



Gundula Gahlen, Ralf Gnosa,  
Oliver Janz (Hg.)

# Nerven und Krieg

Psychische Mobilisierungs- und  
Leidenserfahrungen in Deutschland  
(1900–1939)

Gundula Gahlen, Ralf Gnosa, Oliver Janz (Hg.)

# Nerven und Krieg

Psychische Mobilisierungs- und Leidenserfahrungen  
in Deutschland (1900–1939)

Campus Verlag  
Frankfurt/New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

ISBN 978-3-593-51290-7 Print

ISBN 978-3-593-44541-0 E-Book (PDF)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Copyright © 2020 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlagmotiv: Bildpostkarte »Den Krieg gewinnt, wer die stärkeren Nerven hat«, unfrankiert (1917/1918) © Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, [www.bildpostkarten.uos.de](http://www.bildpostkarten.uos.de)

Gesetzt aus der Garamond

Druck und Bindung: CPI buchbücher.de, Birkach

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC)

Printed in Germany

[www.campus.de](http://www.campus.de)

# Inhalt

Vorwort..... 9

Nerven und Krieg – Einführung  
*Gundula Gablen, Ralf Gnosa, Oliver Janz*..... 11

I. Medizinische Diskurse über Nerven und Krieg

Die Nerven- und Nervositätsdebatten vor 1914 – Organische Schwäche oder traumatische Neurose  
*Bernd Ulrich*..... 21

Die Wende zur »Willenskultur« in der Nerven­therapie und das nervöse Doppel­ge­­sicht des Krieges  
*Joachim Radkau* ..... 37

Psyche, Trauma und Kollektiv – Der psychiatrische Diskurs über die erschütterten Nerven der Nation  
*David Freis* ..... 53

»Bis zur Unlöslichkeit verwickelt« – Zum Konzept von »Krieg und Geistesstörung« bei Gustav Specht  
*Susanne Ude-Koeller* ..... 77

## II. Die Nerven der Kriegsteilnehmer an Front und Heimatfront 1914–1918

Zur Ambivalenz der Zermürbung – Die »Nerven« der Frontsoldaten  
in öffentlichen und privaten Kriegsdeutungen 1914–1918  
*Christoph Nübel*..... 101

Die Nerven der Offiziere als militärisches Problem – Diskurse und  
Handlungsstrategien in der deutschen Armee 1914–1918  
*Gundula Gablen*..... 121

Reassessing the Approach to War Hysterics during World War I  
in Germany – Rhetoric, Reality, and Revelations  
*Rebecca A. Bennette*..... 141

Zwischen »Kaufmann-Kur« und Baldrian – Diskurse und  
Praktiken militärpsychiatrischer Therapiemethoden im Ersten  
Weltkrieg (1914–1918)  
*Philipp Raub* ..... 171

Die Nerven der Anderen – Britische und deutsche Psychologen  
im Ersten Weltkrieg. Ein Vergleich  
*Andrea Gräfin von Hobenthal* ..... 199

Die Nerven der »Daheimgebliebenen« – Die Familienangehörigen  
der Soldaten in emotionshistorischer Perspektive  
*Silke Feblemann* ..... 227

## III. Fortwährende Leiden, Nervendiskurse und mediale Deutungsmuster in der Nachkriegszeit

Contested Memories of Traumatic Neurosis in Weimar and  
Nazi Germany  
*Jason Crouthamel*..... 253

---

Sendung und Bewusstsein – Deutsche Psychiater nach dem Ersten Weltkrieg <i>Thomas Beddies</i> .....	273
Die Nerven der Stahlhelmmänner – Weltkriegserinnerung und Selbstverständnis in der Organisation »Der Stahlhelm-Bund der Frontsoldaten« 1918–1933 <i>Dennis Werberg</i> .....	293
Normalität Kampfbereitschaft, Nervenschwäche Pazifismus – Auffassungen des Krieges als Nervenprobe in literarischen Diskursen des Ersten Weltkriegs <i>Olga Lantukhova</i> .....	327
Nervlich angegriffene Individuen, Massen und ihre Führer – Spiegelungen neuropsychiatrischen und massenpsychologischen Diskurswissens in Robert Reinerts Film NERVEN (1919) <i>Julia Barbara Köhne</i> .....	345
»Die Nerven der Welt sind krank.« Robert Reinert's Nerven and the scripts of the German Revolution of 1918–19 <i>Mark Jones</i> .....	391
Autorinnen und Autoren .....	413
Personenregister .....	419
Ortsregister.....	427

# Nervlich angegriffene Individuen, Massen und ihre Führer – Spiegelungen neuropsychiatrischen und massenpsychologischen Diskurswissens in Robert Reinerts Film NERVEN (1919)

*Julia Barbara Köhne*

## Ein Fanal setzen

Per Licht- und Rauchentwicklung erregen Fanale Aufmerksamkeit und kündigen aus der Ferne folgenschwere Veränderungen an. Gerade auch in der Dunkelheit können sie Nachrichten übermitteln, Signale geben, warnen, alarmieren oder Orientierung spenden. Ein zeitgenössischer Rezipient charakterisierte das Stummfilmdrama NERVEN des österreichisch-deutschen Avantgarde-Regisseurs Robert Reinert<sup>1</sup> aus dem Jahr 1919 als »Fanal«, das »auf einer Achtung gebietenden Höhe« stehe und »uns entgegenleuchtet«. In diesem Filmwerk liege »mehr als ein Spiegelbild unserer Zeit«: »Das nervenzerrüttende Leben pulsiert, jagt, flackert vorüber. Fieberhaft.« »Wie aus der Zeit für die Nachwelt erstanden, so mutet diese Filmdichtung an. Nerven!«<sup>2</sup>

---

\* Dem Filmmuseum München/edition filmmuseum als Rechteinhaber danke ich für das Zugänglichmachen der Filmstills aus NERVEN (1919), die in diesen Aufsatz eingenäht sind.

1 Robert Reinert (1872–1928) war ein in Wien gebürtiger Maler, Philosoph, Autor und Filmregisseur, der in der Deutschen Bioscop Film Co., in seiner eigenen Monumental-Film-Produktionsfirma in München und später in der deutschen UFA wirkte. Zu seinen bekanntesten filmischen Werken gehören als Drehbuchautor der Sechsteiler HOMUNCULUS (1916), der einen synthetisch im Reagenzglas erzeugten diktatorischen Manipulator ins Zentrum stellt, und als Regisseur OPIUM (1918) und STERBENDE VÖLKER (1921). Fast zeitgleich zu NERVEN entstanden der österreichische Film DER MANDARIN (1918) von Fritz Freisler und der deutsche Film WAHNSINN in der Regie von und mit Conrad Veidt, der im Oktober 1919 Premiere feierte. Letzterer kreist um einen dekadenten Mann mit überreizten Nerven, fixen Ideen, einer krankhaft verirrten Psyche und seelischen Depression, der in den Wahnsinn getrieben wird. Vgl. Jan-Christopher Horak/Robert Reinert, Film as Metaphor, in: *Griffithiana* 20/60 (1997), S. 180–189, bes. S. 183–185.

2 Heinz Schmid-Dimsch, Nerven, in: *Der Film* 52 (28.12.1919), S. 35f.

Der Autor dieser Zitate, Heinz Schmid-Dimsch, beschrieb NERVEN als zweiwertiges künstlerisches Artefakt, das eine zeitnahe Kulturanalyse liefere und zugleich auf futurologisch-seismographische Weise für kommende Generationen Relevanz besitze. Schmid-Dimschs Prognose hat sich erfüllt, denn NERVEN gelang es zum einen, gegenwartsbezogen von dem »nervösen Zündstoff« zu berichten, »den Krieg und Not im Menschen erzeugen.«<sup>3</sup> Das Filmepos erzähle, wie in der Nachkriegszeit »den Nerven alles zugemutet wird, das Menschen ertragen können; da Aufruhr, Hunger, politische und wirtschaftliche Kämpfe die deutschen Lande durchtoben«. Seine »Bedeutung [liegt] nicht etwa nur in groß aufgemachten Massenszenen oder Sensationen, in der Ausbeutung aller neuen filmtechnischen Möglichkeiten, sondern vor allem in der dichterischen Gestaltung«, stellte Schmid-Dimsch euphorisch fest.

Zum anderen wird der Film seit Erscheinen der re-edierten Münchner Fassung vom Juli 2008<sup>4</sup> – rund 90 Jahre nach seiner Erstaufführung – als aussagekräftiger und diskursmächtiger Wissensspeicher wiederentdeckt.<sup>5</sup> Grund hierfür ist, dass NERVEN als künstlerisch gestaltete »Filmdichtung« eine beachtliche Menge verdichtetes Nervenwissen aus seiner Entstehungszeit kommuniziert und diskutiert. Als »technisch reproduzierbares« (Walter Benjamin), viel distribuiertes und rezensiertes Medium erreichte der Filmstreifen nicht nur Tausende von Bürger/innen in und außerhalb Deutschlands (obwohl er ob seiner Verweigerung jeglichen Eskapismus insgesamt

---

3 Karl Graf Scapinelli, Bei Robert Reinert, in: *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* 28 (19.07.1919), S. 81f.

4 Im Vorliegenden beziehe ich mich durchgehend auf die vom Filmmuseum München in jahrelanger Arbeit re-edierte und im Juli 2008 auf DVD herausgebrachte, 149-minütige Fassung des deutschen Stummfilmdramas NERVEN, die eine Neukompilation historischer Quellen verschiedenster Provenienz darstellt. NERVEN galt lange Zeit als verloren beziehungsweise irreparabel beschädigt. Die restaurierte Fassung wurde aus Fragmenten rekonstruiert, die aus Archiven in Deutschland, Österreich und Russland stammen. Die jetzige Version inklusive musikalischer Neuuntermalung und Tintung umfasst ca. 2/3 der ehemaligen historischen Fassung. Der Film stellt also keine historisch exakte Version dar, sondern eine interpretative Annäherung an die originale Münchner Urfassung, die von der Reihenfolge der Teilabschnitte her abweicht (s. Originalzwischenentitel). Philipp Stiasny spricht in diesem Zusammenhang von einem »unhistorischen Hybrid«.

5 Beim internationalen und crossdisziplinären Workshop »Wissenskaleidoskop. Spiegelungen interdisziplinärer Diskurse in Robert Reinerts Film Nerven (1919)«, der auf eine Idee von Anton Kaes zurückgehend am 16. Juni 2017 unter meiner Federführung am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin in Kooperation mit dem ERC BodyCapital stattfand, wurde der Film NERVEN auf die Reichhaltigkeit des prozessierten Wissens und seine Zeigepotentiale hin abgetastet.

ein finanzieller Misserfolg war). Er wurde auch von strategisch wichtigen Figuren des medizinischen, wissenschaftlichen und öffentlichen Nervendiskurses wahrgenommen. In kulturwissenschaftlicher Revision kann NERVEN als bewegtbildlicher Teil dieses Nachkriegsdiskurses und damit als valide, multidisziplinär adressierbare Quelle perspektiviert werden. Der Film fungierte als diskursiver Player, der das Spielfilmgenre zum neuropsychiatrischen Lehrfilm hin öffnete, denn er enthält Passagen, die Nervenschocks, Nervenzusammenbrüche, »hysterische« Anfälle, Wahn, Delirien, Halluzinationen und »Massenhysterie« gemäß des neuropsychiatrischen Wissenssettings der Zeit nachzubilden versuchen. Ein Rezensent schrieb, es sei

»in dieser Arbeit, wie in wenigen vorher gezeigten Filmen, der Regie in geradezu vorbildlicher Weise gelungen, psychologische Fragen auf der Leinwand festzuhalten, und zwar in einer nicht nur künstlerisch hochstehenden Weise, sondern auch in an und für sich recht spannenden, technisch glänzend herausgebrachten Bildern.«<sup>6</sup>

Mit Halma [Helmar] Lerski als Kameramann schuf NERVEN neuartige Narrationen, Bildlichkeiten und filmische Sprachformen, die Zeitstimmungen und psychologisches Wissen kondensierten und kulturell überformten. Durch eine innovative ästhetische Performativität suchte er auf visuell-bildliche Weise das Sujet »Nervenkrise« nachzuahmen, indem er sich dem Erkenntnisgegenstand anverwandelte respektive durch Abfärben des Sujets auf die Struktur des kulturellen Artefakts.<sup>7</sup> Dieses Visualisierungsziel wird durch schriftliche Rhetorik, auf Ebene der statischen und lebenden Zwischentitel,

---

6 Frankfurter Erstaufführungen, in: *Die deutsche Film- und Weltbühne* (1921), S. 6f. Dank für diesen und andere Hinweise an Arno Bosse.

7 Julia Schoderer, »Geh bloß nicht in den Film, der ist dermaßen aufregend!« Zur sinnlichen Inszenierung moderner Krisenphänomene im Stummfilm am Beispiel von Robert Reinerts Nerven, in: Heinz-Peter Preußner (Hrsg.), *Anschaun und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino*, Berlin 2016, S. 52–67. Schoderer untersucht Verfahren sinnlicher Evokation im Filmtext von NERVEN und analysiert die imaginative (und tendenziell überfordernde) Kraft des Films aus bewusstseins- und neurastheniegeschichtlicher Perspektive. Indem er die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit ausreize, setze Reinert »auf das energetisch »nervöse« Material des Films selbst« (S. 57). Sprachskepsis um 1900 münde hier in Bilderfülle: »Das wirklich Innovative des Films liege in den Bemühungen des Regisseurs, sein technisches Geschick anzustrengen, um in einer genuin filmtechnischen Ästhetik, einer Sprache des stummen Films, ein Darstellungsäquivalent spezifisch moderner, bewusstseinsgeschichtlicher Phänomene zu entwickeln. Phänomene, die so komplex geworden, semantisch und atmosphärisch so aufgeladen sind, dass sie das Ausdrucksvermögen von Worten allein übersteigen« (S. 55). Sie fragt: »Wie verwaltert der Film seine Irritationen? [...] Wie etabliert er die Nervosität als Form des Films selbst?« (S. 63).



*Abb. 1: Lebende Zwischentitel, Filmstill aus dem Spielfilm NERVEN von 1919*

unterstrichen, in denen zahlreiche Vokabeln wie »Nervenepidemien«, »überreizte Nerven«, »kranke Nerven« et cetera auftauchen (Abb. 1). NERVEN stellt daher eine gehaltvolle Ergänzung zur Historiographie der Nachkriegszeit dar, die sich vornehmlich mit schriftlichen Quellen, wie Archivmaterialien, Berichten, Patientenakten, Egodokumenten und Briefen, oder Darstellungen in neuropsychiatrischen Fachzeitschriften, Monographien und auf Kriegskongressen beschäftigt. Als tiefgreifende psychologische Deutung des damaligen Nervenproblems in fiktionaler und verfilmter Verfasstheit trägt NERVEN zur weiteren Pluralisierung und Heterogenisierung zeitbezogener »Bilder über Nerven« bei.

## Vorhaben

Der vorliegende Aufsatz verfolgt zwei Ziele: Im ersten Teil wird Reinerts NERVEN in aller Kürze receptions- und filmgeschichtlich eingeordnet sowie soziopolitisch kontextualisiert. Welchen kulturalanalytischen Beitrag leistet er? Es wird Kontaktpunkten zur Medizingeschichte nachgespürt, namentlich

zum zeitgenössischen neuropsychiatrischen Nervendiskurs – unabhängig davon, ob sie dem Filmemacher bewusst waren oder nicht. Hierdurch wird erkennbar, wie der Film den Topos »angegriffene Nerven« auf die Ebene der in ihm vorgestellten Individualcharaktere und Menschenansammlungen überträgt. Das Beziehungsgeflecht seiner Charaktere ist von ähnlichen Hemmnissen und Fehlübertragungen, Missempfindungen und Sensibilitätsstörungen gekennzeichnet, wie dies einem dysfunktionalen peripheren Nervensystem attestiert wird. Welche neuropsychiatrische Konzeptualisierung der Funktionsweise von Nerven greift der Film auf? Welche neuropathologischen Vorstellungen von »Nervosität«, »Nervenschwäche« und nervösen Zusammenbrüchen sowie regenerierbaren Nerven – etwa in Relation zu Schriften von Alois Alzheimer und Emil Kraepelin – stellt der Film vor und zur Disposition? Wie intervenierte er hierdurch in das vielarmige Nervendiskurswissen seiner Zeit?

Einerseits ist die hohe Anschlussfähigkeit und Zitationsdichte des Films zu betonen – hinsichtlich verschiedener (Nerven-)Diskursstränge, die im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg und als Reaktion auf die gescheiterte Revolution 1918/19 hitzig debattiert wurden. Andererseits grenzt sich NERVEN von diesen ab beziehungsweise formt gegebene Diskurse künstlerisch um, indem er sie an bestimmte Filmfiguren koppelt, die sie stellvertretend repräsentieren und durch ihre Handlungen modifizieren. Insgesamt diskutiert NERVEN Kriegshysterieforschung und Fragen der Neuropsychiatrie und Psychopathologie sowie Theoreme wie das Unbewusste, Wahnsinn und Selbsterstörung; er visualisiert Aspekte der Massenpsychologie um 1900 und verhandelt politische Effekte der Volksbewegung. Überdies setzt er sich mit Kriminologie und Rechtsdiskursen in Verbindung mit Gewaltverbrechen, Tötungs- und Vergewaltigungsvorwürfen, Aussageverweigerung, Inhaftierung eines Unschuldigen sowie Euthanasie auseinander. Wegen der kurzen Periode der Zensurfreiheit, der er zuzuordnen ist, portraitiert NERVEN Freikörperkultur und Naturmystik, was sich in lebenden Zwischentiteln mit nackten Statist/innen, erotischen (Tag-)Träumen und einem enigmatisch-archaischen Filmende zeigt. Es werden sexualwissenschaftliche Debatten zum erodierenden Geschlechterverhältnis und unlautere Begehrensordnungen ebenso touchiert wie der Topos Behinderung durch Blindheit. In den filmischen Text sind außerdem Ambivalenzen eingenäht, wie beispielsweise christologische Implikationen in einem säkularisierten Zeitalter, das sich weniger auf Gott denn Konzepte des »Neuen Menschen« konzentriert.

Aus der Fülle der in *NERVEN* kommunizierten und prozessierten, kommentierten und transformierten Diskurse wird – neben individueller und kollektiver Nervosität im ersten Teil des Aufsatzes – im zweiten Teil ein weiterer exemplarisch herausgegriffen. Er ist mit dem Thema »Nerven und Krieg« engstens verbunden: der europäische Massenpsychologiediskurs, der seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und während des Ersten Weltkriegs mit Verve geführt wurde.<sup>8</sup> Ähnlich wie andere Filme der Stummfilmära mit ausdrucksstarken Massenszenen wie *OPIUM* (1919), *MADAME DUBARRY* (1919) und *METROPOLIS* (1927) zitiert *NERVEN* zentrale Elemente der Massenpsychologie und Theorie zu Führergestalten frei nach Gustave Le Bon, Eugen Kahn, Scipio Sighele, Max Weber et alii sowie Sigmund Freud, dessen *Massenpsychologie und Ich-Analyse* 1921 erschien. Die Filmcharaktere figurieren für diverse, auch antagonistisch angelegte, massenpsychologische Diskursstränge beziehungsweise Massenarten, wie sie Elias Canetti charakterisiert hat. Welche Aussagen trifft der Film bezüglich dieses Wissens durch seine besondere narrative und ästhetische Verfertigung, die den Nervenkitzel möglichst lebensnah nachzuzeichnen sucht? Wie werden enervierte Menschenmassen und mit ihnen verbundene »hysterisch« gewordene Menschen in *NERVEN* in Szene gesetzt? Und welche Rolle spielen hierbei suggestive männliche und weibliche Führerpersönlichkeiten, die die »Masse« anzuleiten suchen?

## Synopsis zu Nerven, Rezensionen und Zensurfreiheit

Anstatt an dieser Stelle den Plot des Melodramas *NERVEN* ausführlich wiederzugeben – der Filmwissenschaftler Anton Kaes charakterisierte denselben in einem Vortrag am Wiener Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) einmal als »nicht zusammenfassbar«, wird eine Impression zur Storyline präsentiert. Verfasst wurde sie von dem deutschen Romanisten und begeisterten Cineasten Victor Klemperer (1881–1960), der

---

<sup>8</sup> Julia B. Köhne, Kriegshysteriker en masse: Eine imaginative Koppelung, in: Dies., *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens, 1914–1920*, Husum 2009, S. 31–58; Julia B. Köhne, Militärpsychiatrie und Kriegspsychologie im Ersten Weltkrieg und das Problem der Masse, in: Gundula Gahlen u.a. (Hrsg.), *Schwerpunkt: Psychische Versehrungen im Zeitalter der Weltkriege*. Portal Militärgeschichte, 16.01.2015, URL: <[http://portal-militaergeschichte.de/koehne\\_militaerpsychiatrie](http://portal-militaergeschichte.de/koehne_militaerpsychiatrie)> (25.1.2020). Vgl. auch den Aufsatz von David Freis im vorliegenden Band.

NERVEN am 6. Januar 1920 zusammen mit seiner Frau Eva in den Münchener *Kammerlichtspielen* in der Kaufingerstraße angeschaut hatte. In einer Tagebuchnotiz hielt er fest:

»Das beginnt gleich mit Straßenunruhen u. der Erschießung eines Menschen. Dann explodiert eine riesige Fabrikanlage. Dazwischen Volksversammlungen, der idealistisch sozialistische Lehrer spricht. Der aber sündhaft die Gattin des Fabrikbesitzers liebt u. dafür büßen will. Die hysterische Schwester des irrsinnig werdenden Fabrikherrn glaubt sich vom Lehrer vergewaltigt, der Fabrikherr glaubt diese Vergewaltigung mitangesehen zu haben. Gerichtsverhandlung u. Verurteilung. Die blinde Schwester des Lehrers, vom Hund geführt [...]! Befreiung des Lehrers. Er verhilft dem Fabrikherrn zur »Euthanasie«. Ehe zwischen Lehrer u. Witwe des Fabrikherrn. Nur Verzweiflungen, Brand, Tod, Sühne – – u. schließlich das Schlußbild: die Reuige im Klösterl am Walchensee, die nackten »neuen Menschen« in der Füssener Gegend, u. Bauer u. Bäuerin am Ochsenpflug.«<sup>9</sup>

Wie Klemperer andeutet, ist die Geschichte vielschichtig und mäandert. Der Film handelt von den »mysteriösen Wegen der Seele« und inszeniert diese ob der widrigen Umstände und zahlreichen zwischenmenschlichen Zerwürfnisse in atemloser Spannung als bleibend beschädigt. Eher noch als eine konzise Geschichte liefert NERVEN einen symphonieähnlichen Bilderreigen, der »inneres Erleben« und Leiden filmisch umsetzt. Durch symbolisch-phantastisch konstellierte Bilder habe Reinert versucht nachzubilden, »was er beim Klang des Wortes »Nerven« empfindet«, schrieb Hans Wollenberg am 24. Januar 1920 in der Berliner *Lichtbild-Bühne* Nr. 4.

In den dokumentierten Rezensionen lässt sich eine Zweiteilung erkennen. Während eine Gruppe Filmkritiker überaus positiv bis überschwänglich lobend auf den Film reagierte, konterte eine andere mit harschen Zurückweisungen. Antagonistisch zu der eingangs zitierten *Der Film*-Rezension war am 22. Januar 1920 in der *B.Z. am Mittag* zu lesen:

»Ein großer Film war uns angekündigt worden, aber er ist bloß lang. Eine Handlung von wüster Sinnlosigkeit schleppt sich endlos weiter. [...] Das ganze Werk ist arg mißglückt. Es ist Kitsch, der sich Bedeutung anmaßt; und das ist unter allen Arten von Kitsch die unverträglichste.«

---

<sup>9</sup> Klemperers Tagebücher, die er zwischen 1918 und 1932 schrieb, erschienen 1996 unter dem Titel *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum* im Berliner Aufbauverlag. Aus Platzgründen abzüglich der Teile, die von seinen Kinobesuchen handeln. Das vorliegende Zitat stammt aus den unveröffentlichten Schriften [Archiv der Verfasserin].



Abb. 2: *Vision der leidenschaftlichen Umarmung einer Barbusigen, NERVEN (1919)*

Was seine Produktionszeit angeht, fiel *NERVEN* in die zensurfreie Periode von 1918 bis Mai 1920, in der Dutzende erotisch freizügige Filme erschienen.<sup>10</sup> Danach wurde die Filmzensur mit dem Lichtspielgesetz rechtlich konsolidiert und von der Filmprüfstelle in München und der Oberprüfstelle in Berlin realisiert – gegen die Verbreitung von angeblichem »Schmutz und Schund«. In diesem kurzen historischen Zeitfenster waren Sinnlichkeit, nackte Körperlichkeit und in Ansätzen freie Sexualität im Film zeigbar: Beispielsweise ist in *NERVEN* die Vision einer leidenschaftlichen Umarmung eines Mannes zu sehen, der eine barbusige Frau mit offenem Haar vor einem tosenden Fluss rückwärtig umgreift (Abb. 2). Die beiden Ursprungsbilder der Komposition, Körpergemenge und reißender Strom, verschwimmen, um den Nerventopos zu sexualisieren. Die Zweiwertigkeit der physiologischen Transportfunktion von Nerven als »Sendboten höchster Lust« und »tiefsten Leides« und Schmerzes, wie es im Prolog heißt, wird sichtbar. Die

10 Aylin Basaran u.a. (Hrsg.), *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien 2018, bes. S. 14–22: »Saturnfilme: Eine besondere Wiener Filmkunst der 1900er und 1910er Jahre«.

Lehre der Anatomie weiß, dass Nervenbahnen sowohl taktilen Genuss als auch physisches Leid ans Gehirn weiterleiten. Auch historisch spielte die Doppelcodierung nervlicher Erregung eine Rolle: lustvolle Affekte, zum Beispiel bei der omnipräsenten Begeisterung zu Beginn des Kriegs, *versus* schmerzvolle Leidenserfahrungen bei physischen oder mentalen Kriegsverletzungen. Hiervon wird noch die Rede sein.

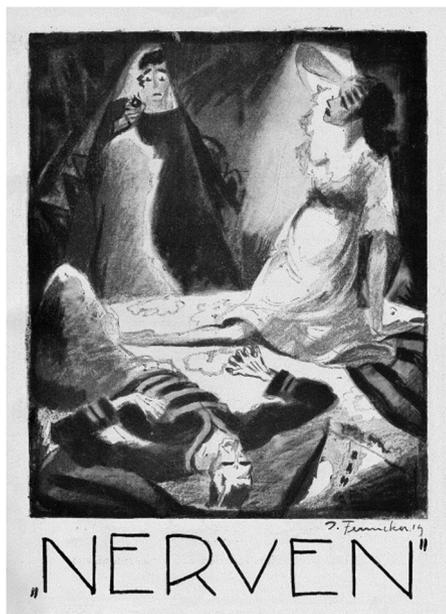


Abb. 3: Düsteres Filmplakat, *NERVEN* (1919)

Die Filmplakate zu *NERVEN* nahmen im Übrigen den desaströsen Erlebensstrang auf (Abb. 3), der anscheinend auch einigen Kinobesucher/innen im Anschluss an die Rezeption des Films zu schaffen machte. Eine vielzitierte Anekdote zur Suggestivkraft des Films, dessen »überreiche Fülle« auf einige Zeitgenoss/innen einen »beunruhigenden Eindruck« gemacht haben soll, wie Schmid-Dimsch offenbarte, enthüllt dies.<sup>11</sup> In einem Kino-Ankündigungsblatt heißt es: »Seit Bestehen der Kinematographie hat wohl noch kein Filmwerk die Gemüter so erregt, wie der Film *Nerven*«. <sup>12</sup> Bei der Premiere

<sup>11</sup> Siehe Schmid-Dimsch, *Nerven* (Anm. 2), S. 36.

<sup>12</sup> Vgl. Materialarchiv von Arno Bosse.

des unzensurierten Films im Dezember 1919 in München soll es starke nervöse Reaktionen im Publikum gegeben haben. Die Kinobesucherin Josefa Halbinger gab an, sie habe einer Freundin namens Bettl geraten: »Geh bloß nicht in den Film, der ist dermaßen aufregend!«<sup>13</sup> Selbstredend sei diese daraufhin erst recht hingegangen. Nachdem die junge Frau NERVEN gesehen habe, sei sie im Nachthemd durch die Straßen gerannt, »Ich sterbe, ich sterbe! Jetzt sterbe ich!« rufend. Daraufhin habe sie nach der Schrift geredet; später wurde sie in die Klinik eingeliefert. Ob die nervlich Gepeinigte beim Filmschauen ungut an Selbsterlebtes erinnert wurde oder sich – im Sinne von Alison Landsbergs Begriff des »prosthetic memory« – zu sehr mit den im Film präsentierten, geliehenen Erfahrungen identifiziert hatte, ist retrospektiv nicht zu klären.<sup>14</sup> Jedenfalls wurde NERVEN, nachdem er sich als traumatisierend herausgestellt hatte,<sup>15</sup> der Zensurbehörde übergeben und bis November 1920 um circa 1/3 Filmmeter gekürzt, wobei vor allem sexualisierte Nacktszenen und politische Straßenszenen herausfielen.<sup>16</sup>

Besonders letztere wären für wissenschaftliche Untersuchungen zum politischen Hintergrund von NERVEN aufschlussreich gewesen, denn der Film weist auf der Ebene der Narration eine große Nähe zu den realhistorischen Ereignissen auf, die ihn umgaben. Bereits im Dezember 1918 geplant, wurde er im Juni und Juli des Sommers 1919 gedreht und im Dezember 1919 in München uraufgeführt. Die Premiere fand gut ein Jahr nach dem Kieler Matrosenaufstand statt und nur wenige Monate nach den daraufhin einsetzenden Unruhen sowie Volksversammlungen, Streikaufrufen und politi-

---

13 Sylvia Wolf/Ulrich Kurowski, *Das Münchner Film- und Kinobuch*, hrsg. v. Eberhard Hauff, Ebersberg 1988: Eintrag von Carlamaria Heim, Josefa Halbinger, Jahrgang 1900, S. 33f.

14 Landsberg zufolge kann die Massenkultur Film bei Rezipierenden künstliche Erinnerungen und Gedächtnisinhalte technisch evozieren, die nicht auf persönlicher Erfahrung basieren. Medial vermitteltes Wissen, beispielsweise durch Filme, kann ins individuelle autobiographische Gedächtnis, ins Bewusstsein von Personen übertragen werden und zu deren Identitätskonstruktion beitragen. Infolgedessen ist es von Selbsterlebtem kaum noch zu unterscheiden. Siehe: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&cid=8213>> (25.1.2020). Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

15 Sascha Westphal, Der Film, der Münchner in den Wahnsinn trieb, in: *Die Welt* vom 29.10.2009.

16 Vgl. zur Geschichte der Versionen, Kürzungen und Re-Edition: Stefan Drößler, »Nerven« – Rekonstruktion eines vergessenen Filmklassikers, in: *Booklet zu Münchner Filmausgabe*, 2009 (edition filmmuseum 41), hrsg. v. Filmmuseum München und dem Goetheinstitut, S. 2–7.

schen Morden. NERVEN wurde an Originalschauplätzen der Münchner Räterepublik gedreht, re-enactet wurden die dortige Volksbewegung und Bürgerkämpfe,<sup>17</sup> in denen der gerade beendete Krieg nach Innen fortgesetzt wurde – mit denselben Waffen.<sup>18</sup> Und so hat der Film auch die Funktion eines politischen Szenenbilds in lebendiger Bewegtheit.

## Analogie: Nervensystem und Filmsystem

Victor Klemperer bezeichnete NERVEN im eben angeführten Eintrag als »flimmerndes«, »verrücktestes Chaos« voller »Extravaganzen«, kurzum den »irrsinnigsten Film unseres Lebens«.<sup>19</sup> Er stelle einen »irrsinnigen Menschen«, gemeint ist Roloff, zentral, der »von seinen Wahnvorstellungen verfolgt« werde. Der Film bilde filmtechnisch nach, was er verhandle. Klemperer schreibt: »[...]Auf der Leinwand wurden die Nerven mehrfach als die Dämonen des Menschen, ja als seine Seele apostrophiert.« Alles dränge »hier zu Übertreibungen, Häufungen, Verzerrungen, Extremen – und so ist das Stück ›Nerven‹ eigentlich ganz charakteristisch«.<sup>20</sup> Klemperers letzte Aussage, das Programmatischsein des Titels »Nerven« für den verhandelten Filminhalt und dessen Stil, kann weitergesponnen werden. Medienreflexiv sinniert der Film über sich selbst und seine Potenzen als neurologischer Krisenanzeiger.

In dieser Lesart lässt sich NERVEN auf der Formebene von dem, was er inhaltlich ventiliert, gewissermaßen anstecken. Das Medium Film wird quasi zum neuronalen Apparat, zum sensiblen Nervensystem, das vorfilmische

---

17 Steve Choe, *Of Nerves and Men: Postwar Delusion and Robert Reinert's Nerven*, in: Olaf Brill/Gary D. Rhodes (Hrsg.), *Expressionism in Cinema*, Edinburgh 2016, S. 41–64, hier: S. 41f., vgl. auch S. 61: »Yet the cinema is particularly relevant for its capacity to animate inert matter and for objectively recording pro-filmic events so that they may be represented to a spectator at a later time [...] granting the dead a celluloidal afterlife.«

18 Vgl. den Aufsatz von Mark Jones in diesem Band.

19 Stimmt Klemperer hier ungewollt in einen Generalvorwurf an das von ihm so geschätzte und häufig aufgesuchte Kino ein? Seine Anmerkungen zu NERVEN erinnern an zeitgenössische Texte wie »Der homo cinematicus« (zuerst erschienen in: *Deutsches Volkstum* 10, Oktober 1919, S. 319f.) des konservativen politischen Kommentators und Chefredakteurs Wilhelm Stapel (1882–1954). Stapel nimmt hierin an, das Kino kreierte einen neuen psychischen Menschentypus und bedinge dessen seelische Zerstörung, da die Konfrontation des Zuschauenden mit den huschenden, zuckenden, zappelnden Bildern der Flimmerwand langsam aber sicher die geistige Festigkeit der Menschen zersetze.

20 Siehe Klemperer, *Leben sammeln* (Anm. 9).

Impulse – Zeitstimmungen und crossdisziplinäre Wissenssettings – über die Sinnesorgane (konkret: die empfindliche Oberfläche des Zelluloids) aufnimmt und innerfilmisch weiterverarbeitet. Hierzu bringt NERVEN Figuren ins Spiel, die jeweils bestimmte Reiz- und Erregungsformen des neuronalen Netzwerks oder Teilbereiche des Nervositätsdiskurses verkörpern. Die kommunikativen und libidinösen Ströme, die sie verbinden, bilden den physiologischen Prozess einer Nervenübertragung nach, die nicht selten auch misslingt. Zwischenmenschliche Beziehungen werden durch destruktive (Trieb-)Energien angetrieben, die sich als entscheidend für Schicksale und unheilvolle Entwicklungen erweisen. Auf der Inhalts-, Form- und Ästhetik-ebene verlebendigt der Film die in höchstem Maße angegriffenen, ruhelosen Psychen der Weimarer Republik kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs.<sup>21</sup>

## Symbolik individueller und kollektiver Nervenschwäche

Reinert machte es sich in NERVEN zur Aufgabe, pressierende Problematiken innerhalb der deutschen Nachkriegsgesellschaft als kollektiv um sich greifende »nervöse Epidemie« zu inszenieren und schaffte dabei zahlreiche Anschlussstellen an den zeitgenössischen neuropsychiatrischen Nervendiskurs. Zwei prägnante kritische Zeitbilder über verschiedene Formen von im weitesten Sinn »Opfern des Kriegs« sind in das Vorspiel des Films eingelassen. Sie veranschaulichen die Topoi dramatische menschliche Verluste im Krieg (und weiterführend in der Revolution) sowie Opfer häuslicher oder krimineller Gewalt. Erstens wird im Rückblick auf den Ersten Weltkrieg im Cross-Cutting-Verfahren der Tod eines Sohnes nahe dem Schlachtfeld infolge einer Kopfverwundung nach einer Granatexplosion erzählt. Ihn und seine Mutter an der Heimatfront verbindet über die räumliche Entfernung eine telepathische Kommunikation,<sup>22</sup> in der sie einander synchron zu »sehen« und zu »fühlen« scheinen: »Mutter! Tausend Meilen von der Heimat stirbt

21 Choe, *Of Nerves and Men* (Anm. 17), S. 57: »The cinema puts into motion this delusional, traumatized thinking through its characters, form, and aesthetics«. Schoderer, »Geh bloß nicht in den Film...« (Anm. 7), S. 66: »Durch die Akzentuierung des filmischen Materials als flüchtiges, dissoziatives und gewissermaßen selbst nervöses Darstellungsmedium gelingt es Reinert, diese Nervosität als Symptom moderner Krisenerfahrung medial zu konzeptualisieren und die nervöse Dissoziation scheinbar auf den Zuschauer zu übertragen«.

22 Anton Kaes, *Mental Breakdowns*, in: Ders., *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton/Oxford 2009, S. 37–44, hier: S. 40–41.

Dein Sohn.« (Abb. 4, 5) Das Kriegsverlustbild korrespondiert mit einer späteren Szene, in der der zweite Sohn der als Brückenfigur fungierenden Mutter, diesmal bei einer standrechtlichen Erschießung in den Revolutionsunruhen, nachdem er zum Mörder an einem Unbekannten in der Masse geworden ist, erschossen wird.



Abb. 4, 5: Mutter »erfährt« telepathisch den Tod ihres Soldatensohns, *NERVEN* (1919)

Abb. 6: Schlafendtötung, *NERVEN* (1919)

Das zweite Zeitbild offenbart, dass *NERVEN* insgesamt darauf abzielte, das Perpetuieren interpersoneller Gewalt nach Ende des Kriegs aufzuzeigen – hier illustriert am Beispiel des Tötens durch Erwürgen einer zuvor Schlafenden (Abb. 6). Nach vollbrachter Gewalttat wendet sich der »Mörder« so gleich liebevoll und fürsorglich einem Kanarienvogel zu, dessen Käfig sich in demselben Zimmer befindet: ein moralisch gespaltenen Täter voller Empathie und Güte gegenüber einer hilfsbedürftigen Kreatur. Es handelt sich um eine Szene, in der – je nach Deutung – das Tabuthema Aggressivität in der Partnerschaft als Folgeerscheinung von kriegsbedingtem Stress oder aufgrund von traumatischer »Kriegsneurose« thematisiert wird.<sup>23</sup> In einer anderen Deutung ließe sich die obskure Szene auch als Gelegenheitstat eines Einbrechers und damit Illustration spontanen Totschlags aus Habsucht dechiffrieren. Ein Dieb in Zeiten wirtschaftlicher Not, der – aufgrund seiner soldatischen Killermentalität besonders – tötungsbereit ist?

23 Barbara Hales, Unsettling Nerves, in: Christian Rogowski (Hrsg.), *The Many Faces of Weimar Cinema*, Rochester 2012, S. 31–46, hier: S. 38. Hales interpretiert, *NERVEN* würde demjenigen Nachkriegsdiskursstrang zuarbeiten, der besagte, »Kriegsneurotiker« und mentale Störungen wären die Ursachen für die revolutionären Unruhen, ansteckende »Hysterien« und andere pathologische Fehlwicklungen gewesen: »Expressionist films such as *Nerven* present the viewer with a firsthand encounter with the psychic unconscious affected by the ravages of war« (S. 32, 36, 38); »Mental illness, brought on by the war, is ultimately played out on the front« (S. 39).

Ziel des Films ist ein Wechsel zwischen Mikro- und Makroebene, Onto- und Phylogenese, Individual- und Sozialpathologie. Er greift hiermit ein Prinzip auf, das bereits der Anthropologe und Massenpsychologe Scipio Sighele vertreten hatte:

»Struktur und Leben des Gesellschaftskörpers sind deshalb denen des menschlichen Organismus analog: Die soziale Individualität ist somit nur eine Psychologie in grossem Massstabe, in welcher sich, erweitert und reicher gegliedert, die Grundgesetze des individuellen Seelenlebens wiederholen [...]«. <sup>24</sup>

Auf dem Höhepunkt seines Wahns wird Roloff aussagen, an der eigenen Nervenbeschaffenheit sei deduktiv der Zustand der Nerven der Welt ablesbar: »An meinen eigenen Nerven erkenne ich die Nerven der Welt.« / »Die Nerven der Welt sind krank«. Im Einzelfatum spiegelt sich das Weltgeschick, die kollektive Psychose. So wird der beschriebene mikrokosmische Blick transzendiert und temporär auf Bevölkerungsgruppen, also auf die Makroebene, ausgedehnt. Die en détail vorgestellten Figuren fungieren als exemplarische Stellvertreter für ganze Gesellschaftssegmente, die von »Nervenschwäche« betroffen waren. Und vice versa wird gezeigt: Das Kollektiv enthält massenweise nicht intakte Einzelpersönlichkeiten und wird ergo als Kollektivsingular und Volksgemeinschaft instabil. Die »Masse« tritt in NERVEN in Form von Menschenmengen – einer Vielheit von Figuren – als Agentin auf den Plan. Sozialpathologisch affiziert erweist sie sich als ebenso nervlich zerrüttet und hysterisiert wie die Individuen.

Im Verlauf des Films geraten die individuellen Gefühlswelten zahlreicher Figuren ins Blickfeld, die Seelenzustände diverser Menschen und Massen. Der nervlich gestresste Zustand von Individuen wird, vor allem in der Gestalt Roloffs, ausgefeilt dargestellt. Dessen Innenleben wird als filmisches Psychogramm einer durch multiple Indikatoren geschüttelten Psyche präsentiert, was in seinem Fall in Wahnsinn und assistiertem Selbstmord endet. <sup>25</sup>

<sup>24</sup> Scipio Sighele, *Psychologie des Anflaufs und der Massenverbrechen*, Dresden/Leipzig 1897 [Erstausgabe 1891], S. 11.

<sup>25</sup> Vgl. Thomas Macho, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Frankfurt am Main 2017. In der Monographie schreibt Macho, wie der Selbstmord seit der Moderne und mit Verlust des Glaubens an ein Nachleben sukzessive entkriminalisiert, entmoralisiert, entheroisiert und entpathologisiert wurde und im 20. Jahrhundert zum individuellen Projekt und Teil einer Sterbekultur wird.

## Ästhetisierung von Roloffs singulärem Wahn

Gebündelt werden die nervösen Problemlagen, die in *NERVEN* ausgeleuchtet werden, in der Figur Roloffs, einem männlichen »Hysteriker«. Die allgemeinen und besonderen Gründe für seine psychische Überreizung bilden ein Potpourri aus Ätiologien, das von transgenerationell Übertragenem wie den »Sünden der Eltern«, väterlichem Alkoholismus, über degenerative Hereditätsmuster wie Erbkrankheiten, eine konstitutionelle Prädisposition zu »Hysterie« und familiäre Suizidgefährdung bis hin zu zivilisatorischem Stress (»Die fortschreitende Zivilisation« und der »Kampf ums Dasein«), »Kriegsnachwehen« (»Angst und Schrecken des Krieges«) und moralischen Erschütterungen reicht.<sup>26</sup> Die Hintergründe für Roloffs Individualpathologie und deren fortschreitenden Progress werden in eindrucklichen Szenen erzählt.

Zu Beginn des Films werden die Zuschauenden mit dem Vulnerabilität und Unheil auslösenden »Nervenschock« Roloffs direkt konfrontiert. Dieser ist zwar Resultat einer »äußeren Belastung«, die aufgrund einer »mechanischen Erschütterung« entsteht, lässt sich aber dennoch nicht nur als »physiologische Beschädigung« beschreiben. *NERVEN* bricht damit eine Lanze für die Auffassung einer »schockhaften traumatischen Überwältigung«, die psychogenetische Wurzeln hat und sich »im Idiom der Nerven« artikuliert.<sup>27</sup> Der Film von 1919 markiert eine Schwelle, an der der Schock zwar immer noch ein »prägnantes Krankheitsbild« darstellte, wie sich mit Ulrich Kochs *Schockeffekte* sagen lässt, aber nicht mehr notwendigerweise somatischen Ursprungs war. Die Zuschauenden bezeugen, wie in der Roloffschen Fabrik, just bei einer Jahresfeier mit zahlreichen Gästen, unter starker Rauchentwicklung eine Maschine explodiert und die Industriestätte umfänglich zerstört. Ein phallischer Turm kommt zum Einsturz, was gleich zweimal inklusive Achssprung gezeigt wird – eine symbolische Depotenzierung und

26 Schließt Reinert hier an das Hereditätsmodell an, das ob der Erfahrung der Psychogenie des Kriegs im Ersten Weltkrieg gerade zurückgedrängt worden war (vgl. die Kriegshysterieforschung, bestätigt durch Freuds Rede von 1918/9: Sigmund Freud u.a., *Zur Psychoanalyse der Kriegsnerven. Diskussion gehalten auf dem V. Internationalen Psychoanalytischen Kongress in Budapest*, 28. und 29.09.1918, Leipzig/Wien 1919, hier: S. 4)? Trotz seines temporären Rückgangs blieb das konstitutionelle Modell weiterhin virulent, wie sich in zahlreichen Patientenakten und Zeitschriftenartikeln der Weimarer Republik sowie in der Neuropsychiatrie zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs zeigte. Die ätiologischen Prinzipien der männlichen »Kriegshysterie« blieben widerstreitend.

27 Ulrich Koch, *Schockeffekte. Eine historische Epistemologie des Traumas*, Zürich/Berlin 2014, S. 143f.

Entmachtung des Fabrikbesitzers (Abb. 7–9). Roloffs Selbstbewusstsein, Narzissmus und Integrität scheinen gekränkt; dominoeffektartig ist mit diesem »Fanak eine Kette von Missgeschicken losgetreten, die den Vermögenden stufenweise in den Wahnsinn führen. Die Explosion ist der Startschuss für seine persönliche Katastrophe und seinen pathologischen Niedergang: »Meine Nerven waren Stahl. Seit damals aber [...]«.



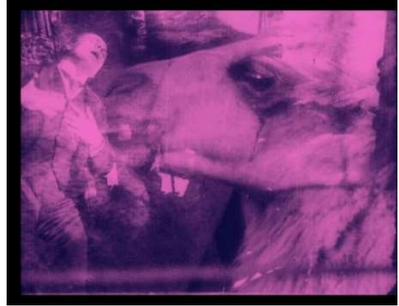
Abb. 7–9: *Machtfülle und Depotenzierung des Fabrikbesitzers Roloffs, NERVEN (1919)*

Steht die desaströse Anfangsszene in Analogie zu dem »nationalen Trauma« der Kriegsniederlage Deutschlands? Offeriert sie eine kritische Geste gegen die materielle Zerstörungsmacht des Kriegs (rauchstarke Einstellungen, die die Explosion zeigen, erinnern an Granatexplosionen im Ersten Weltkrieg)? Oder ist sie ein Sinnbild für unverstanden und unbetroert bleibende psychische Verletzungen des Kriegs bei »kriegsneurotischen« Veteranen (»shell-shock«), wie der Filmforscher Steve Choe in seiner Interpretation der paranoiden Täuschungen und halluzinatorischen Irrationalität Roloffs vorschlägt?<sup>28</sup> Hierfür spricht die Assoziation von Nerven mit Stahl, die auch in der populären Weltkriegsmetaphorik als »reinigendes Stahlbad des Krieges« angesprochen wurde. Die Geschichte zeigte jedoch, dass die für den Krieg mobilisierten soldatischen und zivilbürgerlichen Nerven keineswegs gestählt wurden, sondern nach seinem Ende noch »kränker« als im neurasthenisch durchwirkten Vorkriegsdeutschland waren.<sup>29</sup> *NERVEN* suggeriert zudem, dass stählerne Nerven Gelüste und Tierisches fernhielten. Verfielen Nerven,

<sup>28</sup> Choe, *Of Nerves and Men* (Anm. 17), S. 43–64, bes. S. 52. Ähnliche Deutungen verfolgen auch Philipp Stiasny, »Die Nerven der Welt sind krank. *NERVEN* (1919)«, in: Ders., *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*, München 2009, S. 191–202, bes. S. 200 und Kaes, *Mental Breakdowns* (Anm. 22), S. 42f.

<sup>29</sup> Vgl. den Aufsatz von Joachim Radkau in diesem Band und Ders., *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Wien 1998.

träte das Animalische im Menschen hervor: »Nerven, Ihr geheimnisvollen Wege der Seele [...]. Zum Tier wird der Mensch, wenn Ihr versagt«. Oder stellt die Einsturzszene auf symbolischer Ebene eine Bestrafung für die generelle Hybris der Moderne dar? Wendet sie sich gegen Industrialisierung, technische Progression und Fortschrittsgläubigkeit? Bildet sich hier eine Referenz auf einen gebrochenen globalen Expansionswillen, eine chiffrierte Kritik an Imperialismus und Kolonialismus ab (Roloff: »Unsere Erfindung, die größte seit Menschengedenken, macht uns zu Herren der Welt. / Mit unseren Maschinen und Werkzeugen, ersonnen jeden Widerstand zu brechen, erobern wir die Erde! Hört Ihr's? Die Erde!«)? — Jedenfalls scheinen Roloffs Ideale und Sicherheitsempfinden durch den Nervenschock irreversibel in Mitleidenschaft gezogen zu sein. Zeitgleich mit der Depotenzierung als machtgeriger Industrieller und Kapitalist geht ein Abdanken als Vertreter des Adelsgeschlechts einher. Wieder spiegeln sich in der filmischen Konkrektion allgemeine Veränderungen: In der Novemberrevolution 1918 war gefordert worden, Kaiser Wilhelm II. und die Bundesfürsten mögen abdanken und der Kronprinz auf den Thron verzichten, was zum Niedergang der deutschen Monarchie zugunsten einer parlamentarisch-demokratischen Republik führte. Obwohl die Throne der irdischen »blaublütigen Götter« bereits im deutschen Kaiserreich gewackelt hatten, war das Aristokratische weiterhin Gegenstand von Idolisierung. NERVEN nimmt diese Stimmung der historischen Schwellensituation auf, indem der Aristokrat Roloff auf eine *one-way*-Reise ins Pathologische geschickt wird.



*Abb. 10–15: Roloff emaniert aus Waschwasserspütze, Mehrfachüberblendung als Zeichen für Desorientierung Roloffs, Krallenhände greifen nach Roloffs irritiertem Konterfei, Kamelkopf nebst totem Roloff als Krisenanzeiger, Doppelgänger. Vom eigenen Ich verfolgt, Kutschfahrt mit Massenszenen, NERVEN 1919)*

Im Verlauf der sich entspinneenden NERVEN-Geschichte wird Roloff als Langzeitfolge dieses und weiterer nervlicher Schocks von Halluzinationen, Delirien, Wahnvorstellungen und Visionen heimgesucht – ein destabilisierter Geist. Mangelndes Selbstwertgefühl und emotionale Instabilität bedingen Misstrauen, Eifersucht bezüglich seiner Schwester und seiner Ehefrau sowie Konkurrenzgefühle gegenüber dem Volkslehrer Johannes. Seine äußerlich unauffällige Fassade bröckelt und wird zunehmend rissig. Gemäß der Formel ›Form entspricht Inhalt‹ äußern sich diese subjektiven ›Gesichte‹ filmstilistisch in Irrsinn markierenden Bildlichkeiten. Derangierte Portraits und gigantisierte Handmotivik präsentieren sich in neuartiger Sandwichüberblendungstechnik. Die Juxtapositionen und eigenwilligen Montagen muten – wie auch zeitgenössische Filmkritiker herausstellten – selbst als »flimmernd«, flackernd, jagend, »verrückt«, fieberhaft, übertrieben, extrem, verzerrt, expressionistisch, symbolistisch, ja »irrsinnig« an. Neben dem bereits erwähnten Cross-Cutting-Verfahren in der Mutter-Sohn-Beziehung gehören zu den Filmtechniken, die die visionären Bilder produzieren, Mehrfachbelichtungen.

In der ersten Wahnszene emaniert Roloffs gebeugte Ganzkörperansicht aus einer Wasserpfütze, die beim Reinigen des Fischgräten-Parkettbodens in seinem Schloss entsteht (Abb. 10). Das ausgegossene und mit Seife durchsetzte, blasenwerfende Wasser, das durch den Schrubber immer wieder neu in Bewegung gebracht wird, wird zur Spiegelfläche. Aus dieser tritt Roloffs sorgenvolles Antlitz hervor (»Was geht in mir vor? Wo bin ich? [...] Ich habe Angst, daß ich verrückt werde!«); er schaut den Zuschauenden an einer Stelle genau in die Augen, wodurch die schützende »vierte Wand« temporär einreißt und die Außerfilmischen unweigerlich involviert und zur Identifikation eingeladen werden. In der Folgeszene irrt Roloff erneut per Mehrfachbelichtung durch eine statische Baumallee, deren dünne Stämme durch eine zusätzliche dritte Bildebene auch vor seinem Gesicht vorbeiziehen, was seine innere Desorientiertheit symbolisch zum Ausdruck bringt (Abb. 11).

Als Roloff sich bei einem »berühmten Nervenarzt« Luft macht, der im Film als medizinische Autorität mit Fliege etabliert wird, versucht er, sich zurückerinnernd, in Worte zu fassen, wie seine Wahnbilder genau aussehen. In der doppelt belichteten Rückblendenszene füllen stark vergrößerte, entkörperlichte, geisterhaft wirkende Krallenhände die Leinwand, die nach Roloffs Gesicht in Nahaufnahme zu greifen scheinen (Abb. 12). Ähnlich wie in dem fünf Jahre darauf erscheinenden ORLAC'S HÄNDE von Robert Wiene, der auf *Les mains d'Orlac* (1920) von Maurice Renard basiert, werden

die Klauenhände zu sich verselbständigenden Partialobjekten, die an die körperlichen Manifestationen der durch traumatische Psychoschocks geschüttelten soldatischen »Kriegszitterer« erinnern,<sup>30</sup> wie sie sich in europäischen Medizinfilmern zwischen 1916 und 1918 zeigten.<sup>31</sup> Auch in *ORLAC'S HÄNDE* wird der nach einem disruptiven Schock in die Krise geratene männliche Protagonist von Alptraumvisionen mit einer makrosierten Hand geplagt, die ihn wie in Murnaus *NOSFERATU* (1922) zu packen versucht. Zusammengekommen handelt es sich um eine Allegorisierung der psychischen Kriegstraumata, die sich zu Wahnvorstellungen auswachsen.

*NERVEN* bedient sich an verschiedenen Stellen des relativ jungen filmischen Mittels des Close-Ups, um innere Kämpfe und Erlebniswelten aufzufalten. Das Gesicht wird in Anlehnung an Überlegungen des deutsch-ungarischen Filmtheoretikers Béla Balázs zur physiognomischen Landschaft und zum im Film größtmöglichen symbolischen Bedeutungsträger und -erzeuger, bei dem von allen raum-zeitlichen Koordinaten abstrahiert werde, wodurch sich ein grenzenloser, dynamischer Raum öffne.<sup>32</sup> Der Filmtheoretiker David Bordwell hebt die delirienhaften Szenenkompositionen in *NERVEN*, in denen ein Bildelement im Close-Up gegen eine distanzierte Sicht abgesetzt wird, als phantasmagorisch und expressiv hervor: »depth becomes a void out of which spectral figures rise, freezing or slowly swiveling before plunging out of view again. [...] these hands twist in despair, and the monumental faces tell of dreadful dreams.«<sup>33</sup> In derselben Szenenfolge erscheint ein bildfüllender, surreal wirkender Kamelkopf, der in Seitenansicht seine längliche Form präsentiert, indem er sich von der Kamera weg und dann wieder auf sie zudreht (Abb. 13). Zuspitzend berichtet Roloff dem Nervenarzt sodann, wie sein »eigenes Ich ihn verfolgt« – ein Doppelgängermotiv,<sup>34</sup> das schizophrene Züge anklingen lässt (Abb. 14). Durch die assoziativen Montagen und Sandwichüberblendungen springen

30 Claudia Liebrand/Ines Steiner, Monströse Moderne. Zur Funktionsstelle der *manus loquens* in Robert Wienes *ORLAC'S HÄNDE* (Österreich 1924), in: Matthias Bickenbach u.a. (Hrsg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003, S. 243–305.

31 Köhne, *Medizinische Kinematographie. Das abgedrehte Symptom*, in: Dies., *Kriegshysteriker* (Anm. 8), S. 178–241.

32 Siehe das Kapitel über die Großaufnahme in: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Leipzig 1924, S. 73ff.

33 David Bordwell, *Taking Things to Extremes. Hallucinations Courtesy of Robert Reinert*, in: *Aura* 6/2 (2000), S. 4–19, hier: S. 17f.

34 Vgl. Thomas Macho: *Der Glaube an den Doppelgänger. Verborgene Wurzeln der Geniereligiosität*, in: Julia B. Köhne (Hrsg.), *Exzellenz, Brillanz, Genie. Historie und Aktualität erfolgreicher Wissensfiguren*, Berlin 2020 (im Druck).

Vielfachbedeutungen auf, die die Zuschauendenassoziationen in verschiedene Richtungen laufen lassen.



*Abb. 16: Erwürgen der Ehefrau in Scherenschnittoptik, NERVEN 1919*

Was strapazierte Nerven alles bewirken können, wird im Filmverlauf in sich steigerndem Maße klar. In einer weiteren Szene gerät der/die Zuschauende, angestiftet durch Roloffs sich verdichtenden Verfolgungswahn, mit ihm zusammen in einen Bilderrausch, der durch eine Kutschfahrt zusätzlich dynamisiert wird: Auf Pferden reitende nackte Männer, gepaart mit unbekleideten Frauenleibern, die durchs Bild getragen werden, treffen auf Revolutionsszenen und Roloff, der meint, seine Frau Elisabeth erwürgt zu haben (Abb. 15, 16). Infolgedessen befürchtet er, dafür stante pede an die Wand gestellt zu werden. Auf narrativer und ästhetischer Ebene unterhält der Film eine negative Obsession mit Todesformeln: Roloff leidet neben der Angst vor Verdoppelung unter Angst vorm Sterben, vermeint, sich selbst oder Andere post mortem zu sehen, steigt als Priester in den Himmel auf, imaginiert sich als Lügner und Mörder, wird von den Toten der Fabrikexplosion respektive von den »Opfern des Krieges« rächend angegriffen (vgl. mittelalterliches Sensenmann-Motiv: »Seither sehe ich, wie sich als furchtbare Rächer die Geister der Toten erheben.. gegen uns.. gegen mich«), um schließlich, assistiert von seinem ehemaligen Widerpart Johannes, Selbstmord zu begehen.

## Im Film repräsentiertes Nervenwissen der Zeit: Trauma statt Wille

Ein Seitenblick auf psychiatrische und neurologische Schriften von Alois Alzheimer und Emil Kraepelin macht sinnfällig, wie detailgenau der Film *NERVEN Nervenwissen aus der Zeit* zu bearbeiten verstand. Eine Relektüre des Textes »Psychiatrische Randbemerkungen zur Zeitgeschichte« des renommierten deutschen Psychiaters Emil Kraepelin, der wie *NERVEN* im Juni 1919 entstand,<sup>35</sup> lässt einige Gemeinsamkeiten und Abweichungen zwischen Medizinwissen und Filmwissen sichtbar werden. Kraepelin, der als Protagonist der Etablierung der Psychiatrie als Wissenschaft gilt, weist in seinen zeitgeschichtlichen Anmerkungen auf die Doppelcodierung »erregte Nerven« hin, allerdings nicht im Lust- oder Leidenskontext wie Reinert, sondern bezüglich der kollektiven Kriegsbegeisterung im Vorfeld und während des Kriegs sowie des »Krankheitsbilds« »Kriegsneurose«. Erstere, irreführenderweise auch als »Kriegspsychose« bezeichnet, sei aber keineswegs eine krankhafte Erscheinung gewesen. Die »leidenschaftliche Erregung«, unter höchster Anstrengung des Willens »bis zum Siege durchzukämpfen«, sei mit dem Drang zur Selbstbehauptung, mit der »brennenden Begierde«, den Gegner zu schlagen, verbunden gewesen. Kriegerische Heldentaten hätten angeblich die »gesunde seelische Spannkraft unseres Volkes«, die »Vollkraft unserer Volksseele« bewiesen – nun aber sei das Seelenleben des deutschen Volkes ermüdet und »auf das tiefste erschüttert«.<sup>36</sup>

Im Weiteren weist Kraepelin, wie punktuell auch Reinert, auf den auslaugenden Charakter des Krieges hin. Sei das Volk während des Kriegs einem »gewaltigen seelischen Druck«<sup>37</sup> ausgesetzt gewesen, so leide es nun unter der massiven wirtschaftlichen Not. In diesem Zusammenhang geht der Psychiater konkret auf das Thema »Kriegsneurose« ein, welches in *NERVEN* nur vermittelt vorkommt, indem es sich in der Psyche der Protagonisten Roloff (in Form eines motivisch anders gelagerten Nervenschocks) und Johannes (in Form eines morbiden *tableau vivant* des Ersten Weltkriegs als Manifestation eines schlechten Weltgewissens, s. Abb. 20) niederschlägt. In Kraepelins Augen bilden die »hysterischen« Störungen einer »Kriegsneurose« ein Pendant zur »Unfallneurose«, etwa in Folge von Eisenbahnunfällen

35 Emil Kraepelin: Psychiatrische Randbemerkungen zur Zeitgeschichte, in: *Süddeutsche Monatshefte* 16 (Juni 1919), S. 171–183.

36 Ebd., S. 171.

37 Ebd., S. 173.

im 19. Jahrhundert. Ursachen beider Störungsbilder seien neben der Erschütterung Rentensucht und Willensschwäche der Betroffenen. Im Krieg käme der Widerwille hinzu, zu kämpfen und sich der potenziell todbringenden Kriegsgefahr auszusetzen. Degenerierte Krieger schwächten Kraepelin zufolge die Widerstandskraft des Heeres, da die Verweigerungsgeste dieser »gleichgültigen oder widerwilligen, verkommenen oder nervenschwachen«, »kriegsmüden« und »minderwertigen« Personen tendenziell für Kameraden ansteckend sei.<sup>38</sup>

Anders verhält es sich in *NERVEN*, in dem die Willensfrage nicht einmal touchiert wird (*Zwischentitel* und *Bildlichkeit* schweigen hierzu); an ihre Stelle tritt ein aufgeklärter humaner Gedanke, basierend auf der Einsicht in die Unsinnigkeit, Nerven- und Willensschwäche zu koppeln. Der Vergleich mit dem schriftlichen Diskurswissen legt frei, dass Reinert nicht sozialhygienisch dachte, sondern vielmehr investigativ und psychologisierend vorging. Gemessen an den im Film vorgeführten Charakteren resultieren »hysterische« Erscheinungen für ihn nicht aus geschwächtem Willen, sondern traumatischen Eindrücken der Psyche und unbewussten Seelenvorgängen. Statt der Willensproblematik protegierte *NERVEN* die Vorstellung psycho- oder traumato gener Verletzungen und einer Destabilisierung infolge von Krieg und Revolution als Verwirrung stiftende und potentiell tödliche Kräfte.

In *Der Krieg und die Nerven* von 1915 lokalisierte Alois Alzheimer die Seele des Menschen im Gehirn, das als »nervöses Zentralorgan« zur Auswertung der Nervenimpulse diene. Bei den komplizierten nervlichen Übertragungen von Impulsen der Sinnesorgane zum Gehirn agiere letzteres als Oberbefehlshaber, der Willensimpulse an die Muskeln aussende.<sup>39</sup> Hierdurch gewinnt Alzheimer ein epistemisches Bild, das sich mobilisieren und politisch instrumentalisieren lässt. Im Verlauf seines Textes wird das Gehirn und der von ihm ausgehende Wille im Verbund mit Disziplin und Wagemut zu einer Schlüsselfigur, von der Lösungen für die pressierende Degenerations- und Entartungsfrage sowie die Bedrohung durch Großstadtleben, Rausch und Selbstmorde ausgehen. Ein invalides Gehirn sei verantwortlich für die Negativauswirkungen von »psychischer Morbidität«, »Gebrechlichkeit« und »Chokwirkungen«<sup>40</sup> bei Soldaten und der Zivilbevölkerung auf internationa-

---

38 Ebd.

39 Alois Alzheimer, *Der Krieg und die Nerven*, Breslau 1915, S. 3.

40 Ebd., S. 10, 18f.

ler Ebene. Leistungs-, durchhalte- und anpassungsfähige Soldaten sowie bedacht, aber bestimmt handelnde Führerfiguren seien Ergebnis kräftiger Nerven.

Anders als der schriftliche Diskurs ersinnt der Film *NERVEN* insgesamt kein präzise definiertes, sondern ein diffus bleibendes Nervenbild. Er setzt auf Zustandsbeschreibungen wie »versagende« oder »überreizte« Nerven. Mit Fragen wie »Nerven, seid Ihr nicht selbst die Seele?«, klinkt er sich überdies in einen Diskurs ein, der »Nerven« und »Seele« analogisiert. Nicht nur Individuen besitzen ihm zufolge Seelen, sondern auch Kollektive wie »Völker« oder die »Welt«. Dies korrespondiert wiederum mit der massentheoretischen Auffassung, es existiere eine »Massen- oder Gemeinschaftsseele«, wie sie beispielsweise der Massentheoretiker Gustave Le Bon vertrat.<sup>41</sup>

## Massen, ihre Seelen und Führer. Massenpsychologische Anleihen

*NERVEN* hakt an einem fragilen historischen Punkt in den Massendiskurs ein: genau in dem historischen Moment, in dem »das Volk« nach dem Krieg sein politisches Leben eigenständig zu gestalten suchte, verbunden mit Anfangsschwierigkeiten, Irrungen und Wirrungen, wie die Revolution gezeigt hat. Es ist eine Zeit des Übergangs, in der »alte Kulturen« überkommen werden, Industrialisierung, Technisierung und Säkularisierung die Grundfesten der Menschen verändert haben, Verwissenschaftlichung, Urbanisierung und die Furcht vor Vermassung herrschen, was bis in die zwischenmenschlichen und sozialen Beziehungsgeflechte ausstrahlt.<sup>42</sup>

Neben der Individualpathologie wird in *NERVEN* die Ebene der Sozialpathologie studiert, wie mehrere Zwischentitel festhalten: »Wehe Euch Völker.. [sic!] von Nervenepidemien ergriffen.. und Schrecken und Panik«. Der Film affirmiert den Kollektivgedanken, demzufolge ganze Völker von überstrapazierten Nerven ergriffen sein können. Nervöse Nerven dehnen sich im Film vom Individuellen und Interpersonellen auf zahlreiche soziale Be-

41 Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*. [*Psychologie des foules*], Leipzig 1932 [Erstausgabe 1895], S. 10–13.

42 Gabriele Dietze/Dorothea Dornhof (Hrsg.), *Metropolenzauber. Sexuelle Moderne und urbaner Wahn*, Wien 2014, besonders S. 7–22.

reiche aus: den familiären, libidinösen, beruflichen, kirchlichen, revolutionär-politischen Bereich – alle sind permanent auf Krise gestellt. Eine Institution, die ein Außerhalb darstellte oder von der Erklärung, Schutz oder Hilfe zu erwarten wären, fehlt – auch die psychiatrische Nervenanstalt versagt als Heilstätte.

Ebenso wie Reinert konstatierte auch Kraepelin eine erkrankte und zermürbte »Volksseele«,<sup>43</sup> was die permanente Spannung der Gemüter im Weltkrieg und »Selbsterfleischung« wegen militärischer Misserfolge bedingt hätten. Das deutsche Seelenleben sei im Krieg stark beeinträchtigt worden, da der Krieg eine »fürchterliche Auslese unter unseren fähigsten und opferwilligsten Männern gehalten« habe.<sup>44</sup> Kraepelin referiert hier auf Todesfälle, spricht vom Verlust von begabten Männern mit Führungsqualitäten.<sup>45</sup> Ihm zufolge wollten die Massen den Krieg beenden: »[D]er einmal entfesselte Strom der Volksleidenschaften durchbrach alle Dämme.«<sup>46</sup> Der krankhafte Seelenzustand der »Masse« habe das öffentliche Fühlen und Wollen im Gesellschaftsleben verändert und im Bürgerkrieg einen gewaltsamen Umsturz der Gesellschaftsordnung bewirkt. Bei Menschenmengen sei eine »ungeheure Schar« von »Erregbaren, Haltlosen und Willensschwachen« zu verzeichnen, die neuartige bemerkenswerte Erscheinungen wie »hysterische Entladungen« zeigten.<sup>47</sup> Kraepelin wies der politisch agitativen »Masse« jede Menge Negativkonnotationen zu: Sie sei »triebhaft«, ohne »Selbstbeherrschung« und »Voraussicht«, blindlings und »rücksichtslos« wütend; es komme zu »einer Zurückdrängung der höheren Verstandes- und Willensleistungen zugunsten klarer Triebregungen.«<sup>48</sup> Der Einzelne werde als Teil einer »erregten Volksmasse« zu einem »willenlosen Werkzeuge der in ihr sich entwickelnden Antriebe«. Die Handlungen der »Masse« seien mitunter

---

43 Kraepelin, *Psychiatrische Randbemerkungen* (Anm. 35), S. 175.

44 Ebd., S. 182.

45 Was Reinert in *NERVEN* nicht anklagen lässt, ist eine zielbewusste Züchtung von tüchtigen »hervorragenden Persönlichkeiten«, »die Geschicke lenken« und führen könnten (allerdings werden manche Figuren vom Film durch ihren Tod ausgeschaltet). Durch die Förderung von »edlen und tapferen Söhnen« könne Kraepelin zufolge das Ziel der Erneuerung des Volkes erreicht werden (S. 182). Siehe auch Kraepelins »Zur Entartungsfrage« von 1908 oder »Geschlechtliche Verirrungen und Volksvermehrung« von 1918, die beide auf Auslese und Selektion von Entarteten, Syphilitiker, Alkoholsüchtigen etc. zielten.

46 Kraepelin, *Psychiatrische Randbemerkungen* (Anm. 35), S. 175.

47 Ebd., S. S. 176, 179.

48 Ebd., S. 176.

»sinnlos«, »töricht« und »kindisch« zu nennen.<sup>49</sup> Die Menschenmenge wird bei Kraepelin, ähnlich wie zu Zeiten des Ersten Weltkriegs der kollektive Militärkörper, als anfällig für »Hysterie«, Simulation, Desertion, Panikschübe, Zersetzung angesehen. Diese Zuschreibungen entlehnt der Psychiater der Massenpsychologie seit den 1870/80er Jahren, in der die klassischen Gesetzmäßigkeiten des epistemischen Objekts »Masse« festgelegt wurden.

In Revolution und Räterepublik habe sich gezeigt, wie die »proletarische Masse« aufgestellt sei:

»Wer die Menge kennt, ihre Unwissenheit und Kurzsichtigkeit, ihre Urteilslosigkeit und Leichtgläubigkeit, ihre Selbstsucht und ihren Wankelmut, ihre Bestimmbarkeit durch Schlagworte und Hetzereien, wird darüber nicht im Zweifel sein, daß sie gänzlich unfähig ist, die Zügel der Regierung zu führen.«<sup>50</sup>

Laut Kraepelin zeichnet sich eine »hysterische« Epidemie dadurch aus, dass »jeder dauernde schwere Druck auf die Volksseele Spannungen [erzeugt], die sich schließlich mit ungeheurer Wucht entladen und in ihrem blinden Wüten durch keine Vernunftgründe mehr gelenkt werden können.«<sup>51</sup> Erst kürzlich sei es gelungen, »von der Diktatur des Proletariats zur Demokratie zurück[zu]kehr[en]«.<sup>52</sup>

Analog zu Reinert behauptete auch Kraepelin, die »Hysterie« in Massenbewegungen funktioniere genau wie die »Hysterie« des Einzelnen. Wie im nächsten Passus zu sehen, erscheint Roloff in NERVEN als jemand, der als männlicher Singular die Zeichen der »hysterischen Masse« aufnimmt – ein hysterisches Massenindividuum. Wie die neuropsychiatrische Figur des »Kriegshysterikers« oder »Kriegsneurotikers« die Gefahr der Unterminierung der Ordnungsqualitäten der Armee verkörperte,<sup>53</sup> erscheint Roloff hier als Träger der Negativattribute der »Masse«.

---

49 Ebd., S. 177.

50 Ebd., S. 182.

51 Ebd., S. 175.

52 Ebd., S. S. 182.

53 Köhne: Kriegshysteriker en masse: Eine imaginative Koppelung, in: Dies., *Kriegshysteriker* (Anm. 8), S. 31–58.

## Das hysterische Massenwesen Roloff

Die Figur Roloff, Fabrik- und Großgrundbesitzer mit mehreren Schlössern und Vermögenserbe, wird mit einer festivitatsbezogenen Massenfiguration verbunden, die sich am Ende in Panik auflöst. Zunächst sehen wir eine festliche Menschenansammlung der Oberen Zehntausend, die der 500sten Jubilumsfeier des Familiengeschlechts Roloff beiwohnen. Dutzende bestgekleidete Frack- und Zylindertrager mit Spazierstock und Ansteckblume versammeln sich anlässlich der besagten Einweihung einer neuen Maschine, die laut Gastgeber Roloff die Weltbeherrschung einleiten soll. Der Schriftsteller Elias Canetti, der seine Studien zu Massenphanomenen Anfang der 1920er Jahre anlässlich einer »Protestdemonstration gegen die Ermordung Rathenaus« in Frankfurt am Main begann,<sup>54</sup> nannte eine ähnliche Versammlungsart in seiner 1960 erschienenen Massentypologie *Masse und Macht* »Festmasse«. Bei dieser dicht gedrängten, aber locker gestimmten, genussorientierten Form von Masse verschmelze der Einzelne mit anderen zu einem Kollektivleib, zu einer kollektiven Individualität.<sup>55</sup> Ziel jedes Menschen in der Masse sei es, von der »Beruhungsfurcht erlöst« zu werden und alle zwischenmenschlichen Distanzen aufzuheben: Es gehe »dann alles plötzlich wie *innerhalb eines Körpers* vor sich.«<sup>56</sup> Die gleichmachende Vergemeinschaftung, die wie jede Masse immer weiter wachsen wolle und eine gemeinsame Richtung anstrebe,<sup>57</sup> drücke sich in synchronem Handeln aus. Bei Reinert wird dies einerseits durch das aktive Zuhören der festlichen Masse erzielt, die gemeinschaftlich den Ausführungen Roloffs lauscht und dabei – wie Canetti es voraussetzt – an demselben Erleben partizipiert und von ähnlichen Affekten bewegt wird. Andererseits wächst diese Art der Masse durch ihren einheitlichen Kleidungsstil, aber auch durch Kollektivhandlungen wie Jubeln und Klatschen, zusammen.

54 Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1935*, München u.a. 1980, S. 93.

55 Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980 [Erstausgabe 1960], S. 70f.

56 Ebd., S. 14 (Hervorhebung im Original), S. 19.

57 Vgl. ebd., S. 30f.



Abb. 17, 18: *Sich versammelnde Festmasse, Roloff als aufgeblasener Führer, NERVEN 1919*

Die Art, in der sich die Gäste-Masse bei der Jubiläumsfeier stromartig auf die Fabrik zubewegt, unterteilt in einen Hauptstrom aus Gutangezogenen und mehrere Unterströme und Nebenflüsse aus einfachen Arbeitern, die schließlich in ihn einmünden (Abb. 17), regt einen Exkurs zu Siegfried Kracauers Idee des Ornamentalen der Masse an. Kracauer meinte, »wann immer das [Volk] Figuren bildet, [...] wachsen [diese] aus der Gemeinschaft hervor«. Obwohl die sich auf der innerfilmischen Jubiläumsfeier zeigende Strom-Formation gerade nicht dem abstrakten Massenornament als Selbstzweck gleicht, werden die Menschen auch hier zu »Bruchteile[n] einer Figur«,<sup>58</sup> die sich als »Oberflächenäußerung« und »ästhetischer Reflex« nur in der synthetisierenden Draufsicht und aus der Entfernung offenbart, »von den Massen, die [sie] zustandebringen, [aber] nicht mitgedacht« wird.<sup>59</sup> Wie »das Ornament der Masse« für die Einzelnen im Verborgenen bleibt, so haben auch die Gäste in *NERVEN* keine Einsicht in das Muster, das sie im Moment ihrer Zusammenkunft bilden; sie wissen nur, zu welchem Zweck sie sich hier versammeln. Erst die höher gelagerte Filmkamera erblickt in der »Masse« ein *Mehr* als die sie bildenden Individuen, das sich im Weiteren als nicht einschätzbar und unkontrollierbar erweisen wird.

In der Fabrik angekommen sind alle Augen auf den Redner Roloff gerichtet, der den Zuschauenden zeitweilig den Rücken zukehrt, um sich so dann wie auf einer Drehbühne der Kamera en face zuzuwenden (Abb. 18). Indem Roloff unmittelbar vor der »vierten Wand« steht, werden die Zuschau-

<sup>58</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977 [Erstausgabe 1927], S. 51.

<sup>59</sup> Ebd., S. 52.

enden genau wie dieser selbst durchgehend von der sternförmig angeordneten Festmasse angeblickt. Auf diese Weise bekommen sie die Reaktionen auf Roloffs Träume von der Welteroberung und -herrschaft durch Technologie und Fortschritt, das gespannte Zuhören und die jubilierend hochgestreckten Fäuste und Arme auf direkte Weise mit.

Die Roloffsche Führerfigur erinnert an Elemente aus Max Webers Herrschaftstypenlehre von 1922, die er in *Wirtschaft und Gesellschaft* entwickelte.<sup>60</sup> Hierin zeichnete Weber den charismatischen Führer als mit außeralltäglicher Vorbildlichkeit und Magie begabte Persönlichkeit, deren Autoritätswirken auf Gehorsam abziele. Er werde von seinen »Anhängern« (aus Begeisterung oder Not) hoffnungsvoll als »gottgesandt«, demagogisch, gleich einem Propheten oder Kriegshelden angesehen.<sup>61</sup> Der revolutionäre Charismatiker erstrahle in materiellem Glanz, der sein Herrschaftsprestige absichern soll. Von seinen Anhängern werde er anerkannt und angehimmelt, was in NERVEN umfänglich in Szene gesetzt wird, mit Ausnahme von Roloffs Ehefrau Elisabeth, die nahezu teilnahmslos in seine Richtung schaut (s. Abb. 18, linke untere Ecke), was das spätere Getrenntsein der beiden durch Roloffs Tod und ihre Liebe zu Johannes vorwegnimmt.

Wie der Filmwissenschaftler David Bordwell herausgearbeitet hat, wird in NERVEN in Steigerung der europäischen Tableauordnung eine extreme Tiefe des Raums mit intensiven Großaufnahmen im Bildervordergrund aus der amerikanischen Kinematographietradition kombiniert. So wird der Vorderraum des Kaders beispielsweise in der Rednerszene mal mehr, mal weniger von Roloffs Oberkörper mit Hinterkopf oder Gesicht ausgefüllt. An anderen Stellen bewegen sich Charaktere sogar in Richtung Kamera oder brechen seitwärts aus dem Bildausschnitt heraus. Im Bildhintergrund ergeben sich zugleich mehrere komplizierte Schichten, in deren mittlerer Tiefe teilweise wichtige Handlungsmomente passieren. Tendenziell werden laut Bordwell durch diese »stilistische Textur des Films« auf Mise en Scène-Ebene Räume zusammengezogen und mit Einsichten in traumatische oder angstbetonte psychische Prozesse verschaltet, die sich an Gesicht, Physiognomie, Pathosgesten und Gestik ablesen lassen.<sup>62</sup>

---

60 Max Weber, *Grundriss der Sozialökonomik. III. Abteilung: Wirtschaft und Gesellschaft*, Kap. III.

Die Typen der Herrschaft, Tübingen 1922, S. 122, 124, 140.

61 Ebd., S. 140.

62 Vgl. David Bordwell, A Nerve-Wracking Style, in: *Booklet zur Münchner Filmausgabe*, hrsg. v. Filmmuseum München und dem Goetheinstitut 2009, S. 11–15.



Abb. 19: Massenpanik im Versammlungsgebäude, NERVEN 1919

Den Wendepunkt von Roloffs Allmachtsphantasien stellt die (sabotagebedingte?) plötzliche Explosion der Maschine und die Destruktion der neueröffneten Fabrik dar, was die Feier just beendet. In der darauffolgenden Massenpanik zeigen sich die negativen Dynamiken der »Masse« wie Drängeleien, Schubsereien sowie Blockaden, Pfropfen- und Knäuelbildung. Die »Masse« gerät in Panik, erhält damit die Qualitäten einer Agentin und wird zu einem blindwütigen Kollektivsingular, der unvernünftig und überhitzt flüchtet (Abb. 19). Die Individuen in der »Masse« scheinen hysterisiert und ängstlich einem inneren Alarm und Fluchtimpuls zu folgen. Eine »kopflose Herde mit Tunnelblick«, die im Begriff ist, jegliche Hemmungen und ihr Verantwortungsgefühl zu verlieren. Canetti beschrieb die Panik der Masse wie folgt:

»Durch die gemeinsame, unmißverständliche Gefahr entsteht eine allen gemeinsame Angst. [...] So muß die Masse, eben noch auf ihrer Höhe [gemeint ist hier ein gemeinschaftlich genossener Theaterbesuch], mit Gewalt zerfallen. [...] Je mehr man um sein eigenes Leben kämpft, desto klarer wird es, daß man gegen die anderen kämpft.«<sup>63</sup>

63 Canetti, *Masse und Macht* (Anm. 55), S. 26–28 (Hervorhebung im Original).

Wie gesagt, markiert die Explosion in der Roloffschen Fabrik den Beginn seiner persönlichen Katastrophe. Als Reaktion auf diesen materiellen Verlust und die symbolische Niederlage verwandelt sich Roloff sukzessive in einen männlichen »Hysteriker«. Als filmfigürlicher Singular übernimmt er im Weiteren die Negativzuschreibungen an die »Masse«; er wird zur die »Masse« verkörpernden »hysterischen« Singulärgestalt. Le Bon hatte die »psychologische« oder »organisierte Masse« mit einem Hang zu erhöhter Gemütsregung, Suggestibilität, Phantasie, »Kollektivhalluzinationen«, die für Wirklichkeit gehalten würden, Triebregung und »intellektueller Hemmung« assoziiert; die »Masse« werde vom Unbewussten beherrscht, wobei die bewusste Persönlichkeit des Einzelnen schwinde und er unberechenbar werde.<sup>64</sup> Indem Roloff zum Träger und Projektionsraum des Massenhaften wird, suchen ihn mannigfaltige diffuse Symptomatiken heim: Ich-Schwäche, Unvernunft, ein Überhand nehmendes Unbewusstes, Wahnvorstellungen, Orientierungslosigkeit, Schuldgefühle, Angstzustände, Zittern, Atemnot, Depressionen, Sinnverlust und Selbstmordgedanken. Mit dieser Entwicklung schwindet sein Einfluss als Führer der Massen.

### Der sozialistische Lehrer Johannes

Als eine weitere charismatische Führerfigur wird der idealistische Sozialdemokrat und Lehrer Johannes vorgestellt. Anders als sein Antagonist Roloff, der auf die Wirkung von Macht, Geld und Expansion setzt, verkörpert er den Versuch, die Arbeitermasse gestützt von sozialen Ideen und politischen Programmen zu führen und sie für Inhalte zu begeistern. Johannes steht für das Prinzip einer nicht-radikalen und positiv besetzten Führerfigur, die die Arbeitsethik des Einzelnen lobt und soziale Gerechtigkeit erzielen will. Im Gegensatz zu Roloff befasst sich Johannes, der im Film getreu seines Namensvetters, dem Apostel Johannes und Lieblingsjünger Jesu Christi, als »Apostel des Volkes« adressiert wird, mit gewaltfreien Lösungen. Wie sein christlicher Vorgänger predigt er, dass »Menschheitsideale nicht durch Gewalt verwirklicht« würden. Seine Person umgibt ein geheimnisvoller Nimbus und eine Zauberhaftigkeit, wie es Le Bon für den Führer einer »Masse« gefordert hatte.<sup>65</sup> Indem er bestimmt behauptet, seine Vorschläge mehrfach wiederholt, an die Kraft der Übertragung und Nachahmung der von ihm

<sup>64</sup> Le Bon, *Psychologie der Massen* (Anm. 41), S. 10–28, bes. S. 18.

<sup>65</sup> Ebd., S. 109–120.

verkündeten Ideen und Lehren glaubt, finden seine politischen Inhalte Verbreitung in der sozialdemokratisch gepolten Zuhöreremasse.<sup>66</sup> Zugleich proklamiert Johannes seine Inhalte behutsam: Er möchte das Gefälle zwischen Armen und Reichen einebnen. Durch seine subtile Gestik und sein involvirendes Sprechen, das »Machtgier« und »Blutausch« (Roloffs) abwertet, erreicht er bei den Zuhörenden eher Tiefenschichten. Mit Gerechtigkeitsinn, Sozialbewusstsein und moralischer Integrität versucht Johannes, seine Bildungspolitik durchzusetzen und der Masse der Arbeiter eine produktive und selbstbestimmte Richtung zu geben, als wolle er sie zu einem kommunistischen »Wir« formen und als politische Agentin ermächtigen.



Abb. 20: *Kniefall Roloffs vor Weltkriegsverlusten, Nerven 1919*

Neben der Ausrichtung aufs Künftige schließt Johannes an die schwierige Weltkriegsvergangenheit an – mittels einer sensiblen Kniefall-Geste. Um sein gedankliches Momentum zu visualisieren, zeigt NERVEN in einem Traumbild, wie er eine surreale Anordnung »betritt«, die Orte und Zeiten zusammenschmilzt. Johannes positioniert sich in einem morbiden *tableau vivant*

<sup>66</sup> Ebd., S. 104–109.

mit toten Soldaten um einen knorrigen Baumstumpf, das bereits zu Beginn dieser Filmversion aufscheint, in verzweifelter knieender Haltung (Abb. 20).

Als Respektsbezeugung für sein politisches Programm teilt sich vor seinen Füßen die Menge, als er auf der Volksversammlung auftaucht. Seine Anhänger, in einfachen Anzügen mit Krawatte gekleidet, schwenken freudig die Hüte, als sie ihn zu seiner Rednerposition im Bildvordergrund durchlassen. Auch ihn betrachten wir vermittelt durch seine Subjektposition, wie Roloff sehen wir ihn in Rückenansicht sprechen, während Teile der Zuhörer-masse dem Sprecher zunicken. Es bestehen also gleiche Ausgangsbedingungen: Bei beiden empfangen die Zuschauenden die Reaktionen der »Masse« auf sie unmittelbar.

Johannes versteht offenbar die Merkmale der Masse, die Le Bon zufolge »ein einziges Wesen [bildet]«. <sup>67</sup> Die »Masse« wurde im 19. Jahrhundert wie eine Ansammlung von Individuen mit einer Psyche betrachtet. Die »Massenseele«, die diesem vielköpfigen Individuum zgedacht wurde, funktioniert nach ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die anthropomorphe Betrachtungsweise der Gemeinschaft, die sie mit einem menschlichen Organismus analogisiert, hängt mit der Tradition der verschränkenden Betrachtung von Onto- und Phylognese zusammen, die sich in philosophischen und soziologischen Werken in vielfältigen Wendungen findet, wie Sighele und Le Bon belegen. <sup>68</sup> Johannes hat offensichtlich Kenntnis von der Notwendigkeit einer hypnotischen Führergestalt und von der »Gemeinschaftsseele«, bei der sich die Einzelpersönlichkeit in Richtung »Automat« wandelt. Der Lehrer kennt ihre Beeinflussbarkeit, wie durch die Macht geistiger Übertragung gänzlich andere Gefühls- und Handlungswelten evoziert werden können und das Verantwortungsgefühl Einzelner ausgeschaltet wird: die gesteigerte Gemüts- und Intellektgehemmtheit, die bei guter Führung etwas Heldisches vollbringen <sup>69</sup> oder aber in leidenschaftliche Gewalttaten umschlagen können. Obwohl er um diese Dinge weiß, nutzt er sie lobenswerterweise nicht für seine Zwecke aus.

Der Münchner Psychiater Eugen Kahn greift die Le Bonsche Idee auf, dass die suggestible, triebbestimmte und affektbetonte »Masse« je nach Füh-

---

<sup>67</sup> Ebd., S. 10.

<sup>68</sup> Sighele, *Psychologie des Anlaufs* (Anm. 24), S. 4–6 und Le Bon, *Psychologie der Massen* (Anm. 41), S. 10–20.

<sup>69</sup> Ebd. (Le Bon), S. 19.

»zum sinnlos verbrecherischen Wüten [oder] zur heldenmütigen Selbstaufopferung« bewegt werde.<sup>70</sup> Die »Masse« sehe zum Führer »als einem ihr Wesensfremden, Höheren in Ehrfurcht und Liebe auf.«<sup>71</sup> Die Distanz komme durch Ungleichartigkeit von Masse und Führer zustande. Im Gegensatz zur Masse verfügten durchsetzungsstarke Führer über eine harmonische Persönlichkeit, seien intelligent und willensstark und beherrschten ihre Affekte.<sup>72</sup> Ihre Botschaften an die geistig minderwertige, primitive »Masse« müssten in simplifizierter und aggravierter Form vorgebracht werden.<sup>73</sup>



Abb. 21: Redner Roloff und seine Schülerin Marja, *NERVEN* 1919

Während er spricht, wächst Johannes rückwärtig eine Muse zu, die seinen Reden andächtig lauscht: Marja, Roloffs Schwester und seine ehemalige Schülerin. Sie ist in den Volkslehrer verliebt und spiegelt Johannes' Redekunst: »Ich kann nur jemandem gehören, der die Seelen der Menschen beherrscht – so wie Lehrer Johannes«. Unabhängig von der Frage, ob Marjas hiesige Erscheinung als reale Figur zu lesen ist oder es sich um eine Geistererscheinung handelt, bilden die beiden eine bemerkenswerte Doppelfigur,

70 Eugen Kahn, Psychopathen als revolutionäre Führer, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 52/1–3 (5.8.1919), S. 90–106, hier S. 103.

71 Ebd., S. 103.

72 Ebd., S. 101f.

73 Ebd., S. 103.

wobei er ihr Anbeten seiner Person nicht sehen kann (Abb. 21). Symbolisch stärkt Marja ihrem Idol den Rücken und scheint jedes von ihm gesagte Wort aufzusaugen. Sie lernt offenkundig für ihre eigenen Bestrebungen als weibliche Führerin der Massen, wie sich später herausstellt. Obschon dies in dem fragmentarisch vorliegenden Film nicht ausbuchstabiert wird, macht es den Anschein, als fruchteten Johannes' Ideen schlussendlich nicht. Marja wird sein Erbe antreten, jedoch unter veränderten Vorzeichen und mit verschiedenen Konsequenzen.

### Die gewaltbereite Revolutionärin Marja

Die dritte Massenart, die in *NERVEN* filmisch analysiert wird, ist eine gewaltbereite Affektmasse, die mit der weiblichen Figur der Marja zusammenhängt. Im ersten Teil des Films ist Marja am Vorabend ihrer Hochzeit im Schwellenstadium einer Braut zu sehen, der ihre Zofe vergeblich versucht, probenhalber den Hochzeitsschleier aufzusetzen. Denn die Braut in spe fühlt sich plötzlich magisch von der Energie angezogen, die von einer sich auf einer nahegelegenen Straße versammelnden »Masse« abstrahlt. Obwohl sie die Straßenunruhen nicht sehen kann, fühlt sie sich von der »Masse« affiziert: Marja: »Wie die Erde unter etwas Unerhörtem, Ungeheurem bebte« (Abb. 22). Mit Sigmund Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* lässt sich ihre Sensualität für »Schwingungen« dieses erfüllten geschichtsgewaltigen Ereignisses der Revolution als Effekt einer Ansteckung identifizieren: »Die Tatsache ist die, dass die wahrgenommenen Zeichen eines Affektzustandes geeignet sind, bei dem Wahrnehmenden automatisch denselben Affekt hervorzurufen.«<sup>74</sup> Als Einzelfigur verkörpert Marja hier allegorisch die Empfänglichkeit und Suggestibilität der »Masse« nebst Hingabebereitschaft an einen Führer, wie in der vernarrte-Muse-Szene mit Johannes zu sehen war. Marjas Affekte erhöhen sich in ihrem Hinstreben zur Versammlungsmasse; sie partizipiert an der »genußreiche[n] Empfindung für die Beteiligten, sich so schrankenlos ihren Leidenschaften hinzugeben und dabei in der Masse aufzugehen, das Gefühl ihrer individuellen Abgrenzung zu verlieren.«<sup>75</sup> Dies ist der immaterielle Stoff, der Marja ruft, angelockt und verführt. Als sich ihr

---

74 Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig u.a. 1921, S. 30.

75 Ebd.

in dieser entrückten Verfassung der sie bewundernde Gärtnerbursche nähert, lässt sie ihn kurzerhand abblitzen, was ihn ins Verderben stürzen wird (Abb. 23).



Abb. 22–24: Braut in spe Marja wird von der »Masse« magisch angerufen, Revolutionärin Marja, Der Straßennob NERVEN 1919

Wie Marjas Beziehung zur »Masse« gestaltet wird, korrespondiert mit der Historie der weiblichen Symbolik der »Masse«, mit ihren diskursiven Effeminierungsformen. In den Texten der Massentheoretiker Sighele und Le Bon können die scheinbar nur oberflächlich eingesetzten Weiblichkeitsmetaphern als diskursstrategische Katalysatoren interpretiert werden, durch die die »Masse« dämonisiert, pathologisiert und abgewertet wurde. Zahlreiche Theoretiker/innen haben gezeigt, wie der »Masse« im 19. Jahrhundert klassische Hysterie- und Weiblichkeitsattribute wie Bereitschaft zu Lüge und Täuschung, ein Hang zu Theatralität, Schein und Simulation sowie Intellekthemmung, Diffusität und Ich-Schwäche zugewiesen wurden.<sup>76</sup> Philipp Stiasny hat herausgearbeitet, wie sich in der – seiner Einschätzung nach – pathologisierten »Vertreterin der Radikalen« Marja Negativkonnotationen der »Masse« bündeln. So werde sie im letzten Drittel des Films als idealistische Revolutionstreiberin im androgynen Garçonne-Look, als »Vorkämpferin der gewaltsamen Revolution« portraitiert.<sup>77</sup> Marja steht für die kurzlebige revolutionäre »Masse«, die sich schlussendlich durch ihre ideologisch-fantastische Aufladung und Gewaltlust in Straßenkämpfen selbst zerstört – Johannes kommentiert enttäuscht: »Sie verzerren meine Ideen durch Kampf und Gewalt«.

<sup>76</sup> Siehe hierzu unter anderem Untersuchungen zur Revolution von 1848: Ute Gerhard, Die Masse als Weib. Kollektivsymbolische Verfahren als Strategien des politischen und literarischen Diskurses im 19. Jahrhundert, in: Annegret Pelz u.a. (Hrsg.), *Argument-Sonderband 172: Frauen – Literatur – Politik*, Hamburg 1988, S. 145–153.

<sup>77</sup> Stiasny, »Die Nerven der Welt sind krank« (Anm. 28), S. 201.

Im Kapitel »Menschenschwärze« aus *Die Verachtung der Massen* charakterisiert der Kulturphilosoph Peter Sloterdijk die Zwieltichtigkeit und Unverlässlichkeit der »Masse« wie folgt:

»Die Subjektwerdung der Masse wird im Augenblick ihres Vollzugs blockiert – weswegen die Masse, als Auflaufmasse verstanden, nie anders als im Zustand der Pseudoemanzipation und der Halbsubjektivität angetroffen werden kann – als ein vages, labiles, entdifferenziertes, von Nachahmungseinflüssen und epidemischen Erregungen gesteuertes, weiblich-faunistisches, präexplosives Etwas.«<sup>78</sup>

Unter Marjas radikal-linker Führung verwandelt sich das Angesicht der »Masse«; sie wird zu einem chaotischen Knäuel ohne Richtung und Ziel, das wild in den Gassen hin- und herläuft oder die Gewalt gegen sich selbst richtet: Zahlreiche Tote sind die Folge (Abb. 24). Mit dem Wandel ihrer äußeren Form ändert sich auch ihre Potentialität. In diesem Fall drückt die unförmige Figürlichkeit ihren Niedergang aus. Unweigerlich denkt man an das geflügelte Wort einer selbstzerstörerischen Revolution, »die ihre eigenen Kinder verschlingt«, wie durch den französischen Revolutionär Pierre Vergniaud 1793 eingeführt. Schlussendlich macht Marja dieses Stichwort auch für sich selbst wahr und nimmt sich das Leben. Sie stirbt für ihre Ideale und in Präsenz ihrer großen Liebe Johannes.

#### Der Gärtnerbursche als Täter und Opfer in der Masse

Die vierte Massenart, deren Funktionsweise in *NERVEN* debattiert wird, ist die führungslose destruktive Straßenmasse. Die dunkle proletarische und kriminelle Seite der »Masse« in ihrer Möglichkeit der Entgrenzung und des Fehllaufens spielt der Film anhand der Gestalt des Gärtnerburschen durch. Der Liebeskranke, von Marja abgewiesen, nähert sich kurzerhand demjenigen, dem – vermittelt durch Johannes – Marjas ganze Leidenschaft gilt: der »Masse«, ohne zu ahnen, auf welche Kräfte er sich einlässt. Marja hat ihn als Feigling beschimpft, der sich mit Liebesdingen befasse, während es bei den Massenaufmärschen »da draußen um Leben und Tod [gehe]«. Infolgedessen fühlt der Gärtner sich zu einer »großen Tat« provoziert. Da er die Ziele und Gesetze der Masse nicht kennt, ahmt er ihr Gebaren und ihre Impulse lediglich oberflächlich nach. Als kurzfristig Eingestiegener kennt er die inneren

<sup>78</sup> Peter Sloterdijk, *Menschenschwärze*, in: Ders., *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2000, S. 13f.

Dynamiken der »Masse« nicht. So lässt er sich in den Strudel der Massenrevolte einsaugen, in dem es unübersichtlich und bürgerkriegsähnlich zugeht. In der Hoffnung, irgendetwas von Bedeutung zu tun – vermutlich um Marja zu imponieren, ergreift der Gärtner kurzerhand eine Axt und begeht völlig ungerichtet und unmotiviert einen Totschlag an einem Unbekannten (Abb. 25). Anders als seinem Rivalen in Sachen Liebe, Johannes, ist ihm die Macht der Massenseelenverführung nicht gegeben, deswegen wird er zu ihrem Gewaltboten. Als Amokläufer, der nach Stiasny eine »unerklärliche Affektat«<sup>79</sup> ausführt, erschlägt er einen rauchenden Mann mit geschultertem Gewehr, in den er zufällig hineinflücht, mit dem Beil. Weder seine irritierten Eltern (die Mutter ist aus der Telepathieszene bekannt) noch eine Gruppe, der seine Axt aufgefallen ist, können ihn von der Tat abhalten. Mit dieser Extremtat ist die »Masse« zu einem Ort für unnachvollziehbare Gewaltverbrechen geworden. In den Worten Kraepelins: Nach einer »heftigen Gemütserschütterung« tritt eine »triebhafter Entladung auf«, das Bewusstsein trübt sich und es kommt zu blinden Angriffen gegen die Umgebung.<sup>80</sup> Diese Episode spiegelt die Diffusität und Konfusion der Revolution 1918/19 wohl am treffsichersten wider. Sie zeigt, wie schwierig es war, eine klare Durchsicht zu behalten – was übrigens auch für die reflexive historiographische Retrospektion gilt.



Abb. 25: *Spontaner Mord in der Masse*, NERVEN 1919

<sup>79</sup> Stiasny, »Die Nerven der Welt sind krank« (Anm. 28), S. 199.

<sup>80</sup> Kraepelin, Psychiatrische Randbemerkungen (Anm. 35), S. 176.

Mehr noch als die weibliche Figur der Marja sie verkörpert, entsprechen die Handlungen des gefühlsbetonten Gärtners stereotypen Weiblichkeitsbildern und Destruktivenergien der »Masse« wie Impulsivität, irritierbare oder übertriebene Gefühle. Ein frühes Beispiel für die semantische Verkoppelung von Weiblichkeit und Masse, in der der »Masse« erhöhte Suggestibilität, Reizbarkeit und emotionale Homogenität unterstellt werden, lieferte der Sozialdemokrat Eduard Bernstein 1889 in der Zeitschrift *Die neue Zeit*:

»Jeder einzelne in der Menge ist befangen, er ist der äußeren Eingebung zugänglicher als im gewöhnlichen Leben, wenn auch entsprechend seiner Charakteranlage in verschiedenem Grade. Aber da die Mehrheit in der Menge aus leicht erregbaren, willensschwachen Individuen besteht, entwickelt sie alle Eigenschaften, die man als die des Weibes bezeichnet: große Reizbarkeit und Neigung zu extremen Handlungen: zu übertriebener Aufopferung, aber auch zu übertriebener Wildheit und Grausamkeit.«<sup>81</sup>

Als Reaktion auf seine Tat werden die der »Masse« in der Theorie vielfach unterstellte gewaltsame Prädisposition und ihre kriminellen Tendenzen wirksam. Sie entladen sich ebenso plötzlich, explosiv, instinkthaft, es zeigt sich die »pathologische Naturwildheit« des »Mobs«. Die aufständische Menge, die den uninspirierten Totschlag bezeugt hat, entwapfnet den Gärtner und eine Autoritätsperson fragt ihn nach seiner Tötungsmotivation. Als dieser mit den Achseln zuckt, richten die Umstehenden ihn kurzerhand eigenmächtig hin, in einem Femegericht: Er wird an die Wand gestellt und mit einem Gewehr erschossen (Abb. 26). Die spontane Hinrichtung in »Wildheit und Grausamkeit«, wie Bernstein postuliert hatte, umgeht die staatliche Rechtsordnung. Ein Pietätsbild, gebildet aus Mutter, Vater und Sohn (Abb. 27), hinzu tritt beschämt Marja, bestätigt: Aus dem Liebeskranken ist ein Mörder und schließlich ein Opfer der Masse geworden.

---

81 Eduard Bernstein, Menge und Verbrechen, in: *Die neue Zeit. Wochenschrift der Deutschen Sozialdemokratie*, Berlin 1889, zit. n. Wolfgang Hagen, *Die Schillerverehrung in der deutschen Sozialdemokratie. Zur ideologischen Formation proletarischer Kulturpolitik*, Stuttgart 1971, S. 8f.



Abb. 26: *Femegericht der Masse*, NERVEN 1919

Abb. 27: *Pietà: Vater und Mutter mit getötetem Sohn*, NERVEN 1919

Mittels dieser Gewalteruption werden zwei Referenzen aufgerufen und kritisiert: Erstens, das standrechtliche Töten von beispielsweise Kriegsdesserteuren und, zweitens, die Praxis des Fememords in den unruhigen Anfangsjahren der Weimarer Republik.<sup>82</sup> Auch im Fall der Gärtnertötung hat man es mit der spontanen außergerichtlichen Verurteilungs- und Strafform der Privatjustiz zu tun, eine illegale Tötung nach unklarem Verfahren.

Im Moment der kollektiven Gärtnertötung löst sich die Beobachtung des Juristen Sighele, der heterogene Massen als zentral für das moderne Leben befand, ein, dass Menschenansammlungen eine »niedrige mentale Kapazität« und »mangelnde Intelligenz« aufwiesen, die sie zu gewaltsamen und kriminellen Handlungen trieben. Hier zeigt sich, dass der Film NERVEN nicht beantwortbare strukturelle und moralische Fragen aufwarf, die in angrenzenden Fachdiskursen schon länger hitzig diskutiert wurden. So ging Sighele in *Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen* [*La Folla Delinquente*] von 1891 der juristischen Frage nach, was geschieht, wenn »der Angeklagte einmal nicht ein Individuum, sondern eine Volksmenge« ist – wie hier im Fall der Gärtnertötung. Ihn beschäftigte die Situation, dass eine Gruppe von Menschen, die gemeinsam an einem Aufruhr beteiligt waren, angeklagt wird. Hier solle kollektiv-psychologisch bedacht werden, dass »dieselben nur Schiffbrüchige sind, die ein Orkan, in den sie ohne Wissen geraten, dorthin

82 Fememorde waren politische Morde, die an vermeintlichen Verrätern aus den eigenen Reihen (zum Beispiel an Geheimnisverrätern hinsichtlich Waffendepots) begangen wurden, vor allem bei rechtsextremen Untergrundbewegungen, aber auch linksextremen Gruppierungen. Ein »Störfall« wurde erkannt und umgehend ausgeschaltet. Der Statistiker Emil Julius Gumbel beschrieb die Femeverbrechen in *Vier Jahre politischer Mord*, Berlin-Fichtenau 1922.

geschleudert hat.«<sup>83</sup> Wer kann für ein Massenverbrechen zur Verantwortung gezogen werden? Sighele wies der »Masse« und ihren Mitgliedern Konnotationen zu wie Reizbarkeit, Erregbarkeit, »psychologische Gärung« (Enrico Ferri), Unkontrolliertheit, eingeschränkte Zurechnungsfähigkeit, Ansteckung, Suggestibilität, Wildheit, Explosivität, Affektbetontheit, Potentialität und Willenlosigkeit. Angesichts eines Aufruhrs sprach Sighele von einer »atavistischen Auferstehung«, bei der die »Hüllen der Kultur fallen und den Wilden wieder erscheinen« ließen.<sup>84</sup> Ihm zufolge »addieren« sich »die Kräfte zusammenwirkender Menschen« nicht, sondern »paralisieren einander«,<sup>85</sup> so dass sie wie ein »Nährboden« seien, auf dem sich der »Bacillus des Bösen« sehr leicht entwickle und der des Guten fast immer zu Grunde gehe, weil er darin nicht seine Lebensbedingungen fände.<sup>86</sup>

Alle von Reinert vorgeführten Führerfiguren haben Elemente psychisch abnormer deutscher Revolutionsführer, die nach Kahn angeblich in den »beiden Räterepubliken« als Kommunisten oder »Reformpädagogen« aktiv waren. Kahn klassifizierte sie als »ethisch defekte und minderwertige« Führer voller Eitelkeit und Gewinnsucht, »hysterische« Führer, die von Theatralität und Selbstsucht gekennzeichnet seien, »fanatische« Führer mit einem Hang zur Leidenschaft, Demagogie und Selbstüberschätzung und »manisch-depressive« Führer.<sup>87</sup> Revolutionsführer seien meist disharmonische, kritikunfähige Persönlichkeiten mit unrealistischen Zielen. Er ordnete ihnen ein »gesteigertes Selbstgefühl, Großsprecherei und Großmannssucht« sowie affektive »Erregbarkeit« zu. Viele handelten infantil, unsachlich, egoistisch, träge, rücksichtslos oder willkürlich und litten unter der Problematik einer fehlenden »Stetigkeit des Willens«:

»[I]n schwierigen Situationen, in denen sie ganz auf sich allein gestellt sind, [versagen sie] sehr häufig kümmerlich und [verlieren] den letzten Rest der scheinbaren Größe, mit der sie sich auf dem Gipfel ihrer Macht zu schmücken versuchten.«<sup>88</sup>

Auch wenn Reinerts Charakterisierung der »Masse« und ihrer Führer nicht so abwertend und pathologisierend wie bei Kahn oder Kraepelin ausfiel, so

---

83 Sighele, *Psychologie des Anlaufs und der Massenverbrechen* (Anm. 24), S. Vf.

84 Ebd., S. 118.

85 Ebd., S. 16.

86 Ebd., S. 79.

87 Kahn, *Psychopathen als revolutionäre Führer* (Anm. 70), S. 91–94.

88 Ebd., S. 101.

lässt auch er von den vorgeführten Führergestalten und Massenbewegungen letztlich keine positiven Entwicklungen ausgehen.<sup>89</sup>

### Das Ende oder ein unrealistischer Neuanfang?

Der Spielfilm *NERVEN*, der auf sein zeitgenössisches Publikum selbst traumatisierend gewirkt haben soll, trat an, um die »nervöse« Zeitstimmung innerhalb der deutschen Nachkriegsgesellschaft in Szene zu setzen. Der bildgewaltige »Monumental-Film« ahmte durch narrative, montage-technische, dramaturgische, ästhetische und schauspielerische Mittel die hypernervöse Stimmung nach, der er entsprang.<sup>90</sup> Als potenter Wissenspopularisierer reflektiert er historisches und historiographisches Wissen ebenso wie kultur-, sozial-, medizin- und neuropsychiatriegeschichtliche sowie massenpsychologische Diskurspartikel und führt deren Durchlässigkeit füreinander vor. Gegossen sind die verfilmten Diskurse in eine expressionistisch-symbolistische, hyperästhetisierte Filmsprache, die eine linear-gebrochene Montage, Überblendungen, Nahaufnahmen und Tiefendimensionen der Filmbilder favorisiert.

*NERVEN* hat sich als ein buntes Kaleidoskop aus Wissensfacetten herauskristallisiert, das komplexe philosophische, ethische und soziopolitische Fragen kommuniziert. Wie auf einem filmischen Experimentierfeld testet der Spielfilm Wissen über Einzel- und Sozialpathologien, Massenbewegungen und Führungsstile aus. Anhand mehrerer Filmfiguren werden in ihm positive wie negative Zuweisungen an das abstrakte Wissensobjekt »Masse und ihre Führung« durchgespielt. Ergebnis sind keine eindeutigen Schablonen, sondern heterogene Portrait-Vignetten über höchst ambivalente filmimmanente Führerpersönlichkeiten. Leitende Fragen waren: Wie stimulierte der massenpsychologische Diskurs die mediale Repräsentationsform Stummfilm? Und umgekehrt, wie kommentierte oder variierte der Film *NERVEN* mittels seiner spezifischen Narration und Ästhetik wissenschaftli-

---

<sup>89</sup> Dies kann allerdings nur auf Basis des erhalten gebliebenen Materials ausgesagt werden.

Welche diskursiven Zuschreibungen an die »Masse« genau angespielt wurden, lässt sich nur bedingt sagen, da im Film *NERVEN* bei der Zensur vor allem Massen- und Straßenumruhen entfernt wurden.

<sup>90</sup> Kaes, *Mental Breakdowns* (Anm. 22), S. 38: »The film's own perplexing narrative structure imitates the liminal mental state it portrays [...]«; »Reinert's film dramatizes the extent to which the toxic effects of war and defeat have infected an entire culture« (S. 43).

che Forschung zu Menschenmassen? Wie sind ästhetische Prozesse von Anfang an konstitutiv an der filminternen Herstellung von Wissen zur »Masse« beteiligt? Welche Hypothesen zur Wesenhaftigkeit und Form(barkeit) der »Masse« werden bestätigt, welche eher delegitimiert? Welche metaphorischen Narrationen und symbolischen Aufladungen werden betont; welche wissenschaftlichen Vorstellungen und Werte freigelegt? Wie wird hier Wissen bildmedial zitiert und erzeugt?

Drei gemischtgeschlechtliche Führerfiguren treten in *NERVEN* an, die die angeblich erhöhte Affektivität, Suggestibilität und den depotenzierten Willen der sich in einer »Masse« befindlichen Individuen nutzen möchten, um ihr Struktur und eine politische Richtung zu verleihen. Erstens, der charismatische Imperialist Roloff, ein expansionsinteressierter Industrieller, Materialist und Großgrundbesitzer, der eine Festmasse aus adelig wirkenden, festlich Gekleideten um sich scharft, die am Ende jedoch geschockt in Panik auseinander stiebt, was ihn zum »Hysteriker« der Masse macht; zweitens, der sozialdemokratisch orientierte, antiradikale Lehrer Johannes, der in der Rolle eines Vorbilds zu einer männlichen Arbeitermasse spricht und, drittens, die radikale Revolutionärin Marja, die bildästhetisch mit gewaltsam-chaotischen Straßenaufläufen und -kämpfen gekoppelt wird. Abgesehen von diesem Trio repräsentiert besonders *ein* männlicher Charakter, der unglücklich in Marja verliebte Gärtner, die unkalkulierbare Wirkungsweise der »Massenseele« sowie die nicht-strukturierten Anteile von Massen. Er verkörpert die der »Masse« attestierte Ich-Schwäche, Übererregung und Gefahr einer sich eruptiv ausbreitenden Gewaltförmigkeit bei Straßenunruhen. Der Gärtner gilt in dem Augenblick als verloren, in dem er direkt mit der »Masse« verschmilzt, was zu einem spontanen Mord und seiner standrechtlichen Erschießung führt.

Ähnlich wie in der Realität der Nachrevolutionszeit werden in *NERVEN* zusammen mit den Figuren, wobei eine nach der anderen verstirbt, die mit ihnen assoziierten Nerven- und Massenkonzepte sowie politischen Programme verabschiedet. Auf Basis der erst wenige Wochen vergangenen Revolutionserlebnisse gibt der Film einen reichhaltigen und treffsicheren, wenn auch schlussendlich pessimistischen Kommentar zu der Frage ab, wie viel Potentialität oder Destruktivität in der »Masse« als politische Figur steckt. Denn zum einen ergründet er die Möglichkeiten, aus der amorphen Menschenmasse – zumindest strategisch-temporär – einen zielorientierten und effektiv handelnden Kollektivsingular zu bilden: ein Menschenensemble, das einen gemeinsamen politischen Willen und eine Stoßrichtung hat, um sich

so zu einem ›Subjekt abendländischer Bauart‹ entwickeln zu können. Durch eindringliche Bildstudien zu Menschenmassen fragt der Film, wie die zum Subjekt ermächtigte Masse auf der politischen Bühne agieren könnte.<sup>91</sup> Die filmische Textur gleitet dabei zwischen der Repräsentation sozialkonservativer Ansätze, sozialistisch-revolutionärer Tendenzen und (Anti-)Radikalismus hin und her. Zum anderen lässt der Film, in einer destruktiven Geste, sämtliche von ihm nachgeformten Massenbewegungen und die ihnen zugeordneten Führergestalten untergehen. Der Versuch der Emanzipation der Massen läuft schlussendlich ins Leere.

Die heterogenen Bilder der »Masse« und ihre politischen Trajektorien stellen einen Knotenpunkt dar, der mit der Entwicklung der in diesem Aufsatz vorgestellten Filmfiguren zusammenläuft. Die Figuren und die an sie gekoppelten Massenarten veranschaulichen und zitieren den bis dahin bereits weitgefächerten Massendiskurs; sie queren ihn, fordern ihn aber auch heraus. Die vorgestellten Führer und die Führerin fungieren als Allegorien für Binnen-Klassifizierungen von »Massen«. Mit der Frage, ob sich die im Film gezeigten Massentypen jeweils in eine geordnete Formation überführen lassen oder nicht, steht und fällt das Schicksal der oben genannten Filmcharaktere. Je nachdem, ob die Führertypen mit ihren unterschiedlichen Programmatiken obsiegen (Roloff/Kapitalismus, Johannes/Sozialdemokratie, Marja/linker Radikalismus und ex negativo auch der Gärtner/blinder Aktionismus), entscheidet sich, ob aus der amorphen Masse (*mazza* = Brotteig) eine feste, politisch wirksame Form wird, oder ob sie ins ungeformte Stadium zurückfällt. Die Option der Emanzipation der »Masse« zum zivilen arbeitsamen Volkskörper, wie sie der Lehrer Johannes anzuregen versucht, steht der Gefahr entgegen, dass sich die »Masse« im Chaotisch-Affekthaft-Übererregten verliert und intellektgehemmt ihre gewaltsame Prädisposition ausagiert, was nicht zufällig mit der einzigen weiblichen Revolutionsführerin Marja verbunden wird. Wie bei einem Brettspiel geht es darum, welche Figur gewinnt, welche ausscheidet, welches Prinzip überzeugt.

Am Ende dieses Testlaufs, bei dem NERVEN die »hysterischen«, gewaltbereiten, letalen Aspekte des Daseins in der »Masse« ausgelotet hat, lässt Reinert alle Führerfiguren und die mit ihnen eingeführten Programmatiken scheitern. Dabei hat sich gezeigt, dass weniger Parteien mit konzisen politischen Programmen entscheidend für ›Gedeih oder Verderb‹ der Entwick-

91 Vgl. zu diesen Fragen auch: Sloterdijk, *Die Verachtung der Massen* (Anm. 78).

lung der Figuren und der Gemeinschaft sind, sondern eher deren Charaktereigenschaften, Prinzipien, Schicksalsschläge oder neurologische Pathologien: Während der Repräsentant der Industrialisierung und technologischen Fortschrittsbegeisterung mit globalen Expansionsenergien Roloff bereits auf halber Strecke stirbt, und auch gewaltbereiter Fanatismus in Gestalt der liebeskranken Marja sowie das kritiklose Untergehen in der Masse des von ihr abgewiesenen Gärtners in deren Tod führen, so lässt der Film den für Bildung, Aufklärung, Reflexion und Pazifismus stehenden Johannes der Todesliste entkommen.



*Abb. 28: Johannes und Elisabeth beim nervenregenerativen Ackerbau, NERVEN 1919*

Anstatt aber Johannes als siegreichen Politiker mit Lösungsvorschlägen reüssieren zu lassen, offeriert NERVEN am Ende ein anderes unerwartetes Antidot gegen die soziale Not und die Geister der Kriegsvorgangenheit, die im Film im Übrigen durchgehend als grauerregend und traumatisierend negativkonnotiert wird. Als einzige Überlebende frönen Johannes und die Gattin seines ehemaligen Gegenparts, Elisabeth, einer Art sozialistischem Rousseauismus. Aus der Zivilisation herauskatapultiert, wollen die beiden mit der Natur in Form einer einsamen Berglandschaft in Kontakt treten. In einer Adam-und-Eva-ähnlichen Vision »Neuer Menschen« ist zu sehen, wie ein nacktes Paar, das den beiden ähnelt, zurück zur Natur strebt und sich vor den Höhenkämmen verneigt. Johannes und Elisabeths Fehlritte, Sünden und Unvollkommenheiten liegen hinter ihnen und in einem konservativ-nationalistischen Blut-und-Boden-Bild wenden sie sich gemeinschaftlich

dem landwirtschaftlichen Ackerbau zu (Abb. 28). Die angegriffenen individuellen und kollektiven Nerven scheinen hier – »durstig nach Schönheit und Wahrheit in reiner Liebe« – endlich eine Regenerationsstätte gefunden zu haben und überdies den Grundstock für ein »neues glückliches Menschengeschlecht« abzugeben.

Mit dieser überraschenden Endvision in NERVEN gewinnt das filmische Medium punktuell eine geradezu apotropäische Funktion, mit deren Hilfe das enervierte Verhältnis von Kultur und Filmkunst zu Krieg und Revolution kurzzeitig kalmiert scheint – zumindest einen cinematischen Moment lang.