

# Das Kino im Dienst moralischer Gesundheit

## Hugo Münsterberg und zeitgenössische Hygiene-Diskurse

Mireille Berton

Dieser Aufsatz möchte Hugo Münsterbergs Arbeiten zum Kino im Kontext eines größeren, sich Anfang des 20. Jahrhunderts knüpfenden Diskursnetzwerkes verorten. Die Diskurse, um die es geht, waren zunächst durch ein erhebliches Misstrauen gegenüber dem Film geprägt. Die Lichtspiele – so lautete ein zentraler Vorbehalt – provozierten oder verschlimmerten Nervenstörungen. Ein großer Teil der kulturellen Eliten fürchtete schädliche Wirkungen auf Geist und Körper der Kinogänger, wohingegen Münsterberg und einige weitere Gelehrte begannen, in ihren Arbeiten die erzieherischen, psychologischen und physiologischen Vorteile zu unterstreichen. In Europa entwickelten Augenärzte und andere Mediziner, Psychologen sowie Physiologen Ansätze, um die erfrischenden oder entspannenden Effekte hervorzuheben, die das filmische Bild auf niedergeschlagene und überreizte Körper habe (Berton 2015, 504–546). Der Denkansatz Hugo Münsterbergs nimmt innerhalb dieses kulturellen, wissenschaftlichen und sozialen Kontextes eine ganz besondere Stellung ein. Er befragt den Film auf seine sowohl individuellen als auch sozialen Wirkungen. Heute ist es theoriehistorisch gut erforscht, in welchem Maße sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die kulturelle Intelligenz und die Gelehrten zum Kino äußerten (Schweinitz 1992, 5). Das Kino provozierte öffentliche Debatten, in denen sich die üblichen Vorurteile reproduzierten, wie sie mit dem Aufkommen eines jeden neuen Mediums einhergehen: «progressistischer» Enthusiasmus und «konservativer» Skeptizismus verweisen auf einander gegenüberstehende Haltungen zur Moderne. Zwischen

diesen beiden Extremen findet man Mediziner und Psychologen, die das Kino jenseits des verbreiteten moralisierenden Kalküls untersuchen und die versuchten, diesem populären Vergnügen so objektiv wie möglich zu begegnen und seinen Effekten Rechnung zu tragen.

Wenn auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein technikfeindliches Verständnis des Kinos überwog, so lässt sich doch feststellen, dass einige Stimmen dem Bewegtbild eine positive Wirkmacht auf die moralische Gesundheit zuschrieben. Mittels einer vergleichenden Lektüre von Quellen, die das Kino als der geistigen Gesundheit zuträglich wertschätzen, wirft dieser Artikel ein neues Licht auf den Denkansatz Münsterbergs. In der Folge soll unter anderem dessen berühmte Analogie zwischen filmischen und mentalen Operationen aus der Perspektive dieser hygienistischen Lektüre der Lichtspiele untersucht werden: Münsterberg entwickelte – so betrachtet – eine Art «Psycho-technik» des Kinematographen, die seine Denkbewegung motiviert.

### **Das Kino als «Schule des Willens und der Energie»**

Einige Mediziner beschrieben die Filmprojektion als Tonikum, als den Zuschauern ganz und gar zuträgliches Stärkungsmittel (Chassaigne 1914). Giovanni Bertinetti, einem Zeitgenossen Hugo Münsterbergs, erschien das Kino 1918 sogar als «Schule des Willens und der Energie» (Bertinetti 1983). Es sei in der Lage, den Körper wiederzubeleben, egal ob dieser vom Stadtleben, von der Fabrikarbeit oder gar vom Krieg ermüdet sei. Diese Meinung des Turiner Schriftstellers und Journalisten unterscheidet sich deutlich von den damals dominierenden technikfeindlichen Positionen. Bei Bertinetti wird das Kino nicht zur krankheitsverursachenden Maschine, die ihre Zuschauer mental oder psychisch aus dem Gleichgewicht bringt. Im Gegenteil, der Film erscheint Bertinetti als ideales Mittel, dem allgemein vorherrschenden Mangel an Willenskraft und der Wahrnehmung vom «modernem Leben» als «beängstigend» entgegenzutreten. Die Jugend könne mit Hilfe des neuen Mediums zu «tatkräftigen Menschen» erzogen werden (ibid., 159). Dafür bedürfe es im Kino nicht nur eines geringen intellektuellen Aufwands, auch unterstreiche es ganz nebenbei dank der Verdunklung des Kinosaals und der Kinomusik die vom Zuschauer eingenommene Aufmerksamkeitshaltung. All diese Faktoren zusammengenommen werde ein Zustand leichter Hypnose ermöglicht, der ein gesundes und richtiges Maß an Suggestion fördere (ibid., 162). Auch funktioniere das kinematographische Dispositiv derart, dass es die Sinne stimuliere, ohne sie zu verfälschen. Schließlich stelle das Bewegtbild physische und moralische Modellhandlungen zur Verfügung,

die die Zuschauer ohne weiteres reproduzieren könnten. Phänomene wie die eines durch das kinematographische Erleben hervorgerufenen Mimetismus verurteilt Bertinetti nicht; vielmehr besteht er darauf, dass die Protagonisten auf der Leinwand die Zuschauer positiv inspirieren könnten. Das Zuschauen sollte nicht nur dazu animieren, mutige Taten nachzuahmen, sondern auch die «plastischen und dynamischen Haltungen» jeder gezeigten Handlung (ibid., 161). Insofern er zu einer gesunden Nachahmungsleistung anleiten könne, sei der «dynamogenetische Film» in der Lage, einen adäquaten, das heißt «gesunden» Antrieb zu geben (ibid., 163):

Das Anschauen guter Filme, in denen die Darsteller zielgerichtete Handlungen in vollkommener Eurythmie und in Übereinstimmung mit dem angestrebten Ziel ausführen, suggeriert den in einen Zustand leichter Hypnose vertieften Zuschauern [...], die Notwendigkeit, sich mit diesen Handlungen zu identifizieren. (Ibid., 162)<sup>1</sup>

Die von Bertinetti als «natürlich» beschriebene Tendenz, auf der Leinwand wahrgenommene Handlungen zu wiederholen, werde vor allem bei den sogenannten «gymnastischen» Filmen begünstigt; sie ermöglichen das Erlernen richtiger und vernünftiger Bewegung – ein Zusammenhang, auf den vor Bertinetti bereits Georges Demeny verwiesen hatte (vgl. Pociello 2009; Guido 2007).

Giovanni Bertinettis Aufsatz zeugt vom Wiederaufschwung einer voluntaristischen Ideologie, wie sie die Gründer der Experimentalpsychologie in Frankreich vertraten, unter ihnen beispielsweise Théodule Ribot, Spezialist für Krankheiten des Willens, der Aufmerksamkeit und des Gedächtnisses. Willensschwäche diagnostizierte Ribot bei «übermäßiger» oder «ungenügender Stärke des Antriebes» (Ribot, 1893/1883, 32), die sich in fixen Ideen, Melancholie, Konzentrationsschwäche oder Taubheitsgefühlen äußere. Besonders in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg fielen diese Thesen auf fruchtbaren Boden, sorgte man sich doch fast überall in Europa um die sozialen Folgen der Neurasthenie (Gijswit-Hosfra & Porter 2001). Doch rekuriert Bertinettis Nachdenken über das Kino als Schule des Willens auch auf psychomedizinische Theorien der Erschöpfung, die er in einer allgemein verständlichen und angewandten Weise darlegte – wobei er auf die Arbeiten von Angelo Mosso, William James und Henri Bergson verwies. Grundlegend für das neue Modell von Subjektivität, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkam, waren nun überall in Europa durchgeführte Studien zur Erschöpfung, in

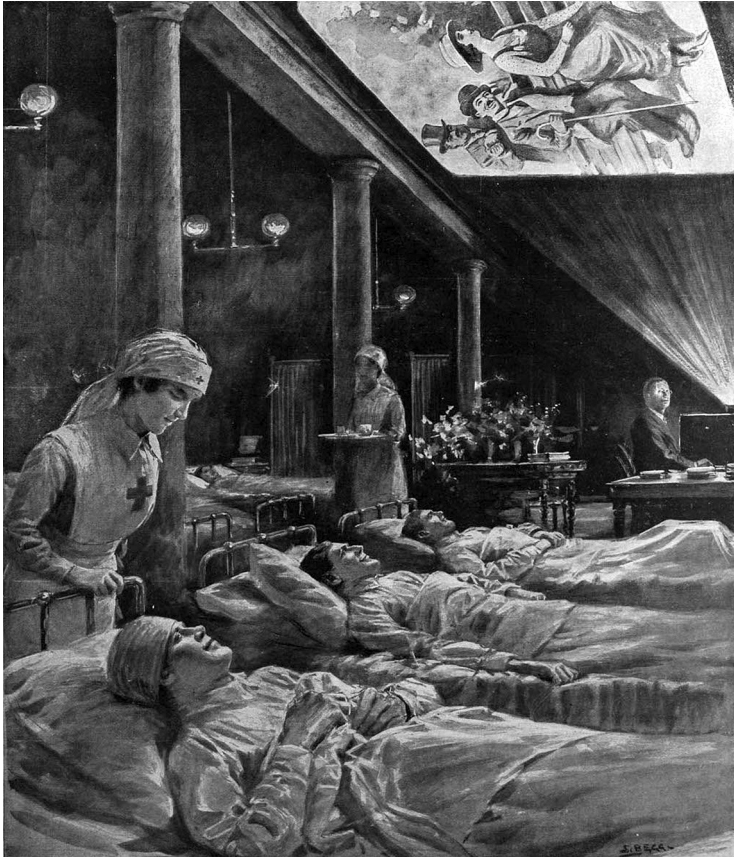
1 Alle Zitate aus den angegebenen fremdsprachigen Quellen, Übers. M.B.

deren Rahmen Gelehrte in Laboratorien für Experimentalphysiologie die physischen und psychischen Anstrengungen des Körpers untersuchten (Rabinbach 1992). In Italien war dies beispielsweise in der Forschungsarbeit von Angelo Mosso der Fall, in Belgien am Institut Solvay und in Frankreich im Kreis um den Psychologen und Pädagogen Alfred Binet. Der Turiner Physiologe Mosso veröffentlichte 1891 sein Buch *La Fatica*, das zu einem Klassiker dieser neuen Wissenschaft der Erschöpfung werden sollte. Mosso hatte die Lehren von Marey und Helmholtz nicht nur verinnerlicht, er stellte auch eine Zusammenfassung ihrer Theorie und Praxis bereit und zeigte, dass die menschliche Erschöpfung wissenschaftlich messbar sei – als objektives Phänomen geregelt nach Prinzipien, die analog zu denen der Thermodynamik angelegt waren.

In einer Zeit, in der Heldentum an der Tagesordnung war und eine große Herausforderung darstellte, fand der ebenso normierte wie normative Topos des tatkräftigen und willensstarken Menschen große Verbreitung – sowohl in der Wissenschafts- als auch in der Populärkultur. In seinem 1907 verfassten Essay «Die Energien des Menschen» ermahnt William James (1948) seine Zeitgenossen, ihre mentalen und sozialen Energien besser zu regulieren, um im Alltagsleben an Effizienz zu gewinnen, und zwar indem Gefühle, Erregungen und unkontrollierbare Ideen vermieden werden sollten. Diese Sichtweise ist repräsentativ für die medizinischen und psychologischen Wissenschaften Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich einem Imperativ der Sozialprophylaxe zuwandten und der Idee einer direkten Korrelation von Vitalität und Virilität folgten. Bernard Andrieu hat an das Hauptanliegen der vitalistischen Ideologie in Frankreich erinnert, für die die Arbeiten von Alfred Binet und Victor Henri zur mentalen Erschöpfung maßgebend waren: «Der hygienistische Diskurs verbindet sich mit einem energetischen Vitalismus, der im Kontext nationalistischer Gefühle Willen, Ausdauer und Übung preist» (Andrieu 2004, XXIV). Die Unwägbarkeiten des modernen Lebens und sozialer Konflikte, darunter der Erste Weltkrieg, weckten neues Interesse an einer Doktrin des starken und unbesiegbaren Menschen.

### **Das Kino als Heilverfahren für Neurastheniker**

1914 unterstrich Ferruccio Valerio, ein italienischer Journalist mit medizinischer Ausbildung, dass das Kino dem Neurotiker die Möglichkeit gebe, «sich wieder an ein Leben zu gewöhnen, das zu erfahren ihm aus eigenen Kräften nicht möglich ist» (Valerio 2013, 88). Durch das Anschauen unterschiedlicher Filme werde der Betrachter Schritt für Schritt, vermittelt durch den Antrieb zur Nachahmung, wieder zum Akteur des eigenen Lebens:



1 Filmprojektion an die Decke eines Lazarets. Zeichnung von Samuel Begg aus *The Illustrated London News* (August 1918).

Da das Leben auf der Leinwand mit einer ganz offensichtlichen Übertreibung der Gefühle und Regungen wiedergegeben wird, animiert es [den Neurastheniker] zu etwas, das die Intensität von dem, was er tatsächlich bewältigen muss, noch übersteigt. (Ibid., Anm. 91)

Valerios Argumentation unterstreicht vor allem die befreienden Effekte des Kinos bei Neurotikern, die häufig egozentrisch und unfähig seien, ihren Gedanken freien Lauf zu lassen. Komische Filme hätten eine besonders große therapeutische Wirkung; so sei die Komödienfigur Cretinetti beispielsweise effizienter als «ein Dutzend subkutaner Strychnin-Injektionen oder anderer Stoffe, die auf das Nervensystem wirken» (ibid.). Das Kino bringe nicht nur Neurastheniker zu Tatkraft und Leben, sondern auch andere Kranke, wie ein Bild illustriert, das

bettlägerige Soldaten im Lazarett zeigt, die sich die Zeit ganz offensichtlich mit Chaplin-Filmen vertreiben (Abb. 1).

In Frankreich sind es die Studien des Psychiaters Édouard Toulouse, die diese positiven Wirkungen der Filmwahrnehmung auf Körper und Geist hervorheben (vgl. Huteau 2002). Als Präsident der *Ligue d'hygiène mentale* kämpfte Toulouse sehr früh gegen negative Vorurteile zum Kinobesuch und plädierte für die Vorteile dieser Freizeitbeschäftigung, die ermüdete Geister intellektuell und nervlich entspanne. Aus den Reaktionen seiner neurasthenischen Patienten auf schnelle amerikanische Filme leitete Toulouse 1926 folgende Diagnose ab:

Die Überforderten, die wir im psychiatrischen Krankenhaus Henri-Rousselle behandeln, reagieren auf diese Faktoren der Erschöpfung sensibel. Ich habe Kranke kennengelernt, große Liebhaber des Kinos, die im Rahmen einer neurasthenischen Periode einem solchen Film, dessen Überstürzung amerikanischer Art ist, nicht mehr folgen konnten. Daran, dass sie wieder in der Lage waren, diesen Filmen zu folgen, konnten wir die Besserung ihres Zustandes feststellen. (Toulouse 2010, 136)

Auch in seinen zwischen 1912 und 1928 veröffentlichten Artikeln bleibt Toulouse seinem Standpunkt treu, nämlich einer rationalen und nuancierten Sichtweise auf das Kino, die einzelne Fälle «schädlicher» Filme vom sozialen Phänomen Kino, das im Allgemeinen allen zuträglich sei, unterscheidet:

Vom Standpunkt des Hygienikers betrachtet, lenkt das Kino – als Mittel der Entspannung – mehr von unseren drängenden Sorgen ab und ist zugleich erholsamer für unsere geistige Aufmerksamkeit als das Theater, da man hier keinen Konversationen in der immer etwas befremdlichen Theatersprache folgen muss. (Toulouse 2016, 132)

Noch Jahre später empfahl er Personen, die an einer Geisteskrankheit litten, den Kinobesuch, trage dieser doch zur Entspannung des Nervensystems bei (Toulouse 1921, 672). In der 1920 mit dem Psychiater Raoul Mourgue durchgeführten Studie *Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques* bestätigten beide Autoren, dass komische Filme «eine große entspannende Kraft haben», wobei «dramatische Filme bei Subjekten, die einfach zu suggerieren sind, starke Emotionen hervorrufen können» (Toulouse & Mourgue 2010, 144). Diese Feststellung führte Toulouse 1926 zur Ausarbeitung von Empfehlungen, die darauf abzielen, die Filme und ihre Vorführung so zu optimieren,

dass jede Unannehmlichkeit vermieden und ihr intrinsisch «zuträglicher Effekt» bewahrt werde (Toulouse 2010, 128). So solle das Flirren des Bildes unterdrückt und der Rhythmus der Szenen, die Länge des Films, die Pausen sowie die Begleitmusik derart gestaltet sein, dass das wertvolle Potenzial des Mediums optimal hervortrete. Gerade in den 1920er-Jahren beschreibt Toulouse den Film – im Gegensatz zu kino-feindlichen Lektüren – als entspannende Kunst. Zugleich beklagt er 1926 den Mangel an rigorosen Studien, die entsprechendes Licht auf dieses Phänomen von sozialer Bedeutung werfen könnten (ibid., 136).

Auf ähnliche Weise hatte auch Hugo Münsterberg 1916 beobachtet, dass das Kino dank seines schnellen Filmschnitts zu einer Kraft spendenden, revitalisierenden Form der Unterhaltung werde:

Der Rhythmus des [Licht]Spiels ist durch unnatürliche Geschwindigkeit gekennzeichnet. [...] Das steigert beim Zuschauer ein Gefühl von Vitalität. Er hat den Eindruck, als würde er durch ein Leben mit schärferem Akzent gehen, das seine eigenen Kräfte anregt. (Münsterberg 1996, 99)

Wenn auch Münsterberg – nicht anders als Toulouse – zugibt, dass das Bewegtbild auch «mit Gefahren verbunden ist» (ibid., 100)<sup>2</sup>, so beschwichtigt er doch zugleich die dem Medium entgegengebrachte Kritik, die darauf hinauslief, das Kino für steigende Kinderkriminalität und eine wachsende Zahl von psychisch Kranken verantwortlich zu machen. Auch gäbe es «nicht den leisesten Grund, Leinwandkunst mit geistiger Schwäche gleichzusetzen» (ibid., 101), schließlich könne das Kino weitestgehend zur «Disziplin des Geistes» (ibid., 102) beitragen – mithin zu einem Moment, das von großer Bedeutung für die Theorien des Willens sei.<sup>3</sup> Anders als solche Positionen, die die Kinowirkung

2 In einem Artikel über «Gefahren für die Kindheit im Kino» setzt sich Münsterberg mit negativen Folgen des Bewegtbildes auseinander: «Während schließlich all das für das gesunde und normale Kind gilt, wieviel ließe sich in Hinblick auf schwache und nervöse Kinder hinzufügen. Das für die Augen von vielen gesunden Zuschauern ermüdende Flimmern muß den Augen nervöser Kinder zur schweren Belastung werden, und der lange Aufenthalt im dunklen Zuschauerraum kann gefährliche Reizungen produzieren. Die unreafe, übertriebene Emotionalität der meisten melodramatischen Lichtspiele vergrößert diese Gefahr für erregbare Nerven natürlich» (Münsterberg 1996, 119). Dieses Argument gewinnt allerdings in den Betrachtungen des amerikanischen Psychologen kaum an Bedeutung, sucht er doch die positiven (erzieherischen etc.) Wirkungen des Bewegtbildes auf das Kind hervorzuheben. Dem Kind begegne im Kino eine Quelle der moralischen Erbauung und der ästhetischen Sensibilisierung, die ihresgleichen sucht.

3 Für diese Perspektive ist es sicherlich bedeutsam, dass Münsterberg bereits seine Habilitation zur «Willenshandlung» (Münsterberg 1888) schrieb.



auf den Körper abwehrend betrachten, unterstreichen Münsterberg und einige seiner Zeitgenossen also das Potenzial des Kinos für die Erholung und reihen es in Aktivitäten ein, die die moralische Gesundheit sicherstellen. Wenngleich sie 1916 noch nicht weit verbreitet war, verweist diese Einstellung auf die mögliche Bandbreite der Debatten um ein Massenmedium, das die Meinungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts spaltete.

### Psychotechnik des Kinematographen

Lässt sich nun ein gemeinsamer Nenner finden zwischen den Konzeptionen des Kinos als Mittel moralischer Gesundheit und den Thesen zur Analogie zwischen Film und geistigen Vorgängen? Um die Hypothese einer möglichen Korrelation zwischen diesen beiden Elementen im Denken Münsterbergs zu stützen, ist daran zu erinnern, dass seine Analysen nicht nur im Kontext der Gestalttheorie zu verorten sind, sondern auch im Rahmen einer deutschsprachigen Philosophietradition, in der Technologie als eine Verlängerung des Körpers und des menschlichen Geistes verstanden wird, wie etwa der Artikel «Kinematograph und Traum» des Berner Philosophen Rafael Seligmann (1911) illustriert. Hierin präsentiert Seligmann das Dispositiv des Films als Medium, das «das *Traumleben* des Individuums nachahmt». Es handele sich um «die äußere Projektion gewisser seelischer Mächte [...], die [...] in dem Abrollen der kinematographischen Bilder ihre prägnanteste Verkörperung finden» (Seligmann 1911, 1). Wenn der kinematographische Apparat auf eine Art Objektivierung der menschlichen Traumaktivität hinausläuft, dann funktioniert der Traum seinerseits als eine Art innerer Kinematograph, gemäß «des Prinzips unserer reproduzierenden Phantasie» (ibid., 2). Analog zum Kinematographen, der – nachdem die Bewegung in diskrete photographische Einheiten aufgeteilt worden ist – diese Serie von Bildern in der Form einer Synthese projiziert (ein Prinzip, das Seligmann «analytisch-synthetisches» nennt; ibid., 1), füge der Traum mental gespeicherte Bilder wieder zusammen, die erinnert werden, und verleiht ihnen ein neues Leben.<sup>4</sup> Die Arbeit des Kinos und des Traums sei folglich repräsentativ für ein «Prinzip [...], das allen Mechanisierungen des Lebens zu Grunde liegt, und von dem übrigens alle reproduzierende Tätigkeit überhaupt durchdrungen

4 Der Verweis auf Bergson und seine Interpretation des Kinos als eine Summe von Momentaufnahmen ist bei Seligmann explizit, auch wenn er Bergsons Meinung (Bergson, 2013, Kapitel IV) nicht teilt.



ist» (ibid., 1). Dieses bestehe darin, Elemente künstlich zu isolieren, um eine Illusion von Realität herzustellen. Auf der Basis dieser Analogie charakterisiert Seligmann, so Massimo Locatelli (2010, 62), das Kino als «einen geistigen Mechanismus, der zur Entstehung einer neuen Subjektivität beiträgt». Als «psychisches» Dispositiv, das die Teilhabe und Empathie der Zuschauer am Wahrgenommenen verstärkt, regt der kinematographische Apparat also dazu an, Imagination als inneren Film zu verstehen.

Im Vorangegangenen habe ich nachgezeichnet, wie der Kinematograph als Montage-Apparat und Projektion innerer Bilder eingesetzt wurde, um die Funktionsweise der Traumaktivität neu zu bedenken (Berton 2015, 307–344). Herausgearbeitet wurde die reziproke Denkbewegung, die darin besteht, den Kinematographen als materielle und mechanische Objektivierung der psychischen Welt zu setzen. Die Thesen Rafael Seligmanns zu den Übereinstimmungen zwischen Traum und Kinematograph schreiben sich also in eine größere philosophische Strömung ein, in der Technologie und Psychismus nicht einfach in einem metaphorischen Verhältnis zueinander stehen, sondern bereits durch die Bewegung ihrer gegenseitigen Annäherung ein gemeinsames Wissen produzieren. Die Arbeiten Ernst Kapps, Ludwig Noirés oder auch Carl du Prels zeugen von dieser Tendenz, die auf die Verteidigung einer Übereinstimmung oder gegenseitigen Kontaminierung zwischen Dispositiven der Moderne und der menschlichen Subjektivität abzielt (Kapp 1877, Noiré 1880, Du Prel 1889). Während die von Gelehrten hergestellten Maschinen dechiffriert waren als unbewusste Kopien des menschlichen Körpers, den sie ersetzen, so war die Psychophysiologie von zeitgenössischen, wissenschaftlichen Entdeckungen inspiriert. Ob es sich darum handelte, Technologie zu anthropomorphisieren (das Dispositiv als psychische Prothese) oder die Sinnesorgane zu technologisieren (das Gehirn als Kinematograph oder elektrischer Apparat) – in beiden Fällen standen audiovisuelle Dispositive, Wissenschaften und Techniken einander gegenseitig als Möglichkeitsbedingung zur Verfügung.

Die Überlegungen Münsterbergs, so meine ich, sind am Schnittpunkt dieser beiden Denkbewegungen angesiedelt, einerseits als Einordnung des Kinos unter Gesichtspunkten der moralischen Gesundheit und andererseits als Modellierung des Psychismus auf Basis der Funktionsweise des Kinematographen. Das Kino und der Körper werden beide als Maschinen begriffen, die unter der Kontrolle von Experten in den Dienst des sozialen Fortschritts und der Weiterentwicklung

der Menschheit gestellt werden können. Die Verschränkung von hygienistischen Zielen und einer durchgreifenden Technologisierung des Körpers und des Geistes war spätestens seit 1912 vorbereitet. Kennzeichnend dafür war etwa die Veröffentlichung von Münsterbergs *Psychologie und Wirtschaftsleben* (1912). Diese Studie verweist darauf, wie sehr das kapitalistische System darauf angewiesen war, Arbeitsprozesse durch Erkenntnisse von Psychologen zu optimieren, die im Laboratorium mit Hilfe wissenschaftlicher Instrumente Aufmerksamkeit, Handlungen, Reflexe, Fähigkeiten und Temperament der Arbeiter vermessen sollten (Münsterberg 1912). Die Experimentalpsychologie, an der Münsterberg aktiv teilhatte, wurde also herangezogen, um die industrielle Effizienz zu studieren und für bestimmte Aufgaben die jeweils bestgeeigneten Arbeiter zu finden. Wenn der Psychismus als Modell des Kinematographen (und umgekehrt) gedacht werden kann, so ist dies der Fall, weil Münsterberg die Funktionsweise des Psychismus und des Kinos in psychotechnischen Begriffen denkt.

Wie Jörg Schweinitz (2009) ausführt, konzipiert Münsterberg das Kino sowohl unter dem Blickwinkel einer idealistischen Ästhetik (das Kino als Kunst) als auch unter einem «psychotechnischen» Blickwinkel (das Kino als moderne Maschine). Dabei hebt er die positiven Effekte der Lichtspiele hervor, die eine bis dato unerreichte ästhetische, emotionale und intellektuelle Erfahrung bieten. Aus dieser Perspektive kann *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* auch als Psychotechnik des Kinobetrachters verstanden werden, die dazu beiträgt, die Vorteile des Films zu akzentuieren, solange dieser den ästhetischen Idealen entspricht. Dabei geht es um einen narrativen Film von Qualität, der den Sinn für das Schöne unterstreicht, auf gesunde Weise die Imagination stimuliert und eine hypnotische Immersion sanfter und entspannender Natur hervorruft. Durch die Bereitstellung einer Theorie des Kinos als Kunst handelt es sich nicht nur um eine Theorie, die jenen alarmierenden Diskursen entgegentritt, die dem neuen Medium verstörende Wirkung anlasten; es handelt sich auch um die Formulierung einer Theorie des «guten» Kinos, das weder Körper noch Geist des Zuschauers Schaden zufügt, weil es den Regeln einer psychologischen Effizienz unterworfen ist – und dabei Regeln gehorcht, die für andere Lebensbereiche erstellt wurden.

## Literatur

- Alovisio, Silvio (2013) *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*. Torino: Kaplan.
- Andrieu, Bernard (2004) La Fatigue mentale: Histoire du concept de travail intellectuel. In: *La Fatigue intellectuelle*. Hg. v. Alfred Binet & Victor Henri. Paris: L'Harmattan, S. XIX–LXXI.
- Bergson, Henri (2013) *Schöpferische Evolution* [frz. 1907]. Hamburg: Meiner.
- Bertinetti, Giovanni (1983), Il cinema scuola di volontà e di energie [ital. 1918]. In: *Gli uomini forti*. Hg. v. Alberto Farassino & Tatti Sanguineti. Milan: Mazzota, S. 159–164.
- Berton, Mireille (2015) *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Chassaing, Lucien (1914) Le cinéma fortifie l'œil et augmente l'acuité visuelle. In: *Le Journal* v. 29.5.1914, S. 7.
- Gijswit-Hofstra, Marijke & Porter, Roy (2001) *Cultures of Neurasthenia from Beard to First World War*. Amsterdam: Rodopi.
- Guido, Laurent (2007) *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*. Lausanne: Editions Payot.
- Huteau, Michel (2002) *Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République. La Biocratie d'Édouard Toulouse (1865–1947)*. Paris: L'Harmattan.
- Mosso, Angelo (1891) *La Fatica*. Milano: Treves.
- Münsterberg, Hugo (1888) *Die Willenshandlung, ein Beitrag zur physiologischen Psychologie*. Freiburg i. Breisgau: Mohr.
- (1912) *Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie*. Leipzig: Barth.
- (1996) Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. In: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. und übersetzt von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 27–103.
- (1996) Gefahren für die Kindheit im Kino [amerik. 1917]. In: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. und übersetzt von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 117–122.
- James, William (1948) Die Energien des Menschen [amerik. 1907]. In: *Essays über Glaube und Ethik*. Hg. v. Ralph Barton Perry. Gütersloh: Bertelsmann, S. 207–227.
- Kapp, Ernst (1877) *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: Westermann.
- Noiré, Ludwig (1880) *Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Mainz: Verlag von J. Diemer.
- Pociello, Christian (1999) *La Science en mouvements: Étienne-Jules Marey et Georges Demenjé (1870–1920)*. Paris: Presses universitaires de France.

- Du Prel, Carl (1889) *Die Magie als Naturwissenschaft*. Jena: Costenoble.
- Locatelli, Massimo (2010) Rafael Seligmann (1911): The Origins of Projection. In: *Dall'Inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva / In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*. Hg. v. Francesco Casetti, Jane Gaines & Valentina Re. Udine: Forum, S. 61–67.
- Rabinbach, Anson (1992) *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Ribot, Théodule (1893/1883) *Der Wille. Pathologisch-psychologische Studien*. Berlin: Georg Reimer.
- Schweinitz, Jörg (1992) *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium, 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- (2009) The Aesthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics and Cinema. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 77–86.
- Seligmann, Rafael (1911) Kinematograph und Traum. In: *Frankfurter Zeitung* v. 18. Oktober, Erstes Morgenblatt, S. 1–2.
- Toulouse, Édouard (2016) Psychologie des Kinos [frz. 1912]. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Hg. v. Margrit Tröhler & Jörg Schweinitz. Berlin: Alexander Verlag, S. 127–134.
- (1921) La folie maladie curable et évitable et l'hygiène mentale. Causerie faite au cours de la séance publique de la Ligue d'Hygiène mentale le 1er juin 1921 à la Sorbonne. In: *Le Bulletin médical* 34 v. 17. u. 20. August, S. 672.
- & Mourgue, Raoul (2010) Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques (rapport du 27 juillet 1920). In: *1895* 60 (März), S. 138–144.
- (2010) La Biocratie. Le Cinéma et l'hygiène mentale [frz. 1926]. In: *1895* 60 (März), S. 131–137.
- Valerio, Ferruccio (2013) Il cinematografo in terapia. La Nevrastenia [ital. 1914]. In: *Alovisio* 2013, S. 88.