenpublikums. Die Bilder dienen nur noch als zerstreues Mittel für die Minute und hören auf, ein künstlerischer Genuß zu sein; uns Menschen werden die Nerven aufgepeitscht, die Sinne umnebelt, und die schnell und schlecht geschaffenen Sujets beleidigen unser Auge» (Mellini 1910a, 3 f.).

Auch hier taucht der Nervositätsdiskurs im Zusammenhang mit dem geäußerten Anspruch der Branche an eine künstlerische Nobilitierung des Kinos auf. Zu Beginn des Zeitalters des langen Spielfilms, 1911, blickt der Chefredakteur der *Lichtbild-Bühne* bemerkenswerterweise bereits auf die alte Zeit zurück.

1913 findet sich in der *Lichtbild-Bühne* der Hinweis, dass es wichtig sei, Programme mit mehreren Filmen sorgfältig zu gestalten und die Filme in eine harmonische Reihenfolge zu bringen. Als der Langspielfilm als dominantes Format etabliert war, ließ der pseudonyme Autor Argus in der *Lichtbild-Bühne* über Kurzfilmprogramme verlauten:

Denn was heute den Nerven unseres Publikums zugemutet wird, spottet jeder Beschreibung: in der Zeit von 9–11 Uhr sage und schreibe drei sogenannte Schlager, oft vom größten Kaliber, und dabei mit D-Zugs-Geschwindigkeit heruntergespielt; dazu gehören Nerven von Stahl, und selbst diese halten für die Dauer nicht vor. (Argus 1913, 16)

Heinz Karl Heiland, ein deutscher Regisseur, Produzent und Drehbuchautor der 1910er- und 1920er-Jahre, ist hingegen überzeugt, der *Langfilm* sei ein «Unding» (1913, o. S.) und wünscht sich 1913, also in dem Jahr, da sich mit den Autorenfilmen die Dominanz des langen Spielfilms endgültig durchgesetzt hatte, das althergebrachte «buntgemischt[e]» (ebd.) Kurzfilmprogramm zurück. Er berichtet in «Kinoaufnahmen im Ausland» mit Begeisterung, dass sich in Englisch-Indien und Ceylon die Kinos mehrheitlich zu «Kino-Variétés» (ebd.) entwickelt hätten, also Etablissements, in denen gleichermaßen Filme wie Variété-Nummern gezeigt wurden. Zur Begründung dieser Entwicklung führt Heiland folgende physiologische Erklärung an: «Es dürfte wohl in der Natur des Menschen liegen, dass er physisch geradezu nicht imstande ist, stundenlang auf eine leuchtende Fläche zu sehen, ohne seine Nerven allzusehr zu ermüden» (ebd.). Das Argument der Nervenschädlichkeit konnte zu dieser Umbruchszeit anfangs der 1910er-Jahre also, je nach Absicht, die man verfolgte, sowohl auf Kurzfilme und Kurzfilmprogramme als auch auf Langfilme angewendet werden.

Des Weiteren werden mit dem Verweis auf die Nervenschädlichkeit in den Branchenzeitschriften gewisse Praktiken der Filmvorführung im Kinosaal kritisiert. Häufig wird in den entsprechenden Beiträgen die schlechte Begleitmusik (meist in den kleineren Ladenkinos oder Kientopps) als nervenaufreibend beschrieben.

Der Maler Gustav Melcher, der sich u. a. in Artikeln in *Der Kinematograph* intensiv mit Filmästhetik und theoretischen Fragestellungen aus-

einandersetzte³⁹ und vom Potenzial des Kinos als Kunstform überzeugt war, berichtet zum Beispiel 1910 von der Vorführung eines Kunstfilms in einem Düsseldorfer Kinotheater, deren Musikbegleitung ihn ganz und gar enttäuschte:

In einem [...] Theater, das den Namen Kintopp nicht mehr verdient, – also in einem besseren Kintopp – ist es die Musik, die Meisterhaftes leistet, – nämlich im langsamen und qualvollen Aufreizen der Nerven. Aber welche Qualen sind gross genug, um ein Kinopublikum davon abhalten zu können wieder und immer wieder zu kommen, ruhig zu sitzen und die lebenden Bilder mit innerem Behagen zu betrachten. (*Melcher 1910, o. S.*)

Bezeichnend ist übrigens, dass Melcher in dieser Beschreibung Konzeptionen der zeitgenössischen Kunsttheorie auf die Kinematografie überträgt. Das Publikum des Kinotheaters beschreibt er als ruhige, kontemplierende Betrachtende. Er verbindet das Konzept der Kontemplation mit der Rezeption der Kinematografie – zwei Aspekte, die im theoretischen Denken dieser Zeit oft als unvereinbar galten (mitunter wegen der postulierten nervösen Qualität des Kinos). Melcher umgeht in seiner Beschreibung diesen Umstand geschickt – nicht einmal die schlechteste, nervenaufreibende Musik vermag die Besuchenden aus ihrer konzentrierten Versenkung herauszureißen und den Sog des Kinos zu schmälern.

Während Melcher 1910 noch einigermaßen über schlechte musikalische Begleitung hinwegsehen konnte,⁴⁰ hatte sich die Situation bis im Jahr 1913 verändert. Mit dem wachsenden Kunstanspruch der Filmwirtschaft gewann die Rolle der musikalischen Begleitung zunehmend an Bedeutung. In den noblen Lichtspielpalästen, die sich in Deutschland ab 1910 etablierten, war es üblich, dass die Filme von Kino-Orchestern begleitet wurden. Dabei griff man auf durch den Kino-Kapellmeister arrangierte, an die Stimmung der Szene angepasste Versatzstücke zurück. Bei diesen Versatzstücken handelte es sich normalerweise um «konventionelle Melodien» und musikalische «Motive, die eigens für die Verwendung im Kino komponiert waren» (Schweinitz 1992, 298). Ab 1913 setzte dann der Trend ein, für ambitionierte Werke, etwa Autorenfilme, Originalpartituren für Klavier und Orchester zu entwerfen und diese mit den Filmen an die Kinos zu verleihen (vgl. ebd.).

39 Melchers Konzeption des Films als Malerei in Bewegung hat Wiegand (2016, 189 f.) genauer analysiert.

40 Vgl. ebenfalls Kleibömer (1909): In seinem Artikel «Kinematograph und Schuljugend» lobt der Autor das Leipziger Kosmostheater für Belehrung und Unterhaltung, unter anderem, weil hier nicht «mit ununterbrochener Skandalmusik die Nerven der Besucher systematisch zerrüttet» (ebd., o. S.) würden.

Diesen neuen Ansprüchen entsprechend fällt die Kritik an unpassender Kinomusik 1917 in der Branchenpresse dringlicher aus als noch im Jahr 1910. Im Artikel «Kinomusik» ruft eine Person mit dem Kürzel O. P. in der *Lichtbild-Bühne* zur Reform der Kinomusik auf und greift zur Begründung der Reformnotwendigkeit auf das Konzept der Nervenschädlichkeit zurück: «In den Durchschnittsbios, die ausschließlich der Volksbelustigung dienen, wird durch die Begleitmusik auf Kosten der Nerven des Publikums und des guten Geschmacks aufs grausamste noch gesündigt» (O. P. 1917, 44). Die Musik wäre dort meist zu laut und es würden die «abgedroschensten Gassenhauser im Tanztempo» (ebd.) gespielt. Verurteilt wird auch die Praxis der gewöhnlichen Kinotheater, Filme mit bekannten Operettenschlagern zu begleiten – nicht nur, weil diese nicht immer zur Stimmungslage im Film passten: «Außerdem werden durch eine solche Musik, die ohnehin bei der Kinovorstellung schon stark in Anspruch genommenen Nerven des Zuschauers unnötigerweise noch mehr gereizt» (ebd., 53). Die populäre Operettenmusik sei schon an sich nervenschädlich und ist aus Sicht des Verfassers oder der Verfasserin offensichtlich schwer vereinbar mit dem Kunstanspruch des Kinos.

Offenbar konnte aus zeitgenössischer Sicht aber übrigens auch das Fehlen von Musik ein Problem für die Nervengesundheit darstellen. So heißt es in einer kurzen Mitteilung über die Gründung einer Filmbörse in Paris, dass gerade das stumme Abrollen der Filme nervenschwächend auf das Branchenpublikum⁴¹ wirke und diese über dadurch ausgelöste Migräneanfälle klagten: «Bisher fanden diese Vorführungen stets ohne Musik statt, ein Umstand, der an die Nervenkraft des Käuferpublikums, die stundenlang der Monotonie völlig lautlos sich abrollender Films ausgesetzt sind, ungemein hohe Anforderungen stellte» (Anon. 1913j, o. S.).

Neben mangelhafter Musikbegleitung tadelt man in den 1910er-Jahren die zu schnelle Vorführgeschwindigkeit der Filme im Kinosaal und führt auch in diesem Kontext die Nervenschädlichkeit an.⁴² Zum Jahresende 1912 legt *Lichtbild-Bühne*-Chefredakteur Mellini seiner Leserschaft ans Herz, dass «das zu schnelle Vorführen des Filmprogramms [verwerflich ist], das die Unkunst in das Theater hineinpflanzte und eine hastige, unnatürliche Depeschen-Nervosität erzeugte, die unseren Gegnern viel Stoff zu

41 Auch Arthur Mellini war um die (Seh-)Nerven der Filmkäufer tätigen Personen besorgt, die in ihrem Beruf stundenlang Filme schauen mussten: «Diese wenig beneidenswerte Aufgabe» stelle «ganz gewaltige Anforderungen an die Sehnerven, aber auch sehr oft an den guten Geschmack» (Mellini 1912b, 5).

42 Implizit findet sich diese Idee auch in Max Magofskys Artikel «Das Vorführungstempo im Kino» (1912). Dieser rühmt zum Schluss seines *Lichtbild-Bühne*-Beitrags die «ruhig vornehm[e] Weise» einer spezifischen, von ihm besuchten Vorführung und schreibt: «jedermann konnte sich, ohne nervös zu werden, daran erfreuen» (ebd., 10).

Angriffen bot» (Mellini 1912c, 33). Mellini scheint nicht nur um kommerzielle Aspekte besorgt, sondern, damit zusammenhängend, auch um den öffentlichen Ruf der Branche, was auch im Titel des Artikels – «Kunst und Schönheit im Dienste des Geschäfts» – deutlich zum Ausdruck kommt.

Vielleicht hängt es damit zusammen, dass auch bestimmte Reklamepraktiken in den Branchenzeitschriften mit dem Verweis auf deren Nervenschädlichkeit kritisiert werden.⁴³ Zum Beispiel sieht Mellini großes Verbesserungspotenzial im Bereich der Leuchtreklame, die auch für das Kino eine große Rolle spiele:

«Die Plakate der Nacht», die oftmals mit ihren tausend Irrlichtern, mit ihren ständigen konvulsivischen Zuckungen, dem ewigen, nervtötenden Blinken und den grellen Blitzen und Farbeneinwirkungen den armen Strassenpassanten «Manoli» [sic] machen, seine Sehnerven zerstören und ihn ästhetisch beleidigen, sie werden reformiert. (Mellini 1910c, o. S.)

Während die visuelle Sichtbarkeit für die Kinos in den Städten zentral war, um Laufkundschaft zu gewinnen, setzt sich Mellini hier 1910 zum Schutz der Branche mit zugkräftigem Vokabular dafür ein, öffentliche Ärgernisse durch allzu auffällige Fassadengestaltung zu vermeiden.

In den Branchenzeitschriften wurde schon in der Frühzeit immer wieder über den Umgang mit den gehobenen Publikumsschichten nachgedacht – besonders auch im Zusammenhang mit der Werbung. Im 1909 erschienenen Artikel «Strassen- und Schaufensterreklame» (H. F. 1909) etwa, werden Kinobesitzende über das sensible Schönheitsgefühl der in der traditionellen Ästhetik sozialisierten Schichten aufgeklärt. Es wird betont, dass sich auch kleine Fehlgriffe wie Orthografiefehler oder schlecht gestaltete Reklame beim «bessere[n] Publikum» (ebd.) negativ auswirken können. Dies geschehe auf physiologischer Ebene: «Viele können sich noch immer keinen Begriff machen, wie feinfühlig manche Leute gerade in Beobachtung solcher Tatsachen sind. Man könnte es eine Physiologie des Gefühls nennen, diese unbewussten seelischen Regungen» (ebd., o. S.). Entdecken jene Feinfühligten Formfehler, «treffen sie kleine Nadelstich[e], stossen ab und erzeugen eine antipathische Regung» (ebd.), was schließlich dazu führe, dass sie dem Kino fernblieben.

Es wird ausgeführt, ein solcher Feinfühligler könnte schon durch die reine Vorstellung, dass eine Tür zuschlagen könnte, in Aufregung geraten: «Er schliesst die Augen, wenn sie durch irgend welche [sic] Ursache in Bewegung gerät und durch seine Nerven geht ein Ruck, eine Erschüt-

43 Vgl. hierzu auch den Artikel «Eindrücke eines Neulings im Kino» (Anon. 1910c).

terung, noch bevor der eigentliche Laut, das Geräusch des Zuschlagens an sein Ohr dringt» (ebd.). Im Artikel wird dringlich empfohlen, Reklame und Programmzettel zurückhaltend zu gestalten, um den Geschmack des sozial besser gestellten Publikums nicht zu beleidigen. Die Beschreibung dieser feinfühligsten Besuchenden erinnert stark an die zeitgenössische Konzeption der übersensiblen Neurastheniekranken, deren Nerven nach landläufiger Vorstellung schon bei leichten Reizen erschüttert wurden und die in der populären Imagination meist dem Bürgertum angehörten. Der Nervositätsdiskurs wird von der Branchenpresse also auch hier aufgegriffen, um die Annäherung der Branche an den bürgerlichen Geschmack voranzutreiben und ihren öffentlichen Ruf zu verbessern. Es ist dabei nicht zu übersehen, dass die Nerven-Terminologie oft dann auftaucht, wenn in der Branchenpresse über das Empfinden des bürgerlichen Publikums gemutmaßt wird.

Mehrmals wurde bereits festgestellt, dass die Behauptung der Nervenschädlichkeit in den Branchenzeitschriften nicht nur im Zusammenhang mit aktuellen kritisierten Praktiken fällt, sondern häufig *retrospektiv* mit als überwunden geltenden Problemen der Anfangsjahre assoziiert wird. Damit wird die Branche in den Zeitschriften als von den schlechten Tendenzen geläutert und in positivem Licht dargestellt. Der gleichen Logik entspricht es, auch beim hoffnungsvollen Blick in die Zukunft das Nervenschädliche der Gegenwart einzugestehen. So ruft der Filmpublizist Paul Lenz-Levy⁴⁴ 1910 dazu auf, die alte Zeit endgültig hinter sich zu lassen und fordert eine Verbesserung des Kinos, nun, da man das «gebildete Publikum» (Lenz-Levy 1910, o. S.) gewonnen habe. Die Erfolgsgeschichte des jungen Mediums erklärt er mit dem Konzept des nervösen Zeitalters; mit dem Verlust der Konzentrationsfähigkeit der Urbanen:

Diesen nicht wegzuleugnenden wenigstens einstweiligen Sieg des Kinetographen half freilich unser nervöses Zeitalter mit zu erstreiten. Der beruflich überbeanspruchte Grosstädter [sic] fühlt nach des Tages Arbeit sich der intensiven Gedankenkonzentration nicht mehr fähig und jagt einer oberflächlichen Zerstreung nach, die sein Gewissen verdammt, so lange es der Nerven Spannkraft noch zuließe. Nun aber bringt er dem überhasteten Durcheinander, dem steten Stimmungsumschlag, dem poetischen Telegrammstil des lebenden Lichtbildes just die rechte Aufnahmefähigkeit entgegen. So schwebt die Grosstadt-Kinematographie [sic] in einem verschwenderischen Reichtum von Rosenwolken der nächsten Zukunft zu.

(Lenz-Levy 1910, o. S.)

44 Mit Paul Lenz-Levy hat sich Diederichs (2001, 84–89) genauer auseinandergesetzt.

Anschließend wird zur Verbesserung der Kinematografie aufgerufen. Das «gute Bürgerpublikum» (ebd.), welches das Medium neuerdings anziehe, soll dem Kino nämlich nicht wieder entfremdet werden. Lenz-Levy, überzeugt, dass dieses über die zehnfache «Urteilsfähigkeit» (ebd.) des bisherigen Publikums verfüge, warnt davor, dass die Bürgerlichen etwa «Geschichts- und Literaturfälschungen» (ebd.) sofort erkennen würden. Der Verfasser empfiehlt auch dringlich die «Mässigung in der Reklame» (ebd.) sowie größere Vorsicht im Umgang mit literarischen Werken.

In ähnlichem Sinne erhofft sich 1911 auch Dr. Reinhard Bruck eine künftige Läuterung des Kinos. Diese könne aber nicht sofort, sondern nur schrittweise geschehen, postuliert er in *Der Kinematograph*:

Nun ist freilich noch viel zu tun, um den Kinematographen so weit zu bringen, dass er all die Geschmacksverirrungen abstreift, die ihm aus seiner überraschenden Entwicklung anhaften. Nicht dadurch, dass man seinem Publikum die starken Nervenreizungen entzieht, sondern dass man langsam in der Darstellung ein Normalmass findet, das auch schlichteren Stoffen interessante Seiten abgewinnt und Verständnis für das Spiegelbild des äusseren Geschehens für die Seele des Menschen, erweckt.

(Bruck 1911, o. S.)

Brucks Beschreibung einer allmählichen Veränderung des Mediums, anhand der langsamen Abgewöhnung der «Nervenreizungen», nimmt wiederum die bereits beschriebene Konzeption der schrittweisen Heranführung des Kinopublikums an die geistigen Höhen der Kultur im Sinne R. Genneschers voraus, welche jener in der kinoreformerischen Zeitschrift *Bild und Film* beschreiben sollte.⁴⁵ Den Branchenzeitschriften, besonders im Fall von *Der Kinematograph*, wo bis 1912 auch Mitglieder der Kinoreformbewegung publizierten, waren solche reformerischen Argumentationsweisen keineswegs fremd.

Ein letztes Beispiel: Der in der *Lichtbild-Bühne* erschienene Leserbrief mit dem Titel «Keine Zensurschnitte mehr» (Anon. 1913m) zeigt, dass der Nervositätsdiskurs auch in defensiver Manier eingesetzt werden konnte, um die Übel der von der Zensur gekürzten Filme zu beklagen. Wenn gewisse Szenen, wie etwa eine Erschießung oder ein Automobilbrand von der Polizei herausgeschnitten würden, führe dies im Endeffekt zu einem verwirrenden Sprung im Film:

In beiden Fällen wird man ein springendes Bild erhalten und die Illusion der Zuschauenden wird momentan gestört. Das Nervensystem arbeitet

45 Vgl. Kapitel 2.3.

feieberhaft, um mit der gestörten Handlung gleichen Schritt zu halten, und auch die Augen werden bei diesen springenden Bildern ungleich mehr angestrengt. (ebd., 42)

Der Zensur, als deren Aufgabe es u. a. gerade galt, nervenschädliche Filmszenen für die Allgemeinheit zu eliminieren, wird also in geschickter rhetorischer Wendung unterstellt, mit ihren Eingriffen nervenschädliche Filme erst zu produzieren. Im eingesandten Leserbrief wird daraufhin vorgeschlagen, man müsse die betreffenden Stellen im Kino abdunkeln, nicht herausschneiden, sodass «Auge und Nerven [...] nicht unnötig angestrengt» (ebd., 45) werden. Dass dies in der Praxis allerdings nur schwer umzusetzen sei, entgegnet die Redaktion in einer kurzen Anmerkung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die von den Zeitschriften selbst hervorgebrachten Behauptungen zur Nervenschädlichkeit auf bestimmte zu kritisierende Inhalte und Praktiken beschränken, sich aber niemals auf das Medium Kino an sich beziehen, was von Zeitschriften, die die Interessen der Kinobranche vertreten, im Übrigen auch zu erwarten ist. Auch wurden, mit Ausnahme der Doyen-Operationsfilme,⁴⁶ keine einzelnen Filme als schlechte Beispiele genannt, was in Anbetracht der bestehenden und potenziellen Geschäftsbeziehungen, die man damit gefährdet hätte, ebenfalls Sinn ergibt. Wie aufgezeigt wurde, werden in den Branchenzeitschriften aber erstens bestimmte genrespezifische Inhalte der Filme als nervenschädlich bezeichnet: jene von medizinischen Filmen, von Sensationsdramen oder einfach Sensationen sowie auch von Kriminalfilmen. Zweitens kritisierte man mit dem Nervenvokabular bestimmte Formate: Kurzfilme bzw. das Kurzfilmprogramm, jedoch auch den langen Film. Drittens werden bestimmte Aufführungs-Praktiken im Kinosaal als nervenschädlich beschrieben: gewisse Arten von Begleitmusik oder eine zu schnelle Vorführgeschwindigkeit der Filme. Viertens bezieht sich die Rede vom Nervenschädlichen auch auf bestimmte Reklametechniken.

Der Nervositätsdiskurs wird in *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* also in Zusammenhang mit Äußerungen aufgegriffen, in denen zur Verbesserung und Hebung des Kinos aufgerufen wurde – zu einer Zeit, als an das Medium mehr und mehr ein Kunstanspruch gestellt wurde und man neue, sozial besser gestellte Publikumsschichten gewinnen wollte. Deshalb mahnten die Redaktionen, manchmal ganz explizit, die sensiblen Nerven dieser sozialen Klasse nicht zu irritieren.

46 Selbst diese Ausnahme relativiert sich jedoch wieder damit, dass, wie beschrieben, in der folgenden Ausgabe von *Der Kinematograph* für diese Filme geworben wird.

Die Schnittmenge der in den Zeitschriften kritisierten Aspekte mit jenen der Kinoreform dürfte wohl auch darauf zurückgehen, dass sich die Branchenpresse genauestens mit der gegnerischen Kritik auseinandersetzte. Im Vergleich zu kinoreformerischen Positionen, die die Nervenlehre ebenfalls aufgreifen, um gewisse Inhalte und Praktiken zu kritisieren, fällt allerdings besonders auf, dass das nervenschädliche Kino in der Branchenpresse oft selbstbewusst als eine in der Vergangenheit angesiedelte Tendenz der Kinematografie beschrieben wird – oder zumindest als eine solche, die bald durch eine bessere ersetzt wird. Häufig beziehen sich die Schreibenden mit ihrer Kritik auch dezidiert auf die aus ihrer Warte schlechtesten Kinos (z. B. auf kleine Ladenkinos). Darüber hinaus wird in diesem Zusammenhang als Erklärung des Nervenerregenden im Kino, quasi entschuldigend, auch oft der Konkurrenzkampf der Kinobetriebe angeführt.

3.3 Positive Ausprägungen des Nervositätsdiskurses

Einem sehr nervösen Mann verordnete der Arzt, täglich einer Kinovorstellung beizuwohnen. Die Kur hatte eigentlich den Zweck, daß der Patient täglich nach der eine halbe Stunde entfernten Stadt wandern sollte, wo es ein Kino gab. Und mangels einer Fahrgelegenheit hätte er den Weg zurück auch wieder zu Fuß machen müssen. Da wurde am Wohnort des Patienten ein Kino eröffnet. Dessen ständiger Besuch half dem Patienten auch, denn die Vorführungen entzogen ihm dem täglichen Aerger, boten ihm Zerstreuung und verscheuchten auch ohne täglichen einstündigen Spaziergang seine Nervosität. (Anon. 1914g, 63)

Der Bericht «Die Kinokur» über die Heilung eines nervösen Patienten durch die Zerstreuung im Kino, der 1914 in der *Lichtbild-Bühne* zu lesen war, zeigt, dass zum Nervositätsdiskurs zum Kino auch durchaus andere Seiten gehörten, als in den vorangehenden Abschnitten beschrieben wurde. Es überrascht nicht, dass der facettenreiche und leicht anpassbare Diskurs in den Branchenzeitschriften auch im Zusammenhang mit deren Aufgabe der Promotion der Film- und Kinobranche auftaucht.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die zeitgenössische Konzeption des nervösen Zeitalters. Vor diesem Hintergrund wird das Kino in den Zeitschriften als adäquates Medium für den modernen Menschen propagiert – und mit dieser Vorstellung, von der wiederum verschiedene Ausprägungen kursierten, wird die Feier des Mediums in der Branchenpresse

an den kulturkritischen Diskurs zur modernen Nervosität angeknüpft. Dabei erscheinen die kinokritischen Konzeptionen zum nervenaffizierenden Kino oftmals in umgekehrter Form: Was von kritischen Stimmen als Problem gesehen wird, bewertet man hier als Chance. Teilweise wird der Film in diesem Zusammenhang sogar als positiver Regulationsmechanismus empfohlen.

Während der Jahre des Ersten Weltkriegs lancierte die Branchepresse dann neuartige positive Vorstellungen vom Kino, etwa als Medium, das gegen die Nervosität helfe, indem es den Kämpfenden an der Front sowie den Daheimgebliebenen Ablenkung bietet. Nun war es der Krieg, der im öffentlichen Diskurs als neuer großer Nervenzerstörer fungierte und das Kino nahm hierbei vermehrt die Rolle des Heilmittels ein. Auf diese Weise hoben *Der Kinematograph* und die *Lichtbild-Bühne* die Kriegsbedeutung der Branche hervor.

Medium des nervösen Zeitalters

Zahlreiche Quellen aus den Branchenzeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* zeigen, dass die Branche mit der Idee des nervenaffizierenden Kinos ein positives Selbstbild betrieb. Gerade jene Aspekte, die kinofeindliche und -kritische Stimmen als Problem betrachteten, werden hier selbstbewusst als Vorteil des Mediums dargestellt.

Das Kino wird als ein Medium angepriesen, das a) (auf nicht näher bestimmte Weise) zum nervösen Zeitalter passt, das b) eine Affinität zum Lebensstil des nervösen modernen Zeitalters aufweise, das c) kompatibel ist mit den Wahrnehmungsgewohnheiten der nervösen Großstadtmenschen, das d) das moderne, nervöse Leben abbilden kann, das e) wohltuend nervenerregend ist und mit diesem Nervenkitzel das moderne Publikum bedienen kann. Dem entgegengesetzt wird das Kino aber auch f) als Ort der Erholung innerhalb der nervösen modernen Umwelt propagiert. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass in den Beispielen nicht selten mehrere der hier aufgeführten Konzeptionen gleichzeitig vorliegen.

Die Behauptung, das Kino passe – auf irgendeine Art und Weise – zum nervösen Zeitalter (a), findet sich im untersuchten Zeitraum in mehreren Quellen. In seinem Artikel «Zur Psychologie des Kinematographen» (1911) etwa legt der Amtsgerichtsrat Ph. Sommer in einer Art medienhistorischer Reflexion dar, warum das Kino derart große Erfolge feiert. Die medialen Qualitäten des Kinos werden dabei als Ausdruck des nervösen modernen Zeitalters angesehen. Das Kino wird als Medium der aktuellen Epoche verhandelt:

Jede Zeit will auf der Bühne das Abbild dessen sehen, was sie im Innersten bewegt. Das religiöse Mittelalter hatte seine Mysterienspiele, die Renaissance ihre Intrigenstücke [sic], ihr Mantel- und Degendrama, das galante Rokoko seine Schäferspiele, und so sagt der nervösen Hast und Vielseitigkeit unserer Zeit mit ihrer nivellierenden, demokratischen Neigung am besten die Brettlnkunst zu. (Sommer 1911, o. S.)

Die «Brettlnkunst», i. e. das Kabarett, sei jedoch seit Neuestem vom Kino überholt worden, welches das Erstere überbiete und sogar noch besser zum modernen Zeitalter passe: Die «Kunst des Films [entspricht] in seiner Flüchtigkeit und Vielseitigkeit dem Geist unserer Zeit» (ebd.). Hinsichtlich der «Internationalität der Eindrücke, Schnelligkeit der Berichterstattung und [...] Macht und Einfluss» (ebd.) wird das Kino außerdem mit der Tagespresse verglichen. Sommer fasst das Kino als visuelles Pendant der Zeitung auf: «kurz, das ganze, sinnlich wahrnehmbare Leben unserer Zeit spiegelt sich auf dieser Lichtbühne ebenso, wie die geistigen Strömungen unserer Tage in der Presse ihren Ausdruck finden» (ebd.). Die Flüchtigkeit, Vielseitigkeit und Schnelligkeit der Kinematografie, die als Schlagworte in so vielen kinoskeptischen Texten auftauchen, erscheinen in dieser Argumentation in einem positiven Licht; mit dem Nervenvokabular wird das Kino als aktuelles, als zur Zeit passendes Medium angepriesen.

Auch für Arthur Mellini ist die Schnelligkeit der Herstellung und Verbreitung kinematografischer Bilder Folge und Bedürfnis des nervösen Zeitalters. In seinem Artikel «Der aktuelle Film als Kassenmagnet» (1909) beschäftigt sich der Chefredakteur der *Lichtbild-Bühne* mit dem Aktualitätensfilm. Mellini geht zunächst von der rasanten Geschwindigkeit der modernen Berichterstattung aus und beschreibt, wie Nachrichten und die in Zeitungen enthaltenen Fotografien bereits am Folgetag von Ereignissen berichten können:

Man müsste meinen, das ist vorläufig für unser nervöses Zeitalter raffiniert genug. – Keine Idee! – Die Photographien, die das pulsierende, bewegliche Leben im Moment der Erstarrung wiedergeben, sind unnatürlich und man erfand die lebende Photographie, die Kinematographie. (Mellini 1909, 397)

Diesen Ausführungen liegt die Idee zugrunde, das stillstehende Bild sei in der Moderne nicht mehr zeitgemäß, die Kinematografie hingegen passe mit ihren medialen Qualitäten (Bewegt看) zum nervösen Zeitalter. In solchen Beiträgen feiert die Branchenpresse das Kino als *modernes*, dem Zeitgeist angepasstes Medium.

Spezifischer wird dieser Zusammenhang zwischen Kino und nervösem Zeitalter in einigen Texten erklärt, die die Affinität des Kinos zum modernen hektischen und nervösen Lebensstil (b) behaupten und so die aktuelle Relevanz des Kinos unterstreichen.

Der Wiener Schriftsteller Raoul Auernheimer etwa ordnet im *Kinematograph*-Artikel «Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen» (1912) das Kino der modernen Lebensweise zu, indem er es mit einem Automatenbüffet vergleicht. Auernheimer betont die Ubiquität und ständige Verfügbarkeit des Kinos im urbanen Raum. Ganz im positiven Sinne schreibt er: «Das Kino ist bequem; an jeder Strassenecke lockt eines, und man kann zu jeder beliebigen Stunde, wenn man gerade Zeit hat, eintreten. Ein Automatenbüffet des Geistes, ist es jederzeit willig, den Appetit der Passanten zu befriedigen» (ebd.). Ähnlich, allerdings deutlich ambivalenter hatte übrigens schon ein Jahr zuvor der Schriftsteller Karl Hans Strobl das Kino als «Automatenbüffet der Schaulust» (Strobl 1984, 52) bezeichnet.

Die Affinität zum nervösen modernen Lebensstil wird zunächst auch oft auf die Kürze und Vielfalt der innerhalb einer Vorstellung gezeigten Filme bezogen. Dabei wird die Kürze der Filme mitunter (nicht etwa primär mit technischen oder wirtschaftlichen Bedingungen), sondern mit der modernen Zeitnot des Publikums begründet, wie etwa im *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Kino und Theater» (Anon. 1911f). Für den Publikumsrückgang im Theater sei im Grunde nicht das Kino verantwortlich, heißt es dort, sondern der Geschmack oder der Zeitmangel der nervösen Mitmenschen:

der Geschmack der großen Menge [wird] nicht erwogen, der einzig und allein die Schuld daran trägt, daß heute kürzere Stücke auf der Bühne, kleine Geschichten in der Literatur, Variéténummern und Sketchs in den Vergnügungsetablissemments in Flor sind. Das heutige Publikum verlangt Extrakte, in nervöser Hast hat es zu nicht viel Zeit und will alles kondensiert genießen [...]. (ebd., 6)

Der Topos des Extrakts war innerhalb des Nervositätsdiskurses zum Kino sehr verbreitet. Auch im der *Lichtbild-Bühne* zeitweise beiliegenden Blatt *Kino-Variété* heißt es etwa 1914 über den (Film-)Sketch:

Nicht der Kinematograph allein, sondern die Hast der nervös gewordenen Menschheit, die ihr zu nichts mehr Zeit läßt, gebar den Sketch. Das Wort bedeutet Skizze: anstatt stundenlang im Theater auf die Entwicklung und Lösung einer mehraktigen Handlung zu harren, kann man in Kino das gleiche in viel schnellerer Folge im Sketch gleichsam im Extrakt genießen.

(Anon. 1914f, o. S.)

Das gehetzte Zeitalter beschreibt auch Arthur Mellini in seinem sich über drei Nummern der *Lichtbild-Bühne* erstreckenden Artikel «Eine Frühlingsfahrt durchs deutsche Kino-Land. Zwanglose Reisebilder von Arthur Mellini» (Mellini 1910b), in dem der Chefredakteur von der Kinoindustrie in verschiedenen deutschen Städten berichtet. Im Abschnitt zur Stadt Köln reflektiert Mellini, ausgehend von der Beobachtung, dass mehrere Varietés sich in Kinos verwandelt haben, über die aktuelle Zeit, die er als «Zeitalter der Maschinenteknik» (ebd.) bezeichnet. Die Theater hätten es schwer, weil das Persönliche, Individuelle, «die Einblicke in das Seelenleben des Andern» (ebd.) und die poetische Sprache nicht mehr erwünscht seien:

wir wollen nur noch das Auge genießen und im Telegrammstyl Leidenchaften in konzentriertester Form vor uns vorüberrasen sehen. [...] Wir leben eben im Zeitalter der Nervosität und der Minute. Da haben wir keine Lust mehr, um auf der Schauspielbühne einen Seelenkonflikt zu erleben, der uns die ganze Abendzeit stiehlt [sic]. Zeit ist Geld. Das Publikum verlangt heute auf 200 Meter Film innerhalb zehn Minuten ein Drama mit dichterischem Aufbau, Schürzung des Knotens, Konflikte in der Handlung, Seelenqualen, Hindernisse, Gefühlsschwüngen, Herzstocken, fliegenden Atem, Tränen, versöhnlichen Schluß, Moral, Kuß und knapp darauf entweder «Experimente mit flüssiger Luft» oder «Rosevelt [sic] in der Badewanne als Gast des Kaisers im Berliner Schloß». [...] Wir kommen mit unserer Sujetwahl so recht der nervösen Minutenhast des arbeitsamen Publikums entgegen und daher die gewaltige, unaufhaltsame Sympathie-Zunahme der Menschen für den Kinematograph. (Mellini 1910b)⁴⁷

Darauf gerät Mellini in eine komisch-übertriebene Zukunftsfantasie, in der das Kino eine so wichtige Rolle einnimmt, dass die Zukunftsmenschen unter anderem nicht mehr lesen können. Das Kino könne durch die Konzentration der dargestellten Vorgänge auf die Rezeptionsbedürfnisse der nervösen Menschen reagieren, was ihm zum Erfolg ver helfe.⁴⁸

47 Die zitierten Stellen stammen aus der folgenden Ausgabe: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 93, 7.5.1910, 2.

48 Arthur Mellini schreibt auch 1911 mit Blick auf die Entwicklung vom Kurzfilmprogramm hin zum langen Film in der *Lichtbild-Bühne*: «Man denke immer daran, daß die Erfindung der lebenden Photographie in ihrer Anwendung als Filmtheater darum so wertvoll und dankbar zu gebrauchen ist, weil sie in kleinsten Dosen den Kinohungri-gen dargeboten werden kann und stets dienstbereit ist. Sie hat in ihrem Telegrammstil, in ihrer knappen Minutenform etwas konzentriertes, nervöses oder amerikanisches an sich. Sie verlangt keine Vorbereitungen, keine Stimmung, kein Sichhineinversenken, keine offizielle Etikette, kein ungeschriebenes Theatergesetz, und erlaubt ohne Schaden das Zuspätkommen oder Zufühweggehen» (Mellini 1911b, 2).

Diese Auffassung musste zwischenzeitlich offenbar neu verhandelt werden, als die längeren Spielfilme das Kurzfilmprogramm in Deutschland um ca. 1911 ablösten. 1911 las man im *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Die Zeit der Riesenfilms» nämlich Folgendes über die moderne Zeitnot:

In unserer kulturell so stark vorgeschrittenen Zeit, wo der Kampf ums Dasein unsere ganze [sic] Kräfte beansprucht, wo in nervöser Hast die Minuten immer kostbarer werden, da kommt der Kinematograph mit seinen abwechslungsreichen [sic] Minuten-Sujets gerade recht, denn er entspricht unserer ewigen Knappheit an Zeit. (Anon. 1911d, 13)

Nun entwickle sich jedoch eine neue Tendenz, die dieser «modern-amerikanischen Minutenhast» (ebd.) entgegenlaufe: nämlich der lange Film, der auf «Verinnerlichung und tiefes seelisches Ergründen der Handlungen im Sujet» (ebd.) setze. Eine Erklärung für diese als überraschend dargestellte Entwicklung wird nicht geboten, der Widerspruch bleibt ungeklärt.

Eine Auflösung dieses Widerspruchs findet sich hingegen im gleichen Jahr in *Der Kinematograph*. Im Artikel, der mit dem Kürzel Niko⁴⁹ gezeichnet ist, spricht man sich explizit gegen die Idee aus, nur noch kurze Filme hätten im nervösen, gehetzten Zeitalter Erfolg. Nach dem begeisterten Bericht über eine zweistündige Film-Vorführung eines Boxkampfes wird in diesem Text die Zukunft der langen Filme beschworen, und zwar mit der Erklärung, es sei «einfach nicht wahr, dass der «nervöse moderne Mensch» ein Schauspiel, das eine Stunde währt, in zehn Minuten sehen will. Selbst in zwanzig Minuten kann ein Publikum nicht so gründlich gefesselt werden wie in einer Stunde» (Niko 1911, o. S.). Die nervöse Konstitution der Modernen habe also nicht zwingend die Vorliebe für die kurze Form zur Folge; wichtiger sei in diesem Zusammenhang die in Bann ziehende Wirkung eines Films, die sich im Langfilm besser entfalten könne.

Auch die Idee, das Kino sei angepasst an die zeitgenössische Wahrnehmungsfähigkeit, speziell der nervösen Großstadtmenschen (c), propagieren die Branchenzeitschriften in zahlreichen Texten, um die Relevanz des Mediums in der aktuellen Zeit zu betonen. Dabei tauchen einige Punkte, die in kinokritischen Texten der Zeit negativ bewertet werden, in den Branchenzeitschriften unter positivem Vorzeichen auf. So geht Walter Thielemann in seinem *Kinematograph*-Artikel «Der Kinematograph als Journalist» auf den enormen Erfolg der Kinematografie ein und sucht nach

49 Es könnte sich hierbei um Nikolaus Joniak handeln, der auch andere Artikel in *Der Kinematograph* veröffentlichte.

dem Grund, warum nervöse Großstadtmenschen lieber ins Kino gehen als ein Theater besuchen. Anstatt wie kinokritische Stimmen in ein Lamento über die moderne Zeit auszubrechen, zieht Thielemann dazu Otfried von Hansteins Begleitschrift zur Eröffnung der Berliner Kammer-Lichtspiele zu Rate, aus der er an dieser Stelle zitiert. Für Nervöse eignet sich das Kino (aus Hansteins Sicht) aufgrund seiner Anspruchslosigkeit und des Abwechslungsreichtums des Dargebotenen:

Während im Theater an den abgespannten Geist neue Anforderungen gestellt werden, ziehen im Kinotheater in kürzester Folge die verschiedensten Eindrücke vorüber. Der Kinematograph ist wie ein gutes Unterhaltungsbuch, in dem wir blättern, ohne viel nachzudenken, bald spielt ein Lächeln um unsere Lippen, bald packt uns ein tragischer Konflikt, bald tut sich uns ein Blick auf die herrlichen Wunder der überall schönen Natur. Bald wieder öffnet sich, fast ohne dass wir die Absicht, uns belehren zu wollen, merken, der Schleier von irgend einem fremden Gebiete des Wissens. So ist es ein buntes Gemisch aus allen Gebieten des Lebens und des Wissens und der Kunst, das abwechselnd wie die bunten Steinchen des Kaleidoskops vor unseren Augen einherzieht. *(Thielemann 1912, o. S.)*

Bezeichnenderweise wird hier statt des verwirrenden Effekts der Zerstückelung des Blicks durch ein Kaleidoskop dessen Reiz hervorgehoben: die Varietät der Seheindrücke. Die angebliche Anspruchslosigkeit der Filme, die von bildungsbürgerlichen Stimmen üblicherweise geäußert wird, um das Massenmedium von den gehobenen Künsten abzugrenzen, wird hier als Vorteil des Kinos angepriesen.

Ähnlich zu Otfried von Hansteins Vergleich mit dem Kaleidoskop betont Wilhelm Richter in seiner Beschreibung des «Kinostils» 1915 die «Buntheit des Programms» und das «wechselnde, zerflatternde, huschende Allerlei» (Richter 1915, o. S.). Im modernen urbanen Leben will er die Entsprechung dieses Stils erkennen:

Unser heutiges Leben, wenigstens soweit wir Grossstädter sind, trägt überhaupt einen ausgesprochenen Kinostil – so sagen manche Kritiker. Die Eindrücke, die den modernen Menschen überfluten, sind eben so bunt, vielgestaltig und flüchtig, wie die Bilder der Flimmerkiste am Schirm. Der Kinematograph ist also so, wie er sich bisher entwickelte, der klarste künstlerische Ausdruck unserer Jetztzeit, und infolge dessen in der Form, wie er sich jetzt darbietet, vollendet. Und das grosse Publikum gibt dieser Theorie unbewusst recht, indem es in praxi seiner Bevorzugung des Kinos durch seinen Besuch Ausdruck verleiht. *(Richter 1915, o. S.)*

Auch Richter legt hier mit dem Lobgesang auf das «Allerlei», das das Kino biete, zum Vorteil aus, was für etwa für Mitglieder der Kinoreformbewegung wie Hermann Häfker,⁵⁰ ein Problem darstellte.

Ein anderer aus kinogegnerischer Warte oft kritizierter Punkt, über den in den Branchenzeitschriften *positiv* geurteilt wird, ist in diesem Zusammenhang die angeblich leichte Erfassbarkeit des Films. Paul Lenz-Levy sieht in ebendieser den Erfolg des Mediums im nervösen Zeitalter begründet. In seinem ausführlichen Aufsatz «Das Wesen des Lichtspiels» (1913) schreibt er:

Die Theater-Kinematographie ist die «wahrste Ausgeburt» des nervösen Jahrhunderts. Dem Buch und der Bühne als neues Ausdrucksmittel hinzustellen, Erlebnisse ohne eigenes Erleben vor uns entstehen zu lassen, überragt sie Bühne und Buch durch eine bisher nicht gekannte leichte Mitteilbarkeit, eine Eigenschaft, die ihr im Fluge die Volksgunst gewann. Das Kinematographenbild gewährt dem nach der Werktagsneige erschöpften Gegenwartsmenschen, die fast allein noch erwünschte Zerstreuung ohne sonderliche geistige Anstrengung. Denn, in den Konturen ein- für allemal sichtbar vor den Augen festliegend, bemüht es nicht wie das Wort, das von der Bühne tönt, die nachschöpferische allenfalls die rückerinnernde Phantasie.

(Lenz-Levy 1913, o. S.)⁵¹

Dementsprechend biete das Kino leichte Zerstreuung für die abgearbeiteten modernen Menschen und könne deshalb zum Leitmedium der Zeit werden. Kinobilder seien ohne Kraftaufwand zu erfassen, im Gegensatz zur literarischen Sprache, zu der die Rezipierenden Bilder selbst mental generieren müssen. Gerade was der bildungsbürgerlichen Kinoreform ein Dorn im Auge war und sich dort manchmal auch mit der Angst vor der angeblichen Suggestivwirkung des bewegten Bildes vermischte und was für die literarische Intelligenz Geistlosigkeit bedeutete, wurde in der Branchenpresse also als Vorzug des jungen Mediums dargestellt, das mithin an die Wahrnehmung des modernen Publikums angepasst sei.

Doch auch das entgegengesetzte Argument findet sich, wenn es um die Begründung des Werts des Kinos geht. Im *Kinematograph*-Artikel «Was die Mitwelt dem Kino verdankt» von 1913, der verschiedene positive Stimmen zum Medium zusammenträgt, wird der Journalist und Schriftsteller Paul Landau zitiert. Nach seinem Ermessen ermöglicht das Kino durch

50 Zu Hermann Häfker vgl. Kapitel 2.4.

51 Der Aufsatz «Das Wesen des Lichtspiels» erstreckt sich über mehrere Ausgaben der Zeitschrift (Nr. 354–358). Die zitierte Stelle stammt aus: *Der Kinematograph*, Nr. 356, 22.10.1913, o. S.

die Reduktion auf einen Sinn (den Sehsinn) auch abgearbeiteten Nervösen eine neue Form von Konzentration:

Was den modernen, abgehetzten und nervösen Menschen in den Kino zieht, das ist sicherlich die verhältnismässige Stille, in der er hier sich unterhalten kann. Die Oper, das gesprochene Schauspiel, sie sind ihm zu laut, sie erfordern zu viel geistige Anstrengung. Hier ist das Auge allein beschäftigt. Das Auge, der nimmermüde Vermittler unserer grössten und stärksten Lebenseindrücke, kann sich hier konzentrieren; es feiert seine einsamen Feste, wenig gestört von der stimmunggebenden Musik, die die Bilder als eine kaum empfundene Begleitung umgibt. (Anon. 1913r, o. S.)

Auch hier erscheint das Kino als zeitgemäßes Medium, das den Anforderungen der Wahrnehmungsgewohnheiten des gehetzten, nervösen Menschen angepasst ist. Der Sog des Kinos ermöglicht es, sogar Nervöse in einen ruhigen Zustand zu versetzen, so wirbt dieses im Artikel abgedruckte Statement. In diesem fokussierten Sehmodus, im bequemen Kinossessel sitzend, lässt es sich bequem um die Welt reisen, so beschreibt Landau das Kino, das er als «Erweiterung des Gesichtskreises» und «Bereicherung unserer Kenntnisse» (ebd.) versteht. Damit greift der Verfasser auf ein Konzept des virtuellen Bereisens der Welt im Kinossessel zurück, dessen Wurzeln von der Forschung gemeinhin in im 19. Jahrhundert verbreiteten Medienformen wie den Laterna-magica-Vorträgen gesehen werden, und das später eine neue Form im Genre der Reisebilder des frühen Kinos fand.

Auch mit der Idee, das Kino sei als Medium besonders für die Abbildung der modernen, nervösen Lebenswelt geeignet (d), versuchte man in der Branchenpresse die Legitimation des Kinos zu unterstreichen. Sie findet sich etwa im *Kinematograph*-Artikel «Vom Kinematograph» (Anon. 1909d, o. S.), der 1909 anonym veröffentlicht wurde.⁵² Der Artikel stellt eine Ergänzung zu Wolf-Czapeks Diskussion von Dr. Paul Schenks Text⁵³ dar und geht auf Dr. Schenks hygienische Kritik an der Kinematografie ein. Ausgehend vom Flimmern, das Schenk in seinem Text kritisiert, entspinnt sich im Artikel eine vertiefte Reflexion zum Kino als modernes Medium. Das Flimmern sei durchaus ein Fehler, allerdings sei es kein fes-

52 Schlüpmann (1990, 229) schreibt den Text ohne weitere Erklärung Hermann Häfker zu, was auch Prümm übernimmt (1995, 153f.). Inhalt und Sprachduktus des Textes weisen auch aus meiner Sicht auf den Autor hin. Zu Häfker vgl. auch Kapitel 2.4.

53 Vgl. Wolf-Czapek «Kinematographie und Hygiene» (1909). Vgl. hierzu auch Kapitel 3.1.

ter Bestandteil der medialen Eigenschaften des Kinos. Jedoch gehöre dieses auch zur

Natur, der Welt, dem Leben, besonders dem heutigen in seiner Bewegtheit, seinem Her und Hin, seinem Tempo. Dieses Tempo ist Eilzugstempo. Unsere Zeit steht im Zeichen seiner Bewegung. Die Bewegung ist ihr Prinzip, das sich ausleben will. Die Bewegung ist der Gegensatz der Ruhe, also – Tempo, Tempo ... Von dieser Bewegung gibt der Kinematograph eine Anschauung. Der Kinematograph ist das ästhetische Organ der Zeit, in dem sie sich selbst darstellt, sich selbst verständigt und sich genießt.

(Anon. 1909d, o. S.)

Das Kino taucht in dieser Beschreibung als Medium auf, das sich durch die Dynamik seiner Bilder besonders zur Abbildung der neuen Dynamik der Moderne eignet und dadurch zum modernen Darstellungsmittel wird. Die Moderne wird im Text fortan als Zeit der *beschleunigten* Bewegung charakterisiert, in der die Mechanisierung auf den Menschen einwirkt und das Mechanische wiederum menschliche Züge annimmt. Mit dem Kinematographen könne ebendiese Art der Bewegung dargestellt werden:

Wie die Natur Stimmungen auslöst, bestimmend auf das Bewusstsein wird, Gewalt über dasselbe gewinnt, so auch die elektrisch-mechanische Welt. Die Bewegung ist – auch im eigentlichen Sinne des Wortes – der ›Geist‹ der Zeit. Wie aufgezoogene mechanische Puppen bewegen sich die Menschen im Tempo, rennen sie dahin durch die langen, gestreckten, mathematischen ›kurvenlosen‹ Strassen, rücksichtslos ohne Empfindung aneinander vorüber; sie haben alle keine Zeit, sie haben alle Verspätung. Die Mechanik ist gewissermassen Mensch geworden; lebendig bewegt sie sich und sie spricht, singt, spielt, lacht und weint wie der Mensch. Ja, sie hat das Leben absorbiert und ist selber Leben geworden. Im Kinematograph stellt sie sich dar [...].

(*ebd.*)

Das moderne Zeitalter unterscheidet sich von der Vergangenheit, der hier u. a. die Attribute Ruhe, Empfindsamkeit und Träumerei zugeordnet werden. Der moderne Geist, der im Kino zum Ausdruck komme, ähnele hingegen dem «Doktor Sausewind» – offenbar eine in «Autoschuhen dahinrasen[de]» Filmfigur der Zeit –, die «im Raumhunger, im Wirklichkeitsverlangen kilometerfressend in die Welt und durch sie über alle Grenzen weg hindurchstürmt» (*ebd.*). Im Kinematographen finde der moderne Geist – «äusserlich unbegrenzt» und «innerlich begrenzt» (*ebd.*) – seinen Ausdruck.

Die Idee, dass das Kino geeignet ist, das moderne nervöse Leben abzubilden, liegt übrigens auch in Alfred Baeumlers Aufsatz «Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters» (1912) vor, der allerdings nicht in der Branchenpresse, sondern in der Kulturzeitschrift *März* erschien. Der Akademiker (der im Nationalsozialismus Direktor des Instituts für Politische Pädagogik der Berliner Universität werden sollte) hebt hier hervor, dass das Kino gerade mit seinen «rasch vorüberrollenden Szenen» (1992, 190), das moderne, nervöse Leben widerzuspiegeln fähig sei:

Dann folgt die wesentlichste Eigenschaft des Lichtbildtheaters: seine absolute *Modernität*. Es kann gar nichts anderes sein als durch und durch Gegenwart. Das Leben, welches das Lichtbild schildert, ist unser eigenes Dasein. Die Straßen, durch die wir gehen, das Auto, die elektrische Bahn, die Zimmer, in denen wir wohnen, unsere Kleidung, unsere Art zu essen, unsere ganze Form zu leben finden wir auf den Films wieder. Die eigentümlich vibrierende Atmosphäre unserer Tage, die nervöse, schnelle, abkürzende Existenz des modernen Menschen wird auf einen Augenblick aus dem Tanz und Wechsel der Zeit herausgenommen und erlebt einen Moment der Verewigung. [...] Wir sehen uns selber leben. Was am Tage uns quält und hemmt, die ganze verwirrende Vielfältigkeit der modernen Existenz, hier wo wir kein Wollen haben, das gehemmt werden könnte, gelangen wir dazu, es rein in seinem Wert an sich zu genießen.

(Baeumler 1992, 190)

Als Spiegelbild des modernen Lebens befriedigte das Kino ein «spezifisch modernes Bedürfnis» (ebd., 191): nämlich jenes nach Überblick und Reflexion in einer gehetzten Zeit:

Unser Leben hat ein atemloses Tempo angenommen, die Erscheinungen sausen vorüber mit einer Flüchtigkeit, die uns manchmal erschreckt. Unsere Lebensform ist eine gleitende. Und doch können wir die Sehnsucht nach Stille, Dauer, Festhalten nicht unterdrücken.

(Baeumler 1992, 191)

Um die «eigene Unrast» und «Ruhelosigkeit» (ebd.) zu erblicken, würde, so Baeumler, das Publikum in die Kinosäle strömen, das übrigens nicht einfach als «reizhungrige Menge» (ebd., 188) auf der Suche nach Flucht oder Berausung abgetan werden dürfte. Im Gegenteil: Der Kinobesuch sei letztlich Ausdruck einer «Bejahung der Zeit» (ebd., 191). Die Idee, das Kino sei als Medium für die Abbildung des nervösen Zeitalters geeignet, existierte also auch über den Bereich der Branchenpresse hinaus.

Eine andere Strategie der Branchenzeitschriften, das Medium zu feiern, war, zu betonen, wie wohltuend nervenerregend das Kino wirkt (e). Ein Autor mit dem Namen Max Nordau⁵⁴ etwa lobt 1915 in *Der Kinematograph* die Lebendigkeit und Realitätsnähe der Aktualitäten:

So wird im Kino der ganze Inhalt der Zeitung an Nachrichten vor dem Zuschauer lebendig. Das sind nicht mehr Berichte, und wären sie noch so temperamentvoll erzählt; das sind nicht mehr Abbildungen, und wären sie noch so naturnah; das sind die Tatsachen selbst, die sich vor seinem Auge begeben. Es ist die volle Wirklichkeit, die erschreckend oder begeisternd, grotesk oder bezaubernd auf seine Nerven losstürmt und ihn in die Wirbel des Werdens und Seins wonnig mitreisst. (Nordau 1915, o. S.)

Die Wirkung der Kinobilder auf die Nerven wird hier explizit positiv bewertet. Zentral sind in dieser Konzeption das Mitgerissen-Werden oder Gepackt-Werden vom Realen und die Kinowirkung des lustvollen Nervenkitzels,⁵⁵ was im Gegensatz zur zum Denken anregenden Idealvorstellung der Rezeption in den sogenannten hohen Künsten um 1900 stand. Dass dies nicht nur in der Epoche des Kinos der Attraktionen (vgl. Gunning 1996), sondern auch gerade in der Werbesprache der Langfilmjahre nach 1911 eine verbreitete Vorstellung bleibt, deutet sich hier an und wird im folgenden Abschnitt noch deutlicher herausgearbeitet.

Manchmal tritt in der Branchenpresse im Zusammenhang mit den Ideen zum nervenaffizierenden Kino allerdings auch eine ambivalente Haltung zu Tage. So wird in einigen Artikeln, zum Teil mit entschuldigendem Gestus, darauf verwiesen, dass die Branche nur auf Publikumsbedürfnisse reagiere. Das Publikum suche und brauche den Nervenkitzel und finde diesen im Kino.⁵⁶ Bereits 1909 wird in der *Lichtbild-Bühne* einge-

54 Wie aus dem Artikel «Kinokultur» (1915) hervorgeht, schätzte Nordau zwar die Aktualitäten, stand dem Kinodrama indes aber eher kritisch gegenüber. Ob es sich hierbei um Max Nordau, den Verfasser von *Entartung* (1892) handelt, ist nicht geklärt. Letzterer lebte nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Spanien und Großbritannien.

55 Auch in Bezug auf das Variété findet sich dieses Motiv: Im Spezialblatt *Kino-Variété* wird 1914 beklagt, dass sich Variétés kaum verändern und überall dieselbe Mischung im Programm vorweisen, weshalb sie auch einen Publikumsrückgang verzeichnen würden. Egal, in welcher Stadt man sich befinde, «man wird an einem jener Abende, an denen man gern seine Nerven durch ein amüsantes Variété durchschütteln lassen möchte, immer die gleichen Vorführungen finden. Ohne jenen peitschenden Kitzel zu spüren, dem wir früher im Variété oder im Zirkus wollüstig entgegensehnten. Schade.» (Anon. 1914a, o. S.).

56 Auch in einem Auslandsbericht aus Rumänien heißt es z. B. im Jahr 1911, dass «das moderne, nervöse Grosstadtpublikum allerdings die Sensation, den Nervenkitzel bevorzugt» (Anon. 1911e, o. S.). Dieser Text erschien im Folgejahr auch in der Reformzeitschrift *Bild und Film* und wird dort mit F. W. Kraft unterzeichnet (vgl. Kraft,

räumt, dass «der nervenkitzelnde Sensationsfilm hier und da einmal eben nicht entbehrt werden kann» (Lenz-Levy [P. L.] 1909b, 381), damit ein Kinotheater kommerziell überlebensfähig sei.

Der Artikel «Die Karriere des Kinematographen» (Anon. 1910b) verweist ebenso apologetisch auf die Publikumsbedürfnisse. Eingangs wird zugestanden, dass die Kinematografie in ihren ersten Jahren teilweise unvollkommene und peinliche Inhalte bot, wie etwa simple Sensationen oder kunstlose Filme, in denen roh und detailliert Verbrechen gezeigt wurden. Doch gerade dies sei es, was der moderne Mensch im entzauberten Maschinenzeitalter brauche:

Aber schon in jener Stoffwahl lag eine richtige Erkenntnis dessen, was moderne Nerven brauchen, was sie gierig ersehnen: das Abenteuer innerhalb einer allzu egalisierten Menschheit, den Ausnahmefall von der ermüdenden Regel, das spannende Märchen, das heroische Wunder inmitten einer entgötterten und heldenlosen Welt, einer Welt, die kein romantischer Hain und kein Tempel mehr, die nur noch ein kühler, eminent vernünftiger Maschinsaal ist. Daß dieses technische Zeitalter wieder seiner eigenen, neuen Konstruktion von Romantik bedarf [...]. (ebd., 4)

Der kurze Text stellt das Kino auf positive Weise in eine Entwicklungsreihe mit der Kolportage-Literatur und mit den Detektivromanen (etwa Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*); nur müssten sich die Kino-Etablissements noch verbessern – etwa mit bequemerer Ausstattung oder Tee und Whiskey im Angebot der Pausengetränke. Auch wird dem Kino im Artikel eine fieberhafte Ästhetik zugeschrieben, die wiederum zur Nervosität des modernen Menschen passe:

Der Kinema kommt, wie das Variété, unserer nervösen Ungeduld entgegen. Wir verlangen rapide Entwicklungen: Extrakte, Konzentrationen, Dreiminuten-Romane (Heinrich Mann hat einen geschrieben). [...] Ja, in der Ästhetik des Fiebers feiert er seine vorläufige Meisterschaft. Diese tollen Verfolgungen durch die komplizierten Fährnisse einer Großstadtstraße, diese Hetzjagden, bei denen dem Gehetzten von allen «Tücken des Objekts» keine einzige erspart bleibt: sind das nicht kranke Träume, Visionen, Phantasien des Alpdrucks, wie sie boshafter, hartnäckiger Herr

F. W. 1912). Übrigens heißt es auch 1913 in *Kino-Variété*, einer Beilage der *Lichtbild-Bühne*, das Nervenerregende sei von den Zuschauenden erwünscht: «Das Publikum liebt das Sensationelle, Nervenprickelnde, Neuartige, Unerklärliche und technisch Geistvolle» (Anon. 1913d, o. S.).

E. Th. A. Hoffmann, der Satanist vom Gendarmenmarkt, nicht ersinnen konnte? (ebd.)

Auch im Artikel «Zweitausend Kneipen sind in Berlin eingegangen» (Anon. 1912v) wird der Nervenreiz, den das Kino seinem Publikum bietet, als durchaus wohltuend angesehen. Ja, das Medium verbessere damit sogar die Volksgesundheit. Ausgehend vom Verschwinden vieler Berliner Gastwirtschaften und Kneipen und der verbreiteten Vermutung, der Grund dafür liege in der Verdrängung derselben durch die Kinematographentheater, wird nämlich festgestellt, dass der stoffliche Genuss der großstädtischen Massen (etwa jener des Alkohols) mit der Verbreitung des Kinos durch einen geistigen ersetzt würde:

Der körperliche Hunger schweigt in den Massen, selbst der körperliche Rausch wird nicht so oft mehr ersehnt. Dafür erwacht in ungekannter Stärke ein anderer Zwang: der Hunger der Nerven. Der Hunger der Großstadt. Der Landbewohner, der großstädtische Arbeiter kann ohne künstliche Zufuhr von Eindrücken nicht leben. (ebd., 16)

Entfremdet von der Natur gerate der Mensch in eine gewisse Unbeteiligt-heit. Allein durch das Konsumieren von Medien hätte er «wieder Kontakt mit dem Dasein und das Mindestmaß von Erregung, ohne das die steinerne Großstadt nicht zu ertragen wäre» (ebd.). Außerdem habe dieser Großstadt- menseh ein Bedürfnis nach Präsenz und einen «Tatsachensinn» (ebd.). Ähnlich dem Alkohol stille das Kino einen Erlebensdrang und sättige Augen und Nerven, und dies auf weniger schädliche Weise.

Übrigens wird im anonym verfassten Artikel zwischen der Masse einerseits und den Gebildeten oder Kultivierten andererseits differenziert. Über letztere heißt es: «Auch ihre Nerven hungern» (ebd.). Bei den Gebildeten herrsche, ein «Bedürfnis nach körperlichem Geschehen», denn das moderne entstofflichte Dasein müsse durch «Surrogate des Lebens» (ebd.) ergänzt werden.⁵⁷ Das Kino habe also eine unterschiedliche Auswirkung auf die verschiedenen sozialen Bevölkerungsschichten, führe diese aber

57 Ähnlich differenziert Tucholsky in seinem 1913 in *Die Schaubühne* erschienenen Artikel «Verbotene Films» in Bezug auf die Wirkung auf die Nerven zwischen den sozialen Schichten. Tucholsky kritisiert darin die «Sucht, Geld zu machen» mit grausamen Filmszenen «auf Kosten gequälter oder angeregter Nerven, je nachdem es sich um den Westen oder Osten einer Stadt handelt» (1992, 217). Während gewisse Filme die Nerven der Stadtbewohnenden des Westens, also der tendenziell sozial besser gestellten Schichten, quälen würden, so suggeriert Tucholsky, würden sie die Nerven der im Osten wohnhaften, in Industriestädten oftmals dem Proletariat angehörenden Bevölkerung, anregen.

letztlich zusammen: «Was den Unteren eine Stufe zur Geistigkeit ist, das wird den Oberen eine Stufe zum Sinnlichen: im Kino begegnen sie sich» (ebd.).

Zuletzt verbreiteten die Branchenzeitschriften vor dem Hintergrund der kulturpessimistischen Klagen zum nervösen Zeitalter auch das positive Image des Kinos als Erholungsort (f). Dieser Auffassung entsprechend wirkt das Kino – konträr zu den anderen in diesem Abschnitt dargestellten Vorstellungen – gerade *nicht* nervenerregend, sondern bietet einen Schutzraum innerhalb der nervösen Lebensumwelt.

Der *Lichtbild-Bühne*-Aufsatz «Die Entbehrlichkeit der Sprache. Psychologische Betrachtungen eines Modernen» (Anon. 1912d) gehört zu den ausführlichsten Auseinandersetzungen mit dem nervösen Zeitalter innerhalb der zwei untersuchten Branchenzeitschriften. Der Text entwirft das Bild des Kinos als Ruheort im nervösen Zeitalter, stelle es doch innerhalb der modernen Lebenswelt einen Raum der Erholung dar – und zwar aufgrund seiner Geräuschlosigkeit. Ähnlich wie bei dem Kinoreformer Hermann Häfker erscheint das moderne Zeitalter als ein nervöses, eines, in dem der Mensch von Eindrücken, auch medialer Art, überflutet wird. Einerseits wird eine akustische Überreizung geschildert: «Das Ohr muß im modernen Weltstadtgetriebe ständig Massenattentate erdulden: die Autohupe, die Elektrische, das Telephongebimmel [...]» (ebd., 10). Andererseits wird das Übermaß an Lektüre genannt: «Jetzt hat inzwischen der Kulturmensch von Heute täglich so viel Gedrucktes zu lesen, daß er von einem qualvollen Arbeitspensum spricht, was zu bewältigen ist» (ebd.). Mithin hätten diejenigen Recht, «die da meinen, wir stehen im Zeitalter der Nervosität, denn dies ist die Folgeerscheinung, weil wir in der Flut des Gesprochenen und Gedruckten, im Papiermeer ertrinken» (ebd.). Dies führe zur Erschöpfung und wecke das Bedürfnis nach einem Ort der Ruhe:

Hier im Kinema haben wir das süße Himmelsreich, denn diese Kunst ist geräuschlos. Wir genießen und verstehen mit offenen Augen aber zugeklappten Ohren [...]. Wir sind taub, es fehlt uns aber nichts, und darin finden wir Geschmack, weil das sprachlose Zeitalter kommen mußte als Nachläuferin des papiernen. Darum sitze ich zur Erholung im Kino.

(ebd., 14)

Der Kinobesuch sei damit nicht nur ein «natürliches Resultat unserer Zeit», sondern auch «ein notwendiges Bedürfnis» (ebd. 8) des modernen Menschen. Das Kino wird hier nicht etwa als Medium beschrieben, das der modernen Nervosität weiter Vorschub leistet (wie dies in vielen kinokri-

tischen Texten der Epoche geschieht), sondern wird als Ort der Erholung gefeiert.

Interessant ist hier, wie die Empfehlung des Mediums an allgemein umlaufende kulturkritische Argumente angeknüpft wird, in deren Kontext nun der Film als ein positiver Regulationsmechanismus gilt. Wie so häufig in dieser Zeit schimmert jedoch auch in dieser Auseinandersetzung mit dem Kino eine gewisse Ambivalenz durch: Immer wieder bricht trotz der teilweise modernen und gegenüber dem Kino aufgeschlossenen Haltung eine düstere, kulturpessimistisch gefärbte Stimmung durch. Ein bleibender Vorbehalt gegenüber dem neuen Medium ist nicht von der Hand zu weisen, wenn es etwa von Deutschland, dem «Land der Dichter und Denker» heißt: «Wir können nicht mehr sprechen, nicht mehr zuhören» (ebd., 10). Das Kino wird zudem als Vergnügen niederer Bevölkerungsschichten, als müheloser Genuss charakterisiert und das Publikum wird als «Klumpen neugieriger beutelüsterer Menschen» (ebd.) und als willenlose Masse beschrieben: «So ganz gleichgültige Leute, die da in Massen durch die klaffende Türe hineingefressen werden in das Haus der Wunder» (ebd.). Trotz der düsteren Töne fungiert das Kino in diesem Aufsatz – ganz im Sinne der *Lichtbild-Bühne* – als Ort der Flucht vor der hässlichen, reizüberfordernden Alltagswelt, als Ort der Geborgenheit.

Die Auffassung des Kinos als Erholungsraum findet sich 1912 auch in *Der Kinematograph*. Explizit als Gegenstimme zu reaktionären kinokritischen Meinungen werden Textstellen abgedruckt, in denen sich verschiedene bekannte Intellektuelle positiv über das Medium äußern (darunter die Pazifistin und Schriftstellerin Bertha von Suttner oder die Autoren Frank Wedekind und Friedrich Freksa). Für Freksa etwa steht fest: «Die Menschen, die acht bis zehn Stunden des Tages mechanisch arbeiten, deren Hirn am Werktsche, am Schreibpulte, im Strassenstaube ausgetrocknet, die finden ihre *Erholung im Kino*» (Anon. 1912b, o. S.).

Auch eine Äußerung des Künstlers und Karikaturisten Lothar Megendorfer publizierte die Zeitschrift in diesem Zusammenhang. Megendorfer hält das Kino nicht nur für ein wertvolles Bildungsmittel für Jugendliche und Erwachsene. Der Kinderbuch-Illustrator schreibt dem Medium auch eine geradezu beruhigende Wirkung auf die Nerven zu. Es ist das Dispositiv, der Aufenthalt im dunklen Kinosaal, den der Autor in dieser Aussage – augenzwinkernd – als nervenberuhigend bezeichnet: Aus seiner Sicht verstummen in dieser Umgebung selbst Zuschauerinnen (denen er, gemäß einem Geschlechtervorurteil, Geschwätzigkeit zuordnet): «Ungemein beruhigend wirkt das längere Dunkelsein im «Kino» auf die Nerven und auf die Schwatzhaftigkeit von Mädchen und Frauen» (ebd.). Die Tatsache, dass sich im Kinosaal eine leuchtende, flimmernde

Bildfläche befindet, die so viele Zeitgenossen als nervenschädlich betrachteten, scheint für Meggendorfer nicht von Bedeutung zu sein.

Auch in dem *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Ein Stündchen im «Empire-Theater» in Berlin» (Anon. 1910d), in dem besagtes Kinotheater beschrieben wird, herrscht die Vorstellung vom Kino als Ort der Ruhe und Kontemplation vor, von dem eine beruhigende Wirkung auf die nervösen Großstadtmenschen ausgeht.⁵⁸ Mit bunter (und nebenbei bemerkt etwas widersprüchlicher) Metaphorik heißt es:

In dem Steinmeer Berlin, der ewig hastenden Millionstadt mit seiner nervösen Menschheit, gibt es Oasen in der Wüste, die zum stillen, feinsinnigen Genießen, zum Ruhepunkt dienen für abgespannte Nerven. (ebd., 6)

In ebenso werbendem Duktus geht es weiter: Das Empire-Theater befinde sich im «Herz[en] der Großstadt Berlin», an der «hypermodernen Friedrichstraße» und sei ein Ort fürs «still[e] Genießen, zum Schwelgen in den schönen Künsten der Kinematographie» (ebd.). Gelobt wird etwa die geschmackvolle Inneneinrichtung dieses «Kunsttempels der Kinematographie» – während die Außenfassade jedoch, bunt belichtet und blinkend, einen «nervöse[n] Eindruck» mache, der keineswegs zum angenehmen, «zart und fein» (ebd.) gestalteten Inneren passe. Ähnliche Auffassungen des Kinos als nervenberuhigendes Medium finden sich immer wieder – bis hinein in die Zeit des Ersten Weltkriegs.

Diskursive Wende: Der Krieg

Während der Zeit des Ersten Weltkriegs schätzten der deutsche Staat und das Militär das Kino nicht nur, weil es sich als Propagandaapparat eignete, sondern man betrachtete die Institution auch als Instrument, um die Zivilmoral aufrechtzuerhalten. So erfuhr die deutsche Filmindustrie in Kriegzeiten Unterstützung, etwa indem der normale Kinobetrieb – trotz Mangel an Strom und Kohle – weitergeführt wurde, oder indem Feldkinos für das Militär eingerichtet wurden, in denen man Filme, bevorzugterweise Melodramen und Komödien, vorführte (vgl. Stiasny 2009, 37–39). Alles in allem erstarkte die deutsche Filmindustrie im Krieg und es gelang ihr, ihr gesellschaftliches Ansehen zu verändern, nicht zuletzt auch durch die Kriegspropaganda, die anhand von Filmen betrieben wurde (vgl. ebd., 7).⁵⁹

58 In ähnlicher Weise wird auch im Artikel «Die Bequemlichkeit im Kino» für mehr Komfort im Kino für «die nervös gewordene Menschheit» (Anon. 1913g, 14) plädiert.

59 Vgl. zur im Ersten Weltkrieg relevanter werdenden Idee der Erziehung des Publikums auch Schlüpman (1996).

Natürlich nahm auch die Branchenpresse diese Chance für die Filmindustrie wahr und machte es sich zwischen 1914 und 1918 zur Aufgabe, die Bedeutung des Kinos in Kriegszeiten hervorzuheben. Diese Strategie spiegelt sich auch in den Ideen zum nervenaffizierenden Kino wider, die die Zeitschriften während des Kriegs verbreiteten. Während Kinoreformer wie Hermann Häfker angesichts des Krieges auf noch strengere Regeln pochten, lässt sich auch in Branchenzeitschriften wie *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* eine diskursive Verschiebung beobachten: Während des Krieges wird das Kino dort nicht nur vermehrt als nervenberuhigend empfohlen (wie teilweise schon vor dem Krieg), es etabliert sich zu dieser Zeit auch die Vorstellung, das Kino könnte Nervosität oder Neurasthenie geradezu heilen – eine Idee, die übrigens auch von medizinischen Fachpersonen auf dem Feld vertreten wurde, wie Philipp Stiasny aufgezeigt hat (vgl. 2009, 38 f.).⁶⁰

Just eine Wirkweise, die dem Medium vorher zum Vorwurf gemacht wurde, nämlich die Zerstreuung, gerät dem Kino im neuen Kriegskontext zum Vorteil: Der Film lenke wohltuend von der Realität ab – von den Schrecken des Krieges, die die Nerven erschüttern. Dies galt sowohl für die Zivilbevölkerung als auch für die Kämpfenden. Die Branchenpresse setzte sich intensiv mit den Bedürfnissen dieser beiden Gruppen während des Kriegs auseinander.

Verglichen mit den Erfahrungen im Kriegsalltag erscheint der Besuch im Kino in diesen Texten jede nervenschädliche Wirkung verloren zu haben. Radkau begründet die Veränderung der Wahrnehmung alltäglicher Nervenreizungen in dieser Zeit (etwas plakativ) wie folgt:

Im Anblick des Todes lernte man das nackte Leben zu schätzen und vergaß die ängstliche Beobachtung der vielen kleinen Molestien. Wo Granaten flogen, ärgerte man sich nicht mehr über die ›Fliege an der Wand‹. Im Kanonendonner verschwanden die Onaniesorgen. Das ›Hetzen und Jagen‹ war im Stellungskrieg nicht das Problem. (Radkau 2000, 467)

Die Idee des heilsamen Eskapismus durch das Kino findet man häufig in Bezug auf die – in der Diktion der Zeit – Daheimgebliebenen, die sich um ihre Angehörigen an der Front sorgen, deren Nervengesundheit man übrigens auch im medizinischen Diskurs der Zeit teilweise für gefährdet ansah (vgl. Eulenburg 1915). In der *Lichtbild-Bühne* werden 1915 von Egon Jacob-

60 Schon anfangs der 1910er-Jahre zeichnete sich in der Medizin ein internationaler Trend ab, das Kino als Heilmethode einzusetzen, wie Balboni und Caneppele dokumentieren. Dies fand sein Echo auch in der internationalen Filmfachpresse (vgl. 2006, 68–76).

son zum Beispiel diverse «Meinungen zum Spielplan von heute» zusammengetragen. Zu den Kriegshumoresken ist dort zu lesen:

Verscheucht den Daheimgebliebenen wenigstens auf ein paar Stunden die quälenden Sorgen des Ausharrens und Wartens!! Raubt ihnen durch diese Vorführungen den nervenzerfressenden Wahn von der Treffsicherheit einer jeden feindlichen Kugel!
(Jacobson 1915, 19)

Gerade das Genre der Kriegskomödie verhilft nach dieser Ansicht, die Angst vor dem Krieg zu vertreiben, indem sie anhand von Kriegssituationen Komik entwickelt.⁶¹ Als nervenschädlich gilt in den vorliegenden Quellen nicht der Film, sondern primär die Kriegsrealität.

In «Kriegerfrauen und Kinobesuch» (1916), verfasst von einer nicht mit Vornamen genannten Frau Laudien aus München, wird das Kino ebenfalls als Mittel zur wohltuenden Ablenkung, nämlich speziell jener der daheimgebliebenen Frauen, gelobt.

In stumpfer Ergebnisheit brütet sie zu Haus über ihre Einsamkeit nach, immer in geheimer Sorge, ob man ihr nicht den Tod oder die Verwundung ihres Mannes meldet, der draußen im Kugelregen kämpft. Soll sie da nicht harmlose und billige Ablenkung im Kino suchen? Soll sie sich im ewigen Brüten und nervenzerstörenden Nachdenken durch die Wucht und Tragik der Zeit seelisch zerrütten lassen?
(Laudien 1916, 36)

Hier fungiert die Nervenlehre als Legitimation für die Zivilbevölkerung, sich von den Kriegssorgen abzulenken. Nicht etwa pietätlos sei der Kinobesuch in Zeiten des Krieges, sondern er stehe sogar im Interesse der Volksgesundheit.⁶² Mit solchen Argumenten betonte die Branchenpresse die Relevanz des Kinos in Kriegszeiten.

Den positiven Effekt auf die Gesundheit der Zivilbevölkerung hebt in der *Lichtbild-Bühne* auch der Plakatmaler, (Drehbuch-)Autor und Filmregisseur Edmund Edel hervor. Seiner Ansicht nach stellt der Kinobesuch in Kriegszeiten eine hilfreiche Ablenkung dar. Dabei übertrumpfte das Kino sogar das Theater (Edel reagiert mit diesem Medienvergleich auch auf die


61 In einem anderen von Jacobson zitierten Text wird die gegenteilige Ansicht vertreten, wenn es über die Dramen heißt: «... als ob man noch nicht genügend aufgeregt und entnervt wird durch die blutigen Vorgänge des Tages!» (Jacobson 1915, 22).

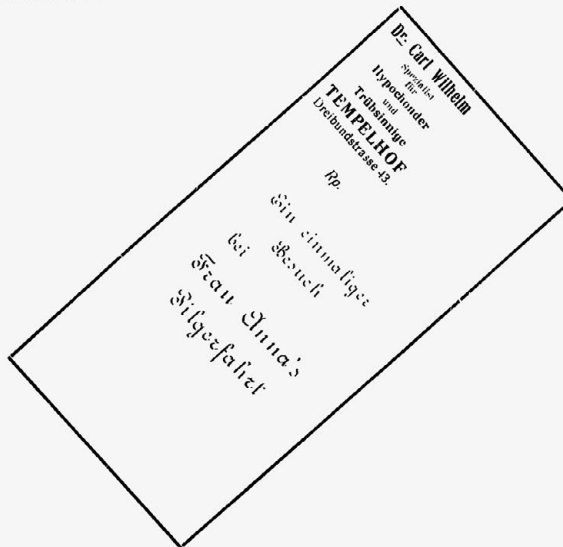
62 Dieselbe Argumentation findet sich im *Lichtbild-Bühne*-Artikel «Ein Kinobrief aus der Provinzstadt», in dem die Verfasserin Anna Knust aus Hameln schreibt: «[I]ch glaube, man darf jenem Feldgrauen Recht geben, der beim Verlassen des Kinos den Ausspruch tat: ›So'ne zwei Stunden da drinnen – das ist doch immer 'ne angenehme, erholende Nervenaußspannung!‹» (Knust 1915, 22).



Leiden Ihre Zuschauer

an Trübsinn, Hypochondrie, Tränenfistel ? ? ? ?

 Befolgen Sie das nachstehende Rezept eines erfahrenen Spezialisten !!!!



Obiges Lachmuskel stärkendes Mittel ist zu haben für ganz Deutschland außer Rheinland, Westfalen und Süddeutschland bei

Fried^ls Film-Kassenmagneten

Friedrich-Strasse 242.

BERLIN SW. 48

Fernruf: Lützw 4779.

25 Der Film als Heilmittel in einer Werbeanzeige für FRAU ANNAS PILGERFAHRT (Carl Wilhelm, D 1915) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 10, 6.3.1915, 33

Angriffe gegen das Kino aus den Reihen des Deutschen Bühnenvereins).⁶³ Zum einen betont der Autor bei dieser Gegenüberstellung mit dem Theater die kürzere Dauer des Kinobesuchs, zum anderen den leicht verträglichen Inhalt, den er als harmloses Bilderbuch charakterisiert, also implizit als für Kinder taugliche Unterhaltung:

Leute, die es in dieser nervösen Zeit nicht drei Stunden lang im Theater aushalten, gehen nebenan ins Kino, wo sie sich während einer oder zwei Stunden ein Bilderbuch vorblättern lassen, das, ohne ihre Nerven zu erschüttern, sie für eine kleine Weile der Hochspannung der Kriegspsychose entzieht. (Edel 1916, 23)

Indem das Kinopublikum der nervenerschütternden Realität und ihren Kriegspsychose entrissen wird, zeitigt das Kino eine wohltuende Wirkung auf die Bevölkerung und deren mentale Gesundheit. Dabei sind die Zuschauenden mit ihrer Aufmerksamkeit so gefesselt von der Kinovorstellung wie Kinder über einem Bilderbuch.

Die Konzeption des Kinos, das einen gesundheitsförderlichen Eskapismus ermögliche, betonte die Branchenpresse auch in Bezug auf den Alltag an der Front. Zum Beispiel wird 1916 in der *Lichtbild-Bühne* ein Bericht des «Feldgrauen» Hans Kaspar von Starken veröffentlicht, in dem er die wohltuende Wirkung des Kinos auf Kämpfende im Krieg schildert. Unter ihnen habe sich die Wahrnehmung und Wertschätzung der Filme verändert: Weil es an der Front «das einzige Kunstinstitut» (von Starken 1916b, 28) sei, lernten die Militärangehörigen, das Kino «voll zu genießen, zu nuancieren, zu zergliedern» (ebd.).⁶⁴

Es braucht [...] nicht gerade Asta Nielsen in einem Lustspiel zu sein, es kann auch irgend ein [sic] Schauspieler in einer Detektivgeschichte sein. Er

- 63 Auch Rudolf Huppert zieht in diesem Zusammenhang den Vergleich zum Theater. In seinem «Wiener Brief» postuliert er 1915 in *Der Kinematograph*, dass das Kino im Krieg zunehmend sozial höhere Bevölkerungsschichten für sich gewinnt. Huppert betont, dass das Kino mehr Zerstreuung biete und weniger «Ruhe und Sammlung» vom nervösen – und deshalb zur Konzentration auf ein anspruchsvolles Theaterstück nicht fähigen – Publikum fordere: «Die billigen Preise und das weit abwechslungsreichere Programm brachten den Kinos ein Publikum, das sich vor dem Krieg bestimmt nicht dazu zählte oder auch zum Teil gar nicht dazu zählen wollte. Für die aufgeregten Nerven des Publikums waren die diversen lustigen und sentimental kurzen Films eine weit grössere Erholung als die langen Theaterstücke, für die man noch nicht die notwendige Ruhe und Sammlung aufbrachte» (Huppert 1915, o. S.).
- 64 Zu dieser beschriebenen Zergliederung gehörte nebenbei bemerkt offenbar auch das lustvolle, sexuell aufgeladene Bestaunen weiblicher Darstellerinnen wie Asta Nielsen auf der Leinwand. Von Starken bemerkt im Folgenden ebenfalls: «[...] ein bißchen Liebe muß vorkommen, und der Ausschnitt kann ruhig mal etwas tief, das Röckchen mal etwas kurz sein» (von Starken 1916b, 28).



Oppy Kino

26 Feldpostkarte von 1916: Das Kino im französischen Oppy zeigt den Abenteuerfilm *UNTER INDIENS GLUTENSONNE* (FRA UOMINI E BELVE, Giulio Antamoro, I 1913) und *NETTE PFLANZEN* (Ernst A. Becker, D 1915/16)

kann im Auto hinter einem Verbrecher herrasen, sich ins Wasser stürzen, über Dächer klettern. Immer wird er uns etwas bringen, was uns fremd geworden ist und was wir daher gierig erfassen. Ganz herausgelöst werden wir aus dem gleichen Takt der Kriegsmaschine [...]. Das tut wohl. Das Kino ist für uns das Gestade des Vergessens und deshalb ein Punkt des Ausruhens. Die Nerven entspannen sich. Man bekommt durch das reine Sehen etwas wie einen Opiumtraum – ja man träumt bei Bewußtsein und hat hinterher keinen Kater. (von Starcken 1916b, 28)

Der Film ermögliche also ein geistiges Entfernen von den Schrecken des Krieges und damit eine Erholung der strapazierten Nerven, dementsprechend seien auch Bilder vom Kriegsgeschehen bei den Personen an der Front laut von Starcken äußerst unbeliebt. Im Kino geraten sie seiner Schilderung zufolge in eine Art Drogenrausch, in die «Lande des Vergessens» (ebd.).

Die Idee der gesunden Abwechslung und Nervenentspannung durch das Kino taucht in *Der Kinematograph* auch 1918 in einem Zitat aus Georg Wegeners Kriegsbericht *Der Wall von Eisen und Feuer* (1915) auf, der ein Kapitel zum «Das Kino an der Front» enthält:

Ich habe vor dem Kriege der Zeiterscheinung des «Kientopps» mit sehr gemischten Gefühlen gegenübergestanden, muss aber für diesen Krieg

erkennen, dass ich mein Damaskus erlebt habe. Er gewährt im grössten Massstabe, und fast nur er allein was man hier draussen vor allem braucht, eine Anregung und Abwechslung in der Einförmigkeit des Daseins, und zwar eine solche, die die gereizten Nerven entspannt unn [sic] beruhigt und wenig oder gar keine geistigen Anstrengungen zur Voraussetzung hat.

(Wegener 1915, zit. n. Anon. 1918c, o. S.)

In diesem Auszug, den die Branchenpresse ihrer Leserschaft präsentiert, bringt die nervenentspannende Wirkung des Mediums in Kriegszeiten sogar einen Kinoskeptiker dazu, seine Meinung zu ändern.

In der Zeit des Ersten Weltkriegs setzte sich die Branchenpresse auch mit der Frage auseinander, welche neuen Anforderungen das Publikum – Zivilbevölkerung wie auch Militär – ans Kino stellte. Es entstand die Vorstellung, dass die Bedürfnisse und der Filmgeschmack des Publikums sich während des Krieges verändert hätten. Auch in diesen Überlegungen ist die Idee der Nervosität zentral.

Im Artikel «Der Kriegs-Sommer 1915» etwa wird den Theaterleitern in der *Lichtbild-Bühne* zur Programmierung «leichtere[r] Filmkost» geraten, «denn für schwere, hochdramatische Vielakter hat das nervöse Kriegspublikum wenig Interesse» (Anon. 1915d, 7).⁶⁵ Anders als in den zuvor besprochenen Beispielen liegt hier die implizite Vorstellung vor, gewisse Filme («schwere, hochdramatische Vielakter») könnten sich für (bereits) Nervöse durchaus nicht eignen, weil sie etwa die Nerven zusätzlich strapazieren könnten.

Im Gegensatz hierzu steht die ebenfalls verbreitete Auffassung, dass sich die Bedürfnisse des Publikums verändern, weil dieses durch den Krieg weniger sensibel und reizbar gemacht wird. So hätten etwa die Kämpfenden an der Front einen neuen Filmgeschmack entwickelt, wie im «Brief von der Westfront» (Anon. 1915a) behauptet wird, der von der Neueröffnung eines Frontkinotheaters berichtet. Im Text werden das Programm der Eröffnungsvorstellung vorgestellt und die Reaktionen des im Publikum anwesenden Militärpersonals auf die einzelnen Filme geschildert. Über den Film *LIEBESKAMPF ZWEIER FRAUEN* (GEFÄHRLICHER LIEBES-

65 Auch in *Der Kinematograph* las man im Jahr 1914 im Artikel «Das Programm in Kriegszeiten»: «Das Publikum, das in diesen unruhevollen Tagen nach billiger Unterhaltung und ablenkender Zerstreuung hungert, ist kaum anspruchsvoll» (Anon. 1914d, o. S.). Gefordert werden Filme, «deren *spannende innere Fortentwicklung* die Aufmerksamkeit der Gäste fesselt» (ebd.). Weiter heißt es: «Künstliche Längen, die zwar eine ins Detail arbeitende Regietechnik verraten, *ermüden die Zuschauer* leicht und machen sie ungeduldig, da jetzt wohl den meisten die sonst gewohnte innerliche Sammlung fehlt» (ebd.).

KAMPF ZWEIER FRAUEN, Adolf Gärtner, Messter's Projection GmbH, D 1911) mit Henny Porten heißt es:

Hier wurde noch mehr gelacht, wie bei den vorangehenden Humoresken. Man bemerkte deutlich, daß hypersentimentale Szenen im Film bei einem im Felde an Nerven gesunden Soldaten unnatürlich wirken. Ich dachte unwillkürlich an das Wort unseres Reichskanzlers: «Wir haben die Sentimentalität verlernt!» Das Volk will jetzt Kerniges. (ebd., 26)

In dieser Beschreibung des an Nerven gesunden Soldaten schwingt die zeitgenössische euphorische Idee des «Krieg[s] als Nervenkur» (Radkau 2000, 467) mit, wonach der Krieg den Willen der Deutschen stähle und sie von ihrer Neurasthenie heile.

Eine andere Strategie, die Kriegsbedeutung der Branche hervorzuheben, findet sich in den Zeitschriften. So wird dem Kino im *Kinematograph*-Artikel «Zeitgemässe Kinobetriebe» (Anon. 1914o) von 1914 – ganz im positiven Sinne – die Funktion der Abhärtung der Publikumsnerven zugeschrieben. Wenige Monate nach Kriegsausbruch plädiert die Branchenzeitschrift für die Anpassung der kinematografischen Betriebe an die Kriegssituation. Dafür werden drei Spezialisierungen vorgeschlagen: Erstens könnten Kinos zu «kinematographisch-anatomische[n] Museen» entwickelt werden (s. u.), zweitens könnten die Betriebe in «lebende Kriegs-Journale» verwandelt werden und drittens ließen sich die Spielstätten zu «Kriegs-Panorama-Kino[s]» umfunktionalisieren, wo «solche Landschaften und Orte vorzuführen [sind], die dem Publikum aus den *Berichten der Kriegs-Reportage* geläufig sind» (ebd.).

Hinter der Idee der kinematografisch-anatomischen Museen steckt der Gedanke, der Bevölkerung im Krieg wesentliches Wissen zur Pflege von Verwundeten anhand sogenannter klinischer Filme zu vermitteln:

Klinische Films wurden, wie ältere Branchenangehörige wissen dürften, schon vor einer Reihe von Jahren gezeigt. Sie verschwanden später aus der Öffentlichkeit, weil sie teils verboten wurden, teils so grosse Anforderungen an die Nervenkraft der Besucher stellten, dass ihre Vorführung nicht mehr rentierte. In Kriegszeiten, die an die Nervenanspannung der Menschen ohnehin höchste Anforderungen stellen, stehen der Vorführung solcher Films ethische und ästhetische Bedenken nicht gegenüber. Im Gegenteil, es ist höchst nötig, die Empfindlichkeit und Empfindsamkeit allgemein abzustumpfen und auch den inneren Menschen den unvermeidlichen Kriegsgreueln gegenüber abzuhärten. [...] Im Augenblick dürften

Films, die die Anlegungen von Notverbänden, die Behandlung von Wunden, den Transport und die Pflege Verwundeter, die nötigsten Handgriffe bei Operationen zeigen, grösstes Interesse haben. (ebd.)

Im Krieg kommt es also zur Neubewertung der öffentlichen Vorführungen von medizinischen Filmen, denen man früher, wie gezeigt wurde, auch in *Der Kinematograph* eine nervenschädliche Wirkung unterstellt hatte.⁶⁶ Neu ist nun der Hinweis, dass im Vergleich zu den (realen) Nervenaufregungen des Krieges Bilder von Operationen für die Nervengesundheit kein ernsthaftes Problem darstellen. Neben dem praktischen Nutzen, der die Verbreitung von medizinischem Wissen im Krieg mit sich bringt, würden die Besuchenden im Kino durch die Bilder in ihrer Empfindung abgestumpft, was ebenfalls gewinnbringend sei. Hierbei handelt es sich um die Inanspruchnahme und positive Ummünzung einer Idee, die vor dem Krieg vor allem bei kinoskeptischen Positionen und innerhalb der Kinoreformbewegung zu finden war. Denn diese sorgten sich besonders um eine ‹verrohende› Wirkung, namentlich auf Jugendliche, etwa durch spannungsvolle Dramen oder Kriminalfilme.

Wie aufgezeigt wurde, verbreiteten die *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* also auch durchaus positive Ideen zur nervenaffizierenden Wirkung des Kinos. Mit unterschiedlichen Argumenten betonte die Branchenpresse die Relevanz des modernen Mediums für das nervöse Zeitalter: Es passe zur modernen Epoche, besonders sei es mit deren hektischem Lebensstil vereinbar, sei kompatibel mit den Wahrnehmungsgewohnheiten der Großstadtmenschen: Durch seine medialen Qualitäten könne es das moderne nervöse Leben besonders gut abbilden, ja, es wirke wohltuend nervenstimulierend auf sein nervöses Publikum. Ebenso wurde der kulturpessimistische Nervositätsdiskurs funktionalisiert, um das Kino als Regulationsmechanismus vorzuschlagen. Die Zeitschriften vertraten das Argument, das Kino böte innerhalb der nervenerregenden Großstadt einen Erholungsraum. Besonders während der Zeit des Ersten Weltkriegs hatte die Idee des Kinos als gesundheitsförderliche oder gar krankheitsheilende Institution Konjunktur. So betonte die Branchenpresse, Filme könnten zur Beruhigung der Nerven des Publikums (der Zivilpersonen aber auch der im Krieg Kämpfenden) oder aber, zur Stärkung und nervlichen Abhärtung des Volkes eingesetzt werden. Dabei wird deutlich, dass Aspekte, die in kinoskeptischen oder -reformerischen Texten negativ bewertet werden, in den Branchenzeitschriften häufig unter positivem Vorzeichen auftauchen.

66 Vgl. dazu Kapitel 3.2 sowie den Artikel ‹Doyen-Kinematogramme› (Anon. 1909b).

3.4 Der Nervositätsdiskurs in der Filmwerbung

Abschließend seien zwei Textsorten beleuchtet, die das Gesamtbild der beiden untersuchten Branchenzeitschriften genauso prägten wie die redaktionellen Beiträge: nämlich die Inserate, die für Filme oder ganze Filmprogramme werben, sowie die Filmempfehlungen.⁶⁷ Sie stellten eine wichtige Einnahmequelle der Zeitschriften dar. Die Filmindustrie bestimmte mit diesen Anzeigen und Texten unmittelbar das Aussehen und den Inhalt von *Der Kinematograph* und *Lichtbild-Bühne*, denn deren Verfasserinnen waren nicht die Redaktionen oder die regelmäßig Schreibenden der Zeitschriften, sondern gehörten den Filmfirmen und -verleihen an. Damit gelangte auch deren Nervenwissen in die Zeitschriften.

Positive Ideen zum nervenaffizierenden Kino wurden nicht nur in Artikeln vertreten, wie sie im letzten Abschnitt beleuchtet wurden, sondern finden sich besonders häufig in der Filmwerbung. Das Attribut «nervenenerregend» und ähnliche Ausdrücke, mit denen einzelne Filme in den Reklamen beschrieben sind, fungieren im Zusammenhang der Werberhetorik als Verkaufsargument, als Versprechen an die Kinobetriebe oder Verleihe sowie ans Publikum, dass ein bestimmter Film viel Publikum anziehen wird beziehungsweise sehenswert ist.

Daraus ergeben sich die Fragen, wie sich diese Charakterisierung zur allgemeinen Werberhetorik in den Inseraten verhält, ob die Idee des Nervenaffizierenden bei einer bestimmten Art von Filmen oder Motiven gehäuft auftritt und wie ihr Auftreten im Gesamtzusammenhang des Nervositätsdiskurses in den Branchenzeitschriften zu interpretieren ist, zumal dort auch ein reger Diskurs zu geschäftsschädigenden Werbepraktiken geführt wurde, in dem man die Praxis, Filme als nervenaffizierend zu bewerben, kritisierte.

Allgemeine Charakteristika der Filmwerbungen

Seit dem Entstehen von Filmfachzeitschriften, die im deutschen Sprachraum ab 1907 erschienen, machten Werbungen für bestimmte Kinos und Inserate von Verleihfirmen und Produktionsfirmen für Kinoprogramme oder einzelne Filme einen großen Teil des Umfangs dieser Zeitschriften aus (vgl. Ernst 2004, 18 f.). Dies gilt auch für die etwas später entstehenden Publikumszeitschriften. Im Unterschied zu diesen (und zu den Kinoplakaten) sprachen die Inserate in den Branchenzeitschriften weniger direkt das

67 Ernst zufolge tritt die Werbung für Einzelfilme in Fachzeitschriften im deutschen Raum ab 1909 auf (vgl. 2004, 100).

potenzielle Publikum an als die Leserschaft der Zeitschrift, nämlich Kinobetreibende und Filmverleihe, die zum Kauf oder zur Ausleihe bewegt werden sollten.

Das Erscheinungsbild der Anzeigen in den Filmfach- und Publikumszeitschriften richtete sich, wie Meret Ernst feststellt, an den Normen der zeitgenössischen Inseratgestaltung aus (vgl. Ernst 2004, 94). Zu den typografischen Gestaltungselementen gehörten Rahmen, Linien, Ausrufezeichen, Kreise, Pfeile oder Maniculae (vgl. ebd.). Außerdem finden sich in den beiden hier untersuchten Zeitschriften ausgeprägte ornamentale Zierrahmen, die Logos der Produktionsfirmen oder Filmverleihe, ebenso schmückten die Inserate auch häufig Illustrationen, Porträtfotografien der Mitwirkenden oder Fotografien von Filmszenen. Oftmals wurden innerhalb der Inserate ausgewiesene Zitate oder ganze (positive) Rezensionen aus der Tagespresse verwendet, die typografisch ebenfalls vom Rest abgesetzt waren.

Anhand von Text und Bild vermittelten die Inserate auf kleinstem Raum spezifische Grundinformationen zu den Filmen – so entnahm man ihnen etwa «suggestive Titel, die Angabe der Länge, die Gebühr und als Gewähr die Namen von aus Theater und Kino bekannten Schauspielerinnen, Schauspielern oder Regisseuren» (ebd., 100). Mit schlagkräftigen Attributen und kurzen Beschreibungen wurden die Filme genauer charakterisiert.

An dieser Stelle sei Adrian Gerbers Typologie der Filmcharakterisierungen aufgegriffen, die dieser anhand eines Korpus von in der Schweiz aufgefundenen Kinoplakaten aus den 1910er-Jahren aufstellt. Gerber kategorisiert die Plakatwerbungen nach inhaltlich-thematischen und qualitativ-affektiven Charakterisierungen der Filme (vgl. 2013, 14 f.). Zu letzteren gehört die Verwendung von Superlativen, der Hinweis auf die künstlerische Qualität oder die Schönheit der Filme, die Nennung von Stars oder die Beschreibung der Qualität des Schauspiels, der Hinweis auf die Neuigkeit, den Humor,⁶⁸ auf die Dauer und den Hinweis auf den hochkulturellen Bezug (z. B. auf historische Stoffe) sowie die Spannung oder das Erleben (ebd.).

Gerade die letztgenannte qualitativ-affektive Subkategorie – die ich für meine Zwecke (nur) mit dem allgemeineren Begriff Erleben benennen möchte – ist für die Einordnung der vorliegenden Quellen hilfreich. Als Beispiele hierfür nennt Gerber Umschreibungen wie «Spannend von Anfang bis Ende», «Höchst dramatisches Erlebnis» oder «Ergreifendes Drama» (vgl. ebd., 15). Auch die positiven Umschreibungen zur nerven-

68 Diese Subkategorie könnte auch der Subkategorie des Erlebens untergeordnet werden.

affizierenden Qualität einzelner Filme sind dieser Subkategorie der Charakterisierungen zuzuordnen.

Neben den klassischen Inseraten wurden neu angebotene Filme in den beiden Zeitschriften auch mittels kurzer Filmbeschreibungen oder -rezensionen beworben, die sich typografisch nicht vom Rest der Zeitschrift abheben. Sie erschienen in der *Lichtbild-Bühne* etwa unter der Rubrik «Filmneuheiten» oder in *Der Kinematograph* unter «Neue Films». Es handelt sich dabei öfters um vorgefertigte Texte der Verleihe oder Produktionsfirmen, die mitunter von verschiedenen Zeitschriften verwendet und nur leicht abgeändert wurden. Sie ähneln häufig den redaktionellen Texten und sind manchmal nicht eindeutig von diesen zu unterscheiden.

Auffallend oft wird in den Inseraten sowie in den Filmbeschreibungen in *Der Kinematograph* und in der *Lichtbild-Bühne* ein körperliches Erlebnis für die Zuschauenden versprochen. Glaubt man den Werbungen, so sind etwa Kriminalfilme packend, fesselnd oder versetzen das Publikum in atemlose Spannung; Dramen sind mitreißend oder ergreifend; Komödien lösen Lachsalven⁶⁹ aus, sind zwerchfellerschütternd oder lachmuskelkitzelnd, und Tragödien stimulieren die Tränendrüsen oder wirken erschütternd.

Dieses Versprechen einer körperlicher Affizierung des Publikums, das hier den Kinobetreibenden und Verleihen gemacht wird, kann vor dem Hintergrund des Topos der (vermeintlich) schwer zu erreichenden Aufmerksamkeit der blasierten Großstadtmenschen interpretiert werden. Zu geistiger Konzentration kaum fähig, müsse das abgestumpfte Publikum mit starken Reizen stimuliert werden – so suggeriert man hier der potenziellen Kundschaft.

Auf diese Weise wird zum Beispiel der «Wild-West-Film» THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH (DIE WAISEN DER ANSIEDELUNG, D. W. Griffith, Biograph Company, USA 1913) in der *Lichtbild-Bühne* im Jahr 1913 empfohlen. Am Schluss des kurzen Textes zu Griffiths Film heißt es:

Dieses Herzerfrischende, Natürliche, kindliche [sic], dieses Sensationelle, Revoltierende, Packende und Hinreißende, das in diesem meisterhaft gestellten Film liegt, ist die Ursache, weshalb man «Die Waisen der Ansiedelung» aus der Masse der anderen Films herausziehen muß, damit sie unser blasiertes Publikum wieder mal tüchtig durcheinander schütteln.

(Anon. 1913i, 23).

69 Der Film *JOBARD NE PEUT PAS RIRE* (CHRISTIAN KANN NICHT LACHEN, Émile Cohl, Pathé Frères, F 1911) wird in einem Inserat in *Der Kinematograph* von 1911 zum Beispiel mit dem Versprechen beworben, dass das Publikum das Theater «krank vor Lachen» verlassen werde (vgl. Inserat 1911a, o. S.).

Die Erlebnischarakterisierung ist außerdem häufig von dem Hinweis auf eine bestimmte Sensation und von Kraftausdrücken begleitet: Fügungen wie <kolossal spannend> oder <zum Totlachen> sind typisch für die Werbesprache in den Inseraten und werbenden Filmbeschreibungen. Zur Kategorie des körperlichen Erlebens gehört auch das häufig auftretende Versprechen der Nervenaffizierung durch einen bestimmten Film – das im Zusammenhang einer sensationsheischenden Werberhetorik freilich durchweg positiv zu interpretieren ist.

«Nervenerregend» als Charakterisierung in der Filmwerbung

In den untersuchten Branchenzeitschriften finden sich zahlreiche Filminserte sowie werbende Filmbeschreibungen, in denen Filme mit dem Attribut <nervenerregend> oder mit ähnlichen Fügungen angepriesen sind. Die Filmindustrie machte sich den Nervositätsdiskurs also ebenfalls zunutze und verbreitete damit Vorstellungen, die sich zu jenen der kritischen Stimmen (etwa der Kinoreformbewegung) mitunter gegenteilig verhielten – die behauptete nervenerregende Wirkung eines Films fungiert hier als Verkaufsargument. Diese qualitativ-affektiven Beschreibungen lassen sich jenem (positiven) Diskursstrang zuordnen, der die Nervenstimulation als Bedürfnis des modernen Menschen mit seiner strapazierten Aufmerksamkeit ansieht und auch im redaktionellen Teil der Branchenzeitschriften zu finden ist.⁷⁰

Anhand der vorgefundenen Quellen⁷¹ in der *Lichtbild-Bühne* und in *Der Kinematograph* lässt sich bezüglich der Genres der so angepriesenen Filme eine klare Tendenz ausmachen. Bei fast allen Filmen, für die mit dem Attribut <nervenerregend> (o. ä.) geworben wird, handelt es sich – beurteilt nach den Titeln und zusätzlichen Angaben – aller Wahrscheinlichkeit nach

70 Vgl. dazu Kapitel 3.3.

71 Gefunden wurden Reklamen bzw. Filmbeschreibungen mit dem Attribut nervenerregend (oder ähnlichen Fügungen) zu den folgenden 29 Filmtiteln: RENTIER DAHSE MIT DER NASE (Anon. 1908b), WINTERSPORT IN ST. MORITZ (Inserat 1909c), DER MANN MIT DEN WEISSEN HANDSCHUHEN (Inserat 1911c), FEIGE RACHE (Inserat 1909b), PARTERRE-AKROBATEN (Inserat 1912b), DIE LEBENDE BRÜCKE (Anon. 1912f; Anon. 1913h), DIE SCHWARZE MASKE (Inserat 1912a), SCHATTEN DER NACHT (Inserat 1913c), ATOUT DER SIEGER (Inserat 1914a), ERDBEBEN (Inserat 1914e), UNTER INDIENS GLUTENSONNE (Inserat 1914g; Inserat 1914h), DIE HAND DES SCHICKSALS (Inserat 1914c; Inserat 1914d), DIE ABENTEUER DER SCHÖNEN KATHLYN (Inserat 1914b), DIE ZIRKUSHELDIN (Anon. 1914h), DAS GEHEIMNIS DER K-STRAHLEN (Anon. 1915c), DÄMON UND MENSCH (Anon. 1915b), DIE TOTENKOPF-UHR (Anon. 1915f), DER TODESJOCKEY (Anon. 1915e), DER ROTE FADEN (Inserat 1915b), DER SCHUSS AUS DER ZOLLSTATION (Inserat 1915c), MIT HERZ UND HAND FÜR'S VATERLAND (Anon. 1916b), DIE 10TE ISONZOSCHLACHT (Inserat 1917a), DIE STERBENDEN PERLEN (Anon. 1918a), BERND-ALDOR-SERIE (Inserat 1918a), DIE ROSE VON DSCHIAN-DUR (Inserat 1918d), DER GEFANGENE VON DAHOMEY (Inserat 1918b), DR. SCHOTTE (Inserat 1918e), OPIUM (Inserat 1918f; Inserat 1918i), DIDA IBSENS GESCHICHTE (Inserat 1918c).

MONOPOL

Mein dritter Wildwest-Schlager ist soeben erschienen

DIE**DES SCHICKSALS**

Ein Cowboydrama aus den Rocky-Mountains in drei Abteilungen

Das Rennen nach diesem Film beginnt!

Eilen Sie und sichern Sie sich Ihren Bezirk, ehe es zu spät ist!

Einige Distrikte waren bereits vergeben, ehe ich mit der Reklame einsetzte.

Ebenso wie meine andern Schlager hat auch dieses Sujet eine durchaus logisch aufgebaute Handlung, herrliche landschaftliche Szenerien, spannende Reiter-szenen und nervenpeitschende Sensationen.

Photographie 1a.

Reichhaltiges Reklamematerial.

BERLIN SW. 68
Friedrich-Straße 207

Theodor Einstein
..... Telephon: Zentrum, 12 504

BERLIN SW. 68
Friedrich-Straße 207

Nervenerregend! **Spannend!**

Feige Rache

No. 2435 Länge 153 m Virage M. 9,---
 Telegramm-Wort: „Rache“

28–29 Inserate zu FEIGE RACHE (Eclipse, F 1909) in *Der Kinematograph*, Nr. 149, 3.11.1909, o. S. (Ausschnitt) und DER ROTE FADEN (Paul von Woringen, D 1915) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 45, 6.11.1915, 20–21

Der rote Faden

Detektiv-Schauspiel in 1 Vorspiel und 4 Akten

haben wir erworben für
 Groß-Berlin, Brandenburg, Posen, Pommern, Ost- und Westpreußen, Schlesien.

Spannend und Nerven aufregend vom ersten bis zum letzten Akt, trotzdem keine unwahrscheinlichen Sensationen, sondern logischer Aufbau, sowie glänzende Photographien.

Betreffs **Erstaufführungsrecht** wolle man sich sofort wenden an die

Atlas-Film-Gesellschaft
 BERLIN, Charlottenstr. 7/8

Telephon: 927

Telegraph-Adresse: Atlasfilm



Atlas-Film logos are placed in the corners of the advertisement frame.

um actionreiche fiktionale Kinodramen.⁷² Damit werden in den Reklamen der Branchenzeitschriften passenderweise oft Filme jener Genres als nervenerregend bezeichnet, denen vornehmlich auch von der Kinoreformbewegung eine Wirkung auf die Nerven zugeschrieben wurde – allerdings eine *schädliche*. Wie aufgezeigt wurde, bezog sich auch die Kritik der Branchenzeitschriften vornehmlich auf diese Genres.⁷³

Im Speziellen finden sich zunächst zahlreiche Reklamen für Detektiv- und Kriminalfilme, für Abenteuerfilme wie Western, für Sensationsdramen, die im Zirkus- oder Artistenmilieu spielen, sowie mehrmals auch für Kriegsfilm. Mit Blick auf die Filme, die in den Inseraten oder Beschreibungen als nervenerregend charakterisiert werden, stellt sich die Frage, welche Qualitäten diese Umschreibung provoziert haben. Worin lagen die Sensationen, die spezifischen Schauwerte dieser Filme?

72 Ausnahmen kommen vor allem in der Anfangszeit vor: die Komödie RENTIER DAHSE MIT DER NASE (Duskes Film-Fabriken, D 1908), der Aktualitätenfilm LES SPORTS D'HIVER À SAINT MORITZ (WINTERSPORT IN ST. MORITZ, Eclipse, F 1909) sowie ein Film mit dem Titel PARTERRE-AKROBATEN (DANUBIA FILMS, A/HU), der bisher nicht weiter identifiziert werden konnte, bei dem es sich aber möglicherweise um einen nichtfiktionalen Artistikfilm handelt.

73 Vgl. dazu Kapitel 3.2.

Aufregend u. nervenpeitschend!

Der Mann mit den weissen Handschuhen!

Reihenfolge der Bilder:

1. Ein Hochstapler. 2. Ein unangenehmer Vorfall. 3. Im Restaurant. 4. Brief des Hochstaplers an eine Dame: „Sehr geehrtes Fräulein! Ich erwarte Sie um Mitternacht vis-à-vis dem Western-Klub. Werden Sie kommen können? 5. Pünktlich beim Rendez-vous. 6. Der Einbrecher. 7. Die weissen Handschuhe. 8. Auf der Spur. 9. Die Konfrontation.



30 Inserat zu DER MANN MIT DEN WEISSEN HANDSCHUHEN (L'HOMME AUX GANTS BLANCS, Albert Capellani, F 1908) von 1911 in *Der Kinematograph*, Nr. 220, 15.3.1911, o. S. (Ausschnitt)

31 Telefonszene aus L'HOMME AUX GANTS BLANCS

Häufig werden mit dem Hinweis auf die Nervenaufrregung des Publikums Kriminal- oder Detektivfilme beworben,⁷⁴ wie etwa im Fall von L'HOMME AUX GANTS BLANCS (DER MANN MIT DEN WEISSEN HANDSCHUHEN, Albert Capellani, SCAGL, F 1908). In diesem (überlieferten) Kriminalfilm lernt der Schurke Monsieur Rasta in einem Nachtlokal eine Dame kennen. Bei ihr zu Hause kommt es zum Stelldichein. Bevor Rasta sich von der Dame verabschiedet, stiehlt er ihr Collier. Als der Dieb das Anwesen verlässt, verliert er seine weissen Handschuhe. Diese werden von einem anderen Ganoven gefunden, der damit ins Haus der Dame einbricht. Er raubt die Frau aus, wobei sie ums Leben kommt. Um der Polizei eine falsche Fährte zu legen, lässt er die gefundenen weissen Handschuhe am Tatort liegen. Weil Monsieur Rasta seine Handschuhe zuvor hatte flicken lassen, kommt ihm die Polizei auf die Spur. Zum Schluss des Films überführt die Polizei den Schmuckdieb Rasta, während der eigentliche Mörder ungeschoren davonkommt.

Unehelicher Sex, Diebstahl und Raubmord bestimmen die Handlung des kurzen (überlieferten) Films, der im Inserat in *Der Kinematograph*

74 Auch bei den folgenden als nervenerregend bezeichneten Filmen handelt es sich, so ist anhand der Quellen anzunehmen, um Kriminal- oder Detektivfilme: SCHATTEN DER NACHT (Harry Piel, Continental Kunstfilm GmbH, D 1913), DER ROTE FADEN (Paul von Woringen, DMB Deutsche Mutoskop und Biograph GmbH, D 1915) und DIE STERBENDEN PERLEN (Rudolf Meinert, Meinert Film Bürstein & Janak, D 1918, aus der HARRY-HIGGS-Filmreihe).



32a–b Rendezvous und ermordete Dame in L'HOMME AUX GANTS BLANCS

als «Aufregend u. nervenpeitschend» (Inserat 1911c, o. S.) angepriesen wird. Die Spannung liegt einerseits darin, zu erfahren, was mit der Dame passiert, die in einem erotischen Abenteuer an den falschen Mann gerät. Andererseits bilden einen weiteren Schauwert die Tricks der gewieften Verbrecher. Der Geschlechtsakt wird in L'HOMME AUX GANTS BLANCS zwar nur angedeutet, doch wird ein Kuss zwischen der Dame und Monsieur Rasta gezeigt. Das eigentliche Verbrechen, der Mord an der Frau, vollzieht sich indes nicht sichtbar, sondern – wohl ein Fall vorausschauender filmischer Selbstzensur – hinter einem dunklen Vorhang in ihrem Zimmer. Allerdings ist die am Boden ausgestreckte Leiche nach dem Tötungsakt noch in mehreren Szenen zu sehen. Um die Frage, ob man Leichen im Film zeigen dürfe oder ob dies nicht «nervenerregend oder gesundheitsgefährdend» sei, sollte sich 1914 übrigens ein Gerichtsfall drehen, den Richard Treitel (1914) in *Der Kinematograph* beschreibt.⁷⁵ Alles in allem weist dieser Kriminalfilm mit seiner Thematik eine sensationalistische Tendenz auf.

1914 publiziert *Der Kinematograph* eine Anzeige, in der der Film *WHEN THE EARTH TREMBLED* (ERDBEBEN, Barry O'Neil, Lubin, USA 1913) als «grösste[r] Attraktions-Schlager», «nervenerregendes realistisches Drama in 3 Akten» und «Meisterwerk in bezug [sic] auf Photographie, Handlung und Spiel» (Inserat 1914e, o. S.) beworben wird.

WHEN THE EARTH TREMBLED – ein fragmentarisch überlieferter US-amerikanischer Katastrophenfilm – erzählt die dramatische Geschichte der Familie eines Geschäftsinhabers und inszeniert das historische Ereignis des Erdbebens von San Francisco im Jahr 1906. In den Werbungen dominieren die Verweise auf die «packendste Realistik» (Inserat 1914f, o. S.) des Filmdramas, wie sie zum Beispiel von der *Ersten internationalen Filmzeitung* gelobt wird, die *Der Kinematograph* 1914 zitiert.

⁷⁵ Vgl. dazu Kapitel 3.1.

33 Erdbebenszene aus
WHEN THE EARTH TREMBLED
(Barry O'Neil, USA 1913)



34 Werbeanzeige
für ERDBEBEN in *Der*
Kinematograph, Nr. 372,
11.2.1914, o. S. (Ausschnitt)

Der Siegeszug hat begonnen.

Erdbeben!

Ein nervenerregendes realistisches Drama in 3 Akten

Zur Zeit der grösste
Attraktions - Schlager!

Ein Meisterwerk in
bezug auf Photo-
graphie, Handlung
und Spiel.

Realistisch erscheinen die Bilder der aufwändig inszenierten Erdbebenszene, in der mehrere einstürzende Gebäude und Mauern, Feuerbrünste und in Panik fliehende Menschenmassen zu sehen sind. Auch in der vorliegenden Werbung dürfte sich die Charakterisierung «nervenerregend» auf die lebensecht inszenierten Bilder des Katastrophenfilms beziehen. Mit dem Erdbebenfilm wird übrigens erneut ein Genre genannt, das etwa für den Kinoreformer und Pastor Walther Conradt zu jenen Filmen zählte, von denen eine nervenschädliche Wirkung ausgeht (vgl. 1910, 12 f.).⁷⁶

Die nervenerregende Qualität wurde oftmals auch Filmen zugeschrieben, zu deren Attraktionen wilde Tiere gehörten. Gleich in zwei Inseraten, in *Der Kinematograph* und in der *Lichtbild-Bühne*, wird die nervenaffizierende Wirkung des Abenteuerfilms⁷⁷ *FRA UOMINI E BELVE* (*UNTER INDIENS GLUTENSONNE*, Giulio Antamoro, Cines, I 1913) angepriesen. Pro-

⁷⁶ Zu Erdbebenfilmen vgl. Kapitel 2.3.

⁷⁷ Um einen Abenteuerfilm handelt es sich auch bei *DIE ROSE VON DSCHIANDUR* (Alfred Halm, Berliner Filmmanufaktur, D 1918), dessen «[n]ervenerregende Szenen mit wilden Tieren» (Inserat 1918d, 36 f.) in der *Lichtbild-Bühne* angepriesen werden.

<p>No. 372. Der Kinematograph — Düsseldorf.</p> <div style="text-align: center;">  <p>Monopolfilm-Vertriebs-Ges. BERLIN SW. 48, Friedrichstr. 25-26 Tel. 1. Westplatz 1454, 1454 (Ringsch.) Kronprinz. 1874</p> </div> <p style="text-align: center;">Lesen Sie die Berliner Zeitungsstimmen!</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Berliner Bismarck-Zeitung: Eine Reihe von Meisterleistungen ist der neue Cines-Film „Unter Indiens Glutsonne“ der im Selbstvertrieb der Berliner Bismarck-Zeitung, am 1. September, im Kino „Humboldt“ dem Publikum zu sehen. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>National-Zeitung: Das neue Programm bietet heute die Premiere eines ganz neuen Cines-Films „Unter Indiens Glutsonne“, der in einer Reihe von Prachtvollen Bildern, die durch die Natur selbst gegeben sind, mit der größten Schönheit und in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neue Natur der indischen Landschaften zeigt die Natur in der schönsten Weise.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Berliner Lokal-Anzeiger: Das Cines-Theater „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Das Cines-Theater ist täglich ausverkauft!</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>N. Z. am Montag: Das Cines-Theater „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div>	<p>No. 372. Der Kinematograph — Düsseldorf.</p> <div style="text-align: center;">  <p>m. b. H., Hanewacker & Scheler Fähle 4, Südstadt: MÜNCHEN, Bayerstr. 7a Telefon Nr. 8719 (Ringsch.) Kronprinz. 1874</p> </div> <p style="text-align: center;">Die gesamte Presse ist begeistert!</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Die Welt am Montag: „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Die Post: „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Der Reichsboten: „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Die Zeit am Montag: Das Cines-Theater „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <p>Berliner Morgenpost: Das Cines-Theater „Unter Indiens Glutsonne“ ist ein großartiges Werk der Natur, das in der schönsten Weise die Natur der indischen Landschaften zeigt. Die neuen Bilder von der Natur „König“ sind in der Darstellung und in der Ausführung von glänzender Schönheit.</p> </div>
<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">Unter Indiens Glutsonne!</p> <p style="font-weight: bold;">Erlernisse in den Dschungeln. 5 Akte.</p>	

Ein realistischer Schiffsbrand

Die Explosion eines Forts

Wildbewegte Reiterseenen

Kolossale Massenwirkungen

Nervenaufpeitschende Jagdbilder

Prächtige Natursichten

35-36 Inserate zu **UNTER INDIENS GLUTSONNE** (FRA UOMINI E BELVE, Giulio Antamori, I 1913) in *Der Kinematograph*, Nr. 372, 11.2.1914, o. S. und in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 3, 17.1.1914, 20-21 (Ausschnitt)

minent in einem typografisch hervorgehobenen Schriftkasten, in dem die verschiedenen Attraktionen des Films aufgeführt sind, erfährt man in der *Lichtbild-Bühne*, dass der Film «[n]ervenaufpeitschende Jagdbilder» (Inserat 1914h, 21) enthält, und auch im Inserat in *Der Kinematograph*, das die positiven Pressestimmen zum Film werberisch zusammenfasst, wird inner-

halb einer Rezension aus *Die Zeit am Sonntag* auf die «nervenpeitschenden Tigerjagden» (Inserat 1914g, o. S.) verwiesen. In einem anderen doppelseitigen *Lichtbild-Bühne*-Inserat wird FRA UOMINI E BELVE außerdem als «sensationellste Attraktion» sowie als der «Aufsehen erregendste Film» (Inserat 1914i, 12f) bezeichnet. Zudem sei er – auch dies ein zugkräftiges Werbeargument im wilhelminischen Deutschland – «[m]it größtem Beifall Sr. Maiestät dem deutschen Kaiser vorgeführt» (ebd.) worden.

Bei FRA UOMINI E BELVE (1913) handelt es sich um einen italienischen Abenteuerfilm mit der Stummfilmdiva Hesperia (Olga Mambelli) in der Hauptrolle. Den Handlungsangaben im Inserat in *Der Kinematograph* zufolge gerät ein englischer Offizier in Indien beim Jagen in Gefangenschaft und kann schlussendlich fliehen. Die spektakulären Bilder der Tiger- und Elefantenjagd, die hier explizit als nervenerregend angepriesen sind, werden auch in den Zeitungsausschnitten im *Kinematograph*-Inserat mehrfach hervorgehoben (vgl. Inserat 1914g, o. S.).

Die Popularität von Filmen mit exotischen und wilden Tieren in der Zeit des frühen Kinos spiegelt sich in zahlreichen Abbildungen und Hinweisen auch in den Filmwerbungen der Zeit wider. Einerseits stellte das wilde Tier einen außergewöhnlichen Schauwert für das Publikum dar, andererseits ließen sich spannungsvolle Filmszenen kreieren, in denen sich Figuren in Lebensgefahr befinden.

Filmwerbungen der 1910er-Jahre priesen die gefährlichen Tierszenen oftmals an, indem deren nervenerregende Qualität betont wurde. In medizinischen Kreisen war um die Jahrhundertwende übrigens eine ähnliche (wenn auch konträr bewertete) Idee verbreitet: Der Psychiater und Professor für Psychiatrie Richard Freiherr von Krafft-Ebing etwa sah in sensationellen Zirkusdarbietungen ein Zeichen für die Nervosität seiner Mitmenschen, die aufgrund ihrer Konstitution nur noch durch starke Reize zu gewinnen sind:

Auch ihre Unterhaltung im Circus oder in der Menagerie muss durch eine Gefahr für Andere und die damit verbundene Emotion (Trapezkünstler, Löwenbändiger) gewürzt sein. Es ist nur zu wundern, dass man noch nicht daran geht, unserer modernen Gesellschaft den Genuss der Stiergefechte zu verschaffen.

(Krafft-Ebing 1885, 89)

Indes bargen solche Szenen bei den Dreharbeiten auch für die Filmdarstellenden beträchtliche Gefahren – und dies stellte eine zusätzliche Attraktion der Filme dar, die auch in der Filmwerbung hervorgehoben wird. Unter der Rubrik «Neue Films» wird in *Der Kinematograph* etwa von den

gefährlichen Dreharbeiten zum Kinodrama *DIE LEBENDE BRÜCKE* (Friedrich Müller, Komet-Film, D 1912) berichtet, das in einem Tierpark⁷⁸ aufgenommen wurde (vgl. Anon. 1912f). In sensationalistischer Manier und aus der Augenzeugen-Perspektive wird von einem zähnefletschenden Riesenbären berichtet, der für eine Filmszene auf ein kleines Kind losgelassen und dann in letzter Sekunde erschossen wurde.

Auch die Hauptdarstellerin Margot Petersen musste dem Artikel zufolge für eine «nervenreizende Zirkusdarbietung» (ebd.) einen lebensgefährlichen Trick ausführen und über ein über eine Löwengrube gespanntes Seil balancieren. Für eine Reiterszene auf einem ungesattelten Araberpfred habe sie, so wird im Artikel hervorgehoben, während der Dreharbeiten fast ihr Leben verloren. Beim Sturz vom durchgebrannten Pferd hätte sie jedoch Glück gehabt: Sie fiel «lediglich» in Ohnmacht und kam mit einem verlorenen Zahn und einer vorübergehenden Körperlähmung davon. Auch der Hauptdarsteller Rudolf Meinert brachte sich laut des Artikels in Lebensgefahr, indem er sich in einen Löwenkäfig begab (vgl. ebd.).⁷⁹ Die Beschreibung «nervenreizen[d]» ist im vorliegenden Fall also nicht nur auf die Diegese bezogen, sondern auch auf den realen Produktionsprozess des Films. Dass es bei den Dreharbeiten gefährlich zugeht, mochte für das Zielpublikum einen Anreiz darstellen, den Film zu sehen.

Ebenfalls bemerkt sei, dass der häufige Einsatz von wilden Tieren in Sensationsfilmen, der teilweise keineswegs handlungslogisch erfolgte, aus zeitgenössischer Sicht auch kritisch oder mit Belustigung aufgefasst wurde. Man war mitunter der Meinung, die «nervenpeitschende Sensation oder unbegründete Löwen-Mitwirkung» (Anon. 1913o, 24) seien zur wirkungslosen, weil massenhaft auftretenden Tendenz, zur Schablone, geworden.

Auf humoristische Weise thematisiert zum Beispiel auch die norwegische Schauspielerin Aud Egede-Nissen (die ab 1914 in deutschen Filmen

78 Die Aufnahmen fanden im Tierpark Hagenbeck in Stellingen bei Hamburg statt. Zur Geschichte der Firma Hagenbeck, die im 19. und 20. Jahrhundert u. a. Völkerausstellungen veranstaltete und in deren Tierparks auch Menschen zur Schau gestellt wurden, vgl. Dreesbach (2005, 40–55).

79 In der Beschreibung des Films in der *Lichtbild-Bühne* heißt es zu Beginn apologetisch: «Das neunköpfige Ungeheuer, Publikum genannt, verlangt nach Sensationen, die sich überstürzen, die Nerven erregen, das Herz zum Stocken bringen und das Blut durch die Adern jagen. Die stille Zeit des Träumens hinter der Ofenbank ist vorüber, denn der harte Daseinskampf und die nervöse Ueberhast der täglichen Hatz duldet nicht Sentimentalität und Weichheit. Kein Wunder, daß das Publikum nach Paprika im Kino verlangt und die schwache Milchsuppe der sogenannten Volksbildner als reiz- und geschmacklos weit von sich weist. Darum wird das Kino-Drama, der Spiegel der Menschen mit all ihrem Haß und all ihrer Liebe stets die Hauptnahrung für den geistig Hungerigen sein, der im Kinema Anregung und Zerstreuung sucht» (Anon. 1913h, 21). Danach wird *DIE LEBENDE BRÜCKE* als diese Ansprüche vollends erfüllender Film angepriesen.

spielte) den Trend der Raubtierszenen in ihrem Filmgedicht «Filmkollegen» (1916), in dem sie die modische Gefährlichkeit von Dreharbeiten schildert:

Man filmt, wie könnt' es anders sein, / Gewöhnlich mit Kollegen, / Oft sind sie groß, oft sind sie klein, / Teils schüchtern, teils verwegen. / Meist sind sie klug, mitunter nicht, / Gewöhnlich schön, nie häßlich [sic], / Oft arrogant, doch öfters schlicht, / Meist nett und selten gräßlich. / [...] Jedoch der hohe Publicus / Wird jederzeit betonen, / Ein Filmstück ist mir nur Genuß, / Enthält es Sensationen. / Und Publicus, das wilde Tier, / Lechzt stets nach seinesgleichen, / Schreit: «Wilde Bestien wollen wir, / Sonst geh'n wir über Leichen!» // So kriegt der arme Filmartist / Selbst Löwen als Kollegen, / Auch Schlangen, voller Hinterlist, / Die Nerven aufzuregen. / Ob er dabei gefressen wird, / Was kümmert das die Masse, / So lang' das Geld im Kasten klirrt, / Bis überfließt die Kasse. // Auch mir hat man schon zugeteilt / Zehn Löwen als Kollegen, / Mit Schlangen hab' ich mich gekeilt, / Des Honorares wegen, / Und wenn man auch mehr Geld gewinnt, / So will es mir doch scheinen, / Daß mir Kollegen lieber sind / Mit Armen und mit Beinen.

(Nissen 1916, o. S.)

Um die Nerven des Publikums zu erregen, setzt man, so beschwert sich die Schauspielerin augenzwinkernd in der *Lichtbild-Bühne*, die Darstellenden von Kinodramen erheblichen Gefahren aus. Im gleichen Zug wird freilich damit auch hier für die Filme mit Nissen Werbung gemacht, denn der Hinweis auf die gefährlichen Dreharbeiten fungiert als Anreiz zum Sehen der Sensationsfilme.

Es ist naheliegend, dass solche riskanten Dreharbeiten nach dem damaligen Verständnis auch die Nerven der Mitwirkenden selbst beanspruchten. Das *Lichtbild-Bühne*-Inserat für die US-amerikanische Filmserie *THE ADVENTURES OF KATHLYN* (*DIE ABENTEUER DER SCHÖNEN KATHLYN*, Selig Polyscope Company, USA 1913), die in Deutschland als «Riesen-Film» (Inserat 1914b, 39) vertrieben wurde (vgl. Canjels 2011, 24–28), hebt besonders das nervenschädliche Risiko für die Schauspielerin während der Dreharbeiten zu diesem Film hervor: «Miß Kathlyn Williams, die schöne, unerschrockene Haupt-Darstellerin, hat sich den nervenzerrüttenden Strapazen dieses Stückes willig unterworfen» (ebd.). Der Zielgruppe wird darauf besonders die Beobachtung der im Action-geladenen Film dargestellten und beim Dreh gefährlichen Situationen schmackhaft gemacht, was im Inserat mehrmals mit der sensationalistischen Formel «Sie werden sehen, wie [...]» eingeleitet wird. So heißt es zum Beispiel: «Sie werden sehen, wie Kathlyn an einem Scheiterhaufen gefesselt, den Flammen preisgegeben und durch einen Elefanten gerettet wird» (ebd.).

Bei *THE ADVENTURES OF KATHLYN* handelt es sich um ein *Serial-queen-Sensationsdrama* (*serial queen melodrama*), ein US-amerikanisches Genre, das in den 1910er-Jahren sehr beliebt war. Singer, der diesen Filmserien eine Studie widmet, weist auf die paradoxe Natur der Filme hin, in deren Zentrum eine aktive und selbstbestimmte weibliche Heldin steht, die sich Herausforderungen mutig stellt und sich dabei Gefahren aussetzt – ganz im Sinne des zeitgenössischen Stereotyps der *Neuen Frau* –, in denen diese Heldin jedoch häufig auch wehrlos und als Opfer männlicher Gewalt und Macht inszeniert ist: «The genre as a whole is [...] animated by an oscillation between contradictory extremes of female prowess and distress, empowerment and imperilment» (Singer 1996, 165).

Die ambivalente Opferrolle der mutigen Heldin, die aus gefährlichen Situationen gerettet werden muss, wird auch in der vorliegenden Reklame für *THE ADVENTURES OF KATHLYN* besonders unterstrichen, wobei die Grenze zwischen Star-Persona und Filmfigur (nicht nur aufgrund der gleichlautenden Namen) verwischt wird. Neugierig wird hier nicht nur auf die sensationelle Handlung gemacht, sondern es wird auch auf einer übergeordneten Ebene implizit dazu eingeladen, während des Sehens die nervenaufreibenden Strapazen der Schauspielerin bei den Dreharbeiten mitzubedenken.

Nebenbei sei bemerkt: Der Topos der gefahrvollen und nervenaufreibenden Dreharbeiten wurde typischerweise für Schauspielerinnen bemüht, mitunter jedoch auch auf männliche Darsteller angewendet (sowie auch auf andere Personen, die an den Dreharbeiten beteiligt waren).⁸⁰ So beginnt Harry Piel etwa sein werbendes Selbstportrait «Die Nerven des Sensationsdarstellers» in der Publikumszeitschrift *Filmland* im Jahr 1924: «Es gibt wohl kaum einen künstlerischen Beruf, der so an den Nerven zerrt, wie der des Filmschauspielers» (Piel 1924, 23). Piel selbst schildert gleich mehrere gefährliche Drehsituationen, bei denen seine «Nerven auf die härteste Probe» (ebd., 26) gestellt worden seien: Für den Film *DER MANN OHNE NERVEN* (Gérard Bourgeois / Harry Piel, D 1924) hätte er sich in 3 Kilometern Flughöhe mit bloßen Händen am Seil eines losgerissenen Fesselballons festgehalten; bei den Dreharbeiten für *DIE GEHEIM-*

80 Der Operateur Charles Engel berichtet 1914 in seinem Artikel «Auf der Suche nach sensationellen Films» von auch für den Kameramann gefährlichen Drehsituationen in der Nähe von oder mit wilden Tieren. Im Zusammenhang mit einer Jagdszene, die «dazu angetan war, die Nerven des Publikums aufzurütteln», schreibt Engel: «Was soll man aber zu dem ruhigen Mute des Operateurs sagen, der sich bereit fand, in der Entfernung von einigen Metern diesen Kampf zwischen dem wilden Tiere und dem Menschen im Bilde zu verewigen. Soll einem nicht ein Grauen überkommen bei dem Gedanken an die große Gefahr, die damit verbunden war, diesem Duell aus nächster Nähe beizuwohnen?» (Engel 1914, 22).



37–38 Halsbrecherische Stunts von Harry Piel in *DER MANN OHNE NERVEN* (Gérard Bourgeois / Harry Piel, D 1924), Setfotografie in *Filmland*, Nr. 5, Februar 1924, 24 und Filmstill

NISSE DES ZIRKUS BARRÉ (Harry Piel, D 1920) sei er mit einem freilaufenden Löwen konfrontiert gewesen. Seine gesunden Nerven hätten Piel jedoch in diesen lebensgefährlichen Situationen vor dem Tod bewahrt. Piel beteuert, er «bezwinde» seine «Nervosität durch Willenskraft, um keine «beruhigenden Mittel» einnehmen zu brauchen» (ebd.).

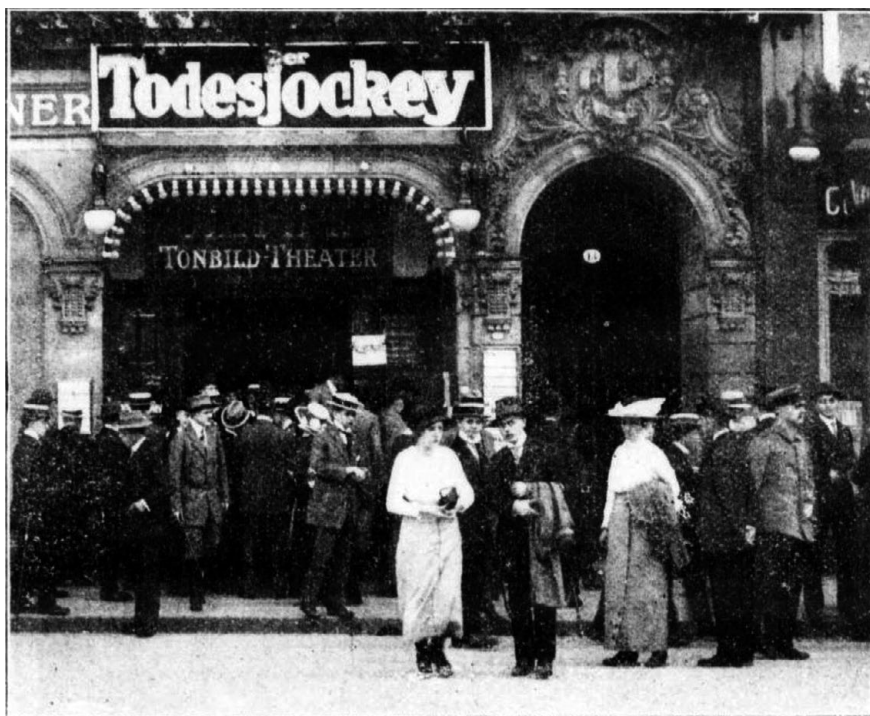
Besonders beliebt waren in den 1910er-Jahren Sensationsdramen, die im Zirkus- oder Varieté-Milieu spielten, nicht zuletzt, weil der Zirkus als Handlungsort verschiedenste Möglichkeiten für actionbetonte Filmhandlungen bot: exotische und wilde Tiere etwa, wagemutige Zirkusnummern oder das anrühige Artistenmilieu. Auch für diese Filme wird in der Filmwerbung häufiger die Charakterisierung «nervenerregend» verwendet.⁸¹

In einer kurzen Rezension werbenden Charakters⁸² von *IL JOCKEY DELLA MORTE* (*DER TODESJOCKEY*, Alfred Lind, Vay Film, I 1915) in der *Lichtbild-Bühne* wird eine Spezialvorstellung des Films in Berlin geschildert:

Man sollte die große Sensation «Der Todesjockey» besichtigen, und als der gewaltig im Aufbau inszenierte Film in vier Akten zu laufen begann,

81 Beispiele hierfür stellen auch *DIE LEBENDE BRÜCKE* oder *DIE ZIRKUSHELDIN* (Eugen Illés, Literaria Film, D 1914) dar – beides Filme, deren Handlungen im Zirkus- oder Artistenmilieu spielen.

82 Die werberische Schluss-Formulierung «Der Film wird überall einen riesigen Beifall auslösen und zu Prolongationen zwingen» (Anon. 1915e, 20) weist auf eine außerredaktionelle Autorschaft hin.

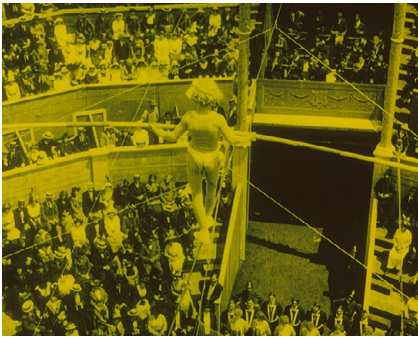


39 Menschenschlange bei der Nachmittagsvorstellung von DER TODESJOCKEY (Alfred Lind, I 1915) im Dresdener Olympia Theater (1915) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 38, 18.9.1915, 60–61

da setzte gleich vom ersten Augenblick an die atembeklemmende Nervenanspannung im Publikum ein. In raffiniertester Technik überstürzen sich hier fast die Tricks und Sensationen [...]. – Oft waren die Situationen so faszinierend und packend, daß spontaner Beifall mitten in der Filmvorführung ausbrach. (Anon. 1915e, 20)

Neben der Schilderung des Szenenapplauses ist hier ausdrücklich die körperliche Wirkung auf das Publikum hervorgehoben («atembeklemmende Nervenanspannung»). Nervenspannende Szenen bietet der (überlieferte) Film alleweil.

Alfred Linds Film *IL JOCKEY DELLA MORTE*, in den Werbungen mal als «Cirkusdrama» (Inserat 1915e, 60 f.), mal als «Sensations- und Detektivdrama» (Inserat 1915d, o. S.) bezeichnet, erzählt die Geschichte einer Kindesentführung und spektakulären Flucht: Jahre nach der Entführung seiner Cousine kommt Henri den Entführern (es sind fahrende Zirkusbetreiber) auf die Spur und macht sich auf die Suche nach seiner Cousine. Henri findet sie als mittlerweile erwachsene Frau, die als Zirkusartistin im Cirque Bartoli auftreten muss. Als Todesjockey verklei-



40a-d Spannungsvolle Szenen aus *IL JOCKEY DELLA MORTE* (*DER TODESJOCKEY*, Alfred Lind, I 1915)

det schleicht er sich in die Manege und hilft seiner Cousine zu fliehen. Auf der Flucht werden sie von den kriminellen Zirkusleuten verfolgt, kommen aber dank ihrer außerordentlichen akrobatischen Fähigkeiten davon. Dabei ergeben sich spektakuläre Szenen, in denen die zwei über die Dächer Mailands fliehen, es kommt zu einer gefährlichen Autojagd, sie fliehen mit einer Draisine vor einer Lokomotive, sie erklimmen einen Berg, sie springen von einer Brücke und überqueren einen Fluss, indem sie mit dem Fahrrad über ein aufgespanntes Seil fahren (usw.).

Die Spannung der Handlung – die Nervenanspannung – ergibt sich in *IL JOCKEY DELLA MORTE* zweifellos aus den vielfältigen, geradezu demonstrativ aneinandergereihten spektakulären Szenen der Flucht und den halsbrecherischen Stunts der vor den bewaffneten Verfolgern fliehenden Figuren. Während die Artistik-Nummern, die die Figuren zu Beginn des Films vorführen, verhältnismäßig gesichert wirken (zum Beispiel ist bei der Seiltanznummer ein Fangnetz zu sehen), scheinen die in den Außenraum übertragenen Fluchtszenen – gerade aufgrund des Kontrasts durch diesen dramaturgischen Trick – gefährlicher.

Entgegen der Tendenz der redaktionellen Beiträge der Branchenpresse, während der Zeit des Ersten Weltkriegs die *nervenberuhigende* Wirkung des Kinos zu betonen, wurden also auch in dieser Phase Inserate geschaltet und werbende Filmbeschreibungen der Verleihe veröffentlicht, die bestimmte Filme als (im positiven Sinne) *nervenerregend* bewarben. Dies führt zu einem paradoxen Gesamtbild der Zeitschriften.

In Filmwerbungen in der *Lichtbild-Bühne* (nicht jedoch in *Der Kinematograph*) wurden sogar Kriegsfilm als *nervenerregend* angepriesen.⁸³ Im propagandistischen Kolonialdrama *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* (Hubert Moest, Deuko Deutsche Kolonial-Film GmbH, D 1918) etwa gerät Burgdorf, ein deutscher Farmer, in Dahomey (heute: Benin) in französische Kriegsgefangenschaft und wird vom sadistischen Lagerkommandanten auf grausame Weise gefoltert, bevor ihm mit dessen Frau die Flucht gelingt.⁸⁴

Über dem zweiseitigen Inserat für den Film in der *Lichtbild-Bühne* prangt prominent die Überschrift «Ein atemloser Film nervenerregender Spannung» (1918b, 20f): erneut eine positive Auffassung der Nervenaufrregung innerhalb einer Charakterisierung, die auf das körperliche Erleben der Zuschauenden abzielt. Gefährliche Situationen, die Brutalität der Folterszenen oder die Fluchtszenen dürften im vorliegenden Fall die Charakterisierung «nervenerregend» provoziert haben.

Auch in einem weiteren Fall bezieht sich der Hinweis auf das Nerven-erregende auf die im Film dargestellte Brutalität. Dem Inserat liegt eine eigentümliche, sensationalistische Werbestrategie zugrunde: Die gegnerische Kritik wird in der Werbung für *DIDA IBSENS GESCHICHTE* (Richard Oswald, Richard Oswald-Film G. m. b. H., D 1918) integriert und geradezu für die eigenen Zwecke vereinnahmt. Im *Lichtbild-Bühne*-Inserat für Richard Oswalds Tragödie werden nämlich u. a. Rezensionen aus Tageszeitungen zitiert, die den Film nicht ohne Vorbehalt empfehlen. In der *Vossischen Zeitung* heißt es beispielsweise zur *Geschichte*, die von einer von ihrem sadistischen Ehemann gequälten jungen Frau handelt: «Die zwei Akte dieser Höllenpein greifen hart an die Nerven, und nicht ganz mit Unrecht stellte einiges Zischen die Frage, ob dies die Aufgabe eines Films sei ...» (Inserat 1918c, 73). Der kritische Kommentar aus der Zeitung gerät, integriert in eine Werbeanzeige, zum Verkaufsargument. An diesem

83 Weitere Kriegsfilm, die in der *Lichtbild-Bühne* mit dem Attribut «nervenerregend» beworben wurden sind *DIE 10TE ISONZOSCHLACHT* (Sascha-Film, A/HU 1917) sowie *MIT HERZ UND HAND FÜR'S VATERLAND* (Luise Fleck / Jacob Fleck, Wiener Kunstfilm, A/HU 1915). Eine ausführliche Beschreibung des Films *DIE 10TE ISONZOSCHLACHT* und seiner Rezeption in der Schweiz bietet Gerber 2017, 495–513.

84 Mit den widrigen Produktionsumständen des Films, der teilweise in einem deutschen Gefangenenlager für Menschen muslimischen Glaubens aufgenommen wurde, hat sich Fuhrmann (2010, 37–43) auseinandergesetzt.

Beispiel lässt sich die manchmal bewusste Strategie der Filmbranche, die Argumente der gegnerischen Seite ins Gegenteil zu verkehren, also im ganz konkreten Sinne beobachten.

Ein Verweis auf die nervenerregende Qualität findet sich schließlich ebenfalls in den in der *Lichtbild-Bühne* sowie in *Der Kinematograph* erscheinenden Inseraten zum Film *OPIMUM* (Robert Reinert, Monumental-Film-Werke, D 1919). In den beiden grafisch anspruchsvoll gestalteten dreiseitigen Inseraten wird Robert Reinerts Werk nicht nur in superlativistischer Art und Weise als «[d]er beste Film der Welt» und «[d]as gigantischste [sic], was je ein Menschenhirn erdacht und auch vollbracht hat» umschrieben, sondern auch als «Die Sensation der Nerven» (Inserat 1918f, o. S.; Inserat 1918i, 4) bezeichnet.

In *OPIMUM* erforscht Prof. Dr. Gesellius (Eduard von Winterstein), ein Arzt und Philantrop, in China die Wirkung von Opium. Der Arzt gelangt dabei an die junge Frau Sin (Sybill Morel), die vom Besitzer einer Opiumhöhle, Nung-Tschang (Werner Krauss), gefangengehalten wird. Gesellius rettet Sin daraufhin und flieht mit ihr nach Europa, verfolgt vom rachsüchtigen Nung-Tschang. Es folgen einige dramatische Verstrickungen, durch die Gesellius, von seiner Frau Maria mit seinem Lieblingsschüler betrogen, in Indien völlig der Opiumsucht verfällt, bis er in seiner eigenen Klinik stirbt.

Reinerts Sensationsdrama, das Action, Exotik und Erotik mit Elementen der Familientragödie verbindet, bot dem damaligen Publikum zahlreiche Schauwerte und dramatisch zugespitzte, actionreiche Situationen wie etwa die Flucht aus der chinesischen Opiumhöhle oder eine Löwenattacke in der indischen Wildnis. Der verbreiteten Orientalismus-Mode folgend, zeigte der Film auch die (stereotypisierten) exotischen Welten Chinas und Indiens, ergänzt durch freizügige erotische Szenen, wie etwa Orgien in einer indischen Opiumhöhle.

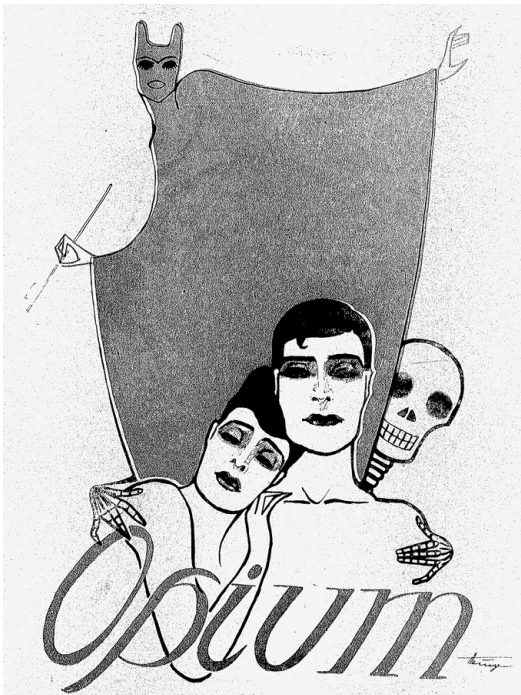
Geradezu exploitativ werden die tragischen Auswirkungen der Opiumsucht vorgeführt – ein weiteres beliebtes Motiv in dieser Zeit. Der Handlungsstrang der Gefangenschaft und Misshandlung der jungen Frau Sin schließt auch an den Trend der in den 1910er-Jahren populären *White-slave*-Filme an (vgl. Stamp 2005, 693), womit erneut ein Genre genannt ist, das im Umfeld der Kinoreformbewegung als nervenschädlich galt.⁸⁵ Alles in allem zielt *OPIMUM* stärker auf den Massengeschmack als Reinerts Film *NERVEN* (Robert Reinert, D 1919), der im selben Jahr erschien.⁸⁶

Die Reklame zu *OPIMUM* hebt nicht nur mit dem Hinweis «Sensation der Nerven» das körperliche Erleben des Films hervor, sondern betont

85 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

86 Vgl. zum Film *NERVEN* Kapitel 4.2.

O		Robert Reinerts erstes Monumentalwerk	O
		„Opium“ Die Sensation der Nerven	
P			P
		„Opium“ Das gigantischste, was je ein Menschen- hirn erdacht und auch vollbracht hat	
I			I
		„Opium“ Der internationale Film	
U			U
		„Opium“ Der beste Film der Welt	
M		Sächs. Kunstfilm-Verleih Leipzig, Salomonstr. 25a Telepr.: 6465 Telegr.-Adr.: Kunstfilm	M



41–42 Inserate zu Robert Reinerts OPIUM (D 1919) in *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 38, 27.9.1918, 3–5 und in *Lichtbild-Bühne* Jg. 11, Nr. 36, 7.9.1918, 99 (Ausschnitt)



43a–b Pikante Szene und gefährliche Löwenbegegnung in *OPIMUM* (Robert Reinert, D 1919)

auch – mit einer Anspielung auf den im Film thematisierten Opiumkonsum –, dass der Film auf seine Zuschauenden wie eine Droge wirke: «Mit Staunen und Zittern erleben wir – selbst wie berauscht – [...] Menschen-schicksale voll tragischer Gewalt mit!» (Inserat 1918i, 67).

Eine interessante Ausnahme innerhalb dieser Quellen bildet ein Inserat, das im Jahr 1913 in der *Lichtbild-Bühne* wie auch in *Der Kinematograph* erschien. Der kurze Film *LUFT, SONNE U. RUHE!*⁸⁷ wird in der Reklame der Monopol-film-Vertriebs-G. m. b. H. Hanewacker & Scheler wie folgt charakterisiert:

Unter dieser Devise führt uns hier das abwechslungsreiche Bild in die Schönheiten der freien Natur hinein, die durch glückliche Verbindung von Grosstadt-Komfort und idyllischer Landeinsamkeit den nervösen Kultur-menschen zum Ausruhen und stillen Genießen einladen.

(*Inserat 1913a, o. S.; Inserat 1913b, 39*)

87 Der Film konnte bisher nicht identifiziert werden.

am **3. Januar n. J.:**

„Luft, Sonne u. Ruhe!“

Mk.
205.-

Unter dieser Devise führt uns hier das abwechslungsreiche Bild in die Schönheiten der freien Natur hinein, die durch glückliche Verbindung von Großstadt-Komfort und idyllischer Landeinsamkeit den nervösen Kulturmenschen zum Ausruhen und stillen Genießen einladen.

44 Werbeanzeige für LUFT, SONNE U. RUHE in *Der Kinematograph*, Nr. 360, 19.11.1913, o. S. (Ausschnitt)

Nur in einem einzigen Fall wird in den analysierten Film-Inseraten also auf die *beruhigende* (statt die aufregende) Wirkung auf Nervöse verwiesen. Die Beschreibung deutet auf einen kurzen, nicht fiktionalen Natur- oder Reisefilm hin – auch erinnert der Titel an das lebensreformerische Credo <Licht, Luft, Sonne>. Diese Konzeption des Kinos als Ort stillen Genusses innerhalb der nervösen Großstadt korrespondiert mit positiven Verwendungen des Nervositätsdiskurses in der Branchenpresse, wie sie im vorangegangenen Abschnitt erläutert wurden.

Ein letztes Beispiel einer Filmreklame weist erneut daraufhin, dass negative Ansichten über Kino und Nervosität nicht unbemerkt an der Filmbranche vorbeigingen. Beinahe zynisch wird die Kritik der Kinoreform hier aufgegriffen, wenn es in der Werbe-Rezension unter der Rubrik «Bemerkenswerte Film-Neuheiten» zum Detektivfilm aus der HARRY HIGGS-Filmreihe *DIE STERBENDEN PERLEN* (Rudolf Meinert, Meinert Film Bürstein & Janak, D 1918) abschließend heißt: «Die Handlung ist in geschickter Weise zu einem durch mehrere Akte hindurch unentwirrbaren Netz versponnen, das, mit Hochspannung geladen, den Zuschauer [sic] den – ohne Schaden für die Gesundheit – angenehmen Nervenkitzel verschafft» (Anon. 1918a, 96).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Verweise auf ein – im positiven Sinne – nervenerregendes Filmerlebnis in der Filmwerbung der 1910er-Jahre häufig in Bezug auf actionreiche fiktionale Kinodramen vorliegen: Detektiv- oder Kriminalfilme, Abenteuerfilme, Dramen, die im Zirkus- oder Artistenmilieu spielen, Kriegsfilm.⁸⁸ Narrative Konstruktio-

88 In einer weiteren ähnlichen Quelle, die aber nicht im engeren Sinne zur Filmwerbung, sondern eher zur Filmkritik im heutigen Sinne gehört, wird auch das berühmte Schauerdrama *DER STUDENT VON PRAG* (Paul Wegener / Stellan Rye, Deutsche Bioscop GmbH,

nen, die auf Spannung abzielen und besonders auch das Vorkommen von Gewalt sowie gefährliche Szenen mit wilden Tieren schienen die Attribuierung als nervenerregend angestoßen zu haben. Nur in einem Beispiel wird eine beruhigende Wirkung auf nervöse Menschen angepriesen. Wie in einigen Beiträgen im redaktionellen Teil der Zeitschriften wird auch in der Filmwerbung der kulturpessimistische Diskurs zur Nervosität ins Positive gewendet. Die angeblich nervenerregende Qualität der Filme stellt hier ein Verkaufsargument dar und geht mit der Konvention einher, in den Inseraten und werbenden Filmbeschreibungen ein körperliches Erleben der Filme anzupreisen.

Eine Tatsache sticht dabei besonders ins Auge: In den Reklamen in *Der Kinematograph* wird im gesamten Jahr 1913 kein einziger Film als nervenaffizierend charakterisiert. Außerdem gibt es zwischen 1915 und 1918 nur noch eine einzige derartige Werbung (nämlich im Jahr 1918 für den Film *OPIMUM*). Falls es sich beim Verschwinden dieser Charakterisierung nicht um einen simplen Zufall handelt, könnte dies mit einem um 1913 an seinen Höhepunkt gelangtes Bewusstsein für die Thematik der Nervenschädlichkeit des Kinos erklärt werden, wie sie von kinoreformerischen und kinokritischen Stimmen kontinuierlich geäußert wurde.⁸⁹ Wie gezeigt wurde, publizierten die Zeitschriften in den gleichen Jahren dementsprechend Artikel, die sich mit dieser Kritik auseinandersetzen und sich gegen solche Vorwürfe positionierten. Außerdem wurde in den Zeitschriften selbst ein Diskurs über rufschädigende Werbepraktiken geführt.⁹⁰ Es könnte sein, dass, um Provokationen (sowie peinliche Widersprüche zu den redaktionellen Beiträgen) zu vermeiden, redaktionell eingegriffen wurde. Für dieses Bewusstsein spricht auch die Tatsache, dass der Inhalt des Anzeigenteils von *Der Kinematograph* auch beim Bruch der Zeitschrift mit der Kinoreformbewegung ein Thema war, wie Schorr erklärt (vgl. 1990, 80). Dies betraf sowohl die Formulierungen in den werbenden Filmbeschreibungen als auch die Auswahl der Inserate (ebd. 80f.).⁹¹

Allerdings ergibt die Untersuchung der Quellen aus der *Lichtbild-Bühne* ein ganz anderes Bild. Hier werden Filme in Reklamen nämlich

D 1913) als nervenerregend bezeichnet. Der Rezensent oder die Rezensentin beschreibt die Wirkung des Films als eine das rationale Denken außer Kraft setzende: «Ich wollte analysieren und sezieren, aber die Wirkung, die von dem Stück ausging, löste nur ein Gefühl aus: Fassungsloses Grauen. Atemlos, die Nerven fieberhaft gespannt, folgte man der Handlung» (J. W. 1913, 23).

89 Vgl. dazu Kapitel 2.

90 Vgl. dazu Kapitel 3.4.

91 Schorr erläutert: «der ›Kinematograph‹ zeigte nach Auffassung der Reformier offenbar eine zu hohe Bandbreite insbesondere im Inseraten- (pikante ›Herrenfilms‹) und Filmkritik-Teil (hoher Prozentsatz von Waschzetteln)» (1990, 80 f.).

überhaupt erst ab 1912 als nervenerregend charakterisiert; die meisten Nennungen finden sich in den Kriegsjahren 1915 und 1918. Obwohl *Der Kinematograph* mit den kinoreformerischen Positionen durch seine anfängliche Offenheit gegenüber der Bewegung vielleicht noch vertrauter war als die *Lichtbild-Bühne*, hat sich bisher abgezeichnet, dass die beiden Zeitschriften zu einem ähnlichen Grade reflektiert mit dem Thema der Nervosität umgingen. Wenn dies alles keinen Zufall darstellt, bedeutet es vielleicht, dass die *Lichtbild-Bühne* diese Inserate und Filmbeschreibungen (bewusst) in Kauf nahm, dass es sich gewissermaßen um ein Zugeständnis an die zahlenden Inserenten handelte, während *Der Kinematograph* solche Werbungen mit der Charakterisierung ‹nervenerregend› ab 1913 bewusst vermied.

Filmwerbung in der Kritik

Um die Wende zum 20. Jahrhundert bestimmten verschiedene neue visuelle Elemente das moderne Erscheinungsbild der Städte:

Sowohl das grossformatige Bildplakat als auch der frühe Kintopp galten als Ausdruck einer städtischen Moderne, in der die visuelle Wahrnehmung zunehmend durch Phänomene geprägt wurde wie Leuchtreklamen, Warenhäuser, Lichtspieltheater, Plakatwerbung, Giebelwerbung, dekorierte Ladenfronten, üppige Schaufenstergestaltungen, elektrifizierte und mit Reklametafeln beschilderte Strassenbahnen, Sandwichmänner, Handzettelverteiler und so weiter. (Ernst 2004, 265)

Im öffentlichen Diskurs um diese moderne Bilderflut geriet nicht nur das Kino als Schaudispositiv, sondern auch die Plakatwerbung in die öffentliche Kritik, bald forderte man die gesetzliche Regulierung der oft als gefährlich und wirkmächtig eingeschätzten visuellen Reize (vgl. ebd.).

Unter Mitgliedern der Kinoreformbewegung und anderen kinokritischen Stimmen bezog sich die Kritik häufig auch auf die schlechte visuelle Gestaltung und die sensationalistischen Züge der Filmwerbung.⁹² So verurteilt Hermann Häfker bereits im Jahr 1907 in seinem Artikel ‹Das Recht auf Schönheit› (der wohlgemerkt in *Der Kinematograph* erschien) an erster Stelle die Plakate und Reklamebilder an den Kinematografentheatern als schmutzig und unsittlich (vgl. Häfker 1907, o. S.). Wie Johannes Kamps konstatiert, wurde diese ‹Debatte um eine Reform der Reklame [...] noch bis in die Kriegsjahre geführt› (Kamps 2004, 50).

92 Zur Situation in der Schweiz vgl. Gerber (2013, 15–17); aus zeitgenössischer Sicht vgl. Tannenbaum (1914).

Vor dem Hintergrund der Kritik an ‹geschmackloser› und sensationsheischender Kinowerbung musste der Verweis auf die nervenerregende Qualität der Filme innerhalb von Filmwerbungen problematisch wirken und geradezu Futter für das kinogenerische und -reformerische Lager darstellen. Noch im Jahr 1921 greift etwa der Schweizer Pfarrer Hermann Halter in seiner vehement kinofeindlichen Schrift *Die Kino-Frage. Ein Wort zur Aufklärung über das heutige Kino-Wesen* bewusst die zeitgenössische sensationalistische Werbesprache auf, wenn er Kinodramen wie folgt beschreibt:

Nun, eine solche Kino-Szene (‹Kino-Schlager›) ist gewöhnlich die Darstellung irgend eines möglichst aufreizenden Schauer-Romans oder eines spannenden Detektiv-Dramas, einer sinnlichen Liebesaffäre, Szenen, die eine ‹Nerven-Hochspannung von 30'000 Volt› erzeugen, alle die niederen Triebe, die im Menschen zu finden sind, tüchtig aufstacheln und in das Ungemessene steigern. Jedes Gefühl wird aufgepeitscht. (Halter 1921, 12)

Gerade das körperliche Erleben der Filme, wie es von den Reklamen der Branchenzeitschriften gerne hervorgehoben wurde, verurteilt Halter. Zum Schluss seiner eindringlichen Schmähschrift plädiert der Pfarrer für die Wahl von Stoffen, die ‹weder dem Auge, noch den Nerven, noch der Seele› (ebd., 38) schaden, worunter er sich vor allem dokumentarische Filme vorstellt.

Die gegnerische und reformerische Kritik an der Filmreklame wird in der Branchenpresse durchweg wahrgenommen und explizit verhandelt. Dass auch in den Branchenzeitschriften eine Debatte um die Reform der Kinowerbung entbrannte, ist darauf zurückzuführen, dass diese darauf bedacht waren, das Ansehen des Kinos in der breiteren (bürgerlichen) Öffentlichkeit zu steigern.

Im Artikel ‹Der äußere Feind und das Jahrmarktsplakat› (Spectator, 1912) in *Der Kinematograph* wird etwa explizit auf die negative Wirkung sensationalistischer Reklame auf die öffentliche Wahrnehmung des Kinos verwiesen und ein Ende der ‹Schundplakate› (ebd.) gefordert. Die gleiche Problematik, spezifisch auf die *verbalen* Anteile der Plakate und Werben bezogen, wird vier Jahre später im kurzen Artikel ‹Fort mit den Untertiteln› (Anon. 1916a) verhandelt:

Die Wortreklame für den Film ist abstossend für diejenigen Kreise, die man immer noch mehr heranzuziehen bestrebt ist. Für die Gebildeten. Worin sie sich ausdrückt? In den Titeln der Filme, noch bei weitem stärker aber in den unsagbar schädigenden Untertiteln. (ebd., o. S.)

«[G]rosser Sensationsschlager», «Riesen-Sensations-Film», «kolossal spannendes Dschungeldrama», «Kriegsschlager», «tiefergreifendes soziales Sitten-Drama», «packender Lebensroman» oder «Sensations-Tierdrama» sind Beispiele von – damals auch in *Der Kinematograph* üblichen – Charakterisierungen (hier als «Untertitel» bezeichnet), die im Artikel in großer Zahl aufgeführt werden (vgl. ebd.).

Auch die *Lichtbild-Bühne* beschäftigte sich mit der Thematik der rufschädigenden Werbepraktiken. In einem kürzeren Artikel unter der Rubrik «Was die ‹L. B. B.› erzählt» (Anon. 1914m) erschien 1914 eine Meldung, in der ein Reklamezettel des Berliner Prinzess-Theaters verurteilt wird, auf dem zu lesen gewesen sei:

Das zweiaktige Sensations-Schauspiel «Eine dunkle Tat» handelt von 1. einem schönen Mädchen, 2. deren Bräutigam und Geliebten 3. von Gift und einer Jagd nach Verbrechern. Es ist positiv eines der nervenpeitschendsten Dramen. (ebd., 24)

Der beschriebene Reklamezettel wird darauf als «erhebliche Geschmackslosigkeit» und – ironisch – als «eine nervenpeitschende Glanzleistung des Kinoleiters» (ebd.) bezeichnet.

Der Artikel «Unsaubere Reklame» (1914) von Chefredakteur Arthur Mellini zeigt auf, dass die *Lichtbild-Bühne* sich durchaus auch für die Kinobranche einsetzte, wenn diese wegen sensationalistischer Werbung allzu stark unter Beschuss kam. In der *Ersten Internationalen Filmzeitung*, so geht aus dem Artikel hervor, habe der Redakteur Willy Böcker die schädliche Wirkung der Reklame für den Film *ATLANTIS* (August Blom, Nordisk-Film, DK 1913) verurteilt. Offenbar hatte man als Werbemaßnahme Flugblätter mit der Überschrift «Ein großer Ozean-Dampfer gesunken» verteilt, weswegen der darüber entsetzte Böcker vor «plötzliche[n] Todesfälle[n]» (Mellini 1914, 32) warnte, die sich beim Anblick dieser Flugblätter ereignen könnten. Mellini weist einerseits darauf hin, dass sich die *Lichtbild-Bühne* seit Anbeginn gegen «Reklame-Auswüchse» stellte, betont andererseits aber auch die Tatsache, dass Reklame auf den «Normalmenschen» und nicht auf «krankhafte, hysterisch [sic] oder allzu sensible Ausnahme-Naturen» (ebd.) zugeschnitten sein müsse. Dies entspricht wiederum der Logik der Argumente, die von den Branchenpresse bezüglich der Filmzensur oder ärztlichen Berichten zur nervenschädlichen Wirkung des Kinos angeführt werden.⁹³

93 Vgl. dazu Kapitel 3.1.

Ein ähnliches Beispiel, in dem die Charakterisierung «nervenerregend» von Seiten einer Branchenzeitschrift explizit kritisiert wird, findet sich im Schweizer Magazin *Kinema*. Im kurzen Artikel «Schädigende Praktiken» (Anon. 1917) wird vor der negativen Wirkung von Reklamen gewarnt, die die nervenerregende Qualität der Filme anpreisen. Verwiesen wird auf die Plakate, Prospekte und Zeitungsinserate für den Film *AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS*⁹⁴ auf denen anscheinend Folgendes zu lesen war: «Kindern und nervenschwachen Personen ist der Besuch nicht anzuraten» (ebd., 14). Die sensationalistische Werbestrategie⁹⁵ wird im Artikel mit Empörung kritisiert:

Das geht doch über die Hutschnur; denn es ist klar ersichtlich, dass der Unternehmer nicht beabsichtigte, den Besuch Kindern und nervenschwachen Personen abzuraten, sondern auf die Sensationslust des Publikums abzustellen. (ebd.)

Auf den guten Ruf der Lichtspielhäuser bedacht, wird sodann ermahnt: «Die hiesigen Kinos haben gerade schon genug behördlichen Schwierigkeiten entgegenzukämpfen und sich zu wehren gegen ungerechtfertigte Angriffe, die meist Gelegenheitsunternehmer und Outsider betreffen und angehen» (ebd.).

Wie bereits angedeutet, stellt sich gerade vor dem Hintergrund dieser Debatte um die sensationalistische Filmwerbung die Frage, wie Filminserate, die unverhohlen eine nervenerregende Wirkung auf das Publikum versprechen, in zwei Zeitschriften erscheinen konnten, in denen auch die gegnerische Kritik um das Thema der schädlichen Wirkung des Films auf die Nerven so intensiv diskutiert wurde. Dieses Nebeneinander der Diskursstränge deutet alles in allem auf die ambivalente Position der Branchenpresse hin. Einerseits hatte sie die Aufgabe, den Ruf des Kinos zu verteidigen und sich mit der gegnerischen Kritik auseinanderzusetzen, auch selbst eine kritische Haltung einzunehmen, andererseits aber waren die Zeitschriften finanziell auch direkt von der Branche abhängig.

94 Der Film konnte bisher nicht identifiziert werden.

95 Die gleiche Werbestrategie verfolgte auch das Hamburger Belle-Alliance-Theater in der Werbung zum Aktualitätenfilm *IL TERREMOTO IN SICILIA* (DIE ERDBEBEN-KATASTROPHE IN SIZILIEN, Cines, I 1909) und zum Tonbild *MESSINAS UNTERGANG* (Internationale Kinematograph und Lichtbild-Gesellschaft, D 1909), die am 17.1.1909 im *Hamburger Fremdenblatt* erschien. In der Anzeige heißt es: «Die überaus grosse Realistik in der von uns gebrachten kinematographischen Wiedergabe der Erdbeben-Katastrophe macht es uns zur Pflicht, stark-nervösen Personen und Kindern zu empfehlen, der Vorführung dieser Bilder nicht beizuwohnen».

3.5 Zwischenfazit: Verteidigung, Vorsätze und Verkaufsargument

Innerhalb der Branchenzeitschriften *Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* fällt zunächst die schiere Menge der vorgefundenen Quellen und die Vielfalt an Diskurssträngen zum nervenaffizierenden Kino auf, die sich im Einzelnen jedoch mit den verschiedenen Aufgaben der Branchenpresse erklären lassen.

Zum einen kommt es im Untersuchungszeitraum in beiden Magazinen besonders in der Hochphase zwischen 1912 und 1914 zu einer dezidierten Auseinandersetzung mit kritischen Positionen zur angeblichen Nervenschädlichkeit des Kinos. Zahlreiche Beispiele zeigen, dass sich die Branchenpresse dieser Vorwürfe genauestens bewusst war. Die Zeitschriften druckten solche Aussagen etwa ab, um über die gegnerische Rhetorik zu informieren. Sie präsentierten ihrer fachspezifischen Leserschaft aber auch Argumente zur Verteidigung der Branche: Die Kritik am Medium wird u. a. mit dem Hinweis auf das richtige Maß des Medienkonsums abgewiesen oder damit, dass Filme auf Gesunde zugeschnitten sein müssen, und nicht auf überempfindliche Nervöse. Oft zogen die Herausgeber selbst medizinische Fachpersonen zu Rate, die sich für das Kino aussprachen und ihm explizit keine Nervenschädlichkeit attestierten.

Zum zweiten wird die Nervenlehre von den Branchenzeitschriften selbst hinzugezogen, um bestimmte Aspekte und Praktiken der Kinematografie zu kritisieren, indem zum Beispiel das Genre des Kriminalfilms, des Sensationsfilms, generell Sensationen oder auch unpassende Musikbegleitung als nervenschädlich erklärt werden. Diese Positionen sind jenen der Kinoreformbewegung sehr ähnlich – allerdings zielt die Kritik hier freilich nie auf generelle Eigenheiten des Mediums, sondern immer auf einzelne zu verbessernde Aspekte oder Tendenzen, die als bereits überwunden erklärt werden. An Stellen, an denen die Zeitschriften eine kritische Haltung gegenüber der eigenen Branche einnehmen, schrecken diese also nicht davor zurück, kulturpessimistische – aber zugkräftige – Argumentationsweisen der kinogegnerischen Stimmen aufzugreifen. Quellen dieser Art stellen im Vergleich zur ersten Kategorie allerdings eine deutliche Minderheit dar.

Drittens existiert gleichzeitig auch ein zu den ersten beiden Kategorien konträrer, äußerst positiver Diskursstrang zum nervenaffizierenden Medium. Einerseits wird das Kino in den Branchenzeitschriften nämlich als zeitgemäß und zum modernen nervösen Zeitalter passend gehandelt, andererseits gewinnt im Ersten Weltkrieg, der als nervenzerstörend galt,

auch die Konzeption des Kinos als Institution der heilenden, nervenberuhigenden Ablenkung an Bedeutung. Auch so wird der kulturpessimistische Nervositätsdiskurs, der sich so häufig *gegen* das Medium wendete, umfunktionalisiert, um die Relevanz der Branche in der Gegenwart zu betonen.

Viertens gehörte die Charakterisierung ‹nervenerregend› zum festen Vokabular der sensationalistischen Werbesprache. In Filminseraten und -beschreibungen werberischen Charakters wird häufig eine körperliche Affizierung der Zuschauenden versprochen, besonders werden in vielen Inseraten spannungsgeladene, actionreiche Kinodramen mit dem Hinweis auf die Nervenaufrregung des Publikums beworben.

Es liegen in *Der Kinematograph* und der *Lichtbild-Bühne* gleichzeitig also durchaus widersprüchliche Positionen und Konzeptionen zur Nervosität vor, woraus sich ein schillerndes, ambivalentes Gesamtbild ergibt, das dem Doppelinteresse der Branchenzeitschriften geschuldet ist. Denn während es die Aufgabe der Zeitschriften war, die Branche zu informieren und gegen öffentliche Angriffe zu verteidigen, und während sie an der Annäherung des Kinowesens an den bildungsbürgerlichen Geschmack und der Erschließung breiterer Publikumsschichten interessiert waren und mitunter auch deshalb eine kritische Haltung einnahmen, so waren sie über ihre Finanzierung auch abhängig von einzelnen Verleihen und Filmunternehmen, die primär kommerziell ausgerichtet waren und nicht immer die gleichen Interessen verfolgten.

So kommt es teilweise, mitunter in ein und derselben Heftnummer, zu einem fast zynischen Nebeneinander von Werbungen für nervenerregende Filme und der Auseinandersetzung mit dem Vorwurf der Nervenschädlichkeit aus gegnerischer Warte. Zum Beispiel konnten die Lesenden 1912 im Heft Nr. 310 von *Der Kinematograph* einerseits Josef Aubingers kurze Abhandlung zu ‹Sensation und Zensur› finden, in der der Autor das gegnerische Argument der Nervenzerrüttung durch Filme als branchenschädliche kinogegnerische Rhetorik identifiziert (vgl. Aubinger 1912, o. S.). Blätterten sie weiter, so stießen sie andererseits auf die Reklame für das schwedische Spionagedrama *DE SVARTA MASKERNA* (*DIE SCHWARZE MASKE*, Mauritz Stiller, AB Svenska Biografteatern, S 1912),⁹⁶ die den Film nicht nur als ‹[d]ie Grenze des Sensationellen› anpreist, sondern ihm auch eine ‹[w]irklich nervenerregende Spannung, wie noch nie erreicht› (Inserat 1912a, o. S.) attestiert. Wo eigentlich die gesunde *Nervenerregung* aufhört und wo die *Nervenzerrüttung* durch Filme beginnt, mussten sich die

96 Eine Beschreibung der Filmhandlung findet sich zwei Heftnummern früher (vgl. Anon. 1912i).

aufmerksamen Lesenden der Zeitschrift angesichts solcher Beiträge in den 1910er-Jahren wohl des Öfteren fragen.

Passend zur Zielgruppe des Magazins ergibt die Analyse des Diskurses in *Illustrierte Kino-Woche* (1913–1918) übrigens ein weniger ambivalentes Bild. Die erste deutsche Publikumszeitschrift, die ab 1917 unter dem Titel *Illustrierte Film-Woche* erschien, war, wie Haller aufzeigt, auch besonders auf Kinobesucherinnen ausgerichtet (vgl. Haller 2016, 308). Während anzumerken ist, dass das Korpus von wesentlich geringerem Umfang ist als jenes der Branchenzeitschriften, zeigt sich in der Publikumszeitschrift ein einseitiges und klares Bild der Thematik «Kino und Nervosität». Das Kino wird in allen Diskursfragmenten im positiven Sinne als der modernen, nervösen Zeit entsprechendes Medium charakterisiert (dem Diskursstrang in der Branchenpresse entsprechend),⁹⁷ ansonsten taucht das Stichwort zwar noch innerhalb von Filmbeschreibungen auf, jedoch nur auf die diegetische Ebene bezogen.

Mit dem Blick auf dieses und das vorangehende Kapitel lässt sich festhalten: Weder beschränken sich Konzeptionen zum nervenaffizierenden Medium auf kinokritische Positionen, noch tauchen sie allein in Bezug auf die Phase des Kinos der Attraktionen auf, mit dem mit dem ein solcher Rezeptionsmodus aus filmhistorischer Sicht gemeinhin assoziiert wird. Bereits Gunning stellte fest, dass die Attraktionen im Erzählkino nach 1907 nicht verschwunden sind, sondern eher in den Hintergrund traten (vgl. Gunning 1996, 32–34). Obwohl sich um 1907 die Narration im Film durchsetzte, so bedeutet dies keineswegs, dass die zeitgenössische Vorstellung der körperlich-schockartigen Wirkung des Kinos im Diskurs der 1910er-Jahre zugunsten der Idee eines domestizierten, theaterähnlichen Erzählkinos verdrängt worden wäre.⁹⁸ In dieser Hinsicht kommt der Begriff der Sensation der 1910er-Jahre jenem der Attraktion der ersten Epoche sehr nahe.

97 Vgl. Lewin (1913, 1), Anon. (1913n, 17) sowie von Starcken (1916a, 74).

98 In eine ähnliche Richtung weist Köhler in ihrem Aufsatz «Moving the Spectator, Dancing with the Screen. Early Dance Instruction Films and Reconfigurations of Film Spectatorship in the 1910s» (2018).

4 Nervöse im Film



45 Julie soll ihren nervösen Tic unterdrücken in *LE TIC* (Étienne Arnaud, F 1908)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kursierte der Diskurs zur modernen Nervosität in zahlreichen Lebensbereichen, er manifestierte sich geradezu ubiquitär. Es spricht für die Faszinationskraft der Nervosität quer durch alle Schichten der Gesellschaft, dass dieses Thema international auch im frühen Kino auftauchte. Hier sei ein Blick darauf geworfen, auf welche Weise sich der Nervositätsdiskurs in fiktionalen Filmen¹ der Stummfilmzeit niederschlug. Wie ging das Medium der Moderne mit dem damals virulenten Thema um?

Rasch zeigt sich: Nervöse waren ein fester Bestandteil des Figurenrepertoires. Auf der Leinwand wurden sie regelmäßig mit ihren körperlichen und psychischen Leiden für ein Massenpublikum imaginiert. Zunächst geschah dies etwa in einem Subgenre der Komödie, das als Tic-Film bezeichnet werden kann.

Ein Beispiel für diese Filme stellt die überlieferte französische Chase-Komödie *LE TIC* (*Der Tick*, Gaumont, Étienne Arnaud, F 1908) dar, deren Protagonistin Julie von einem lästigen nervösen Tic geplagt wird. Bevor die Eheleute auf ihrer Hochzeitsreise in Paris das Hotel verlassen, bittet der Gatte Julie eingehend darum, ihren Tic zu unterdrücken; wobei eine halbnaher Einstellung deutlich zu erkennen gibt, dass dieser aus einem abrupten Kopfdrehen und einem Augenzwinkern besteht.

1 Dokumentarische Aufnahmen wie z. B. Medizinfilm können hier nicht behandelt werden; dies würde den Rahmen der Untersuchung sprengen, wenngleich es zweifellos aufschlussreich wäre, deren Inszenierung der Nervösen zu untersuchen.



46a Im Straßencafé wird Julius Blinzeln missverstanden in *LE TIC*



46b Das Ehepaar auf der Flucht durch Paris in *LE TIC*

Schon kurz nach der Ermahnung durch ihren Ehemann wird aber klar: Julie kann das zwanghaft-nervöse Verhalten nicht kontrollieren. Wegen ihres auffälligen Zuckens werden die frisch Vermählten in der Folge – wie in den Verfolgungskomödien der Zeit üblich – von einer immer größer werdenden Menschenmenge durch Paris gejagt. Denn die Männer interpretieren Julies zuckende Bewegungen falsch: als erotisch-auffordernde Geste, ihr zu folgen. Das Paar entkommt den Verfolgern schließlich nur, indem es in einen Zug steigt und aus Paris flieht.

Neben solchen humoristischen filmischen Auseinandersetzungen mit dem nervösen Zeitalter im Genre der Komödien und Burlesken gab es auch eine Reihe von Dramen, in denen an Nervosität leidende Figuren auftraten. Dort herrscht freilich ein gänzlich anderer Ton und der Nervositätsdiskurs wird entlang anderer Narrative verhandelt. Doch nicht nur das jeweilige Genre hat einen Einfluss auf die Art und Weise, wie das Thema im Film aufgegriffen wurde. Auch der Verlauf der Realgeschichte und (damit zusammenhängend) die Entwicklung des allgemeinen Nervositätsdiskurses sowie verschiedene mediengeschichtliche Konstellationen, die der Film und das Kino in diesen Jahren durchliefen, wirken sich auf die Darstellung nervöser Figuren aus.

Die Geschichten, die die Filme über die Nervosität erzählen, stellen dabei selten eine Annäherung an den damaligen Stand der Wissenschaft dar, sondern folgen einer bestimmten Imaginationswelt von Nervosität, die durch Topoi und Stereotypen konstituiert wird. Einzelne Elemente des popularisierten Wissenschaftsdiskurses werden durch den Film im Sinne der Konstruktion einer populären Imagination verwendet. Interessant ist daher nicht nur, inwieweit die Kinoimagination der damaligen Wissenschaft entspricht, sondern auch, in welcher Weise sie ihre eigene Qualität aufweist.

Exemplarisch seien im Folgenden einschlägige internationale und deutsche Filme der Stummfilmzeit ausgewählt, auf ihre Verhandlung des Nervositätskonzepts hin analysiert und daraufhin befragt, worin ihr Reiz in der Kultur der Jahrhundertwende bestand.

4.1 Zuckungen und sonderbare Heilmethoden: Nervöse in der Filmkomödie

Da es zum Wesen der Komödie gehört, die großen und aktuellen gesellschaftlichen Themen aufzugreifen und sie ins komische Register zu überführen, erstaunt es nicht, dass das Thema der modernen Nervosität häufig in den Filmgenres Komödie und Burleske auftaucht. Damit griffen diese Filme – ähnlich wie die Karikaturen der zeitgenössischen Satirezeitschriften, Witzblätter und Illustrierten – ein zeitgemäßes Thema von hoher kultureller Resonanz auf. Sie zapften den aktuellen Diskurs zur modernen Nervosität an, und sie schrieben an ihm mit.

Dies geschah auf unterschiedliche Art und Weise: In den frühen Filmkomödien und -burlesken traten diverse Typen nervöser Figuren auf. Sie wurden in populäre komische Subgenres der Zeit integriert, in denen ihre Nervosität das Zentrum der Komik bildete oder handlungsstiftend wirkte. In den kurzen Filmen der Anfangszeit tauchen, wie bereits angedeutet, an nervösen Zuckungen leidende Figuren in den beliebten Tic-Filmen auf, aber auch der Typ eines gewalttätigen Aggressiv-Nervösen (etwa im populären Subgenre der Zerstörungskomödien), jener des melancholisch-blasierten Nervösen, der Typ des durch Überarbeitung erschöpften Nervösen und jener des nervösen Hypochonders lassen sich finden. Meist liegt der Schwerpunkt der filmischen Erzählung nicht auf der Entstehung der Krankheit, vielmehr entspinnt sich um die nervösen Figuren häufig das Handlungsmotiv ihrer Heilung – ein Motiv, das über die gesamte Stummfilmzeit hinweg die Handlung längerer narrativer Komödien mit komplexerer Erzählstruktur und Figurengestaltung bestimmt. In solchen Filmen wurde die zeitgenössische Nervenlehre vielfach ad absurdum geführt, wenn diegetisch auf sonderbare Heilmethoden zurückgegriffen wird.

Oftmals verhandelten die Filme das Thema der modernen Nervosität also augenzwinkernd. Einerseits schlossen sie bewusst an ein massenwirksames, weil im Alltag auffällig verbreitetes Thema an. Andererseits verlachte man mit diesen Komödien den offiziösen Nervositätsdiskurs: Sie waren letztendlich vielleicht ein Mittel, sich von diesem gesellschaftlich virulenten Thema zu distanzieren und Souveränität zu verschaffen. Für alle, die wussten, dass das Kino oder der Film von kritischen Stimmen

als Medium betrachtet wurde, das nervöse Zustände *verursachte*, musste es geradezu so wirken, als würde mit diesen Komödien auch die Kinogegnerschaft verlacht.

Nervöse Figuren waren, so sei vorausgeschickt, keine Seltenheit in frühen Filmkomödien. Dies zeichnet sich schon bei einer einfachen Titelsuche auf der *German Early Cinema Database* ab, die den deutschen Filmmarkt der Jahre 1895 bis 1920 erfasst.² Hier erscheinen bis zum Jahr 1918 über 15 einschlägige Filme,³ deren Titel bereits signalisieren, dass sie das Thema humoristisch aufgreifen – denn für Dramen wären Titel wie EIN MUSTEREXEMPLAR AUS DEM NERVÖSEN ZEITALTER ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1909), HULDA IST NERVÖS ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1910)⁴ oder MAX MIT DEM NERVÖSEN ZUCK (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1914) eher untypisch.

Eine ausführlichere Recherche⁵ zeigt, dass es sich bei mehr als der Hälfte (ca. 85) der rund 140 ermittelten Filme aus den Jahren zwischen

- 2 Die *German Early Cinema Database* umfasst ca. 47.000 Filme unterschiedlicher Herkunft, die zwischen 1895 und 1920 auf dem deutschen Filmmarkt vorhanden waren. Die von mir aufgefundenen Titel wurden mit der Schlagwortsuche der Begriffe «nervös», «Nervosität» und «Nerven» ermittelt (Stand 2.9.2020).
- 3 Die Suche ergibt folgende Ergebnisse: MADAME HAT IHRE NERVEN ([deutscher Verleihtitel], Georges Mendel, F 1905), VICTOIRE A SES NERFS ([UNBESIEGBARE NERVOSITÄT], Pathé Frères, F 1907), DIE NERVÖSE KÖCHIN (alternativ: JEDEN TAG POLTERABEND) (1907), EIN MUSTEREXEMPLAR AUS DEM NERVÖSEN ZEITALTER ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1909), HULDA IST NERVÖS ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1910), CYPRIEN EST NEURASTHÉNIQUE (LORE IST NEURASTHENISCH, Gaumont, F 1911), MINCHEN SCHWARZKOPF ODER DER NERVÖSE FREIER (Messter, D 1912), DER NERVÖSE CHEF ([deutscher Verleihtitel], Victor Film, USA 1913), POLIDOR HA IL TIC NERVOSO (POLIDOR IST NERVÖS, Pasquali, I 1913), BUBI UND SEINE NERVÖSEN ELTERN ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1913), PIFF WIRD NERVÖS ([deutscher Verleihtitel], Eclipse, F 1914), DER NERVÖSE RICHTER (Robert Glombeck, D 1914), MAX MIT DEM NERVÖSEN ZUCK (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1914), DER NERVÖSE MIETER (Lux, D 1916) und KARLCHEN IST NERVÖS (Emil Albes, Deutsche Bioscop, D 1919).
- 4 Eine Filmbeschreibung von HULDA IST NERVÖS findet sich in *Kinematographische Rundschau*: Die Protagonistin Hulda, ein Dienstmädchen, leidet an «geschwächten Nerven» (Anon. 1910e, 5). Wegen ihrer Erschöpfung unterlaufen Hulda bei der Arbeit mehrere Missgeschicke. Zum Schluss verliebt sie sich in einen Feuerwehrmann, der einen von ihr verursachten Küchenbrand löscht, und ist geheilt (vgl. ebd.).
- 5 Bei der Filmrecherche wurden folgende deutsche Datenbanken und Archive konsultiert: Das Filmarchiv des Bundesarchivs (Online-Katalog und Bestandskatalog vor Ort), die *German Early Cinema Database* und *filmportal.de*. Hinzu kommen Filmbeschreibungen und Inserate aus den zeitgenössischen deutschen Branchenzeitschriften *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühne* und aus der Publikumszeitschrift *Illustrierte Kino-Woche*. Ergänzt wurde die Recherche durch die Suche in internationalen Datenbanken und Archiven: im Online-Katalog der *FIAPF Archives* und des *European Film Gateway*, in den Online-Katalogen des *Gaumont-Pathé-Archivs*, der *Fondation Jérôme Seydoux*, der *Archives Françaises du Film* (CNC) und des EYE, des Archivs des *American Film Institute* (AFI) und des *British Film Institute* (BFI) sowie im Online-Katalog von *Det Danske Filminstitut* (DFI). Zudem wurde die *International Movie Database* (IMDb), das Online-Archiv des

1902 und 1918, die entweder im Titel oder in einer aus der Zeit stammenden Inhaltsbeschreibung Schlagworte wie «nervös», «nervenkrank», «neurasthenisch», «Nervosität» und «Neurasthenie» enthalten, mit großer Wahrscheinlichkeit um Komödien handelte. Die meisten Hinweise auf nervöse oder nervenranke Komödienfiguren wurden in den Jahren zwischen 1908 und 1913 gefunden, nämlich zwischen 9 und 15 Filmtitel im Jahr. Dem Genre des Dramas lassen sich hingegen nur ungefähr 30 Filme insgesamt zuordnen (wozu auch Western und Sensationsdramen zählten). Den Rest bilden wenige dokumentarische Filme sowie einige, die sich anhand von Titel oder Beschreibung *nicht* eindeutig einem Genre zuordnen lassen.

Natürlich sind die vorliegenden Zahlen mit Vorsicht zu interpretieren – nicht nur aufgrund der allgemein schlechten Überlieferungsquote von Filmen aus der Stummfilmzeit. Zum einen wurde eine pragmatische Auswahl an konsultierten Archiven und Katalogen getroffen. Auch dürfte die Schlagwortsuche die Ergebnisse, besonders die Relation zwischen Komödien und Dramen, verzerren: Dass in den Ergebnissen so viel mehr Komödien als Dramen auftauchen, dürfte mitunter auch den Titelkonventionen der Zeit geschuldet sein. Zeitgenössische Filmbeschreibungen wiederum können durch subjektive Interpretationen gefärbt sein und vom eigentlichen Filminhalt abweichen. So viel dürfte feststehen: Bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (und darüber hinaus) gab es im europäischen und nordamerikanischen Kino durchgehend nervöse Filmfiguren in Komödien, deren Hochphase sich in den Jahren um 1910 abzeichnet. Auch die Dramen waren von Nervösen bevölkert. Aufgrund der Quellensituation bleibt es letztlich unklar, in welchem Genre sie häufiger auftraten.

Als häufigster Typ zeichnen sich die an einem nervösen Tic Leidenden ab. Auffallend viele gefundene Titel, die auf diesen Typus verweisen, legen es nahe, geradezu von einem Subgenre der Filmburleske zu sprechen. Unter den Tic-Filmen finden sich internationale Beispiele wie *UN TIC NERVEUX CONTAGIEUX* (ANSTECKENDES NERVENZUCKEN, Pathé Frères, F 1908), *UN TIC GÊNANT* (NERVÖSES ZUCKEN DER ZUNGE, Camille de Morlhon, Pathé Frères, F 1908), *NERVÖSES ACHSELZUCKEN* ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1910)⁶, *UN MONSIEUR QUI A UN TIC* (HERR KLAPS HAT NERVENZUCKEN, S. C. A. G. L., F 1911), *POLIDOR HA IL TIC NERVOSO* (POLIDOR IST NERVÖS, Paquali, I 1912), *Mrs. BILL'S NERVOUS TWITCH* ([englischer Verleihtitel],

italienischen Stummfilmfestivals *Le Giornate del Cinema Muto* sowie die Webseiten *silentera.com* und *lantern.mediahist.org* konsultiert.

6 Eine detaillierte Beschreibung des Films findet sich bei Cosandey (1993, 170f). Ein Mann leidet in dieser Komödie an einem unkontrollierbaren Achselzucken, das nicht nur diverse Missverständnisse auslöst, sondern zugleich auch noch ansteckend wirkt.

Nervöses Zucken der Zunge

Komisch

100 m

Komische Bilder

Herr Klaps hat Nervenzucken (S. C. A. G. L.), 165 m, Vir. Mk. 3,

47–48 Werbeanzeigen für NERVÖSES ZUCKEN DER ZUNGE (UN TIC GÊNANT, Camille de Morlhon, F 1908) in *Die Lichtbild-Bühne*, Jg. 2, Nr. 37, 7.1.1909, 391 (Ausschnitt) und HERR KLAPS HAT NERVENZUCKEN (UN MONSIEUR QUI A UN TIC, S. C. A. G. L., F 1911) in *Der Kinematograph*, Nr. 230, 31.5.1911, o. S. (Ausschnitt)

Savoia Film, I 1913) oder MAX MIT DEM NERVÖSEN ZUCK (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1914).

Die Komik solcher Filme beruht auf dem körperlichen Kontrollverlust einer Figur. Einige Figuren senden mit unwillkürlich zuckenden Körperteilen falsche oder missverständliche Signale an ihre Mitmenschen, andere sorgen durch ihre unkontrollierten Bewegungen für Slapstick-artige physische Zerstörung. Auf der narrativen Ebene wird das beliebte Motiv des Tics in beiden Fällen handlungsstiftend eingesetzt, um Chaos auszulösen, wie dies am Beispiel des beschriebenen Films *LE TIC* eingangs gezeigt wurde.

Auch die überlieferte französische Komödie *MAX PREND UN BAIN* (MAXENS BAD, Lucien Nonguet, Pathé Frères, F 1910) mit Max Linder gehört zu diesem damals populären Komödien-Subgenre – allerdings zeigt sich an diesem Beispiel auch, dass die Nervosität der Hauptfigur nicht im Zentrum stehen musste, sondern als Auslöser einer Handlung fungieren konnte, die im weiteren Verlauf mit diesem Problem nicht mehr direkt zusammenhängt.

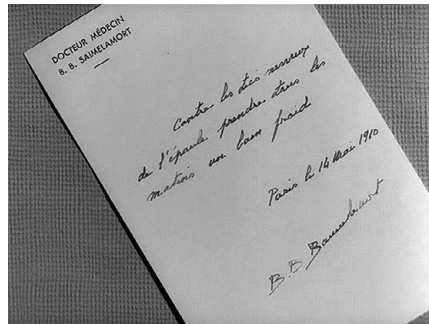
In *MAX PREND UN BAIN* sucht Linders Kunstfigur Max zu Beginn seinen Arzt Dr. Lejart auf, weil er an einem Tic leidet. Er betritt – alle paar Sekunden heftig mit den Schultern zuckend – das Behandlungszimmer. Dr. Lejart hört sich Max' Beschwerden an und misst seinen Puls. Nach der kurzen Untersuchung empfiehlt ihm der Arzt, seine nervösen Tics während eines Monats mit einem täglichen kalten Bad zu behandeln. Von nun an entwickelt sich der Film zu einer Slapstick-Komödie, die den kranken Max etwa beim mühseligen Transport einer neu gekauften Badewanne durch die Straßen und das Treppenhaus hinauf zeigt, sowie bei weiteren Schwierigkeiten, die sich dabei ergeben, der vom Arzt verordneten Therapie nachzukommen.

Kaum ist es dem zuckenden Max gelungen, das schwere und sperrige Objekt in seine Wohnung zu schaffen, steht er vor der nächsten Heraus-

forderung: Der Wasserhahn, den er braucht, um die Wanne zu füllen, befindet sich nämlich im Hausflur. Kurzerhand stellt Max die Wanne in den Flur, um später zu merken, dass er sie im gefüllten Zustand nicht mehr zurück in die Wohnung schieben kann. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als sein Bad im Treppenhaus zu nehmen.

Weil dort aber auch Nachbarn vorbeikommen (darunter eine elegante Dame, vor der Max sich, unter Wasser tauchend, zu verstecken sucht, sowie ein weiterer Hausbewohner, der gleich selbst in die Wanne steigen möchte) gerät die Situation bald außer Kontrolle und es bricht ein Streit aus. Polizisten eilen herbei und Max wird – nackt in seiner Wanne sitzend – durch die Stadt zum Polizeiposten getragen. Doch er türmt aus der Polizeistation und flieht vor ihn verfolgenden Polizisten, wobei er sich (noch immer nackt) einer Schildkröte ähnlich unter der Wanne verstecken kann. Schließlich entkommt Max, der mitsamt der Wanne spektakulär eine Hausfassade hochklettert (was filmisch mit Tricktechnik umgesetzt ist) und oben angekommen durch ein Dachfenster schlüpfen kann, nachdem er die Badewanne auf seine Verfolger geworfen hat.

Statt seinen nervösen Tic mit einem kalten Bad kurieren zu können, muss der Nervöse in MAX PREND UN BAIN also allerlei Aufregung durchstehen. An das anfangs etablierte Problem seines Tics



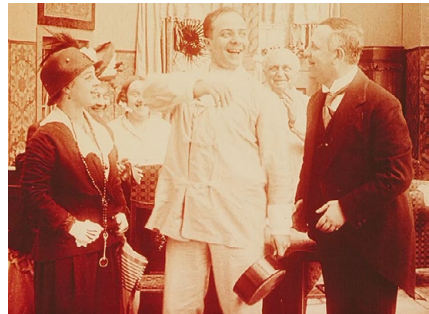
49a-d MAX PREND UN BAIN (Lucien Nonguet, F 1910)

knüpft der Film aber – zumindest in der überlieferten Version – nicht mehr direkt an und so erfahren wir etwa auch nicht, wie sich das Abenteuer auf Max' Gesundheit ausgewirkt hat.

Zum Genre des Tic-Films gehört auch der im deutschen Bundesarchiv überlieferte deutsche Film [TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT] (Messter-Film, D 1918) aus der Teddy-Filmreihe, bei dem es sich vermutlich um TEDDY HAT EINEN NERVENANFALL handelt.⁷ Die Filmhandlung dreht sich fast ausschließlich um den unkontrolliert zuckenden Körper des Protagonisten, der sich nicht ruhigstellen lässt. Dieses Zucken wird über zahlreiche Szenen hinweg demonstrativ ausgestellt.

Die Handlung des kurzen Lustspiels lässt sich so zusammenfassen: Teddy (gespielt von Paul Heidemann) folgt einer Einladung zum Abendessen bei der befreundeten Familie Puppe, bei dem es feuchtfröhlich hergeht. Als Teddy danach, sichtlich betrunken, nach Hause zurückkehrt, irrt er sich in der Etage und betritt aus Versehen die Wohnung seiner Nachbarin Marianne Süßmaul. Teddy, der in seinem Rausch nicht bemerkt, dass er sich in der falschen Wohnung befindet und sich auszieht, erschrickt beim Anblick der Nachbarin so sehr, dass er, ausgelöst durch den Schock, einen Nervenanstfall bekommt. Er gerät in heftige Zuckungen, unkontrolliert rotieren von nun an seine Arme und Beine in ruckartig kreisenden Bewegungen. Marianne Süßmaul, aus Teddys Sicht offenbar eine unattraktive Frau, nutzt die Gelegenheit und versucht, ihren Nachbarn Teddy zu küssen. Als sie scheitert, wirft sie ihn beleidigt aus der Wohnung. Daraufhin wird Teddy, nur in Unterwäsche und strampelnd am Boden liegend, im Hausflur aufgefunden und nach Hause gebracht. Mühevoll setzen seine Bediensteten und ein vom Tumult angezogener Polizist Teddy auf einen Stuhl und ziehen dem Zappelnden unter großen Umständen eine Hose an. Noch immer rotieren Teddys Arme und Beine ununterbrochen. Der herbeigeholte Arzt fühlt Teddys Puls und schließt ihn an einen elektrotherapeutischen Apparat an, was die Zuckungen jedoch nur verschlimmert.

7 Unter dem Titel TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT ist der Film im deutschen Bundesarchiv archiviert. Jedoch handelt es sich bei «Teddy und seine Dienerschaft» wohl lediglich um einen Zwischentitel. Dafür sprechen neben der inhaltlichen Unstimmigkeit (es geht im Film nicht primär um Teddy und seine Angestellten) vor allem auch die typografische Gestaltung des vermeintlichen Titels, der sich von den Zwischentiteln nicht unterscheidet. 1918 findet sich in der *Lichtbild-Bühne* jedoch die Reklame für ein Lustspiel der Teddy-Reihe mit dem Titel TEDDY HAT EINEN NERVENANFALL (Jg. 11, Nr. 31, 3.8.1918, 47). Es wäre also möglich, dass es sich dabei um den eigentlichen Titel des Films aus dem Bundesarchiv handelt. Zu TEDDY HAT EINEN NERVENANFALL existieren mehrere Quellen, die in der *Early Cinema Database* aufgeführt sind. Dort wird der Film allerdings auf 1917 datiert und als Produktionsfirma Alfa Film genannt. Ein in diesem Eintrag aufgelistetes Zensurdokument deutet darauf hin, dass der Film für die Dauer des Kriegs verboten war.



50a-f [TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT] (Messter-Film, D 1918)

Daraufhin blättert der Arzt in einem dicken Buch, dem er entnimmt:

Das beste Mittel bei derlei epileptischen Anfällen, ist die sogenannte Contrastwirkung. Entsteht der Anfall durch den Kuß einer häßlichen Frau, so kann er durch den Kuß einer Schönen geheilt werden. Die Eingeborenen der Südseeinseln sollen – wie Reisende berichten – solche Anfälle durch Auflegen von Kupfergegenständen auf den Körper geheilt haben.

Tatsächlich sorgt eine Kupferpfanne, die man Teddy auf den Kopf legt, für etwas Ruhe. Darauf meldet sich Familie Puppe zu Besuch an. Kaum setzt

Teddy aber die Pfanne ab, beginnt er wieder so heftig zu zucken, dass die Gäste erschrocken hinausstürmen. Herr und Frau Puppe wollen gehen, doch ihre Tochter Käthe möchte Teddy helfen, kehrt zu ihm zurück und küsst ihn. Der Kuss seiner schönen Verehrerin heilt Teddy schließlich. Elektrotherapie, Kupferpfanne und Kuss: Damit spielt der Film auf die große Zahl von damals gängigen mehr oder weniger plausiblen Heilmethoden gegen Nervenleiden an und führt sie ad absurdum.

Wie bereits angesprochen, liegt ein Grund für das häufige Vorkommen der zuckenden Nervösen auf der narrativen oder genre-logischen Ebene. Denn die nervösen Tics eignen sich ausgezeichnet, um Chaos und Verfolgungen zu stiften – Handlungsmotive also, die in Filmburlesken essenziell sind. Der nervöse Tic kann auch in einem weiteren Sinne handlungsstiftend sein, etwa wenn in den Erzählungen das Motiv der Heilung verfolgt wird. Nicht selten kommen dabei, wie im besprochenen Beispiel, sonderbare Therapiemethoden zum Zuge, oder die Filme schöpfen, wie in *MAX PREND UN BAIN*, Komik aus den verflixten Umständen, die eine solche Heilung verhindern.

Aus Publikumssicht erklärt sich die Popularität der Tic-Filme mit der Komik, die in den Grenzüberschreitungen liegt, die die nervösen, dysfunktionalen Subjekte begehen. Sie verstoßen mit ihren Tics gegen soziale Normen, gefährden Ruhe und Ordnung. Natürlich handelt es sich hierbei um übertriebene und stereotype Darstellungen. Persifliert wird die Vorstellung jenes unkontrollierbaren nervösen Körpers, den Michael Cowan mit Blick auf die bürgerliche Imagination als symbolisch überdeterminiert charakterisiert:

images of nervous bodies – whose tics, twitches, cramps, spasms, convulsions, and paralyses rendered strikingly visible their refusal to obey the dictates of the will – fulfilled a symbolic function in the turn-of-the-century bourgeois imaginary. (Cowan 2008, 11)

Cowan interpretiert diese Konzeptionen und Bilder nervöser Körper in medizinischen, anthropologischen, literarischen oder philosophischen Abhandlungen der Zeit als Metapher für ein Gefühl des Kontrollverlusts gegenüber neuen kulturellen Kräften des modernen Zeitalters, gegenüber denen das Individuum sich unterlegen fühlte (vgl. ebd., 11). Mit den Tic-Filmen, so lässt sich diese Beobachtung erweitern, wird diese kulturelle Imagination aufgegriffen und ins Lächerliche gewendet.

Neben der allgemeinen Souveränität gegenüber dem kulturellen Pessimismus und den kollektiven Krankheitsängsten, die man sich mit dem

Verlachen dieser Phänomene verschaffte, boten die nervös zuckenden Figuren dem Publikum zusätzliche Reize: etwa die (visuelle) Attraktion, die die (imaginierten) nervösen Bewegungen darstellten. Die Tic-Filme boten, indem sie sich auf eine diffuse Schnittmenge nervöser oder hysterischer motorischer Störungen bezogen, ein Spektakel. Mit welchem anderen Medium ließen sich solche unkontrollierten Tics besser zeigen als mit dem Kinematografen, dem *Bewegungsschreiber*?

Wo konnte man die Zuckungen hemmungsloser und genauer betrachten als im Kinosaal?⁸ Hier ließ sich gemeinsam darüber lachen. Natürlich ging vom Anblick eines Menschen, der wie etwa Teddy in [TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT] wie *mechanisch* zuckte, an sich schon eine grotesk-komische Wirkung aus. Diese Art der Körperkomik scheint mit den zeitgenössischen Ideen Henri Bergsons übereinzustimmen, der sich um 1900 in seinem Essay *Le Rire* den Ursachen des Lachens widmete. Bergson – der ganz vom Mechanik-Diskurs seiner Zeit eingenommen war – stellte etwa fest: «Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert» (Bergson 1948, 21). Für ihn bezog sich das Lachen stets auf das Starre, Träge, Versteifte und Automatisierte im Menschlichen. Dies hänge mit der sozialen Funktion des Lachens zusammen, denn einer Gesellschaft gehe es darum, «die größtmögliche Elastizität und Vergesellschaftung ihrer Glieder zu erzielen. Diese Trägheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe» (ebd., 17). Explizit zählte Bergson auch Tics zu den «komischen Physiognomien» (ebd., 19) und Gesichtsausdrücken.

Die filmische Popularität der an Tics leidenden Nervösen erklärt sich auch aus einem intermedialen Zusammenhang. Diese Art von Körperkomik hatte nämlich (in Frankreich) eine besondere Tradition. So hat Rae Beth Gordon in ihrer Studie *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema* (2001) darauf aufmerksam gemacht, dass Stars französischer Kabarett- und *Café-concerts*-Bühnen die Bewegungen hysterischer oder nervenkranker Personen imitierten. Deren Erfolg hat sicherlich dazu beigetragen, dass dieser Figurentypus auch in die frühe Filmkomödie Eingang fand. Viele französische Kabarett-Stars gelangten später zum Film und brachten die Tradition, aus unkontrollierten Tics und unbewussten frenetischen Bewegungen Komik zu schöpfen, ins neue Medium mit. Daneben gab es in der Bühnenwelt auch ernstere Auseinandersetzungen: Gordon beschreibt, dass sogar berühmte Bühnenstars wie die Schauspielerin Sarah Bernhardt oder der regelmäßig im Kabarett Chat Noir auftre-

8 Diese Attraktion dürfte auch vielen medizinischen Filmen, die kommerziell ausgewertet wurden, zu Grunde liegen.

tende Poet und Sänger Maurice Rollinat an Vorträgen des Pariser Neurologen Jean-Martin Charcot teilnahmen und Kliniken besuchten, um die Gesten und Bewegungen der Nervenkranken eingehend zu studieren (vgl. ebd., XVIII). Gordon führt dies auf die um 1900 allgemein herrschende Faszination vom Unbewussten zurück, wobei besonders Formen wie Hysterie, Hypnotismus oder der mesmersche Magnetismus das Interesse auf sich zogen (vgl. ebd.).

Die Situation im wilhelminischen Deutschland unterschied sich in dieser Hinsicht offenbar nicht grundlegend: Auch hier wurden zahlreiche französische Tic-Filme gezeigt, es gab ebenfalls deutsche Produktionen dieser Art, wie sich am Beispiel von [TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT] zeigt.⁹ Auch in Deutschland ging vom Thema der Nervosität und der Nervenkrankheiten – neben einem beträchtlichen Unbehagen – Faszination aus.

Der Blick auf andere überlieferte Filme zeigt, dass es neben dem Typ der zuckenden Nervösen noch weitere Varianten von Nervösen im Figurenrepertoire des frühen Films gab, die narrativ unterschiedlich eingesetzt wurden. Manchmal findet sich in den Filmen etwa eine ältere Vorstellung von Nervosität, wonach sich die Nervosität einer Person in ihrer besonderen Aggressivität äußert.¹⁰ In *VICTOIRE A SES NERFS* (UNBESIEGBARE NERVOSITÄT, Pathé Frères, F 1907)¹¹ tritt eine in diesem Sinne nervös-aggressive Köchin auf.

Die Handlung der kurzen Filmburleske lässt sich so zusammenfassen: Beim Kaffeetrinken bemerkt die Dame des Hauses, dass die Milch sauer ist und schickt eine Hausangestellte in die Küche. Diese Nachricht löst bei der Köchin einen heftigen Wutanfall aus; sie zerschmettert Teller um Teller. Alle, die daraufhin versuchen, die Küche zu betreten, werden gewaltsam hinausgejagt; die tobende Köchin prügelt auf sie ein und bewirft sie mit Geschirr. Erst zwei Polizisten gelingt es mit vereinten Kräften, die nervöse Köchin aus der Küche zu vertreiben.

9 Ein anderes Beispiel hierfür dürfte der Film *MAX MIT DEM NERVÖSEN ZUCK* (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1914) darstellen.

10 Vgl. zu dieser älteren Vorstellung der Nervosität Radkau (2000, 69f).

11 Unter diesem Titel und mit der Jahreszahl 1907 verzeichnet liegt der Film im Filmarchiv des Deutschen Bundesarchivs. Es dürfte sich um eine Produktion der Pathé Frères handeln. Ein Inserat in *Der Kinematograph* führt den Titel in einer Liste von zu verleihenden Filmen mit der Längenangabe 70m auf (vgl. Inserat 1917c). Der Originaltitel lautet nach Angabe des Bundesarchivs *VICTOIRE A SES NERFS*. Zudem findet sich in *Der Kinematograph* der Hinweis auf einen Film mit dem Titel *DIE NERVÖSE KÖCHIN* (alternativ: *JEDEN TAG POLTERABEND*), zu dem keine weiteren Angaben zu finden sind, bei dem es sich möglicherweise um den gleichen Film handelt (vgl. Inserat 1907b). Außerdem passt auch die Beschreibung von *A NERVOUS KITCHEN MAID* (*BONNE NEURASTHÉNIQUE*) (Pathé Frères, F 1908) im Katalog des BFI auf diesen Film.



51 Die aggressiv-nervöse Köchin zertrümmert Geschirr in *VICTOIRE A SES NERFS* (Pathé Frères, F 1907)

VICTOIRE A SES NERFS greift auf das im frühen Kino beliebte Motiv der Zerstörung wohlgeordneter bürgerlicher Wohnräume zurück und zeigt mit der Schlägerei ein weiteres beliebtes Sujet der Kinofrühzeit. Die Nervosität der Figur wirkt sich also auch hier handlungsstiftend aus. Ähnlich wie beim Typus der an Tics oder Zuckungen leidenden Nervösen löst die aggressiv-nervöse Köchin gesellschaftliches Chaos aus: Statt sich gegenüber den sozial Höhergestellten und deren Ordnung folgsam zu verhalten, setzt sich die Figur über die soziale Norm hinweg und zertrümmert – filmisch demonstrativ – die bürgerliche Einrichtung ihrer Herrschaft.¹²

Neben den von Tics geplagten Nervösen und den Aggressiv-Nervösen scheint es im frühen Film noch andere Typen nervöser Figuren gegeben zu haben: etwa *die blasierten Nervösen*. Zum Beispiel taucht in der französischen komischen Szene *LE CLOWN ET LE PACHA NEURASTHÉNIQUE* (*DER NER-*

12 Auch in der Komödie *DER NERVÖSE CHEF* ([deutscher Verleihtitel], Victor Film, USA 1913) tritt dieser Figurentypus auf. In einer Filmbeschreibung in der *Lichtbild-Bühne* heißt es: «Der junge Fabrikant Brenner ist ein Mann, mit dem nicht gut Kirschen essen ist. Außerordentlich nervös, regt er sich um der geringsten Kleinigkeit willen unnützlich auf und hat tagtäglich Aerger mit seinem Personal, das ihm selten etwas zu Danke machen kann» (Anon. 1913f, 40).



52a-c LE CLOWN ET LE
PACHA NEURASTHÉNIQUE
(Georges Monca, F 1910)

VÖSE PASCHA / DER CLOWN UND DER NERVENSCHWACHE PASCHA, Georges Monca, S. C. A. G. L., F 1910) ein orientalischer Pascha auf, der an Neuasthenie leidet; ihm soll durch Unterhaltung zur Heilung verholten werden.

Seiner melancholischen Blasiertheit und Lustlosigkeit versuchen die Höflinge mit Ablenkung entgegenzuwirken. Doch alle Versuche, den Pascha aufzuheitern, scheitern.

Inzwischen verlässt die Tänzerin Mistinguett (die bekannte französische Sängerin und Schauspielerin tritt in dieser Rolle unter ihrem üblichen Bühnennamen auf) die lokale Schauspieltruppe, weil sie ein besseres Angebot erhalten hat. Als die Höflinge, auf der Suche nach Zerstreuung für den Pascha, die Truppe treffen und nach Mistinguett verlangen, bleibt der bankrotten Truppe nichts anderes übrig, als Herrn Prince¹³ als Tänzerin verkleidet zum Pascha zu schicken. Der Verkleidete verhält sich keineswegs damenhaft – so verschlingt er einen lebendigen Fisch aus einem Fischglas, isst gierig einen Keks nach dem anderen und schlägt auf Geheiß des Paschas den Gong – allerdings nicht mit dem dafür vorgesehenen Schlägel, sondern mit seinem Kopf. Trotz alledem ist der Pascha dermaßen entzückt, dass der verkleidete

Eröffnungs - Fest - Programm
der
Lichtspiele
Mozartsaal am Nollendorfplatz Berlin.
3. September 1910.

SPIELFOLGE:

1. Teil.

1. Einzug der Gladiatoren . . . Fucik
2. Prolog, verfasst von Rudolf Lothar
Gesprochen von Georg Molenar, Kgl. Hofschp.
3. Wie ein kinematographisches Bild entsteht
4. Ein Wasserfest auf dem Mekong.
5. Wochen-Chronik der „Lichtspiele“.
6. Episoden aus dem Berliner Luna-Park
7. Die Nordlandsreise des Kaisers. . .

PAUSE.

2. Teil.

8. Musik. Piece
9. Der nervöse Pascha.
10. Danziger Festtage.
11. La Tosca.
12. Kaiser-Parade 1910.
13. Der kleine Hans desertiert. . .

53 DER NERVÖSE PASCHA auf dem Eröffnungsprogramm eines Berliner Kinos in *Die Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 111, 10.9.1910, 6

13 Charles Prince, alias Rigadin, würde später, im Jahr 1915 in der Komödie RIGADIN GUÉRIT LA NEURASTHÉNIE (RIGADIN HEILT NEURASTHENIE, Georges Monca, Pathé Frères, F 1915) nochmals in einer ähnlichen Rolle auftauchen, wie aus einer Beschreibung des Films auf der Webseite der *Fondation Jérôme Seydoux* hervorgeht. Vgl. [fondation-jerome-seydoux-pathe.com: https://is.gd/DYBFlo](https://is.gd/DYBFlo) (1.10.2025)

Prince sich zum Schluss heftig gegen dessen Annäherungsversuche wehren muss, bis er sich schließlich enttarnt. Nun bricht am Hof schallendes Gelächter aus – und der Pascha ist von seiner Neurasthenie geheilt.

Erst die komische Unterhaltung, die der Pascha mit dem sich unpassend verhaltenden, als Mistinguett verkleideten Prince hat, und durch dessen spektakuläre und extraordinäre Enttarnung gelingt es also, den Pascha seiner Melancholie zu entreißen. Liest man den Film als selbstreflexiven Kommentar, so dürfte dieser auch die Geschichte der eigenen heilenden Wirkung erzählen. Lag der Reiz des Films doch auch darin, dass die brillante Unterhaltung, die den nervenschwachen Pascha heilt, gleichzeitig auch dem Kinopublikum geboten wird.

Die Häufigkeit der Nervosität als Thema von Filmkomödien scheint nach dem Ersten Weltkrieg zwar abzuflachen, es taucht aber auch in der Zeit des klassischen Stummfilmkinos der 1920er-Jahre noch ab und zu auf. Zum Beispiel findet sich auch in diesen nun längeren, narrativ komplexeren Filmen der Typus des überarbeiteten Nervösen.

Die überlieferte dänische Kriminalkomödie *NEDBRUDTE NERVER* (*ZERRÜTTETE NERVEN*, A. W. Sandberg, DK 1923) etwa, eine Nordisk-Produktion, erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem Mann mit durch



54 Erik Brandts Zusammenbruch in *NEDBRUDTE NERVER* (A. W. Sandberg, DK 1923)



55a-b Brandt auf einer gefährlichen Verfolgungsjagd und mit seiner Verehrten, der vermeintlichen Mörderin in *NEDBRUDE NERVER*



Überarbeitung zerrütteten Nerven und einer Frau. Der abgearbeitete Kriminalreporter Erik Brandt (Gorm Schmidt) ist nach seiner letzten Story, für die er einen Mord aufgeklärt hat, nervlich stark angegriffen und erschöpft. Als die Zeitung in letzter Minute gedruckt wird, bricht der übernächtigte Brandt zusammen und verfällt vor der versammelten Redaktion in heftiges Schluchzen, worauf ihm zwei wohlverdiente Wochen Ferien gewährt werden.

Über sein Befinden befragt, erläutert Brandt in den dänischen Originalzwischeniteln wenig später: «Min Hjerne er en Fløjtekedel – og mine Nerver er fuldkommen ødelagte!» («Mein Gehirn ist ein Pfeifenkessel – und meine Nerven sind vollkommen zerstört»). Es ist klar: Brandt braucht Ruhe und Erholung.

In seinem Strandurlaub findet er die erhoffte Entspannung jedoch nicht. Noch vor der Abreise wird er in Kopenhagen nämlich Zeuge eines (ver-

meintlichen) Mordes: Aus seinem Fenster beobachtet Brandt, wie eine junge Frau im Park gegenüber einen Mann erschlägt – und schon ist der Reporter diesem Mordfall auf der Spur. Als Brandt vor Ort ist, sind jedoch keine Spuren mehr zu finden und so reist er in den Urlaub ab. Am Strand angekommen, trifft er durch einen Zufall auf die Frau, die er im Kopenhagener Park (vermeintlich) beim Morden beobachtet hat. Die Aufklärung ihres dunklen Geheimnisses strapaziert Brandts Nerven noch mehr, zumal er sich in die Verdächtige, die schöne Frau namens Grethe Sparre (Olga d’Org), verliebt. Zuweilen meint Brandt, er verliere den Verstand. Zum Schluss stellt sich heraus, dass Brandt in Kopenhagen keinen richtigen Mord, sondern Dreharbeiten zu einem Film beobachtet hat, woraufhin er und Grethe heiraten.

Auch in dieser Geschichte, die neben dem Nerventhema auch das der filmischen Autothematik bedient, löst die Nervosität des Protagonisten einen eigentlich neuen Handlungsstrang aus, und einige Komik resultiert – ähnlich wie in *MAX PREND UN BAIN* – aus der Unmöglichkeit für Brandt, sich von seinen Strapazen zu erholen.

Auch in US-amerikanischen Komödien dieser Zeit finden sich überarbeitete Nervöse.¹⁴ Im Zentrum von *NERVE TONIC* (*Nerventonikum*, Harold Beaudine, USA 1924) steht Eddie, ein nervenkranker Unternehmer. Zwar ist Eddie (Jimmie Adams) vom Arzt (George C. Pearce) krankgeschrieben, doch trotz verordneter Ruhetur arbeitet er im Bett eifrig weiter – sein Büro hat er zunächst unbemerkt ins Schlafzimmer verlegt.

Als das Versteckspiel schließlich auffliegt, droht der Arzt dem offenbar unbelehrbaren Eddie, die Verlobung mit seiner Tochter aufzulösen – Eddie bittet ihn daraufhin um eine letzte Chance, worauf der Arzt den Fall seinem Assistenten (Jay Belasco) übergibt. Dieser hat eine eigene Strategie: Nachdem Eddie unter dessen Regime einem fahrenden Auto nachrennen muss und durch diese Anstrengung in Ohnmacht fällt, wacht Eddie in einem Geisterhaus wieder auf, das in einem Freizeitpark namens *The Nut Factory* steht. Eddie selbst weiß dabei nicht, wo er sich befindet.

Im Geisterhaus lauert an jeder Ecke eine Falle. Außerdem taucht Eddies Verlobte (Marie Astaire) auf. Sie scheint in der Gewalt von Verbrechern zu sein. Dem Verrücktwerden nahe kann Eddie seine Verlobte jedoch aus den Fängen der vermeintlichen Verbrecher retten und aus dem

14 Bisher konnte kein Hinweis darauf gefunden werden, dass die beiden in diesem Abschnitt analysierten amerikanischen Filme in der Weimarer Republik ausgewertet wurden. *THE NERVOUS WRECK* scheint jedoch immerhin in europäischen Ländern wie Frankreich (dort unter dem Titel *LE NEURASTHÉNIQUE*) und Finnland in die Kinos gekommen zu sein. Die Filme werden hier untersucht, weil sie auf eine gemeinsame kulturelle Imagination der Nervosität zurückgehen, die zu großen Teilen im Neurasthenie-Konzept des Amerikaners George Miller Beard ihren Anfang nahm.



56a-b NERVE TONIC (Harold Beaudine, USA 1924)

Haus entkommen. Draußen trifft er auf den Arzt und alles wird aufgeklärt. Auf die Frage, wie es ihm gehe, antwortet Eddie: «This excitement has made a new man of me». Der Plan des Assistenten des Arztes, ihn durch gezielte Aufregung zu heilen (statt wie ursprünglich verordnet, durch Ruhe), hat funktioniert.

Damit berührt NERVE TONIC eine Frage, die die Neurasthenie-Lehre in besonderer Weise beschäftigte. Wenngleich eine selbstreflexive Dimension im Film nicht angelegt ist, so fällt aus heutiger Sicht doch ins Auge, dass NERVE TONIC von der therapeutischen Wirkung der Vergnügungen im Freizeitpark erzählt, und damit von einem kulturellen Milieu, in dem auch ein Teil der Wurzeln des Kinos liegt.

Zuletzt taucht in einem weiteren überlieferten US-amerikanischen Film dieser Epoche der Typus des hypochondrischen Nervösen auf. Auch der Protagonist Henry aus der Western-Komödie THE NERVOUS WRECK (Scott Sidney, USA 1926) wird durch ein aufregendes Abenteuer von seiner Nervenschwäche geheilt – dieses Mal im Setting des wilden Westens. Henry (Harrison Ford), ein Hypochonder, fährt im Glauben, dass er bald sterben wird, nach Arizona, um dort in der Ruhe der Natur seine letzten Stunden zu verbringen. Eine Autopanne bringt das nervöse Wrack in ein verlassenes Nest zur Manson Ranch. Dort leben die junge Frau Sally (Phyllis Haver), die mit dem Sheriff verlobt ist, und ihr Vater. Henry, überzeugt davon, dass diese Ranch mit nahem Friedhof der ideale Ort zum Sterben sei, beschließt, als Pensionsgast bei der Familie zu bleiben.

Währenddessen schluckt er alle halbe Stunde eine Tablette gegen seine nervösen Leiden. Schon bald verliebt sich Sally in Henry und – unter dem Vorwand, ein Hochzeitskleid für ihre bevorstehende Heirat mit dem Sheriff kaufen zu wollen – fährt sie mit Henry in die Berge, wo sie ihm eröffnet, dass sie zusammen durchgebrannt und nun auf der Flucht vor dem Sheriff



"I'm *not* healthy! I'm a nervous wreck! I've got gastritis, neuritis, peritonitis, arthritis, bronchitis and tonsilitis!"



"THE NERVOUS WRECK"

"My nerves are all right now, but my heart's affected...and nothing will cure it but marrying Sally."

57a-d THE NERVOUS WRECK (Scott Sidney, USA 1926)

sein. Im wilden Westen überstehen die beiden darauf zahlreiche Abenteuer. Am Ende, dem Erhängen durch den rachsüchtigen Sherriff knapp entgangen, fühlt sich Henry geheilt. Der Protagonist erklärt: «My nerves are all right now, but my heart's affected ... and nothing will cure it but marrying Sally.»

Mit solchen Erzählungen rund um nervöse Figuren, von denen es in der gesamten Stummfilmzeit diverse unterschiedliche Typen gab, griffen die Filmkomödien und -burlesken den Nervositätsdiskurs auf und verlachten dieses aktuelle Thema. Dies konnte aber, so sei zum Schluss angemerkt, in den Komödien auch auf andere Art und Weise geschehen als mittels nervöser Figuren.

Wie aus der Beschreibung von DIE ELEKTRISCHE AUSSTELLUNG (Gustav Schönwald, Internationale Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft, D 1907) in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* 1907 hervorgeht, ist die Handlung dieses Films auf einer Messe für elektrische Geräte in einer Provinzstadt angesiedelt, die neben «geputzten Städtern» auch «Bäuerinnen und Bäuerlein vom Lande» (Inserat 1907a, o. S.) anzieht. Dies bietet die Grundlage dafür, auf die stereotype Figur des *country bumpkin* zurückzugreifen, die in zahlreichen Komödien der Zeit auftrat und sich von der modernen Technik oder den Sitten der Großstadt überfordert zeigte. Eine Inspiration

für den Film dürften die seit den 1880er-Jahren beliebten internationalen Elektrizitätsausstellungen darstellen, die auch in deutschen Städten stattfanden und bei denen die neuen elektrotechnischen Innovationen einem breiten Publikum vorgeführt wurden.

Im Inserat der Internationalen Kinematographen- und Licht-Effekt-Gesellschaft (Berlin) heißt es zum Publikum der Ausstellung im Film weiter: «Mit Kopfschütteln und Staunen betrachteten sie alle die wunderbaren Apparate, von denen sie noch nie etwas gehört, geschweige denn gesehen haben. Alles muss angefasst und genau untersucht werden; es ist wirklich wunderbar, was einem da alles passiert». Im Folgenden werden laut Beschreibung die ausgestellten Geräte – wie etwa ein Frisier- oder ein Fernsprech-Apparat – ausprobiert.

Doch sie funktionieren nicht richtig; wer sie ausprobiert, steht nach der Anwendung mit einer Struwelpeter-Frisur da oder wird durch den Telefonhörer mit Wasser bespritzt. Auch einen «Nervenstärker» – eine Art Elektroschockgerät – präsentiert die elektrische Ausstellung, und natürlich wird auch dieser getestet. Das Inserat beschreibt, was damit geschieht:

«Da ist ein Nervenstärker doch ein ganz ander Ding», denkt ein kugelrundes Bäuerlein, – – – aber kaum erfasst er die Griffe, da durchfährt ihn der elektrische Schlag, dass er sich auf der Erde windet und mit Armen und Beinen um sich schlägt, indes seine treuen Freunde vor Lachen schier bersten wollen.

Dieser Film schöpft also aus den nicht-funktionierenden modernsten elektrischen Geräten Komik – aus der Tücke des Objekts. Genau wie die Nervosität wird also auch das damals für ihre Therapie übliche moderne Elektroschockgerät dem Gelächter preisgegeben. Statt gestärkte Nerven zu erhalten, wie das Gerät verspricht, ähnelt das «Bäuerlein», als es sich zuckend am Boden windet, schließlich den nervösen Figuren aus den Tic-Filmen. Die Filmwerbung in *Der Kinematograph* verspricht indes: «Ein Film von zwerchfellerschütternder Komik trotz seiner scheinbaren Unmöglichkeiten. Der ärgste Hypochonder muss lachen» (ebd.).

4.2 Figuren am Rande der Nervenzerrüttung: Nervöse im Kinodrama

Mit nervösen Dramenfiguren erfuhr das Thema der modernen Nervosität im frühen Kino auch ernste Verhandlungen. Während sich unter den ermittelten Filmtiteln in den Anfangsjahren zunächst vereinzelte Dramen

mit nervösen Figuren finden, tauchen sie in den Kinodramen ab 1910 regelmäßig auf. Manch eine Filmfigur der Zweiten Epoche wird von zerrütteten Nerven geplagt, erleidet eine Nervenkrise oder einen Nervenzusammenbruch, wobei das nervöse Leiden, wie schon bei den komischen Genres beobachtet, mehr oder weniger im Vordergrund stehen kann.

Die Thematisierung der Nervosität unterscheidet sich dabei in den folgenden drei Zeitabschnitten: in den Jahren um 1910, in der Zeit während des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit. Dies ist einerseits auf gesellschaftsgeschichtliche Ereignisse und, damit verknüpft, auf den Verlauf des allgemeinen Nervositätsdiskurses zurückzuführen, andererseits beeinflussen auch mediengeschichtliche Entwicklungen die Art und Weise, wie die Nervosität im Kinodrama thematisiert wurde. Mit den länger und komplexer werdenden Filmerzählungen und der Etablierung der langen Filmdramen als dominantes Genre zu Beginn der 1910er-Jahre wurden filmische Auseinandersetzungen mit der Nervosität in den Kinodramen erst ermöglicht. Während des Krieges ist ein Wandel in der filmischen Nerven-Metaphorik zu beobachten und das Kino macht sich den Diskurs (über die Branchenpresse) zu propagandistischen Zwecken zu Nutze. In der Nachkriegszeit taucht das Thema im Film im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der verheerenden Kriegsfolgen auf. In all seinen Erscheinungsformen, so lässt sich feststellen, ist der filmische Nervositätsdiskurs eng mit der Geschichte des vorklassischen Stummfilmkinos verwoben. Was in den Filmen erzählt wird, bediente (und formte) somit bestimmte stereotype Imaginationen von Nervosität, die den dramaturgischen und narrativen Bedürfnissen angepasst waren. Die Auseinandersetzung mit der Nervosität in den Kinodramen enthielt also – genauso wie jene in den Komödien – auch viele fantastische Elemente und hatte meist wenig mit dem aktuellen Stand der Wissenschaft zu tun.

Mit der Etablierung des fiktionalen Dramas als dominantes Filmgenre in den Jahren um 1910, besonders auch mit der Durchsetzung des Langfilms (in Deutschland ab 1911), ergibt sich die Möglichkeit, das Thema der Nervosität seriös zu verhandeln. Im Zuge einer allgemeinen Hinwendung zu psychiatrischen Themen im Spielfilm dieser Jahre fanden auch Nervenzusammenbrüche oder -zerrüttungen Eingang in die tragischen Filmerzählungen und die Heilung der Erkrankten bildete ein beliebtes Filmmotiv – nun freilich unter anderem Vorzeichen als in der Komödie, wo aus abstrusen Heilmethoden Komik geschöpft wurde. Wie bereits in bestimmten literarischen Werken der Epoche¹⁵, tauchen jetzt auch im Kino Figuren auf, deren kranke Nerven im Zentrum der Erzählungen stehen.

15 Vgl. dazu Kapitel 1.2.

In dem kurzen Drama *PAR L'ENFANT* (alternativ: *LA GUÉRISON, DURCH DAS KIND*, Camille de Morlhon, SCAGL, F 1909) zum Beispiel leidet die Hauptfigur Charlotte nach dem Tod ihres Kindes unter zerrütteten Nerven. Die Handlung des Films ist in einem Artikel in der *Lichtbild-Bühne* beschrieben, in dem das Programm des im Herbst 1909 neu eröffneten Berliner Union-Theaters am Alexanderplatz rezensiert und der Film kritisch besprochen wird. Es handelt sich nebenbei bemerkt um einen der frühesten deutschen filmkritischen Beiträge; verfasst von Paul Lenz-Levy, der im Jahr 1909 – mit dem Aufkommen der *films d'art* und der ersten deutschen Filme, die sich als Kunstfilms bezeichneten – für einige Monate regelmäßig das Programm des vornehmen Kinotheaters diskutierte (vgl. Diederichs 1986, 36–43). Für eine Branchenzeitschrift fielen diese Beiträge ungewöhnlich kritisch aus, was mitunter auch erklären dürfte, warum Lenz-Levy seine (am Vorbild der Theaterkritik inspirierte) Kino-Kritik nicht länger fortführte (vgl. ebd., 40 f.).

Die Handlung des französischen Films *PAR L'ENFANT* beschreibt Lenz-Levy Ende September 1909 so:

Der Tod der kleinen Ella zerrüttet die Nervenkraft Frau Charlottes, die Kunst der Nervenärzte kann sie nicht retten. Da entdeckt Dr. Sommer, der Hausarzt, in dem Arbeiterkind Heddy Krugger eine kleine Doppelgängerin der Vorstorbenen [sic] nach dem bekannten (schon in dem Film «der verhängnisvolle Schuß» verwerteten) psychiatrischen Verfahren der Wiederherstellung der Situation bei Ausbruch der Krankheit, wird die kleine Heddy in Ellas Kleider gesteckt, Charlotte hält sie für die Verstorbene, der frohe Schreck gibt ihr Gesundung. (Lenz-Levy 1909a, 776)

Analog zum medizinischen Diskurs der Jahrhundertwende, in dem der Begriff nervenkrank oftmals geisteskrank bedeutete (vgl. Kaufmann 2001, 162), leidet auch Charlotte in *PAR L'ENFANT* – und mit ihr viele andere nervenranke Dramenfiguren der Zeit – im Grunde an einer psychischen Krankheit, wie im selben Kommentar weiter klar wird, wenn von der «Verblödung einer Irrsinnigen» (Lenz-Levy 1909a, 776) die Rede ist. Dass Lenz-Levy, das «psychiatrische Verfahren der Wiederherstellung der Situation bei Ausbruch der Krankheit» (ebd.), das hier zur Heilung verhilft, aus einem anderen Film wiedererkennt, weist darauf hin, wie verbreitet solche Motive waren, ja bald als narrative Topoi erschienen.¹⁶ Das Thema von *PAR L'ENFANT* empfindet er übrigens offenbar als derart *modern*, dass er dem Film in der *Großstadt* zwar Erfolg prophezeit, jedoch auch davon

16 Übrigens widmete sich der Regisseur Camille de Morlhon den Nervenkrankheiten bereits ein Jahr zuvor – allerdings auf humorvolle Weise im Tic-Film *UN TIC GÉNANT* (*NERVÖSES ZUCKEN DER ZUNGE*, Pathé Frères, F 1908).



58 Die Kinematografie als Heilmittel in *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (Léonce Perret, F 1912)

ausgeht, dass dieser in der *Provinz* unmöglich verstanden werden könne, ganz so wie es auch das Schicksal von August Strindbergs Dramen sei.¹⁷

Drei Jahre später sollte eine ähnliche Heilmethode auch in *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (*EWIGE ZEUGEN*, Léonce Perret, Gaumont, F 1912) wieder auftauchen, der von der filmhistorischen Forschung bereits mehrfach untersucht wurde.¹⁸ Anders als in *PAR L'ENFANT*, in dem die Patientin durch eine Verwechslung aus ihrer geistigen Umnachtung geholt wird, sind es in *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* eigens für die Patientin angefertigte kinematografische Bilder, die ihr das traumatische Erlebnis vor Augen führen. Dieser Erzähltopos, der darauf hinausläuft, dass «[d]ie Ursache der psychischen Störung, hervorgerufen durch ein unbewusstes Trauma, [...] kathartisch ins Bewusstsein zurückgerufen [wird]» (Kessler/Lenk 2006, 42), sollte später auch in Filmen, die sich mit der Psychoanalyse auseinandersetzen, häufig wiederkehren (vgl. ebd.).¹⁹ Kessler und Lenk

17 Lenz-Levy nimmt eine kritische Haltung zu *PAR L'ENFANT* EIN. Er kommentiert: «Dieser Film (den man kurioser Weise nicht Kunstfilm nennt) ist eine [sic] der hervorragend gespieltesten, die [sic] ich je sah. Aber den Tod eines kleinen Kindes sehen wir nicht gern bis in alle Details ausgemalt, das erregt Unbehagen. Und ob auch das Spiel der Kranken noch so naturalistisch getreu die Verblödung einer Irrsinnigen wiedergibt, für das Großstadtpublikum des Union-Theaters mag der Film von Interesse sein, für die Provinz ist er so wenig geeignet, als etwa Strindbergs Dramen in den großen Provinz-theatern festen Fuß fassen können» (Lenz-Levy 1909a, 776).

18 Vgl. z. B. Kessler/Lenk (2006); Schlüpmann (2005) oder Berton (2015, 175–186).

19 Mireille Berton liest diesen selbstreflexiven Film hingegen als eine doppelte Zelebration zugleich des Kinos und der Psychoanalyse, als bewusste Geste gegenüber dem

machen jedoch darauf aufmerksam, dass sich der Franzose Perret, der Regisseur von *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR*, wohl nicht an der Psychoanalyse inspirierte, sondern aus parapsychologischen Ideen schöpfte, die damals in Frankreich kursierten (vgl. ebd., 51).²⁰ Was den Film, davon abgesehen, besonders auszeichnet, ist die Tatsache, dass mit diesen selbst-reflexiven Szenen das Potenzial des Mediums ausgestellt und dem Kino – entgegen der Tendenz im offiziellen medizinischen Diskurs – eine *positive* Wirkung auf die Psyche zugeschrieben wird.²¹

Mit dem besonderen Interesse der Filmdramen um 1910 für die Probleme der gesellschaftlichen Oberschicht gerieten auch deren typische (imaginierte) Krankheiten ins Visier, etwa die Nervenschwäche oder Nervenzerrüttung.²² Die gezielte Aufnahme solcher Themen ist einerseits auf den in diesen Jahren zu beobachtenden Versuch zurückzuführen, mehr bürgerliches Publikum für das Kino zu gewinnen, was zur gleichen Zeit zum Beispiel auch mit dem Bau luxuriöser Kinopaläste und dem Autorenfilm bezweckt wurde.

Andererseits boten die Filmdramen um die Bourgeoisie und die Aristokratie den sozial schlechter gestellten Publikumsgruppen auch intime Einblicke in luxuriös eingerichtete Salons und die vorgestellten Eigenheiten der Lebensweise der Oberschicht. Nicht zuletzt bedienten die Filmdramen die Lust, die weithin imaginierten perversen Exzesse und Skandale der *Anderen* zu sehen: so etwa in Filmen wie *DAS GEFÄHRLICHE ALTER* (Adolf Gärtner, Messters Projektion GmbH, D 1911), einem deutschen Sittendrama, das auf dem dänischen Roman *Den farlige alder: Breve og dagbogsoptegnelser* (1910) von Karin Michaëlis basierte und, seinerzeit skandalös, die Sexualität einer alternden Frau thematisierte.

Die Annonce in der Branchenpresse betont deutlich den Kunstan-spruch des zweiaktigen, mittellangen Films von 760 Metern, indem dieser als «[m]odernes Sittengemälde» (Inserat 1911b, o. S., Herv. SW) bezeichnet und hervorgehoben wird, er sei «aufgeführt von ersten Künstlern Berlins» (ebd.), worauf die Darstellenden mit ihren Namen und mit der Angabe der renommierten Theaterhäuser, deren Ensembles sie angehören, aufgelistet sind.

Misstrauen, das diesen Gebieten in gewissen sozialen und professionellen Kreisen entgegengebracht wurde (vgl. 2015, 176).

20 Kessler und Lenk verweisen hier auf eine Studie des französischen Filmhistorikers François de la Bretèque (2003).

21 Allerdings sei angemerkt, dass nicht die gesamte medizinische Welt gegen den Kinetografen war: Wie Balboni und Caneppele (2006) aufzeigen, setzte man ihn in den 1910er-Jahren auch als Heilmittel gegen Geisteskrankheiten ein.

22 Vgl. zur Frage der Klasse Kapitel 1.1. Wenngleich sich seit 1900, zumindest in Bezug auf die Neurasthenie, eine Demokratisierung ereignet hatte (vgl. Radkau 2000, 234), entstammen die nervenkranken Figuren in den von mir ermittelten Filmdramen ohne Ausnahme der bürgerlichen Gesellschaftsschicht.

Akt.-Ges. für Kinematographie u. Filmverleih, Strassburg i. E.

Telegramm-Adresse: Hansbergfilm. Telephon-Anruf: 3810.

Am 15. April 1911

erscheint in unserem Verlage: Länge ca. 760 m, vollständig viragiert:

Das gefährliche Alter

Modernes Sittengemälde in 2 Abteilungen
aufgeführt von ersten Künstlern Berlins.

HAUPTPERSONEN.

Gräfin Else Sanden	Frau Waldmann, Lustspielhaus, Berlin
Eva, ihre Tochter	Poldi Müller
Heinz von Wisting	Erich Fritz Kaiser, Neues Schauspielhaus
Signor Bardini	Tenorist Herr Nernotny, Neues Schauspielhaus.
Graf Stozenfels	Richard Seldeneck, Residenz-Theater
John, Diener	Herr Garrison, Modernes Theater.

Alleiniges Lizenzrecht für Deutschland und die Schweiz.

:: Verkaufsrecht für Frankreich, Belgien und Holland. ::

Um allen Anfragen gerecht zu werden, bitten wir schon jetzt die Bestellungen
für die gewünschten Wochen (1. bis 10.) an uns gelangen zu lassen.

Eventuell geben wir auch ganze Rayons ab.

Das Bild wird Interessenten auf Wunsch jeden Vormittag zwischen
11-12 Uhr in unserem **Palast-Kinematograph** zu **Strassburg** vorgeführt.

**Dieser Film ist ein Triumph der modernen
Kinematographie u. ein Zugstück erster Ordnung.**

59 Werbeanzeige für DAS GEFÄHRLICHE ALTER (Adolf Gärtner, D 1911) in *Der Kinematograph*, Nr. 222, 29.3.1911, o. S.

Die Handlung des (offenbar leider nicht überlieferten) Films scheint dabei – worauf der Begriff des *Sittengemäldes* ebenfalls verweist – eine Tendenz zum Pikanten und Skandalhaften aufgewiesen zu haben. Laut einer

zeitgenössischen Filmbeschreibung handelt DAS GEFÄHRLICHE ALTER von der verwitweten Gräfin Else Sanden, einer attraktiven Dame im als gefährlich betitelten Alter von 40 Jahren. In *Der Kinematograph* heißt es: «Sie ist noch schön, da sie sich aber in den Jahren befindet, wo des Sommers letzte Rosen blühen, klammert sie sich mit aller Kraft ans Jugendliche» (Anon. 1911b, o. S.). Daraus ergeben sich mehrere Probleme: An der Verlobungsfeier ihrer Tochter bändelt die junggebliebene Gräfin etwa mit dem Bräutigam an, was zur Auflösung der Verlobung führt und die Tochter dazu bringt, das Haus der Mutter zu verlassen. Die Mutter beginnt danach die nächste skandalöse Affäre, dieses Mal mit einem Tenor. Ihr Weg führt die beiden nach Paris. Dort gerät die Gräfin nach einem Liebesabenteuer mit wiederum einem weiteren Mann in einen heftigen Streit mit dem betrogenen Tenor. Sie stirbt schließlich an den Folgen einer Nervenzerrüttung:

Der Tenor kommt hinzu, Skandal entsteht, in dessen Verlauf der Tenor der Gräfin Banknoten vor die Füße wirft, worauf sie ohnmächtig zusammenbricht. Von nun an sind ihre Nerven zerrüttet. Man hat sie in ein Sanatorium gebracht, wo sie todkrank darniederliegt. Ein Arzt und eine Pflegerin stehen an ihrem Bett. Achselzuckend gibt der Arzt der Schwester zu verstehen, dass Hilfe nicht mehr möglich ist. (ebd.)

Im Grunde mutet die Anlage des Films, der eine weibliche Perspektive einnimmt und weibliche Sexualität verhältnismäßig offen thematisiert, aus heutiger Sicht modern an. Gleichzeitig ist in diesem Film, oder zumindest in dessen Beschreibung in der Branchenpresse, die todbringende Nervenkrankheit letztendlich als moralische Strafe für das sexuelle Fehlverhalten der Gräfin zu verstehen.

In den deutschen Kinos erschien im gleichen Jahr ein zweiter Film mit dem Titel DAS GEFÄHRLICHE ALTER, bei dem es sich um die überlieferte dänische Nordisk-Produktion mit dem Originaltitel DEN FARLIGE ALDER (alternativ: EN MODERS SKÆNDEL, DAS GEFÄHRLICHE ALTER, August Blom, DK 1911) handelte. Dieser wurde als Plagiat des Messter-Films erkannt und deshalb verboten.²³ Auch im (überlieferten) dänischen Film erleidet die Mutter (Gerda Christophersen) am Schluss der Geschichte einen Zusammenbruch, der sie ins Sanatorium bringt. Während die Mutter in der deutschen Filmversion alleine stirbt, kommt es vor ihrem Tod in der dänischen Version noch zum Besuch und zur Versöhnung mit der Tochter (Clara Wieth). Angenommen, die Filmbeschreibung in *Der Kinematograph* ist korrekt und komplett, so wird die exzentrische Mutter, die sich über die

23 Das Verbot erfolgte offenbar durch das Landgericht Berlin. Hinweise dafür finden sich in der *German Early Cinema Database*.



60a–b Die junggebliebene Mutter und der skandalöse Kuss in *DEN FARLIGE ALDER* (August Blom, DK 1911)

gesellschaftlichen Konventionen und auch über die Geschlechterordnung hinwegsetzt, in der deutschen Filmversion also etwas härter bestraft als in der dänischen.

Der im Kinodrama verhandelte Nervositätsdiskurs vor dem Ersten Weltkrieg griff in dieser ersten Phase überwiegend auf ein gern imaginiertes Stereotyp zurück, als Nervenranke überwiegend Frauen aus gutem Hause zu porträtieren. Mit dieser Konzentration auf das Seelenleben der Frau versuchte die Kinoindustrie wohl besonders auch auf das weibliche Kinopublikum der Zeit zu zielen. Weiter geht diese Thematisierung einher mit der damals allgemein herrschenden Faszination für psychiatrische Themen und für die Geisteskrankheit im Film. Das Nervenwissen bot dem Kino in den 1910er-Jahren Inspiration für Geschichten, mit denen ein bürgerliches Publikum angesprochen werden sollte, die aber auch für untere Gesellschaftsschichten einen Reiz hatten: Erzählt wird aus der Sphäre der



61 Besuch der Tochter am Sterbebett in DEN FARLIGE ALDER

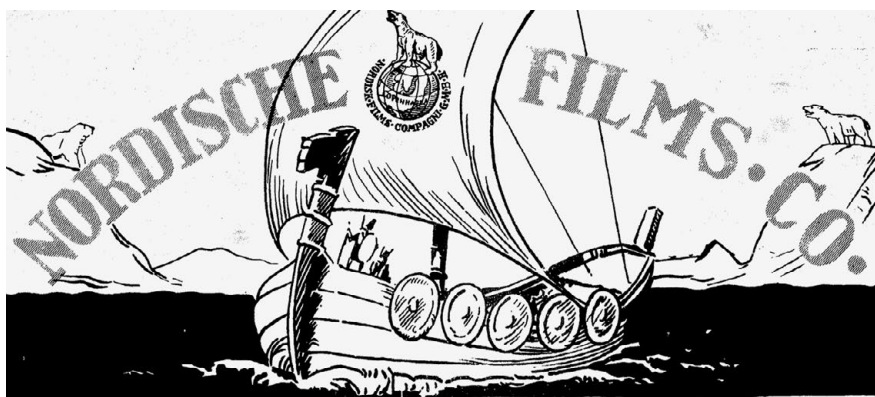
gesellschaftlichen Oberschicht; deren Probleme und Krankheiten – oder eher das, was man sich in der diskursiv geprägten populären Imaginationswelt jener Zeit darunter vorstellte – rückten ins Zentrum.

Während des Ersten Weltkriegs erfuhr der allgemeine Nervositätsdiskurs eine Wende, die Gundula Gahlen, Ralf Gnosa und Oliver Janz so beschreiben:

Im Ersten Weltkrieg entwickelten sich Nervenstärke und -schwäche zu zentralen politischen Schlagwörtern. Diskurse, die auf den Zusammenhang von Nerven, Wille und Charakter abzielten, wurden auf die Bevölkerung angewendet und waren als Mobilisierungs- und Durchhaltepropaganda von großer ideologischer Potenz. (Gahlen/Gnosa/Janz 2020, 14 f.)

Dieser Trend zeichnet sich auch in der Thematisierung der Nervosität im internationalen Kino dieser Zeit ab. Auffällig oft taucht ab Mitte der 1910er-Jahre eine zu den bisherigen Konzeptionen entgegengesetzte Nerven-Metaphorik im Titel oder innerhalb zeitgenössischer Filmbeschreibungen auf, die auch noch bis in die 1920er-Jahre häufig zu finden ist: nämlich Figuren, die starke Nerven besitzen (im Sinne der heute noch geläufigen Redewendung «Du hast aber Nerven!»).²⁴ Die Rede, dass Figu-

24 Zu den frühesten Filmen, in deren Titel oder zeitgenössischen Beschreibungen diese Bedeutung auftaucht, gehören, GENTLEMAN OF NERVE (alternativ: SOME NERVE, Charlie Chaplin, Keystone, USA 1914), A WOMAN OF NERVE (Reliance, USA 1915), A GENTLEMAN OF NERVE (Carter DeHaven, Victor, USA 1917), DER MANN MIT DEN EISERNEN NERVEN (Georg Jacoby, D 1920/21), DER MANN OHNE NAMEN – 5. DER MANN MIT DEN EISERNEN NERVEN (Georg Jacoby, D 1921), MANUELA, FRAU OHNE NERVEN (Ludwig Beck, D 1922). Aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wurde nur ein Beispiel gefunden, nämlich in einer deutschen Beschreibung des Westerns THE HOUSE OF CARDS (DAS SPIELHAUS, Edwin S. Porter, Edison, USA 1909), in der zwei Duellanten als «Männer mit Nerven von Eisen» bezeichnet werden (vgl. Anon. 1910a).



Unsere

NORDISK

NEUHEITEN

==== bilden das Tagesgespräch. ====

„Auferstehung“

von Felix Salten
Hauptrolle: **Valdemar Psilander.**

„Nerven von Stahl“

Große Sensation.

„Die weiße Reiterin“

Zirkusdrama mit **Baptista Schreiber.**

„Die Tochter des Zigeuners“

mit **Ebba Thomsen.**

„Die Stunde der Gefahr“

Größtes Kriegs-Schauspiel.

„Das verlorene Paradies“

mit **Rita Sacchetto, Leo Sacchetto (7 Jahre)**
und **Carmen Sacchetto (9 Jahre).**

„Die 3 Schreine“

Neues **Psilander**-Drama.

20 reizende Einakter

Lustspiele.

Nordische Films Co.

G. m. b. H.

Berlin • Düsseldorf • München • Leipzig

62 Werbeanzeige für MANDEN MED STAALNERVERNE (NERVEN VON STAHL, A. W. Sandberg, DK 1915) in *Die Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 20, 15.5.1915, 62 (Ausschnitt)

ren «keine Nerven» haben, lief auf dasselbe, also auf Stärke und Unangreifbarkeit, hinaus und gewann mithin seit Kriegsbeginn an Bedeutung, so etwa im Fall des bereits erwähnten Sensationsdramas DER MANN OHNE



63a–b Spannungsvolle
Szenen in *MANDEN
MED STAALNERVERNE*
(A. W. Sandberg, DK 1915)

NERVEN (Gérard Bourgeois / Harry Piel, D 1924).²⁵ Diese Filmfiguren werden mit solchen Attributen als stark und als gegen jegliche Aufregungen und Angriffe gewappnet charakterisiert – sie bringen also gerade eine gegenteilige körperliche Konstitution mit als jene zuvor so häufigen Filmfiguren, die an einer nervösen Schwäche litten.

So handelt es sich etwa beim dreiaktigen dänischen Sensationsdrama *MANDEN MED STAALNERVERNE* (*NERVEN VON STAHL*, A. W. Sandberg, Nordisk Films Compagni, DK 1915) um einen Film, in dem eine offenbar außergewöhnlich nervenstarke Figur eine zentrale Rolle spielt. Die spannungsgeladene Geschichte der Protagonistin Rita (Alma Hinding), die als Kind von ihrem viele Jahre älteren Cousin, dem spielsüchtigen Grafen Wolf von Runburg (so dessen Name in der deutschsprachigen Version), im Wald ausgesetzt wird, weil er das Vermögen ihres Vaters erben will.

25 Vgl. dazu Kapitel 3.4.

Angehörige eines fahrenden Volkes finden darauf die kleine Rita und nehmen sie bei sich auf. Nichts von ihrem Schicksal und ihrer Herkunft ahnend, wird sie zur Artistin und trifft erst als Erwachsene wieder auf den Grafen Wolf von Runburg. Abermals wird sie von dem verbrecherischen Grafen entführt, schließlich aber von ihrem Stiefbruder Gregor (Kai Lind) befreit, der bei ihrer Rettung starke Nerven beweist.

Über den Artisten Gregor, als dessen Schwester Rita bei den Fahrenden aufwuchs, heißt es im deutschen Programmheft: «Seine stählernen Nerven ermöglichen ihm die gewagtesten Balancier u. Seiltänzer-Kunststücke [sic]». ²⁶ Sein Heldenmut tritt aber auch in anderen Szenen zu Tage: zum Beispiel, als Gregor und Rita den Grafen bereits in die Flucht geschlagen haben und sie bemerken, dass das Haus, in dem sie sich befinden, in Flammen steht. Im Programmheft heißt es:

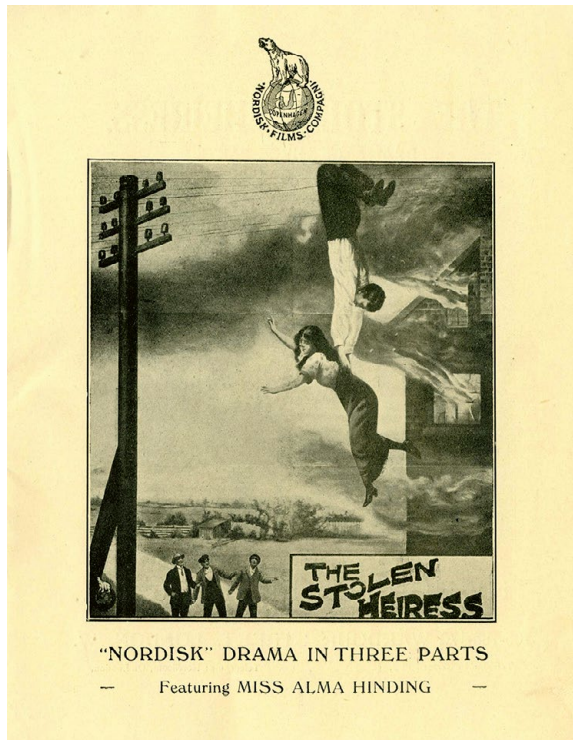
Es ist schon zur Flucht zu spät, alle Rettungsmöglichkeiten scheinen abgeschnitten. Aber Gregor besitzt nicht umsonst seine Nerven von Stahl und seine unerschütterliche Ruhe. Er klettert aufs Dach und zieht Rita zu sich empor. Und nun beginnt eine verwegene Fahrt in die Tiefe. Gregor klammert sich mit den Knien [sic] an die Telegraphendrähte, die am Schornstein des brennenden Hauses enden, erfaßt Ritas Schärpe und läßt sich dann herabgleiten. Sie sind gerettet!

Während nervenschwache Filmfiguren angesichts der gestellten Herausforderungen Nervenzusammenbrüche erleiden, imaginiert der Figurentypus des Nervenstarken einen Menschen, der in ungewöhnlichen, ja sogar in lebensbedrohlichen Situationen ruhig bleibt und sich zu helfen weiß. Diese Konzeption dürfte auf das neue Körperideal der gestählten Nerven zurückzuführen sein, das während des Kriegs allenthalben an Bedeutung gewann. ²⁷

So taucht die Stahl-Metaphorik in dieser Zeit nicht zufällig auf, ist die Stahlindustrie doch als moderne Schlüsselindustrie zu verstehen, die auch ausschlaggebend für den Ersten Weltkrieg war. Dieser gilt weithin als *industrialisierter* Krieg, in dem neuartige Kriegstechnologien zum Einsatz kamen wie etwa Panzer, Flugzeuge, Kraftfahrzeuge oder neuartige Kanonen und zeichnete sich durch die enormen Materialschlachten aus, die auf

26 Die Beschreibung des Films findet sich im überlieferten Programmheft des Films, das digital auf der Webseite des DFI einsehbar ist: vgl. [video.dfi.dk: https://tinyurl.com/3fbnyk62](https://tinyurl.com/3fbnyk62) (20.5.2025).

27 Vgl. hierzu Ulrich (2014): Bernd Ulrich beschreibt die zeitgenössische Vorstellung, dass es sich beim Ersten Weltkrieg um einen Krieg der Nerven handelte und zeichnet die propagandistische Vereinnahmung des Willensdiskurses nach.



64–65 Gregor während einer Balanciernummer in *MANDEN MET STAALNERVERNE* und bei der gefährlichen Rettung seiner Stiefschwester (Illustration aus dem britischen Programmheft)

der neuen Stahlgroßindustrie basierten. Stahl-Konzerne wie die Essener Firma Krupp, die schon ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen wichtigen deutschen Wirtschaftszweig formierten, setzten nun vermehrt auf die Rüstungssparte und stellten etwa Kanonen her, die an den Fronten zum Einsatz kamen.

Der Kampf im Krieg wurde dementsprechend sowohl in der zeitgenössischen deutschen Literatur, die sich mit dem Krieg beschäftigte, als auch in Kriegszeitungen oftmals mit Metaphern aus dem Bereich der modernen Schwerindustrie beschrieben, wie Christoph Jahr und Stefan Kaufmann herausgearbeitet haben (vgl. 2014, 210 f.). So wurden die Schlachten etwa als Stahlgewitter umschrieben. Davon ausgehend wurde auch der menschliche Körper vielfach als Stahlgestalt imaginiert. In solchen enthusiastischen Konzeptionen ging es «um die Verschmelzung des Soldatenleibes und seiner Seele mit der Technik, die ihn schützte und die ihn zur Ausübung von Gewalt in bis dahin ungekannter Intensität befähigte» (ebd., 210).

Der stählerne, nervenstarke Figurentypus, der in den Filmdramen während des Ersten Weltkriegs vermehrt auftaucht, ist zwar sicher auf die «Wende zur Härte» (Radkau 2000, 387) zurückzuführen, die sich im politischen und militärischen Nervositätsdiskurs bereits vor dem Krieg abzeichnete. Die nervenstarken Filmfiguren hatten für das deutsche Kriegspublikum allerdings mit Bestimmtheit auch eine besondere aktuelle Bedeutung gehabt – in einer Kultur, in der der Erste Weltkrieg nicht nur als kräftigendes Stahlbad, sondern auch als Krieg der Nerven aufgefasst wurde.²⁸

Auch im kriegsneutralen benachbarten Dänemark dürften Ideen und Metaphern dieser Art zirkuliert sein. Bezeichnenderweise würde Andres Wilhelm Sandberg, der bei *MANDEN MED STAALNERVERNE* Regie führte, übrigens nach dem Krieg in seiner oben bereits besprochenen Kriminalkomödie *NEDBRUDETE NERVER* (1923) auf den Figurentypus des überarbeiteten Nervösen zurückgreifen.

Während der Kriegszeit versuchte sich das Kino in Deutschland als den Diskurs mitgestaltendes und gesellschaftsrelevantes Medium zu profilieren und zu empfehlen. Die Filmindustrie zog sozusagen mit in den Krieg, indem sie Propaganda machte. Dies geschah nicht nur mit den vielen dokumentarischen Kriegsbildern, die in den Kinos als Aktualitäten vorgeführt wurden, auch Spielfilme widmeten sich dem Thema.²⁹ Wenn Filme *nicht* direkt den Krieg thematisierten, versuchte man in der Branchenpresse oftmals trotzdem, deren Relevanz und besondere Aktualität zu betonen. Wie schon gezeigt wurde, geschah dies zum Beispiel dadurch, dass die Filmwerbung eine nervenberuhigende Ablenkung von den Sorgen versprach, die der Krieg mit sich brachte.³⁰

28 Zum Nervositätsdiskurs in der deutschen Politik vgl. auch Radkau (2000, 407–421).

29 Der Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg im deutschen Spielfilm zwischen 1914 und 1929 hat sich Stiasny (2009) gewidmet.

30 Vgl. dazu Kapitel 3.3.

Sichern Sie sich sofort
Erstaufführungs-Rechte.

Asta-Nielsen-Lichtspiele in Düsseldorf

schreiben: seit Bestehen unseres Theaters
haben wir mit keinem Film solch ge-
wöhnliche Kassen-Erfolge erzielt als wie
mit „ABSINTH“.

**Die Sensation
des Filmmarktes!**

Ein Ereignis ersten Ranges!

Warum

muß
Deutschland
siegen?

Hochaktuell!

bringt
die
größten
Kassen-Erfolge.

Große Reklame!

5 verschiedene Buntdruck-
plakate, Clichéplakate,
Reklameplakate,
13 Photos

4 Akte Großes soziales Drama 4 Akte

Absinth

das langsam wirkende Gift

Die Entsittlichung

einer großangelegten Nation.

Die Entnervung

der höchsten Gesellschaftskreise und der niedrigsten Volks-
massen, der eleganten Boulevard-Spaziergänger und jener mit
der Gesellschaft verfallenen Existenzen, die in den verrufensten

Pariser Apachen-Kellern

ihr dunkles Dasein führen.

Im Rahmen eines spannenden Dramas leuchtet der Film
authentisch grausam in alle Bevölkerungsschichten hinein und
erbringt den Beweis:

Absinth

dieses Giftgetränk ist der **Untergang des
Französischen Volkes.**

4 Akte voll gewaltiger dramatischer Spannung!

Weitere
Bezirke
sind
noch zu
vergeben.

Darum

muß
Deutschland
siegen!

Monopol-Inhaber:

Rheinland - Westfalen

Dekage-Film-Gesellschaft

G. m. b. H.

**Cöln a./Rhein
Neumarkt 32**

Telegramm-Adresse: Lichtbild
Telefon: A 7757 und A 7758.

Berlin - Brandenburg
Pommern - Hannover
Hansastädte - Braunschweig
Schlesw.-Holstein - Oldenburg
Meckl.-Schwerin - Meckl.-Strelitz

Filmhaus Günther & Co. G. m. b. H.

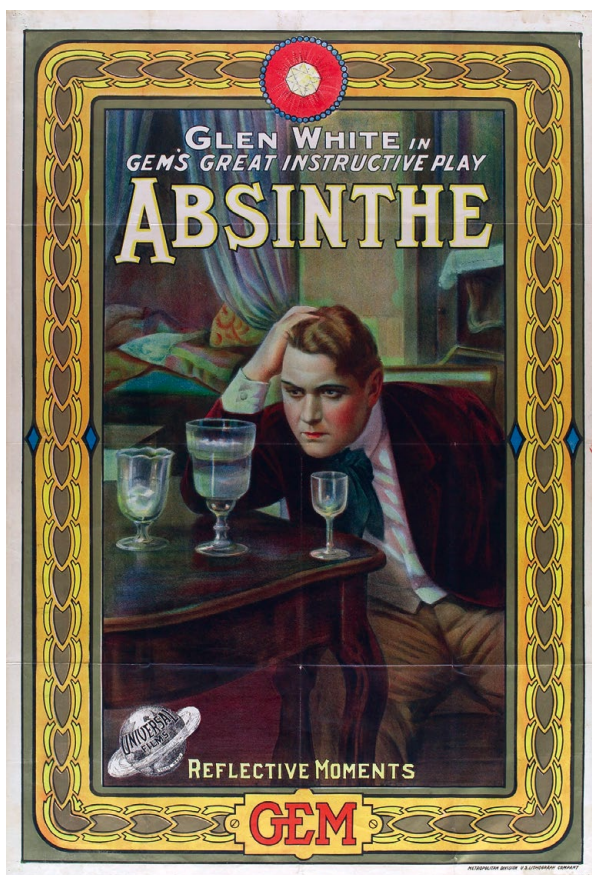
BERLIN SW. 48, Friedrichstraße 13

Telegramm-Adresse: Filmgünther

Telefon: Moritzplatz 4781.

66 Werbeanzeige für ABSINTHE (ABSINTH, Herbert Brenon, USA 1914) in Die Lichtbild-Bühne, Jg. 8, Nr. 31, 31.7.1915, 15

In einem Beispiel, das auch ein Fragment des Nervositätsdiskurses darstellt, geht die propagandistische Tendenz noch etwas weiter: nämlich in einer Filmreklame für das US-amerikanische Kinodrama ABSINTHE (ABSINTH, Herbert Brenon, IMP Film, USA 1914), dessen Handlung in Frankreich spielt. Die Rede von der «Entnervung» (Inserat 1915a,



67 US-amerikanisches Filmplakat für *ABSINTHE* (George Edwardes-Hall / Herbert Brenon, USA 1913)

15) des französischen Volkes wird in der *Lichtbild-Bühne* dazu benutzt, einen herabwürdigenden Blick auf den Kriegsgegner Frankreich zu produzieren.

Frankreich ist mit dem Stichwort «Entnervung» als nervlich degenerierte Nation dargestellt, die sich durch den Konsum von Absinth selbst zerstöre. Mit den Auszeichnungen «hochaktuell» und «Sensation des Filmmarktes» wurde – 1915 – ein spannungsvolles Drama angepriesen, das vom «Untergang des Französischen Volkes» (ebd.) handelt:

Absinth das langsam wirkende Gift. Die Entsittlichung einer großangelegten Nation. Die Entnervung der höchsten Gesellschaftskreise und der niedrigsten Volksmassen, der eleganten Boulevard-Spaziergänger und jener mit der Gesellschaft verfallenen Existenzen, die in den verrufensten Pariser Apachen-Kellern ihr dunkles Dasein führen. Im Rahmen eines spannenden Dramas leuchtet der Film authentisch grausam in alle Bevölkerungsschich-

ten hinein und erbringt den Beweis: Absinth, dieses Giftgetränk ist der Untergang des Französischen Volkes. 4 Akte voll gewaltiger dramatischer Spannung! (ebd.)

Worauf die Werbung besonders zielt, ist die Sensation, die von der «authentisch[en]» Darstellung der französischen Unarten und Verdorbenheit ausgeht. Mit der Denunzierung des Kriegsgegners wird versucht, ein patriotisches Wir-Gefühl zu beschwören und den Film damit als aktuell und relevant zu vermarkten.

Die Beschreibung in der *Lichtbild-Bühne* dürfte allerdings kaum der tatsächlichen Anlage des (als verschollen geltenden) US-amerikanischen Dramas entsprochen haben, das mit dem Alkoholismus ein populäres Thema der in dieser Zeit erfolgreichen sozialen Dramen aufgreift.³¹

Die Handlung des vieraktigen Langspielfilms *ABSINTHE* scheint sich vor allem um ein individuelles Schicksal zu drehen, während der Film sicherlich moralistische Züge im Sinne der seit dem 19. Jahrhundert in den USA besonders aktiven Temperenzbewegung trug.³² Erzählt wird nämlich die tragische Geschichte von Jean Dumas (King Baggot), einem Pariser Künstler, der durch seine Geliebte, die im Haus seiner Eltern angestellte Wäscherin Yvonne (Leah Baird), der Absinth-Sucht verfällt. Der Alkoholkonsum bringt Jean dazu, seine eigenen Eltern zu bestehlen. Als Reaktion wird er enterbt und von Yvonne für einen reichen Mann verlassen. Jean, der wegen des Absinths an Halluzinationen leidet und sich nun, verarmt und verstoßen, einer kriminellen Bande anschließt, begeht Raubüberfälle und bringt schließlich Yvonne um. Nach einem erfolglosen Versuch, bei seinen Eltern unterzukommen, schließt sich Jean zum Ende des Films dem Militär an, mit dem Ziel, seine Ehre wieder herzustellen.³³ Ironischerweise scheint *ABSINTHE*, der ein halbes Jahr vor Kriegsbeginn erschien, also gerade *nicht* von der «Entnervung» des französischen Volkes zu erzählen, sondern die Geschichte des gesellschaftlichen Abstiegs eines alkoholsüchtigen Künstlers, der sich zum Schluss wieder fängt und sich dem Militär anschließt – um sein Land im Falle eines Krieges zu verteidigen.

Auch mit Blick auf ein amerikanisches einaktiges Kurzfilmdrama mit gleichem Titel, das ein Jahr zuvor, zwar in einer anderen Produk-

31 Vgl. hierzu z. B. Braun (2018, 96–104).

32 In Hinsicht auf seine Thematik und die Handlung war der Film möglicherweise inspiriert von Émile Zolas naturalistischem Roman *L'Assomoir* aus dem Rougon-Macquart-Zyklus, der wiederum bereits 1909 unter der Regie von Albert Capellani als Pathé-Produktion verfilmt wurde.

33 Die Handlungsbeschreibung entnehme ich dem Katalog des *American Film Institute*, vgl. [catalog.afi.com: https://tinyurl.com/5n68s6an](https://tinyurl.com/5n68s6an) (24.5.2025).

tionsfirma entstand, aber vom gleichen Regisseur verantwortet wurde, erhärtet sich der Verdacht, dass die Filmwerbung in der *Lichtbild-Bühne* am eigentlichen Grundton des Films von 1914 vorbeizieht. Der Handlung des überlieferten Kurzfilmdramas *ABSINTHE* (*ABSINTH*, George Edwardes-Hall und Herbert Brenon, GEM, USA 1913) liegt nämlich eine ähnliche Ausgangslage zugrunde wie dem ein Jahr später erschienenen Langfilm: Ein Pariser Künstler verfällt der Absinth-Sucht. Jedoch merkt dieser noch rechtzeitig, welche sozialen und persönlichen Folgen der Absinth-Konsum haben kann, löst sich frühzeitig von seiner Sucht und gewinnt auch seine Verlobte zurück, die ihn wegen seiner Trinkerei verlassen hatte. Zu dieser Einsicht gelangt der Künstler durch einen Traum, der ihm alle schlimmen Auswirkungen des Alkoholismus aufzeigt und der auch im Film verbildlicht wird. Das Publikum erfährt übrigens erst zum Schluss der Geschichte, dass es sich bei diesen Szenen nur um einen Traum gehandelt hat: Passenderweise wird *ABSINTHE* in einer zeitgenössischen US-amerikanischen Plakatreklame als «instructive play» angepriesen.

Was an dem überlieferten Einakter von 1913 ebenfalls klar hervorsticht, ist die Tatsache, dass *ABSINTHE* nicht (nur) in Frankreich spielt, um dessen Volk als besonders anrühlich oder gar «degeneriert» darzustellen, sondern dass Paris offensichtlich auch wegen seines Images als europäische Kunst-Metropole und als typische Lebenswelt eines Künstlers gewählt wird. Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass angeblich mehrere Szenen des Films von 1914 *on location* in Frankreich aufgenommen wurden – dies vermutlich nicht einfach nur, um die verrufensten Ecken der Stadt, sondern auch, um deren malerische Eindrücke einzufangen.

Um den US-amerikanischen Film *ABSINTHE* von 1914 im deutschen Raum zu vermarkten, obwohl dessen Handlung im verfeindeten Frankreich spielte, wurde ihm in der Werbung in der *Lichtbild-Bühne* also kurzerhand ein patriotisches Narrativ übergestülpt, obschon dies wenig mit der tatsächlichen Anlage des Films zu tun gehabt haben dürfte. Ein chauvinistisches Anliegen scheint doch eher unwahrscheinlich in dieser US-amerikanischen Produktion, die eher als ein auf den persönlichen Konflikt ausgerichtetes, moralisierendes soziales Drama einzuordnen ist, das in der Tradition der Temperenz-Filme stand. Allerdings galt Frankreich (und tut dies mitunter bis in die heutige Zeit hinein) in der amerikanischen populären Imagination durchaus als Ort der lockeren Sitten, was man auch in der Temperenzbewegung sehr kritisch betrachtete. Womöglich bot diese Vorstellung die geeignete Grundlage, dass der Film im Sinne der deutschen Kriegspropaganda umfunktioniert werden konnte, die darauf abzielte, die «Entsittlichung» von Frankreich als Nation vorzuführen. Auf den deutschen Markt zugeschnittene Zwischentitel, oder von sogenannten Film-

erklären verlaubliche Kommentare, wie es zu dieser Zeit in den populären Kinos vielfach noch Usus war, dürften ihren Teil zur entsprechenden Rezeption des Films beigetragen haben, indem sie entsprechende Akzente setzten.

Auch an diesem Beispiel wird die politische Dimension des Nervositätsdiskurses während des Ersten Weltkriegs sichtbar. Die Nervosität wird hier dem Kriegsgegner Frankreich unterstellt und nicht der eigenen Nation zugeschrieben, denn es galt, diese Schwäche unbedingt zu überwinden, um den Krieg zu gewinnen.

In der Nachkriegszeit ist in den Filmdramen das Thema der Nervosität auf neue Weise und in neuem Zusammenhang präsentiert worden, nämlich innerhalb der filmischen Beschäftigung mit der Kriegsvergangenheit. Waren es in den Filmdramen vor dem Krieg oftmals Frauen der Oberschicht, die mit ihren Nervenleiden porträtiert wurden, und gewann während des Kriegs die Vorstellung der gestählten, starken Nerven an Bedeutung, so sind die Nervenkranken in den Dramen nach dem Krieg nun vielfach kriegstraumatisierte Männer.

Robert Reinert hat in seinem Drama *NERVEN* (Robert Reinert, D 1919), das die Traumata von Krieg und Nachkriegszeit thematisiert, die Nervosität in diesen Kontext gestellt. Die Handlung ist in der unmittelbaren Nachkriegsgegenwart angesiedelt und ein deutlicher künstlerischer Anspruch ist spürbar, wenn der Film die psychische Situation der Menschen nach dem Ersten Weltkrieg als einen Zustand beschreibt, der weithin aus zerstörten Nerven resultiere – als einen Zustand, den der Film versucht, mit elaborierten formalen Mitteln auszudrücken.³⁴

Die mehrfach verzweigte Handlung des Hauptteils des (fragmentarisch überlieferten)³⁵ Films erstreckt sich über sechs Akte und dreht sich um den nervenkranken, kriegstraumatisierten Großindustriellen Roloff (Eduard von Winterstein) und einzelne Mitglieder seines Familien- und Bekanntenkreises: etwa um die Liebeswirren seiner Schwester Marja (Erna Morena), die zwar mit einem Grafen verlobt, allerdings in den religiösen Volksführer und Lehrer Johannes (Paul Bender) verliebt ist. Zudem schwärmen auch Roloffs Frau Elisabeth (Lia Borré) und der Lehrer Johan-

34 Der Film stellt ein frühes Beispiel für eine Reihe von Werken des Weimarer Kinos dar, die Anton Kaes (2009) als «*shell shock cinema*» bezeichnet; gemeint sind Filme, die auf die traumatischen Ereignisse des Ersten Weltkriegs reagieren. Kaes argumentiert, «that the classical cinema of Weimar Germany is haunted by the memory of a war whose traumatic outcome was never officially acknowledged, let alone accepted» (2009, 2).

35 Von der Uraufführungsfassung des Films sind heute noch zwei Drittel erhalten. Die kursierende, vom Filmmuseum München rekonstruierte Fassung fußt auf Material dreier verschiedenener Filmkopien.



68a-d Das Vorspiel in *NERVEN* (Robert Reinert, D 1919)

nes heimlich füreinander. Neben zahlreichen tragischen Ereignissen, die sich innerhalb dieser Liebesdreiecke abspielen, verschlechtert sich Roloffs Geisteszustand allmählich so sehr, dass er schließlich, um seinen plagenden Wahnvorstellungen zu entkommen, Suizid begeht. In einer Nebenhandlung, von der große Teile nicht überliefert sind, wird außerdem von einem brodelnden kommunistischen Volksaufstand erzählt, dem sich Roloffs Schwester Marja anschließt. Spürbar wird, dass die intensive Reflexion der Nachkriegszeit sich in *NERVEN* mit der Reflexion diverser größerer sozialer Fragen verbindet: «die Heilung einer kranken Gesellschaft, das Eintreten für revolutionäre Ideale, die Rückbesinnung auf archaische Lebensformen und die Erlösung im christlichen Bekenntnis» (Stiasny 2009, 191).

Der Hauptteil des Films ist von einem Vorspiel und einem Nachspiel gerahmt, und diese formale Aufteilung liefert eine Interpretationsvorgabe für den gesamten Film. Das Vorspiel skizziert eine allgemeine Problemlage, genauer das psychologische Trauma, das der Krieg bei den Menschen verursacht hatte. Im Hauptteil wird dem anhand einzelner Schicksale genauer nachgegangen, und schließlich präsentiert das Nachspiel eine Lösung oder Hoffnung.

Das Vorspiel führt uns zum einen auf ein Schlachtfeld zu einem ster-

benden, von Fieberfantasien geplagten Soldaten sowie, parallel dazu montiert, zu dessen daheimgebliebener Mutter. Sie scheint mit ihrem Sohn in einer eigenartigen telepathischen Verbindung zu stehen und spürt mithin trotz der Entfernung sein Sterben. Zum anderen tritt ein Mann auf, der als Einbrecher eine schlafende Frau in ihrem Bett erwürgt. Der Mörder wird in der gleichen Szene zusätzlich als abnorm – und die Welt aus dem Lot – charakterisiert, indem gezeigt wird, wie er, kurz nach dem kaltblütigen Mord an einem Menschen, Mitleid mit einem Vögelchen entwickelt, das im Zimmer der Ermordeten in einem Käfig sitzt und nun, da seine Besitzerin tot ist, zu verdursten droht. Obwohl er Gefahr läuft, entdeckt zu werden, gibt er dem Vogel Wasser, bevor er sich auf die Flucht begibt.

Diese kryptisch anmutende, auf den ersten Blick zusammenhanglose Montage verschiedener Vorgänge stellt mit ihrer Symbolik eine Korrespondenz zwischen dem Schlachtfeld und der Heimatfront her und thematisiert so das psychologische Trauma, das der Erste Weltkrieg bei der deutschen Bevölkerung hinterließ. So wird in der Szene mit dem sterbenden Soldaten und seiner Mutter suggeriert, dass sich die Schrecken des Krieges unmittelbar auf die Zivilbevölkerung übertragen und dort spürbar sind. Inszenierung und Inhalt legen sicherlich nahe: Hinter jedem Gefallenen stecken Familienangehörige, die von diesem Tod direkt betroffen sind.

Die unmittelbar anschließende Mordszene wiederum kann als Sinnbild verstanden werden für den Übergang zwischen den Bedingungen im Krieg und dem darauf folgenden Leben in der Zivilgesellschaft, der für ein Individuum unmöglich mit gesundem Verstand zu leisten ist, wie Anton Kaes treffend beschrieben hat (vgl. 2009, 41 f.).³⁶ Der irritierende Bruch zwischen dem brutalen Erwürgen der schlafenden Frau und dem zarten Mitleid für den eingesperrten Vogel – der Gegensatz zwischen kaltblütigem Mord und Mitgefühl mit den Unterdrückten und Schwachen – steht im Film für diese Unvereinbarkeit.

Zudem spielt diese Szene im Gegensatz zur ersten nicht an der Schlachtfeldfront, sondern in einem gemütlich eingerichteten Haus, und das Opfer ist eine Frau, womit erneut ein Übergreifen der schrecklichen Ereignisse des Krieges auf die Zivilgesellschaft angedeutet wird. Das Problem, das im Vorspiel präsentiert wird, ist also: Nicht nur die vom Schlachtfeld Traumatisierten leiden an zerrütteten Nerven, sondern auch die Nerven der deutschen Zivilbevölkerung sind durch den Krieg erschüttert.

Dies wird im Hauptteil des Films, dessen Handlung in der Nachkriegszeit angesiedelt ist, weiter ausgeführt. Dabei sind es besonders die

36 Wie Kaes feststellt, wird in dieser Sequenz auch das Töten im Krieg mit dem Mord gleichgesetzt (vgl. 2009, 41 f.).



69 Der personifizierte Tod in NERVEN

Nerven des Fabrikbesitzers Roloff, dessen Krankheit eingehend geschildert wird. Seine Nerven stehen im Film aber auch *pars pro toto* für die Nervengesundheit der Allgemeinheit, wie eine programmatische Ansage im 5. Akt verdeutlicht, wenn Roloff feststellt: «An meinen eigenen Nerven erkenne ich die Nerven der Welt. Die Nerven der Welt sind krank».

Roloffs Leiden nimmt bereits zu Beginn des Films seinen Anfang, bei der 500. Jubiläumsfeier des Hauses Roloff. In einer feierlichen Rede verspricht der Unternehmer euphorisch, mit den Fabrikaten seiner Firma die Weltmacht zu erlangen: «Mit unseren Maschinen und Werkzeugen, eronnen jeden Widerstand zu brechen, erobern wir die Erde! Hört Ihr's? Die Erde!». Als die Maschinen daraufhin in Betrieb gesetzt werden, explodiert jedoch die neu eröffnete Fabrik und es bricht eine Massenpanik aus. In einem Zwischentitel wird das Geschehen kommentiert: «Das Ende der Weltbeherrschungspläne». Darauf beruhigt der Lehrer und Volksführer Johannes die ihn umringende aufgebrachte Volksmasse, die in den Straßen zusammengefunden hat. Er erklärt den Versammelten: «Gegensätze schwerster Art sind zwischen Besitzenden und Nichtbesitzenden entstanden. Sie wollen Macht – Ihr wollt Brot! Über blutigen Schlachtfeldern trauern Völker. Das ist das Ende jener Machtgier, die – einem abscheulichen Untier gleich – im Bluttausch über die Erde schreitet».

Roloff sitzt indessen allein vor einem Fenster, und fährt, als seine Frau Elisabeth das Zimmer betritt, heftig zusammen. «Wie Du zitterst..», entgegnet sie. Roloff beginnt zu erklären: «Meine Nerven waren Stahl, seit damals aber ...». Darauf werden Bilder einer Explosion eingeblendet, wobei es – vermutlich absichtlich – nicht klar ist, ob diese das Unglück in der Fabrik zeigen oder eine Detonation im Krieg. Roloff fährt fort: «Seither sehe ich, wie sich als furchtbare Rächer die Geister der Toten erheben ... gegen uns ... gegen mich», worauf eine allegorische Szene mit einer personifizierten Darstellung

des Todes folgt, der mit einem langen Schwert auf einem Schlachtfeld nackte Männer dahinrafft. Es wird also darauf angespielt, dass bei Roloff durch die Fabrikexplosion die Erinnerung an das Kriegsgeschehen wachgerufen wurde, an dem er persönlich oder sein Unternehmen Teil hatte und dass ebendies die für die Kriegszitterer typischen Symptome bei ihm auslöst.

Roloffs Zustand verschlechtert sich fortan mehr und mehr. Er leidet an plagenden Visionen und an Verfolgungswahn – einmal ist er sogar davon überzeugt, seine eigene Frau ermordet zu haben. Nach den Ursachen seines Leidens befragt, antwortet sein Nervenarzt: «Die fortschreitende Zivilisation, der Kampf ums Dasein, Angst und Schrecken des Krieges, die Sünden der Eltern». Er zählt damit auf, was als klassische Ursachen der Neurasthenie galt. Roloff, als Fabrikbesitzer dem besitzenden Unternehmertum angehörend, hätte dem medizinischen Nervositätsdiskurs der Jahrhundertwende gemäß als große Verantwortung tragender Kopfarbeiter schon durch seinen Beruf zur Risikogruppe für Nervosität gehört. Die Trunksucht seines Vaters, die Roloff selbst als die Ursache seiner Krankheit ansieht, und seine Kriegsvorgangeneit besiegeln sein Schicksal. Roloffs Nerven, die er stählern wähnte, sind zerstört.

Dennoch will er, wie er bekennt, «nicht zum Tier werden», und begeht schließlich, unter Beihilfe von Johannes, Suizid. Damit gibt NERVEN auch die ernüchternde Antwort auf die euphorische Hoffnung aus der Vorkriegszeit, das deutsche Volk würde mit gestärkten (gestählten) Nerven aus dem Krieg hervorgehen – im Gegenteil: Der Krieg hat sich auf die kollektive Nervengesundheit verheerend ausgewirkt.³⁷

Das Innovative an der Thematisierung der Nervosität in NERVEN ist dabei, dass der Film subjektive Zustände und die Wahrnehmung des nervenkranken Blicks simuliert und sich so auch ästhetisch mit der Nervosität auseinandersetzt. Verstörende Wahnvorstellungen werden, mehrfach visualisiert, formal mit Doppelbelichtungen umgesetzt, bei denen sich die über Roloff einbrechenden Visionen im Filmbild mit der Außenperspektive, der diegetischen Realität, durchdringen.

Als Roloff – unter dem Vorwand, dass es sich beim Kranken nicht um ihn selbst, sondern um einen Freund handle – seinem Arzt von den schrecklichen Visionen berichtet, erklärt er, dass sein Freund Dinge sah, «die in Wirklichkeit nicht sind». Darauf werden diese Visionen vorgeführt, wobei das Filmbild mehrere Realitätsebenen kombiniert. Gleichzeitig zu Roloffs Wahnvorstellungen ist auch seine verstörte Reaktion auf diese Einbildungen zu sehen.

37 Zur Vorstellung vom Krieg als nervenstärkendes Stahlbad und der diesbezüglichen Ernüchterung vgl. Radkau (2000, 466–485).



70a–b Roloff sieht «Dinge, die in Wirklichkeit nicht sind» in *NERVEN*

Eine erste Sequenz solcher dynamisch aneinandermontierter mehrschichtiger Bilder zeigt zunächst übergroße, körperlose Hände, die sich vor Roloff erheben. Darauf erscheint im Vordergrund, mit ebenso expressiv ausgestreckten Händen und weit aufgerissenen Augen, in Großaufnahme der Mörder aus dem Vorspiel, während Roloff mit geschlossenen Augen am linken Bildrand verharrt. Den Hintergrund bildet das unbehagliche Bild eines überschwemmten Fußbodens in Roloffs Schloss. Der Mörder verschwindet, im nassen Boden spiegeln sich nahende Menschen (vielleicht die Angestellten der Familie), die in der Spiegelung kopfüber erscheinen. Schließlich taucht der Kopf eines Kamels auf.

Nach dieser alpträumhaften, bedrohlichen Szene wird zurück zur Gesprächssituation geschnitten und Roloff eröffnet dem Arzt, dass sein Freund auch von seinem eigenen Ich verfolgt wurde. Wieder sind darauf diese Wahnvorstellungen zu sehen: Roloffs unheimlicher Doppelgänger schleicht hinter ihm her.

Trotz der in sich desorientierend gestalteten, mehrschichtigen Filmbilder sind die Visionen des Wahnsinns stets als solche gekennzeichnet: im Fall der beschriebenen Sequenz durch die vermittelnde einführende Szene mit dem Arzt, dadurch, dass Roloff oft als Halluzinierender im Bild erscheint, sowie durch die rötliche, ins Lila spielende, Viragierung, die diese Szenen (in der vorliegenden restaurierten Fassung) über den gesamten Film hinweg farblich von allen anderen abhebt, denen der Status diegetischer Realität zukommt.

Das Thema der Nervenkrankheit überträgt sich außerdem auch auf die narrative Gestaltung von *NERVEN*, die durch Abschweifungen und ihre Fragmentiertheit geprägt ist, wie auch schon Kaes festgestellt hat: «The film's own perplexing narrative structure imitates the liminal mental states it portrays» (2009, 39). Dieser Beobachtung ist anzufügen, dass die narrative Struktur in der Binnenerzählung – also abgesehen von Vor- und Nachspiel – zwar episodenhaft, doch aber relativ linear verläuft und sich

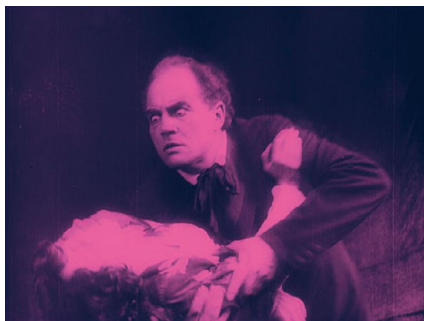
der fragmentarische Eindruck natürlich teilweise durch die fragmentarische Überlieferung des Films verstärken dürfte. Dennoch trifft es zu, dass die Erzählung des Öfteren unerwartete Wendungen nimmt und umwälzende Ereignisse relativ kurz und lakonisch dargestellt werden, wie dies Kaes beschreibt (vgl. ebd. 42). Überzeugend ist auch Barbara Hales' Beobachtung, die nervöse Überspanntheit der Figuren spiegle sich in der frenetischen *Mise-en-Scène* des gesamten Films wider (vgl. 2010, 33). Damit versucht *NERVEN* im Jahr 1919 als Film etwas, das in Teilen der deutschen Literatur schon seit geraumer Zeit zu beobachten war, in der das Thema der Nervosität, wie Bergengruen, Müller-Wille und Pross erklären, zu formalen Experimenten anregte (vgl. 2010, 13).

Speziell mit der Darstellung von Roloffs Wahnvorstellungen und ihrer besonderen Gestaltungsweise bis hin zum Schauspiel nimmt *NERVEN* gewisse Stilmerkmale der wenig später entstandenen Werke des (selbstdeklarierten) filmischen Expressionismus vorweg, die sich – wie zum Beispiel *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1920) – ebenfalls für den wahnsinnigen Blick interessieren sollten.³⁸

Einschlägige Gemeinsamkeiten weist *NERVEN* auch mit dem literarischen Expressionismus auf. Dazu gehören etwa der apokalyptische Unterton, die religiöse Motivik und die Auseinandersetzung mit dem christlichen Wertekanon, die im Film mit der Verhandlung der großen Themen wie Schuld, Sühne, Sünde oder Vergebung geschieht. Auch die Tendenz zum Symbolismus erinnert an expressionistische Werke – man denke etwa an das Vorspiel oder den personifizierten Tod aus Roloffs Vorstellung. Auf formaler Ebene sticht in dieser Beziehung vor allem der forcierte, ausdrucksstarke Schauspielstil ins Auge. Besonders die Szenen von Roloffs Wahnvorstellungen, in denen etwa der Schrecken mit heftig aufgerissenen Augen oder mit neben das Gesicht geführten, verkrampften Händen dargestellt wird, erinnern in ihrer wenig realistischen, gesteigerten Gestik und Mimik an das expressionistische Theater, das sich vom Naturalismus abzulösen suchte und dem seelischen Ausdruck Vorrang vor dem Realismus gab. Roloffs Geste, die Hände an die Wangen gehalten, mit aufgerissenen Mund von seinen Wahnvorstellungen geplagt, erinnert nicht zuletzt an die vom Schreck ergriffene Figur aus Edvard Munchs expressionistischem Gemälde «Der Schrei», dessen erste Version aus dem Jahr 1893 stammt.

Alles in allem erinnert *NERVEN* auch in seiner Tendenz zum Überzeichneten und zum starken Affekt an Werke des Expressionismus, deren Hang

38 Stiasny beschreibt *NERVEN* als formal «höchst eklektizistisc[h]» und erkennt in Bezug auf die Radikalität der beiden Filme Gemeinsamkeiten mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*: «Die dadaistisch anmutende Irrenhausgeschichte über Suggestion, Somnambulie und Mord erscheint beinahe wie ein ausgeschmückter Seitenstrang von *NERVEN*» (2009, 191).



71a–b Expressionistischer Schauspielstil in *NERVEN*

zum Ergriffensein aus zeitgenössischer Sicht mitunter mit dem abwertenden Schlagwort des O-Mensch-Pathos abgetan wurde. Die Affinität von *NERVEN* zur damals aktuellen Kunstströmung wurde im Übrigen auch in der zeitgenössischen Kritik wahrgenommen, wie aus diversen Quellen hervorgeht, die Philipp Stiasny zitiert, wobei der Film – gerade auch in Bezug auf diesen Punkt – in der Öffentlichkeit gemischte Reaktionen hervorrief (vgl. 2009, 196 f.).³⁹

Wie bereits erwähnt, wird in *NERVEN* aber nicht ausschließlich die Hauptfigur Roloff als nervenkrank charakterisiert; es ist die ganze Bevölkerung, die der Film als nervlich überreizt und in psychischen Extremzuständen befindlich charakterisiert. Nicht nur werden in den Massenszenen proletarische Volksmengen gezeigt, die aufgebracht durch die Straßen ziehen.⁴⁰ Fast alle Personen des Figurenensembles treffen aus nervöser Überspannung verheerende Entscheidungen: Roloffs Schwester Marja etwa verleumdet vor Gericht aus romantischer Kränkung den Lehrer Johannes (der ihre Avancen zurückgewiesen hat) und bezichtigt ihn, sich an ihr vergangen zu haben. Roloff macht diesbezüglich eine Falschaussage vor Gericht, weil er, wie es in den Zwischentiteln heißt, aufgrund seiner «überreizten Nerven» meint, die vermeintliche Vergewaltigung, mit eigenen Augen gesehen zu haben – so sehr hat sich Marjas Beschreibung der von ihr ausgedachten Tat suggestiv bei ihm ausgewirkt. Johannes wiederum glaubt aus übersteigertem religiösem Eifer, eine Zuchthausstrafe verdient zu haben, weil

39 *NERVEN* kam im Dezember des Jahres 1919 heraus und wird in Kritiken aus dem Januar 1920 bereits als expressionistisch bezeichnet, bevor *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* Ende Februar desselben Jahres Premiere feierte, der als erstes filmisches Werk explizit als expressionistischer Film vermarktet wurde.

40 Hales macht auf einen historischen Kontext aufmerksam, der die zeitgenössische Rezeption der Szenen der Aufstände beeinflusst haben dürfte: Die sozialistischen Aufstände nach Kriegsende wurden in der Medizin und in der populären Presse oftmals unter dem Paradigma der psychischen Ansteckung interpretiert – als durch die neurotischen Kriegsrückkehrer verbreitete gefährliche und destabilisierende Willensschwäche (vgl. 2010, 32–36).

er heimlich Roloffs Frau Elisabeth begehrt, und unterlässt es deshalb, sich vor Gericht zu verteidigen. Das wiederum führt dazu, dass seine auf Hilfe angewiesene blinde Schwester allein zurechtkommen muss. Ein von Marja verschmähter, enttäuschter Gärtner – der Bruder des sterbenden Soldaten aus dem Vorspiel – erschlägt während eines Volksaufbruchs auf offener Straße einen beliebigen Menschen. Seine Eltern schauen später dabei zu, wie er von einem Erschießungskommando hingerichtet wird. Die Mutter, schon aus dem Vorspiel bekannt, hat nach dem Krieg nun auch ihren zweiten Sohn verloren. Elisabeth wiederum legt aus Verzweiflung ein Feuer in ihrem eigenen Anwesen, bei dem Johannes' blinde Schwester umkommt, und zieht sich darauf in ein Kloster zurück. Marja schließt sich der revolutionären kommunistischen Bewegung an und nimmt sich zum Schluss, genauso wie ihr Bruder Roloff, der ihren ideologischen Gegenpol darstellt, das Leben.⁴¹ *NERVEN* zeichnet somit das Bild einer durchweg dysfunktionalen Nachkriegsgesellschaft, in der die Menschen – jeglicher politischer Einstellung und sozialer Stellung – angesichts des im Krieg Erlebten und der schwierigen Situation nach dem Krieg mit den Nerven am Ende sind und nun verzweifelt, irrational und teilweise geradezu inhuman handeln.

Diese düstere Erzählung entwirft der Regisseur Robert Reinert vor dem historischen Hintergrund der damaligen miserablen Grundsituation Deutschlands, das nicht nur durch den Ersten Weltkrieg, sondern auch durch diverse verheerende Entwicklungen nach Kriegsende 1918 schwer gezeichnet war. Die Deutschen verzeichneten nach dem verlorenen Krieg etwa zwei Millionen Gefallene. Viele, die von der Front zurückkehrten, waren Kriegsinvaliden oder durch die Erlebnisse in den Schützengräben traumatisiert. Zusätzlich grassierte seit Frühjahr 1918 die Spanische Grippe im deutschen Raum und forderte zahllose Opfer – nicht nur in den Schützengräben, sondern auch unter der Zivilbevölkerung. Nach vierjähriger Kriegszeit wüteten im zerstörten Land Hungersnöte und auch der Frieden schien nicht einzukehren: Stattdessen herrschten bürgerkriegsähnliche Zustände und in mehreren Städten kam es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen dem revolutionären und dem reaktionären Lager. Genau zu dieser Zeit, im Sommer 1919, wurde *NERVEN* in München gedreht (vgl. Kaes 2009, 39), in jener Stadt also, in der wenige Monate zuvor die revolutionäre Räteregierung blutig niedergeschlagen wurde, was hun-

41 Große Teile des Handlungsstrangs rund um Roloffs revolutionäre Schwester Marja sind, wahrscheinlich aufgrund von Zensur, verschollen. Wie Stiasny überzeugend interpretiert, steht das Geschwisterpaar Roloff und Marja für zwei entgegengesetzte ideologische Extreme – den Großkapitalismus der technischen Moderne und den Kommunismus –, wobei beide Geschwister, und damit beide Positionen, im Film als krank und zum Scheitern verurteilt dargestellt sind (vgl. 2009, 202).



72 Johannes und Elisabeth vor dem Kloster im Nachspiel von NERVEN

derte Todesopfer forderte. Die Dreharbeiten fanden mitten im erregten Zeitgeschehen statt, was sich im Übrigen auch auf die Produktion des Films auswirkte: Wie Stiasny erläutert, wurden etwa die Dreharbeiten zu den Massenszenen, in denen Arbeitslose in einer Münchner Vorstadt als Statisten auftraten, von der Polizei unterbrochen (vgl. 2009, 196) – wohl aus Angst, aus dieser inszenierten Situation könnten reale Proteste entstehen.

Wie erwähnt, rahmen Vorspiel und Nachspiel die Haupthandlung und kommentieren diese auf einer höheren Ebene. Im Vorspiel des Films werden die Spannungen und Verwerfungen jener Zeit auf symbolische Art und Weise als Problem des gestörten Nervenlebens eingeführt. In Zwischentiteln wird dort verkündet: «Nerven, Ihr geheimnisvollen Wege der Seele, Ihr Sendboten höchster Lust und tiefsten Leides! Zum Tier wird der Mensch, wenn Ihr versagt, Nerven, seid Ihr nicht selbst die Seele?». Auch warnende Töne bleiben nicht aus, wenn es heißt: «Wehe Euch Völker von Nervenepidemien ergriffen und Schrecken und Panik oder von wilder, zügelloser Lust». Im Hauptteil wird dieses Problem, die zerstörten Nerven der deutschen Bevölkerung nach dem Krieg, am Beispiel von Roloff und seiner Familie genauer geschildert und daran exemplarisch vorgeführt, wie einzelne Menschen «zum Tier» werden. Das Nachspiel wiederum präsentiert schließlich einen hoffnungsvoll-idealistischen Lösungsansatz für das Problem, einen Ausweg aus der unhaltbaren Situation der kollektiven Nervenkrankheit.

Ähnlich wie bereits das Vorspiel besteht das Nachspiel vorwiegend aus Szenen, die nicht unmittelbar mit der Handlung des restlichen Films zusammenhängen und auf einer höheren Ebene, einer kommentierenden Metaebene, zu verstehen sind.⁴² Die Sequenz beginnt mit der Wiederver-

42 Anton Kaes interpretiert diese Sequenz anders und zählt sie zur Binnenerzählung. Er versteht sie als eine Halluzination des geisteskranken Protagonisten Roloff (vgl. 2009, 39). Dagegen sprechen jedoch die Tatsachen, dass diese Sequenz nach dem Ende des



73a Ein Paar erklimmt einen Berg in NERVEN



73b Emporgestreckte Arme in NERVEN

einigung von Johannes und Elisabeth. Johannes holt Elisabeth aus dem Kloster, in das sie sich nach der Brandstiftung zurückgezogen hat. Beim Wiedersehen fallen sich die beiden in die Arme und schreiten zusammen zum nahegelegenen Seeufer. Johannes streckt seine Arme voller Pathos zum Himmel empor, worauf der Zwischentitel «Von der Gesundung der Menschheit» erscheint. Die Szenen der nun anschließenden letzten Sequenz lassen die Gegenwart der Nachkriegszeit des Hauptteils hinter sich und zeigen stattdessen eine imaginierte Zukunft.

Nun wird ein Paar gezeigt, das, nur mit um die Hüfte gebundenen Tüchern bekleidet, einen Berg erklimmt. Oben angekommen streckt der Mann wie in einer gymnastischen Übung seine Arme empor, womit Johannes' Geste aus der vorherigen Szene visuell aufgegriffen wird. Vor einem prachtvollen Bergpanorama umarmen sich sodann die zwei halbnackten Figuren, wobei es im Zwischentitel heißt: «durstig nach Schönheit und Wahrheit in reiner Liebe sich vereinigen».

Reinert nähert sich mit diesen Bildkompositionen (ebenso wie mit den außergewöhnlichen lebenden Zwischentiteln, die im Film mehrfach vorkommen) an das Bildprogramm der Lebensreform und des Jugendstils an. So erinnern die emporgestreckten Arme des Nackten etwa an zeitgenössische lebensreformerische Bildformeln zur Reinheit, Naturverbundenheit und Spiritualität, wie sie wahrscheinlich am prominentesten im Bild *Lichtgebet* des deutschen Malers Hugo Höppener (1868–1948), besser bekannt als Fidus, zu Tage treten. Seit 1890 fertigte der wohl bekannteste Maler der Lebensreformbewegung, der der Naturheilkunde sowie der Nacktkultur zugewandt war (vgl. Wolbert 2001, 192), diverse Versionen dieses Bilds mithilfe verschiedener Techniken an (vgl. ebd.). Fidus' Bild

6. Aktes explizit mit dem Zwischentitel «Nachspiel» eingeleitet wird, dass dieser Teil aus formaler Sicht mit dem Vorspiel korrespondiert und mit diesem zusammen einen Rahmen bildet.



74 *Die Erde* (Druckgrafik) von Fidus (1895), Postkarte, Verlag des St. Georgs-Bundes



75 *Frühlingsodem* (1893) von Fidus (1893), «Jugend»-Postkarte, G. Hirth's Verlag

war um die Jahrhundertwende in Deutschland weit verbreitet: Es «soll fast in jedem zehnten Bürgerhaus gegangen haben» (ebd.). Zudem war es als Kunstpostkarte im Umlauf.

Lichtgebet zeigt die Rückenansicht eines nackten Jünglings, der auf einem Felsen steht und seinen Blick sowie seine ausgestreckten Arme gegen den Himmel richtet. Entsprechend dem Bildtitel sieht die Figur aus, als würde sie eindringlich den Himmel anbeten. Die Nacktheit des Jünglings und seine Pose bringen eine Sehnsucht nach dem Eingebundensein in die Natur zum Ausdruck. Nicht zuletzt schwingt in diesem Bild auch eine esoterische, naturreligiöse Dimension mit.

Wie Wolbert darlegt, evoziert Fidus' Rückenfigur die Gemälde Caspar David Friedrichs, dessen Malerei in Kunstkreisen, die der Lebensreform zugewandt waren, um die Jahrhundertwende wiederentdeckt wurde (vgl. Wolbert 2001). Allerdings stellt Wolbert eine signifikante Änderung in der ausgedrückten Haltung zur Natur fest:

Die im Werk von Caspar David Friedrich so signifikanten Rückenfiguren, mit denen jene geschichtliche Situation im Mensch-Natur-Verhältnis greifbar wird, die das Gegenüber von Subjekt und Objekt bezeichnet, bieten nun den Ausgangspunkt für ganz andere Bildformulierungen. Während



76 *Lichtgebet*
(Farblithografie) von
Fidus (1913)

in Bildern von Friedrich – ‚Frau vor aufgehender Sonne‘ oder ‚Wanderer über dem Nebelmeer‘ – die Distanz von Betrachter (Mensch) und Angechautem (Natur) thematisiert wurde, soll jetzt eine erneuerte Integration sichtbar werden. (Wolbert 191)

Dieses Streben nach einem mit der Natur verbundenen Dasein entspricht ganz dem lebensreformerischen Zeitgeist der Jahrhundertwende. Zur Heilung von seelischen oder körperlichen Beschwerden – und nicht zuletzt auch von Nervenleiden – setzte man nicht selten auf «Naturheilkunde, Schrebergärtnerei, Wanderbewegung und Nacktkultur, verbunden mit naturmystischen und theosophischen Ideen»; und die ganze Lebensreform kann schließlich als Phänomen begriffen werden, in der die «Flucht aus der inhumanen Umwelt der Industrie und der Großstadt ihren Ausdruck fand» (Wolbert 2001, 191 f.).

In diesem Sinne hält Wolbert zu Fidus' *Lichtgebet* und dem sinnbehafteten Bildmotiv des nackten Sonnenanbeters fest:

Es war das Leitmotiv der bürgerlichen Fluchtbewegungen, die aus der Anarchie der sozio-ökonomischen Zustände der Wilhelminischen Epoche zurückstrebten in die festgefügte, harmonische ‚Ordnung‘ der Natur, wobei das Ersteigen des Gipfels in diesem Zusammenhang ein geradezu transzendierender Vorgang war. Die klare, frische Höhenluft, das helle Licht, die Sonne, das Universum waren Synonyme für ein geistiges Ziel.

(Wolbert 2001, 192)

Fidus ist jedoch bei Weitem nicht der Einzige, in dessen Kunstwerken diese Bildidee auftaucht. Das Bildmotiv des jungen, vitalen, nackten Körpers in unberührter Landschaft, das für den überhöhten Wunsch nach dem Aufgehobensein des Menschen in der Natur steht, war in der Kunst der Jahrhundertwende weit verbreitet. Wie der Ausstellungskatalog *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* zeigt, entstanden in dieser Zeit zahlreiche Gemälde mit dieser Bildidee (vgl. Buchholz et al. 2001, 209–213), sei es etwa Max Klingers *Und doch* (1898), Hans Thomas *Sehnsucht* (1900), oder Paul Bürcks *Empor*. Ferner sind auch Hans Adolf Bühlers *Dem unbekanntem Gott* (1906), Ferdinand Hodlers *Blick ins Unendliche III* (1903–1906) und Koloman Mosers *Der Wanderer* (1916) motivisch verwandt. Das Bildmotiv findet sich aber auch in Ernst Ludwig Kirchners Signet der «Künstlervereinigung Brücke» wieder, wie es etwa im Signet auf Programmen der Wandervogelbewegung auftaucht (vgl. Foitzik Kirchgraber 2003, 36). Für Wolbert bildete das Motiv in jenen Jahren geradezu einen «ikonische[n] Standard» (2001, 193), denn auch außerhalb der Malerei, zum Beispiel in der Fotografie oder der Werbung, war es häufig anzutreffen (vgl. ebd.). Die hoch symbolische Bildidee migrierte also seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert durch verschiedene Medien – und spätestens mit *NERVEN* tauchte sie nun auch im Film auf.

Mit dem Bildmotiv des die Sonne anbetenden Menschen, das Robert Reinert im Schlussteil seines Films aufgreift, verweist er also demonstrativ auf die Lebensreformbewegung. Das lebensreformerische Gedankengut, das hier bildlich ins Spiel kommt, wird innerhalb der Filmerzählung wie ein *Lösungsansatz* für das in *NERVEN* skizzierte gesellschaftliche Problem der kollektiven Nervenzerrüttung präsentiert. Während die Bildsprache des Schlussteils aus heutiger Sicht zunächst archaisch und im Gesamtzusammenhang des in der industrialisierten Moderne angesiedelten Films realitätsenthooben wirken mag, erscheint die Filmsequenz vor diesem kunsthistorischen Hintergrund im Gegenteil als äußerst konkrete Anweisung, den modernen lebensreformerischen Praktiken nachzugehen.

Nebenbei bemerkt lässt sich dieses Plädoyer des Films sogar auf der Ebene der Gestik ablesen. Im Vorspiel und im Hauptteil stehen die

77 Johannes und Elisabeth
bei der Feldarbeit in *NERVEN*



78 Fidus' *Nach Hause*
(Kohlefotogramm) von
1907, Postkarte, Verlag des
St. Georgs-Bundes



mehrfach gezeigten expressionistisch verkrampten, teils vor das Gesicht geschobenen Hände für den nervösen, von der modernen Umwelt überwältigten und mit sich selbst ringenden Menschen. Im Schlussteil zeigt sich hingegen eine gänzlich andere, harmonischere Bildsprache, die die Vorstellungen eines neuen, vitalen Menschen bedient, der in Einklang mit der Natur lebt und sich mit voller Hingabe an der Natur ausrichtet – verdichtet in der ideologisch aufgeladenen Geste der zur Sonne emporgestreckten Arme.

An die Idee der Revitalisierung und Gesundung der Menschheit durch die Rückbindung an die Natur schließt auch die folgende Szene an. Der nächste Zwischentitel lässt sich als Empfehlung verstehen und greift

zeitgenössisch populäre Ideen der Eugenik auf: «Stammeltern eines neuen, glücklichen Geschlechts werden». Sogleich werden diese «Stammeltern» vorgeführt: Es sind Elisabeth und Johannes. Sie verlassen zusammen das Kloster und pflügen anschließend, vor einem ähnlichen Bergpanorama wie die Figuren in der vorangehenden Szene, mithilfe eines einfachen Ochsenessenspanns einen Acker. Darauf folgt eine direkte Aufforderung in den Zwischentiteln – sind diese doch nun an ein Gegenüber gerichtet: «Zurück zur Natur! Arbeite!». Beim Mähen einer Wiese hält Elisabeth inne und richtet genüsslich ihren Kopf gegen die Sonne. Um eine neue, gesunde Menschheit zu bilden, so wird mit dem Nachspiel dargelegt, muss die Nervengesundheit der Einzelnen hergestellt werden. Der Film endet dementsprechend mit dem Schlussstatement: «Neue Nerven – Neue Menschen!»

Die Lösungsansätze im Nachspiel entsprechen durchaus dem Konsens der Nervenlehre vor dem Krieg: von gymnastischen Übungen zur Stärkung des Willens im Rahmen der Körperkultur über die Vorstellung einer heilsamen Rückkehr zur Natur und die Nacktkultur – die auch dem lebensreformerischen Geist entsprechen – bis hin zur Idealisierung vorindustrieller Arbeitsrhythmen und -techniken.

Mit dem Ackerbau wird im Schlussteil eine von der Lebensreform idealisierte Lebensweise vorgezeigt, die ein Gegenprogramm zur industrialisierten Moderne darstellt: Man denke etwa an die teilweise Landwirtschaft betreibenden Kommunen auf dem Monte Verità oder andere reformerische Gartenkolonien, in denen man versuchte, in Einklang mit der Natur zu leben. Die formideologisch besetzten Bilder des Ochsen am Pflug und der archaischen Gerätschaften, changieren freilich nicht zuletzt in eine deutschnationale oder völkische Dimension dieser Landschaftsverwurzelung. Solche aus diesem Kontext stammende bildliche Agrardarstellungen sollten einige Jahre später umso mehr eine fatale Verbundenheit mit dem deutschen Boden beschwören, der die «Natur als der uralte geschichtlich gewordene Boden galt, aus dem die deutsche Gemeinschaft ihre integrierende Kraft bezog» (Wolbert 2001, 195). Ein ähnliches Sujet wird mithin 1940 etwa Max Bergmanns Gemälde *Die Scholle* zeigen, ein Vorzeigewerk im nationalsozialistischen Regime.⁴³

Abschließend bleibt festzustellen, dass sich *NERVEN* so eingehend und ernsthaft wie kein anderer überlieferter Film seiner Zeit mit dem Thema der modernen Nervosität auseinandersetzt. Während dieser Film von 1919 die damals aktuelle Nervengesundheit der Deutschen nach den traumati-

43 Die Darstellung von Bauertum und Scholle in der Heimatkunst hat ausführlich Kepler (2001) analysiert.

sierenden Erlebnissen des Ersten Weltkriegs und der Zeit danach ausführlich zeigt, wird auch eine hoffnungsvolle Perspektive geboten: nämlich dass dieser Zustand überwunden werden kann.

Ironischerweise – und mit Kenntnis des Nervositätsdiskurses zum Kino seit der Jahrhundertwende keineswegs überraschend – wurde zum Film *NERVEN* in der zeitgenössischen Kritik Unbehagen geäußert. In einer Rezension im *Berliner Lokal-Anzeiger* vom Januar 1920, in der die Szenen von Roloffs Wahnvorstellungen als «expressionistische Bilder» bezeichnet werden, wird der Film zwar für den «interessanten Versuch, etwas absolut Abstraktes auf der Leinwand zu zeigen» (Anon. 1920, o. S., zit. n. Stiasny 2009, 197) gerühmt. Allerdings sei dieser Versuch gescheitert – weil der Film als Medium keine seelischen Vorgänge an sich, sondern nur deren Folgen zeigen könne. Schließlich wird der Besorgnis Ausdruck verliehen, dass der Film gewissermaßen *ansteckend* wirken könnte: «Im übrigen liegt die Gefahr einigermaßen nahe, daß die Zuschauer durch die Exaltationen, die sie miterleben müssen, auch nervös werden könnten» (ebd.). Die alten Vorurteile gegen das Medium hallten offensichtlich auch nach dem Krieg noch nach.

Auch *WELT OHNE KRIEG* (alternativer Titel: *KÄMPFENDE GEWALTEN*, Fritz Bernhardt, D 1920) spielt in der Nachkriegszeit, zu Beginn der Weimarer Republik, und setzt sich mit der Vergangenheit des Ersten Weltkriegs auseinander – und auch in diesem Film, der ein Jahr nach *NERVEN* in die Kinos kam, erkrankt der Protagonist im Laufe der Geschichte an einer Nervenkrise. Trotz dieser Ähnlichkeiten unterscheidet sich der Film jedoch nicht nur in seiner Machart, die weitaus konventioneller ausfällt, von *NERVEN* sondern verwendet das Motiv der Nervenschwäche auch in einer anderen Deutung.

WELT OHNE KRIEG kreist um Themen wie Pazifismus, ungesunde idealistische Selbstaufopferung, Familienprobleme und Konkurrenzkampf. Im Zentrum des Melodramas, das auch Science-Fiction-Elemente enthält, steht der Arzt Harry Barnay (Alf Blütecher), der sich zum Lebensziel nimmt, die Menschheit vom Übel des Krieges zu erlösen. Dabei verfällt Barnay einem Wahn. Seine als naiv dargestellte Hoffnung, den Weltfrieden mit einer Erfindung, die alle Waffen zerstören kann, zu erreichen, zerschlägt sich.

Auf einer Konferenz, bei der die «Vertreter aller Länder» zusammenfinden, «um über den ewigen Frieden zu beraten», diskutiert man die Idee, das Kriegsmaterial der ganzen Welt zu vernichten, um «den Krieg für alle Zukunft unmöglich zu machen». Die Menge ist von der präsentierten Idee begeistert und jubelt. Das Wort wird darauf an Dr. Barnay übergeben, der – weniger enthusiastisch – erklärt: «Auch die heute angeregte Idee, den Krieg durch technische Mittel aus der Welt zu schaffen, muß versa-



79a–b Bei der Präsentation von Roloffs Funkenzerstreuer verliert Barnay das Bewusstsein in WELT OHNE KRIEG (Fritz Bernhard, D 1920)

gen; denn ich selbst – – ». Der Film entfernt sich zu diesem Zeitpunkt von der Rahmenhandlung und erzählt fortan in einer Rückblende Barnays Geschichte, aus der hervorgeht, wie dieser zu seiner Skepsis gekommen ist.

In der Rückblende erfahren wir: Während des Krieges arbeitete Barnay als Arzt in einem Lazarett und behandelte Verwundete. Seine Frau Magda (Magda Rössler), die ihrem überarbeiteten Ehemann helfen möchte, leistet freiwilligen Einsatz als Krankenschwester. Bei einem Fliegerangriff auf das Lazarett wird Magda schwer verletzt. Auf dem Sterbebett bittet sie ihren Mann, «die Menschen von diesem Uebel zu erlösen».

Barnay heiratet nach Kriegsende eine zweite Frau, Elsbeth (Grete Reinwald), die seinem Kind aus erster Ehe eine neue Mutter sein soll. Tag und Nacht arbeitet Barnay von nun an wie im Wahn an einer Erfindung, der Radiofunken-Fernzündung, die zur Vernichtung sämtlicher Arten von Munition eingesetzt werden kann – damit Krieg in Zukunft nicht mehr möglich ist.

Durch diese Arbeit in Anspruch genommen, kümmert er sich kaum um Frau und Kind. Gleichzeitig taucht der Ingenieur Roloff (Magnus Stifter), ein alter Studienkollege Barnays, auf und verliebt sich in Elsbeth. An einem Abend stirbt Barnays kleines Kind bei einem tragischen Unfall – durch seine eigene Erfindung. Barnay ertappt darauf Roloff und seine Frau in einem vertrauten Gespräch und vermutet, fälschlicherweise, eine Affäre zwischen den beiden. Elsbeth verlässt gekränkt das gemeinsame Haus.

Von seiner Frau getrennt arbeitet Barnay weiter an seiner Erfindung, deren Prototyp er der interessierten Öffentlichkeit vorführt. Inzwischen hat sich jedoch Roloff auch in beruflicher Hinsicht zu seinem Kontrahenten entwickelt: Bei einer weiteren öffentlichen Vorführung fährt der Ingenieur eine Gegenerfindung auf, den enigmatischen Funkenzerstreuer, der Barnays Erfindung wirkungslos macht. Auf dieses verdrießliche Ereignis hin bricht Barnay bewusstlos zusammen.

Am Krankenbett diagnostiziert der Arzt «Ueberarbeitung und eine durch starke Gemütserschütterung hervorgerufene Nervenkrisis» und warnt vor jeglicher neuen Aufregung, wenn Barnay wieder zu Bewusstsein kommt. Unter der fürsorglichen Pflege seiner Frau, die zurückgekehrt ist, um sich um ihn zu kümmern, erholt er sich von seiner Krankheit.

Am Ende versöhnt sich das Ehepaar. Das private Glück ist mit Barnays Einsicht, sich selbst und seine Familie vernachlässigt zu haben, wiederhergestellt. Auch Roloff entschuldigt sich bei seinem alten Freund. In einem Brief gibt er bekannt, dass er seine Erfindung, wie es bereits Barnay seinerseits getan hat, der ganzen Welt übergeben wird, um damit die Macht jener Technologie auf alle Länder gleichmäßig zu verteilen. Roloff erklärt: «denn wollte ich mein Werk aus Freundschaft zu Dir vernichten, so würde zweifellos ein anderer diese Erfindung machen». Zum Schluss kehrt der Film auf die Gegenwartsebene zurück. Vor der versammelten internationalen Gesellschaft schließt Barnay seine Rede mit den ernüchterten Worten: «Darum, meine Herren: Friede wohnt über Sternen. Die Erde kennt nur den Kampf ums Dasein».

Zu Barnays Zusammenbruch führten, so wird im Film erklärt, seine Überarbeitung und «eine durch starke Gemütserschütterung hervorgerufene Nervenkrisis». Als Roloff, vom schlechten Gewissen geplagt, sich beim Arzt über Barnays Zustand erkundigt, gibt dieser ihm zu verstehen, dass sich die Krise schon länger angebahnt habe: «Ihre Selbstanklagen sind grundlos. Der Zusammenbruch Dr. Barnays wäre auf jeden Fall gekommen; nur die Nervenspannung hielt ihn noch aufrecht».

Es wird also suggeriert, dass Barnays Zusammenbruch einerseits aus seiner Überarbeitung hervorgeht und ihn das Vermächtnis seiner verstorbenen Frau Barnay in einen selbstaufopfernden, idealistischen Wahn hinführt. Andererseits werden im Lauf des Films auch seine harten Schicksalsschläge reihenweise vorgeführt: neben dem Tod seiner ersten Frau beim Bombenangriff der tödliche Unfall seiner kleinen Tochter, der Ehestreit mit seiner zweiten Frau, die zerbrochene Freundschaft mit Roloff, die öffentliche Niederlage und schließlich die ernüchternde Einsicht, mit der großen Erfindung gescheitert zu sein.

Bereits in einer früheren Szene des Films wird klar, dass Barnay von den traumatischen Ereignissen des Krieges in Bann gehalten wird. Barnay befindet sich alleine in einem Zimmer, kurz nachdem ihn seine zweite Frau Elsbeth verlassen hat; er wendet sich in seinen Gedanken an seine verstorbene erste Frau Magda: «Unser Kind hast Du zu Dir genommen; nun sei mein Leben allein Deinem Vermächtnis geweiht!». Dabei erscheinen subjektive Bilder aus Barnays Vorstellung, die sich in einer Doppelbelichtung über die Bildebene der diegetischen Realität legen: Mehrere



80a–b Barnay hebt den schwarzen Schleier und erleidet später eine Nervenkrise in *WELT OHNE KRIEG*

verwundete Soldaten ziehen hintereinander durch das Zimmer, während Barnay sich dem an der Wand angebrachten Porträt seiner im Krieg getöteten Frau nähert und den dunklen Schleier anhebt, der es bedeckt. Anders als in *NERVEN* treten die traumatischen Kriegserlebnisse damit nicht etwa als beängstigende, verfolgende Wahnvorstellung auf, sondern als kontrollierte *Erinnerung*, aufgrund derer Barnay in den selbstvergessenen Arbeitswahn und schließlich in die Nervenkrise gerät.

Der Vergleich von *WELT OHNE KRIEG* und *NERVEN* zeigt, dass sich die Filme sowohl in der Haltung zur Nervenschwäche als auch in jener zum vergangenen Krieg deutlich unterscheiden. Dies lässt sich etwa an der Art und Weise ablesen, in der die Vision der traumatischen Kriegsbilder des jeweiligen Protagonisten filmisch umgesetzt wird. In *NERVEN* brechen Roloffs verstörende Wahnvorstellungen mit Gewalt über ihn herein und seine verängstigte Reaktion auf die schrecklichen Bilder ist ebenso sichtbar, was die Empathie zur Figur fördert. Roloff stellt darüber hinaus lediglich einen Extremfall dar, in einer Gesellschaft, deren Nerven durch den Krieg – als verständliche Folge desselben – krank geworden sind, was im Film beklagt wird.

In *WELT OHNE KRIEG* wird der Höhepunkt von Barnays Nervenkrise hingegen aus der Außenperspektive dargestellt: Bei der öffentlichen Vorführung fällt er in Ohnmacht. Darauf ist Barnay bewusstlos im Krankbett liegend zu sehen und muss gesund gepflegt werden. Die Bilder des Krieges kehren in der oben beschriebenen Szene als Erinnerung wieder. Davon ausgehend steigert der nervenschwache Barnay sich selbst in etwas hinein. Durch den Kontrast zu seinem Gegenspieler und Freund Roloff, der von Virilität und aggressiver Durchsetzungskraft strotzt, wird Barnay als asexuell und ‹verweicht› charakterisiert.

Die Friedensbewegung, so Stiasny, bildet einen wichtigen historischen Hintergrund für *WELT OHNE KRIEG* (vgl. 2009, 292). Gerade in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg erlebte diese in der Weimarer Repu-



81a-b Ehe Streit und Versöhnung in WELT OHNE KRIEG

blick großen Zulauf; auch über die allgemeine Abrüstung wurde in solchen Kontexten diskutiert. Seit dem Entstehen der Bewegung im 19. Jahrhundert war sie allerdings auch starken Anfeindungen ausgesetzt (vgl. ebd.). Das damals gängige Stichwort des ewigen Friedens, das in WELT OHNE KRIEG auch in der einleitenden Szene der Konferenz fällt, wurde in der antipazifistischen Polemik oftmals dazu benutzt, «die Pazifisten in die Ecke von Träumern, Spinnern und Sektierern zu stellen» (ebd., 293).

Der gegnerischen Seite galt die Friedensbewegung zudem oftmals als Ausdruck der Nervenschwäche, worauf auch Stiasny hinweist (vgl. ebd., 291). So kommt etwa der preußische Offizier und Militärtheoretiker Max Jähns im Jahr 1893 – ein Jahr nach der Gründung der Deutschen Friedensgesellschaft – in seiner Schrift *Ueber Krieg, Frieden und Kultur: Eine Umschau zu diesem Schluss*:

Hüten wir uns, durch das Fortdämmern im Traume vom «ewigen Frieden» unsere Nerven zu erschlaffen, unsere Sehnen abzuspannen! Verhehlen wir uns nicht, daß die Waffen der unerläßliche Schutz der Kultur sind in jener dunklen Zukunft, die heut vor uns liegt! Früher oder später muß doch der lange gefürchtete Weltkrieg entbrennen [...]. Halten wir unser Pulver trocken und benetzen wir es nicht mit Thränen [sic] unfruchtbarer Empfindsamkeit.

(Jähns 1893, 431 f.)

Mit dem in antipazifistischen Kreisen gebräuchlichen denunzierenden Schlagwort des ewigen Friedens, und noch deutlicher mit der Gesundung und dem damit einhergehenden Meinungswechsel Barnays zum Schluss des Films, tritt dessen antipazifistische ideologische Position deutlich zu Tage – auch wenn sich der Film vordergründig stärker für das Melodram interessiert, das sich um den selbstvergessenen Ehemann und seine vernachlässigte Ehefrau entspinnt als für diese politische Tendenz.

4.3 Zwischenfazit: Imaginationen des Nervösen für das Massenpublikum

Es spricht für die massenhafte Faszination, die das Thema Nervosität ausübte, dass es nicht nur die traditionellen Künste, sondern auch die Populärkultur der Jahrhundertwende und damit den Film erfasste. Mit den Nervösen in Komödien und Kinodramen schreibt sich der Nervositätsdiskurs in die Filmgeschichte der gesamten Stummfilmzeit ein. Das Kino hat seinerseits besonderen Anteil daran, den Diskurs im populären Bewusstsein zu prägen und ihm visuelle Gestalt zu verleihen. Vom ubiquitären Nervositätsdiskurs der Zeit inspiriert, entstanden eigene filmische Imaginationen zum Nervösen für ein Massenpublikum.

In den Komödien setzten sich diverse Typen des Nervösen in unterschiedlichen komischen Subgenres durch. Die zuckenden, aggressiven, melancholischen, durch Überarbeitung erschöpften oder hypochondrischen Nervösen, die schon früh zum beliebten Personal von Filmkomödien avancierten, boten Material für ganz unterschiedliche Geschichten. Oftmals ging es dabei um ihre Heilung, die mit abstrusen Therapiemethoden angegangen oder auf verflixte Weise verunmöglicht wurde. Mit dieser Art der Thematisierung der Nervosität wurde im Kino ein gesellschaftlich virulentes Thema aufgegriffen und ins Lächerliche gezogen, mit dem Ziel, Distanz zu schaffen und Souveränität gegenüber dem offziösen, oftmals pessimistischen Nervositätsdiskurs zu erlangen.

Ab 1910 tauchen Nervöse auch in den populär werdenden Kinodramen auf, womit das Thema im Film vermehrt auch ernsthafte Verhandlungen erfuhr. Mit dem Fokus auf die an kranken Nerven leidenden Frauen der Oberschicht versuchten die Filmdramen nicht nur das neu zu gewinnende bürgerliche Publikum anzusprechen, sondern wandten sich mit der Darstellung der *Anderen* und deren Verrücktheiten auch an das proletarische Publikum. In Sensationsfilmen während des Ersten Weltkriegs wiederum bewiesen Figuren mit starken Nerven ihre psychische und körperliche Fitness und nahmen – interpretiert man diese Darstellungen im propagandistischen Zusammenhang – vielleicht auch eine Vorbildfunktion ein. In der Nachkriegszeit gewinnt das Thema der Nervenkrankheit dann im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Traumata des Krieges neue Relevanz.

5 Resümee

Die vorliegende Studie zeigt, dass der Nervositätsdiskurs im deutschen Sprachraum auch ein *Mediendiskurs* war. Sie ergänzt mit ihren Erkenntnissen die medizin-, kultur- und literaturhistorische Forschung zum Thema. Im Nachdenken über das Kino, das in den zwei Jahrzehnten vor und nach dem Ersten Weltkrieg als das Medium der Moderne galt, läuft viel von dem zusammen, was in der Auseinandersetzung mit der Moderne überhaupt eine Rolle spielte.

Von dem Zeitpunkt an, da das Kino die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregte und von ihr regelmäßig und kontrovers diskutiert wurde, stellte der Nervositätsdiskurs einen zentralen Teil dieser Auseinandersetzung dar. Mit anderen Worten, Ideen zur Nervosität durchdrangen die Beschäftigung mit dem noch jungen Medium. Beginnend mit jenem Schlüsselmoment der Filmgeschichte um 1906/07, als das Kino in den Städten sesshaft wurde und die bestehende Medienlandschaft sich in Bezug auf die neue Kulturinstitution allmählich neu positionierte, bildeten diese Ideen einen diskursiven Knotenpunkt. Wie komplex die verschiedenen Diskursstränge waren und auf welcher vielfältigen Weise sie ineinandergriffen, ist in diesem Band zu Tage getreten. Es hat sich ein äußerst schillerndes Bild ergeben. Denn unterschiedlichste Stimmen griffen mit sehr verschiedenen Interessen in den Diskurs ein: entschieden kinoskeptische, ja -gegnerische Positionen standen der Kinobegeisterung in einem Teil der literarischen Intelligenz gegenüber, das gesamte Spektrum der Kinoreformbewegung bis hin zur Branchenpresse wurde gesichtet. Selbst den unterschiedlichsten Aussagen, so hat sich gezeigt, liegt indes die Vorstellung zu Grunde, der Film wirke auf sein Publikum in besonderer Weise *nervenaffizierend*.

Zum großen Teil erklärt sich das Entstehen des facettenreichen Nervositätsdiskurses zum Kino aus der historischen Konstellation um 1900. Nicht nur war die Neurasthenie um die Jahrhundertwende in medizinischen Kreisen eine viel diskutierte Kategorie und bald als Modekrankheit weit verbreitet, Ideen zum nervösen Zeitalter durchdrangen auch diverse zeitgenössische öffentliche Debatten und prägten die deutsche Kultur der Jahrhundertwende in markanter Weise mit. Der Vergleich mit anderen Ländern, soweit die Forschungslage diesen zuließ, deutet darauf hin, dass der gesamtulturelle Nervositätsdiskurs in Deutschland mit größerer Vehemenz und einer stärker kulturpessimistischen Färbung geführt wurde – auch jener zum Kino. Der Diskurs zur Nervosität, der sich im

Kern mit negativ empfundenen psychischen Folgen der industriellen Moderne auseinandersetzte, kursierte mit Bezug auf viele Lebensbereiche. Er prägte das Nachdenken über die Großstadt oder das Nachtleben, Hygiene-Debatten, Ideen zu einer Lebensreform, pädagogische Reformentwürfe und ästhetische Reflexionen. Die Ubiquität des Nervositätsdiskurses bot wiederum vielen ein zugkräftiges und massentaugliches Vokabular, das modern war und überall verstanden wurde; es konstituierte bald die populären Imaginationen mit.

Beim Blick auf den sozialen Stand und die Berufe der Personen, die sich an den Debatten zum Kino beteiligten, sind gewisse Überschneidungen zu erkennen. Sie gehörten vielfach zu den Gruppen, die auch über Nervosität in anderen Bereichen des modernen Lebens nachdachten und diskutierten. Als (im historischen Diskurs so bezeichnete) Gebildete, stammten sie vielfach aus dem Bereich der Medizin oder Psychiatrie, aus dem pädagogischen Berufsfeld, zählten zur Lebensreformbewegung, waren Intellektuelle beziehungsweise betätigten sich journalistisch oder literarisch.

Dabei war das Kino nicht das erste Medium, das als nervenaffizierend galt. Die Tradition, gewisse Arten von populärer Unterhaltung und bestimmte Kunstrichtungen als nervös oder als Ausdruck des nervösen Zeitalters aufzufassen, hatte sich schon vor den Debatten um das Kino etabliert. Einige der zuvor entwickelten Topoi finden sich dann auch in Bezug auf das Kino wieder. Dabei ist es von zentraler Bedeutung, dass das Kino in der Zeit seiner Entstehung als modernes Medium, ja bald geradezu als ein *Emblem der Moderne* galt. Betrachtete man Nervosität weithin als Grundatmosphäre der modernen Welt, so erschien das Kino prädestiniert dafür, auch als nervöses Medium verstanden zu werden. Der Nervositätsdiskurs formte die öffentliche Wahrnehmung, das Denken über das Kino in bedeutender Weise mit, ja gewisse nervöse Eigenheiten des Mediums (etwa die Flüchtigkeit der dynamischen Bilder) traten in der Kultur der Jahrhundertwende mithin ostentativ in den Vordergrund.

Ein Anliegen der hier vorgelegten Studie war es, einen Beitrag zur filmhistorischen Forschung zum Komplex «Kino und Moderne» und innerhalb dessen zur Rolle des Nervositätsdiskurses (im deutschen Diskurs) zu leisten. Es wurden dafür viele bisher unbekannte Texte erschlossen, darunter auch solche von anonym Schreibern, die bislang kaum Eingang in die Anthologien zum Thema fanden. Mit der Sicht auf die Fülle der Quellen zeigt sich, dass bisher häufig besprochene Texte, die auf Vorstellungen von einem nervenaffizierenden Medium basieren, wie etwa jener von Hermann Kienzl (1911), keineswegs Einzelpositionen darstellten. Gerade die Untersuchung der Branchenzeitschriften liefert in diesem Zusammenhang wichtige Erkenntnisse, erwies sich dieser Diskurs doch vielseitiger als bisher dargestellt.

In ihrer Wirkung auf die Nerven wurde Filmrezeption in den verschiedenen Diskurssträngen sowohl negativ als auch positiv beurteilt. Es finden sich dabei unterschiedliche Konzeptionen des nervenaffizierenden Mediums, deren Spektrum von der Überzeugung, es sei Ursache für Nervosität, über die Vorstellung des Mediums als Spiegel oder ästhetischer Ausdruck der nervösen modernen Welt bis hin zu der Idee reicht, es könne einen nervenberuhigenden Schutzort innerhalb der Reizüberflutung des urbanen Lebens oder gar mit seinen Filmen ein Heilmittel gegen nervöse Zustände bieten. Besonders in der Werbung war zudem die Vorstellung von einem zeitgemäßen, angenehm nervenstimulierenden Medium verbreitet.

So unterschiedlich diese Konzeptionen im Einzelnen ausfallen, ihnen allen ist gemeinsam, dass sie den Aspekt des nervenaffizierenden Mediums akzentuieren. Dies ist über den ganzen Untersuchungszeitraum (1907–1918) hinweg zu beobachten, wobei sich als Höhepunkt die Jahre 1912 und 1913 abzeichnen. Damit haben die Vorstellungen zur Nervenzitzelmaschine, also die Überlegungen zur körperaffizierenden Wirkung, genau in dem Moment Hochkonjunktur, als sich das Kino mit großen Schritten vom zuerst auf Erstaunen und Schocks abzielenden Kino der Attraktionen entfernte. Um 1912/13 war eine Zweite Epoche angebrochen, die von der filmhistorischen Forschung eher mit einer Domestizierung oder Verbürgerlichung des Mediums und entsprechenden Rezeptionsidealen in Verbindung gebracht wird. Der intensive und von unterschiedlichen Positionen aus geführte Nervositätsdiskurs zum Kino zeugt in seiner Gesamtheit mithin auch von der in dieser Zeit neu entstehenden Notwendigkeit, die althergebrachten Konzepte des Zuschauens neu zu verhandeln.

In der Kinoreformbewegung tauchte der Nervositätsdiskurs häufig auf – und dies im ganzen Spektrum der verschiedenen Positionen. Mit dem Hinweis auf eine nervenschädliche Wirkung untermauerten etwa die prominentesten Mitglieder der Kinoreform, etwa Walther Conradt, Ernst Schultze oder Albert Hellwig ihre Polemiken gegen Tendenzen des kommerziellen Kinos, vor allem gegen den populären Spielfilm – also das, was man damals als Kinodrama bezeichnete und besonders gegen das, was ihnen als Schundfilm galt. Sie beriefen sich dabei auf sensationalistische Meldungen in Tageszeitungen, Gerichtsberichte, ja sogar auf medizinische Quellen. Die Rede von den Nerven bot diesen Fundamentalreformern ein Vokabular von großer kultureller Resonanz.

Im Sinne der Kinoreform tätige Psychiater glaubten sogar, die schädliche Nervenwirkung des Kinos nachweisen zu können. Andere Mitglieder der Kinoreform beriefen sich wiederum gerne auf die Aussagen dieser Autoritäten.

In der tendenziell spielfilmfreundlichen Zeitschrift *Bild und Film*, die sich für eine positive Reform einsetzte, wurden unliebsame Tendenzen wie Action-Dramaturgien, das Angebot spannungsreicher Genres (etwa Kriminalfilme) und vor allem das, was man als Gewaltdarstellung einstuft, als nervenschädlich kritisiert, am häufigsten aber die Sensationen – filmische Inhalte, die durch ihre nervenerregende Wirkung geradezu definiert waren. *Bild und Film* entwickelte mitunter aber auch Ideen, wie diese nervenaffizierende Qualität im Sinne der positiven Reform nutzbar gemacht werden konnte.

Auch ästhetische Reflexionen der Kinoreform waren von der Idee des nervenaffizierenden Mediums durchdrungen. Allen voran zeigte sich Hermann Häfker als der Reformier, der unter dem Einfluss der Lebensreformbewegung eine Gegenästhetik zum nervösen kommerziellen Spielfilmkino entwarf.

Oftmals erklärte man sich im Umkreis der Kinoreform den Erfolg des Kinos mit dessen Angepasstheit an das nervöse Zeitalter: In der modernen Zeit entstehe, vor allem bei den unteren sozialen Schichten, die Lust nach intensiven Nervenreizungen. Dabei kommt eine ambivalente und zuweilen resignative Haltung zum Ausdruck. In diesen – letzten Endes für die Reformbewegung identitätsstiftenden – Kommentaren drückt sich die kulturpessimistische Stimmung einer sozialen Gruppe aus, die sich angesichts der modernen gesellschaftlichen Entwicklungen von einem Bedeutungsverlust bedroht sah. Zentral ist dabei, dass die bürgerlichen Bildungs- und Kunstideale als nicht mit dem neuen Massenmedium vereinbar erschienen. Der deutsche Diskurs unterscheidet sich dabei vom französischen durch die Vehemenz seiner kulturpessimistischen Ausprägung, die spezifisch politisch-nationalistische Dimension und das Selbstbild der Deutschen als nervöse Nation, das in der Vorstellung Berlins als Inbegriff einer nervösen Großstadt kumuliert.

Mit Blick auf die Kino-Branchenpresse hat sich gezeigt, wie bewusst die kinoreformerische Auseinandersetzung mit der Nervosität schon in der Zeit um 1910 als *Diskurs* wahrgenommen wurde – und zwar als ein Diskurs, von dem man in Branchenkreisen befürchtete, er könnte sich negativ auswirken. Beiträge in *Der Kinematograph* und in der *Lichtbild-Bühne* verteidigten daher das Kino gegen die gegnerischen Argumente, also gegen die Angriffe der Kinoreformbewegung. Der Behauptung, die Filme wirkten nervenschädlich, wurde hier mit verschiedenen Strategien und eigenen Argumenten vehement begegnet.

Andererseits hat sich gezeigt, wie die Branchenzeitschriften Ideen des Nervositätsdiskurses auch für die eigenen Ziele instrumentalisierten. Als nervenschädlich werden hier allenfalls gewisse – vor dem Hinter-

grund des Wandels der Kinokultur um 1912/13 – abzuschaffende Tendenzen zugestanden. Wie die kinoreformerischen Schriften nutzt aber auch die Branchenpresse die große kulturelle Resonanz dieser Terminologie aus, um die eigenen Aussagen zu stärken.

In diesen Widersprüchen kommt die Doppelrolle der Branchenpresse zur Geltung. Einerseits ging es ihr darum, das Medium gegen die gegnerischen Angriffe zu verteidigen und für die Branche Argumente zu formulieren, andererseits wollte man das Bild vermitteln, sich seriös und konstruktiv mit der öffentlichen Kritik auseinanderzusetzen. Man sprach sich für eine Veränderung des Kinowesens aus, was durchaus der kommerziellen Strategie der Filmwirtschaft in der Periode der Autorenfilme und Palasttheater zur Erschließung weiterer Publikumssegmente entsprach.

Der kulturkritische Nervositätsdiskurs wird hier auch zur Promotion des Mediums umfunktionalisiert. In zahlreichen Beiträgen diente die Erklärung, das Kino sei das dem modernen nervösen Zeitalter angemessene Medium, dazu, die Relevanz der eigenen Branche hervorzuheben.

In ähnlicher Weise betonten Filmwerbung und teils auch die redaktionellen Filmbeschreibungen in Tageszeitungen und Zeitschriften die *angenehm nervenerregende* Qualität einzelner spannungsgeladener oder actionreicher Kinodramen. Damit sind ironischerweise Genres genannt, die auch aus Sicht der Kinoreform nervenaffizierend, allerdings *schädlich* wirkten. Kein Zufall, ließ sich doch weithin beobachten, dass ähnliche Ideen zum nervenaffizierenden Medium von beiden Diskurspositionen her mit umgekehrten Vorzeichen aufgegriffen wurden: Fast jeder kinoreformerische Kritikpunkt findet sein ins Positive gewendetes Gegenstück in der Branchenpresse.

Das Thema der Nervosität erfasste aber nicht nur die öffentlichen Debatten zum Medium, sondern auch die Filme selbst. Mit den Nervösen, die zum Figurenrepertoire nicht nur der Komödien, sondern auch der Kinodramen der Stummfilmzeit gehörten, visualisierte sich der Nervositätsdiskurs auf den Leinwänden für ein Massenpublikum. Diese Imaginationen schlossen mehrheitlich nur sehr locker an das (populär-)medizinische Wissen zur Nervosität an. Die Analysen haben gezeigt, dass sich stattdessen medienspezifische, eigene Narrative und Topoi entwickelten, die ihren Weg in verschiedene Filmgenres fanden. Die zuckenden, aggressiven, melancholischen, durch Überarbeitung erschöpften oder hypochondrischen Nervösen generierten Komik, mit der man sich eine gewisse Distanz verschaffen und Souveränität gegenüber dem weit verbreiteten kulturpessimistischen Diskurs gewinnen konnte. Die Kinodramen wiederum führten dem Publikum vielfach an Nervenzerrüttung leidende Damen aus gutbürgerlichem Hause vor; gleichzeitig tauchten in actionbe-

tonten Genres Figuren mit gestählten Nerven auf und deuten auf ein entsprechendes gesellschaftliches Bedürfnis nach einem vitalen Körper hin, das insbesondere in der Zeit des Ersten Weltkriegs an Bedeutung gewann, während nach dem Krieg die Nervenzerstörung der ganzen Bevölkerung zum Thema wird. Mit *NERVEN* erfuhr das Thema der Nervosität nicht zufällig 1919 erstmals eine ästhetisch komplexe Umsetzung im Film. Die Filmindustrie wusste mit dem kulturpessimistischen Diskurs zur modernen Nervosität, der vielfach gegen das Medium gewendet wurde, produktiv umzugehen und prägte auf diese Weise Ideen zur Nervosität in der populären Imagination mit.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Altenloh, Emilie (2012): *Zur Soziologie des Kino: die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* [1914]. Hg. v. Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heide Schlüpmann. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern (Kintop Schriften, 9).
- [Anonymus] (1902): «Der Dürerbund». In: *Der Kunstwart*, Jg. 16, Nr. 3, November 1902, 97–98.
- [Anonymus] (1908a): «Es ist kaum zu verstehen». In: *Der Kinematograph*, Nr. 63, 11.3.1908, o. S.
- [Anonymus] (1908b): «Rentier Dahse mit der Nase». In: *Der Kinematograph*, Nr. 91, 23.9.1908, o. S.
- [Anonymus] (1909a): «Der Kinematograph als Bildungsmittel». In: *Der Kinematograph*, Nr. 134, 21.7.1909, o. S.
- [Anonymus] (1909b): «Doyen-Kinematogramme». In: *Der Kinematograph*, Nr. 155, 15.12.1909, o. S.
- [Anonymus] (1909c): «Doyen-Kinematogramme». In: *Der Kinematograph*, Nr. 156, 22.12.1909, o. S.
- [Anonymus] (1909d): «Vom Kinematograph». In: *Der Kinematograph*, Nr. 143, 22.9.1909, o. S.
- [Anonymus] (1910a): «Das Spielhaus». In: *Der Kinematograph*, Nr. 159, 12.1.1910, o. S.
- [Anonymus] (1910b): «Die Karriere des Kinematographen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 124, 10.12.1910, 4–6.
- [Anonymus] (1910c): «Eindrücke eines Neulings im Kino». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 2, Nr. 106, 6.8.1910, 6–7.
- [Anonymus] (1910d): «Ein Stündchen im «Empire-Theater» in Berlin». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 120, 12.11.1910, 6–8.
- [Anonymus] (1910e): «Hulda ist nervös». In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 102, 17.2.1910, 5.
- [Anonymus] (1911a): «Beachtet die Worte der Kinogegner!». In: *Der Kinematograph*, Nr. 256, 22.11.1911, o. S.
- [Anonymus] (1911b): «Das gefährliche Alter». In: *Der Kinematograph*, Nr. 221, 22.3.1911, o. S.
- [Anonymus] (1911c): «Der Kino und der Mensch von heute. Die privaten Gedanken eines Kinematographen-Besuchers». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 12, 25.3.1911, 4–8.
- [Anonymus] (1911d): «Die Zeit der Riesenfilms». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 12, 25.3.1911, 13.
- [Anonymus] (1911e): «Kinematograph in Rumänien». In: *Der Kinematograph*, Nr. 261, 27.12.1911, o. S.
- [Anonymus] (1911f): «Kino und Theater». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 13, 31.3.1911, 4–6.

- [Anonymus] (1912a): «Beginn der toten Saison». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 22, 1.6.1912, 5–10.
- [Anonymus] (1912b): «Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen». In: *Der Kinematograph*, Nr. 300, 25.9.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912c): «Die Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins. Die Anklagen gegen die deutschen Kino-Theater». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 25, 22.6.1912, 5–26.
- [Anonymus] (1912d): «Die Entbehrlichkeit der Sprache. Psychologische Betrachtungen eines Modernen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 6, 10.2.1912, 8–14.
- [Anonymus] (1912e): «Die Gefahren des Kinos für Nervöse». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 32, 10.8.1912, 30–34.
- [Anonymus] (1912f): «Die lebende Brücke». In: *Der Kinematograph*, Nr. 308, 20.11.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912g): «Die Nase im Kino». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 28, 13.7.1912, 28–29.
- [Anonymus] (1912h): «Die preußische Zensur. Ihre systemlosen Uebergriffe». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 17, 27.4.1912, 22–27.
- [Anonymus] (1912i): «Die schwarze Maske». In: *Der Kinematograph*, Nr. 308, 20.11.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912j): «Die Stimmen von zwei Ministern». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 18, 4.5.1912, 27.
- [Anonymus] (1912k): «Dramatische Filmkunst und Zensur. Die Ansicht eines Berliner Zensurbeamten». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 21, 25.5.1912, 14–22.
- [Anonymus] (1912l): «Eine Gefahr für die Jugend». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 27, 6.7.1912, 36–38.
- [Anonymus] (1912m): «Ein erschöpfendes Urteil über den Kinematograph». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 28, 13.7.1912, 30–33.
- [Anonymus] (1912n): «Erlass des preußischen Kultusministers über den Besuch der Kinematographentheater durch Schüler und Schülerinnen sowie durch die Zöglinge der Seminare und Präparandenanstalten (vom April 1912)». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 2, 1912, 55–56.
- [Anonymus] (1912o): «Kinoreform». In: *Bild und Film*, 1912, Jg. 1, Nr. 2, 50–51.
- [Anonymus] (1912p): «Kino und Jugendpflege». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 27, 6.7.1912, 23.
- [Anonymus] (1912q): «Kino-Versammlung der Synode in Dortmund». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 22, 1.6.1912, 19–20.
- [Anonymus] (1912r): «Kino-Vortrag in Neuß». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 47, 23.11.1912, 31–36.
- [Anonymus] (1912s): «Kirchen-Kino». In: *Nebelspalter. Illustriertes humoristisch-satirisches Wochenblatt*, Jg. 38, Nr. 23, 8.6.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912t): «Pro und Contra den Kino». In: *Der Kinematograph*, Nr. 282, 22.5.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912u): «Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole». In: *Der Kinematograph*, Nr. 284, 5.6.1912, o. S.
- [Anonymus] (1912v): «Zweitausend Kneipen sind in Berlin eingegangen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 47, 23.11.1912, 16.
- [Anonymus] (1912/13): «Wie das Publikum über kinematographische Vorstellungen urteilt. Das Ergebnis einer Umfrage». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 2, 1912/13, 37–41.
- [Anonymus] (1913a): «Antikino-«Wissenschaft»». In: *Der Kinematograph*, Nr. 341, 9.7.1913, o. S.

- [Anonymus] (1913b): «Das Kino in ärztlicher Beleuchtung». In: *Der Kinematograph*, Nr. 318, 29.1.1913, o. S.
- [Anonymus] (1913c): «Der Berliner Zirkus Busch als Film-Theater». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 15, 12.4.1913, 13–16.
- [Anonymus] (1913d): «Der Film-Sketch». In: *Kino-Variété*, Jg. 1, Nr. 49, 6.12.1913, o. S.
- [Anonymus] (1913e): «Der Kultusminister und die Kinematographentheater». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 27, 26.4.1913, 42.
- [Anonymus] (1913f): «Der nervöse Chef». In: *Die Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 20, 17.5.1913, 40.
- [Anonymus] (1913g): «Die Bequemlichkeit im Kino». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 6, 8.2.1913, 14–16.
- [Anonymus] (1913h): «Die lebende Brücke. Ein Sensations-Schauspiel in 3 Akten». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 46, 15.11.1913, 21–26.
- [Anonymus] (1913i): «Die Waisen der Ansiedlung» – Ein beachtenswertes Wild-West-Drama». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 41, 11.10.1913, 23.
- [Anonymus] (1913j): «Eine berechtigte Forderung». In: *Der Kinematograph*, Nr. 345, 6.8.1913, o. S.
- [Anonymus] (1913k): «Film als Lehrmittel». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 24, 14.6.1913, 36–38.
- [Anonymus] (1913l): «Gesundheitsstörungen durch den Kinematographen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 6, 8.2.1913, 25–26.
- [Anonymus] (1913m): «Keine Zensurschnitte mehr». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 15, 12.4.1913, 42–45.
- [Anonymus] (1913n): «Kino und Publikum». In: *Illustrierte Kino-Woche*, Jg. 1, Nr. 2, 7.5.1913, 17.
- [Anonymus] (1913o): «Tannhäuser». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 50, 13.12.1913, 24.
- [Anonymus] (1913p): «Unsere Feinde bei der Arbeit». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 26, 28.6.1913, 39.
- [Anonymus] (1913q): «Urteile des Publikums». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 13, 29.3.1913, 42–43.
- [Anonymus] (1913r): «Was die Mitwelt dem Kino verdankt». In: *Der Kinematograph*, Nr. 314, 1.1.1913, o. S.
- [Anonymus] (1913/14a): «Kadra Safra». In: *Bild und Film*, 1913/14, Jg. 3, Nr. 9/10, 246–247.
- [Anonymus] (1913/14b): «Kino-Kritik». In: *Bild und Film*, 1913/14, Jg. 3, Nr. 3/4, 68–69.
- [Anonymus] (1913/14c): «Sommernachtstraum. Von Hanns Heinz Ewers und Stellan Rye (Bioskop)». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 5, 1913/14, 112–114.
- [Anonymus] (1914a): «Artisten-Assistenten». In: *Kino-Variété*, Jg. 2, Nr. 38, 27.6.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914b): «Das Kino stärkt die Augen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 34, 13.6.1914, 20–24.
- [Anonymus] (1914c): «Das Oberverwaltungsgericht und «Das Burgverließ»». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 46, 25.7.1914, 50–54.
- [Anonymus] (1914d): «Das Programm in Kriegszeiten». In: *Der Kinematograph*, Nr. 405, 30.9.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914e): «Die deutschen Bischöfe gegen die Kinos». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 8, 21.2.1914, 71.
- [Anonymus] (1914f): «Die Film-Revue». In: *Kino-Variété*, Jg. 2, Nr. 13, 28.3.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914g): «Die Kinokur». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 7, 14.2.1914, 63.
- [Anonymus] (1914h): «Die Zirkusheldin». In: *Der Kinematograph*, Nr. 397, 5.8.1914, o. S.

- [Anonymus] (1914i): «Ein aufgehobenes Zensurverbot». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 48, 1.8.1914, 16–18.
- [Anonymus] (1914j): «Gerichtliches». In: *Der Kinematograph*, Nr. 397, 5.8.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914k): «Kino und Schule». In: *Der Kinematograph*, Nr. 393, 8.7.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914l): «Minister und Bischöfe über Kinotheater». In: *Der Kinematograph*, Nr. 374, 25.2.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914m): «Was die <L. B. B.> erzählt». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 34, 1914, 18.12.1914, 24.
- [Anonymus] (1914n): «Wirkt die Kinematographie gesundheitsschädigend?». In: *Der Kinematograph*, Nr. 389, 10.6.1914, o. S.
- [Anonymus] (1914o): «Zeitgemässe Kinobetriebe». In: *Der Kinematograph*, Nr. 402, 9.9.1914, o. S.
- [Anonymus] (1915a): «Brief von der Westfront». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 49, 11.12.1915, 26.
- [Anonymus] (1915b): «Dämon – Mensch». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 13, 27.3.1915, 26.
- [Anonymus] (1915c): «Das Geheimnis der K-Strahlen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 3, 16.1.1915, 22.
- [Anonymus] (1915d): «Der Kriegs-Sommer 1915». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 25, 19.6.1915, 7–8.
- [Anonymus] (1915e): «Der Todesjockey». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 34, 21.8.1915, 20.
- [Anonymus] (1915f): «Die Totenkopf-Uhr». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 17, 24.4.1915, 44.
- [Anonymus] (1915g): «Hie Künstler – hie Kaufmann». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 30, 24.7.1915, 30–32.
- [Anonymus] (1915h): «Zum Thema: Kinematographie und Schule». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 44, 30.10.1915, 54–56.
- [Anonymus] (1916a): «Fort mit den Untertiteln». In: *Der Kinematograph*, Nr. 504, 23.8.1916, o. S.
- [Anonymus] (1916b): «Mit Herz und Hand für's Vaterland». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 7, 19.2.1916, 40.
- [Anonymus] (1917): «Schädigende Praktiken». In: *Kinema*, 1917, Bd. 7, Nr. 13, 13–14.
- [Anonymus] (1918a): «Die sterbenden Perlen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 2, 12.1.1918, 96.
- [Anonymus] (1918b): «Schadet das Kino den Augen? Eine Umfrage der <L. B. B.>». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 10, Nr. 30, 27.7.1918, 16.
- [Anonymus] (1918c): «Vom Kino im Felde». In: *Der Kinematograph*, Nr. 580, 13.2.1918, o. S.
- [Anonymus] (1920): «Nerven». In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 41, 23.1.1920, o. S.
- Argus (1913): «Polizeiwillkür und der Ruin der Theater». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 16, 19.4.1913, 13–21.
- Arnheim, Rudolf (1932): *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- Aubinger, Josef (1912): «Sensation und Zensur». In: *Der Kinematograph*, Nr. 310, 4.12.1912, o. S.
- (1914): «Münchener Brief». In: *Der Kinematograph*, Nr. 368, 14.1.1914, o. S.
- Avenarius, Ferdinand (1911): «Gegen die Farbendrucke». In: *Der Kunstwart*, Jg. 24, Nr. 9, Februar 1911, 161–166.
- B. (1914): «Verwaltungsstreitverfahren und Kinematographie». In: *Der Kinematograph*, Nr. 396, 29.7.1914, o. S.

- Baeumler, Alfred (1992): «Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 186–194. Zuerst erschienen in: *März*, Nr. 6, 2. Bd., 1.6.1912, 62–63.
- Bahr, Hermann (2004a): «Die neue Psychologie» [1891]. In: Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Hg. v. Claus Pias. Weimar: VDG, 89–101.
- (2004b): «Die Überwindung des Naturalismus» [1891]. In: Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Hg. v. Claus Pias. Weimar: VDG, 128–133.
- Baigger, Katja (2017): «Nervenschonender Schlager-Reigen» (19.6.2017). nzz.ch: <https://is.gd/U2XW6P> (27.5.2025).
- Baudelaire, Charles (2010): *Le peintre de la vie moderne* [1863]. Hg. v. Silvia Acierno und Julio Baquero Cruz. Paris: Sandre.
- Beard, George M. (1869): «Neurasthenia, or Nervous Exhaustion»: In: *The Boston Medical and Surgical Journal*, Nr. 3, 1869, 217–221.
- (1880): *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia); its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*. New York: W. Wood & Company.
- (1881): *American Nervousness, its Causes and Consequences. A Supplement to Nervous Exhaustion (Neurasthenia)*. New York: Putnam.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie* [1936]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beradt, Martin (1979) «Zuflucht» [1919]. In: Beradt, Martin: *Die Verfolgten: Novellen*. Hg. von Helmut Kreuzer. Königstein: Scriptor. Zuerst 1913 erschienen als «Der Neurastheniker» (1913) in: Brod, Max (Hg.): *Arkadia. Ein Jahrbuch für die Dichtkunst*, Leipzig: Kurt Wolff, 150–174.
- Bergen, Frank van (1912/13): «Der Kino-Tod». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 2, 1912/13, 41–42.
- Bergson, Henri (1948): *Das Lachen* [frz. *Le rire*, 1900]. Meisenheim: Westkulturverlag Anton Hain.
- Beyel, Christian (1912): «Der Kinematograph und seine Gefahren». In: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, Jg. 51, Nr. 6, 1912, 180–184.
- Blaschitz, Hilda (1912/13): «Film und Musik». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 11/12, 1912/13, 266–268.
- (1913/14): «Einige Kinoverbesserungskrankheiten». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 9/10, 1913/14, 231–232.
- (1914/15): «Jetzt – und ins Kino!?». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 7/8, 1914/15, 144–145.
- Brauner, Ludwig (1908): «Das deutsche Märchen im Kinematographen». In: *Der Kinematograph*, Nr. 83, 29.7.1908, o. S.
- Brepohl, Friedrich Wilhelm (1912/13): «Die Steuer im Dienste der Kinoreform». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 4, 1912/13, 88–91.
- Bruck, Reinhard (1911): «Kinematograph und Theater». In: *Der Kinematograph*, Nr. 247, 20.9.1911, o. S.
- Conradt, Walther (1910): *Kirche und Kinematograph – eine Frage*. Berlin: Hermann Walther Verlagsbuchhandlung.
- D’Abundo, Giuseppe (1911): «Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici». In: *Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia*, Jg. 9, Nr. 10, Oktober 1911, 433–442.
- Döblin, Alfred (1992) «Das Theater der kleinen Leute». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Re-

- clam, 153–155. Zuerst erschienen in: *Das Theater*, Jg. 1, Nr. 8, Dezember 1909, 191–192.
- Duenschmann, Hermann (2002): «Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie». In: Löffler, Petra / Kümmel, Albert (Hg.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 85–98. Zuerst erschienen in: *Konservative Monatsschrift* Nr. 69, 1912, 920–930.
- Edel, Edmund (1916): «Kino im Krieg». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 2, 15.1.1916, 18–26.
- Engel, Charles (1914): «Auf der Suche nach sensationellen Films». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 6, 7.2.1914, 14–24.
- Erb, Wilhelm (1893): *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit*. Heidelberg: Hörning.
- Eulenburg, Albert (1896): «Ueber Schulnervosität und Schulüberbürdung». In: *Die Gartenlaube*, Nr. 12, 1896, 192–196.
- (1915): «Kriegsnervosität». In: *Die Umschau*, Jg. 19, Nr. 1, 1915, 1–3.
- H. F. (1909): «Strassen- und Schaufensterreklame». In: *Der Kinematograph*, Nr. 135, 28.7.1909, o. S.
- Felix, F. (1914): «Kino und Schule». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 13, 28.3.1914, 15–21.
- Felke, Naldo (1913): «Die Gesundheitsschädlichkeit des Kinos». In: *Die Umschau*, Jg. 17, Nr. 13, 1913, 254–255.
- Forch, Carl (1912/13): «Die Sensation im Kinodrama und anderwärts». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 7, 1912/13, 164–165.
- Freud, Sigmund (2010): «Die <kulturelle> Sexualmoral und die moderne Nervosität» [1908]. In: Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 111–132.
- Gaupp, Robert (2002): «Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt». In: Löffler, Petra / Kümmel, Albert (Hg.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 100–114. Zuerst erschienen in: Gaupp, Robert / Lange, Konrad (1912): *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai in Tübingen*. München: Callwey, 1–12 (Dürerbund: Flugschrift zur Ausdruckskultur, 100).
- Gaupp, Robert/ Lange, Konrad (Hg.) (1912): *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai in Tübingen*. München (Dürerbund: Flugschrift zur Ausdruckskultur, 100).
- Geller, Oscar (1918): «Detektiv-Filme». In: *Der Kinematograph*, Nr. 593, 15.5.1918, o. S.
- Gennescher, R. (1912/13): «Ein neuer Weg zur geistigen Höhenkultur». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 10, 1912/13, 233–235.
- (1916) «<Kino-Sensationen>». In: *Der Kinematograph*, Nr. 485, 12.4.1916, o. S.
- Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg (Hg.) (1907): *Bericht der Kommission für «Lebende Photographien»* erstattet am 17. April 1907 und im Auftrage des Vorstandes bearbeitet von C. H. Dannmeyer». Hamburg. (Faksimileausgabe von 1980, hg. v. Hans-Michael Bock, Hamburg: Fläschner Druck).
- Graupner, Hermann (1914): «Spezieller Teil der Unterrichtshygiene». In: Selter, Hugo (Hg.): *Handbuch der deutschen Schulhygiene*. Dresden, Leipzig: Theodor Steinkopff, 174–314.

- Grempe, P. Max (1914/15): «Vom Mimodrama zum Kinodrama». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 6, 1914/15, 123–125.
- Grosz, George (1993): «Kaffeehaus» [1918]. In: Grosz, George: *Grosz-Berlin: Autobiographisches, Bilder, Briefe und Gedichte*. Hg. v. Marcel Beyer und Karl Riha. Hamburg: Edition Nautilus, 59–60.
- F. H. (1914): «Pro und contra Kino». In: *Der Kinematograph*, Nr. 381, 15.4.1914, o. S.
- L. H. (1913/14): «Atlantis». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 6, 1913/14, 137–139.
- Häfker, Hermann (1907): «Das Recht auf Schönheit». In: *Der Kinematograph*, Nr. 41, 9.10.1907, o. S.
- (1908a): «Die Kulturbedeutung der Kinematographie. I. Allgemeines» (Teil 1). In: *Der Kinematograph*, Nr. 80, 8.7.1908, o. S.
 - (1908b): «Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. Können kinographische Vorführungen ›höheren Kunstwert‹ haben?» (Teil 2). In: *Der Kinematograph*, Nr. 86, 19.8.1908, o. S.
 - (1912): «Vom Wunderspiegel». In: *Der Vortrupp. Halbmonatsschrift für das Deutschland unsrer Zeit*, Nr. 4, 16.2.1912, 101–104.
 - (1913): *Kino und Kunst*. M.Gladbach: Volksvereins-Verlag (Lichtbühnen-Bibliothek, 2).
 - (1913/14a): «Der Weg zur Kinodramatik». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 1, 1913/14, 1–4.
 - (1913/14b): «Im D-Zug» (Teil 1). In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 6, 1913/14, 132–133.
 - (1913/14c): «Im D-Zug» (Teil 2). In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 7, 1913/14, 168–170.
 - (1914a): *Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege*. München: Callwey (Dürrerbund: Flugschrift zur Ausdruckskultur, 128).
 - (1914b): *Fahrradreisen und Freiluftbildung*. Bad Liebenwerda: C. Ziehlke.
 - (1914c): *Kino und Erdkunde*. M.Gladbach: Volksvereins-Verlag (Lichtbühnen-Bibliothek, 7).
 - (1914/1915a): «Häfker Hermann. Fahrradreisen und Freiluftbildung». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 1, 1914/15, 22.
 - (1914/15b): «Kinematographie und Krieg». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 1, 1914/15, 1–3.
 - (1915): *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens*. M.Gladbach: Volksvereins-Verlag (Lichtbühnen-Bibliothek, 8).
 - (1925): *Geschlechtlichkeit, Liebe und Güte*. München: Callwey.
 - (1992): «Kinematographie und echte Kunst». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 306–311. Zuerst erschienen in: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 1, 1912/1913, 5–8.
 - (2004): «Zur Dramaturgie der Bilderspiele». In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie: kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 48–52 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1652). Zuerst erschienen in: *Der Kinematograph*, Nr. 32, 7.8.1907, o. S.
- Halter, Hermann (1921): *Die Kino-Frage. Ein Wort zur Aufklärung über das heutige Kino-Wesen*. Meiringen: Walter Loepthien-Klein.
- Hamburger, Ludwig (1913/14): «Kinodichtung». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 3/4, 1913/14, 64–65.
- Hardekopf, Ferdinand (1984): «Der Kinematograph». In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm: Textsammlung*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 44–46. Zuerst erschienen in: *Nord und Süd* (Berlin), Nr. 410, 2. Augustheft 1910, 326.

- Hartleben, Otto Erich (1959): «[Raste nie]». In: Büchmann, Georg (Hg.): *Geflügelte Worte*. München: Droemer Knaur, 209.
- Heiland, Heinz Karl (1913): «Kinoaufnahmen im Auslande». In: *Der Kinematograph*, Nr. 365, 24.12.1913, o. S.
- Heinze, Alfred (1909): «Bild und Wort». In: *Der Kinematograph*, Nr. 124, 12.5.1909, o. S.
- Hellpach, Willy (1902): *Nervosität und Kultur*. Berlin: Råde (Kulturprobleme der Gegenwart, 5).
- Hellwig, Albert (1911a): «Ein interessanter Filmprozess». In: *Der Kinematograph*, Nr. 223, 5.4.1911, o. S.
- (1911b): *Schundfilms: Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*. Halle an der Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- (1913): «Kritisches über die Gestaltung der Filmzensur». In: *Der Kinematograph*, Nr. 343, 23.7.1913, o. S.
- (1914/15): «Über die Grundsätze der Filmzensur». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 2, 1914/15, 31–33.
- (2002): «Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen». In: Löffler, Petra / Kümmel, Albert (Hg.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 115–128. Zuerst erschienen in: *Ärztliche Sachverständigenzeitung*, Nr. 20, 1914, 119–124.
- Hochstetter, Gustav (1913): «Wann schläft die Berlinerin?». In: *Illustrierte Kino-Woche*, Nr. 9, 27.7.1913, 106.
- Hößlin, Rudolph von (1893): «Ätiologie». In: Müller, Franz Carl (Hg.): *Handbuch der Neurasthenie*. Leipzig: Vogel, 62–86.
- Huppert, Rudolf (1915): «Wiener Brief». In: *Der Kinematograph*, Nr. 499, 4.8.1915, o. S.
- Huysmans, Joris-Karl (1884) *À rebours*. Paris: G. Charpentier.
- Jähns, Max (1893): *Ueber Krieg, Frieden und Kultur. Eine Umschau*. Zweite Auflage. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.
- Jacobson, Egon (1915): «Meinungen über den Spielplan von heute. Aus den deutschen und österreichischen Tageszeitungen, Wochenblättern und Fachschriften zusammengestellt von Egon Jacobson». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 14, 31.3.1915, 19–22.
- Jentsch, Ernst (1904): *Musik und Nerven. Bd. I, Naturgeschichte des Tonsinns*. Wiesbaden: Verlag von J. Bergmann (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, 29).
- (1911): *Musik und Nerven. Bd. II, Das musikalische Gefühl*. Wiesbaden: Verlag von J. F. Bergmann (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, 78).
- Joniak, Nikolaus (1913): «Kino-Autoritäten». In: *Der Kinematograph*, Nr. 339, 25.6.1913, o. S.
- (1914): «Der Kino und die Mässigkeitsbewegung». In: *Der Kinematograph*, Nr. 395, 22.7.1914, o. S.
- Kienzl, Hermann (1992): «Theater und Kinematograph». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 230–234. Zuerst erschienen in: *Der Strom*, Jg. 1, Nr. 7, Oktober 1911, 219–221.
- Kleibömer, Georg (1909): «Kinematograph und Schuljugend». In: *Der Kinematograph*, Nr. 124, 12.5.1909, o. S.
- Knust, Anna (1915): «Ein Kinobrief aus der Provinzstadt». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 51, 18.12.1915, 22–27.

- Korb-Döbeln, Hermann (1890): *Liederbuch für deutsche Ärzte und Naturforscher*. Hamburg: Gebrüder Lüdeking.
- Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- (2004): «Kult der Zerstreuung: Über die Berliner Lichtspielhäuser» [1926]. In: Kracauer, Siegfried: *Siegfried Kracauer, Werke. Band 6.1*. Hg. von Inka Müldner-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 208–213 (Kleine Schriften zum Film).
- Krafft-Ebing, Richard von (1885): *Über gesunde und kranke Nerven*. Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
- (1895): «Nervosität und neurasthenische Zustände». In: Nothnagel, Hermann (Hg.): *Handbuch der speciellen Pathologie und Therapie. Bd. XII, Teil 2*. Wien: Alfred Hölder, 1–210.
- Kraft, F. W. (1912): «Der Kinematograph in Rumänien». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 3, 1912, 102–104.
- Kubin, Alfred (1923): *Die andere Seite. Illustrierter Roman* [1909]. München: Georg Müller.
- Lamprecht, Karl (1902): *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Bd. 1, Tonkunst – Bildende Kunst – Dichtung – Weltanschauung*. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.
- (1912): *Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart. Erster Band. Geschichte der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung in den siebziger bis neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Langner, Willy (1912): «Die Reklame». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 3/4, 1912, 117–120.
- Lange, Konrad (1907): *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Berlin: G. Grote.
- (1912): «Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt». In: Gaupp, Robert / Lange, Konrad (Hg.): *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel*. München: Callwey, 12–50.
- (1920): *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- (2004): «Die «Kunst» des Lichtspieltheaters». In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 75–88. Zuerst erschienen in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* (Berlin), Nr. 24, 1913, 507–518.
- Laudien [«Frau»]: «Kriegerfrauen und Kinobesuch». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 1, 8.1.1916, 36–38.
- Le Bon, Gustave (2013): *Psychologie des foules* [1895]. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lemke, Hermann (1907): «Die Kinematographische Reformpartei, ihre Aufgaben und Ziele». In: *Der Kinematograph*, Nr. 42, 16.10.1907, o. S.
- Lenz-Levy, Paul (1910): «Wie das gebildete Publikum dem Kinematographen wieder entfremdet wird». In: *Der Kinematograph*, Nr. 177, 18.5.1910, o. S.
- (1913) «Das Wesen des Lichtspiels». In: *Der Kinematograph*, Nr. 354–358, 8.10.1913–5.11.1913, o. S. (In 5 Teilen erschienen).
- [P. L.]: (1909a): «Kino-Kritik». In: *Die Lichtbild-Bühne*, Jg. 2, Nr. 75, 30.9.1909, 779.
- [P. L.]: (1909b): «1909». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 2, Nr. 37, 7.1.1909, 381–382.
- Lewin, Eugen (1913): «Was wir bringen». In: *Illustrierte Kino-Woche*, Jg. 1, Nr. 1, 30.4.1913, 1.

- Lichtwark, Alfred (1906): *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* [1897]. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer.
- Lipps, Theodor (1903): *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- (1906): *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- M. (1910): «Ein Musterkinematograph». In: *Der Kinematograph*, Nr. 164, 16.2.1910, o. S.
- Magofsky, Max (1912): «Das Vorführungstempo im Kino». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 33, 17.8.1912, 9–10.
- Mann, Thomas (2008): *Buddenbrooks* [1901]. Stuttgart: Reclam.
- Marinetti, Filippo Tommaso/ Settimelli, Emilio/ Corra, Bruno (1993): «Das futuristische synthetische Theater» [ital. *Il teatro futurista sintetico*, 1915]. In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek: Rowohlt, 227–230.
- Melcher, Gustav (1910): «Neues aus Düsseldorf und sonstwo». In: *Der Kinematograph*, Nr. 165, 23.2.1910, o. S.
- Mellini, Arthur (1909): «Der aktuelle Film als Kassenmagnet». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 1, Nr. 38, 14.1.1909, 396–397.
- (1910a): «Der zweimalige Programmwechsel». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 2, Nr. 93, 7.5.1910, 3–4.
- (1910b): «Frühlingsfahrt durch das deutsche Kino-Land. Zwanglose Reisebilder von Arthur Mellini». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 92–94, 30.4.1910–14.5.1910, jeweils 1–2 (in 3 Teilen erschienen).
- (1910c): «Kunst und Schönheit im Dienste des Geschäfts». In: *Der Kinematograph*, Nr. 197, 5.10.1910, o. S.
- (1911a): «Die kommende Saison mit ihren großen Filmen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 3, Nr. 34, 26.8.1911, 4–6.
- (1911b): «Lange oder kurze Filme?». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 16, 22.4.1911, 2–3.
- (1912a): «Das Reichs-Kinematographengesetz in Sicht». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 17, 27.4.1912, 6–8.
- (1912b): «Der stillstehende Fortschritt». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 29, 20.7.1912, 5–9.
- (1912c): «Die kommenden Festtage». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 4, Nr. 50, 14.12.1912, 26–33.
- (1913): «Die kommende Hochflut der Filme». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 29, 19.7.1913, 7–13.
- (1914): «Unsaubere Reklame». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 2, 10.1.1914, 32.
- Meginher, Rolf (1914/15): «Über Naturaufnahmen». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 9, 1914/15, 191–192.
- Morr, Erich (1913): «Ein Reichsfilmmonopol. Eine sachliche Feststellung». In: *Der Kinematograph*, Nr. 347, 20.8.1913, o. S.
- Müller, Fritz (1912): «Vom Zukunftskino. Ein Ausblick». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 2, 1912, 33–35.
- Müller, Jørgen Peter (1904): *Mein System: 15 Minuten täglicher Arbeit für die Gesundheit*. Leipzig: K. F. Koehler.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Film*. Aus dem Englischen v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema (engl. *The Photoplay. A Psychological Study*, 1916).

- Niko (1911): «Düsseldorf im Januar 1911». In: *Der Kinematograph*, Nr. 231, 25.1.1911, o. S.
- Nissen, Egede (1916): «Film-Kollegen». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 15, 15.4.1916, o. S.
- Noack, Victor (1992): «Der Kientopp». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 70–75. Zuerst erschienen in: *Die Aktion*, Jg. 2, Nr. 29, 17.7.1912, Sp. 905–909.
- (1913): *Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung*. Gautzsch b. Leipzig: Felix Dietrich. (Kultur und Fortschritt, Nr. 487).
- Nordau, Max (1892): *Entartung*. Berlin: Verlag von Carl Duncker.
- (1915): «Kinokultur». In: *Der Kinematograph*, Nr. 423, 3.2.1915, o. S.
- Mx. Obr. (1911): «Die Gegner des Kinos». In: *Der Kinematograph*, Nr. 254, 8.11.1911, o. S.
- O. P. (1917): «Kinomusik». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 10, Nr. 29, 21.7.1917, 44–53.
- Paquet, Alfons (1978): «Vom Werte und Unwerte des Kinos» [1912]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Niemeyer, 62–66. Zuerst erschienen in: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 149, 31.5.1912.
- Piel, Harry (1924): «Die Nerven des Sensationsdarstellers». In: *Filmiland – Deutsche Monatsschrift*, Nr. 5, Februar 1924, 23–26.
- Praktikus (1907): «Die Eröffnung des Reform-Kinematographentheater». In: *Der Kinematograph*, Nr. 32, 7.8.1907, o. S.
- Reicke, Erich (1914/15): «Erdkunde». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 1, 1914/15, 20–21.
- Rennert, Malwine [MR.] (1912): «Zur Kinofrage». In: *Kölnische Volkszeitung*, Nr. 873, 6.10.1912.
- (1913/14): «Die Kunst des Lichtspieltheaters». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 6, 1913/14, 128–130.
- Richter, Wilhelm (1915): «Etwas vom Kinostil». In: *Der Kinematograph*, Nr. 433, 14.4.1915, o. S.
- Righi, Amalia (1913/14): «Das Neue im Kino». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 7, 1913/14, 173–174.
- Rilke, Rainer Maria (1977): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rubiner, Ludwig (1912): «Der Kinematograph in London. Eindrücke eines Deutschen». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 3/4, 1912, 67–70.
- K. Sch. (1909): «In einem ‹trierischen› Kinematographen. Plauderei von K. Sch.». In: *Der Kinematograph*, Nr. 137, 11.8.1909, o. S.
- Scheller, Will (1913/14): «Die neue Illusion». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 9/10, 1913/14, 227–229.
- Schindler, Albert (1913): «Kinematographentheater». In: *Der Kinematograph*, Nr. 331, 30.4.1913, o. S.
- Schultze, Ernst (1911a): *Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung*. Halle an der Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- (1911b): *Fort mit der Schundliteratur: Ein Mahnwort in einer bitterernsten Kulturfrage*. Halle an der Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
- Schulze-Brück, Louise (1913): «Das Kino als Volksvergifter». In: *Die Deutsche Frau*.

- Illustrierte Wochenschrift für Hauswirtschaft und Frauenerwerb*, Nr. 40, Oktober 1913, 1–2.
- Schumacher, Carl (1912): «Kinematographie und Kunst». In: *Bild und Film*, Jg. 1, Nr. 3/4, 1912, 79–80.
- Sellmann, Adolf (1912/13): «Der Film als Lehrmittel». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 10, 1912/13, 231–233.
- (1913): «Kinoautoritäten». In: *Der Kinematograph*, Nr. 346, 13.8.1913, o. S.
- (1913/14): «Der Kampf um den Kino». In: *Bild und Film*, Jg. 3, Nr. 5, 1913/14, 97–100.
- (1914): Kino und Schule. M. Gladbach: Volksvereins Verlag.
- Serner, Walter (1992): «Kino und Schaulust». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 208–214. Zuerst erschienen in: *Die Schaubühne*, Jg. 9, 2. Bd., Nr. 40, 2.10.1913, 949–953.
- Simmel, Georg (1957): «Die Großstädte und das Geistesleben» [1903]. In: Landmann, Michael / Susmann, Margarete (Hg.): *G. Simmel. Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, 227–242.
- Sommer, Ph. (1911): «Zur Psychologie des Kinematographen». In: *Der Kinematograph*, Nr. 227, 3.5.1911, o. S.
- Spectator (1912): «Der äußere Feind und das Jahrmarktsplakat». In: *Der Kinematograph*, Nr. 283, 29.5.1912, o. S.
- Spier, J. (1913): «Birgt der Kinematograph gesundheitliche Gefahren?». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 5, Nr. 31, 2.8.1913, 15–18.
- Starken, Hans Kaspar von (1916a): «Films an die Front. Plauderei von Hans Kaspar von Starken z. Zt. im Felde». In: *Illustrierte Film-Woche*, Jg. 6, Nr. 31, 1916, 74.
- (1916b): «Wie die Feldgrauen das Kino lieben!». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 9, 4.3.1916, 28–32.
- Stein, O. Th. (1912a): «Professoren-Kino-Weisheit». In: *Der Kinematograph*, Nr. 291, 24.7.1912, o. S.
- (1912b): «Staatsanwalt und Kino». In: *Der Kinematograph*, Nr. 308, 20.11.1912, o. S.
- Storm, Theodor (2014): *Der Schimmelreiter* [1888]. Hg. von Hans Wagener. Stuttgart: Reclam.
- Strobl, Karl Hans (1984): «Der Kinematograph». In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm: Textsammlung*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 50–54. Zuerst erschienen in: *Die Hilfe*, Jg. 17, Nr. 9, 2.3.1911, o. S.
- Tannenbaum, Herbert (1914): «Kino, Plakat und Kinoplakat». In: *Bild und Film*, Jg. 4, Nr. 9, 1914, 173–180.
- (1987) «Kino und Theater». In: Diederichs, Helmut (Hg.): *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum (Kinematograph, 4), 33–46. Zuerst erschienen als: Tannenbaum, Herbert (1912): *Kino und Theater*. München: Max Steinebach.
- Thielemann, Walter (1912): «Der Kinematograph als Journalist». In: *Der Kinematograph*, Nr. 312, 18.12.1912, o. S.
- Toulouse, Édouard (1912): «Die Psychologie des Kinematographen» (übersetzt von E. Bârollier). In: *Der Kinematograph*, Nr. 311, 11.12.1912, o. S.
- Treitel, Richard (1913): «Der württembergische Gesetzentwurf über öffentliche Lichtspielvorstellungen». In: *Der Kinematograph*, Nr. 329, 16.4.1913, o. S.
- (1914): «Die Aufhebung eines Filmverbots». In: *Der Kinematograph*, Nr. 389, 10.6.1914, o. S.

- Tucholsky, Kurt (1992): «Verbotene Films». In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 214–219. Zuerst erschienen in: *Die Schaubühne*, Jg. 9, 2. Bd., Nr. 40, 2.10.1913, 949–953.
- Vischer, Robert (1873) *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Hermann Credner.
- J. W. (1913): «Der Student von Prag. Romantisches Drama von Hanns Heinz Ewers». In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 35, 30.8.1913, 23–29.
- We. (1911): «Sollen wir unsere Kinder ins Kino schicken?». In: *Der Kinematograph*, Nr. 227, 3.5.1911, o. S.
- Weber, Ludwig Wilhelm (1918): «Großstadt und Nerven». In: *Deutsche Rundschau*, Nr. 177, Oktober, November, Dezember 1918, 391–407.
- Wegener, Georg (1915): *Der Wall von Eisen und Feuer. Ein Jahr an der Westfront*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Whytt, Robert (1765): *Observations on the nature, causes, and cure of those disorders which have been commonly called nervous hypochondriac, or hysteric, to which are prefixed some remarks on the sympathy of the nerves*. Edinburgh, London: Printed for T. Becket, and T. Du Hondt, London, and J. Balfour, Edinburgh.
- Wilberg, Max (1912/13): «Kino in Zwangserziehung». In: *Bild und Film*, Jg. 2, Nr. 10, 1912/13, 241–242.
- Wolf-Czapek, Karl Wilhelm (1909): «Kinematographie und Hygiene». In: *Der Kinematograph*, Nr. 139, 25.8.1909, o. S.
- Wolff, Artur (1912): *Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, die durch ihr Überhandnehmen geschaffenen Mißstände und Vorschläge zu einheitlichen gesetzlichen Maßnahmen*. Berlin: Deutscher Bühnenverein.

Inserate

Inserate, in denen für mehrere Filme geworben wird, sind mit dem Vermerk (u. a.) gekennzeichnet.

- Inserat (1907a): DIE ELEKTRISCHE AUSSTELLUNG (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 36, 4.9.1907, o. S.
- Inserat (1907b): DIE NERVÖSE KÖCHIN (alternativ: JEDEN TAG POLTERABEND). In: *Der Kinematograph*, Jg. 1, Nr. 40, 2.10.1907, o. S.
- Inserat (1907c): VICTOIRE A SES NERFS (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Jg. 1, Nr. 16, 17.4.1907, o. S.
- Inserat (1909a): ERDBEBEN-KATASTROPHE [IL TERREMOTO IN SICILIA] / MESSINAS UNTERGANG. In: *Hamburger Fremdenblatt*, 15.1.1909, o. S.
- Inserat (1909b): FEIGE RACHE [deutscher Verleihtitel] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 149, 3.11.1909, o. S.
- Inserat (1909c): WINTERSPORT IN ST. MORITZ [LES SPORTS D'HIVER À SAINT MORITZ] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 113, 24.2.1909, o. S.
- Inserat (1911a): CHRISTIAN KANN NICHT LACHEN [JOBARD NE PEUT PAS RIRE] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 236, 5.7.1911, o. S.
- Inserat (1911b) DAS GEFÄHRLICHE ALTER. In: *Der Kinematograph*, Nr. 222, 29.3.1911, o. S.
- Inserat (1911c): DER MANN MIT DEN WEISSEN HANDSCHUHEN [L'HOMME AUX GANTS BLANCS] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 220, 15.3.1911, o. S.

- Inserat (1912a): DIE SCHWARZE MASKE [DE SVARTA MASKERNA]. In: *Der Kinematograph*, Nr. 310, 4.12.1912, o. S.
- Inserat (1912b): PARTERRE-AKROBATEN (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 265, 24.1.1912, o. S.
- Inserat (1913a): LUFT, SONNE U. RUHE! (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 360, 19.11.1913, o. S.
- Inserat (1913b): LUFT, SONNE U. RUHE! (u. a.). In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 46, 15.11.1913, 38–39.
- Inserat (1913c): SCHATTEN DER NACHT. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 6, Nr. 5, 1.2.1913, 1.
- Inserat (1914a): ATOUT DER SIEGER [deutscher Verleihtitel]. In: *Der Kinematograph*, Nr. 370, 28.1.1914, o. S.
- Inserat (1914b): DIE ABENTEUER DER SCHÖNEN KATHLYN [THE ADVENTURES OF KATHLYN]. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 48, 1.8.1914, 39.
- Inserat (1914c): DIE HAND DES SCHICKSALS [deutscher Verleihtitel]. In: *Der Kinematograph*, Nr. 395, 22.7.1914, o. S.
- Inserat (1914d): DIE HAND DES SCHICKSALS [deutscher Verleihtitel]. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 44, 18.7.1914, 33.
- Inserat (1914e): ERDBEBEN [WHEN THE EARTH TREMBLED] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 372, 11.2.1914, o. S.
- Inserat (1914f): ERDBEBEN [WHEN THE EARTH TREMBLED] (u. a.). In: *Der Kinematograph*, Nr. 374, 25.2.1914, o. S.
- Inserat (1914g): UNTER INDIENS GLUTENSONNE [FRA UOMINI E BELVE]. In: *Der Kinematograph*, Nr. 372, 11.2.1914, o. S.
- Inserat (1914h): UNTER INDIENS GLUTENSONNE [FRA UOMINI E BELVE]. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7 Nr. 3, 17.1.1914, 20–21.
- Inserat (1914i): UNTER INDIENS GLUTENSONNE [FRA UOMINI E BELVE]. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 7, Nr. 7, 14.2.1914, 12–13.
- Inserat (1915a): ABSINTH. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 31, 31.7.1915, 15.
- Inserat (1915b): DER ROTE FADEN. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 45, 6.11.1915, 20–21.
- Inserat (1915c): DER SCHUSS AUS DER ZOLLSTATION [SKUDDET FRA TOLDSTATIONEN] (u. a.). In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 9, Nr. 53, 31.12.1915, 54.
- Inserat (1915d): DER TODESJOCKEY [IL JOCKEY DELLA MORTE]. In: *Der Kinematograph*, Nr. 450, 11.8.1915, o. S.
- Inserat (1915e): DER TODESJOCKEY [IL JOCKEY DELLA MORTE]. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 8, Nr. 38, 18.9.1915, 60–61.
- Inserat (1917a): DIE 10TE ISONZOSCHLACHT. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 10, Nr. 24, 16.6.1917, 44–45.
- Inserat (1918a): BERND-ALDOR-SERIE. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 4, 26.1.1918, Beilage, o. S.
- Inserat (1918b): DER GEFANGENE VON DAHOMEY. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 34, 24.8.1918, 20–21.
- Inserat (1918c): DIDA IBSENS GESCHICHTE. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 50, 14.12.1918, 73.
- Inserat (1918d): DIE ROSE VON DSCHANDUR. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 9, 2.3.1918, 36–37.
- Inserat (1918e): DR. SCHOTTE. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 35, 31.8.1918, 4–5.
- Inserat (1918f): OPIUM. In: *Der Kinematograph*, Nr. 613, 2.10.1918, o. S.
- Inserat (1918g): OPIUM. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 35, 31.8.1918, 67.
- Inserat (1918h): OPIUM. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 36, 7.9.1918, 99.
- Inserat (1918i): OPIUM. In: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 11, Nr. 38, 27.9.1918, 3–5.

Forschungsliteratur

- Bakker, Nelleke (2001): «A Harmless Disease: Children and Neurasthenia in the Netherlands». In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 309–328 (Clio Medica, 63).
- Balboni, Anna Lisa / Caneppele, Paolo (2006): «Film als Heilmittel? Die Kino-Debatte in der medizinischen Welt während der Stummfilmzeit». In: Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter / Marinelli, Lydia (Hg.): *Psyche und Kino: Sigmund Freud und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 55–75.
- Becker, Tobias / Littmann, Anna / Niedbalski, Johanna (Hg.) (2011): *Die tausend Freuden der Metropole: Vergnügungskultur um 1900*. Bielefeld: Transcript (Kulturgeschichte der Moderne, 6).
- Bergengruen, Maximilian / Müller-Wille Klaus / Pross, Caroline (Hg.) (2010): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach. (Litterae, 175).
- Bergengruen, Maximilian (2010): *Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des <Nicht-mehr-Ich>*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Berton, Mireille (2015): *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1998): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, MA u. a.: Harvard University Press.
- Borscheid, Peter (2004): *Das Tempovirus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Braun, Caroline (2018) *Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen. Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung des Kinos in Deutschland*. Trier: WVT (Filmgeschichte International, 25).
- Bretèque de la, François Amy (2003) «Le Mystère des roches de Kador»: In: Bastide, Bernard / Gili, Jean A. (Hg.): *Leonce Perret*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 170.
- Buchholz, Kai et al. (Hg.) (2001): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Verlag Häusser.
- Canjels, Rudmer (2011): *Distributing Silent Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York, London: Routledge.
- Charney, Leo / Schwartz, Vanessa R. (Hg) (1995): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cosandey, Roland (Hg.) (1993): *Welcome home, Joye! Film um 1910. Aus der Sammlung Joseph Joye*. (NFTVA, London). Basel, Frankfurt a. M.: Stadtkino Basel / Stroemfeld/Roter Stern (Kintop Schriften, 1).
- Cowan, Michael (2008): *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*. University Park, PA: Pennsylvania State Press.
- Curtis, Scott (1994): «The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany». In: *Film History*, Jg. 6, Nr. 4, Winter 1994, 445–469.
- (2015): *The Shape of Spectatorship. Art, Science and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.

- Diederichs, Helmut H. (1985): «Hermann Häfker – Filmtheoretiker, Kinoreformer». In: Hans-Michael Bock (Hg.): *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: Edition Text + Kritik, Lg.3, D1–D4.
- (1986): *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Fischer & Wiedleröther.
- (1990): «Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein «Kinotographie-Konzept». In: Diederichs, Helmut H. et al. (Hg.): *Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk*. Marburg: Institut für Neuere Deutsche Literatur Philipps-Universität Marburg, 37–60 (Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 8).
- (2001): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. (Habilitation, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.). publikationen.ub.uni-frankfurt.de: <https://is.gd/5cKc1a> (16.3.2021).
- (Hg.) (2004): *Geschichte der Filmtheorie: kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1652).
- (2009) *Hermann Häfker – Gesamtverzeichnis seiner Schriften zum Film. 1907–1919*. (Stand: April 2009). web.archive.org: <https://is.gd/9gashq> (2.11.2025).
- Didi-Huberman, Georges (1982): *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- Döge, Ulrich (2016): «*Er hat eben das heiße Herz*»: *Der Verleger und Filmunternehmer Karl Wolffsohn*. Hamburg: Tredition.
- Dreesbach, Anne (2005): *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung «exotischer» Menschen in Deutschland, 1870–1940*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Ebert, Anne-Katrin (2010): *Radelnde Nationen. Die Geschichte des Fahrrads in Deutschland und den Niederlanden bis 1940*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Eckart, Wolfgang (1997): «Die wachsende Nervosität unserer Zeit. Medizin und Kultur um 1900 am Beispiel einer Modekrankheit». In: Hübinger, Gangolf / Bruch, Rüdiger vom (Hg.): *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900 II: Idealismus und Positivismus*. Stuttgart: Franz Steiner, 207–226.
- Ernst, Meret (2004): *Werbung und Kino in der Zeit des deutschen Stummfilms. Typologie und Diskurse*. (Dissertation, Universität Zürich). uzb.swisscovery.slp.ch: <https://tinyurl.com/3ss2jz8a> (16.3.2021).
- Fischer-Homberger, Esther (2010): «Die Neurasthenie im Wettlauf des zivilisatorischen Fortschritts. Zur Geschichte des Kampfs um Prioritäten». In: Bergengruen, Maximilian / Müller-Wille, Klaus / Pross, Caroline (Hg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach, 23–69 (Litterae, 175).
- Foitzik Kirchgraber, Renate (2003): *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*. (Dissertation, Universität Basel). edoc.unibas.ch: <https://is.gd/chgOk2> (25.5.2025).
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fritsch, Daniel (2009): *Georg Simmel im Kino: Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*. Bielefeld: Transcript.
- Fritzen, Florentine (2006): *Gesünder leben: die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner (Frankfurter Historische Abhandlungen, 45).
- Fuhrmann, Wolfgang (2010): «Der Gefangene von Dahomey. Ein kolonialer Zombie». In: Fürst, Michael / Krautkrämer, Florian / Wiemer, Serjoscha (Hg.): *Untot. Zombie, Film, Theorie*. München: Belleville Verlag, 37–43.

- Gahlen, Gundula / Gnosa, Ralf / Janz, Oliver (2020): «Nerven und Krieg – Einführung». In: Gahlen, Gundula / Gnosa, Ralf / Janz, Oliver (Hg.): *Nerven und Krieg. Psychische Mobilisierungs- und Leidenserfahrungen in Deutschland (1900–1939)*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 11–20.
- Garncarz, Joseph (2002): «Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914». In: *Kintop*, Nr. 11, 2002, 145–158.
- (2008): «Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung des Kinos in Deutschland». In: Müller, Corinna / Segeberg, Harro (Hg.): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung. Etablierung. Differenzierung. Cinema's Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg: Schüren, 32–43 (Marburger Schriften zur Medienforschung).
- (2010): *Maßlose Unterhaltung: zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld (Nexus, 89).
- Gaudreault, André (2003): «Das Erscheinen des Kinematographen»: In: *Kintop*, Nr. 12, 2003, 33–48.
- Gijswijt-Hofstra, Marijke (2001): «Introduction: Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War» In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 1–30 (Clio Medica, 63).
- Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.) (2001): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi (Clio Medica, 63).
- Gerber Adrian (2013): «Sensation im Schundkino! Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium». In: *Augenblick*, Nr. 5657, 2013, 11–29.
- (2017): *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. Marburg: Schüren. (Zürcher Filmstudien, 37).
- Gordon, Rae Beth (2001): *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Gunning, Tom (1996): «Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde» [engl. 1986]. In: *Meteor*, Nr. 4, 1996, 25–34.
- (1995): «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator». In: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 114–133.
- (2005): «Modernity and Early Cinema». In: Abel, Richard (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. London, New York: Routledge, 439–442.
- (2006): «Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows». In: Pomerance, Murray (Hg.): *Cinema and Modernity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 297–315.
- Hake, Sabine (1993): *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907–1933*. Lincoln, NE u. a.: University of Nebraska Press.
- Hales, Barbara (2010): «Unsettling Nerves. Investigating War Trauma in Robert Reinert's «Nerven»». In: Rogowski, Christian (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester, NY: Camden House, 31–47.
- Haller, Andrea (2009): «Seen Through the Eyes of Simmel: The Cinema Programme as a «Modern» Experience». In: Kreimeier, Klaus / Ligensa, Annemone (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey 2009, 113–124.
- (2016): «Who is the «right» star to adore? Nationality, Masculinity and the Female Cinema Audience in Germany during World War I». In: Abel, Richard / Ber-

- tellini, Giorgio / King, Rob (Hg.): *Early Cinema and the <National>*. Bloomington: Indiana University Press, 307–318.
- Haupt, Sabine (2018): «Vom Kinogedicht zur Filmlyrik. Claire Goll & Co zwischen Kintoppschelte und <Illuminations>». In: Ruf, Oliver (Hg.): *Projektion & Reflexion. Das Medium Film in Kunst und Literatur. Le cinéma dans l'art et la littérature*. Bielefeld: Transcript, 57–82 (Medien- und Gestaltungsästhetik, 6).
- Heller, Heinz-B. (1985): *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer (Medien in Forschung + Unterricht, 15).
- Hesse, Sebastian (2003): *Kamera-Auge und Spürnase: Der Detektiv im frühen deutschen Kino*. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld (Kintop-Schriften, 5).
- Houillère, Jérémy (2018): «The Body under the Scalpel in the Illustrated Press and the Cinema». In: Dahlquist, Marina et al. (Hg.): *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*. Bloomington: Indiana University Press, 2018, 35–45.
- Jäger, Siegfried (2001): «Diskurs und Wissen: Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse». In: Keller, Rainer et al. (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1: Theorien und Methoden*. Opladen: Leske + Budrich, 81–112.
- Jahr, Christoph / Kaufmann, Stefan (2014): «Den Krieg führen: Organisation, Technik, Gewalt». In: Werber, Niels / Kaufmann, Stefan / Koch, Lars (Hg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 164–231.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Niemeyer: Tübingen.
- (2009) *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kamps, Johannes (2004): *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*. (Dissertation, Universität Mainz). [opencience.ub.uni-mainz.de: https://is.gd/vHIZiz](https://is.gd/vHIZiz) (16.3.2021).
- Kaufmann, Doris (2001): «Neurasthenia in Wilhelmine Germany: Culture, Sexuality, and the Demands of Nature». In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 161–176 (Clio Medica, 63).
- Kennaway, James (2012): *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. London, New York: Routledge.
- Kepler, Anke (2001): «Bauerntum, Scholle, Blut und Boden». In: Buchholz, Kai et al. (Hg.) (2001): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Verlag Häusser, 299–301.
- Kern, Stephen (1983): *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kessler, Frank (2009): «Viewing Change, Changing Views: The <History of Vision>-Debate». In: Ligensa, Annemone / Kreimeier, Klaus (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey, 23–35.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine (2006): «<Die Anwendung der Kinematographie auf Gemütskranke>: Le Mystère des roches de Kador (1912)». In: Ballhausen, Thomas / Krenn, Günter / Marinelli, Lydia (Hg.): *Psyche im Kino: Sigmund Freud und der Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 41–54.

- (2014): «Kinoreformbewegung» Revisited: Performing the Cinematograph as a Pedagogical Tool». In: Askari, Kaveh et al. (Hg.): *Performing New Media. 1890–1915*. New Barnet: John Libbey, 163–173.
- Kiening, Christian / Stercken, Martina (Hg.) (2019): *Medialität. Historische Konstellationen*. Zürich: Chronos (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 42).
- Killen, Andreas (2006a): *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- (2006b): «Psychiatry, Cinema, and Urban Youth in Early-Twentieth-Century Germany». In: *Harvard Review of Psychiatry*, Jg. 14, Nr. 1, 2006, 38–43.
- (2017): *Homo Cinematicus. Science, Motion Pictures, and the Making of Modern Germany*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Koebner, Thomas (1977): «Der Film als neue Kunst – Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911–24)». In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1–28.
- Köhler, Kristina (2014): «Tango Mad and Affected by Cinematographitis: Rhythmic «Contagions» Between Screens and Audiences in the 1910s». In: Curtis, Scott / Gray, Frank / Williams, Tami (Hg.): *Performing New Media, 1890–1915*. New Barnet: John Libbey, 203–213.
- (2017): *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 38).
- (2018): «Moving the Spectator, Dancing with the Screen. Early Dance Instruction Films and Reconfigurations of Film Spectatorship in the 1910s». In: Dahlquist, Marina et al. (Hg.): *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin and Physical Form*. Bloomington: Indiana University Press, 275–288.
- Koschorke, Albrecht (1996): «Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensorik um 1800». In: Segeberg, Harro (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag, 149–169.
- Kratzsch, Gerhard (1969): *Kunstwart und Dürerbund: Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Kreimeier, Klaus (2011): *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung (Bundeszentrale für Politische Bildung, 1220).
- Kugel, Wilfried (1989): «Phantastische Wirklichkeit. Das Kino des Hanns Heinz Ewers». In: *Kultur & Technik* Nr. 1, 1989, 2–8.
- Kuypers, Eric de (1992): «Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix». In: *Cinéma-thèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Nr. 1, 28–35. (Teil 1) und in: *a. a. O.*, Nr. 2, 58–68 (Teil 2).
- Lefebvre, Thierry (2005): «Doyen, Eugène-Louis». In: Abel, Richard (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. London, New York: Routledge, 192.
- Lenk, Sabine (1996): «Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung». In: Puschner, Uwe et al. [Hg.]: *Handbuch zur «Völkischen Bewegung» 1871–1918*. München: Saur, 797–805.
- Ligensa, Annemone (2012a): «Sensationalism and Early Cinema». In: Gaudreault, André / Dulac, Nicolas / Hidalgo, Santiago: *A Companion to Early Cinema*. Chichester, West Sussex u. a.: Wiley-Blackwell, 163–182.

- (2012b): «Urban Legend. Early Cinema, Modernization and Urbanization in Germany, 1895–1914». In: Biltereyst, Daniel / Maltby, Richard / Meers, Philippe (Hg.): *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*. London u. a.: Routledge, 117–129.
- Link-Heer, Ursula (1986): ««Le mal a marché trop vite». Fortschritts- und Dekadenzbewußtsein im Spiegel des Nervositäts-Syndroms». In: Drost, Wolfgang (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts: Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter, 45–67.
- Link, Jürgen (1982): «Kollektivsymbolik und Mediendiskurse». In: *Kulturrevolution*, Nr. 1, 1982, 6–21.
- (1986): «Kleines Begriffslexikon». In: *Kulturrevolution*, Nr. 11, 1986, 71.
- Loiperdinger, Martin (1996): «The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences». In: Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael (Hg.): *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 41–50.
- (2010): «Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in «Abgründe» – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/1911». In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, 193–212 (Zürcher Filmstudien, 24).
- Lutz, Tom (2001): «Varieties of Medical Experience: Doctors and Patients, Psyche and Soma in America». In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 51–76 (Clio Medica, 63).
- Maase, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen: der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag.
- (2012): *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Maase, Kaspar/ Kaschuba, Wolfgang (Hg.) (2001): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln: Böhlau.
- Martynkewicz, Wolfgang (2013): *Das Zeitalter der Erschöpfung: die Überforderung des Menschen durch die Moderne*. Berlin: Aufbau.
- Marvin, Carolyn (1988): *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Merlio, Gilbert (2010): «Kulturkritik um 1900». In: Grunewald, Michel / Puschner, Uwe (Hg.): *Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900: Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich: les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque wilhelmiennne. Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXe siècle*. Bern u. a.: Lang, 25–32 (Collection Convergences, 55).
- Miller, Angela (1996): «The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular». In: *Wide Angle*, Jg. 18, Nr. 2, 1996, 34–69.
- Müller, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie: formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Müller, Corinna/ Segeberg, Harro (Hg.) (2008): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung. Etablierung. Differenzierung. Cinema's Public Sphere (1895–1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg: Schüren (Marburger Schriften zur Medienforschung).
- Mulsow, Martin (2005): «Zum Methodenprofil: Motive und Perspektiven», in:

- Mulsow, Martin / Stamm, Marcelo (Hg.): *Konstellationsforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 74–97.
- Mulsow, Martin/ Stamm, Marcelo (Hg.) (2005): *Konstellationsforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Naumann, Barbara (2005): «Kopflastige Rhythmen. Tanz ums Subjekt bei Schelling und Cunningham». In: Naumann, Barbara (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 123–140.
- Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Penke, Niels (2013): «Einleitung». In: *Der skandinavische Horrorfilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 7–16.
- Podoll, Klaus / Lüning, J. (1998): «Geschichte des wissenschaftlichen Films in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895–1929». In: *Fortschritte der Neurologie. Psychiatrie*, Nr. 66, 1998, 122–132.
- Prümm, Karl (1995): «Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der ›Kino-Debatte‹ und in der frühen Filmtheorie». In: Eggert, Hartmut / Schütz, Erhard / Sprengel, Peter (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München: Iudicium, 145–172.
- Rabinbach, Anson (1992): *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Radkau, Joachim (2000): *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* [1998]. München: Econ.
- Roelcke, Volker (1999): *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914)*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- (2001): «Electrified Nerves, Degenerated Bodies: Medical Discourse on Neurasthenia in Germany, circa 1880–1914». In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 177–197 (Clio Medica, 63).
- Sarasin, Philipp (2001): *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schivelbusch, Wolfgang (1977): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Schlüpmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- (1996): «Die Erziehung des Publikums». Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos». In: Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (Hg.): *KINtop 5: Aufführungsgeschichten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 133–146.
- (2005): «Eine kinematographische Emanzipation der Gefühle?». In: Brütch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, 441–450 (Zürcher Filmstudien, 12).
- Schmiedebach, Heinz-Peter (2001): «The Public's View of Neurasthenia in Germany: Looking for a New Rhythm of Life». In: Gijswijt-Hofstra, Marijke / Porter, Roy (Hg.): *Cultures of Neurasthenia. From Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 219–238 (Clio Medica, 63).
- Schorr, Thomas (1990): *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirt-*

- schaft: *Eine Analyse des Fachblatts <Der Kinematograph> (1907–1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. München: Universität der Bundeswehr.
- Schröder, Stephan Michael (2013): «Die Ambimodernität der <Naturbilder>. Zur Interferenz von Natur und früher Kinematographie». In: Sandberg, Anna / Paulsen, Adam (Hg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume, Repräsentationen, Medien*. Bielefeld: Transcript, 265–284.
- Schwartz, Vanessa R. (1995): «Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris». In: Charney, Leo / Schwartz, Vanessa R. (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 87–113.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- (2010): «Hypnotismus, früher Film: Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer». In: Naumann, Barbara/ Kleihues, Alexandra / Pankow, Edgar (Hg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos, 457–475.
- (2018): «Aufhebung der Realität – Münsterbergs Filmkunst-Konzept, philosophische Ästhetik und klassisches Hollywood». In: *Montage AV*, Jg. 27, Nr. 1, 17–29.
- Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.) (2016): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 35).
- Singer, Ben (1995): «Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism». In: Charney, Leo / Schwartz, Vanessa R. (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 72–102.
- (1996): «Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly» [1990]. In: Abel, Richard (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 163–193.
- (2001): *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- (2009): «Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse». In: Ligensa, Annemone / Kreimeier, Klaus (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey, 37–51.
- Snickars, Pelle (2008): «Reading Berlin 1909. <Medienöffentlichkeit>, Daily Press and Mediated Events». In: Müller, Corinna / Segeberg, Harro (Hg.): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920) Entstehung. Etablierung. Differenzierung. Cinema's Public Sphere (1895–1920) Emergence, Settlement, Differentiation*, Marburg: Schüren, 44–65 (Marburger Schriften zur Medienforschung).
- Stamp, Shelley (2005): «White Slave Films». In: Abel, Richard (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. London, New York: Routledge, 693.
- Stiasny, Philipp (2009): *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München: Edition Text + Kritik.
- Thorburn, David / Jenkins, Henry (2004): «Introduction: Toward an Aesthetics of Transition». In: Thorburn, David / Jenkins, Henry (Hg.): *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.) (2016): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag. <https://zeit-des-bildes.ch/> (2.11.2025).

- Ulrich, Bernd (2014): «Krieg der Nerven, Krieg des Willens». In: Werber, Niels / Kaufmann, Stefan / Koch, Lars (Hg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 232–258.
- Warstat, Matthias (2008): «Mit den Nerven spielen – Theateravantgarde und Psychosomatik». In: Hennig, Anke / Obermayr, Brigitte / Wessels, Antje (Hg.): *Bewegte Erfahrungen. Zwischen Emotionalität und Ästhetik*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 111–122.
- (2010): *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Wilhelm Fink.
- Werder, Stephanie (2015): «Kinofusel – Bilderrausch im frühen Film». In: *Cinema* Nr. 60, 2015, 10–19.
- (2018): «Perils of Cinema? The German Cinema Debate and the ‹Nerve-Racking› Medium». In: Dahlquist, Marina et al. (Hg.): *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*. Bloomington: Indiana University Press, 240–248.
- Westerwelle, Karin (1993): *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit: Balzac, Baudelaire, Flaubert*. Stuttgart: Metzler.
- (2006): «Baudelaire und die Pathologie der Nerven». In: Guthmüller, Marie (Hg.): *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*. Tübingen: Francke, 193–216.
- Wiegand, Daniel (2016): *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 36).
- Williams, Katherine Elmore (Hg.) (2004): *Women on the Verge: The Culture of Neurasthenia in Nineteenth-Century America*. Stanford: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University.
- Wolbert, Klaus (2001): «Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses». In: Buchholz, Kai et al. (Hg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Verlag Häusser, 189–197.
- Wulff, Hans Jürgen (2011): «Revisionistische Filmgeschichtsschreibung». In: *Lexikon der Filmbegriffe*. filmlexikon.uni-kiel.de: <https://is.gd/Yzijs1> (2.11.2020).

Online-Ressourcen

European Film Gateway

[europeanfilmgateway.eu: https://is.gd/5OHcaH](https://is.gd/5OHcaH) (16.3.2021).

Filmportal.de

<https://www.filmportal.de> (16.3.2021).

German Early Cinema Database

<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de> (16.3.2021).

Giornate Database (Online-Archiv des italienischen Stummfilmfestivals Le Giornate del Cinema Muto)

[cinetecadelfriuli.org: https://is.gd/hsuNOj](https://is.gd/hsuNOj) (16.3.2021).

International Movie Database (IMDb)

<https://www.imdb.com> (16.3.2021).

Lantern Media History Digital Library

<https://lantern.mediahist.org> (16.3.2021).

Online-Katalog: *American Film Institute (AFI)*

<https://aficatalog.afi.com> (16.3.2021).

Online-Katalog: *Archives françaises du film (CNC)*

lise.cnc.fr: <https://is.gd/IsZ4Uk> (16.3.2021).

Online-Katalog: *British Film Institute (BFI)*

<http://collections-search.bfi.org.uk/web> (16.3.2021).

Online-Katalog: *Det Danske Filminstitut (DFI)*

dfi.dk: <https://is.gd/EOwoZf> (16.3.2021).

Online-Katalog: *EYE Film*

eyefilm.nl: <https://is.gd/3vgPsg> (16.3.2021).

Online-Katalog: *FIAF Archives*

fiafnet.org: <https://is.gd/vmXFil> (16.3.2021).

Online-Katalog: *Filmarchiv des deutschen Bundesarchivs*

<https://www.filmothek.bundesarchiv.de> (16.3.2021).

Online-Katalog: *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*

fondation-jeromeseydoux-pathe.com: <https://is.gd/A4wLUt> (4.11.2025).

Online-Katalog: *Gaumont Pathé Archives*

gparchives.com: <https://is.gd/XQRRbp> (16.3.2021).

Silent Era

<http://www.silentera.com> (16.3.2021).

Filmverzeichnis

Aufgeführt sind alle in der Studie erwähnten Filme. In KAPITÄLCHEN sind die Originaltitel angegeben. Konnte kein Originaltitel ermittelt werden und liegt nur der Vermerk [deutscher Verleihtitel] gekennzeichnet. In den runden Klammern ist bei ausländischen Produktionen der offizielle deutsche Verleihtitel in Kapitälchen angegeben. Neben der Regie wird auch die Filmproduktionsfirma angeführt; bei unbekannter Regie wird nur die Produktionsfirma angegeben. Bei detailliert besprochenen, überlieferten Filmen ist die verwendete Version genannt.

#

DIE 10TE ISONZOSCHLACHT (Sascha-Film, A/HU 1917)

A

ABSINTHE (ABSINTH, George Edwardes-Hall und Herbert Brenon, GEM, USA 1913).

Verwendete Version: European Film Gateway (EYE)

ABSINTHE (ABSINTH, Herbert Brenon, IMP Film, USA 1914)

L'ASSOMOIR (DER TOTSCHLÄGER, Albert Capellani, Pathé Frères – SCAGL, F 1909)

THE ADVENTURES OF KATHLYN (DIE ABENTEUER DER SCHÖNEN KATHLYN, Selig Polyscope Company, USA 1913 (in den USA als Filmserie vertrieben))

ATLANTIS (August Blom, Nordisk-Film, DK 1913).

Verwendete Version: DVD: «Atlantis» von Danish Film Institute (2006)

ATOUT DER SIEGER ([deutscher Verleihtitel], Hepworth Manufacturing Co., GB 1913)

AT THE FOOT OF THE SCAFFOLD (AM FUSSE

DES SCHAFOTTS, Warwick Buckland, Hepworth Manufacturing Co., GB 1913)

AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS (nicht näher identifiziert)

DAS AUGE DES BUDDHA (L. A. Winkel, Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1913)

B

THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH (DIE WAISEN DER ANSIEDELUNG, D. W. Griffith, Biograph Company, USA 1913)

BERND-ALDOR-SERIE

I: DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1917)

II: DER SCHLOSSHERR VON HOHENSTEIN (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1917)

III: DER WEG INS FREIE (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1917)

IV: RENNIEBER (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1918)

V: DER LEBENDE LEICHNAM (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1918)

VI: DIE SELTSAME GESCHICHTE DES BARONS TORELLI (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1918)

BONNE NEURASTHÉNIQUE ([engl. Verleihtitel: A NERVOUS KITCHEN MAID], Pathé Frères, F 1908)

BUBI UND SEINE NERVÖSEN ELTERN ([deutscher Verleihtitel], Gaumont F 1913)

DAS BURGVERLIESS ([deutscher Verleihtitel], Gaumont/Leo, F 1912)

C

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, Decla-Bioskop, D 1920)

LE CLOWN ET LE PACHA NEURASTHÉNIQUE (DER NERVÖSE PASCHA / DER CLOWN

- UND DER NERVENSCHWACHE PASCHA, Georges Monca, S. C. A. G. L., F 1910).
Verwendete Version: DVD «Charlie Chaplin – Il circo» von Cineteca Bologna (2019)
- CYPRIEN EST NEURASTHÉNIQUE (LORE IST NEURASTHENISCH, Gaumont, F 1911)
- D**
- DÄMON UND MENSCH (Richard Oswald, Greenbaum-Film, D 1915)
- DIDA IBSENS GESCHICHTE (Richard Oswald, Richard Oswald-Film, D 1918)
- DR. SCHOTTE (William Wauer, Greenbaum-Film, D 1918)
- E**
- DIE ELEKTRISCHE AUSSTELLUNG (alternativ: DIE ELEKTRISCHE AUSSTELLUNG UND DAS MAGNETISCHE KABEL, Gustav Schönwald, Internationale Kinematograph- und Licht-Effekt-Gesellschaft, D 1907)
- F**
- DEN FARLIGE ALDER (alternativ: EN MODERS SKÆNDSEL, DAS GEFÄHRLICHE ALTER, August Blom, Nordisk Film, DK 1911).
Verwendete Version: DFI
- FEIGE RACHE (alternativ: DER HELDENMUT DER BAHNMEISTERSTOCHTER, [deutscher Verleihtitel], Eclipse, F 1909)
- FILMS OF THE SAN FRANCISCO EARTHQUAKE (Robert K. Bonine, Edison, USA 1906).
Verwendete Version: DVD «Edison – The Invention of the Movies (1904–1907)» von Kino International (2005)
- FRAU ANNAS PILGERFAHRT (Carl Wilhelm, Carl Wilhelm-Film GmbH, D 1915)
- FRA UOMINI E BELVE (UNTER INDIENS GLUTENSONNE, Giulio Antamoro, Cines, I 1913)
- FÜNFHUNDERT TOTENTÄNZER (nicht näher identifiziert)
- G**
- GEFÄHRLICHER LIEBESKAMPF ZWEIER FRAUEN (Adolf Gärtner, Messter-Film, D 1911)
- DAS GEFÄHRLICHE ALTER (Adolf Gärtner, Messters Projektion GmbH, D 1911)
- DER GEFANGENE VON DAHOMEY (Hubert Moest, Deuko Deutsche Kolonial-Film GmbH, D 1918)
- DAS GEHEIMNIS DER K-STRAHLEN (nicht näher identifiziert)
- DIE GEHEIMNISSE DES ZIRKUS BARRÉ (Harry Piel, Metro-Film, D 1920)
- GENTLEMAN OF NERVE (alternativ: SOME NERVE, Charlie Chaplin, Keystone, USA 1914)
- A GENTLEMAN OF NERVE (Carter DeHaven, Victor, USA 1917)
- H**
- DIE HAND DES SCHICKSALS ([deutscher Verleihtitel], Warner's Feature Film, USA 1914)
- HARRY HIGGS (Filmreihe, Rudolf Meiner / Mutz Greenbaum et al., D 1916–1920)
- L'HOMME AUX GANTS BLANCS (DER MANN MIT DEN WEISSEN HANDSCHUHEN, Albert Capellani, SCAGL, F 1908).
Verwendete Version: DVD «Il cinema ritrovato 11: Albert Capellani – Un cinema di grandeur 1905–1911» von Cineteca di Bologna (2011)
- THE HOUSE OF CARDS (DAS SPIELHAUS, Edwin S. Porter, Edison, USA 1909)
- HULDA IST NERVÖS ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1910)
- DEN HVIDE SLAVEHANDEL (DIE WEISSE SKLAVIN I, August Blom, Nordisk Film, DK 1910)
- DEN HVIDE SKLAVEHANDEL III (NINA, DIE WEISSE SKLAVIN, Urban Gad, Nordisk Film, DK 1912)
- DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER (DIE WEISSE SKLAVIN II, August Blom, Nordisk Film, DK 1911).
Verwendete Version: DVD «Edition Filmmuseum 95: Kafka geht ins Kino» von Film & Kunst (2017).

DEN HVIDE SLAVINDE (DIE WEISSE SKLAVIN, Viggo Larsen, Nordisk Film, DK 1907)

J

JOBARD NE PEUT PAS RIRE (CHRISTIAN KANN NICHT LACHEN, Émile Cohl, Pathé Frères, F 1911)

JOE DEEBS (Filmreihe, Produktion: Joe May, D 1915–1922)

IL JOCKEY DELLA MORTE (DER TODESJOCKEY, Alfred Lind, Vay Film, I 1915).
Verwendete Version: Europeana.ch

K

KADRA SÂFA (Stellan Rye, Deutsche Bioscop, D 1914)

KARLCHEN IST NERVÖS (Emil Albes, Deutsche Bioscop, D 1919)

L

DIE LEBENDE BRÜCKE (Friedrich Müller, Komet-Film, D 1912)

LUFT, SONNE U. RUHE! (nicht näher identifiziert)

M

MADAME HAT IHRE NERVEN ([deutscher Verleihtitel], Georges Mendel, F 1905)

MANDEN MED STAALNERVERNE (NERVEN VON STAHL, A. W. Sandberg, Nordisk Films Compagni, DK 1915)

DER MANN OHNE NAMEN – 5. DER MANN MIT DEN EISERNEN NERVEN (Georg Jacoby, PAGU, D 1920/21)

DER MANN OHNE NERVEN (Gérard Bourgeois / Harry Piel, Hape-Film, D 1924)

MANUELA, FRAU OHNE NERVEN (Ludwig Beck, Terra-Film, D 1922)

MAX MIT DEM NERVÖSEN ZUCK (DMB Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1914)

MAX PREND UN BAIN (MAXENS BAD, Lucien Nonguet, Pathé Frères, F 1910).
Verwendete Version: DVD «Le cinéma de Max Linder» von Éditions Montparnasse (2012)

MESSINAS UNTERGANG (Internationale

Kinematograph und Licht-Effekt-Gesellschaft, D 1909)

MINCHEN SCHWARZKOPF ODER DER NERVÖSE FREIER (Messter, D 1912)

MIT HERZ UND HAND FÜR'S VATERLAND (Luise Fleck / Jacob Fleck, Wiener Kunstfilm, A/HU 1915)

UN MONSIEUR QUI A UN TIC (HERR KLAPS HAT NERVENZUCKEN, Albert Capellani, S. C. A. G. L., F 1911)

MRS. BILL'S NERVOUS TWITCH ([englischer Verleihtitel], Savoia Film, I 1913)

EIN MUSTEREXEMPLAR AUS DEM NERVÖSEN ZEITALTER ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1909)

LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR (EWIGE ZEUGEN, Léonce Perret, Gaumont, F 1912).

Verwendete Version: DVD «Gaumont: Le cinéma premier 1897–1913 – Vol. 1» von Gaumont Video (2008)

N

NEDBRUDTE NERVER (ZERRÜTTETE NERVEN, A. W. Sandberg, Nordisk Film, DK 1923).

Verwendete Version: DVD «A. W. Sandberg» von Danish Film Institute (2006)

NERVE TONIC (Harold Beaudine, Christie Film, USA 1924).

Verwendete Version: DVD «Screwball Silents» von Alpha Home Entertainment (2012)

NERVEN (Robert Reinert, Monumental-Film-Werke, D 1919).

Verwendete Version: DVD «Nerven» von Edition Filmmuseum: Robert Reinert (2008)

DER NERVÖSE CHEF ([deutscher Verleihtitel], Victor Film, USA 1913)

DIE NERVÖSE KÖCHIN (alternativ: JEDEN TAG POLTERABEND, weitere Angaben nicht identifiziert)

DER NERVÖSE MIETER (LUX, D 1916)

DER NERVÖSE RICHTER (Robert Glombek, D 1914)

NERVÖSES ACHSELZUCKEN ([deutscher Verleihtitel], Gaumont, F 1910)

THE NERVOUS WRECK (Scott Sidney, Christie Film, USA 1926).

Verwendete Version: DVD «The Nervous Wreck» von Grapevine Video (2014)

NETTE PFLANZEN! (Ernst A. Becker, Monopol-Film-Vertriebs-GmbH Hane-wacker & Scheler, D 1915/ 16)

NOTRE-DAME DE PARIS (DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME, Albert Capellani, Pathé Frères, F 1911)

O

OPIUM (Robert Reinert, Monumental-Film-Werke, D 1919).

Verwendete Version: DVD «Opium» von Edition Filmmuseum (2021)

P

PAR L'ENFANT (alternativ: LA GUÉRISON, DURCH DAS KIND, Camille de Morl-hon, SCAGL, F 1909)

PARTERRE-AKROBATEN (DANUBIA FILMS, A/HU)

PIFF WIRD NERVÖS ([deutscher Verleihtitel], Eclipse, F 1914)

POLIDOR HA IL TIC NERVOSO (POLIDOR IST NERVÖS, Pasquali, I 1913)

R

RENTIER DAHSE MIT DER NASE (Duskes Kinematographen- und Film-Fabri-ken, D 1908)

RIGADIN GUÉRIT LA NEURASTHÉNIE (Georges Monca, Pathé Frères, F 1915)

DIE ROSE VON DSCHIANDUR (Alfred Halm, Berliner Filmmanufaktur, D 1918)

DER ROTE FADEN (Paul von Woringen, DMB Deutsche Mutoskop und Bio-graph, D 1915)

S

SCHATTEN DER NACHT (Harry Piel, Con-tinental Kunstfilm, D 1913)

DIE SCHWARZE KUGEL (alternativ: DIE GE-HEIMNISVOLLEN SCHWESTERN, Franz Hofer, Luna Film Industrie, D 1913)

DIE SCHWARZE NATTER (Franz Hofer, Luna Film Industrie, D 1913)

EIN SKLAVE SEINER VERGANGENHEIT (Messter-Film GmbH, D 1914)

SKUDDET FRA TOLDSTATIONEN (DER SCHUSS AUS DER ZOLLSTATION, Film-fabriken Danmark, DK 1915)

EIN SOMMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT (Stellan Rye, Deutsche Bio-scop, D 1914)

LES SPORTS D'HIVER À SAINT MORITZ (WINTERSPORT IN ST. MORITZ, Ec-lipse, F 1909)

STUART WEBBS (Filmreihe, Produktion: Joe May/ Ernst Reicher, D 1914–1929)

DIE STERBENDEN PERLEN (Rudolf Mei-nert, Meinert Film Bürstein & Ja-nak, D 1918) (HARRY HIGGS-Film-reihe)

DER STUDENT VON PRAG (Paul Wege-ner / Stellan Rye, Deutsche Bioscop, D 1913)

DE SVARTA MASKERNA (DIE SCHWARZE MASKE, Mauritz Stiller, AB Svenska Biografteatern, SE 1912)

T

[TEDDY UND SEINE DIENERSCHAFT] (evtl.: TEDDY HAT EINEN NERVENANFALL, Messter Film, D 1918).

Verwendete Version: Benutzungs-kopie des deutschen Bundesarchivs

IL TERREMOTO IN SICILIA (DIE ERDBEBEN-KATASTROPHE IN SIZILIEN, Cines, I 1909)

THANNHÄUSER (TANNHÄUSER / IM REI-CHE DER VENUS, Lucius Henderson, Thanhouser, USA 1913)

LE TIC (Étienne Arnaud, Gaumont, F 1908).

Verwendete Version: DVD «Gau-mont: Le cinéma premier 1907–1916–Vol. 2» von Gaumont Vidéo (2009)

UN TIC GÉNANT (NERVÖSES ZUCKEN DER ZUNGE, Camille de Morlhon, Pathé Frères, F 1908)

UN TIC NERVEUX CONTAGIEUX (ANSTE-CKENDES NERVENZUCKEN, Pathé Frè-res, F 1908)

DIE TOCHTER DES WEICHENSTELLERS ([deutscher Verleihtitel], USA 1906)

DIE TOTENKOPF-UHR ([deutscher Verleihtitel], Corona, I 1915)

V

VAMPYRDANSERINDEN (VAMPYRTÄNZERIN, August Blom, Nordisk Film, DK 1912)

VICTOIRE A SES NERFS (UNBESIEGBARE NERVOSITÄT, Pathé Frères, F 1907).
Verwendete Version: DVD «Cinema's First Nasty Women» von Kino Classics (2022)

W

WELT OHNE KRIEG (alternativ: KÄMP-

FENDE GEWALTEN, Fritz Bernhardt, Majestic Film-Co., D 1920).

Verwendete Version: Benutzungskopie des deutschen Bundesarchivs

WHEN THE EARTH TREMBLED (ERDBEBEN, Barry O'Neil, Lubin, USA 1913).

Verwendete Version: restaurierte Fassung des EYE Filmmuseums und des San Francisco Silent Film Festivals

WOMAN OF NERVE, A (Reliance, USA 1915)

Z

DIE ZIRKUSHELDIN (Eugen Illés, Literaria Film, D 1914)

Personenverzeichnis

A

Adams, Jimmie 328
Albes, Emil 314
Altenloh, Emilie 10 f., 89, 135, 161
Antamoro, Giulio 277, 289 f.
Arnaud, Étienne 311
Arnheim, Rudolf 191
Arnold, Karl 133
Astaire, Marie 328
Aubinger, Josef 224, 234, 309
Auernheimer, Raoul 259
Avenarius, Ferdinand 134, 183, 187 f.

B

Baeumler, Alfred 266
Baggot, King 347
Bahr, Hermann 80 f.
Baigger, Katja 9
Baird, Leah 347
Bakker, Nelleke 66
Balboni, Anna Lisa 273, 335
Bârrollier, E. 230
Baudelaire, Charles 62, 107
Beard, George Miller 36 f., 39–45, 49, 52,
54, 61, 65, 137, 328
Beaudine, Harold 328 f.
Beck, Ludwig 339
Becker, Ernst A. 277
Becker, Tobias 86
Behne, Adolf 161
Belasco, Jay (eigtl.: Reginald James Be-
lasco) 328
Belajeff, Olga (siehe Olga D'Org)
Bender, Paul 349
Benjamin, Walter 67, 94, 103–107, 112, 186
Benn, Gottfried 77
Beradt, Martin 78 f.
Bergengruen, Maximilian 18, 20, 76 f.,
355
Bergmann, Max 364
Bergson, Henri 321
Bern, Vera 216
Bernhardt, Fritz 365 f.
Bernhardt, Sarah (eigtl.: Marie Henriette
Rosine Bernardt) 321

Berton, Mireille 20 f., 143, 145, 147, 156–
158, 334
Beyel, Christian 156
Binswanger, Ludwig 44
Bismarck, Otto von 51
Blaschitz, Hilda 160, 168–170, 172 f.
Blom, August 153 f., 162 f., 306, 337 f.
Blütecher, Alf 365
Böcker, Willy 306
Bolter, Jay David 91
Bonine, Robert K. 130 f.
Bordwell, David 22, 58, 101, 103–106
Borré, Lia (eigtl.: Lina Hedwig Bode) 349
Borscheid, Peter 83
Bourgeois, Gérard 294 f., 341
Braun, Caroline 347
Brauner, Ludwig 242
Brenon, Herbert 345 f., 348
Brepohl, Friedrich Wilhelm 166
Bretèque de la, François Amy 335
Bruck, Reinhard 254
Brücke, Ernst Wilhelm von 38
Brunner, Karl 119, 121, 211 f., 232–234
Buchholz, Kai 362
Buckland, Warwick 228
Bühler, Hans Adolf 362
Bürck, Paul 362

C

Caneppele, Paolo 273, 335
Canjels, Rudmer 293
Capellani, Albert 165, 287, 347
Chaplin, Charles 339
Charcot, Jean-Martin 47, 56, 322
Charney, Leo 23
Christophersen, Gerda 337
Cohl, Émile (eigtl.: Émile Eugène Jean
Louis Courtet) 283
Conradt, Walther 12, 32, 119, 121, 125–
134, 136, 139, 146 f., 153, 289, 373
Corra, Bruno (eigtl.: Bruno Ginanni
Corradini) 81
Cosandey, Roland 315
Cowan, Michael 19, 55 f., 66, 77 f., 81–
83, 204, 320

Curtis, Scott 23, 98, 148, 150, 182, 188 f.,
196, 199, 208 f.

D

D'Abundo, Giuseppe 143–145, 159,
221 f., 226, 229
DeHaven, Carter 339
De Morlhon, Camille 315 f., 333
Didi-Huberman, Georges 48
Diederichs, Helmut H. 10, 22, 118,
120 f., 124–126, 129, 134, 139, 142,
160 f., 166, 182 f., 194 f., 214, 219, 253,
333
Dinesen, Robert 153
Döblin, Alfred 90
Döge, Ulrich 214
D'Org, Olga (eigtl.: Olga Belajeff) 328
Dornblüth, Otto 44
Doyen, Eugène-Louis 242, 255, 280
Doyle, Arthur Conan 268
Dreesbach, Anne 292
Du Bois-Reymond, Emil 38, 53
Duenschmann, Hermann 156 f.
Durieux, Tilla (eigtl.: Ottilie Helene An-
gela Godeffroy) 169

E

Ebert, Anne-Katrin 203 f.
Eckart, Wolfgang 18, 44
Edel, Edmund 274, 276
Edison, Thomas Alva 42 f.
Edwardes-Hall, George 346, 348
Egede-Nissen, Aud 292 f.
Ehrenberger, Ludwig (Lutz) 10
Elster, Alexander 161
Engel, Charles 294
Erb, Wilhelm 33, 44, 62, 70 f.
Ernst, Meret 281 f., 304
Eulenburg, Albert 66, 273
Ewers, Hanns Heinz 167

F

Felix, F. 238
Felke, Naldo 32, 148 f., 158, 220 f., 229,
233
Fidus (eigtl.: Hugo Höppener) 359–363
Fischer-Homberger, Esther 18, 41 f., 44,
49, 54 f.
Fleck, Jacob 298
Fleck, Luise 298

Foitzik Kirchgraber, Renate 362
Forch, Carl 165
Ford, Harrison 329
Foucault, Michel 24, 29
Freksa, Friedrich (eigtl.: Kurt Franz
Georg Friedrich) 271
Freud, Sigmund 44, 47, 49, 54
Friedrich, Caspar David 360
Frielinghaus, «Dr.» 233
Fritsch, Daniel 107
Fritzen, Florentine 184
Froböse, Ferdinand 141
Fuhrmann, Wolfgang 298

G

Gad, Urban 153
Gärtner, Adolf 279, 335 f.
Gahlen, Gundula 339
Galvani, Luigi 37, 39
Garncarz, Joseph 22, 87 f., 90, 92
Gaudreault, André 29, 75, 91 f.
Gaupp, Robert 32, 75, 99, 126, 136,
148–156, 158, 166, 176, 210, 219 f.,
226, 229 f., 233
Geis, Josef 128
Geller, Oscar 247 f.
Gennescher, R. 166 f., 171, 246, 254
Gerber, Adrian 282, 298, 304
Gijswijt-Hofstra, Marjike 20, 44, 54
Glombeck, Robert 314
Gnosa, Ralf 339
Gobbers, Emil 216
Goethe, Johann Wolfgang von 186
Gordon, Rae Beth 21, 156, 193, 321 f.
Gould, George M. 229
Graupner, Hermann 126
Grempe, P. Max 161, 180
Griffith, David Wark 283
Grosz, George 79 f.
Grusin, Richard 91
Güttinger, Fritz 13, 30
Gunning, Tom 15, 22, 30, 58, 82, 86,
101–107, 112, 267, 310

H

Häfker, Hermann 12, 25, 32, 119–121,
125, 161, 167, 173–176, 181–211, 216,
263 f., 270, 273, 304, 374
Hake, Sabine 22, 118, 120–122, 124, 162,
170, 185

Hales, Barbara 355 f.
Haller, Andrea 98, 310
Halm, Alfred 289
Halter, Hermann 150 f., 305
Hamburger, Ludwig 161, 172
Hanstein, Otfried von 262
Hardekopf, Ferdinand 10
Harlan, Herbert 231
Hartleben, Otto Erich 76
Hauptmann, Gerhart 162
Haver, Phyllis 329
Haupt, Sabine 80
Heidemann, Paul 318
Heiland, Heinz Karl 249
Heinze, Alfred 121
Heller, Heinz-B. 22, 96 f., 117, 122
Hellpach, Willy 44, 49–52, 62–64, 68,
70–75, 78, 81 f., 84, 147
Hellwig, Albert 32, 119, 125 f., 139–147,
155 f., 158, 161, 189, 227, 242, 373
Helmholtz, Hermann 38, 53
Henrich, Dieter 28
Hesperia (eigtl.: Olga Mambelli) 291
Hesse, Hermann 50
Hesse, Sebastian 247
Hinding, Alma 341
Hirsch, Joseph 214
His, Wilhelm 44
Hochstetter, Gustav 54
Hodler, Ferdinand 362
Hofer, Franz (eigtl.: Franz Wygand
Wüstenhöfer) 243, 245
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
269
Hößlin, Rudolph 69
Houillère, Jérémy 242
Huppert, Rudolf 276
Huysmans, Joris-Karl (eigtl.: Georges
Marie Charles Huysmans) 10, 77

I

Illés, Eugen (eigtl.: Jenő Illés) 295

J

Jacoby, Georg 339
Jacobson, Egon 274
Jäger, Siegfried 24–28, 226
Jähns, Max 369
Jahr, Christoph 344
Janz, Oliver 339

Jenkins, Henry 95
Jentsch, Ernst 84, 197
Joniak, Nikolaus 211 f., 227, 234, 238, 261

K

Kade, August 121
Kaes, Anton 13 f., 22, 30, 56, 84, 95–98,
349, 351, 354 f., 357 f.
Kafka, Franz 50
Kamps, Johannes 304 f.
Kaschuba, Wolfgang 134
Kaufmann, Doris 36, 44, 47, 49 f., 52,
57, 333
Kaufmann, Stefan 344
Keil, Charlie 344
Kennaway, James 74, 84
Kepler, Anke 364
Kern, Stephen 33
Kessler, Frank 101, 104–107, 111, 119,
129, 176, 188, 199, 334 f.
Kiening, Christian 16, 28
Kienzl, Hermann 11, 84, 95, 112, 172, 372
Killen, Andreas 19, 23, 38, 46, 48, 52–54,
56, 58, 65 f., 137, 145 f.
Kirchner, Ernst Ludwig 83 f., 362
Kleibömer, Georg 250
Klinger, Max 362
Knust, Anna 274
Krauss, Werner 299
Kretzschmar, «Dr.» 231
Kobner, Thomas 97
Köhler, Kristina 111, 167, 193, 195, 199,
310
Koschorke, Albrecht 92
Kracauer, Siegfried 103, 182
Krafft-Ebing, Richard von 44–46, 62, 70,
74, 84, 155, 291
Kraft, F. W. 165, 267
Kratzsch, Gerhard 118, 183
Kreimeier, Klaus 21–23, 57–59, 88, 154
Kubin, Alfred 78
Kugel, Wilfried 167
Kuyper, Eric de 15

L

Lamprecht, Karl 50, 70 f., 73 f., 78, 81, 84
Landau, Paul 263 f.
Lange, Konrad 32, 119, 125, 150, 154,
174–182, 188, 193, 219
Langner, Willy 169

Larsen, Viggo 153
 Laudien, «Frau» 274
 Le Bon, Gustave 97, 135, 156 f.
 Lefebvre, Thierry 242
 Lemke, Hermann 119 f., 216, 235, 243
 Lenk, Sabine 119, 129, 176, 188, 199, 334 f.
 Lenz-Levy, Paul (auch: Paul Lenz) 10 f.,
 214 f., 253 f., 263, 269, 333 f.
 Leonard, Robert L. 63
 Lewin, Eugen 310
 Lichtwark, Alfred 188
 Liesegang, Franz Paul 216
 Ligensa, Annemone 23, 35, 82, 89 f., 92,
 95, 104, 107, 110, 112, 164, 244
 Lind, Alfred 295–297
 Lind, Kai 342
 Linder, Max (eigtl.: Gabriel-Maximilien
 Leuvielle) 316
 Link, Jürgen 24, 27
 Link-Heer, Ursula 76
 Lintz, Eduard 215
 Lipps, Theodor 193
 Littmann, Anna 86
 Löwenfeld, Hans 180
 Loiperdinger, Martin 87, 93
 Lossow, Friedrich 40
 Lüning, J. 148
 Ludwig, Carl 38
 Lutz, Tom 44, 56
 Lux, Joseph August 161

M

Maase, Kaspar 53, 96, 120, 134
 Magofsky, Max 251
 Mambelli, Olga (siehe Hesperia)
 Mann, Heinrich 50, 268
 Mann, Thomas 77 f.
 Marinetti, Filippo Tommaso 81
 Martynkewicz, Wolfgang 19, 36, 50 f.,
 56, 81
 Marvin, Carolyn 95
 Meidner, Ludwig 83
 Meinert, Rudolf 278, 292, 302
 Meginher, Rolf 163
 Megendorfer, Lothar 271 f.
 Melcher, Gustav 249 f.
 Méliès, Georges 92
 Mellini, Arthur (eigtl.: Arthur Nothna-
 gel) 214, 232, 243–246, 248, 251 f.,
 258, 260, 306

Mendel, Georges 314
 Merlio, Gilbert 35, 66, 74, 108, 183 f.
 Meyer, Carsten 9
 Michaëlis, Karin (eigtl.: Katharina Ma-
 rie Bech-Brøndum) 335
 Miller, Angela 180
 Mistinguett (eigtl.: Jeanne Florentine
 Bourgeois) 325 f.
 Möbius, Paul Julius 56
 Moest, Hubert 298
 Monca, Georges 324 f.
 Morel, Sybill (eigtl.: Betty Bertha Herz)
 299
 Morena, Erna (eigtl.: Ernestine Maria
 Fuchs) 349
 Morr, Erich 233
 Moser, Koloman 362
 Müller, Corinna 22, 86
 Müller, Friedrich 292
 Müller, Fritz 161
 Müller, Jørgen Peter 204
 Müller, Klara 168
 Müller-Wille Klaus 18, 20, 76 f., 355
 Münsterberg, Hugo 156, 179
 Mulsow, Martin 28 f.
 Mumford, Lewis 42
 Munch, Edvard 355

N

Naumann, Barbara 197
 Niedbalski, Johanna 86
 Nielsen, Asta 276
 Nietzsche, Friedrich 51, 74
 Noack, Victor 11, 157, 159
 Nonguet, Lucien 316 f.
 Nordau, Max 150, 267
 Nowak, K. Fr. 163

O

Oberländer, Adolf 34
 O'Neil, Barry (eigtl.: Thomas J. McCar-
 thy) 131, 288 f.
 Oswald, Richard (eigtl.: Richard W.
 Ornstein) 298

P

Paech, Joachim 97, 120
 Palminger, Jacques (eigtl.: Heinrich
 Ebber) 9
 Paquet, Alfons 233 f.

Pearce, George C. 328

Penke, Niels 153

Perlmann, Emil 215 f.

Perret, Léonce 334 f.

Petersen, Margot 292

Pick, «Dr.» 141

Piel, Harry 287, 294 f., 341

Pieper, Lorenz 161

Podoll, Klaus 148

Porten, Henny 279

Porter, Edwin, S. 339

Porter, Roy 20, 44

Prince, Charles (siehe Rigadin)

Pross, Caroline 18, 20, 76 f., 355

Prümm, Karl 264

R

Rabinbach, Anson 20, 38

Radkau, Joachim 13, 17 f., 21, 33, 35–48,
50–61, 66–68, 79, 154 f., 184, 203 f.,
225, 273, 279, 322, 335, 344, 353

Reicke, Erich 173

Reinert, Robert (eigtl.: Robert Halbge-
bauer) 299–301, 349 f., 357, 359, 362

Reinicke, René 51

Reinwald, Grete (eigtl.: Malwina Mar-
garete Reinwald) 366

Rennert, Malwine 160, 179

Richter, Wilhelm 262 f.

Rigadin (eigtl.: Charles Prince) 325 f.

Righi, Amalia 168

Rilke, Rainer Maria 50, 77

Roelcke, Volker 18, 36, 38, 42, 44–46, 49,
57, 60 f., 99, 115

Rössler, Magda 366

Rollinat, Maurice 322

Rosenthal, Alfred 161, 216

Rubiner, Ludwig 164 f.

Rye, Stellan 167, 169, 302

S

Sarasin, Philipp 20, 38

Sandberg, Andres Wilhelm 326, 340 f.,
344

Scheller, Will 171 f.

Schenk, Paul 222 f., 264

Scherl, August 166, 215

Schiller, Friedrich 187

Schindler, Albert 220, 233

Schivelbusch, Wolfgang 52, 103, 112, 227

Schlüpmann, Heide 22, 119 f., 127,
139–141, 176, 194, 242, 264, 272, 334

Schmidt, Gorm 327

Schmiedebach, Heinz-Peter 61, 66

Schönwald, Gustav 330

Schorr, Thomas 22, 124, 215 f., 303

Schøyen, Elisabeth 153

Schröder, Stephan Michael 196

Schultze, Ernst 32, 119, 125 f., 134–139,
146 f., 188, 195, 373

Schulze-Brück, Louise 234

Schumacher, Carl 170 f.

Schumann, Paul 183

Schwartz, Vanessa R. 94

Schweinitz, Jörg 11, 13, 15, 22, 30, 86–
88, 92, 95–99, 118–120, 122, 124, 139,
150, 156, 175 f., 179, 230, 250

Segeberg, Harro 86, 88

Sellmann, Adolf 119, 126, 161 f., 174,
211 f., 221 f., 234, 237 f.

Serner, Walter (eigtl.: Walter Eduard
Seligmann) 98

Settimelli, Emilio 81

Sidney, Scott (eigtl.: Harry Wilbur Sig-
gins) 329 f.

Siemens, Werner von 53

Simmel, Georg 64, 67, 94, 103, 107, 112,
186, 192

Singer, Ben 13, 22, 33, 35, 93 f., 98, 100 f.,
104, 107 f., 110, 115 f., 186, 196, 243,
294

Snickers, Pelle 130

Sommer, Ph. 257 f.

Spier, J. 226 f.

Stamm, Marcelo 28

Stamp, Shelley 299

Starken, Hans Kaspar von 276 f., 310

Stein, O. Th. 142, 219, 226

Stercken, Martina 16, 28

Stiasny, Philipp 173, 194, 272 f., 344,
350, 355–358, 365, 368, 369

Stifter, Magnus (eigtl.: Magnus Josef
Stift) 366

Stillner, Mauritz 309

Storch, Carl 17

Stockmann, Hermann 89

Storm, Theodor 77

Strindberg, August 334

Strobl, Karl Hans 10, 259

Suttner, Bertha von 271

T

Tannenbaum, Herbert 82, 161, 304
 Thielemann, Walter 161, 216, 261 f.
 Thoma, Hans 362
 Thorburn, David 95
 Toulouse, Édouard 230
 Treitel, Richard 216, 220, 228, 288
 Tröhler, Margrit 16, 230
 Trott zu Solz, August von 164, 237
 Tucholsky, Kurt 241, 269

U

Uexküll, Jakob Johann von 179
 Uhlmann, Matthias 150
 Ulrich, Bernd 342
 Urgiß, Julius 216

V

Van Bergen, Frank 163 f.
 Vischer, Robert 196

W

Wagner, Richard 74, 84, 197
 Waldner, Dagmar 160
 Warstat, Matthias 76, 81 f., 184
 Warstat, Willi 161
 Weber, Ludwig Wilhelm 64–67, 113 f., 196
 Weber, Max 51
 Wedekind, Frank 271

Wegener, Georg 277 f.
 Wegener, Paul 302
 Westerwelle, Karin 62, 76
 Whytt, Robert 38
 Wiegand, Daniel 15, 86, 92, 175, 177,
 199, 247, 250
 Wiene, Robert 355
 Wieth, Clara (auch: Clara Pontoppidan) 153, 337
 Wiesenthal, Grete 169
 Wilberg, Max 162, 166
 Wilhelm II. 87, 291
 Wilhelm, Carl (eigtl.: Edmund Karl Wilhelm) 275
 Williams, Katherine Elmore 83
 Williams, Kathlyn (eigtl. Kathleen Mabel Williams) 293
 Winkel, L. A. 244
 Winterstein, Eduard von 299, 349
 Wolbert, Klaus 359–362, 364
 Wolf-Czapek, Karl Wilhelm 222 f., 264
 Wolff, Artur 225
 Wolffsohn, Karl 214
 Woringen, Paul von 286 f.
 Wulff, Hans Jürgen 23
 Wundt, Wilhelm 68

Z

Zola, Émile 74, 347

Bildnachweise

Umschlag: NERVEN (Robert Reinert, D 1919), mit freundlicher Genehmigung von Filmmuseum München; **1–4, 7, 9, 10, 12, 14:** Universitätsbibliothek Heidelberg; **5:** Nebelspalter Magazin; **6, 8, 16:** Simplicissimus; **11:** Foto ©Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Jörg P. Anders); **26:** Museum Wolmirstedt; **33:** Eye Filmmuseum, Desmet Collection; **38:** Filmmuseum Düsseldorf; **40–d:** CINEMA-TEK – Cinémathèque royale de Belgique; **50a–f:** Bundesarchiv, Teddy und seine Dienerschaft, Film: 89307; **54, 55, 63a–b, 64, 65:** Det Danske Filminstitut; **60, 61:** Nordisk Film Production; **67:** Wellcome Library, London; **74, 75, 78:** Postkarten, Privatbesitz Stephanie Werder; **76:** ISGV-Bildarchiv; **79a–b, 80a–b, 81a–b:** Bundesarchiv, Kämpfende Gewalten oder Welt ohne Krieg, Film: B-137525

Trotz intensiver Recherchen konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden; berechnete Forderungen können nachträglich bei der Autorin geltend gemacht werden.