MATTHIAS SCHWARTZ • WLADIMIR VELMINSKI • TORBEN PHILIPP (HG.)

LAIEN, LEKTÜREN, LABORATORIEN

KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN IN RUSSLAND 1860–1960

A-4442649
Universitätsbibliothek Bern
Zentralbibliothek
2008

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

KI 1020 1

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

Lektorat: Tarek Münch
Layout: Roman Widder
Umschlaggestaltung: Dmitri Dergatchev

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-631-54832-5

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2008
Alle Rechte vorbehalten.

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

Printed in Germany 1 2 3 4 5 7

www.peterlang.de

Inhalt

Einleitung

Matthias Schwartz, Wladimir Velminski, Torben Philipp
Bazarovs Erben. Ästhetische Aneignungen von Wissenschaft und Technik in Russland und der Sowjetunion 9

1. Diskurse und Lektüren

Torsten Rüting
Disziplin in Körper, Laboratorium und Staat. Biologische Metaphern in Diskursen um die Modernisierung Russlands 39

Igor J. Polianski
Das Unbehagen der Natur. Sowjetische Populärwissenschaft als semiotische Lektüre 71

Torben Philipp
‚Etwa so, wie die Kanone und die Kanonenkugel ein Ganzes sein können.' Zoščenkos „Der Schlüssel des Glücks" als literarische Epistemologie 115

2. Experimentelle Transfigurationen

Riccardo Nicolosi
Das Blut der Karamazovs. Vererbung, Experiment und Naturalismus in Dostoevskijs letztem Roman 147

Susanne Strätling
Hirnschrift oder Handschrift? Die spiritistische Sematologie des Schreibens 181

Julia Kursell
Nikolaj Kulbin und die Notation der freien Musik 201

3. Mathematische Transkriptionen

Mirjam Goller
Nikolaj Bugaev und Kotik Letaev.
Wenn Mathematik (er)zählt 225

Anke Niederbudde
Geometrie als wissenschaftlich-argumentatives Hilfsmittel
in den kunsttheoretischen Schriften Pavel Florenskijs 267

4. Psychotechnische Laboratorien

Ute Holl
Die Bildung des Menschen im Kino-Experiment. Laboratorien,
Apparaturen und Dziga Vertovs Kinowahrheit als Medientheorie 299

Margarete Vöhringer
Professionalisiertes Laientum:
Nikolaj Ladovskijs Psychotechnisches Labor für Architektur 325

Barbara Wurm
Gastevs Medien.
Das „Foto-Kino-Labor" des CIT 347

5. Wissenschaftspopularisierung für Laien

Wladimir Velminski
Krieg der Gedanken.
Experimentelle Lesesysteme im Dienste der Telepathie 393

Matthias Schwartz
Im Land der undurchdringlichen Gräser.
Die sowjetische Wissenschaftliche Fantastik zwischen
Wissenschaftspopularisierung und experimenteller Fantasie 415

Anhang

Danksagung 459

Abbildungsverzeichnis 461

Namensindex 465

Autorinnen und Autoren 471

Abbildungsverzeichnis

Rüting: Disziplin in Körper, Laboratorium und Staat
Abb. 1: Rüting, Torsten: *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland*, München 2002, S. 66.

Polianski: Das Unbehagen der Natur
Abb. 1: *Die große Kraft* (*Velikaja sila*), Reg.: Fridrich Ėrmler, Sowjetunion 1949; Abb. 2: *Das Akademiemitglied Ivan Pavlov* (*Akademik Ivan Pavlov*), Reg.: Grigorij Rošal', Sowjetunion 1949; Abb. 3: *Die Karnevalsnacht* (*Karnaval'naja noč'*, dt. Verleihtitel *Nun schlägt's 13!),* Reg.: Ėl'dar Rjazanov, Sowjetunion 1956.

Strätling: Hirnschrift oder Handschrift?
Abb. 1: Peters, U.: Skriptoskop (Buchstabirapparat), in: *Spiritistische Rundschau. Monatsschrift für Spiritismus und verwandte Gebiete*, 11:7 (1903), S. 166-168, hier S. 167; Abb. 2: Güldestubbe, Ludwig von: *Positive Pneumatologie. Die Realität der Geisterwelt sowie das Phänomen der directen Schrift der Geister. Historische Übersicht des Spiritualismus aller Zeiten und Völker*, 2. Aufl. hg. v. Baronin Julie von Güldenstubbe. Bern 1877 [Paris 1957].

Kursell: Nikolaj Kulbin und die Notation der freien Musik
Abb. 1: Marey, Étienne-Jules: *Du mouvement dans les fonctions de la vie. Leçons faites au Collège de France,* Paris 1868, S. 96; Abb. 2: Coiffier, Henri : *Précis d'auscultation.* Quatrième édition revue et augmentée avec 93 figures colorées, intercalées dans le texte, Paris 1897. Abb. 3 : Coiffier, Henri : *Précis d'auscultation.* Quatrième édition revue et augmentée avec 93 figures colorées, intercalées dans le texte, Paris 1897, S. 33, Fig. 13 u. 14 (Vorder- und Rückansicht der Lunge); Abb. 4: Funktion des Verhältnisses von Reiz und Empfindung nach Fechner und nach Kulbin. Aus Kul'bin,

Nikolaj: *Čuvstvitel'nost'. Očerki po psichometrii i kliničeskomu primeneniju ee dannych*, hier zitiert nach dem neu paginierten Separatdruck Sankt-Peterburg 1907.

Vöhringer: Professionalisiertes Laientum

Abb. 1: Metro Lubjanka, ehem. Dzeržinskaja, Fotografie von Margarete Vöhringer, 2003; Abb. 2: Metro Lubjanka, Tunnelansicht auf den Gleisen, aus Noever, Peter (Hg.): *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*, Wien 1994, S. 171; Abb. 3-5: Chan-Magomedov, Selim: *Nikolaj Ladovskij*, Moskva 1984, Bildteil innen, S. 5; Abb. 6.1,2: Baumgarten, Franziska: *Psichotechnika*, Berlin 1922, S. 143f.; Abb. 7: Chan-Magomedov, Selim: *Nikolaj Ladovskij*, Moskva 1984, 521. Abb. 8: Chan-Magomedov, Selim O.: *Vchutemas. Kniga 2. 1920-1930*, Moskva 2000, S.99.

Wurm: Gastevs Medien

Abb. 1, links: Bernštejn, Nikolaj: *Obščaja biomechanika. Osnovy učenija o dviženijach čeloveka*, Moskva 1926, S. 213; Abb. 1, rechts: Bernštejn, Nikolaj: *Obščaja biomechanika. Osnovy učenija o dviženijach čeloveka*, Moskva 1926, S. 306; Abb.2, links: Gastev, Aleksej: *Trudovaja ustanovka*, Moskva 1924, Beilage; Abb. 2, rechts: Michajlov, Arkadij: *Sistema CIT*, Moskva 1932, S. 52; Abb.3: *Orga-Kalendar' CIT na 1924 god*, Moskva 1924, S. 131; Abb. 4: *Orga-Kalendar' CIT na 1924 god*, Moskva 1924, S. 138 und Fülöp-Miller, René: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, S. 278[b], Tafel 172 (unten); Abb. 5: Fülöp-Miller, René: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, 278c, Tafel 173 (unten); Abb. 6: Fülöp-Miller, René: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, S. 278b, Tafel 172 (oben); Abb. 7: Bernštejn, Nikolaj: *Obščaja biomechanika. Osnovy učenija o dviženijach čeloveka*, Moskva 1926, S. 10; Abb. 8: Fülöp-Miller, René: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien 1926, 274b, Tafel 171; Abb. 10: links, oben: *Orga-Kalendar' CIT na 1924 god*, Moskva 1924, S. 134 (links); links, unten: Ebd., S. 136; rechts, oben: Ebd., S. 134 (rechts); rechts, unten: Ebd., S. 137 (unten); Abb. 11: links, oben: *Orga-Kalendar' CIT na 1924 god*, Moskva 1924; S. 138; rechts: Ebd., S. 138 (unten).

Velminski: Krieg der Gedanken

Abb. 1: Kažinskij, Bernard: *Biologičeskaja radiosvjaz'*, Kiev 1962, S. 54; Abb. 2: Beljaev, Aleksandr: *Vlastelin mira*, Moskva 1929, S. 85; Abb. 3: Kažinskij, Bernard: *Biologičeskaja radiosvjaz'*, Kiev 1962, S. 20; Abb. 4: Beljaev, Aleksandr: *Vlastelin mira*, Moskva 1929, S. 115.

Schwartz: Im Land der undurchdringlichen Gräser

Abb. 1: Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav* (Biblioteka priključenij), Moskva 1948 (Umschlag, Ausschnitt); Abb. 2: Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav. Roman-skazka* (Biblioteka priključenij i naučnoj fantastiki, Moskva 1962 (Umschlag, Ausschnitt); Abb. 3: Gončarov, Viktor: *Priključenija doktora Skal'pelja i fabzavuka Nikolki v mire malych veličin. Mikrobiologičeskaja šutka*, Moskva 1924; Abb. 4: Illustration aus Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav* (Biblioteka priključenij), Moskva 1948, S. 105; Abb. 5: Illustration aus Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav* (Biblioteka priključenij), Moskva 1948, S. 202; Abb. 6: Illustration aus Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav* (Biblioteka priključenij), Moskva 1948, S. 131; Abb. 7: Bragin, Vladimir: *V strane dremučich trav. Roman-skazka* (Škol'naja biblioteka dlja nerusskich škol), Moskva 1967 (Umschlag).

Ute Holl

Die Bildung des Menschen im Kino-Experiment. Laboratorien, Apparaturen und Dziga Vertovs Kinowahrheit als Medientheorie

1. Zwischen Disziplinen

In den Hinterhöfen, da, wo die Disziplinen aus den Beletagen der Wissenschaften unbeobachtet aufeinander treffen, wo Unbefugte und Künstlerinnen mit den Apparaten aus den Laboratorien anfangen zu basteln und zu experimentieren, entsteht das Wissen unserer Gesellschaften und, wer weiß, vielleicht auch ihre Gesellschaft. Deren Geschichte ist nur deshalb so schwer zu rekonstruieren, weil auch Wissenschaftshistoriker sich lieber in den wohl dokumentierten Bereichen der Repräsentationsräume aufhalten. Das Wissen aus den Hinterhöfen ist stets hybrid, Bastardwissen, das sich zuerst in seinen physikalischen und physiologischen Effekten zeigt, das mit einer Unterbrechung und einer Verzögerung beginnt, das zuerst in die Beine fährt, oder Netzhäute verletzt, oder auch Lachen macht, bevor man versteht, w a s da gewusst wird. D a s s da gewusst wird. Dieses psychophysiologisch Hybride ist das Wissen der Medien.[1] In den Künsten pflanzt es sich fort, um „das Leben aus dem zu befreien, was es einkerkert."[2] Aber auch wenn Modelle und Methoden künstlerischer Verfahren der Moderne fast immer aus wissenschaftlichen Laboratorien stammen: gefunden,

1 Das Bild von den Hinterhöfen entleihe ich Berhard Siegerts Buch *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900,* Berlin 2003, der darin undisziplinierte Begegnungen aller Art versammelt, darunter dann jedoch präziser die historische Suche nach einer Graphie des Signals verfolgt. Vgl. Siegert: *Passage des Digitalen,* S. 12.

2 Deleuze, Gilles: Über die Philosophie, in: Ders.: *Unterhandlungen. 1972-1990,* Frankfurt a. M. 1993, S. 197-226, hier S. 208.

aufgelesen und eingesetzt wurden sie jenseits von deren Disziplin, meist erst dann, wenn sie zum Sperrmüll erklärt oder die Laboratorien längst gesperrt waren. Laboratorien und Künste funktionieren komplementär in der Bildung neuer Menschenbilder.

Mediales Wissen, das die Körper durchquert und sich nicht darum schert, wie viel diese davon wahrnehmen, registrieren und bedenken, hat das letzte Jahrhundert nachhaltig irritiert. Wenn Gilles Deleuze Medien-Denken in den Begriffen vom Konzept, Perzept und Affekt als eines kennzeichnet, das Ensembles von Relationen durch zerebrale, neuronale und viszerale Strukturen schickt, die gleichzeitig durch diese Schickungen erst gebildet werden, dann kann er sich auf den ersten Philosophen des Jahrhunderts beziehen, den die Verbindung von Materie und Denken beunruhigt hat: Henri Bergson. Insbesondere der Affekt als Impuls, der sich überindividuell, von Organ zu Organ, aber auch als Überwältigung des Individuellen Bahn bricht, wird zum Moment, das filmische Bewegung in Bahnungen der Wahrnehmung übersetzt. „Die Definition des Affektes im Bergsonismus hält sich genau an diese beiden Eigenschaften: ein Bewegungsimpuls auf einen Empfindungsnerv; mit anderen Worten, eine Serie von Bewegungsbruchteilen auf einer fixierten Nervenplatte."[3]

Das Kinobuch von Deleuze, ganz sicher ein Kind Pariser Hinterhöfe, verrät schon in seiner Begrifflichkeit, dass es auf strikte Disziplin verzichtet. Fixierte Fotoplatten und fixierte Nervenplatten verschmelzen zu einem Bild der Wahrnehmung. In ihm fusioniert Physikalisches, Chemisches, Organisches und Neurophysiologisches ohne Priorität. Bewegung und Rezeption treffen aufeinander und verschränken die Pole des Subjektiven und Objektiven. Wo zwischen Organ und Organ, Individuum und Individuum, wo zwischen Materie und Denken die qualitative Transformation geschieht, bleibt offen: Lediglich das Intervall selbst wird bemerkbar, um Sinnlichkeit nicht als empirische, sondern als Potentialität von Sinnlichem wahrnehmbar zu machen.[4] Für das Kinodenken ist nicht wichtig, wer gelb gesehen hat oder woher der Schrei, der den Abgrund im Bild markiert,

3 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1989, S. 123.

4 Vgl. dazu Vogl, Joseph: Schöne gelbe Farbe, in: Ders.; Balke, Friedrich (Hg.): *Deleuze*, München 1996, S. 252-265.

sondern dass die Möglichkeit einer radikalen Markierung möglich wird. Das Gleiche gilt für Bewegung im Bild: Nicht die empirische Erfahrung, sondern der Hinweis auf mögliche Bewegung überhaupt, die ja im Kino immer animierter Stillstand oder stillgestellte Animation ist, verlangt, dass Zuschauer das eigene Sehen als prekäres Verhältnis zur Materie ins Spiel bringen, und sich selbst in einen endlosen Prozess der Zerlegung und Rekonstruktion. Bevor all das gedacht werden kann, hat jedoch der Affekt, denjenigen Betrachter bereits überwältigt, der die Bewegung gerade noch durchläuft.[5] Das mediale Denken ist von Intervallen strukturiert, deren Kluft ein Affektbild besetzt und bewusst machen kann. Intervalle sind in diesem Zusammenhang nicht einfach metrisch zu messende Differenzen, sondern markieren den Einbruch des Unberechenbaren in die mediale Erfassung der Welt. Intervalle bezeichnen den Sturz der Medien aus dem Laborhimmel in den Hinterhof des Wissens vom Materie-Leben.

2. Kino Menschen

Dziga Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera (Čelovek s kinoapparatom)*, fertig gestellt im Jahre 1928 und ein Jahr später in der Sowjetunion uraufgeführt vor Kiewitern und Moskowiterinnen, die zugleich Schauspieler des Films waren, ist eines der letzten Dokumente avantgardistischer Kunst in der Sowjetunion, die es sich leisten konnten, das Sehen und die Sichtbarkeit als Subjektivierungs- und Kollektivierungsprozess auf die Probe zu stellen.

Vertovs Film ist die Komposition einer Stadt, gedreht in Moskau, Kiew und Odessa, und zugleich eine Analyse von Stadtstrukturen. Vertovs Film ist eine Komposition kinematographischer Bewegungen und gleichzeitig eine mit kinematographischen Mitteln vorgenommene Analyse von mechanischen, thermodynamischen und optischen Bewegungsformen. Vertovs Film untersucht die Wirkung der Filmbewegung auf das Denken und die Irriationen, die die Filmbewegung auf Wahrnehmung ausübt, nicht auf eine individuelle allerdings, nicht einmal unbedingt auf eine menschliche. Vertovs Film ist, schließlich, die Skizze eines neuen Modells der Ver-

5 Vgl. Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 199.

gesellschaftung, die Dekonstruktion des „modernen" Individuums und die Konstruktion neuer Formen sozialer Beziehungsnetze und möglicher Handlungen. Kino als Bewegungskunst eröffnet diesen Spielraum:

> Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die Intervalle, (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen) und keinesfalls die Bewegungen selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung. Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, d.h. der Intervalle in Sätzen.[6]

In Deutschland wurde Vertovs Film unter dem biederen Titel *Der Mann mit der Kamera. Ein Filmfeuilleton* in einer öffentlichen Erstaufführung schon am 3. Juni 1929 gezeigt, im Planetarium von Hannover, wo er in die Kuppel projiziert wurde.[7] Vertovs erste Auslandreise hatten El Lissitzky und seine deutsche Frau Sophie Küppers im Rahmen der Film- und Fotoausstellung des deutschen Werkbundes organisiert, und der unbekannte Vertov begegnete allen möglichen deutschen Künstlern, Architekten, Malern, Graphikern und Musikern, die von seiner Art, Bilder zu montieren, hingerissen waren.[8] Kritiker hingegen hatten Mühe, die neue Form und das neue Sehen in Worte zu fassen. „Nichts Geringeres will *Der Mann mit dem Kinoapparat* darstellen als das Leben", schrieb Siegfried Kracauer, der den Film unter diesem Hybridtitel in der sowjetischen Handelsniederlassung in Berlin gesehen hatte, bereits am 19. Mai 1929 in der Frankfurter Zeitung. „Es ist Bewegung, eine einzige mächtige Bewegung, die das bisher Zerstückelte ergreift und alle Elemente – Pleuelstangen, Straßenvolk, die Wehen einer Gebärenden – so zusammenführt und ineinanderschmilzt, dass sie in den Rhythmus des Ganzen eingetan sind."[9]

6 Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München 1973. S. 9.

7 Vgl. Tode, Thomas: Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel. Dziga Vertovs Reise nach Deutschland, 1929, in: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau-Berlin"*, Berlin 1995, S. 143-152.

8 Vgl. dazu und zu allen biographischen Daten: Vertov, Dziga: *Tagebücher/Arbeitshefte*. Hg. v. Thomas Tode und Alexandra Gramatke, Konstanz 2000.

9 Kracauer, Siegfried: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M. 1974, S. 89.

Zerstückelung und Fügung: Besser lässt sich kaum beschreiben, was zu sehen ist, soll der Sinn des Ganzen nicht in den in Intervallen intermittierenden Bildern verschwinden, und an diesem Sinn hält Kracauer standhaft fest, zum Beispiel gegen Walter Ruttmanns „rein formale Assoziationen und [...] äusserliche[...], unerhellte[...] Verknüpfungen". Vertov, so Kracauer, gewinnt stattdessen „durch die Montage dem Zusammenhang der Wirklichkeitssplitter einen Sinn ab."[10] Kracauer ist aber nicht ganz zufrieden mit dem, was seine Augen ihm da anvertraut haben: Pleuelstangen, Pöbel und eine Geburt, und er wird, später, aus dem amerikanischen Exil, schonungsloser mit dem Film ins Gericht gehen, ihm „Wochenschaucharakter" und „revolutionäre Überzeugung"[11] anhängen und schreiben, er sei „durchdrungen von kommunistischen Ideen", alles keine Empfehlungen im New York der 1940er Jahre. Kracauer wird sich dafür revanchieren, dass sich der Film nicht nur am Rande der Räume und der Zeiten, am Rande der Imperien und Intimitäten, sondern auch am Rande dessen herumtreibt, was überhaupt sichtbar gewesen sein wird.

Čelovek s kinoapparatom, der russische Titel, kann auch verstanden werden als „Kino-Mensch", oder als „Mensch durch den Kinoapparat", oder als „Mensch, betrachtet mit dem Kinoapparat". Der Betrachter des Films findet sich – zuerst während der Kinovorstellung und dann in nachträglicher Vergegenwärtigung bei der Filmkritik – gleichzeitig als Beobachter eines Experiments und als Objekt eines Experimentalaufbaues wieder, als Relais im Ablauf einer gesellschaftlichen Dynamik, die sich durch Maschinen und Menschen überträgt und ihre Bahnen zieht, und deren Schaltstellen Bilder sind. Wer darin Pleuel, Pöbel und Geburten sieht, wie Kracauer, analysiert damit nichts als seinen eigenen Blickpunkt.

Um diesen eigenen Blickpunkt jedoch geht es dem Film gerade nicht, sondern vielmehr um dessen vielfache Spaltung in der Logik der Sinnlichkeit. Er will nicht eine Botschaft in Bildern übertragen, sondern einen experimentellen Prozess in Gang setzen. Daher beginnt der Film damit, seinen eigenen Versuchsaufbau zu beschreiben: Im Vorspann wird *Der*

10 Ebd., S. 90.

11 Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1984, S. 195, S. 197.

Mann mit der Kamera als „Film-Experiment" angekündigt, Dziga Vertov wird als „Versuchsleiter" vorgestellt, Ziel des Versuches sei es, „die Bilder des Lebens zu reproduzieren", und zwar ausschließlich mit filmischen Mitteln. Offensiv geht die Ankündigung nicht nur gegen die Konkurrenzkünste vor, sondern auch gegen Filme, die diesen verpflichtet sind. *Der Mann mit der Kamera* ersetzt konventionelle Zeichen durch seine eigenen Signale:

> Dieses Film-Experiment ist in der UdSSR gedreht worden
> mit dem Ziel, die Bilder des Lebens zu reproduzieren
> ohne Hilfe von Untertiteln.
> (Ein Film ohne Untertitel).
> Ohne Hilfe eines Drehbuchs.
> (Ein Film ohne Drehbuch).
> Ohne Hilfe des Theaters.
> (Ein Film ohne Kulissen und ohne Schauspieler)
> Die experimentelle Arbeit ist der Schöpfung einer wahren internationalen Sprache des Kinos auf der Grundlage einer vollständigen Trennung von der Sprache des Theaters und der Literatur gewidmet.[12]

Der Kinoapparat beginnt damit, den Kinoapparat vorzustellen: Nach der Projektionstechnik werden im Laufe des Films ebenso die Aufnahmetechnik, die Kopierwerkstechnik, die Montage und die Trickarbeiten auf der optischen Bank gezeigt und deren Effekte als Wahrnehmungsproben auf die Leinwand geworfen. Kino gebärdet sich als psychologischer Test. Im Kino schauen die Leute sich, genauso wie die Zuschauer im Film, beim Sehen zu und beobachten die Fabrikation visueller Fiktionen – ein zirkulärer Versuchsaufbau, der bei Projektionen wie der in Hannovers Planetarium noch einmal in die Kurve gelegt ist. Mit welchen Mitteln Vertovs Prinzip der Montage das Sehen selbst zur Disposition stellt, kann das Beispiel einer Sequenz über – um es in konventionelle Worte zu fassen – „Bewegung und Bewegungssehen" demonstrieren.[13] Der im Film in Szene gesetzte

12 Vertov, Dziga: *Der Mann mit dem Kinoapparat* (1928), Vorspann.

13 Dieses Protokoll, das etwa bei Minute 20 des Films beginnt, geht von einer Videokopie des Films aus. Daher sind die angegebenen Einstellungslängen ungenau, der Rhythmus wäre natürlich besser in ausgezählten Bilderzahlen vom Schneidetisch wiedergegeben – jenem Verfahren, das im Film selbst vorgeführt wird.

Kameramann wirft sich mit seiner Kamera in den Verkehr der Stadt, während ihm die unsichtbare, filmende Kamera folgt:

- Totale von vier Kutschen im Verkehr, die durcheinander, dann auseinander fahren (6")
- Totale im Verkehr, links im Bild der „inszenierte Kameramann" mit Stativ und Kamera auf einer stillstehenden Kutsche (3")
- Halbtotale einer stehenden Kutsche im Verkehr von hinten, von hinten auch die Köpfe der Passagiere (3")
- Totale im Verkehr, die stillstehende Kutsche des „inszenierten Kameramannes" fährt an, nach zwei Sekunden fährt auch die Kutsche der filme den Kamera mit ruckelnden Bewegungen an (6")
- Halbtotale zweier Kutschen im Verkehr von stehender Kamera aus gefilmt (4")
- Totale vom „inszenierten Kameramann" in der fahrenden Kutsche (wie oben), die fahrende filmende Kamera verfolgt ihn (4")
- Großaufnahme von stehenden Rädern einer Lokomotive (1")
- Totale von Kutschen im Verkehr, gefilmt von der fahrenden Kamera, der „inszenierte Kameramann" auf seiner Kutsche kommt ins Bild, im Hintergrund Straßenbahn und Passanten (10")

Solches Kino stellt die prinzipielle Relativität des Bewegungssehens klar und stellt sie her: Bewegung wird nicht abgebildet, sondern mit kinematographischen Mitteln zugleich produziert und übertragen. Von einem bewegten Vehikel aus aufgenommen erweist sich jede Bewegung als relativ zu einer anderen. Ihre Übergänge sind als Intervalle markiert. Wird die ganze Konstellation schließlich selbst aus der Fahrt – also ruckelnd und verwackelt – aufgenommen, so dass das eigentlich Unsichtbare, nämlich die filmende Kamera, durch ihre eigenen Bewegungen ins Blickfeld rückt, ist der Blick des Kinos endgültig von einem individuellen, skeptischen Kritiker-Subjekt emanzipiert: er wird affektiv, kommt von Außen, aus dem Kinoapparat, und markiert einen Riss in der sichtbaren Welt.

Der kurze Zwischenschnitt auf die Lokomotivräder erinnert an eine neue Bewegungsart: die Bewegung auf Schienen, die im Gegensatz zur Kutsche nicht ruckelt und deshalb eine Fahrt ermöglicht, die nicht auf sich selbst aufmerksam macht. Schienen lassen bis heute Kamerafahrten im Kino unbemerkt als Effekte der Wahrnehmung des Zuschauers selbst erscheinen, und suggerieren so ein halluzinierendes Ich, wie Hugo Mün-

sterberg das schon 1916 für die künstliche Aufmerksamkeit beschrieben hatte. Zuerst evoziert die Großaufnahme der Räder eine Veränderung des Blickes selbst: Sie gestattet keinen Über-Blick mehr, sondern schickt das Sehen mitten unter die Dinge, löst das metrische Bild des geregelten Verkehrs auf und versetzt die Wahrnehmung in einen Raum gleichwahrscheinlicher Anschlüsse: ein solcher „beliebiger Raum" eröffnet Virtualitäten der Wirklichkeit, die das Sehen affektiv ins Bild verwickelt.[14] Wenn sich die Räder der Lokomotive zu drehen anfangen, fallen Denkbewegung und Kinobewegung in eins:

- Großaufnahme: Räder der Lokomotive fahren langsam an (4")
- Totale in voller Fahrt der filmenden Kamera, von hinten der „inszenierte Kameramann", der kurbelt und eine weitere, parallelfahrende Kutsche mit Gesellschaft in der Fahrt aufnimmt (oder dieses für die Aufnahme simuliert) (5")
- Groß: die Räder der Lokomotive in Fahrt (6")
- Totale aus der filmenden Kamera auf den „inszenierten Kameramann", der die Gesellschaft in der Kutsche filmt (4")
- Halbtotale: Zug von unten, der beschleunigt und davonfährt. (3")
- Halbtotale: Gesellschaft in der Kutsche aus der Perspektive des „inszenierten Kameramannes" (3")
- Gesellschaft aus einer anderen Perspektive eines (anderen?) Kameramannes (5")
- Halbtotale des „inszenierten Kameramannes" auf der Kutsche (6")
- Halbtotale auf andere Kutschengesellschaft (6")
- Nahe: der „inszenierte Kameramann" beim Drehen (2")
- Nahe auf zwei Damen in der Kutsche, eine von ihnen imitiert die Kurbelbewegungen des „inszenierten Kameramannes" (2").

Systematisch zeigt Vertov unterschiedliche Bewegungsarten, wie sie durch unterschiedliche Energien angetrieben werden: 1. menschliche oder tierische Bewegungen; 2. die Bewegung der Eisenbahn, die das Emblem der Dampfmaschine des 19. Jahrhunderts und eine Meta-Metapher der Revolution darstellt; 3. schließlich die Bewegung der Straßenbahnen, die von Elektrizität angetrieben sind, der energetischen Basis des Kommunismus, wie Lenin insistiert hatte. Alle diese Bewegungen werden übertragen

14 Vgl. Deleuze: *Bewegungs-Bild*, S. 153ff.

als Effekte und Affekte des Kinos für Kinoaugen. Die Vergesellschaftung des Sehens selbst, die Qualität und Potentialität, die das apparative Sehen zugleich produziert, steht als Teil des werdenden Kommunismus zur Disposition. Ein Affekt, wie er von Deleuze eher in den Filmen Sergej Ėjzenštejns gesucht wird, manifestiert sich hier präzis als ein Politisch-Werden: Zuschauen ist keine haltbare Position, Kino-Sehen verlangt ständige und materielle Entscheidungen in der Prozessierung virtueller Bilder, verlangt Intervention, aber auch die Beobachtung der eigenen Verwandlung. Subjekte sind in diesem Prozess sekundäre Effekte und werden sich irgendwo zwischen den Rädern im Bild und den Stuhlreihen des Kinos bilden.

Wie jedes Protokoll eines Laborversuches es erfordern würde, zeigt Vertov die Position des Betrachters, seine Ausrüstung und seine Methoden, um so ein objektives Bild des Experiments nachvollziehbar zu machen. Er beobachtet den Beobachter, nicht indem er eine dritte Position angibt, sondern indem er die Emergenz der Bewegung in einer visuellen Rückkopplungsschleife zwischen dem Kinoapparat und dem menschlichen Sehen sichtbar werden lässt. Das ist Zweck der Montage: Die Kamera kann jeden Standpunkt einnehmen, kann jeden technisch animierten Blick simulieren und an menschliche Nerven-, Gefäß-, Muskelsysteme binden. Mit dem kleinen gestischen Witz einer Passagierin in der Kutsche, die an ihrem eigenen Kopf eine Kurbelbewegung imitiert, wird auf der Leinwand sofort der Blick des – oder eines – Kameramannes vergegenwärtigt. In die Bewegungen des technisch-medialen Sehens ist damit die Logik des Blicks als Blick des anderen eingeflochten: immer sind wir, mit Maurice Merleau-Ponty, Angeschaute im Verkehr der Welt, immer Gefilmte und Sehende zugleich in ihrem Labor der Sichtbarkeit.

- Halbtotale vom „inszenierten Kameramann" auf der Kutsche, die filmender Kamera lässt ihn dichter herankommen. Im Hintergrund die Kutsche mit Gesellschaft
- Nahaufnahme einer Kutschgesellschaft, Kinder, im Fahrtwind (2")
- Halbtotale: das galoppierende Kutschpferd (3")
- Der „inszenierte Kameramann" auf der Kutsche, kurbelnd, fährt in Relation zur filmenden Kamera durchs Bild, vor und zurück (2")
- Halbtotale: Das galoppierende Kutschpferd wie oben ... wird nach drei Sekunden „eingefroren" zu einem Standbild (4")

Im Bild des galoppierenden Pferdes, das durch einen optischen Trick im Film zum Standbild wird, erinnert der Film an die Geburt des Kinos im Hinterhof von Palo Alto: die Analyse des Pferdelaufes durch Eadweard Muybridge in Stanford, dessen Bilder chronophotographische Bewegungsanalysen unter Physiologen und Zoologen initiierten und darunter Leute wie Georges Demeny anregten, Geräte zur Herstellung illusionärer Bewegung zu entwickeln. Hier markiert Vertov die Herkunft der Kino-Analyse aus dem naturwissenschaftlichen Blick. Wieder ist in der Kino-Augen-Inszenierung beides enthalten: Illusionierung und Desillusionierung. Die Enttäuschung der Bewegungsillusion im Kino durch das Zeigen des Standbildes, aus dem die Bewegung synthetisiert wird, ist gleichzeitig eine doppelte Täuschung, denn ein Standbild auf der Leinwand kommt nur durch die Abfolge von mindestens 18 identischen Bildern pro Sekunde im intermittierenden Lauf des Projektors zustande. Ein Bewusstsein, das allen Vorstellungen folgen will, ist hier verloren. Nur wer sich täuschen lässt, wird vom Kino-Auge aufgeklärt – darüber, dass er sich in allen unausweichlichen Identifikationen dauernd selbst verwandelt und sich – bewusst – nicht selbst sehen kann. Dazwischen liegt die Wahrheit, in Intervallen um die 20 mal pro Sekunde.

Wenn die Montage des Films anschließend durch die Fabrikation von weiteren Standbildern in die Technik des Schneideraums führt, findet sich im Kern dieser Sequenz die Analyse des menschlichen Gesichts, wiederum ein Motiv, das seine Herkunft in den psychologischen und kriminologischen Laboratorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat. Wird die Bewegung angehalten, ist eine Reihe von Standbildern zu sehen, die bestimmte Zustände, bestimmte psychische Verfassungen auszudrücken scheinen: eine ältere Frau mit einem bittenden Blick, Kinder, die erstaunt aussehen, eine jüngere Frau, die abweisend schaut etc.: eine Soziologie, so scheint es, durch chronophotographische Analyse.

Vertov hält jedoch in diesem Moment der Bewegung nicht ein, sondern zeigt vielmehr im Fortgang der Bilder, dass die kinematographische Bewegung eine solche Konklusion gerade nicht zulässt, sondern andere Wahrheiten zeigt und erzeugt. Vertovs Film zeigt zuerst stillgestellte Großaufnahmen, die einen Ausdruck mitzuteilen scheinen, um dann aber diese

Bedeutung in der erneuten Bewegung der Bilder aufzulösen und in einen affektiven Prozess zu überführen. Gleichzeitig zeigt eine Analyse der technischen Verfahren dieser Kinobewegung, dass auch der affektive Prozess durch eine künstliche Bewegung zustande kommt.

- Standbild: Halbtotale der Kutschgesellschaft (4")
- Standbild: Totale einer Allee mit Passanten (3")
- Standbild: Halbtotale zweier Damen in einer Kutsche (4")
- Standbild: Totale von oben auf eine breite Straße, einem Markt oder einem großen Platz voller Menschen und Verkehr (4")
- Standbild. Porträt einer Dame mit einem Mitleid erregenden Gesichtsausdruck
- Standbild von Bildern eines Filmstreifens, auf dem das Porträt eines kleinen Mädchen abgebildet ist (5")
- Standbild, sehr groß, Porträt einer jungen Frau, die abweisend in die Ferne schaut (5")
- Standbild von Bildern eines Filmstreifens, auf dem das Porträt eines anderen kleinen Mädchens abgebildet ist (5")
- Halbtotale: der Galgen vor einem Leuchttisch, 17 Filmstreifen sind sortiert und bilden Muster (5")
- Regale mit sortiertem Filmmaterial (Beschriftung ukrainisch) (2,5")
- Großaufnahme: der Teller vom Schneidetisch, still (2,5")
- Filmstreifen, Bilder eines Mädchens, seitwärts, wie sie auf dem Schneidetisch eingelegt laufen würden (2,5")
- Großaufnahme: der Schneideteller, der sich nun dreht und eine Filmrolle aufwickelt (2,5")
- Halbtotale: von der Seite die Cutterin am Schneidetisch, sie kurbelt (2,5")
- Großaufnahme: am Schneidetisch über dem Leuchtbalken läuft ein Filmstreifen ohne intermittierende Vorrichtung vorbei, das heißt, dass kein Bild zu sehen ist, sondern nur Muster, die sich mit der Laufgeschwindigkeit ändern. Der Streifen wird angehalten, eine Schere erscheint und macht den Schnitt (6")
- Halbtotale: von der Seite die Cutterin, Vertovs Lebensgefährtin Elizaveta Svilova, am Schneidetisch, klebt zwei Streifen zusammen (3")
- Standbild: Porträt eines kleinen Mädchens (3")
- Halbtotale der Cutterin von unten, im Hintergrund der Galgen mit den Filmstreifen vor dem Leuchttisch, die Cutterin sucht sich einen Streifen (3")
- Sequenz des kleinen Mädchens, die eben noch als Standbild zu sehen war, im bewegten Vollbild: das Mädchen fängt an zu lächeln (3")
- Halbnah, die Cutterin am Schneidetisch kurbelt und betrachtet den Streifen (2")

- Standbild: Filmstreifen von zwei Jungen im Porträt (4")
- Sequenz der beiden Jungen läuft im bewegten Vollbild (4")
- Halbnah, die Cutterin am Schneidetisch kurbelt und betrachtet den Streifen (2")
- Standbild von zwei andern Kindern als Filmstreifen (4")
- Sequenz davon im Vollbild (3")
- Standbild des Porträts der alten Dame , die bereits am Anfang zu sehen war (2")
- Standbild: Totale vom großen Platz, der bereits am Anfang zu sehen war (1")
- Die zwei Kinder, die zuletzt als Standbild zu sehen waren, im bewegten Vollbild. Sie betrachten etwas, halb ängstlich, halb lachend
- Totale des großen Platzes im bewegten Vollbild: Verkehr und Passanten (6")
- Die alte Dame im Porträt bewegt sich. Jetzt streitet sie wie ein Marktweib (4")
- Halbnah, die Cutterin am Schneidetisch kurbelt und betrachtet den Streifen (1")
- Bildstreifen läuft grau über dem Leuchtbalken im Bild vorbei, hält an (2")
- Standbild: Halbtotale zweier eleganter Damen in einer Kutsche (1")
- Die zwei Damen in der Kutsche als bewegtes Vollbild, sie erscheinen munter und weniger elegant (3")
- Die junge Frau, die vorher im Standbild als Porträt zu sehen war, lächelt nun, spricht zur filmenden Kamera, blickt in die Kamera, lächelt uns an...

Mit den Vorgängen im Schneideraum zeigt Vertov die künstliche technische Produktion der Bewegungsillusion, zeigt, dass Standbilder eben nicht die Wahrheit unter einer Oberfläche bewegter Welten entdecken, sondern dass Standphotographien schlicht einen anderen Eindruck – im streng psychologischen Sinne – erzeugen als bewegte Bilder: Resultate, die auch mit gestaltpsychologischen Forschungen und ihrer Auswertung für Physiognomie und Ausdruck, wie Rudolf Arnheim sie in seiner Dissertation vorgenommen hat, präzis übereinstimmen.[15] Je nachdem, mit welchem optischen Gerät das menschliche Auge verschaltet ist, wird es Unterschiedliches wahrnehmen. Werden die Gesichter wieder in Bewegung versetzt, erscheint die Mitleid erregende alte Frau als keifendes Marktweib, der Gesichtsausdruck der Kinder wechselt von Staunen zu Furcht, und die abweisend aussehende junge Frau wirkt plötzlich freundlich. Film zeigt

15 Vgl dazu Arnheim, Rudolf: Experimentell-psychologische Untersuchung zum Ausdrucksproblem, in: *Psychologische Forschung*, 1928, S. 2-132.

Beziehungen anstelle des Wesens der Dinge oder Bilder. Indem „unser" erstes Urteil, wie es durch die Standbilder provoziert wurde, enttäuscht wird, gehen „wir" von der Beobachtung „Anderer" zur Beobachtung „unserer" eigenen Reaktionen über. „Wir", „Kinoki" – „Kinoaugen", die wir im Kino geworden sind, beginnen, die Beziehung zwischen dem technischen Apparat, seinen Funktionen und unseren Blicken, Empfindungen und Gefühlen zu erkennen. Beide Modi der Sichtbarmachung also, Film und Photographie, können wahr sein. Aber Wahrheit ist Resultante einer Kopplung, eines Übertragungsweges, der Zeit und Raum so transformiert, dass Beziehungen erzeugt oder auch ausgeschlossen werden können. In diesem letzten Teil der Sequenz wird die Analyse des Kinosehens zu einer Analyse zwischenmenschlicher Wahrnehmung, eine Psycho-Analyse im Sinne objektiver Psychologie. Sie kehrt zurück zu Vertovs filmischem Ursprung.

3. Künstler Laboranten

Zur Stuttgarter Aufführung des *Čelovek s kinoapparatom* kamen zwei Engländer, die sich um die sozialkritische unabhängige britische Filmproduktion verdient gemacht hatten. Herbert Marshall und Lionel Britton ließen sich von Vertovs Arbeitsweise sehr inspirieren zu ihren eigenen Filmen, „left-wing documentaries about the working class."[16] In seinem grundlegenden Buch über das sowjetische Kino allerdings interessierte sich Herbert Marshall gerade nicht für die Genealogie des Wissens dieses „unique film-director". Zwar erwähnt Marshall, dass Vertov am Psychoneurologischen Institut in Leningrad bei Vladimir von Bechterev studiert hatte, und dass sich unter Bechterevs Studenten viele Künstler befanden, darunter der Schriftsteller Isaak Ėmmanuilovič Babel', die Regisseure Grigorij Moiseevič Boltjanskij und Abram Matveevič Room.[17] Marshall ging

16 Zitiert nach Tode: Ein Russe, S. 148.

17 Vgl. Marshall, Herbert: *Masters of Soviet Cinema*, London u.a. 1983, S. 64; Vertov: *Tagebücher*, S. 203. Jörg Bochow hat in seiner Studie über Subjekt und Religiosität im frühen sowjetischen Film, für die er zahlreiche in Deutschland bislang unbekannte Dokumente zusammengestellt und aus dem Russischen übersetzt hat, auf den Einfluss der objektiven Psychologie bzw. Reflexologie und insbesondere Bechterevs Konzept der

dieser Spur jedoch nicht nach, sondern folgte Viktor Borisovič Šklovskijs Aussage, dass das Institut vor der Revolution das einzige gewesen sei, das den Zugang für Juden nicht durch Quoten eingeschränkt hatte und ihnen damit eine Möglichkeit bot, sich über einen akademischen Abschluss innerhalb der russischen Gesellschaft zu assimilieren.[18] Mit dieser Erklärung war die Verbindung zwischen Vertovs Theorie des Kino-Augen-Umsturzes und den Experimenten, die Bechterev in seinen Laboratorien durchführte, für die Filmforschung zunächst erledigt. In den Tagebüchern und Arbeitsheften Vertovs gibt es hingegen einige aufschlussreiche Bemerkungen darüber, wie viel seine Filme und seine Theorie den Methoden der objektiven Psychologie verdanken. Als er unmittelbar nach der Oktoberrevolution im Moskauer Filmministerium zu arbeiten anfing, notierte Vertov in der dritten Person – sich selbst beobachtend:

> Er kam dorthin, nachdem er schon einige Erfahrungen auf dem Gebiet der Sprache und der Töne gemacht hatte. Von der künstlerischen Aufzeichnung „Das Sägewerk", über Montagen von Stenogrammen, und Tonaufnahmen zur schöpferischen Werkstatt „Laboratorium des Gehörs"; von den Aufzeichnungen verschiedener „Tschastuschki" zu stenografierten Bekenntnissen; vom primitiven Abhören der Wahrheit zu Versuchen, Gedanken zu lesen; von Selbstversuchen im Leningrader Psychoneurologischen Institut (Aufzeichnungen von Gedanken, Reaktionen, Verhaltensformen) zu Reflexionen über die Überrumpelungsaufnahme zur Erlangung der Wahrheit; vom Betrachten der Pathé-Wochenschauen im Kino zu Gedanken über die visuelle Aufzeichnung der sichtbaren Welt, über die visuelle Gestalt der Welt, über die mit filmischen Mitteln gewonnene Wahrheit.[19]

Die Aufzählung ist Vertovs Biographie als Reihe von Aufzeichnungs-Experimenten und damit die kürzeste Mediengeschichte einer Kino-Pravda:

mimischen Reflexe auf Kulešovs Konzept eines neuen Schauspielers („Naturšik"), hingewiesen. Sein Kapitel über Vertov und die religiöse Ekstase stellt den Zusammenhang zwischen dessen musikalischer Inspiration und der Film-Montage her. Vgl. Bochow, Jörg: *Vom Gottmenschentum zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*, Trier 1997.

18 Marshall: *Masters*, S. 236, verweist auf: „Viktor Sklovsky: Abram M . Room, Life and Work", Moskau 1929, S. 6.

19 Vertov: *Tagebücher*, S. 162. „Tschastuschki" sind folkloristische Scherzlieder, rhythmische Vierzeiler.

Als Schüler hatte er damit experimentiert, die Geräusche eines Sägewerks und Naturgeräusche in Buchstaben aufzuzeichnen. Der Ausgang dieses Versuchs, Wirklichkeit — oder, wie Kracauer wollte, das Leben — in einer symbolischen Ordnung abzubilden, hatte ihm vor allem die Grenzen der Aufzeichnungstechnik Schrift klar gemacht, die mit ihrer möglichen Kombinatorik aus 32 kyrillischen, vorgefertigten Einzelelementen im Reich akustischer Ereignisse nur mehr oder weniger gelungene Reduktionen vornehmen konnte. Vertov kaufte daraufhin einen alten Phonographen, mit dem er die Schwingungen der Geräusche der Welt noch ohne Mikrophon nach Frequenz und Amplitude auf Zylinder aufzeichnen, speichern und bearbeiten konnte.[20] In diese kontinuierliche analoge Aufzeichnung setzte Vertov seine eigenen Schnitte und montierte die Geräusche und Stimmen zu Hörstücken. Menschliche Sprache nahm er zuerst in traditionell festgelegten literarischen Formen und dann als freie Rede auf. Durch die phonographische Aufzeichnung von den Zwängen des Reims oder des Rhythmus, den alten Mnemotechniken, befreit, konnte Sprache zur Stimme werden, die atmet, stockt oder heiser krächzt wie ein Sägewerk in der Ferne.

Die Experimente am Psychoneurologischen Institut schließlich führten zu Vertovs Dokumentarfilmtheorie, die sich — nach Sophie Küppers Hannoveraner Übersetzung von 1929 — als Methode der so genannten „Überrumplung des Lebens" filmhistorisch festgesetzt hat. Dieser Begriff, der ein wenig an Mackie Messer erinnert, vermeidet zwar den Begriff eines Unbewussten oder Unwillkürlichen im Sehen, erklärt sich aber aus der gemeinsamen Geschichte von experimenteller Psychologie und Medien: aus einer wahren Hinterhof-Affäre. Allerdings wäre diese Genealogie einer Kinoästhetik aus den Leningrader Laboratorien nicht nur für die britische Arbeiterschaft unerwünscht gewesen, sondern auch für die sowjetische nach 1928. Bechterev, der sich im Deutschen den Zusatz „von" zulegte, war eine berühmte Persönlichkeit der internationalen Psychiatrie,[21] bis er

20 Vgl. Sadoul, Georges: *Dziga Vertov*, Paris, 1971. S. 15-46.

21 Brozek, Josef; Diamond, Solomon: Die Ursprünge der objektiven Psychologie, in: Balmer, Heinrich (Hg.): *Geschichte der Psychologie*, Bd. 2: Entwicklungslinien zur wissenschaftlichen Psychologie. Weinheim u.a. 1982. Vgl. auch Ellenberger, Henry F.: *Die Entdeckung des Unbewußten*, Zürich, 1973, S. 1145.

– entsprechend der Überlieferung – nach einer Visite bei Stalin, dessen Leibarzt er war Weihnachten 1927 ermordet und die Erinnerung an seinen Namen in der westlichen Welt nur noch in der Benennung einer Rükkenmarkserkrankung bestand.[22] Neben Ivan Michajlovič Sečenov, seinem Lehrer, und Ivan Petrovič Pavlov, seinem lebenslangen Rivalen, gilt Bechterev als Begründer der russischen Reflexlehre. Weil Bechterevs Versuche und Theorien zumindest im Westen Deutschlands fast ganz unbekannt sind, sie aber einen „missing link" zwischen Medien- und Laborgeschichte darstellen, nicht zuletzt weil sie Künstlerinnen und Künstler in der Sowjetunion und – seit Vertovs Reise 1929 – auch im Westen beeinflussten, und weil sie die russischen Experimente der 1910er und 1920er Jahre auf eine neue Weise mit späteren kybernetischen Versuchen verbinden, seien Bechterevs Spuren hier kurz skizziert.

Bechterev hatte wie viele Russen in Westeuropa studiert und dabei die renommiertesten Laboratorien und Forscherpersönlichkeiten kennen gelernt: Jean-Martin Charcots Neurophysiologie in Paris, später in Leipzig Wilhelm Wundt am Institut für experimentelle Psychologie und Paul Emil Flechsig in der Gehirnanatomie. Wie Sečenov und Pavlov hat auch Bechterev am physiologischen Institut bei Carl Ludwig gearbeitet, bevor er 1885 Professor für Psychiatrie in Kasan wurde.[23] 1884, als Bechterev noch als Flechsigs Mitarbeiter an der Universitäts-Nervenklinik tätig war, wurde gerade der Jurist Dr. Daniel Paul Schreber aufgenommen, dessen *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* 1903 erschienen waren und die Grundlage von Freuds *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)* bildeten. Schrebers Denkwürdigkeiten als „iatrogene Psychose"[24] eröffneten den Blick auf den

22 In der Sowjetunion blieb sein Name geläufig, weil eine der experimentierfreudigsten Kliniken für Nervenkrankheiten nach ihm benannt ist. Vgl. Ponomareff, George L: Commentary on the Bekhterev Psychoneurological Institute, in: *Current Psychiatric Therapy* 23 (1986), S. 281-285; Ziferstein, Isidore: Die Arzt-Patient-Beziehung in der Sowjetischen Psychotherapie, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 20 (1966), S. 427-439.

23 Joravsky, David: *Russian Psychology. A Critical History*, Oxford u.a. 1989, S. 83; Vladimir Bechterev, in: Grote, L.R. (Hg.): *Medizin der Gegenwart in Selbstdarstellungen. VI*, Leipzig 1927, S. 3.

24 Kittler, Friedrich: Flechsig/Schreber/Freud. Ein Nachrichtennetzwerk der Jahrhundertwende, in: *Der Wunderblock* 11/12 (1984), S. 56-68.

Spiegelverkehr, auf Rückkopplungen zwischen den Wahnsystemen von Psychiatern und Patienten. Das waren Prozesse, die sich nicht an einer Stelle oder an einer Wahrheitsposition sistieren und bestimmen ließen, und wenn doch, dann als paranoides Urteil wie das Stalins.

Die Denkwürdigkeiten Schrebers als Nacht- oder besser Innenansichten der Gehirnanatomie protokollierten, was in Leipzig unter Flechsig erforscht wurde: „Gott ist vornherein nur Nerv, nicht Körper, demnach etwas der menschlichen Seele Verwandtes. Die Gottesnerven (...) haben namentlich die Fähigkeit, sich umzusetzen in alle möglichen Dinge der erschaffenen Welt; in dieser Funktion heißen sie Strahlen."[25] Die Diagnose Paranoia erscheint damit als Diffamierung einer Erkenntnisform, die eine Universal- oder vermischte Hinterhofwissenschaft bildete, wo Disziplinen getrennt bleiben sollen.

Im Jahr 1884 richtete Albert Londe an der Salpêtrière einen fotografischen Dienst ein und erfand die Instantanfotografie, um die Symptome der Nervenkrankheiten seiner Patientinnen zu fixieren, zu bearbeiten und als ärztliches Machtwissen zu klassifizieren. Im Bois de Boulogne begab sich Georges Demeny zur gleichen Zeit in ein Kostüm mit metallenen Seitenstreifen, um seine Bewegungen ergonomisch und möglichst ohne Intervention des Körpervolumens aufzeichnen zu lassen und mit den Ergebnissen in künftigen Gymnastikstunden neue Patrioten zu trainieren. Wundt in Leipzig wiederum chronometrisierte die Sinne, um Aufmerksamkeits- und Erinnerungsvorgänge als induzier- oder hemmbare Prozesse zu studieren, während der Großteil der an seinem Labor durchgeführten Experimente sich mit „Empfindungen"(der Frage der „Psychophysik" im engeren Sinne)"befasste.[26]

In allen Labors und Versuchsanstalten war die Umwandlung der Körper in Signalsysteme in vollem Gange. Wenn Vertov also am Psychoneurologischen Institut den Sperrmüll aus den Laboratorien des 19. Jahrhunderts zu einer Filmpraxis und Medientheorie zusammensetzte, dann erwies sich

25 Schreber, Daniel Paul: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Berlin 1973, S. 72.

26 Wundt, Wilhelm: *Das Institut für experimentelle Psychologie.* Sonderabdruck aus der Festschrift zum 500jährigen Jubiläum der Universität Leipzig, Leipzig 1910, S. 15f.

sein Kinodenken als präzise Fort-Führung der offiziellen psychoneurologischen Wissenschaften in interdisziplinäre Hinterhofpraktiken. Und natürlich in den Bereich der Unterhaltungsindustrie, auch wenn diese mehr und mehr zur Disziplinierung sowjetischer Staatsbürger eingesetzt wurde.

Entscheidend für Bechterevs Einfluss auf die Avantgarde-Kunst war sein Entwurf einer Objektiven Psychologie. In seinem Artikel *Die Energie des lebenden Organismus und ihre psycho-biologische Bedeutung* (1902) kritisiert er zunächst die introspektiven Methoden seiner Kollegen: „der Irrthum aller im obigen aufgeführten Lehren besteht nämlich darin, dass von denselben versucht wird, auf speculativem Wege das Wesen der Dinge zu ergründen, während die Aufgabe wahrer Wissenschaft nicht in der Erforschung des Wesens der Dinge selbst besteht, sondern auf Verfolgung der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Erscheinungen hinzielt."[27]

Im Laufe seiner neurologischen Forschungen suchte Bechterev nach einem universalen Medium, das Affekte, Reize und Reaktionen im Körper, aber auch über die Grenzen eines einzelnen Körpers hinaus übertragen könnte. Mit Emil DuBois-Reymond hatte er tierischen Magnetismus und elektrische Phänomene physiologisch untersucht, und bei Wundt hatte er die Übertragungen an Nervenenden und die Übertragung von Reizen durch Ausdrucksbewegungen des Körpers und des Gesichtes erforscht. 1896 publizierte Bechterev seine Forschungen bei Flechsig als Lehrbuch über neurologische Übertragungen.[28] Als Resultat seiner Arbeiten in Leipzig, aber auch seiner sozialmedizinischen Untersuchungen in Kasan stellte Bechterev schließlich seine umfassende These einer allgemeinen Übertragung durch Reflexe auf, die als Hemmung oder Stimulation in der Lage sein sollten, alle Abgründe zwischen Nervenendigungen zu überwinden und zwischen Materie und Gedanken in alle Richtungen Reize zu kommunizieren.

Bechterevs „kollektive Reflexologie", wie er dieses sozial-neurologische Modell in seinem letzten posthum in Halle erschienenen Buch nannte,

27 Bechterev, Vladimir: *Die Energie des lebenden Organismus und ihre psycho-biologische Bedeutung*, Wiesbaden 1902, S. 6.

28 Bechterev, Vladimir von: *Die Leitungsbahnen im Gehirn und Rückenmark. Ein Handbuch für das Studium des Aufbaus und der inneren Verbindungen des Nervensystems*, Leipzig 1896.

wurde für die filmische Avantgarde in der Sowjetunion einschlägig, weil er, erstens, von der Vorstellung eines einheitlichen Mediums der Übertragung ausging und, zweitens, weil das Prinzip der Reflexologie gestattete, die Menschen in all ihrer sozialen Differenziertheit „von außen" zu erkennen. Während sich die konventionelle Psychologie ganz auf die Methode der Introspektion verließ, könnten – so warnt Bechterev – Vorgänge, „die wir seit jeher als ‚seelische' bezeichnen",[29] nur durch objektive wissenschaftliche Untersuchungen „mit ihren strengen Methoden, mit ihren exakten Apparaten und Messungen"[30] richtig erkannt werden. Bechterev bedauert, dass in der Psychologie die Introspektion und die Selbstbeobachtung die herrschenden Methoden geblieben sind und fügt hinzu: „Die Erfahrung zeigt [...], dass die Selbstbeobachtung nicht einmal zur Erkennung des eigenen psychischen Lebens ausreicht."[31] Folgerungen aus experimentellen Beobachtungen müssten daher unabhängig von den subjektiven Eindrücken oder Gefühlen der Versuchpersonen gezogen werden: „Frei von Bestrebungen und Versuchen, in die subjektive Welt der Träume und Phantasien einzudringen, gibt uns die Psychoreflexologie Prosa an Stelle von Poesie, denn sie betrachtet die neuropsychischen Funktionen ausschließlich von ihrer Außenseite".[32] Diese symptomatische Außenseite ist die Bedingung jedes Wissens, das auf fotografische und filmische Dokumente rekurrieren will.

Für Bechterev entdeckt Reflexologie die objektive Wahrheit von einem Standpunkt des Außen, des Anderen her, vermittelt durch Geräte, die Reaktionen aufzeichnen und gleichzeitig die Reaktionen des Beobachters reflektieren und protokollieren. Die reflexorische Methode analysiert Emotionen als Bahnungen in Nervennetzen und in einer allgemeinen Reizübertragung, die sich über menschliche Individuen hinaus bewegt. Im Unterschied zur traditionellen Psychologie, in der „die Untersuchungen der objektiven Erscheinungen damals das Erkennen der Menschenseele

29 Bechterev, Vladimir: *Objektive Psychologie oder Psychoreflexologie. Die Lehre von den Assoziationsreflexen*, Leipzig u.a. 1913, S. IV.

30 Ebd., S. 3.

31 Ebd., S. 2.

32 Ebd., S. III.

zum Zweck hatte", klärt die Reflexologie „bloß ihre Beziehungen zu den äußeren Einflüssen oder Reizen auf."[33]

Verhalten wäre in Bechterevs Sinne begreifbar nicht nur als Reflexbogen oder als wechselseitige Reaktion zwischen psychophysischen Körpern, sondern als Spur eines Reizes in seiner Transformation. Empfindungen und Gefühle sind Beispiele für Reflexkomplexe als ein Werden. Bewegungen von „emotionellem Charakter" heißen in Bechterevs Systematik mimische Reflexe. Sie sind nur zum Teil beobachtbar: etwa als Gesichtsmimik, Schweißausbruch, Rotwerden oder Atembeschleunigung. Mimik ist „offenbar eine sehr komplizierte und eigentümliche Assoziation der motorischen, sekretorischen und Gefäßreaktionen des Organismus, die sich durch ihre Kompliziertheit von einfachen reflektorischen Bewegungen unterscheidet. Trotzdem verlaufen diese Erscheinungen genauso maschinenmäßig wie gewöhnliche Reflexe"[34] schreibt Bechterev 1913, als er die Psychoreflexologie zum ersten Mal als „Lehre" formuliert. Aber Individuen werden entsprechende Reaktionen – Zittern, Rotwerden, gesteigerte Atemfrequenz – bei sich selbst objektiv nicht wahrnehmen können. Sie müssen gemessen, aufgezeichnet, systematisiert werden und können erst dann zur analytischen Aufklärung des Patienten selbst dienen. Vertov, wenn er in seinen Filmen mimische Reaktionen und Ausdrücke aufnimmt, verlangsamt, beschleunigt, montiert und schließlich wieder vor den Augen desselben „Straßenvolkes", das er filmte, projiziert, emanzipiert sich damit aus dem reflektorischen Zirkel des Institutslabors und lässt ihn mithilfe der Kinematographie zum sozialen Prozess werden.

Anders als Pavlov, dem es darum ging, die Prozesse der Wahrnehmung auf einfache zeiträumlich fassbare Reiz-Reaktionsmuster zu reduzieren, erforschte Bechterev die Verknüpfungen neuronaler Prozesse als Grundlage höherer Nerventätigkeiten und Hirnleistungen, um auch Denken, Sprechen und Erinnern nach der Methode objektiver Psychologie begreifen zu können. In seinem letzten zu Lebzeiten erschienenen Buch beschreibt er die Reflexe, um sie endlich von der Konnotation passiver Verschaltung zu

33 Bechterev, Vladimir: Was ist Psychoreflexologie?, in: *Deutsche medizinische Wochenschrift* 38:32 (August 1912), S. 1481-1487, S. 1486.
34 Bechterev: *Objektive Psychologie*, S. 281.

befreien, als „korrelative Tätigkeit der Individuen".[35] Reflexologie sollte die Universalwissenschaft werden, in der „die gesellschaftlichen Wechselbeziehungen zwischen den Menschen" analysiert wären.[36] Das Unerhörte in Bechterevs Thesen lag in der Absicht, lediglich Richtungen und Wege der Erregungen in den Nervenzentren und die Wechselbeziehung mit Spuren früherer Erregungen zu erforschen: Seine Methode war nicht nur gegen die subjektive Introspektion gerichtet, sondern transzendiert auch anthropomorphe Rahmen. Alle Lebewesen außer denen des „toten und leblosen Milieus", deren Bewegungen , wie die der Steine, „in ausschließlicher Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen stehen", bewegen sich in der gleichen charakteristischen Weise als Reaktionen auf äußere Reize, die als aktuelle oder längst vergangene eine Kommunikation mit der Umgebung in Gang setzen: „bekanntlich [macht] die kinematographische Darstellung der Bewegungen der Pflanzen den Eindruck schneller Tierbewegungen. Wenn [...] unser Auge einem Mikroskope gliche, so würden wir sehen, dass die im Wachsen begriffenen Stengel und Wurzeln tastende Bewegungen ausführen und jedenfalls schnelle Reaktionen auf Reize aufweisen."[37] Zeitlupen und Zeitraffer, diese Vorrichtungen, mit denen Vertov die Welt und ihre Beziehungen neu organisieren wollte, wären eben die Mikroskope und Ferngläser im Reich der Bewegung. *Der Mann mit der Kamera* zeigt, dass kein Ursprung und kein Ende einer solchen Bewegung anzunehmen ist, sondern dass, von Schnitt zu Schnitt, die Übertragung und ihre Komplikationen ins Bild gerückt werden.

In diesem Sinne beschreibt Vertov seinen ersten Auftritt in der Filmgeschichte als Selbstversuch im Sinne der objektiven Psychologie: 1918 sprang er hinter dem Palais des Filmkomitees aus einer Höhe von anderthalb Stockwerken herab, während ein Kameramann diesen Sprung in Zeitlupe filmte. Die verschiedenen Gefühlszustände Vertovs auf dem Weg nach unten wurden damit analysierbar. Wo in der Echtzeit des Lebens nur eine Verbeugung, ein Lächeln und ein Sprung zu sehen war, lässt sich im

35 Bechterev, Vladimir: *Allgemeine Grundlagen der Reflexologie des Menschen. Leitfaden für das objektive Studium der Persönlichkeit*, Leipzig, Wien 1926, S. 113.
36 Ebd., S. 89.
37 Ebd., S. 93.

Film durch Zeitlupe die mimische Abfolge von Angst und Unschlüssigkeit, Peinlichkeit, anwachsender Entschiedenheit und so fort feststellen. Das waren organisch-reflektorischn Grundtypen, auf die sich, nach den Versuchen an Bechterevs Institut, die assoziativ-reflektorische Mimik des Heldenhaften zurückführen ließ. Um 1918 war das die Wahrheit etwa 18 mal pro Sekunde, aber keine absolute Wahrheit, denn der Einzelbild-Vertov und der Bewegtbild-Vertov des Experiments waren natürlich nicht dieselben. Sein und Zeit wurden relativ, so dass selbst die Bezeichnungen „Zeitraffer" und „Zeitlupe" je nach Standpunkt austauschbar werden mussten. Vertov analysierte seinen Fall, der als Ursprung einer Kino-Pravda gelten kann, erst 1935, als es durchaus wichtig sein konnte, Gedanken und Absichten eines Menschen aus der Ferne entziffern zu können: „Vom Gesichtspunkt des gewöhnlichen Auges sehen Sie die Unwahrheit. Vom Gesichtspunkt des kinematographischen Auges (mit Hilfe besonderer kinematographischer Mittel, in diesem Falle – der Zeitrafferaufnahme) sehen Sie die Wahrheit. Wenn vom Lesen der Gedanken eines Menschen auf Entfernung (und es ist nicht selten wichtig für uns, nicht die Worte eines Menschen zu hören, sondern seine Gedanken zu lesen) die Rede ist, so haben Sie diese Möglichkeit gerade hier erhalten. Die Mittel des ‚Kinoglaz' haben sie entdeckt. Die ‚filmauglichen' Mittel bieten die Möglichkeit, die Maske vom Menschen wegzunehmen ..."[38]

In der Tradition der Experimente am Psychoneurologischen Institut, in die Vertov seine filmischen stellte, entspricht der Selbstversuch einem Experiment aus der Reihe der „mimischen Reflexe", mit denen Bewegungen und Reaktionen geprüft werden, „die den inneren Zustand unter bestimmten Bedingungen charakterisieren".[39] Bechterev hatte zur Frage subjektiver und objektiver Untersuchung geschrieben:

> Es ist also klar, dass die reflexologische Methode die Möglichkeit gewährt, nicht nur die Prozesse der assoziationsreflektorischen Tätigkeit des Menschen von der objektiven Seite zu studieren, sondern auch das Verhältnis der subjektiven Vorgänge zu ihnen aufzuklären. Sehr wertvoll ist eine solche

38 Vertov: *Schriften zum Film*, S. 55
39 Bechterev: *Objektive Psychologie*, S. 278.

> Methode des Forschens, an der eigenen Person durchgeführt, insbesondere in bezug auf die mimisch-somatischen Prozesse, da sowohl die objektive als auch die subjektive Seite des Vorganges parallel studiert werden können.[40]

Das Ideal psychoreflektorischer Forschung wäre die Kombination des subjektiven und des objektiven Versuchsprotokolls, die sich zueinander verhalten wie ein schriftliches Arbeitsjournal zu gleichzeitigen Filmaufnahmen – oder besser noch: wie das „Tagebuch eines Kameramannes", der gleichzeitig selbst gefilmt wird, ein Tagebuch, dem „Eindrücke auf Zelluloid in sechs Rollen" beigefügt sind, wie es im Untertitel des *Mann mit der Kamera* präzise heißt.

4. Universelle Signale

Anfang der 1920er Jahre publizierte Vertov seine Kinotheorie in Manifesten, die vom Kinokollektiv *Kinoki* (dt. „Kinoaugen") unterzeichnet waren, einer Gruppe, die auch ein eigenes Filmjournal herausgab, die *Kino-Pravda* (dt. „Kino-Wahrheit"). Vertovs Kino-Manifeste optieren für eine neue Form des Filmemachens, eine neue Art des Sehens und der Sichtbarkeit, eine neue Art, die Welt als Prozess wahrzunehmen, in der Tat, eine neue Art, Mensch – ‚Mensch mit der Kamera' zu werden. Im Wesentlichen geht es in den Manifesten um drei Aspekte: Erstens, das Laster der alten psychologischen Filmdramaturgie zu bekämpfen, die durch filmische Bilder versucht, Empathie, Gefühle und Empfindungen einer bereits vorhandenen und geformten – oder entstellten – Seele aufzurufen. Damit bestimmt Vertov das Kino präziser als andere Filmdramaturgen als eine Apparatur der Moderne, die Psychisches als Produkt von Beziehungsnetzen und Signalen begreift und deren Logik unterwirft. In „Wir. Variante eines Manifests" heißt es 1922:

> In unseren Augen ist das von der Sicht und den Erinnerungen der Kindheit belastete psychologische russo-deutsche Kinodrama Humbug. [...]. Wir fordern: Weg / Von den süßdurchfeuchteten Romanzen / Vom Gift des psychologischen

40 Bechterev: *Allgemeine Grundlagen*, S. 402.

> Romans [...] / Ins reine Feld in den Raum der vier Dimensionen (drei + Zeit)
> Auf zur Suche nach ihrem Material, ihrem Jambus, ihrem Rhythmus.[41]

Zweitens sollen die Filme einen Menschen bilden, dessen Bewegungsrhythmus den der Maschinen adaptiert. Wahrheit erscheint erst dann, wenn menschliche Nerven und technische Apparate zu einer vereinten, „verschalteten" Wahrnehmung zusammengeschlossen sind, wenn ein Gleichgewicht zwischen Mensch und Apparatur hergestellt ist, wie Walter Benjamin, Moskaufahrer der Jahre 1926/27, es zehn Jahre später in seinem Kunstwerk-Aufsatz fordert. Die *Kinoki* schreiben, das „Psychologische" hindere den Menschen, so genau wie eine Stoppuhr zu sein, es stört ihn in seinem Bestreben, sich mit der Maschine zu verschwägern.[42]

Drittens ist sein Modell des Filmens die Arbeit des Beobachtens im wissenschaftlichen Labor. In Vertovs Notizen vom 28. Juli 1935 für ein Gespräch vermutlich mit dem Fotokorrespondenten der Zeitschrift *Prožektor* heißt es: „15) Ich arbeite wie das Laboratorium Pavlovs und nicht wie eine Abteilung der Filmchronik (...)"[43]. Pavlov war 1935 ein Held, Bechterev und sein Laboratorium dagegen durften nicht mehr erwähnt werden. Der Prozess des Filmemachens ist als Laborarbeit bezeichnet, in der die Welt entziffert wird. 1926 nannte Vertov das eine „Fabrik der Fakten", die er sich konkret als Filmlabor in den Räumen der Moskauer Goskino-Sovkino Studios vorstellte.

Es wäre allerdings zu simpel, Vertovs Filme als einfachen Export der Methoden aus dem Psychoneurologischen Institut in die Filmproduktion zu klassifizieren. Andersherum ließe sich ebenso zeigen, dass Bechterevs interdisziplinäre Abenteuer bereits alle Kriterien des Hinterhofwissens erfüllten: Er erforschte Besessenheit und Massenhysterien als politische Phänomene, experimentierte mit Hypnose, als er eine Experimentalstation zur Behandlung Alkoholsüchtiger einrichtete, und wollte mit seiner Reflexologie nicht lediglich neuronale Übertragungen, sondern Übertragungswege in einer allseits vernetzten und für Intensitäten jederzeit durchlässigen

41 Vertov: *Schriften zum Film*, S. 7f.
42 Ebd., S. 8.
43 Vertov: *Tagebücher*, S. 43.

Welt der Dinge und Kreaturen erklären. Seine Theorie einer objektiven Psychologie skizziert ein nichthierarchisches Weltbild, in dem Barsche und Bären, Efeu und Medusen, Irre, Psychiater und Parteigenossen miteinander kommunizieren – einen neurologischen Kommunismus.

Andersherum ist die frühe Kino-Theorie disziplinierter: In ihr avanciert, nicht nur bei Vertov, der Kino-Apparat zum epistemologischen Gerät. Vertov zieht daraus die besondere Konsequenz, dass der Kino-Apparat kein Repräsentations-Apparat mehr ist, sondern, als visuelles Speicher- und Übertragungsmedium, ein Analyse-, Synthese-, und Produktionsmittel von Signalen, die ebenfalls universell übertragbar werden: „Nichts Geringeres will *Der Mann mit dem Kinoapparat* darstellen als das Leben. Das Kollektivleben einer Stadt", hatte Kracauer geschrieben. Er hätte „herstellen" schreiben können, denn Vertov gab klare Anweisungen, wie die Welt mit dem Kino zu verändern wäre:

> Bis auf den heutigen Tag ist der Kameramann mehr als einmal kritisiert worden, wenn ein laufendes Pferd sich auf der Leinwand unnatürlich langsam bewegte (bei schnellem Drehen der Kamerakurbel), oder wenn umgekehrt ein Traktor das Feld zu schnell umpflügt (bei zu langsamen Drehen der Kurbel) usw.
> Das sind natürlich Zufälle, aber wir bereiten ein System vor, ein durchdachtes System solcher Fälle, ein System scheinbarer Ungesetzmäßigkeiten, die die Erscheinungen erforschen und organisieren. Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto höher wurde die Aufnahme bewertet. Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren arbeiten lassen.[44]

Das System der Sichtbarmachung, die experimentelle Transformation von Zeit und Raum durchs Kino wird die gegenseitige Beobachtung und damit die Beziehungen überhaupt transformieren. Dieses neue Beobachten ist nichts Unschuldiges, und in der Tat hat Vertov 1926 in seinen „vorläufigen Instruktionen" die Zirkel des *Kinoglaz* unumwunden mit der Arbeit der Geheimpolizei *GPU* (*Gosudarstvennoe Političeskoe Upravlenie, dt.*

44 Vertov: *Schriften zum Film*, S. 15f.

Staatliche Politische Verwaltung) verglichen: „Die Arbeitsweise der Filmkamera erinnert an die Arbeitsweise der *GPU*-Agenten, die nicht wissen, was sie erwartet, die aber einen bestimmten Auftrag haben, aus dem dichten Lebensgewirr diese bestimmte Sache auszusondern und sie zu klären."[45] Beobachten ist als Rückkopplungsprozess gedacht, in den subjektives Wissen sporadisch und in Intervallen eintritt. All das hatte Kracauer nur irgendwie gedämmert, als er sah, dass er im Kino weniger sieht, als gesehen wird. Und dass der Regisseur nicht einfach sowjetisches Alltagsleben abbildet, sondern „selbst Teil des revolutionären Prozesses"[46] ist.

Mit Deleuze' Begriff eines Affektes, dessen Bewegungen, ganz wie in Bechterevs Konzept des Reflexes, überindividuelle Bahnungen durch die Welt legen und damit ein Relations- und Assoziationsnetz, in dem Subjekte sich bilden, ist der Prozess filmischer Transformation, wie er Vertov vorschwebte, präzise beschrieben. Auch der Affekt löst zeitliche und räumliche Ordnungen der Bilder der Welt und eines einzigen Weltbildes auf und stellt neue und unvordenkliche Beziehungen unter seinen Subjekten her. Während im Kern von Deleuze' Affektbild jedoch bereits die Notwendigkeit einer Wahl zwischen Aktualität und Virtualität als Entscheidung für die Wirklichkeit implementiert wird und das Kino der Affekte damit ein explizit politisches Sehen herausfordert, kämpfen Bechterev und Vertov in den 1910er und 1920er Jahren damit, die Reflexologie und die Kinoaugen nicht als deterministische enden zu lassen. Insbesondere die Konfusion von Subjektivität und Objektivität des Denkens, die Bechterev für das Labor und Vertov für das Kino praktizierte, eröffnen eine Möglichkeit, den unausweichlichen Einschlag des Kinos auf die Wahrnehmung anders als diktatorisch zu begreifen. Entscheidend für beide theoretischen Modelle war dabei, weder Labor noch Kino als geschlossene Räume zu denken, sondern Wege ins Offene zu bahnen – auf die Gefahr hin, die Leitung des Versuchs dabei abzugeben an die Materie der Dinge selbst.

45 Ebd., S. 42.
46 Kracauer: *Caligari*, S. 197.

Margarete Vöhringer

Professionalisiertes Laientum: Nikolaj Ladovskijs Psychotechnisches Labor für Architektur.

Es war eine folgenreiche und existenzielle Entscheidung für Nikolaj Aleksandrovič Ladovskij, nach nur vier Jahren als Pilot den Beruf zu wechseln. Ganze 15 weitere Jahre dauerte es, die er geduldig mit dem Sammeln praktischer Erfahrungen auf Baustellen verbrachte, ehe es ihm gelang, sein Diplom zu machen und, endlich, im Alter von 36 Jahren Architekt zu werden.[1] Von nun an widmete er sich nichts anderem als der Architektur – und das auf völlig neuartige Weise. Ganz seiner Leidenschaft verpflichtet, lebte er ohne Familie und gleich Tür an Tür mit seiner Arbeitsstätte, den VChUTEMAS (Vyssie chudožestvenno-techničeskie masterskie), den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten in Moskau, an welchen er 1926 das so genannte Psychotechnische Labor für Architektur gründete und mit seinen Studenten anstelle von Statik oder Modellbau Wahrnehmungsexperimente durchführte.[2] Kaum etwas ist über diesen Avantgardisten bekannt, noch weniger, welche Rolle er für seine viel berühmteren Kollegen gespielt hat. Ladovskijs Nachlass scheint verloren gegangen zu sein. El Lissitzky, einer seiner engsten Freunde, beschrieb 1925 begeistert seine Zusammenarbeit mit Ladovskij:

> Die Lage ist so: die ekstatische Zeit ist vorbei. Nach all diesem möchte man klug sein, – das heißt nichts l a u t überlegen, nichts laut analysieren und nichts laut verstehen. Sondern einfach die Hände sich recken und zusammenlegen lassen, was die Sinne packen und das Gehirn auswählen wird.[3]

1 Chan-Magomedov, Selim: *Nikolaj Ladovskij*, Moskva 1984, S. 8.
2 Ebd., S. 6f.
3 Brief Lissitzkys an Sophie Küppers vom 20. 7. 1925, zitiert nach: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograph, Photograph*, Dresden 1992, S. 62.