

STEPHANIE WERDER

# **NERVENKITZELMASCHINE**

**FRÜHES KINO UND  
NERVOSITÄTSDISKURS IN DEUTSCHLAND**

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Dank</b>	7
<b>Einleitung</b>	9
<b>1 Die Kinematografie im nervösen Zeitalter</b>	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
<b>2 Schundfilme und Schreckbilder: Der Nervositätsdiskurs in der Kinoreformbewegung</b>	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
<b>3 Nervenkitzel garantiert! Der Nervositätsdiskurs in den Branchenzeitschriften <i>Lichtbild-Bühne</i> und <i>Der Kinematograph</i></b>	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

<b>4 Nervöse im Film</b>	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
<b>5 Resümee</b>	371
<b>Literaturverzeichnis</b>	377
Primärliteratur	377
Inserate	389
Forschungsliteratur	391
Online-Ressourcen	399
<b>Filmverzeichnis</b>	401
<b>Personenverzeichnis</b>	406
<b>Bildnachweise</b>	412

# Einleitung

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

Das Erfolgsereignis 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 schon man die Nerven an einem schnipselartigen, ‚handyfotogenen‘ 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 strapaziere 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 Denkfikturen 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).<sup>1</sup>

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 Kinobranchezeitschrift *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.).<sup>2</sup> 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 Autorschaft 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 nahestand<sup>3</sup> 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 umtriebigsten 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.<sup>4</sup> 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 entsprechende – 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 Begriffssetz 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 Kinodebatte<sup>5</sup> 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 kino-kritischen und resigniert kulturpessimistischen als auch mit kinoreformerischen 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*,<sup>6</sup> 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 Nervenregung setzen.

Es lässt sich außerdem beobachten, dass sich die Aussagen und Ansätze auf unterschiedliche Dimensionen des Kinos als Medium<sup>7</sup> 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 ostentativ<sup>8</sup> 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 harten Erregung, wie sie das Kinodrama mit sich bringt, ganz nach eigenem Belieben seinen Nerven Abkühlung verschaffen oder wenn es ihm zu kühl im Stuhl zugeht, sich mit einem Griff am Hahn einheizen.

1 Die nervenaffizierende Wirkung des Kinos in Carl Storcks 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 Kinoaer. 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 nervenaffizierende 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.<sup>9</sup> 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.)<sup>10</sup>*

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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*,<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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 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.<sup>15</sup>

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 Varieté.

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 Publikation<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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 -burlesken (4.1), zum anderen in den Filmdramen (4.2).