

BUDAPESTER STUDIEN  
ZUR  
LITERATURWISSENSCHAFT

Károly Csúri/Magdolna Orosz/  
Zoltán Szendi (Hrsg.)

Massenfeste

Ritualisierte Öffentlichkeiten in der  
mittelosteuropäischen Moderne

**BUDAPESTER STUDIEN  
ZUR  
LITERATURWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von Magdolna Orosz

Band 14



**PETER LANG**

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Károly Csúri/Magdolna Orosz/  
Zoltán Szendi (Hrsg.)

# Massenfeste

Ritualisierte Öffentlichkeiten in der  
mittelosteuropäischen Moderne



**PETER LANG**  
Internationaler Verlag der Wissenschaften

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

Unterstützt durch den Ungarischen Nationalfonds  
für Forschung und Innovation (NKFP6 / 00097 / 2005).

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 1617-903X  
ISBN 978-3-631-59138-3

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2009  
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	9
<b>1. Ideologisierungen .....</b>	<b>15</b>
Boldizsár Vörös:	
Verschiedene politische Mächte – in derselben Hauptstadt.	
Symbolische Raumbesetzungen in Budapest 1918–1919 .....	17
Amália Kerekes / Katalin Teller:	
„die Masse besitzt nicht nur Phantasie, sondern auch Gedächtnis“.	
Massenpolitik auf den Unterhaltungsarealen von Wien und Budapest	
in der Zwischenkriegszeit .....	35
Peter Stachel:	
„... seine österreichische Heimat, sein deutsches Volk ...“.	
Die Schubert-Zentenarfeiern 1928 in Österreich zwischen	
Deutschnationalismus und österreichischer Identität.....	55
Bálint Kovács / Ildikó Tóth:	
„Denn Ihr seit die Zukunft“. Die Selbstinszenierung des austrofaschistischen	
Ständestaates für die Wiener Jugend auf der Kinderhuldigungsfeier	
am 1. Mai 1934 .....	71
Zsolt K. Horváth:	
Das uralte Orchester der menschlichen Stimme. Politikum,	
Musik und Kollektivität in der Tätigkeit des Chors	
von Piroska Szalmás (1930–1940).....	85
Gabriella Rácz:	
Ein liturgisches Massenfest: die Prozession. Kultursemiotische	
und historische Aspekte .....	97

<b>2. Fiktionalisierungen .....</b>	113
Elisabeth Großegger: Der Kaiserhuldigungsfestzug (Wien 1908) und Robert Musils Parallelaktion. Wirklichkeitssinn versus Möglichkeitssinn .....	115
Magdolna Orosz: „Weltösterreichisches Menschheitswerk“. (Massen-)Feste bei Robert Musil und Joseph Roth .....	131
Patrick Pfannkuche: Individuum und „Masse“ in Maria Leitners Roman <i>Hotel Amerika</i> (1930) ....	149
Benedek Kurdi: Durch die schwarze Brille. Öffentlichkeit, Gesellschaft und Verbrechen im Kriminalroman <i>Budapest Noir</i> von Vilmos Kondor (2008) .....	167
<b>3. Medialisierungen .....</b>	175
Márta Horváth: Domkuppeln und Palastfassaden. Berliner und Wiener Kinopaläste der 1910er und 1920er Jahre.....	177
Peter Seibert: „Wie die Hunnen mit den Nibelungen das Sonnwendfest feierten“. Masseninszenierungen in Fritz Langs <i>Nibelungen</i> .....	187
Judit Szabó: Das Ornament und die Matrix. Über die Deutung filmischer Darstellung der Masse bei Kracauer und Benjamin .....	197
<b>4. Inszenierungen .....</b>	209
Zoltán Szendi: Theaterleben in den Feuilletons der <i>Fünfkirchner Zeitung</i> um 1900 .....	211

Matjaž Birk: Deutsche und slowenische Erinnerungskultur im Spiegel der Mariborer Periodika aus der Zeit nach dem Zerfall der Donaumonarchie .....	223
Erika Garics / Judit Hasznos: Wandel der Aktivitäten und Kompetenzen des jüdischen Vereins OMIKE von seiner Gründung 1909 bis zu seiner Auflösung 1944 .....	233
<b>5. Funktionalisierungen .....</b>	<b>249</b>
Edit Király: Majestät in Bettlergewand. Figuren der Landschaftsverbesserung am Beispiel der großen Donauregulierung in Wien 1870–1875 .....	251
Karin Harrasser: Zusammensetzungen. Prothetische Figuren der Zwischenkriegszeit .....	263
Biografische Notizen.....	285

## **Das Ornament und die Matrix**

### **Über die Deutung filmischer Darstellung der Masse bei Kracauer und Benjamin**

Das historisch-kulturelle Phänomen, dass nach dem Aufstieg großstädtischer Menschenmengen auch bald ein passendes visuelles Medium auftaucht, um die Erfahrung der gestaltlosen Massen einzufangen, wird in der Regel mit dem medientechnischen Fortschritt erklärt. Dieses Argument erweist sich jedoch für manche Theoretiker des frühen Films, die nach komplexen kulturtheoretischen Entwürfen trachten, als unzureichend. In den filmtheoretischen Versuchen der Zwischenkriegszeit lässt sich kaum übersehen, dass sich der Aufbruch des Films mit einigen vom großstädtischen Dasein und modernen Verkehr herbeigeführten aktuellen kulturellen Wirkungen verbinden lässt, die auch in der Verbreitung neuer Wahrnehmungsweisen zum Ausdruck kommen.

Im Folgenden werden zwei Essays behandelt, die die Masse als kapitalistisches Phänomen, zugleich aber – hinsichtlich der heraufbeschworenen neuartigen Wahrnehmungs- und Sichtweisen – als Indikator sozialer und historischer Verwandlungen anführen. In diesen Texten wird die Masse vom trivialen Begriff abweichend nicht als anonyme großstädtische Menge vorgeführt, sondern als konstitutiver Bestandteil der – die Wirklichkeit montageförmig streuenden – filmischen Sichtweise (*Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, 1935–36) bzw. als formierbarer Massen-Körper, dessen ineinander verschachtelte Ansichten die topologischen Relationen der gesellschaftlichen Wirklichkeit zum Vorschein bringen (*Das Ornament der Masse*, 1927).

Kracauer unterstreicht später in seiner Filmtheorie von 1960 das beinahe zeitgleiche Aufkommen der Massen in den Großstädten und der filmischen Reproduktion, die bereits in ihren Anfängen auf spektakuläre Weise die Masse zu ihrem Gegenstand gemacht habe. Obwohl Kracauer diesbezüglich keine nähere Erläuterung liefert, bemerkt er das tiefe Zusammenspiel des Films und der Masse erahnend, dass „[e]s gewiß mehr als ein bloßer Zufall [ist], daß schon die allerersten Lumiére-Filme sowohl Arbeitermengen wie das Durcheinander von Ankunft und Absfahrt auf einem Bahnhof vorführten.“<sup>1</sup> Kracauer sieht – laut eigener Aussage –

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Bd. 3. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 31979, S. 83.

im Aufbrechen der filmischen Massendarstellungen mehr als bloß eine zufällige Begebenheit, und erläutert die häufigen Massendarstellungen durch die Lust der Massen an visuellen Reizen und die optische Kapazität des Films. Das rege Interesse des Films an der Masse erklärt sich für Kracauer durch das glückliche Zusammenfallen zweier unabhängiger Phänomene: einerseits das Verlangen der Massen nach flüchtigen und nervenreizenden visuellen Erfahrungen, andererseits das technische Potenzial des Films, von Massen – durch Montagetechnik, mittels einer Kombination von Panoramaaufnahmen und Naheinstellungen – ein totales Bild liefern zu können.

Obzwar Kracauer Erläuterungen bezüglich der ursprünglichen Verknüpfung von Film und Masse vorenthält, schenkt er einem neuartigen ästhetischen Phänomen Aufmerksamkeit, welches sich durch die spezielle Art und Weise der Zurschaustellung von Massen auszeichnet. Er vermutet ein prägnantes Merkmal des Zeitalters in jenen inszenierten Veranstaltungen, welche die Massen in großen Stadien zu geometrischen Formationen werden lassen und dem schaulustigen Publikum – nicht nur vor Ort, sondern auch in Form von Filmwochenschauen – präsentieren. Diese eigenartigen Darbietungen werden von Kracauer „Massenornament“ genannt. Mit dieser Metapher akzentuiert er, dass die zur Schau gestellte Masse ein beeindruckendes Spektakel vor Augen führt, zugleich aber eine ästhetische Erscheinung ist, die keine übertragene Bedeutung ausdrücken soll. Der Terminus „Ornament“ weist in erster Linie auf den Mangel an semantischen Intentionen hin, also darauf, dass vollkommene Formationen keine Bedeutungen tragen wollen, aber eben dadurch befähigt werden, funktionale und abstrakte Denkformen des Kapitalismus zu stilisieren. Die Analogie ergibt sich offenbar daraus, dass das Ornament nicht unbedingt einer Bedeutungszuschreibung bedarf, und eben durch seine potenzielle semantische Leere die kapitalistischen Produktionsverhältnisse zu demonstrieren vermag. Das Ornament sei in semiotischer Hinsicht vor allem selbstreferenziell. Es erweist sich als reiner Selbstzweck, wie das kapitalistische Denken.<sup>2</sup>

Das Ornament ist sich Selbstzweck. Auch das frühere Ballett ergab Ornamente, die kaleidoskopartig sich regten. Aber sie waren nach der Abstreifung ihres rituellen Sinnes immer noch die plastische Gestaltung des erotischen Lebens, das sie aus sich hervortrieb und ihre Züge bestimmte. Die Massenbewegung der Girls dagegen steht im Leeren, ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen

<sup>2</sup> Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 50–63, hier S. 52.

bezeichnet. So auch haben die lebendigen Sternbilder in den Stadien nicht die Bedeutung militärischer Evolutionen. [...] Die Sternbilder meinen nichts außer sich selbst, und die Masse, über der sie aufgehen, ist nicht wie die Kompanie eine sittliche Einheit.<sup>3</sup>

Um dieses Phänomen mit seiner eigenartigen Semantik vor Augen zu führen, bedient sich Kracauer in seinem Essay der Metaphorik des Ornaments. Zugleich betont er, dass die damit beschriebene Formation nicht metaphorisch ist.<sup>4</sup> Die visuellen Figuren wollen nichts anderes bedeuten, als sie *per se* sind. Immerhin sind sie derart monströse Ornamente, dass sie sich in dem Sinne als spezifisch erweisen, indem sie ein weitläufiges Feld und eine dynamische, bewegliche Optik verlangen. Dabei unterstreicht Kracauer die Einsicht, dass diese Ornamentik „nicht dem Innern der Gegebenen entwächst, sondern über ihnen erscheint“<sup>5</sup>, also erst mit einem Blick von oben sichtbar wird.<sup>6</sup> Dementsprechend haftet dem Massenornament eine neue Sichtweise an, die imstande ist, dieses Bild von den Menschen als Massenteilchen unerwartet in abstrakte Zeichenrelationen zu überführen. Diesbezüglich lassen Kracauers Erörterungen die Einsicht zu, dass die Flugbilder – im Unterschied zu sprachlichen Beschreibungen – nicht nur einen totalen Blick von oben gewähren, sondern in diesem Bild auch unsichtbare abstrakte Verhältnisse der Epoche zu erkennen geben – ohne diesen Wechsel logisch, metaphorisch oder anderswie begründen zu müssen.

Eine Bildfolge erweist sich in diesem Sinne der sprachlichen Metaphorik gegenüber weit überlegen, indem sie die Menschenkörper kraft des Bilderwechsels sowohl in ihrem organischen Charakter, als auch als Glieder abstrakter Relationen vorführt. Dementsprechend sehen die Betrachter nicht nur viele einzelne Körper, sondern zugleich eine gesichtslose Ornamentik, aus der die leeren Formalismus erstrebende Logik der kapitalistischen Ökonomie – ohne zusätzliche metaphorische Deutung oder begriffliche Erklärung – herauszulesen ist. Die Besonderheit dieser Optik liegt aber darüber hinaus darin, dass diese Zweideutigkeit gleichzeitig von mehreren Seiten und erst aus mehreren, sich ständig wechselnden Positionen

<sup>3</sup> Kracauer 1977, S. 52.

<sup>4</sup> Almut Todorow: Unbegrifflichkeit und Essayismus. In: Dies., Ulrike Landfester, Christian Sinn (Hg.): Unbegrifflichkeit: Ein Paradigma der Moderne. Tübingen: Narr 2005, S. 107–123, hier S. 114.

<sup>5</sup> Kracauer 1977, S. 52.

<sup>6</sup> Katja Schettler: Berlin, Wien... Wovon man spricht: das Thema Masse in deutschsprachigen Texten der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Versuch einer historisch-diskursanalytischen Lesart von Texten. Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag 2006, S. 353.

zugänglich wird. Zur Erörterung dieser Einsicht bedient sich Kracauer der Rhetorik der Hypotypose, die hier inmitten der perspektivistischen Visualisierung immer auch selbst mitgedacht und unmerklich ins Bild gerückt wird.<sup>7</sup> Von der Beschreibung der geschlossenen Massenformationen verschiebt sich der Akzent immer mehr auf den dies erfassenden Blick, der letzten Endes selbst noch den Essay als Bildschirm sieht. Die permanenten Perspektiven- und Positionswechsel werden im Essay durch dialektische Denkfiguren herbeigeführt, welche das Spektakel des Ornamentes aus mehreren Blickwinkeln erkennen lassen. Diesbezüglich schreibt Kracauer, dass die Masse von der einen Seite her eine organische Einheit darstelle, dennoch keine Möglichkeit zur Verbindung und Differenzierung von Massenteilchen bestehe. Es gebe weder einen gemeinschaftlichen Zusammenhalt, noch Individualität in der Masse. Das Organische sei bereits herausgenommen, „nur“ das Ornament ist sichtbar, das die Masse Sternenbildern ähnlich aus einer fernen Position erblicken lässt.<sup>8</sup> Die Masse sei von der anderen Seite her eine abstrakte Ornamentik, die rationalisierende Strukturen abbildet, aber – und dieser Gedanke mag einem erstaunlich vorkommen – darin komme zugleich die Regression der baren Natur zum Vorschein.

Den obigen Gedanken folgend gelangt man zur Einsicht, dass die Antinomien und ständigen Positionswechsel, die dem Begriff „Massenornament“ anhaften, eine filmische Sichtweise heraufbeschwören, die den Zuschauer nicht nur die sichtbaren, gewohnten Formen der Wahrnehmungswelt, sondern eventuell auch die verborgenen Konditionen der Wirklichkeit – in räumlichen Formationen – erfassen lässt. Kracauers Massenornament lässt die vagen Umrisse eines medien-spezifischen Phänomens erkennen, das sich als „Ausdruck von Zeittendenzen“ nur dem stark fokussierenden beweglichen (Kamera-)Auge zeigt und den Beobachter mittels dieser Optik zu einer sozialphilosophischen Reflexion anregt. Kracauer bedient sich bei dieser Erörterung der marxistischen Terminologie: Demnach spiegelt das Massenornament als Oberflächenerscheinung die Strukturen des Unterbaus – die kapitalistischen Produktionsverhältnisse – wider. Als Phänomen des Überbaus gewährt das Massenornament keinen tatsächlichen Einfluss auf die Konstituenten der Wirklichkeit, es verspricht jedoch eine progressive Sichtweise bzw. „einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden“.<sup>9</sup> Damit stellt es eine höhere Stufe der Wirklichkeit im Geschichtsprozess dar, dessen

7 Todorow 2005, S. 123.

8 Kracauer 1977, S. 52.

9 Ebd., S. 50.

Komplexität sich nur mit der Verschränkung von heterogenen Perspektiven und Positionen erkennen lässt. Kracauer misst dementsprechend der zunehmenden Sichtbarwerdung der Massen ein Anschauungspotenzial zu, das – die Ästhetik des Erhabenen ausschöpfend – prägende Wirklichkeitsformen als räumliche Ordnungen aufspüren lässt.

Walter Benjamin geht auf das Problem der filmischen Massendarstellung und der tatsächlichen kollektiven Selbstbeobachtung auf explizite Weise erst im letzten Kapitel des „Kunstwerk“-Aufsatzes ein, dennoch lässt sich seine Schrift als theoretischer Ansatz (unter anderem) zur Offenlegung verdeckter Sinnzusammenhänge zwischen den Massenphänomenen und den aufbrechenden Reproduktionstechniken deuten. Benjamin versucht in seinem „Kunstwerk“-Aufsatz nachzuweisen, dass die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen, die sich vor allem in Massenbewegungen manifestieren, „im engsten Zusammenhang“ mit dem Aufbruch der technischen Reproduzierbarkeit und der darauf folgenden Erschütterung der ästhetischen Tradition stehen. Benjamin nimmt diesbezüglich eine vage und erkläungsbedürftige Behauptung vorweg, dass der machtvollste „Agent“ der aufbrechenden Massenbewegungen nichts anderes als der Film selbst sei.<sup>10</sup>

Ausgangspunkt und Grundlage von Benjamins Untersuchung bildet die bekannte These über die Verkümmерung der Aura, die nach Benjamin eine Neuorientierung in den Wahrnehmungsweisen signalisiert. Der Verfall der Aura lässt sich gesetzmäßig auf sozialgeschichtliche Voraussetzungen zurückführen, im gegebenen Fall auf die zunehmenden Bedürfnisse der Massen nach Ausdehnung ihres Wahrnehmungs- und Handlungsfeldes: „Die Dinge sich »näherzubringen« bzw. „das Einmalige jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion“ zu überwinden.<sup>11</sup> Hingegen setzt Benjamin für das Ineinandergreifen des Verlangens nach einem ausgedehnten Zugang zu Kunst und Kultur (ohne die Aura von Tradition und Echtheit) und der unbegrenzten technischen Reproduzierbarkeit weder ein zeitliches Aufeinanderfolgen, noch einen streng kausalen Bezug voraus. Vielmehr deutet er dabei auf ihre gemeinsamen, nicht hinterfragbaren archäologischen Konditionen hin, die der Kultur des Spätkapitalismus zugrunde liegen. Bei dieser Erörterung greift auch Benjamin auf das marxistische Basis-Überbau-Modell zurück, und erklärt die gewaltige Umwälzung im Überbau durch den Einbruch der

<sup>10</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Erste Fassung) In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 435–470, hier S. 439.

<sup>11</sup> Ebd., S. 435.

technischen Medien in die institutionalisierten Systeme und Wahrnehmungsweisen. Diese seien zwangsläufige Entwicklungen, die dem ökonomischen Umbruch in den Produktionsverhältnissen – im Unterbau – mit einer Zeitverschiebung nachfolgen.<sup>12</sup> Der Bruch im Unterbau, der von der Durchsetzung kapitalistischer Produktionsbedingungen und damit einhergehenden differenzierten Lebensbedingungen gekennzeichnet ist, bewirkt laut Benjamin eine sich langsamer vollziehende Durchsetzung der Produktionstechniken. Obwohl der Aufbruch der großstädtischen Massen und die automatisierten Arbeitsverläufe in der Industrie – bzw. in deren Folge die Umwälzung der natürlichen Wahrnehmungsweisen – der technischen Reproduzierbarkeit der Kunstwerke unbestreitbar vorangeht, lässt sich in ihrem Verhältnis dennoch eine geschichtsmächtige Dialektik vorwegnehmen. Einerseits wird den Massen kraft der Reproduzierbarkeit der neuen Medien eine massenhafte Verfügbarkeit über die kulturellen Produkte verschafft, andererseits können die Massen durch den Gebrauch der neuen Medien Kontrolle über die gesellschaftlichen Systeme ausüben. Die Reproduktionsmedien sind also eventuell imstande, sogar in die strukturellen Voraussetzungen der Kultur einzudringen. Dieser Gedanke setzt freilich die vage Vermutung voraus, dass die neuen Medien – entgegen früheren Reproduktionstechniken – nicht nur die Systeme des Überbaus umformen, sondern zum Teil die grundsätzlichen Konditionen der Kultur ausmachen. Folglich operieren sie nicht nur in den institutionellen Systemen, sondern zugleich in den ihnen zugrunde liegenden Produktionsverhältnissen.

Wie bereits erwähnt, bezieht sich die eine grundlegende Problemstellung des „Kunstwerks“-Aufsatzes auf das Verhältnis vom technisierenden Kunstsystem zur wahrgenommenen Wirklichkeit, in dem gegebenen Fall auf die Dialektik des Films und der Masse. Benjamin betont dabei das auf technischen Konditionen basierende Potenzial des Films, den Massen zu einem neuen politischen Bewusstsein zu verhelfen, also politische Mittel für die Massen bereit zu stellen. Benjamin befürwortet im Einklang mit Kracauer offenbar einen emanzipatorischen Mediengebrauch der Massen, wodurch ästhetische Phänomene zur Bewusstwerdung der kapitalistischen Ökonomie führen.<sup>13</sup> Bei Benjamin stellt die erste Stufe dieses Prozesses die Entbindung ästhetischer Phänomene von ihrem kontemplativen und „sammelnden“ Rezeptionsvorgang dar, der sich am deutlichsten im Kino, durch eine kollektive Wahrnehmung, vollzieht. Das Unterhöhlen der kontemplativen Haltung wohnt

<sup>12</sup> Rainer Leschke: Einführung in die Medientheorie. München: Fink 2003, S. 166.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz: Drei Ästhetik-Paradigmen bei Benjamin. In: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.): Global Benjamin. München: Fink 1999, S. 161–187, hier S. 178.

jedoch nicht nur dem Kino, sondern als Potenzial bereits dem Film inne. Der Film zeichnet sich nämlich – über die unendliche Reproduzierbarkeit hinaus – auch durch einen schwachen Grad an Selbstreflexivität aus.<sup>14</sup> Der Film zeigt das Aufgenommene ohne beständigen Referenzpunkt,<sup>15</sup> d.h. er zeigt die Bilder, zersplittet sie aber im gleichen Zug. Dieser stroboskopischen Technik, die Bilder kaleidoskopartig zu verstreuen, wird mittelbar auch ein ästhetisch-politischer Auftrag zugeschrieben: das menschliche Sensorium mit dem Schock der visuellen Reizüberflutung vertraut zu machen, den Menschen zur Meisterung des akzelerierten technischen Fortschritts und den Massen zur Erkenntnis ihrer potenziellen Macht zu verhelfen.<sup>16</sup>

Im Hinblick auf diesen Ansatz wird leicht ersichtlich, dass Benjamin das Verhältnis des Films zur Masse grundsätzlich anders begreift als Kracauer. Obzwar Benjamin im Film das Instrument der Emanzipation der proletarischen Masse entdeckt, und auf diese Weise seine Potenziale nicht nur unter ästhetischem, sondern damit in Zusammenhang auch unter politischem Aspekt deutet, zeigt er verhältnismäßig wenig Interesse an tatsächlichen filmischen Massendarstellungen. Das bedeutet keinesfalls, dass er die propagandistische Kapazität der filmischen Masseninszenierungen – wie sie von den Faschisten weitgehend ausgeschöpft wird – übersehen würde. Er betont vielmehr die Zwiespältigkeit der Technik: die Gefahr, dass die Massen der Neuheit der filmischen Technik ausgesetzt sind, zugleich aber die Chance, dass die Massen diese Technik zu ihrer Mobilisierung in Besitz nehmen können. Dies legt unter anderem die Einsicht nahe, dass Benjamin die „Masse“ in erster Linie nicht als äußerliches Objekt oder Gegenstand des Films, sondern als Metapher seiner verdeckten sozialen Kompetenz in Betracht zieht.

Der Film scheint für Benjamin die radikale Kunstform schlechthin zu sein, da er so undenkbar weit in die Wirklichkeit eindringt, wie keine andere Kunstform zuvor. Die massive Umstrukturierung des Wirklichen nehme ihren Anfang in der Umgestaltung des Selbstverhältnisses des Menschen, wie Benjamin am Beispiel der Selbstinszenierung des Filmdarstellers beleuchtet: „das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [...], von zu Hause aus von der gleichen Art ist, wie das Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild“.<sup>17</sup> Das

<sup>14</sup> Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2006, S. 67.

<sup>15</sup> Benjamin 1974, S. 457.

<sup>16</sup> „Unter den gesellschaftlichen Funktionen des Films ist die wichtigste, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Apparatur herzustellen.“ Benjamin 1974, S. 460.

<sup>17</sup> Ebd., S. 451.

Gravierende an der filmischen Reproduktionstechnik sei jedoch nicht die spiegelbildliche Verdopplung und die ironische Erfahrung der Selbstentfremdung – die bereits von der romantischen Ästhetik vorweggenommen wurde –, sondern das paradoxe Bewusstsein des Beobachtetseins durch einen *Spiegel*, hinter dem sich die Masse versteckt.

Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse. Das Bewußtsein davon verläßt den Filmdarsteller natürlich nicht einen Augenblick. Er weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Die Masse ist's, die ihn kontrollieren wird. Und gerade sie ist *nicht sichtbar, noch nicht vorhanden*, während er die Kunstleistung absolviert, die sie kontrollieren wird. Die Autorität dieser Kontrolle aber wird gesteigert durch jene *Unsichtbarkeit*.<sup>18</sup> (Hervorhebungen J. Sz.)

Die Masse tut sich hier als eine *unsichtbare* Autorität auf, die als konstitutive Komponente des Films jede Aufnahme kontrolliert. Die „unsichtbare Masse“ bezeichnet demnach eine konstitutive Zensurinstanz des Films, die mit dem – durch die Reproduzierbarkeit herbeigeführten – ausgedehnten und erleichterten Zugang zur Wirklichkeit einhergeht.

Der Gedanke einer „unsichtbaren Masse“ bedarf freilich einer eingehenderen Erörterung, zu der der eine Aufsatz über den Flaneur weitere Anhaltspunkte liefert. In diesem Text (1938–1940) lässt sich Benjamin anhand einiger Baudelaire-Gedichte über das kapitalistische Phänomen des großstädtischen Flanierens aus, wobei die gewöhnlichen Modalitäten der Wahrnehmung vom Pariser Rhythmus, dem pulsierenden Verkehr und permanenten Gedränge montageförmig zerstreut werden. In diesen Ausführungen kommt die Einsicht noch prägnanter zum Vorschein, wonach die Masse eine „verborgene Figur“ einer Methode oder Technik ist, durch die das berauschende „Schauspiel“ der kapitalistischen Großstadt wahrgenommen werden kann.

In einigen Gedichten von Baudelaire, meint Benjamin, dringen die Konturen der Großstadt erst durch die Masse durch, und da erscheine Masse, die drängende Menschenmenge, nicht als beängstigendes, verschlingendes Gewimmel, sondern als ein (die Wahrnehmung verstreuendes) „Rauschmittel“ des Flaneurs. Der Flaneur wird durch die Masse in Rausch versetzt und dabei zum Genuss an der Streuung, Vervielfältigung, den „Reizwirkungen“ und „tausend Stöße[n]“ verholfen. Die

<sup>18</sup> Ebd.

Masse wirkt auf ihn faszinierend und betäubend: Ihm entgeht die grausame Gleichgültigkeit und die zwanghafte Vermassung des Einzelnen im Straßengewühl.<sup>19</sup> Benjamin deutet in diesen Ausführungen die Großstadt als unbegreifliche Größe für den Flaneur, die einerseits durch die Masse verhüllt, andererseits erst durch sie wahrgenommen wird: In einigen Gedichten taucht Paris gar nicht als Sujet, sondern als „verborgene Figur“<sup>20</sup> auf. Aber nicht einmal die berauschende Masse erscheint als richtiges Sujet; ihr wird auch nur nachgespürt und sie wird angedeutet durch das sprachliche Gewimmel an Wahrnehmungsbildern: durch die Aufsplitterung der Zeit, den ständigen Wechsel, die bewegenden Stöße und die unaufhaltsamen, flüchtigen Bewegungen.

In der Haltung des so Genießenden ließ er das Schauspiel der Menge auf sich einwirken. Dessen tiefste Faszination lag aber darin, ihn im Rausch, in welchen es ihn versetzte, die schreckliche gesellschaftliche Wirklichkeit nicht zu entrücken. Er hielt sie sich bewußt; so zwar wie Berauschte wirklicher Umstände ›noch‹ bewußt bleiben. Darum kommt die Großstadt bei Baudelaire beinahe nie in der unmittelbaren Darstellung ihrer Bewohner zum Ausdruck.<sup>21</sup>

Die von Benjamin evozierten Denkbilder zeichnen eine paradoxe Konstruktion der Gedichte nach, die auf den Techniken des Verstellens und Verzerrens des Wirklichen beruht und meist als Verhüllung der Großstadt zum Ausdruck kommt. Dabei erweisen sich die von Benjamin herbeigeführten Metaphern, die Masse sei ein *Schleier* und ein *Rauschgift*, so bildstark, dass sie die „Masse“ von der Vorstellung einer wahrnehmbaren Menschenmenge entrücken und auf die verdeckten, unsichtbaren Konditionen einer geschilderten faszinierten Wahrnehmungsweise beziehen. Die „Masse“ wird in dieser Annäherung auf eine spezielle Wahrneh-

<sup>19</sup> Walter Benjamin: Der Flaneur [aus Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1938/39; 1940)]. In: Ders 1974, Bd. I, 2, S. 537–569, hier S. 561.

<sup>20</sup> Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 143. Menninghaus verbindet den Unterschied zwischen den Vorstellungen Masse als Sujet bzw. „verborgene Figur“ mit Benjamins Allegorie-Deutung, deren Problematik auch im Zusammenhang mit Baudelaires Überlegung zur *modernité* ausgeführt wird. Im allegorischen Augenblick vollzieht sich eine „Überblendung“, infolge derer die vagen Umrisse der Antike im Modernen auf flüchtige und unbestimmte Weise durchscheinen. Die Analogie bezieht sich in erster Linie auf die Modalität der Überblendung. Vgl. Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. In: Ders.: *Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*. Paris: Gallimard 1958, S. 891ff.

<sup>21</sup> Benjamin: Der Flaneur, S. 562.

mungsweise bezogen, die die Großstadt mit einer Hülle umgibt, wo die Eindrücke ihrer Gewichtigkeit und Beständigkeit unentwegt beraubt werden.

Dem Flaneur liegt ein Schleier auf diesem Bild. *Die Masse ist dieser Schleier*; sie wogt in „den faltigen Mäandern der alten Metropolen“. Sie macht, daß das Grauenhafte auf ihn bezaubernd wirkt. Erst wenn dieser Schleier zerreißt und der Blick des Flaneurs „einen der volksreichen Plätze“ freigibt, „die im Straßenkampfe menschenleer daliegen“, sieht er auch die große Stadt unverstellt.<sup>22</sup> (Hervorhebung von mir, J. Sz.)

In diesen Baudelaire-Deutungen bezieht Benjamin den Begriff „Masse“ auf eine die undurchdringliche Wirklichkeit sprengende, berauschte Wahrnehmung des Flaneurs, die sich durch die Figuren der Verzerrung und Montage charakterisieren lässt.

Diese Modalität taucht in dem früher zitierten „Kunstwerk“-Aufsatz in Bezug auf das Kunstwerk auf. Diese Haltung – die in der Baudelaire-Deutung dem Flaneur zugeschrieben wird – trifft hier auf den Kinobesucher zu, der von den überwältigenden, flüchtigen Bildern des Filmstreifens berauscht wird. Denn im Kino „versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut“.<sup>23</sup> Benjamin betont im „Kunstwerk“-Aufsatz zugleich einen anderen Zug, der sich auf ähnliche Weise auch beim Flaneur auftut: Man hält sein Bewusstsein auch da wach, wo man sich von der Masse berauschen lässt. Im Falle des Flaneurs – und dieser Umstand wird im späteren Text von Benjamin besonders unterstrichen – wird nämlich eine Schwelle wahrnehmbar, die ihn von der berausgenden Masse abgrenzt. Diese Schwelle wird auch im Film, aber noch mehr im Kino konstitutiv, denn das Kino trennt den Raum des Wahrnehmens tatsächlich von dem des Dabeiseins.<sup>24</sup> In dieser Hinsicht erweist sich die Haltung des Zuschauers der des Flaneurs gegenüber sogar als überlegen. Denn von der kollektiven Wahrnehmung her widerfährt dem Kinobesucher zusätzlich eine Art Rezeptionskontrolle, die ihn an einer kritiklosen Versenkung hindert und gleichzeitig zur Modifizierung des Wahrgenommenen zwingt. Benjamin bezeichnet dieses Phänomen als *Massierung*, die nicht eine Uniformierung der Rezeption, sondern eher eine Kontextualisierung, die Verdichtung der Reaktionen des Einzelnen in Aussicht stellt.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 465.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Daniel Morat: Die innere Medialität des Beobachtens. Benjamin, Kracauer und Jünger in der Zwischenkriegszeit. In: Ders., Habbo Knoch (Hg.): Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960. München: Fink 2003, S. 168–178, hier S. 165ff.

[...] nirgends so sehr wie im Kino erweisen sich die Reaktionen des Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein so sehr durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.<sup>25</sup>

Benjamin behauptet an keiner Textstelle, dass die Zuschauer eine homogene Masse ausmachen würden: Das Publikum bildet keine dichte Masse, sondern setzt sich aus Einzelnen zusammen, die im Dunkeln nach ihrer eigenen Zerstreuung trachten. Die Massierung bezeichnet in diesem Sinne eher ein Medium, wobei die Wahrnehmungen der Einzelnen einander widerfahren, ineinander aufgehen und aneinander unbemerkt zerschellen.

In Hinblick auf Benjamins Ausführungen kann man festhalten, dass die kinematografische Massierung und das Flanieren analoge Wahrnehmungsweisen bezeichnen. Die Baudelaire-Deutung richtet die Aufmerksamkeit darauf, dass die Masse einen schleierhaften und durchlässigen Zwischenraum absteckt, in dem gewohnte Wahrnehmungsweisen und stabile Beobachterpositionen entgleisen, die Ausrichtungen des Sehens abgebrochen und auf rapide Weise durch andere abgelöst werden. Dieser mediale Zwischenraum ergibt sich aus den ziellosen, unablässigen Bewegungen des Flaneurs, der in die Flut der Menschen gestoßen, geschoben und entführt wird.

Dagegen beziehen die Ausführungen des „Kunstwerks“-Aufsatzes die „Masse“ auf unsichtbare und versteckte Operationen des filmischen Apparates, die die visuellen und räumlichen Vorstellungen des Wahrnehmenden auf ähnliche Weise sprengen. Der Gedanke einer in oder hinter dem Apparat sich versteckenden Masse weist auch darauf hin, dass der Film einen potenziellen Spielraum für den Einzelnen öffnet, wo er kapitalistischen Phänomenen, wie der Masse, gelassen begegnen kann. In Hinblick auf Benjamins Überlegungen stellt das frühe Kino eine Art virtuellen Raum für den Einzelnen bereit, wo er sich nicht nur als äußerer Beobachter, sondern auch als Beteiligter einer erweiterten Wahrnehmungswirklichkeit erproben kann. So lässt sich der Begriff „Masse“ bei Benjamin auf ein vom Film erzeugtes Wahrnehmungsmedium beziehen, das die Wirklichkeit einer Matrix ähnlich unbemerkt modifiziert. In dieser Hinsicht operiert die Masse als Matrix am „Körper“ des Wirklichen, das in den Sog der kinematografischen Montage geraten zergliedert und neu konditioniert wird.

<sup>25</sup> Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 459.

Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.<sup>26</sup>

Benjamins Ausführungen deuten darauf hin, dass der Film im Kino in den Spielraum der Massierung gerät, die nicht nur die Erfahrung des tatsächlich Gesehenen lenkt, sondern zugleich die künftigen Erwartungen und Einstellungen steuert. Die Masse lässt sich in diesem Sinne keinesfalls als Publikum des Films betrachten, sondern vielmehr als sein Medium, das als lebendige Matrix sowohl den Film als auch die Wirklichkeit formiert.

Diese Überlegungen führen zu der Vermutung, dass Benjamins Begriffe „Massierung“ und „Matrix“ am ehesten die Virtualisierung<sup>27</sup> und das Unsichtbarwerden der Masse vorwegnehmen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Kracauer die steigernde Bedeutung der *Sichtbarwerdung* der Massen ermisst und dieses Phänomen unter sozialphilosophischem Aspekt deutet. In seiner Annäherung schwindet das Massenspektakel und dessen Relevanz erst dann, wenn das Denken nicht mehr auf die Ästhetik der Masse angewiesen ist, um die verdeckten topologischen Relationen des Zeitalters aufzuspüren. Diese Möglichkeit, die sich in Kracauers Aufsatz ausschließlich in einer utopischen Perspektive auftut, taucht bei Benjamin – trotz ihrer befürworteten gemeinsamen sozialphilosophischen Voraussetzungen – in einer völlig anderen Annäherung auf. Benjamin stellt im Grunde genommen das *Unsichtbarwerden* und die mediale Transformation der Masse durch den Film bzw. des Films durch die Masse in Aussicht. In diesem Prozess tritt die *Matrix* wie die *Massierung* als geschichtsmächtige Instanz hervor – und zwar noch bevor ihr Potenzial für das Denken ermessnen werden könnte. Die Ästhetik des Massenornaments bleibt dagegen solange wirksam, bis die Masse den Schein einer mythischen Einheit noch ausstrahlen kann.

26 Ebd., S. 464f.

27 Götz Großklaus: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 23. Großklaus bezieht die Virtualisierung der Massen auf das multimediale Zeitalter: Der lokalen Zuschauer-Masse gegenüber, die sich zur Besichtigung von Sport- oder Show-Events an ein und demselben Zeitpunkt in einem Raum versammelt, kommt es zu Massenversammlungen – unabhängig von Körper und Raum – in der Zeit.