

»Experimentelle Völkerpsychologie« Konstruktionen kollektiver Medienwirkungen im frühen Kinodiskurs

I. Die Kinodebatte der 1910er Jahre: Kulturkritik des Populären und Ästhetik des Kollektivs

Dass der gesellschaftliche und kulturelle Stellenwert neuer Medien nicht von deren technologischer Gestalt oder Nutzungspraxis abhängt, sondern auch von – affirmativen oder kritischen – Diskursen über sie, ist ebenso bekannt wie der Sachverhalt, dass die kritische Spielart solcher Mediendiskurse von der Theater- und Romankritik des 18. Jahrhunderts bis zur heutigen Debatte über Computerspiele und Soziale Medien die gefährliche Wirkung populärer Medienformate auf deren massenhafte Verbreitung zurückführt.¹ Der Diagnose der Leistung von Massenmedien, eine Gesellschaft zumindest potenziell (bzw. imaginär) als ganze adressieren zu können,² steht somit als Kehrseite

¹ Vgl. Susanne Keuneke, Medienangst als Maßstab. Der wechselhafte Umgang mit dem Populären am Beispiel der Literatur. In: Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen. Hg. von Roger Lüdeke. Bielefeld 2011, S. 273–296; Kaspar Maase, Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt a.M./New York 2012; und zuletzt Amy Orben, The Sisyphean Cycle of Technology Panics. In: Perspectives on Psychological Science, 2020, S. 1–15. Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des DFG-Projekts »Medienpathologien. Die Zuschreibung krankhafter Folgen von Kunst- und Medienrezeption und deren Interferenz mit ästhetischen Konzepten zwischen 1770 und 1920« entstanden, das ich an der Universität zu Köln gemeinsam mit Susanne Düwell bearbeite. Vgl. Susanne Düwell / Nicolas Pethes (Hg.), Medienkritik und Wirkungsästhetik. Konvergenzen von Zuschreibungen schädlicher und wünschenswerter Rezeptionseffekte von Literatur und Medien seit dem 18. Jahrhundert. Berlin 2022 [im Erscheinen].

² So Niklas Luhmanns funktionaler Medienbegriff in: Die Realität der Massenmedien. Opladen 1996; vgl. zum Stellenwert der Zeitung für das Verständnis von »Nation« im 19. Jahrhundert Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1991 sowie für den Mediendiskurs des 20. Jahrhunderts Christina Bartz, MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung. Bielefeld 2007.

die Wahrnehmung eines Kontrollverlusts hinsichtlich der konkreten Adresse und Rezeption der Produkte entgegen.

Auf eben diese Leerstelle der Beobachtbarkeit des konkreten Zusammenhangs von Medienverbreitung und Medienwirkung und der mit ihr einhergehenden Wahrnehmung eines potenziellen Risikos für einzelne Nutzerinnen und Nutzer oder die Gesellschaft als ganzer reagieren Mediendiskurse mit der Behauptung einer nachweisbaren Schädigung der Nutzerinnen und Nutzer eines Mediums sowie den daraus resultierenden Forderungen nach Maßnahmen zur Regulierung des Medienkonsums.³ Zu den anhaltenden Dilemmata der Medienwirkungsforschung gehört jedoch, dass der Nachweis eines kollektiv einheitlichen Rezeptionseffekts massenhaft verbreiteter Formate mit den Mitteln der empirischen Sozialpsychologie gerade nicht geführt werden kann und anstelle eines statistisch repräsentativen Samples immer nur einzelne Fallgeschichten als Beleg dienen – etwa Fälle von Selbstmord im Anschluss an die »Werther«-Lektüre oder ein Amoklauf nach dem Muster von Ego-Shooter-Spielen.⁴ Auf diese Weise ergibt sich im wissenschafts- bzw. diskurshistorischen Rückblick ein Gefälle zwischen der These von der Rückführbarkeit der Gefahr von Massenmedien auf ihre kollektive Verbreitung und der stets nur individuellen Zuschreibbarkeit solcher vorgeblichen Auswirkungen an exemplarische Einzelfälle.

Angesichts dieses Gefälles stellt sich die Frage nach Diskursen, die nicht nur hinsichtlich der massenhaften Verbreitung von Medien, sondern auch auf der Ebene der Beschreibung ihrer Wirkung auf eine kollektive Dimension zielen. Als Beispiel für einen solchen Diskurs

³ Vgl. Isabell Otto, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld 2008 sowie zur Risikokommunikation als Präventionslegitimation Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M. 2014.

⁴ Vgl. Christina Bartz, *Vom Einzelfall zum Wissen über die Wirkung von Medien*. In: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes. Berlin 2007, S. 374–389, Martin Andree, *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*. München 2006, sowie zum Problem der statistischen Signifikanz von Medienwirkungsstudien Nicolas Pethes, *Publikumsversuche. Die Normalisierung des Zuschauers aus der Programmierung der Gewalt*. In: *Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Hg. von Irmela Schneider, Torsten Hahn und Christina Bartz, Bd. 2. Wiesbaden 2003, S. 99–117.

über kollektive Medienwirkungen soll im Folgenden die Debatte über das frühe Kino angeführt werden. Dass der Film in die Reihe derjenigen medienästhetischen Innovationen gehört, deren populärkulturelle Etablierung einen kulturkritischen Diskurs nach sich gezogen hat, ist bekannt.⁵ Zwei Aspekte, die die Besonderheit und Eigenständigkeit des frühen Kinodiskurses im Vergleich zur sonstigen Geschichte der Medienkritik ausmachen, wurden in der Rekonstruktion der Debatte über die Wirkung des Films bislang aber noch nicht hinreichend berücksichtigt: zum einen, dass die frühe Kinokritik nicht nur auf Fallgeschichten über individuelle Schädigungen bezogen ist, sondern im Anschluss an Versuche der Grundlegung einer Massenpsychologie bei Gustave Le Bon auch das Phänomen des Publikums als Kollektiv zu fassen versucht; zum anderen der Umstand, dass im Rahmen der zugehörigen Frage, auf welche Weise das Massenmedium Kino die »Gemeinschaftsseele«⁶ zu beeinflussen vermag, nicht nur schädliche Auswirkungen zur Sprache kamen. Vielmehr heben Beschreibungen der kollektiven Wirkung von Kinobildern auf eine Weise auf deren Intensität ab, die nicht nur Ausweis einer Gefahr, sondern auch der Faszination ist – und zwar sowohl hinsichtlich des ästhetischen als auch bezüglich eines gesellschaftspolitischen Potenzials der sich in den 1910er Jahren blitzschnell ausbreitenden Filmproduktionen und Kinosäle.

Dennoch ist auch im Fall des Kinos der medien- und kulturkritische Diskurs der zunächst dominante: Der frühe Kinodiskurs schließt an die sogenannte »Schmutz und Schund«-Debatte im späten 19. Jahrhundert an, die sich gegen angeblich jugendgefährdende Schriften richtete, etwa im Rahmen der Zeitschriftenbeilage *Jugendschriften-Warte*, und die 1900 zur sogenannten »Lex Heinze« im Reichsstrafgesetzbuch führte, die die Darstellung unsittlicher Handlungen in Literatur, Theater und Kunst als Anstiftung zur Prostitution unter Strafe stellte und 1920 durch das Reichslichtspielgesetz sowie 1926 durch das »Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften« ergänzt wur-

⁵ Vgl. die Textsammlungen von Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen 1978, und Albert Kümmel / Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M. 2002.

⁶ Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1982, S. 10.

de.⁷ Diese rechtlichen Regelungen werden seit den frühen 1910er Jahren von pseudowissenschaftlichen und polemischen Pamphleten gegen das Kino begleitet: So publiziert etwa der Jurist Albert Hellwig 1911 eine Schrift mit dem Titel »Schundfilms – ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung«, der er weitere Stellungnahmen zum »Kinematographenrecht« (1913) und zur »Filmzensur« (1914) sowie »Aktenmäßige Fälle über Schundliteratur und Schundfilms als Verbrechensanreiz« (1916) folgen lässt. Und der Psychiater und Rassenhygieniker Robert Gaupp schreibt 1912 in seinem Vortrag »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt«:

Indem aber der Kino [sic] nur einfache, leicht verständliche Dinge vorführt und indem er diese, um verständlich zu sein, vergrößert, ja geradezu karikiert, nähert er sich dem Geschmack des ungebildeten, des primitiven Menschen, der starke Kontraste und heftige Gemütsbewegungen liebt, gerne in rührseliger Stimmung schwelgt, das Sentimentale und das Grauenvolle, das Düstere und Gruselige, das Groteske und Derbkomische, das Phantastische und das Schwül-sinnliche bevorzugt, während er den gedankenreichen Dichtungen, den gedämpften Gefühlen, wie sie die Kunst unserer Zeit auslöst, verständnislos oder gleichgültig gegenübersteht. Müheloses Genießen ohne geistige Mitarbeit.⁸

Solche Thesen in ihrer Verflechtung moralischer, pädagogischer, juristischer und medizinischer Behauptungen sind in der Forschung gut dokumentiert und aufgearbeitet.⁹ Weitete man den Blick aber über derartige kulturkritische Polemiken hinaus aus, wird man auf Aspekte aufmerksam, die neben den aus der Theatromanie- und Lesewutdebatte des 18. Jahrhunderts bekannten Topoi ein produktives Potenzial des Kinos zu umreißen versuchen. Dieses Potenzial, so werde ich zu zeigen versuchen, wird darin gesehen, dass der Film das moderne Phänomen

⁷ Vgl. Luke Springman, *Poisoned Hearts, Diseased Minds, and American Pimps. The Language of Censorship in the »Schund und Schmutz« Debates*. In: *The German Quarterly* 68, 1995, H. 4, S. 408–429.

⁸ Robert Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*. In: *Dürerbund*, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur. München 1912, S. 1–12, wiederabgedruckt in: Kümmel / Löffler (Hg.), *Medientheorie* (wie Anm. 5), S. 100–114, hier S. 103.

⁹ Vgl. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart 1986; Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000.

der Masse zu adressieren vermag: zum einen motivisch, insofern er große Menschenmengen auf der Leinwand zur Darstellung bringen kann, zum anderen hinsichtlich seiner Distribution und Rezeption, insofern einem über die ganze Nation verstreuten Publikum an verschiedenen Schauplätzen simultan dieselben Bilder gezeigt werden können.

Mit dieser doppelten kollektiven Fähigkeit des Kinos, die Masse sowohl abbilden als auch adressieren zu können, ist im vorliegenden Zusammenhang weder die Agitationskunst der linken Avantgarden noch eine nationalistische Propaganda gemeint, wie sie beispielsweise Walter Benjamin am Ende seines »Kunstwerk«-Aufsatzes unterscheidet. Trotz der progressiven Projekte von Vertov bis Eisenstein auf der einen und der völkischen Tendenzen des deutschen Films auf der anderen Seite¹⁰ greift eine solche polare Makroperspektive auf die Politik des Films zu kurz: Der Bezug des frühen Kinodiskurses auf kollektive Medienwirkungen, so meine erste These, nutzt den Status des Kinos als Massenmedium vielmehr in einem epistemischen Sinne, und zwar um die im kulturethnologischen Diskurs der Völkerpsychologie wie im politischen Diskurs des Nationalismus gleichermaßen schwer zu greifende Einheit des »Volks« dadurch adressierbar zu machen, dass man dem Film eine vereinheitlichende Bildstrategie sowie Zuschauerwirkung zuschreibt und die Leerstelle eines nationalen Kollektivs durch dessen Konzeption als »Akteur« und »Publikum« füllt.

Zugleich, so meine zweite These, unterläuft die Ästhetik der Filmbilder, deren Intensität für diese Einheitsbilder und -wirkung verantwortlich gemacht wird, sowohl in konkreten Filmen oder Drehbüchern als auch in deren kritischer Reflexion diesen Versuch einer Fixierung: Das durch die neuartigen Bilder anvisierte Kollektiv sprengt immer auch quantitativ den Rahmen seiner Repräsentation, und zwar sowohl hinsichtlich der ästhetischen Darstellbarkeit auf der Leinwand als auch hinsichtlich des wissenschaftlichen Nachweises der Rezeptionswirkungen auf das Kollektiv vor ihr. Vor diesem Hintergrund werden die

¹⁰ Zur nationalistischen Propaganda in Film und Filmkritik vor dem Ersten Weltkrieg vgl. die Beiträge von Karin Bruns, Nation und Rasse im frühen deutschen Film. In: Handbuch zur »Völkischen Bewegung«. Hg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz und Justus Ulbricht. München 1999, S. 806–833, und Sabine Lenk, Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: Ebd., S. 797–805.

folgenden beiden Abschnitte der nachstehenden Überlegungen die kollektive Dimension des frühen Kinodiskurses nicht nur in ihren positiven wie negativen Wertungen, sondern auch in ihren wissenschaftlichen wie kulturellen Referenzen entfalten, bevor in einem abschließenden Ausblick exemplarisch gezeigt wird, wie auch der Stummfilm selbst am Vorabend des Ersten Weltkriegs Gefährdung wie Herstellung von Kollektiven als wirkungsästhetisch zentralen Aspekt des Kinos präsentiert und reflektiert.

II. Das ›Volk‹ im frühen Kinodiskurs: Film als Gefahr, Erziehung und Versuchsanordnung

Betrachtet man die zahlreichen Publikationen im Umfeld der frühen Kinogeschichte hinsichtlich ihrer Reflexion der kollektiven Dimension und Wirkung des neuen Mediums, so ist vor allem die Inbezugsetzung des Films zur Kategorie des ›Volks‹ auffällig. Das soll hier anhand dreier Beiträge, die diese Kategorie in unterschiedlicher Gewichtung im Titel führen, exemplifiziert werden. Dabei gehört das 32-seitige Pamphlet des Berliner Zensurbeamten Dr. Karl Brunner, das 1913 unter dem Titel »Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr« in der Schriftenreihe des »Vaterländischen Schriften-Verbands« erscheint, noch ganz auf die Seite der kulturkritischen Verurteilung des Kinos. Die Notwendigkeit dieser Verurteilung ergibt sich für Brunner nicht allein aus der bloßen Minderwertigkeit, sondern aus dem gleichzeitigen fundamentalen gesellschaftlichen Stellenwerts des Kinos: »In der ganzen Kulturgeschichte der Menschheit findet sich keine Erscheinung, die hinsichtlich der großen und tiefgehenden Wirkung auf die Massen auch nur entfernt mit dem Kinematographen verglichen werden könnte.«¹¹ Und Brunner konzidiert sogar eine zu Beginn der Filmgeschichte noch »kulturfördernde[] Wirksamkeit« des Kinematographen als »einzigartige[n] Mittel[s] veredelnder Unterhaltung und Belehrung« bzw. »Volksbildung«. Aber statt dieses Potenzial umzusetzen, habe sich das Kino in seiner Verbindung von populärer Unterhaltung und

¹¹ Karl Brunner, *Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr*. Berlin 1913, S. 1, hier auch das Folgende.

kapitalistischer Industrie als vom Ausland finanzierter »Kulturfeind« etabliert und verdanke seinen Erfolg der »Sucht nach dem gleißenden Golde, getragen von beispielloser Volksgunst, dem Ergebnis raffiniert aufgestachelter Masseninstinkte«. Der Text zitiert statistische Angaben über Kinobesuche und medizinische Warnungen vor dem Besuch »gesundheitlich unzureichender Räume«; er führt Filmbeispiele an, die belegen sollen, wie deren *sex & crime*-Plots »Phantasie« und »ästhetische Empfindung« des Publikums auf ähnliche Weise verderben wie die »Schundliteratur«, zu der Brunner in derselben Schriftenreihe 1910 das Pamphlet »Unser Volk in Gefahr!« vorgelegt hatte; er beklagt, dass ein »Anschauungsmittel[] von beispielloser Verbreitung und Wirkung in unserem Volk« wie der Film von »fremde[n] Völker[n], die, weit entfernt unsere nationale Eigenart zu verstehen, vielmehr an unserem Niedergang lebhaft interessiert sind«, produziert und importiert wird; und er fordert die Produktion von Filmen, die von deutschen Kolonialerfolgen »zu *bewußt nationalen Zwecken der Volkserziehung*« berichten, sowie eine »behördliche Überwachung« der Filmindustrie inklusive der Zensur aus »pädagogisch-psychologischen Gesichtspunkten«, um dem »seelischen und körperlichen Verfall« der Zuschauer vorzubeugen.¹²

Brunners Pamphlet ist ein Beispiel für die Anlehnung der Medienkritik an den Code der Risikokommunikation: Eine Gefahr von außen wird aufgerufen, um Maßnahmen zur Kontrolle und Steuerung zu legitimieren, und dieser Aufruf konstituiert in dieser Rhetorik der gemeinsamen Bedrohung und Anstrengung zugleich das betroffene Kollektiv.¹³ Mit der Vokabel der »Volkserziehung« gibt Brunner diesem Aspekt der Hervorbringung eines Kollektivs durch neue Medien auch schon einen prägnanten Namen. Er greift damit zurück auf einen Aufsatz, den der Theologe Adolf Sellmann im Jahr zuvor in den »Deutschen Blättern für erziehenden Unterricht« veröffentlicht hatte.¹⁴

¹² Ebd., S. 2, S. 8, S. 11, S. 17 und S. 19.

¹³ Vgl. zu diesem Mechanismus Torsten Hahn, Auferstehungslos. Absolute Ausnahme und Apokalypse in Kleists *Robert Guiskard. Herzog der Normänner*. In: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Hg. von Nicolas Pethes. Göttingen 2011, S. 21–41.

¹⁴ Adolf Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher (der Kampf gegen die Schundfilme). In: Deutsche Blätter für erziehenden Unterricht 39, 1912, H. 14, S. 138–142; H. 15, S. 148f. und H. 16, S. 159.

Auch Sellmann bezeichnet das Kino als »*Verbildungs- und Verdummungsinstitut*«, das durch Slapstick- und Gewaltdarstellungen zu Oberflächlichkeit und kriminellem Nachahmungshandeln führe.¹⁵ Aber im Unterschied zu Brunners repressivem Zensurmodell plädiert Sellmann für eine produktive Umgestaltung von Kinos zu »Bildungsinstituten«, die wirklichkeitsnahe Stoffe und didaktische Lehrfilme über Fragen der Wissenschaft und Industrie als »Unterricht in Völkerkunde und Erdkunde« zeigten und dazu führten, dass der »Kinematograph Volks-erzieher sein« könne.¹⁶

Damit zeigt sich, dass der frühe Kinodiskurs von zweierlei Stoßrichtungen geprägt ist und sowohl einem repressiven als auch einem produktiven Verständnis von Medienkontrolle Ausdruck verleiht. Die in beiden Spielarten stillschweigend vorausgesetzte Annahme lautet, dass das Kino auf so intensive Weise auf sein Publikum wirkt – unabhängig davon, ob diese Wirkung als schädlich oder förderlich erachtet wird. Die Reflexion dieser Wirkungshypothese leistet ein dritter Text, der im fraglichen Zeitraum die Kinodebatte mit der Kategorie des Volks verknüpft und 1912 unter dem Titel »Kinematograph und Psychologie der Volksmenge« in der »Konservativen Monatsschrift« erscheint. Sein Autor, der Arzt Hermann Duenschmann, betrachtet das Kino dabei als »Kulturfaktor in unser[em] Volksleben«, sieht es in Verbindung mit Bemühungen um die »Zukunft unseres Volkes« und gründet dieses Potenzial ausdrücklich auf die »Wirkungen, welche die Lichtspielbühne in ihrer heutigen Gestalt auf die breite Masse der großstädtischen Bevölkerung ausübt«.¹⁷

Wenn Duenschmann dieses Kausalverhältnis als »Psychologie der Volksmenge« beschreiben möchte, so bezieht er sich damit ausdrücklich auf Gustave Le Bons »Psychologie der Massen«, die 1895 gewissermaßen simultan mit der ersten Vorführung eines Kinematographen durch die Brüder Lumière erschienen war. Le Bon beschreibt bekanntlich das Phänomen, dass Menschenmassen von einem »kollektiven

¹⁵ Ebd., S. 140.

¹⁶ Ebd., S. 141 und S. 161.

¹⁷ Hermann Duenschmann, Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift 69, 1912, S. 920–930, wiederabgedruckt in: Kümmel / Löffler (Hg.), Medientheorie (wie Anm. 5), S. 85–99, hier S. 85 und S. 88.

Geist« gesteuert würden, der sie zu Handlungen antreibt, die kein Mitglied der Masse allein je durchführen, verantworten oder sich zutrauen könnte – etwa im Fall des Sturms auf die Bastille am 14. Juli 1789. Das liegt Le Bon zufolge erstens an der Abnahme rationaler Reflexion gegenüber der Kraft der Triebe; zweitens an einer geistigen Ansteckung zwischen den einzelnen Mitgliedern einer Masse, durch die Gefühle vergleichbar mit »Erscheinungen hypnotischer Art übertragen würden«; und drittens an der gesteigerten Suggestibilität des Menschen, der sich in einem Kollektiv befindet.¹⁸

Auch wenn bei Le Bon dabei von Medien keine Rede ist – es sei denn, man registriert in dem Verweis auf die Hypnose den impliziten Hinweis auf die andere, spiritistische Semantik von »Medium« um 1900, auf deren Bedeutung für den expressionistischen Film Stefan Andriopoulos hingewiesen hat –, und auch wenn Le Bon das Kino noch gar nicht im Blick haben kann, enthält seine »Psychologie der Masse« unmittelbare Anknüpfungspunkte für die Diskussion über »das eigenartig Faszinierende, welches man bei der Wirkung des Kinematographen auf die Masse beobachten kann«, wie es bei Duenschmann heißt.¹⁹ Der zentrale dieser Anknüpfungspunkte ist Le Bons These, dass »die Menge [...] nur in Bildern« denkt.²⁰ Diese These, die bei Le Bon den Gegenpol zur Orientierung des Individuums an rationalen Begriffen bildet, bezieht Duenschmann auf den Film, insofern dieser (seinerzeit noch als Stummfilm) »eine Wiedergeburt der alten klassischen Pantomime« sei: »Wie diese, so wendet sich das Lichtspielbild, unter Ausschluß des Ohres, lediglich an das Auge.«²¹

Dieselbe Eigenheit des Stummfilms wird in der späteren Kinotheorie bei Lukács und Balázs zum Ausweis des Realismus und der einzelsprachenunabhängigen Internationalität des Kinos. Duenschmann aber interessiert sich für die Implikation des Bilderdenkens, dass der

¹⁸ Le Bon, *Psychologie* (wie Anm. 6), S. 11f. Vgl. zur letztgenannten Kategorie auch Albert Hellwig, Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen. In: *Ärztliche Sachverständigenzeitung* 20, 1914, S. 119–124, wiederabgedruckt in Kümmel / Löffler (Hg.), *Medientheorie* (wie Anm. 5), S. 118–128.

¹⁹ Duenschmann, *Kinematograph* (wie Anm. 17), S. 88.

²⁰ Le Bon, *Psychologie* (wie Anm. 6), S. 90.

²¹ Duenschmann, *Kinematograph* (wie Anm. 17), S. 89; das folgende ebd., S. 90.

Film durch seine Visualität »kontagiös« wirke und sein Massenpublikum sich im Zustand der »Suggestibilität« bzw. der »Hypnose« befinde.²² Oder mit Le Bon gesprochen: »Eine Masse braucht nicht zahlreich zu sein, um die Fähigkeit richtigen Sehens zu verlieren und die wirklichen Tatsachen durch davon abweichende Täuschungen zu ersetzen.«²³

Damit bietet die »Psychologie der Massen« eine Folie für die Kritik an der bereits von Brunner konstatierten volksgefährdenden Wirkung des Kinos. Bei Duenschmann ist diese Kritik aber zugleich Ausweis der Faszination: Das Kino sei dem Theater aufgrund der »mechanische[n] Vervielfältigung« – also demjenigen, was nachmals »technische Reproduzierbarkeit« heißen wird – nicht nur »quantitativ unendlich überlegen«, sondern auch qualitativ, weil Filmbilder so schnell und intensiv wirken wie »keine gesprochene Rede, keine Oper, kein Drama«. Und diese medienästhetische Differenz ist für Duenschmann Grundlage derjenigen »experimentellen Völkerpsychologie, dieser Massensuggestion en gros«,²⁴ die der Kinematograph ermögliche.

III. Kino als Völkerpsychologie? Wundt, Münsterberg, Moreck

Duenschmanns Begriff der »experimentellen Völkerpsychologie« ist in zweifacher Hinsicht von Interesse: Zum einen, weil sie nicht generell auf die technische Reproduzierbarkeit suggestiver Bilder bezogen ist, sondern auf eine spezifische nationale Kinokultur:

Niemand wird ja wohl so naiv sein, etwa die Beweise dafür zu verlangen, daß nun z.B. in Frankreich, dem Lande, wo das Kinematographenwesen weitaus am meisten entwickelt ist, die durch die zahllosen Kinas ausgeübte suggestive Wirkung wirklich in bewußter Weise von einer bestimmten Zentralstelle aus »kontrolliert« werde.²⁵

Das ist die Rhetorik einer Verschwörungstheorie, die heute wieder seltsam vertraut klingt, denkt man etwa an die aktuelle Netflix-Dokumentation *The Social Dilemma* über die zentral gesteuerte Manipulation der

²² Ebd.

²³ Le Bon, *Psychologie* (wie Anm. 6), S. 25.

²⁴ Duenschmann, *Kinematograph* (wie Anm. 17), S. 91.

²⁵ Ebd.

Nutzerinnen und Nutzer digitaler Medien.²⁶ Bei Duenschmann ist diese Theorie aber noch national ausgerichtet: Als deutsches Gegenmittel fordert er die Anhebung ästhetischer Standards des Films und die Einrichtung »kinematographische[r] Musterbühnen«, auf denen der »psychische Rapport« zwischen Schauspieler und Publikum (dessen Fehlen die frühe Kinokritik sonst oft als Unterschied zum Theater hervorhebt) für eine »nationale Produktion« genutzt wird – die immer auch Produktion *der* Nation ist.²⁷ Damit tritt das Kino an diejenige Funktionsstelle, an die der Diskurs über das Nationaltheater im späten 18. Jahrhundert die Schaubühne positioniert hatte – nun allerdings nicht mehr in Gestalt einer »moralischen Anstalt« im Sinne der Aufklärung, sondern als moderne Dunkelkammer für Massenhypnosen.

Zum anderen aber ist die Formulierung »experimentelle Völkerpsychologie« im Rahmen eines Medienwirkungsdiskurses aufgrund des epistemologischen Kontexts von Interesse, den sie aufruft: Völkerpsychologie ist bekanntlich der von Moritz Lazarus und Heymann Steinthal begründete Versuch, die Herdersche Vorstellung eines »Volksgeistes« empirisch zu fundieren. Die Völkerpsychologie versteht kulturelle Artikulationen als kollektive und insbesondere die Sprache nicht als Produkt einzelner Sprecher, sondern der gesamten Sprachgemeinschaft. In dem halben Jahrhundert, das zwischen der Gründung der »Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft« 1860 und dem hier betrachteten Kinodiskurs liegt, entwickelt sich diese Völkerpsychologie von einem von philosophischen und literarischen Modellen geleiteten induktiven Ansatz über die vergleichende kultur- und religionsgeschichtlichen Studien von Wilhelm Wundt zu einem quantitativ und statistisch arbeitenden Verfahren bei Adolf Bastian und Franz Boas.²⁸

²⁶ Vgl. Nicolas Pethes / Julia Willms, Das Netflix-Dilemma. In: Pop. Kultur und Kritik, 2021, H. 18, S. 150–171.

²⁷ Duenschmann, Kinematograph (wie Anm. 17), S. 95.

²⁸ Vgl. Marcus Twellmann, Gedankenstatistik. Proto-digitale Wissenschaften vom »objektiven Geist« und ihre Archivverfahren. In: Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Hg. von Daniela Gretz und Nicolas Pethes. Freiburg i.Br. 2016, S. 409–431.

In keinem Fall aber suchen diese Ansätze für eine Völkerpsychologie Anschluss an die experimentellen (oder gar manipulativen) Verfahren der zeitgenössischen Psychologie, wie er in Duenschmanns Formulierung anklingt. Zwar ist einer der zentralen Beiträge zur Debatte über die neue Forschungsrichtung, Wilhelm Wundt, zugleich derjenige, der die Psychologie am Ende des Jahrhunderts in seinen Leipziger Laboratorien als Experimentalwissenschaft begründet hatte. Zugleich lehnt Wundt aber die Möglichkeit ab, kollektive psychische Prozesse experimentell zu beobachten und nach den zugehörigen Naturgesetzen zu suchen. Stattdessen schlägt er in seinem Aufsatz »Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie« von 1888 vor, als psychologische Merkmale eines Volks nur die übergeordneten Symbolsysteme Sprache, Mythos und Sitte zu fassen, insofern sie psychische Prozesse einzelner Individuen in einer Gruppe in jeweils spezifischen evolutions- bzw. kulturgeschichtlichen Kontexten prägen.²⁹

Damit definiert Wundt die Völkerpsychologie zwar nicht mehr metaphysisch, idealistisch und geschichtsphilosophisch wie Lazarus und Steinthal in ihrer Anlehnung an die Vorstellung eines »Volksgeistes«, spricht ihr aber auch nicht die grundsätzliche Möglichkeit einer methodischen Erforschung ab, wie Johann Friedrich Herbart oder Hermann Paul dies in ihrer individualpsychologisch fundierten Kritik an Lazarus/Steinthal getan hatten.³⁰ Statt dessen schlägt Wundt einen dritten Weg vor, der die Suche nach »allgemeinen Entwicklungsgesetzen des menschlichen Geistes«³¹ auf die genannten drei Felder beschränkt: die »Sprache« als Artikulation kollektiver Vorstellungen, den »Mythos« als Ausdruck kollektiver Triebe und Gefühle und die »Sitte« als Ergebnis von Regeln und Gebräuchen eines Kollektivs. Hinsichtlich dieser drei Kategorien sei Völkerpsychologie diachron und komparativ zu betreiben, nämlich als kulturgeschichtliche »Entwicklungs-

²⁹ Wilhelm Wundt, Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie. In: Philosophische Studien 4, 1888, S. 1–21.

³⁰ Vgl. zum Herbartismus und seinen Bezügen zur Völkerpsychologie Ingo Stöckmann, Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik. Stuttgart-Bad Cannstatt 2022 [im Erscheinen].

³¹ Wundt, Über Ziele (wie Anm. 29), S. 20.

psychologie«³² der Menschheit. Deren Weg dokumentiert Wundt kulturvergleichend in dem zehnbändigen Kompendium »Völkerpsychologie«, das 1900 bis 1920 erscheint, sowie in seiner Schrift »Elemente der Völkerpsychologie« von 1912, die die Entwicklung von »primitiven« Kulturen bis hin zur Ausbildung der alle vorherigen Einzelreligionen umgreifenden »Humanität« seit der Frühen Neuzeit verfolgt.

Wenn Duenschmann in seinem Beitrag von »experimenteller Völkerpsychologie« spricht, dann spielt er auf diese Diskussionszusammenhänge zumindest assoziativ an. Indem er, wie auch Brunner und Sellmann, die nationalen Eigenheiten des Kinos hervorhebt, betrachtet er es als ein Element, das kollektivpsychologisch vergleichbar mit der Funktion von Sprache und Mythos ist. Indem er aber von *experimenteller* Völkerpsychologie spricht, lehnt er sich nicht nur an Wundt an, sondern geht auch über dessen methodischen Rahmen hinaus, indem er den Kinematographen als ein Instrument ansieht, das die von Wundt noch ausgeschlossene Anwendung experimenteller Methoden in der Völkerpsychologie ermöglichen kann: Während Wundt noch eingewandt hatte, dass psychologische Versuche immer nur die Wahrnehmungen und Leistungen einzelner Individuen vermessen könnten, die »Volksseele« aber mehr als die Summe aller »Individualseelen« und deswegen kein Gegenstand der experimentellen Erforschung sei,³³ suggeriert Duenschmanns Begriffswahl, das Kino könne als Versuchslabor fungieren, in dem tatsächlich alle anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauer sowie – durch die simultane Vorführung eines Film in allen Kinos des Landes – potenziell das gesamte Volk gleichzeitig mit visuellen Reizen konfrontiert würden, deren im massenpsychologischen Sinne suggestive Wirkung in der Folge auch das kollektive Selbstbild der Nation prägen könne. Die Beschreibung des Kinos als »völkerpsychologisches Experiment« kombiniert damit LeBons massenpsychologische These mit Wundts individualpsychologischen Methoden und transformiert das Experimentieren derart von einer Methode der Beobachtung und Erforschung zu einem Dispositiv der Steuerung und Kontrolle, wenn nicht gar – wie das Verfahren dann in den ebenfalls kinemato-

³² Ebd., S. 4.

³³ Ebd., S. 10.

graphisch unterstützten Versuchen des russischen Arztes Ivan Pawlow heißen wird – der Konditionierung.³⁴

Damit ist die kulturkritische Stoßrichtung des frühen Kinodiskurses durch die massenpsychologische Ausweitung der wirkungsästhetischen Unterstellung, Medien beeinflussten ihre Nutzerinnen und Nutzer, zugleich ins Positive und Produktive gewendet. Dass die Anlehnung an die Terminologie des Experimentierens dabei keine bloße Metapher ist, belegt wenige Jahre nach den Beiträgen von Duenschmann, Sellmann und Brunner die erste ausführliche Kinotheorie in Buchform, die Hugo Münsterberg, ein Schüler Wundts, 1916 unter dem Titel »The Photoplay« publiziert, und in der diejenigen Experimente zu Raum- und Zeitwahrnehmung sowie Gedächtnisleistungen, die Münsterberg im Rahmen seiner Forschungsarbeiten zur Arbeitspsychologie bzw. Psychotechnik vorgenommen hatte, zur Grundlage einer wahrnehmungstheoretisch fundierten Wirkungsästhetik des Films werden. Münsterberg schwankt in diesem Zusammenhang noch zwischen einer kritischen und einer produktiven Einschätzung der gesellschaftlichen Implikationen der Wirkung des Kinos auf das Kollektiv seines Publikums:

The intensity with which the plays take hold of the audience cannot remain without strong social effects. It has been reported that sensory hallucinations and illusions have crept in; neurasthenic persons are especially inclined to experience touch or temperature or smell or sound impressions from what they see on the screen. The associations become as vivid as realities, because the mind is so completely given up to the moving pictures. The applause into which the audiences, especially for rural communities, break out at a happy turn of the melodramatic pictures is another symptom of the strange fascination. But it is evident that such a penetrating influence must be fraught with dangers. The more vividly the impressions force themselves on the mind, the more easily must they become starting points for imitation and other motor responses.³⁵

³⁴ Vgl. Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Göttingen 2007 sowie allgemein Henning Schmidgen / Peter Geimer / Sven Dierig (Hg.), *Kultur im Experiment*. Berlin 2004.

³⁵ Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. Hg. von Richard Griffith. New York 1970, S. 95.

In seiner Anlehnung an zeitgenössische Wahrnehmungs- und Reaktionsforschungen bzw. Hypnoseexperimente löst Münsterbergs Kinobuch jedoch die experimentalwissenschaftliche Dimension, die Duenschmann noch bloß rhetorisch ins Spiel gebracht hatte, konkret ein.³⁶ Und führt man sich vor Augen, auf welche Weise die weitere Forschung zur Reklame einerseits und zur Kriegspropaganda andererseits in den 1920er und 1930er Jahren auf Experimenten zur Zuschauerwirkung des Films basierte,³⁷ dann ist Duenschmanns Formel vom Kino als »experimenteller Völkerpsychologie« auch und gerade in ihrer Abweichung von Lazarus/Steinthal, Herbart/Paul und Wundt/Münsterberg durchaus beim Wort zu nehmen.

Und auch die positive Wendung des Kinodiskurses hinsichtlich des Potenzials der Formung des Publikums zum Kollektiv lässt sich in nachfolgenden Filmtheorien nachweisen, so z.B. in einer bislang kaum beachteten Publikation aus dem Jahr 1926 von Konrad Haemmerling, der unter dem Pseudonym Curt Moreck die »Sittengeschichte des Kinos« vorlegt: Zwar schließt auch dieses Buch, wie sein Titel bereits andeutet, an die topischen Warnungen vor der Ausbreitung der »Kinopest« im allgemeinen und der (in Form von Abbildungen reichhaltig dokumentierten) »sexuelle[n] Schundfilms« im Besonderen sowie volkspädagogische Forderungen nach Zensurmaßnahmen an, es zitiert aber auch Stimmen, die solche Maßnahmen kritisch sehen und für das ästhetische Potenzial des Films werben.³⁸ Für Moreck ist die Zensur nur ein »notwendiges Übel«, das beiseitetreten könne, sobald das Publikum »auf höherer Stufe des Geschmacks und sittlicher Reife« stehe und im Kino »seine künstlerische Vervollkommnung mit seiner technischen Schritt hielte«.³⁹ Diese positive Entwicklung entfaltet Moreck in der Folge auf eine Weise, die Duenschmanns Modell des Kinos als

³⁶ Vgl. Rüdiger Steinmetz (Hg.), Film – Theorie – Ästhetik – Experiment. Über Hugo Münsterbergs »The Photoplay – A Psychological Study« (1916). Leipzig 2016, und Nicolas Pethes, Spektakuläre Experimente. Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert. Weimar 2004, S. 39–43.

³⁷ Vgl. Ramón Reichert, Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2015.

³⁸ Curt Moreck, Sittengeschichte des Kinos. Dresden 1926, S. 21, S. 47, S. 40, sowie – positiv – S. 50f.

³⁹ Ebd., S. 52.

völkerpsychologisches Experiment konkret ausbuchstabiert: Als »Produkt aus dem Grenzbereich von Kultur und Zivilisation« sei das Kino eine Kunstform, die Geistiges und Materielles verbinde und dabei insbesondere die gegenwärtige »Ära der Maschine« und die mit ihr einhergehende »Entstellung des Lebens« in der modernen Arbeitswelt als »mechanisierte[] Kunst« widerspiegele.⁴⁰ In dieser Form sei das Kino zwar ein »dem Zeitalter adäquate[s] Zivilisationsphänomen«, aber bloße »Massenkunst, ohne jedoch im wirklichen Sinne Volkskunst zu sein«. Daraus ergibt sich für Moreck im Umkehrschluss die Forderung nach einer »Verinnerlichung« der Filmästhetik,⁴¹ die Ausgangspunkt für die auch bei Wundt im Fluchtpunkt stehende kollektive Humanisierung der modernen Kultur ist:

Wenn der Film durch die Macht seiner lebendigen Bildwirkung auch die stumpfe Menge zu bewegen und für Menschheit und Welt zu interessieren vermag, so kann er damit ein für den Bestand der Gesellschaft notwendiges Gemeingefühl und schließlich eine neue Humanität erwecken. [...] Das Kino birgt in sich die Möglichkeit zur Erfüllung seiner kulturellen Mission. Wenn das Kino vor den naiven Augen der Schaumenge das Leben, die Gegenwart, den Menschen, der jubelt, leidet und untergeht, erscheinen und dem Volke die primitiven Erschütterungen der Seele zuteil werden läßt, so ist dies nicht zuletzt eine innere Werte erschaffende Erziehung zur Ehrfurcht vor dem Menschlichen.⁴²

IV. Kinoästhetik des Kollektivs: Historische Monumentalfilme und agitatorische Drehbücher

Eine solche Reflexion des Kinos als kulturellen Leitmediums im Sinne der Herstellung einer künftigen Gemeinschaft impliziert eine im zeitgenössischen Kontext noch verhältnismäßig provokative Ablösung der bis dahin zentralen Rolle des Theaters und der Literatur für ein solches kollektives Humanitätsprogramm. Das Schockierende der Kinobilder für den kinokritischen Diskurs liegt daher möglicherweise weniger in dem unmoralischen Inhalt oder suggestiven Potenzial der

⁴⁰ Ebd., S. 52, S. 57, S. 60 und S. 62, das folgende S. 63 und S. 68.

⁴¹ Ebd., S. 81.

⁴² Ebd., S. 264.

bewegten Bilder als vielmehr in ihrer Ausstellung der mechanischen und materiellen Grundlagen der modernen Kultur, wie sie auch Moreck mit Blick auf die Großstädte und ihre anonymen Menschenmassen beschreibt. Diese materielle Seite des Kinos betrifft aber nicht nur die von Emilie Altenloh ebenfalls bereits 1913 vorgelegte »Soziologie des Kinos« und seines Publikums, sondern auch die Ästhetik des frühen Films: Wie der expressionistische Film auf die Kritik an der hypnotischen Wirkung von Kinobildern mit der Inszenierung von Hypnosen als Handlungselement reagiert,⁴³ findet sich die Debatte über die Gefahren einer kollektiven Rezeption sowie der völkerpsychologischen Wirkungsweise des Films in den Massenszenen früher Monumentalfilme reflektiert.⁴⁴ So lassen sich beispielsweise in Enrico Guazzonis Sienkiewicz- und Tasso-Verfilmungen von 1913 bzw. 1918 beide Spielarten des Kollektivs aus dem Kinodiskurs der Zeit zugleich als Bildformate nachweisen: zum einen in den Gladiatorenkampfszenen von »Quo Vadis?« die Masse als Publikum, die von der Vorführung von Gewalttaten im Kolosseum gebannt ist und damit die Position der Kinozuschauer in den Film hineinspiegelt; zum anderen in den Kriegsszenen der Kreuzzüge in »La Gerusalemme Liberata« die Masse im Sinne Le Bons, die als kollektive Einheit gewaltsam agiert, in der Darstellung des Angriffs auf die Festung von Jerusalem aber zugleich immer wieder über den Bildrahmen hinausstrebt bzw. aus dem Jenseits dieser Kadrierung in das Bild hineindrängt.

Sowohl in der Darstellung eines sensationslüsternen Publikums als auch in der visuellen Inszenierung der Grenzen seiner Abbildbarkeit verleihen Monumentalfilme wie diejenigen Guazzonis demjenigen visuelle Gestalt, was die Zuschauer vor der Leinwand bzw. in den verschiedenen Kinos selbst sind, ohne sich dabei reflexiv als Einheit beobachten zu können. Filmische Massenszenen versetzen das Publikum mithin in eine Art kollektives Spiegelstadium, in dem das Publikum weniger zu konkreten Nachahmungshandlungen veranlasst wird, wie

⁴³ Vgl. Andriopoulos, *Besessene Körper* (wie Anm. 9).

⁴⁴ Vgl. Heinz-Peter Preuß, *Massen im Monumentalfilm – Überwältigungsstrategien des Genrekinos. Versuch einer Typologie aus der Theorie des Erhabenen*. In: *Masse Mensch. Das »Wir« – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*. Hg. von Andrea Jäger, Gerd Antos und Malcolm Dunn. Halle 2006, S. 308–325.

dies Brunner oder Münsterberg befürchten, als dass es überhaupt erst ein Bild seiner selbst als kollektivem Akteur gewinnt. Dieses Bild stellt jedoch nicht so sehr ein existierendes Kollektiv dar, sondern bringt vielmehr seine problematische Einheit durch den Effekt der Bewegung überhaupt erst hervor.

Vor allen kulturkritischen Warnungen vor sittlichem Verfall oder kriminellen Nachahmungshandeln besteht die Wirkung des Kinos auf ein Kollektiv demnach zunächst in der Konstitution dieses Kollektivs selbst. Wie aber Gertrud Koch gezeigt hat, geht es dabei keineswegs um einen naiven Abbildrealismus. Vielmehr ist das Kollektiv, das sich auf der Leinwand konstituiert, einerseits in Bewegung und drängt andererseits stets über den Rahmen der Bildkadrierung hinaus, so dass man sagen kann, dass die Masse im Film gerade in ihrer Formlosigkeit geformt wird: »Unbestreitbar bekommt die Masse im Kino ein neues Medium, das der Eigenschaft der Unbestimmbarkeit der Masse entgegenkommt.«⁴⁵ Denn die Darstellungstechniken des Kinos – Zoomen, Aufblenden, Montieren – reflektieren, indem sie das ungreifbare Hin- und Herwogen eines Kollektivs zeigen, ohne dabei eine tatsächliche Totale aus der Vogelperspektive präsentieren zu können, stets auch die Unmöglichkeit, das Ganze als Ganzes zu zeigen. Und das ist womöglich auch der Grund, warum das Projekt eines nationalen Films, das Brunner, Sellmann und Duenschmann gleichermaßen vorschwebt, gerade an der an diesen Begriff gekoppelten Einheitserwartung scheitert: Das Volk bricht in den Massenszenen des frühen Films immer auch aus den Rastern seiner vermeintlichen Einheit aus und ist auf diese Weise weniger Nation als, mit Gilles Deleuze gesprochen, »fehlendes Volk«,⁴⁶ d.h. keine hypnotisch zu fixierende Nation, sondern ein zukünftiges Kollektiv, das auf der Leinwand in seiner Ungreifbarkeit evoziert wird. Und darin kann man durchaus auch einen Einspruch des frühen Films gegen seine sowohl kulturkritische als auch fortschrittsoptimistische Vereinnahmung als Medium zur Steuerung eines Kollektivs sehen.

⁴⁵ Gertrud Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin 2016, S. 172.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1996, S. 288.

Dieser Befund gilt keineswegs nur für den politisch ›rechten‹ Versuch der filmischen Festigung des Bilds der Nation, sondern auch für den ›linken‹ Versuch, die Masse im Sinne eines revolutionären Kollektivs zu transformieren, in das auch das Publikum zu verwandeln wäre. Neben den bekannten Beispielen des russischen Avantgardefilms bei Eisenstein u.a. zeigen das für den hier im Blick stehenden Zeitraum zum Beispiel die Drehbuchskizzen, die Kurt Pinthus 1913 in seinem »Kinobuch« zusammengestellt hat. Zwei dieser Drehbuchskizzen, Ludwig Rubiners »Der Aufstand« und Paul Zechs »Der Streik«, basieren dabei ebenfalls zentral auf Massenszenen. So liest man in Rubiners Entwurf für einen Film über Fabrikarbeiter, die das Anwesen des Fabrikbesitzers stürmen: »Von allen Seiten Krüppel, Bettler, Apachen. Die Dirnen kommen mit neuen Männern von der Straße. Wilder Tanz der Frauen mit den Krüppeln. Die Frauen reißen ihre Kleider zu Fetzen.«⁴⁷ Zugleich verweist der Versuch der Aufständischen, im Elektrizitätswerk den Hauptschalter umzulegen, um das Grundstück des Fabrikbesitzers im Schutz der Dunkelheit betreten zu können, aber auf die Grenzen der Darstellbarkeit und Sichtbarkeit dieses Kollektivs. Und auch Zechs Drehbuch unterstreicht auf der einen Seite zwar die visuelle Dimension seiner Darstellung der Streikenden eines Bergwerks:

Geballte Fäuste zerfetzen die Luft, und die weißen Augenhäute blitzen aus den brandroten Gesichtern [...]. Germanen blond und hünenhaft, Slawen und dunkelhaarige Romanen, bunt durcheinander. Dazwischen wie grelle Farbentupfen ein paar Weibslente.⁴⁸

Diese grellen Kontraste verlieren sich aber auch hier wieder durch eben dasjenige Medium, das es auch dem Kinematographen erlaubt, Bilder auf die Leinwand zu projizieren: »Die Gesichter sehen in dem weißlichen Licht der Gasflammen seltsam gespenstisch aus.«⁴⁹

Das fahle Licht, das die bunte und betont internationale Masse zu Gespenstern werden lässt, beleuchtet damit auch die Dialektik der Konstruktion des Kollektivs im frühen Kinodiskurs, zu dem man die

⁴⁷ Kurt Pinthus, Das Kinobuch. Zürich 1963, S. 112.

⁴⁸ Ebd., S. 121f.

⁴⁹ Ebd., S. 122.

Skizzen des Kinobuchs ebenso zählen darf wie die eingangs besprochenen Aufsätze und Pamphlete: Die aufständischen und streikenden Massen agieren zum einen als fremdgesteuerte und gewaltbereite Einheit und bestätigen damit kulturkritische Diskurse über die Masse noch da, wo sie sie im revolutionären Sinne unterstützen. Zum anderen führen sie aber vor, dass der Diskurs eines kollektiven Geists nicht auf empirischen Evidenzen, sondern auf imaginären Konstruktionen basiert und die behauptete Einheit der Masse mithin nur eine Projektion ist, die im Licht des Kinetographen zugleich erscheint und verschwimmt.

Der hier anhand weniger Beispieltex te rekonstruierte Diskurs über kollektivpsychologische Massensuggestionen auf dem Weg zu einem nationalen oder revolutionären Kino beruht daher auch auf einer spezifischen Ästhetik von Massenszenen, die sich als solche zugleich der Eindeutigkeit hypnotischer Reiz-Reaktions-Schemata und kollektiver Identitätsbilder entzieht – und also ›gefährlich‹ viel eher aufgrund der impliziten Absage an politische Programme und Steuerungsversuche ist als wegen ihrer akuten Gefährdung des Publikums. Es ist daher am Ende möglicherweise weniger der Nachweis einer tatsächlichen intensiven Wirkung als vielmehr diese unheimliche Ungreifbarkeit der Kinobilder, die der frühe Kinodiskurs mit seinen kategorialen Behauptungen einzuhegen versucht hat – die diese Bilder sich aber als spezifisches ästhetisches Potenzial des neuen Mediums entgegen all dieser Angriffe bewahrt haben.