
Themenheft Nr. 50: Medien, Spiel und Bildung. Herausforderungen
bildungswissenschaftlicher Reflexions- und Handlungsfelder
Festschrift für Johannes Fromme, herausgegeben von Florian Kiefer,
Ralf Biermann und Steffi Rehfeld

Von Glaskonstruktionen und Kinosälen Über die räumlichen Bedingungen einer kollektiven (Selbst-)Wahrnehmung des Kollektivs in Walter Benjamins Medientheorie

Antonio Roselli¹ 

¹ Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

Zusammenfassung

In Walter Benjamins Kunstverkaufsatz-Komplex, im Passagen-Werk sowie in einzelnen Aufsätzen findet sich in Ansätzen eine Theorie politischer Kollektive, die wiederum eng an Fragen der Struktur von öffentlichen und privaten Räumen gebunden ist. Indem die Glaskonstruktion die «gute Stube» ablöst, wird mit der Abkehr vom bürgerlichen Subjekt zugleich die Voraussetzung für eine neue Form des Kollektivs geschaffen: Die Kollektivwahrnehmung in ihrer doppelten Bedeutung einer kollektiven Wahrnehmung und einer Wahrnehmung des Kollektivs, wie sie im Kinosaal und durch die Glasbauten stattfindet, lässt ein dialektisches Verhältnis zwischen Individuum und Masse entstehen, wodurch sich die Masse auch qualitativ verändert und zum Kollektiv wird.

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



About Glass-Constructions and Cinema Auditoriums. On the Spatial Conditions of a Collective (Self-)Perception of the Collective in Walter Benjamin's Media Theory

Abstract

In his writings on the technical reproducibility of art, on the passages of Paris, and in several smaller essays, Walter Benjamin sets the basics for a theory of political collectives connected with the changing structures of private and public spaces. The overcoming of the «gute Stube» by glass-architecture marks not only a rejection of the bourgeoisie subject, but also creates the fundamentals for a new form of the collective: The collective perception and the perception of the collective, made possible by the cinema auditorium and glass-architecture, initiates a dialectic between the individual and the mass, which leads to a qualitative change of the collective as such.

1. Einleitung

Walter Benjamin ist einer der originellsten Beobachter der Moderne, verstanden als eine Epoche, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer spannungsreichen Nähe – bis hin zur Berührung, zur Kollision oder Überlagerung – befinden. Spuren des Archaischen kreuzen sich mit modernster Technologie, ungelöste Versprechen weisen den Weg für künftige Revolutionen. Sensibel für die feinsten Dynamiken, die diese Zeit der Umbrüche immer wieder neu konfigurieren, spürt Benjamin die Zeichen auf, durch die sich die Geschichte nicht als Ort des Faktischen oder als Reich der Notwendigkeit erweist, die einem versteckten Gesetz folgt, sondern als Möglichkeitsraum, der immer auch eine *andere* Geschichte denkbar werden lässt. Und nicht nur denkbar, sondern auch Wirklichkeit, wenn auch eine der besonderen Art: Benjamins Messianismus setzt bei der Abkehr von jeglichem Glauben an eine vorhersehbare, planbare oder sogar durch Handlungen intentional herbeizuführende Ankunft des Messias an. Das Ende der Geschichte, noch bei Hegel und Marx als notwendiges Ziel formuliert, ist bei Benjamin vielmehr ein Ereignis, das in die Geschichte einbricht (vgl. Benjamin 1977e, 203 f.). Diese Ankunft setzt eine bestimmte

Form von Rezeptivität voraus, die sich am Ephemeren zeigt und die eine Öffnung für die Ankunft des Messias (der Revolution) impliziert, verstanden als eine *unterschwellige Abstimmung*:

«Wahrhaft revolutionär wirkt das *geheime Signal* des Kommenden, das aus der kindlichen Geste spricht.» (Benjamin 1977d, 769)

Benjamins Faszination für diese Phänomene der unterschweligen Abstimmung – an vielen Stellen verwendet er den Begriff der «Innervation», gelegentlich auch den der Telepathie – geht mit einem Interesse an ihrer körperlichen Dimension einher. Ein wesentlicher Aspekt seiner materialistischen Anthropologie ist die Historisierung des Menschen und dessen Selbstverständnis als Individuum, als etwas Nicht-Teilbares. Dabei stehen nicht nur die zunehmenden Erfahrungen der Entfremdung und der Verdinglichung im Vordergrund (ein inzwischen kanonisches Beispiel wäre Charlie Chaplins fordistischer Fließbandarbeiter in *Modern Times* von 1933), sondern auch positive Erfahrungen der Dissoziierung im Sinne einer Befreiung des Menschen – und damit des menschlichen Körpers – vom Zwang zum Anthropomorphismus: Man denke hier an die Figur des «Neuen Barbaren», die Benjamin in Auseinandersetzung mit den Science Fiction-Romanen von Paul Scheerbart oder den Mickey Mouse-Filmen skizziert (vgl. Benjamin 1977b). Der Körper hört auf, Individualkörper zu sein, indem er durch die «Innervation» mit anderen Körpern eine neue Dimension des Kollektivs hervorbringt, die zugleich die tradierte Auffassung des bürgerlichen Subjekts unterwandert.

In meinem Beitrag werde ich diesem Zusammenhang nachgehen und den Fokus dabei auf die räumliche Dimension dieser veränderten Erfahrung des Selbst und des Kollektivs richten. Dort, wo Benjamin sich mit der räumlichen Dimension von Erfahrungen auseinandersetzt, verbindet er medien- und architekturtheoretische Überlegungen (vgl. Schöttker 2017; sowie die Beiträge in Andreotti und Dollé 2011). Wie Antonio Somaini festhält, sieht Benjamin wesentliche Analogien zwischen Kino und Architektur, etwa in der Art, wie die Zuschauer den Film und den architektonischen Raum rezipieren bzw. nutzen: Es handelt sich um eine kollektive Wahrnehmung, die aber im Wesentlichen nicht-kontemplativ, sondern «zerstreut» vor sich geht, bei der sich das Publikum bewegen kann und die nicht nur

den optischen Sinn beansprucht (vgl. Somaini 2011, 137 f.). Benjamin selber stellt diesen Zusammenhang her, wenn er die Wahrnehmung eines Films im Kino mit der Wahrnehmung architektonischer Bauten vergleicht:

«Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt» (vgl. Benjamin 1974b, 504).

Zugleich erzeugt das Kino einen «Übungsraum»:

«*Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.» (Benjamin 1974c, 464)

Die Einübung durch das Medium – im Sinne einer *dem Medium inhärenten Pädagogik* – dient zur Bewältigung der alltäglichen sowie der weltgeschichtlichen Bedrohungsszenarien, angefangen mit dem radikalen Erfahrungsverlust und der damit zusammenhängenden Notwendigkeit einer Einübung in neue Gewohnheiten, die mit dem Leben in der Grossstadt einhergeht.

Im Hintergrund meiner Überlegungen stehen besonders die Essays, die Benjamin zwischen 1929 und 1939 verfasst hat, etwa «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» (Benjamin 1977a), «Der destruktive Charakter» (Benjamin 1972a), «Neapel» (Benjamin und Laciš 1972), «Erfahrung und Armut» (Benjamin 1977b), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (neuste Ausgabe Benjamin 2013) sowie seine Arbeiten zu Baudelaire (Benjamin 1974a) und zum *Passagen-Werk* (Benjamin 1982). Den Fluchtpunkt bildet die Frage, wie diese neuen Kollektive entstehen und welche Rolle bestimmte räumliche Dispositive bei ihrer Entstehung spielen, besonders dort, wo sie zugleich die Selbst- und Fremdwahrnehmung des Subjekts – und somit das Subjekt selbst – verändern, um auf diese Weise das Kollektiv als einen neuen politischen Akteur auf die Bühne zu rufen, *durch eine kollektive Selbsterfahrung als Selbsterfahrung des Kollektivs*. Hier werde ich besonders auf die

Glasarchitektur, den Begriff der «Porosität» sowie auf die Erfahrung im Kinoraum eingehen. In Form eines Ausblicks werde ich am Ende die neuen Herausforderungen knapp berücksichtigen, die sich durch das Aufkommen der «post-kinematographischen Epoche» (Casetti 2010) stellen.

2. (Kollektiv-)Subjekt und Raum

Der Begriff des «architektonischen Raums» steht nicht für eine abstrakte Kategorie, sondern definiert sich durch spezifische Strukturierungen und den damit einhergehenden Organisationsformen und Funktionen. Diese Organisationsformen implizieren wiederum spezifische Erfahrungs- und Nutzungsformen, worauf Walter Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit Räumen und ihrer Architektur immer wieder verweist: Dabei handelt es sich um die spezifische Form der Erfahrung, die jene Räume vermitteln, sowie die «Interferenzen» zwischen Raum und erfahrendem Subjekt – wobei Subjekt durchaus auch im Sinne eines Kollektivsubjekts verstanden werden kann. Erfahrung («Experience») soll hier, im Anschluss an Miriam Bratu Hansen, verstanden werden als

«a term that pertains not only to the organization of sensory perception but crucially to – individual and collective, conscious and unconscious – memory, the imagination, and generational transmissibility.» (Bratu Hansen 2012, 79)

In meinem Beitrag¹ will ich der Frage nachgehen, wie Benjamin räumliche Dispositive – etwa Interieurs, Passagen, Kinosäle usw. – dahingehend betrachtet, wie sie politische Kollektivsubjekte produzieren.

Benjamin setzt sich mit denjenigen Räumen auseinander, die eine Öffnung vom individuellen Subjekt hin zum Kollektivsubjekt ermöglichen:

1 Der Beitrag geht auf drei unpublizierte Vorträge zurück, die ich 2009, 2015 und 2021 auf den Kongressen der International Walter Benjamin Society gehalten habe. Weitere Vorarbeiten finden sich in Lorenz und Roselli (2017) sowie Roselli (2021). Ich danke an dieser Stelle Stefano Marchesoni für seine kritische Lektüre.

«Die eigentümlichsten Bauaufgaben des neunzehnten Jahrhunderts: Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser (nach Giedion) haben sämtlich kollektive Anliegen zu ihrem Gegenstande. [...] In ihnen ist das Auftreten großer Massen auf dem Schauplatz der Geschichte schon vorgesehen.» (Benjamin 1982, 569)

In solchen Räumen – «Infrastrukturen des Kollektiven» – erfährt sich die heterogene Masse selbst als kollektives Subjekt im Sinne einer «mediale[n] Verfassung von Kollektivität» (Stäheli 2012, 113):

«Wenn hier also von Infrastrukturen des Kollektiven gesprochen wird, dann soll von einem breiter gefassten Begriff der Infrastruktur ausgegangen werden. Dazu gehören materielle und virtuelle Arrangements, welche einerseits die für das Kollektiv entscheidende Versammlung erst erlauben, andererseits aber auch die Zirkulation von Gütern, Menschen und Informationen organisieren.» (Ebd., 114)²

Dieses Subjekt und somit auch das kollektive Subjekt existieren daher nicht als bereits definierte Entitäten – sozusagen a priori –, sondern werden erst durch jene Räume (produziert), sofern diese Räume zu einer bestimmten Form der Selbsterfahrung führen, die, so die hier vertretene These, die Form einer kollektiven Selbsterfahrung als Selbsterfahrung des Kollektivs annimmt.

3. Poröse Räume

Doch es sind nicht nur «Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser» – also Konstruktionen, die bereits für die Massen gedacht sind –, die diese kollektive Dimension aufweisen. Auch im Bereich des vermeintlich Privaten zeigt sich eine kollektive Dimension, die die Kategorien des (Privaten)

2 «Diese Infrastrukturen beschränken sich nicht auf die jeweilige Architektur oder technische Struktur, also nicht nur auf die Fähre als Boot, nicht nur auf die Stadt als bebauter Raum und nicht nur auf die Hardware technischer Netzwerke. Vielmehr gehören dazu auch die Protokolle dieser Infrastrukturen – und zwar nicht nur bei neuen Medien. Dies sind jene Regelsysteme – wie z. B. Fahrpläne, Modi der Eingangskontrolle und des Wartens und andere Formen der Regulierung von Verweildauer etc. – welche die materialen Artefakte erst benutzbar machen.» (Stäheli 2012, 114)

und des ›Öffentlichen‹ grundlegend verändert. Die Verwirklichung dieser Dimension hängt, so Benjamin, mit spezifischen Konstruktionsmaterialien zusammen. So steht der Tuffstein, mit dem die Häuser in den ärmsten Vierteln Neapels gebaut werden, für die «Porosität» einer Stadt, die die Grenzen zwischen innen und aussen aufhebt (vgl. Benjamin und Lacis 1972). Dabei handelt es sich um eine Aufhebung, die zugleich dem voyeuristischen Blick den Boden unter den Füßen wegzieht, da dieser konstitutiv auf eine Trennung von innen und aussen aufbaut (der sprichwörtliche Blick durch das Schlüsselloch setzt die Privatsphäre voraus, deren Verletzung das Versprechen der Erotik birgt). Mit der Aufhebung der Grenzen zwischen innen und aussen zerfällt zudem einer der grundlegenden Mechanismen der Macht: das Geheimnis. Der Effekt der Entgrenzung, deren materielles Korrelat die «Porosität» des Tuffsteins ist, liegt demnach in einer gesteigerten Teilhabe an dem, was die Menschen verbindet. In den Passagen von Paris sieht Benjamin ebenfalls eine ähnliche Wirkung:

«Die rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich im Paris des 19ten Jahrhunderts vollzieht – und zumal in der Erfahrung des flaneurs – hat prophetischen Wert. Denn diese Durchdringung läßt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden.» (Benjamin 1982, 534)

Eine zentrale Quelle für seine Überlegungen zur modernen Architektur und deren Auswirkungen auf das Subjekt findet Benjamin in Siegfried Giedions 1928 erschienenen Studie *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*, aus der er in seinem *Passagen-Werk* mehrfach zitiert. Besonderes Interesse zeigt Benjamin auch hier an denjenigen Konstruktionen, die die Trennung von innen und aussen aufheben:

«Die Häuser Corbusiers sind weder räumlich noch plastisch: Luft weht durch sie! Luft wird konstituierender Faktor! Es gilt dafür weder Raum noch Plastik, nur Beziehung und Durchdringung! Es gibt nur einen einzigen unteilbaren Raum. Zwischen Innen und Außen fallen die Schalen.» Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (Berlin 1928) p 85 [M 3 a>3]» (Benjamin 1982, 533)

In der «neue[n] Baukunst», im «modernen Bauen» sind es das Material «Glas» und die damit realisierten Glasbauten, die die abgeschlossene Wohnung des bürgerlichen Subjekts – des «Etui-Menschen» (Benjamin 1972a, 397) –, deren Sinnbild das Interieur³ ist, ablösen. Durch die «Öffnung» der Häuser (Giedion, zit. nach Benjamin 1982, 700) verlieren die Dinge ihre «abgegrenzte Gestalt» (Giedion, zit. nach Benjamin 1982, 572), die Subjekte – in ihrer Doppelrolle als Betrachtete und Betrachtende – verändern sich (vgl. Benjamin 1972c, 428).

Die «Glasbauten», aber auch die Kategorie der «Porosität», wie sie im gemeinsam mit Asja Lacis verfassten Essay über Neapel eingeführt wird, weisen die Gemeinsamkeit auf, dass sie als Konstruktionsmaterialien die Trennung von innen und aussen, öffentlich und privat aufheben und so eine neue Erfahrung des Raumes und des eigenen Selbst ermöglichen. Diese Aufhebung von innen und aussen kondensiert sich in Benjamins Äußerung: «Straßen sind die Wohnung des Kollektivs» (Benjamin 1982, 533). Eine ähnliche *kollektive Selbsterfahrung als Selbsterfahrung des Kollektivs* ermöglicht – trotz seiner formalen Geschlossenheit und somit medial anders vermittelt – wiederum der Kinoraum.

4. Anmerkungen zum Kinoraum

In Benjamins Schriften aus den späten 20er Jahren bis zu seinem Tod finden sich Überlegungen zum Verhältnis zwischen der Herausbildung eines neuen politischen Kollektivs – den «neuen Barbaren» (Benjamin 1977d) – und einer bestimmten Organisationsform des Raumes, deren Effekt darin besteht, eine neue Wahrnehmungsform einzuführen. Wie Gérard Raulet hervorhebt, ist der Kunstwerkaufsatz der «Text, in dem Benjamin die Strategie der (positiven Barbarei), wie sie der programmatische Text über den

3 «Das Interieur ist nicht nur das Universum sondern auch das Etui des Privatmanns. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. Man ersinnt Überzüge und Schoner, Futterals und Etais in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichsten Gebrauchsgegenstände sich abdrücken.» (Benjamin 1982, 53) Dagegen: «Der destructive Charakter ist der Feind des Etui-Menschen. Der Etui-Mensch sucht seine Bequemlichkeit, und das Gehäuse ist ihr Inbegriff. Das Innere des Gehäuses ist die mit Samt ausgeschlagene Spur, die er in die Welt gedrückt hat. Der destructive Charakter verwischt sogar die Spuren der Zerstörung.» (Benjamin 1972a, 397 f.)

«destruktiven Charakter» zum Ausdruck bringt, am klarsten anwendet» (Raulet 2004, 129). Am Kinoraum wäre demnach nicht die Frage nach der Wahrnehmung relevant, die das Kino aufgrund der eigenen technischen Mittel (Montage, Zeitlupe, Zoom usw.) ermöglicht – eine Frage, die für Benjamin natürlich zentral ist –, sondern die nach der Wahrnehmung, die der Kinoraum als *Raum* ermöglicht. In diesem Kontext ist die Unterscheidung wichtig, die Francesco Casetti macht, wenn er schreibt, dass ein Zuschauer einen Film nicht «rezipiert», sondern «erlebt» (Casetti 2010, 12), wodurch «das Kino als Ort einer *Erfahrung*» verstanden wird (ebd., 11), die aus drei Elementen besteht:

«Bilder, in denen man die Welt wiedererkennt, eine Umgebung, die man als *Bleibe* und eine Situation, die man als *Ritus* wahrnimmt [...]» (ebd., 22).

Zwei weitere technische Eigenschaften dieser spezifischen Erfahrung sind der «Apparat[] Film-Projektion-Leinwand» sowie das «Publikum im Saal» (ebd., 25). Diese zwei Elemente sind diejenigen, die nach Casetti in der gegenwärtigen Zeit mehr und mehr wegfallen (man denke an die Streaming-Dienste oder an die Übertragung von Filmen auf Bildschirmen in öffentlichen Räumen), sodass inzwischen von einem «Post-Cinema» gesprochen werden kann. Ich werde am Ende noch mal auf diese Entwicklung zu sprechen kommen. An dieser Stelle sollen einige Punkte aus Casettis Bemerkungen zum Publikum im Kinosaal zusammenfassend dargestellt werden, um daran den Blick für Benjamins Theorie des Kinoraums zu schärfen. Casetti charakterisiert den Kinoraum, in Anlehnung an Foucault, als «heterotopische[n] Raum», der sich vom «Raum der Alltagserfahrung» unterscheidet (ebd., 21), zugleich aber auch den Blick auf eine «andere Welt» ausrichten lässt. Eine weitere Charakterisierung bringt uns bereits Benjamins Kino-Theorie näher. Es handelt sich dabei um das Kino als «gastfreundliche[n] Raum»:

«Er ist kein Rückzugsort wie die eigene Wohnung oder das eigene Haus und auch kein offenes Universum wie die Großstadt. Er ist etwas dazwischen, das den Leuten die Gelegenheit bietet, zusammenzufinden und ein Erlebnis zu teilen. So gesehen bietet der Kinosaal

eine besondere Form des ‹Wohnens› an: Der Zuschauer kann weiterhin ein bewegliches Individuum, ein Flaneur sein, und zugleich findet er einen Ort der Zugehörigkeit [...]» (Ebd., 22)

Auf die Implikationen der Parallele zum ‹Wohnen› werde ich weiter unten noch eingehen. Wichtig ist an dieser Stelle der Hinweis darauf, dass der Kinosaal ebenfalls die Grenze zwischen innen und aussen aushebelt, indem er einen Raum ‹dazwischen› erschafft, worin sich Menschen ohne den Schutz und die Ausschlussmechanismen der Sphäre des Privaten oder der Beziehungslosigkeit der anonymen, modernen Grossstadt begegnen können. Im Kinosaal kommen Menschen zusammen, die ‹ein Erlebnis teilen›. Der wesentliche Unterschied zu anderen, vordergründig ähnlichen Erfahrungen (etwa im Theater⁴) besteht in der spezifischen Rezeptionshaltung gegenüber dem Film. Hier weichen Casettis Überlegungen teilweise von denjenigen Benjamins ab.

Für Casetti lässt sich diese Haltung als ‹attendance› bzw. ‹beiwohnen› beschreiben (vgl. ebd.), die nach dem Zweiten Weltkrieg kippt, um eine neue Art der Relation hervorzurufen:

«Vielmehr soll er [der Zuschauer] auf den Film antworten und zugleich mit dem Autor in einen Dialog treten. Tatsächlich geht es um einen engen Dialog mit dem, was man sieht [...]» (Ebd., 23)

Diese dialogische Struktur bedingt wiederum eine ganz andere Relation, die das Publikum bestimmt:

«Parallel dazu etabliert sich auch ein Dialog auf Distanz mit anderen Zuschauern, die sich auf denselben Weg begeben haben: Es bildet sich eine *Verstehungsgemeinschaft*, die dem Gedanken des Films und seines Autors folgt und sich grundlegend unterscheidet von der generischen Kollektivität des Publikums, das einer filmischen Darbietung einfach beiwohnt.» (Ebd.)

4 Eine Ausnahme bildet das epische Theater Brechts, das, nach Benjamin, wesentliche Ähnlichkeiten zum Kino aufweist (vgl. Benjamin 1971).

Während der Antwort-Charakter mit der dazugehörigen dialogischen Komponente das Publikum als wesentlich aktiven Part definiert – die «Verstehensgemeinschaft» tauscht sich aus –, erscheint das Publikum in der vorhergehenden Phase der «attendance» wesentlich unspezifischer.

Benjamins These verschiebt das Koordinatensystem, indem er von einer *zerstreuten* statt einer beiwohnenden Wahrnehmung ausgeht (Benjamin 1974b), die eben nicht beim Stadium einer «generischen Kollektivität» verweilt, sondern durchaus gemeinschaftsstiftendes Potenzial besitzt, vielleicht nicht im Sinne einer «Verstehensgemeinschaft», sondern eher im Sinne einer «Erfahrungsgemeinschaft». Man kann Benjamins Position mit der Apparatus-Theorie Jean-Louis Baudrys in Verbindung bringen (vgl. Baudry und Williams 1974). In seinem Essay «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Appartus» begreift Baudry den kinematographischen Apparat als einen Beitrag «to the ideological function of art, which is to provide the tangible representation of metaphysics.» (Ebd., 42) Dabei versteht er die Zentralperspektive, wie sie in der Renaissance eingeführt wurde, als weiterhin gültiges Modell für das Kino-Bild. Die der Zentralperspektive inhärente Ideologie (re-)produziert und verortet das transzendente Subjekt als eine Einheit:

«Projection and reflection take place in a closed space and those who remain there, whether they know it or not (but they do not), find themselves chained, captured, or captivated.» (Ebd., 44)

Genau diese Verbindung interessiert auch Benjamin, wobei er im Vergleich zu Baudry die Vorzeichen umkehrt und somit den Blick von dieser ideologiekritischen Betrachtung des Kinos in der Tradition von Platons Höhlengleichnis abwendet und auf das revolutionäre Potenzial des Mediums auf der Ebene seiner technischen Beschaffenheit richtet: Für Benjamin besteht die Errungenschaft des Kinos darin, mit der Zentralperspektive zu brechen, wodurch dem transzendentalen Subjekt der Boden unter den Füßen weggezogen wird, indem er ihm keinen festen Platz in der Relation zum Bild (und somit zur Welt) mehr zuweist (vgl. hierzu, wenn auch ohne Erwähnung Benjamins, Eco 1977). Daraus folgt eine neue Dynamik, da diese Form der Rezeption nicht mehr den Zuschauer als einzelnes Individuum versteht, sondern als Teil eines Publikums, das nicht

nur in einem Verhältnis zum Bild steht, sondern simultan auch zu sich als Ganzes und als Relation der es konstituierenden einzelnen Subjekte. Es gilt hervorzuheben, dass nach Benjamin genau darin eine strukturelle Nähe zwischen Film und Architektur herrscht, da beide Gegenstände einer «simultanen Kollektivrezeption» (Benjamin 1974c, 460) sind (vgl. dazu auch Robbers 2011).

5. Neues Wohnen für neue Barbaren

Zur Erinnerung sei hier kurz Benjamins Einführung der Figur des «neuen Barbaren» aus «Erfahrung und Armut» zitiert:

«Ja, gestehen wir es ein: Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum. / Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken.» (Benjamin 1977b, 215)

Die Nähe der «neuen Barbaren» zu den zeitgenössischen Konzepten des «befreiten Wohnens» wird an diesem Zitat deutlich, wenn man es z. B. in Verbindung zu Sigfried Giedions gleichnamigem Manifest von 1929 setzt, worin die «Wohnung für das Existenzminimum» gefordert und das Haus als «Gebrauchswert» betrachtet wird, das nach «Licht, Luft, Bewegung, Öffnung» verlangt (vgl. Giedion 2019). In diesem Sinne könnte man auch zwischen einer Weise des Wohnens, die «dem Wohnenden das Maximum an Gewohnheit mitgibt», und der Weise des Wohnens, die «dem Wohnenden das Minimum an Gewohnheiten» mitbringt (was Benjamin an verschiedenen Stellen als «Hausen» bezeichnet), unterscheiden, wie aus einem Gespräch zwischen Benjamin und Brecht hervorgeht: Das Bewohnen der Glasbauten oder der Bauhaus-Bauten befindet sich auf dieser Achse auf der Seite des «Hausens», ohne aber notwendigerweise dessen destruktive Einstellung in ihrer radikalsten Form teilen zu müssen (das, was Benjamin

das «zerstörende Wohnen» nennt). Der Mensch verweilt, hält sich nur einige Zeit in diesen Wohnungen auf (Brecht würde von «Gastwohnen» sprechen), während er im Gehäuse im emphatischen Sinne «wohnt» und so – in der «Geborgenheit» – zur Geisel der durch die Dinge aufgezwungenen Gewohnheiten wird (Benjamin 1985; vgl. auch Marx 2017).⁵ In seiner schematischen Aufteilung der verschiedenen Arten des Wohnens sieht Benjamin in den beiden genannten Extremen eine Gefahr, sodass man von einer Vermittlung zwischen beiden Ausformungen ausgehen muss. Trotzdem scheint sich seine Vorliebe, zumindest auf der Ebene der Theorie, klar für die destruktiven Elemente zu äussern, während es, wie Ursula Marx hervorgehoben hat, auf biographischer Ebene keine Korrespondenz gibt (vgl. Marx 2017, 60).

Der Hinweis von Casetti, der Kinosaal biete «eine besondere Form des <Wohnens>» an, lässt die Frage aufkommen, wie es sich darin mit der Gewohnheit verhält. Sofern der Kinobesuch als Ritual verstanden wird, scheint er durch Gewohnheiten geprägt zu sein. Was aber nach Benjamin die filmische Erfahrung ausmacht – eine Erfahrung, die zur Erfahrungsarmut der «neuen Barbaren» passt –, ist die Tatsache, dass sie die Zuschauer mit etwas konfrontiert, worauf sie mit dem tradierten Erfahrungsschatz, der ihnen von den vergangenen Generationen weitergegeben wurde, nicht angemessen reagieren können:

«Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform. Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.» (Benjamin 1974c, 464)

Der Kinoraum ist somit nicht ein Raum, der durch Gewohnheiten vorstrukturiert ist, in denen sich die Zuschauer nur zu fügen bräuchten, sondern ein *Übungsraum*, der die Zuschauer auf die «Lebensgefahr» des Grosstadtlebens und der heutigen (kapitalistischen) Gesellschaftsordnung vorbereitet. Diese Einübung durch das Medium erfolgt wiederum auf

⁵ Zum Gegensatz von Hausen und Wohnen vgl. Benjamin (1985, 426). Klaus Englert wiederum unterscheidet, ausgehend von Benjamin, zwischen «Nest» (Aufhalten) und «Höhlenwohnung» (Wohnen) (vgl. Englert 2019, 38).

einer körperlichen Ebene, die nicht mehr die des einzelnen Zuschauers ist, sondern des Kollektivs der Zuschauer, die im Kinoraum diese sensorische Erfahrung teilen – und zwar unabhängig von der Handlung, die im Film gezeigt wird, da es sich um einen Schock-Effekt handelt, der sich durch ‹technische› Mittel (Montage, Zeitraffung und -dehnung, Vergrößerung usw.) einstellt.

6. Das Lachen der «neuen Barbaren»

In seinem Brief an Benjamin vom 18. März 1936 formuliert Adorno seine Hauptkritikpunkte an dem *Kunstwerkaufsatz*. Unter den vielen Anmerkungen befindet sich eine zum Lachen: Das «Lachen der Kinobesucher» wird von Adorno nicht als «gut und revolutionär», sondern als «des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll» (Adorno und Benjamin 1994, 171 f.) gesehen. Adornos wiederholter Vorwurf des Mangels an Dialektik kann bei der Bewertung des Lachens nicht in Anspruch genommen werden, ist doch die entsprechende Passage viel differenzierter: Das «kollektive Gelächter» wird von Benjamin primär als «heilsame[r] Ausbruch» gesehen, zugleich wird aber, in der entsprechenden Fussnote, auf die bedrohliche Nähe von Komik und Grauen und dessen Verwertung durch den Faschismus hingewiesen (Benjamin 1989a, 377).

Für Adorno gibt es kein ‹unschuldiges› Lachen, denn es hat immer teil am Bestehenden und bestätigt es auch dort, wo über es gelacht wird. Man kann hier an ein ‹Ventil› denken, das dem Individuum eine Ausbruchsmöglichkeit liefert, um Druck abzulassen und daraufhin besser zu ‹funktionieren›. Es ist aber auch das Lachen des Ironikers, der sich über den Sachen wägt und im Lachen gerade seine Abhängigkeit von ihnen verschleiert: Es gibt nichts Schlimmeres als das Lachen des Kulturkritikers über die Kulturindustrie. Die Verstrickung von Komik und Grauen wird (einseitig) zugunsten des Grauens gelöst. Benjamins Blick auf das Lachen lässt es differenzierter erscheinen. In der Passage, auf die sich Adornos zitierte Bemerkung bezieht, geht es um die Veränderungen der Wahrnehmungsmodi durch das neue Medium Film: Die verschiedenen «Verfahrensweisen der Kamera» – so Benjamin – entsprechen «ebensoviele[n] Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung die individuelle Wahrnehmungsweisen

des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen machen vermag.» (Ebd.) Die «Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums» hebt die individuelle Erfahrung des Traums auf: Gerade Figuren wie Mickey Mouse und Chaplins Tramp bündeln Elemente des Traums, aber auch der Halluzination und der Psychose, um diese dadurch aus dem Bereich der individuellen Erfahrung in eine kollektive zu überführen. Effekt dieser Verdichtung und Verschiebung ist ein «heilsamer Ausbruch» im «kollektiven Gelächter». Benjamin beschreibt diesen Effekt im Sinne einer «psychische[n] Impfung», die jedoch der Technik nicht äusserlich ist: Die zunehmende Technisierung produziert eine zunehmende Gefahr der Massenpsychose; zugleich produziert dieselbe zunehmende Technisierung aber auch die Mittel, um dieser Massenpsychose entgegenzuwirken: «Die amerikanischen Grotteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewußten.» (Ebd.) Wie dieses «heilsame» Lachen aussehen kann und welche Beziehung es zum tradierten Kulturerbe und zum gegenwärtigen Stand der Technik hat, kann anhand der bereits eingeführten Figur des «positiven Barbaren» verdeutlicht werden.

In seinem 1933 verfassten Text «Erfahrung und Armut» wird die Thematisierung des Lachens mit der des «neuen Barbarentums» zusammengeführt, und zwar wieder in der Figur der Mickey Mouse, die den Traum eines «großartige[n] Dasein[s]» vorführt:

«Das Dasein von Mickey-Maus ist ein solcher Traum der heutigen Menschen. Dieses Dasein ist voller Wunder, die nicht nur die technischen überbietet, sondern sich über sie lustig machen. Denn das Merkwürdigste an ihnen ist ja, daß sie allesamt ohne Maschinerie, improvisiert, aus dem Körper der Mickey-Maus, ihrer Partisanen und ihrer Verfolger, aus den alltäglichsten Möbeln genau so wie aus Baum, Wolken oder See hervorgehen.» (Benjamin 1977b, 218)

Die Vertreter dieses neuen Menschentypus

«[...] halten es mit den Männern, die das von Grund auf Neue zu ihrer Sache gemacht und es auf Einsicht und Verzicht begründet haben. In deren Bauten, Bildern und Geschichten bereitet die Menschheit sich darauf vor, die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben. Und was die Hauptsache ist, sie tut es lachend.» (Ebd., 219)

Adornos brieflich geäußerte Kritik des *Kunstwerkaufsatzes* ermöglicht es zudem, den Blick zu schärfen für Benjamins darin skizzierte Bestrebungen, die Organisation des neuen politischen Kollektivs – des Kollektivs der «neuen Barbaren», das u. a. von Toni Negri und Michael Hardt in *Empire. Die neue Weltordnung* (2002) und *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire* (2004) wieder aufgegriffen und weitergedacht wurde – als eine Art spontanen Prozess zu denken, im Sinne einer Selbstorganisation, bei der weder die «revolutionäre Intelligenz» noch ein «Führer» die leitende Rolle übernimmt:

«Wenn es die doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz ist, die intellektuelle Vorherrschaft der Bourgeoisie zu stürzen und den Kontakt mit den proletarischen Massen zu gewinnen, so hat sie vor dem zweiten Teil dieser Aufgabe fast völlig versagt, weil er nicht mehr kontemplativ zu bewältigen ist.» (Benjamin 1977a, 309)

Im *Kunstwerkaufsatz* wiederum wird der Fokus auf die Möglichkeit einer horizontalen Selbstorganisation statt einer vertikalen Organisation des Kollektivs gerichtet. Dabei wendet sich Benjamin von einem Primat der optischen Erkenntnismetaphorik ab, worauf u. a. die Kritik der «kontemplativen» Haltung der «revolutionären Intelligenz» verweist. Das (metaphysische) Primat des Auges wird abgelöst von anderen Wahrnehmungsorganen – vom Gehör über die taktile Rezeption bis hin zur telepathischen Intuition: alles Variationen der Innervation als subtile Form des körperlichen-sinnlichen Abgestimmtseins auf die eigene Umwelt (im übertragenen Sinne könnte man von einer Organisation durch Berührung bzw. Affizierung sprechen). Angesichts dieser Verschiebung der Wahrnehmungsmodi erscheint der klassische Intellektuelle – auch dort, wo er in seiner vermeintlich revolutionären Rolle auftritt – als metaphysisches Residuum.

Benjamin scheint sich stattdessen, anti-metaphysisch, für Prozesse der Selbstorganisation zu interessieren, durch die die Masse bzw. Menge zum Kollektiv wird. Benjamins Nachdenken über die Massen – so Miriam Bratu Hansen –

«oscillate[s] between a turn-of-the-century pessimistic view of the mass or crowd, as distinct from the proletariat, and his attempt (famously in the artwork essay) to reclaim a progressive concept of the masses – in the plural – a revolutionary productive force by the way of a structural affinity with technological reproduction, in particular film.» (Bratu Hansen 2012, 62)

Meines Erachtens steht der Begriff des Kollektivs ebenfalls für Benjamins «progressive concept of masses», und dieser «progressive Begriff» impliziert eine materialistische Haltung, da er die materialen Voraussetzungen für die Selbstorganisation – und somit Herausbildung – des Kollektivs in den Fokus rückt, also jene spezifischen Kopplungen von Medium bzw. Material und Raum, die ich an dieser Stelle als räumliche Dispositive bezeichnen möchte.

7. Sichtbarkeit

Der Begriff des Kollektivs stellt zudem eine Alternative zum Begriff der Klasse dar:

«Eine Straße, eine Feuersbrunst, ein Verkehrsunfall versammeln Leute, die als solche von klassenmäßiger Bestimmtheit frei sind. Sie präsentieren sich als konkrete Ansammlungen; aber gesellschaftlich verbleiben sie doch abstrakt, nämlich in ihren isolierten Privatinteressen. Ihr Modell sind die Kunden, die sich – jeder in seinem Privatinteresse – auf dem Markte um «die gemeinsame Sache» sammeln. Diese Ansammlungen haben vielfach nur statistische Existenz.» (Benjamin 1974a, 565)

Wir sehen uns mit einer heterogenen Ansammlung konfrontiert, die «von klassenmäßiger Bestimmtheit» frei ist. Jedes Individuum verfolgt seine eigenen «Privatinteressen», die «gemeinsame Sache» hebt die Isolierung, in der es sich befindet, nur scheinbar auf. Wie ist die Verwandlung solch einer zufälligen Ansammlung in ein (politisches) Kollektiv möglich?

Die Glasarchitektur als spezifisches räumliches Dispositiv – als durch das Material ‹Glas› definierte spezifische Organisationsform des Raumes – wird zur strukturellen Voraussetzung für die ‹spontane› Herausbildung des Kollektivs:

«Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine ‹Aura›. Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes.» (Benjamin 1977b, 217)

Das Glas ist zudem der Feind der ‹Privatinteressen›. Indem die Glasarchitektur einen *gemeinsamen Raum* (einen *geteilten Raum*) erzeugt, der in seiner *Transparenz* wesentlich durch *Sichtbarkeit* charakterisiert wird (vielleicht könnte man sogar den Begriff des ‹Bildraumes› aus dem Surrealismus-Aufsatz in diese Richtung weiterdenken), hebt sie die Trennung zwischen den isolierten Individuen auf. Auf eine ähnliche Weise – und mit einer vergleichbaren Emphase – heben Benjamin und Asja Lacis die ‹Porosität› der Tuffsteine hervor, die als Baumaterial die spezifische Atmosphäre Neapels prägen: ‹Porosität ist das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Lebens.› (Benjamin und Lacis 1972, 311) Und: ‹Wie die Stube auf der Straße wiederkehrt, mit Stühlen, Herd und Altar, so, nur viel lauter, wandert die Straße in die Stube hinein.› (Ebd., 314) Denn:

«Ausgeteilt, porös und durchsetzt ist das Privatleben. Was Neapel von allen Großstädten unterscheidet, das hat es mit dem Hottentottenkral gemein: jede private Haltung und Verrichtung wird durchflutet von Strömen des Gemeinschaftslebens. Existieren, für den Nordeuropäer die privateste Angelegenheit, ist hier wie im Hottentottenkral Kollektivsache.» (Ebd.)

Die Tatsache, dass die Transparenz Sichtbarkeit impliziert, führt allerdings nicht einfach zu einer Rückkehr zum Primat des Optischen. Vielmehr handelt es sich darum, dass durch das Wegfallen des ‹Gehäuses› (ein Begriff, den Benjamin im Zusammenhang des Interieurs verwendet), der ‹Höhle› und der trennenden, undurchsichtigen und undurchlässigen Räume der Alltag der Körper, die Bewegungen, Reaktionen, Gesten usw. sichtbar werden. In diesem Sinne wird der gemeinsame bzw. geteilte,

transparente und sichtbare Raum (als «Bildraum») zugleich – auch hier in Anlehnung an dem Surrealismus-Aufsatz – zum durch «Ströme[] des Gemeinschaftslebens» durchzogenen und darin konstituierten «Leibraum».

Was sichtbar wird, ist eine Art von Subjekt, das vorher allerdings noch nicht existiert hat, sondern durch die spezifischen Baumaterialien und die dadurch bedingte Aufteilung des Raumes – den räumlichen Dispositiven der «Glasarchitektur» oder der «Porosität» – erst überhaupt entstanden ist:

«Wir haben im Glashaus bestimmt weniger (für uns). Wir sind auch weniger unter uns. Es ist ja durchsichtig. Das Privateigentum wie das Privatleben scheinen sich gleichermaßen nach Kontrolle zu sehnen.» (Benjamin 1977c, 962)

Aufgrund dieser Transparenz sind wir «weniger (für uns)», während sich das bürgerliche Subjekt – durch die Struktur des Interieurs bestimmt – weiterhin durch die Kategorie des Besitzes definiert.

8. Masse, Klasse, Kollektiv

«Das Privateigentum wie das Privatleben scheinen sich gleichermaßen nach Kontrolle zu sehnen.» Auf welche Weise soll der Begriff «Kontrolle» hier verstanden werden? Man kann zwischen zwei Formen von «Kontrolle» unterscheiden. Die eine umfasst die «Kontrolle» im Sinne der Sicherheit, die «Kontrolle», die das bürgerliche Subjekt über sein Leben und über die Spuren, die es als Signatur seiner Subjektivität hinterlässt, behalten will: eine Scheinfreiheit, da die Kontrolle über das eigene Leben lediglich – ganz im Sinne des marxistischen Entfremdungstheorems – die Kontrolle der Dinge über das eigene Leben verschleiert. Diese Form der «Kontrolle» spiegelt lediglich die repressive Kontrolle wider, die die kapitalistische Produktionsweise über die Individuen ausübt. Es handelt sich um eine horizontal strukturierte Kontrolle, da das Kapital nicht vertikal auf die einzelnen Subjekte einwirkt, sondern dezentral durch die Vielzahl der eigenen Produkte das Subjekt in ein Netz materieller und symbolischer Zwänge verstrickt.

Das Interieur als Ansammlung von Spuren der eigenen Subjektivität, gesättigt von Gewohnheiten, steht den Materialien des «Neuen Bauens» diametral gegenüber:

«Das haben nun Scheerbart mit seinem Glas und das Bauhaus mit seinem Stahl zuwege gebracht: sie haben Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen.» (Benjamin 1977b, 218)

Doch handelt es sich nicht nur um Räume, in denen man keine Spuren hinterlassen kann, sondern auch um solche, die qua Material ein spezifisches Sichtbarkeitsregime etablieren,

«denn in der Signatur dieser Zeitenwende steht, daß dem Wohnen im alten Sinne, dem die Geborgenheit an erster Stelle stand, die Stunde geschlagen hat. Giedion, Mendelssohn, Corbusier machen den Aufenthaltsort von Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft. Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz [...]» (Benjamin 1972b, 196 f.).

Doch auch diese Transparenz und die damit einhergehende gegenseitige Sichtbarkeit trägt dystopische Züge, vergleichbar mit denjenigen, die Jewgenij Samjatin in seinem 1920 als Kritik an Sowjetrußland veröffentlichten Roman *Wir* beschreibt: ein Regime, worin die Häuser Glaswände haben, wodurch die repressive staatliche Kontrolle begünstigt wird (vgl. Samjatin 2008; vgl. dazu auch Somaini 2011).⁶

Benjamin sieht – aus unserer heutigen Sicht wahrscheinlich kontrainuitiv – in der Kopplung von Transparenz, Sichtbarkeit und Kontrolle eine emanzipatorische Komponente. Auch hier könnte man von einer horizontalen Form der Kontrolle sprechen, der diesmal aber eine revolutionäre Bedeutung zugeschrieben werden kann, wie sich vielleicht, wenn auch unter anderen technischen Vorzeichen, am Beispiel des Kinoraums noch deutlicher rekonstruieren lässt. Die zweite Form der «Kontrolle» ist eng mit dieser revolutionären Bedeutung verknüpft.

6 Der Roman ist 1929 in einer französischen Übersetzung erschienen. Ich habe bislang allerdings noch keinen Hinweis darauf gefunden, dass Benjamin das Buch gekannt haben könnte.

In seiner Analyse der Reaktionen im Kinopublikum schreibt Benjamin: «Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.» (Benjamin 1974b, 497) Hier kommt eine doppelte Bewegung zum Tragen: Die Individuen im Publikum kontrollieren die eigenen Reaktionen in Relation zu den Reaktionen der anderen. Miriam Bratu Hansen beschreibt diesen Prozess treffend als ein «public and reciprocal fine-tuning of audience reactions» (Bratu Hansen 2012, 100) und hebt dabei hervor, wie diese wirkt, «to disarm destructive tendencies in the masses.» (Ebd.) Indem der Film «Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption» (Benjamin 1974c, 460) ist, verwandelt er das Kino zum Raum, worin das «Publikum im Rezipieren sich selbst organisiert und kontrolliert» (ebd.). In einer weiteren Fassung des *Kunstverkaufsatzes* wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen, indem das «berechtigte Interesse der Masse am Film» als «ein Interesse der Selbst- und somit auch der Klassenerkenntnis» (Benjamin 1989a, 372) verstanden wird. Daraus entsteht eine Dynamik, in der sich Spontaneität und Organisation im Sinne eines Selbstregulierungsprozesses kreuzen, indem durch die Feinabstimmung – auch hier fällt der Begriff der «Innervation» – aus einer heterogenen und unbestimmten Masse ein Kollektiv entsteht. Innerhalb der heterogenen Masse, die das Kinopublikum ausmacht, können auf bestimmte Situationen (etwa eine komische Szene aus einem Chaplin-Film) unterschiedliche Reaktionen entstehen und entsprechend registriert werden. Eine ähnliche Reaktion bei anderen zu erkennen, führt zum Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer noch nicht bestehenden, sondern in diesem Prozess erst entstehenden Gruppe. Die Glasbauten würden auf einer weitaus grösseren Skala ebenfalls eine Art «reciprocal fine-tuning» begünstigen, ausgehend von der Prämisse, dass sich durch die Transparenz die Subjekte bereits wandeln und so die reaktionären Eigenschaften des bürgerlichen Individuums überwinden würden.

Die faschistische Masse erscheint dagegen als Phantasmagorie. Sie wird durch ihre eigene Ästhetisierung produziert, als eine Choreographie, die den Raum besetzt und teilt, und zugleich durch ihre Reproduktion als Einheit, als kompakte Masse auf der Kinoleinwand (man denke an die Filme von Leni Riefenstahl). Die Identität dieser Masse wird durch ihre Reproduktion hergestellt, die sich zugleich gegen den wesenhaften Kern der Reproduktionstechniken – die Ent-Auratisierung – richtet, indem sie die

Masse in ihrer Reproduktion re-auratisiert. Das revolutionäre Kollektiv der «neuen Barbaren» – die gelockerte Masse – erkennt sich stattdessen selbst durch die je eigenen körperlichen Reaktionen als Kollektiv, es bedarf keiner Ästhetisierung, um zu sich zu gelangen (denn das Glas negiert die Aura). Vielmehr: Gerade in der Nicht-Ästhetisierung kann dieses Kollektiv – im Gegensatz zur faschistischen Masse – auch tatsächlich überhaupt erst zu sich selbst gelangen. Der Kinoraum und die porösen, durchlässigen und transparenten urbanen Räume sind diejenigen, worin sich dieses neue Kollektiv aufgrund geteilter Reaktionen – aufgrund dessen, was Clay Shirky «shared awareness» nennt – selbst erkennt:

«For political movements, one of the main forms of coordination is what the military calls «shared awareness», the ability of each member of a group to not only understand the situation at hand but also understand that everyone else does, too.» (Shirky 2011; zitiert nach Stäheli 2012, 111)

Dieser Raum versammelt eine heterogene Masse, die sich im «sich Kundgeben» (kontrolliert) und so neu konfiguriert:

«In gewissen Fällen ist aber die Formierung von Klassen im Schoß einer Masse ein konkreter und inhaltlich sehr wichtiger Vorgang. Eine solche Masse stellt unter Umständen der Kinobesucher dar. Von Hause aus ist sie ihrer Klassenstruktur nach nicht fest bestimmt, also politisch nicht ohne weiteres mobilisierbar. Das schließt aber nicht aus, daß durch bestimmte Film[e] eine gewisse politische Mobilbereitschaft in ihr gesteigert oder gemindert wird. Und zwar geschieht das oft nachhaltiger als durch eigentliche Propagandafilme durch Darbietungen, in denen das Klassenbewußtsein, wie es den verschiedenen Publikumsschichten zukommt, unter der Hand gefördert bzw. geschädigt wird.» (Benjamin 1989b, 668)

Es geht also darum, eine zeitlich und räumlich begrenzte Erfahrung in Klassenbewusstsein zu überführen, um sie auf Dauer zu stellen. Der propagandistische Inhalt ist in diesem Kontext zweitrangig, es kommt viel mehr auf die formalen Aspekte an, etwa die Filmsprache (Kameraperspektive, Montage), die innerhalb eines spezifischen Raumes (dem Kinoraum)

zu dieser neuen Form des politischen Selbstbewusstseins führen (Robbers 2011, 105). Im Sinne von Benjamins Kopplung von politischer Tendenz und ästhetischer Qualität (vgl. Benjamin 1977a) lässt sich die politische Stossrichtung der jeweiligen Formen der Selbstwahrnehmung – ent-auratisierte oder re-auratisierte – ausgehend von der Verwirklichung der gegenwärtigen technischen Möglichkeiten des spezifischen Mediums bestimmen.

9. Ausblick

Ich will nun abschliessend die wichtigsten Punkte zusammenfassen und einen knappen Ausblick wagen: Die Hervorbringung von Reaktionen im Kinoraum sowie deren kollektive Wahrnehmung – dieser Punkt gilt auch für die Glasbauten – ermöglicht einen Übergang von den isolierten Individuen zu deren Selbstwahrnehmung *im doppelten Sinne einer kollektiven Selbstwahrnehmung und einer Selbstwahrnehmung als Kollektiv*. Die entsprechenden räumlichen Dispositive eröffnen eine Dialektik zwischen Individuen und Masse, eine Dialektik, die die Qualität der Masse verändert, die dadurch zu einem (politischen) Kollektiv wird. In Anlehnung an Bourdieu könnte man sagen, dass es keine Klassen als ontologische Entitäten gibt, sondern ein durch ähnliche Dispositionen (einen ähnlichen Habitus) vermitteltes Zugehörigkeitsgefühl produziert wird. Im Spiel oder in der Reaktion des Passanten auf vorbeifahrende Autos oder des Revolutionärs im Klassenkampf – beides Reaktionsweisen, die eng mit der «Chockwirkung» des Films zusammenhängen (vgl. Benjamin 1974c, 464) – bildet sich eine bestimmte Disposition durch Übung heraus, eine Disposition (oder ein Habitus), die den Körpern eingeschrieben wird, um im «Augenblick der Gefahr» (Benjamin 1974d, 695)⁷ aktiviert zu werden, wobei sich die einzelnen (Re-)Aktionen in Form einer «reciprocal fine-tuning» selbst organisieren und koordinieren.

7 «Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.» (Benjamin 1974d, 695)

Die radikalen Veränderungen in unserem Umgang mit Filmen, die Casetti mit dem Begriff des «Post-Cinema» bzw. der «Explosion des Kinos» (Casetti 2010) beschreibt, greifen auch die Kategorie des Kinoraums an:

«Der Kinosaal ist zum Ausnahmefall geworden. Wir sehen Filme beim Reisen, im Wartesaal, im Haus, beim Flanieren auf der Straße. Wir gehen nicht mehr so sehr ins Kino als dass wir ihm vielmehr begegnen.» (Ebd., 30)

Trotzdem, so Casettis These, verweist diese Form der Rezeption weiterhin auf die (klassische) Kinoerfahrung, da sie uns weiterhin

«Umgebungen anzubieten [vermag], in denen wir unser Sehen realisieren können. Anstatt als (Bleibe) aber stellen sich diese Räume uns mehr und mehr als Durchgangsorte dar.» (Ebd.)

Damit ist man aber wiederum nicht mehr so weit entfernt von der *zerstreuten* Rezeption, die Benjamin im *Kunstverkaufsatz* entwickelt und die somit eine grössere Nähe zur post-kinematographischen Erfahrung aufweist, als man annehmen würde. Die «Explosion des Kinos» radikalisiert allerdings unsere Frage nach der Herausbildung eines Kollektivs, da dieses nicht mehr in einem physischen Raum zusammenkommen muss, sondern sich nun in anderen – virtuellen – Räumen trifft. Benjamins Filmtheorie, so die abschliessende Vermutung, bleibt angesichts der veränderten Herausforderungen weiterhin aktuell.

Literatur

- Adorno, Theodor W., und Walter Benjamin. 1994. *Briefe und Briefwechsel*. Herausgegeben von Henri Lonitz. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Andreotti, Libero, und Jean-Paul Dollé. 2011. *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*. Penser l'espace. Paris: Éd. de la Villette.
- Baudry, Jean-Louis, und Alan Williams. 1974. «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». *Film Quarterly* 28 (2): 39–47. <https://doi.org/10.2307/1211632>.
- Benjamin, Walter. 1971. *Versuche über Brecht*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Edition Suhrkamp 172. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter. 1972a. «Der destruktive Charakter». In *Gesammelte Schriften. Band 4: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, herausgegeben von Tillman Rexroth und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 396–98. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 934. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1972b. «Die Wiederkehr des Flaneurs». In *Gesammelte Schriften. 3: Kritiken und Rezensionen*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hella Tiedemann-Bartels, 1. Aufl., 194–99. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 933. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1972c. «Kurze Schatten II». In *Gesammelte Schriften. Band 4: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, herausgegeben von Tillman Rexroth und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 425–28. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 934. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1974a. «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus». In *Gesammelte Schriften Band 1: Abhandlungen*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1. Aufl., 509–690. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1974b. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung». In *Gesammelte Schriften Band 1: Abhandlungen*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1. Aufl., 471–508. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1974c. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung». In *Gesammelte Schriften Band 1: Abhandlungen*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1. Aufl., 431–70. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1974d. «Über den Begriff der Geschichte». In *Gesammelte Schriften Band 1: Abhandlungen*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1. Aufl., 691–706. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 931. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977a. «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz». In *Gesammelte Schriften. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 295–310. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977b. «Erfahrung und Armut». In *Gesammelte Schriften. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 213–19. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977c. «Lesarten zu «Erfahrung und Armut»». In *Gesammelte Schriften. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 961–63. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter. 1977d. «Programm eines proletarischen Kindertheaters». In *Gesammelte Schriften. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 763–69. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977e. «Theologisch-politisches Fragment». In *Gesammelte Schriften. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 203–4. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 932. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1982. *Gesammelte Schriften. Band 5: Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 1. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 935,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1985. «Mai-Juni 1935». In *Gesammelte Schriften. 6: Fragmente, autobiographische Schriften*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 422–41. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 936. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1989a. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung.» In *Gesammelte Schriften. Band 7: Nachträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 340–84. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 937. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1989b. «Notizen zu Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung.» In *Gesammelte Schriften. Band 7: Nachträge*, herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 665–80. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 937. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 2013. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Herausgegeben von Burkhardt Lindner. 1. Aufl. Werke und Nachlass / Walter Benjamin, Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter, und Asja Lacis. 1972. «Neapel». In *Gesammelte Schriften. Band 4: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*, herausgegeben von Tillman Rexroth und Rolf Tiedemann, 1. Aufl., 307–16. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 934. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bratu Hansen, Miriam. 2012. *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. 1. Aufl. Weimar and Now: German Cultural Criticism 44. Berkley, London, Los Angeles: University of California Press.
- Casetti, Francesco. 2010. «Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche». *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19 (1): 11–35. <https://doi.org/10.25969/mediarep/334>.
- Eco, Umberto. 1977. *Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert. 1. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 222. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Englert, Klaus. 2019. *Wie wir wohnen werden: die Entwicklung der Wohnung und die Architektur von morgen*. Ditzingen: Reclam.

- Giedion, Sigfried. 2019. *Befreites Wohnen: 85 Bilder*. Faksimile-Ausgabe. Herausgegeben von Reto Geiser. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Hardt, Michael, und Antonio Negri. 2002. *Empire: Die neue Weltordnung*. Übersetzt von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Campus.
- Hardt, Michael, und Antonio Negri. 2004. *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire*. Übersetzt von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Campus.
- Lorenz, Ansgar, und Antonio Roselli. 2017. *Walter Benjamin (Philosophie für Einsteiger)*. Philosophie für Einsteiger. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Marx, Ursula. 2017. «Von Gästen und Vandalen. Eine Typologie des Wohnens». In *Benjamin und Brecht: Denken in Extremen*, herausgegeben von Erdmut Wizisla, 48–61. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Raulet, Gérard. 2004. «Barbarei, Barbarismen und positive Barbarei». In *Positive Barbarei: Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, 129–49. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Robbers, Lutz. 2011. «Espaces pour jeux de lumière: Mies van der Rohe, le cinéma, l'innervation». In *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*, von Libero Andreotti und Jean-Paul Dollé, 87–114. Penser l'espace. Paris: Éditions de la Villette.
- Roselli, Antonio. 2021. «(Ohn-)Mächtige Subjekte. Bemerkungen zum Verhältnis von Passivität und Zeit». *Zeitschrift für deutsche Philologie* 2 (140). <https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2021.02.03>.
- Samjatin, Jewgenij. 2008. *Wir: Roman*. 8. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schöttker, Detlev. 2017. «Gewohntes Leben». *Walter Benjamins Erkundungen zu Städten und Architekturen*. In *Walter Benjamin. Über Städte und Architekturen*, 263–77. Berlin: DOM publishers.
- Shirky, Clay. 2011. «The Political Power of Social Media: Technology, the Public Sphere, and Political Change». *Foreign Affairs* 90 (1): 28–41.
- Somaini, Antonio. 2011. «Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre». *Appareil*, Nr. 7: 1–32. <https://doi.org/10.4000/appareil.1234>.
- Stäheli, Urs. 2012. «Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive?». *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 3 (2). <https://doi.org/10.28937/1000106371>.