

Laboratorien, in denen – ähnlich einem naturwissenschaftlichen Labor – das Objekt selbst, hier der Film, untersucht wird.

Ruttmann schreibt in seinem Text „Technik und Film“:

„So überrascht vor allen Dingen an der [Film]Industrie bei einem Vergleich [...] das vollkommene Fehlen des Laboratoriums [...] Und doch wäre gerade das Laboratorium für den Film der Nährboden, auf dem er sich aus sich selbst heraus [...] entwickeln und befestigen könnte. [...] Es wäre nicht etwa die Aufgabe dieses Laboratoriums, die Verbesserung und Erweiterung der Apparaturen zu studieren. [...] Wohl aber müsste hier eine Versuchs- und Untersuchungswerkstätte geschaffen werden, in der das Ausdrucksmittel Film von allen Seiten [...] auf seine Entwicklungsmöglichkeiten geprüft wird.“⁴⁷

Diese Entwicklungsmöglichkeiten galt es vor allem in Hinblick auf die neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu optimieren.

Zum Schluss

Manchmal, schreibt Paul Valéry, zeigt ein Bild mehr als die Sache, deren Bild es ist: „Une image est plus qu'une image et parfois plus que la chose même dont elle est l'image.“⁴⁸ Was Valéry beschreibt, ist das ‚Optisch-Unbewusste‘. Sein Zustandekommen, sein filmischer Mehrwert ergibt sich nun aber gerade nicht durch Übertragung, Akkumulation, Übersetzung und Transfer, sondern vielmehr durch Konvertierung von einer Dimension in eine andere, das heißt durch Tausch, Ersetzung, Reduktion, Umwandlung. Diese, wie Benjamin schreibt, von „unerforschten Ungetümen wimmelnde Hölle des Details“ findet ihren künstlerischen Ausdruck im experimentellen Film.

47 Walter Ruttmann: „Technik und Film“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*, Berlin 1930; zit. nach Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 87f.

48 Paul Valéry, zit. n. François Dagognet: *Philosophie de l'image*, Paris 1984, o.S.

MARGARETE VÖHRINGER

Choks, Reflexe, Asja

Zu Benjamins ‚Vertiefung der Apperzeption‘ im russischen Avantgarde-Film

Walter Benjamin hatte vor allem zwei Themen im Kopf, als er sich Ende 1926 in Moskau aufhielt: Asja Lacin und die russische Avantgarde. Seine Geliebte Asja Lacin allerdings war infolge eines Nervenzusammenbruchs in einem Sanatorium untergebracht und somit für Benjamin kein guter Zeitvertreib.¹ Umso mehr widmete er sich seinem anderen Interesse, traf Vertreter der russischen Avantgarde – neben Schriftstellern auch den Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd – ging allabendlich in Theatervorstellungen oder ins Kino. Benjamins *Moskauer Tagebuch* weist einige der Orte aus, die er sah, viele aber auch nicht. Die meisten Gedanken galten ja bekanntlich der sich ihm immer wieder verweigernden Asja. So ist nicht verwunderlich, dass in seinen Aufzeichnungen nur die berühmtesten Filme Erwähnung finden: Sergej Ejzenštejns *Panzerkreuzer Potëmkin*, Dziga Vertovs *Sechster Teil der Erde*, Vsevolod Pudovkins *Mutter*, Lev Kulešovs *Nach dem Gesetz*. Die schlechten Filme bleiben ungenannt. Doch es erstaunt gerade angesichts seiner Kino-Umtriebigkeit, dass Benjamin in einem Artikel „Zur Lage der russischen Filmkunst“ 1927 schrieb: „Die Spitzenleistungen der russischen Filmindustrie bekommt man in Berlin bequemer zu sehen als in Moskau.“²

Er schien damit nicht nur den Erfolg des Avantgarde-Films in Russland zu ignorieren, sondern vor allem den Höhenflug eines Films, der im Winter 1926 gerade anhub³ – genau in der Zeit also, als Benjamin in Moskau war. Im November kam *Die Mechanik des Gehirns* als erster so genannter ‚Kulturfilm‘ in die Kinos, eine populärwissenschaftliche Dokumentation über Ivan Pavlovs Reflexlehre, entstanden unter der Regie von dem Benjamin sicherlich bekannten Avantgarde-Filmemacher Vsevolod Pudovkin. Und diese Ignoranz wiederum verwundert umso mehr, wenn man den Kulturfilm vor dem Hintergrund Benjamins damaliger Interessen sieht – Asja und die Avantgarde oder auch: Kindererziehung und politisierte Kunst.

Ich werde im Folgenden einer Sache nachgehen, mit der sich Benjamin scheinbar nicht beschäftigt hat und will versuchen zu klären, weshalb seine Auseinander-

1 Für den Hinweis auf die Rolle Asja Lacin' für Benjamin danke ich Hans-Christian von Herrmann.

2 Walter Benjamin: „Zur Lage der russischen Filmkunst“ (in: *Die literarische Welt*, März 1927), wieder abgedruckt in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 343–346. Auf diesen Text machte mich Sabine Flach aufmerksam.

3 *Die Mechanik des Gehirns* spielte trotz der hohen Produktionskosten Gewinne ein, s. Amy Sargant: *Vsevolod Pudovkin. Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, London – New York 2000, S. 35. Zur erfolgreichen Kinofizierung der Sowjetunion siehe Peter Kenez: „The Cultural Revolution in Cinema“, in: *Slavic Review*, 47 (1988) 3, S. 415–416.

setzung mit dem Kulturfilm nicht offensichtlich stattgefunden hat, sondern fast unmerklich und wie es doch möglich ist, diese Auseinandersetzung zu entdecken. Dann, so die These für meine folgenden Ausführungen, erscheint auch Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ mit seinen zentralen Begriffen ‚Chok‘, ‚Zerstreuung‘ und ‚vertiefende Apperzeption‘ in einem neuen, im sozialistischen Sinne geradezu materialistischen Licht.

Um diese nicht offensichtlichen Zusammenhänge darzustellen werde ich die Filmpraxis des von den russischen Pädagogen so intensiv propagierten Kulturfilms mit Begriffen Benjamins, also mit seiner Theorie vergleichen. Dies ist natürlich schon dort geschehen, wo Benjamin sich selbst auf Filme bezieht, wie auf Ejsenštejns *Panzerkreuzer Potëmkin* oder Vertovs *Mann mit der Kamera*. Die Herausforderung an den folgenden Ausführungen ist, dass Benjamin selbst über *Die Mechanik des Gehirns* schwieg, und das vielleicht aus gutem Grund, doch darüber lässt sich nur spekulieren.

Film und Reflexlehre

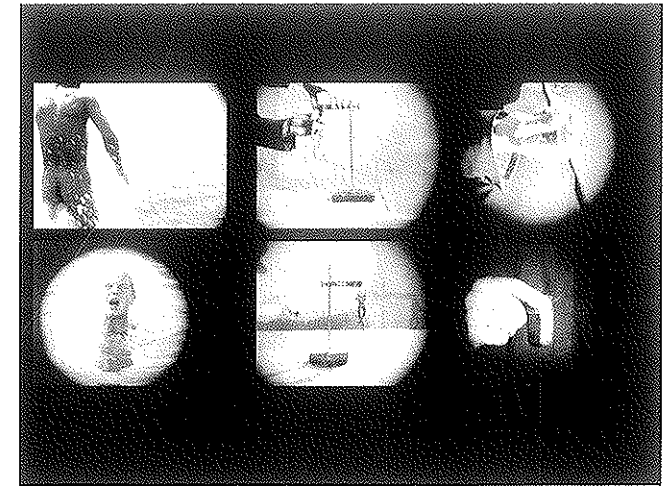
Der Film *Die Mechanik des Gehirns. Das Verhalten von Tier und Mensch* sollte „Pavlovs Lehre vom bedingten Reflex als Grundlage der so genannten psychischen Tätigkeit des Menschen [...] popularisieren“ und das heißt, einer breiten, in großen Teilen analphabetischen Bevölkerung beibringen. Pudovkin schwärmte: „Jedem ist klar, von welcher Tragweite die Propagierung dieser Gedanken ist, die die materialistische Weltanschauung auf einem Gebiet erhärten, die bis zum heutigen Tag unausweichlich mit dem Begriff ‚Seele‘ verknüpft ist.“⁴

Hierzu zeigt Pudovkins Film jedoch nicht den Stand der Hirnforschung, wie es der Titel nahelegt, sondern das, was im Untertitel steht: *Das Verhalten von Tier und Mensch*. Experimente mit Fröschen, Hunden und Affen, wie sie die Physiologie des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, werden in aller Ausführlichkeit erläutert, bevor die Aufnahmen zur Konditionierung von Kleinkindern wechseln. Kinder, die zuvor ungeschickt auf dem Boden umher tobten, können nun geschickt essen, sich selbst waschen und gemeinsam ein Problem lösen. Die Botschaft des Films ist nicht bescheiden: Pavlovs Reflexlehre sei geeignet, jedes Kind von einem ungehobelten in einen wohlgezogenen Sozialisten zu verwandeln und sein Verhalten auf der Grundlage des wissenschaftlichen Materialismus unwiderruflich zu optimieren. Der Regisseur zeigte hierzu aber nicht nur, wie Pavlovs Reflexe entdeckt und entwickelt werden konnten. Er griff dessen Reflex-Konzept auf, um es mithilfe seines Filmapparats anzuwenden. Dabei bezog er die Reflexbewegung statt auf den ganzen Körper auf das menschliche Auge, auf „die Verengung der Pupille als einen präzisen, unbedingten Reflex mit der Kamera.“⁵ Ästhetisch zeigte sich diese Übertragung der

4 Beide Zitate aus: Vsevolod Pudovkin: „Mechanika golovnogo mozga“, in: *Kinogazeta*, 28. Juli 1928; zit. nach der deutschen Fassung in: Wsewolod Pudowkin: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Berlin 1983, S. 44.

5 Vsevolod Pudovkin: *Kak ja stal režiserom*, Moskva 1946; zit. nach der deutschen Fassung in Pudovkin: *Die Zeit in Großaufnahme* (Anm. 4), S. 30–31, hier S. 30.

Abb. 1 Kreisblenden, Filmstills



Reflexlehre auf den Filmapparat darin, dass sich Pudovkins Kamerablende immer wieder kreisförmig öffnete, mal einen enger, mal einen weiter aufgezogenen Ausschnitt des Filmbildes sehen ließ, manchmal mit scharfem, dann wieder mit verschwommenem Bildrand (Abb. 1). So imitierte der Regisseur in Pavlovs Labor das Funktionieren des menschlichen Auges mit seiner Kamera.

Doch die Kamera agierte nur scheinbar nach den Gesetzen der Physik, in den meisten Fällen öffnete und schloss sich die Blende nicht auf die Veränderung der Lichtverhältnisse hin, die von außen auf sie wirkten und damit auch nicht entlang der Physiologie des Auges, deren Pupille ja ebenfalls auf Helligkeitsschwankungen reagierte. Pudovkin schien mit dieser Analogie nur zu spielen, die Regel für die Kreisblende musste noch einen anderen Ursprung haben als den rein physischen. Durchsucht man nun die Geschichte des Reflexes nach Versuchen zum Augenreflex, so lassen sich schon im 18. Jahrhundert bei der Entdeckung des so genannten ‚Pupillenreflexes‘ Gedanken entdecken, die Pudovkin eine Vorlage geboten haben könnten. So zeigte ein schottischer Arzt, dass die Pupille sich nicht nur auf äußere Lichtverhältnisse hin verändert, sondern auch auf innere Zustände wie den Druck im Gehirn.⁶ Übertrug nun Pudovkin diese Logik auf seine Kamera, so folgte die Blende ebenso inneren Regeln – und diese waren nichts anderes als die Regeln der Kamera – also technische Regeln.

Was aber war das Ziel dieses ständigen Wechsels von geöffneter und geschlossener Blende, sei sie nun menschlicher oder technischer Herkunft? Wozu wendete Pudovkin den Ablauf von Pavlovs Erregung und Hemmung auf die Performance seines Film-Apparats an? In den Schriften des Regisseurs finden sich darauf zwei

6 Robert Whytt: *An Essay on the Vital and other Involuntary Motions of Animals*, Edinburgh 1751, S. 114f.

Antworten: „Die Macht des Regisseurs besteht im Wesentlichen darin, dass er den Zuschauer veranlassen kann, einen Gegenstand nicht so zu sehen, wie er am leichtesten zu sehen wäre“,⁷ was eine gewisse Schockwirkung des Films nahelegt. Stattdessen, so Pudovkin, konnte er „den Zuschauer zum Ansehen des aufgenommenen Gegenstandes veranlassen, er konnte ihn dazu bringen, das Gesehene recht eigentlich zu erfassen.“⁸ Hiernach schien es darum zu gehen, die dokumentierte Reflexlehre auf besonders effektive Weise filmisch zu übermitteln und das hieß nicht zuletzt durch eine filmisch ausgelöste Aufmerksamkeitssteigerung. An anderer Stelle zeigt sich aber, dass der Filmemacher nicht nur die Repräsentation einer physiologischen Theorie im Sinn hatte, sondern Film auch wissenschaftlich produktiv einsetzen wollte, um „die ‚Lehre von den Reflexen‘ *filmisch zu erschließen*, Momente wissenschaftlich wertvoller Experimente aufzunehmen, die *nur mit Hilfe des Objektivs einer Filmkamera* fixiert werden können“⁹ und so unter anderem „das Verhalten einer Menschenmasse“¹⁰ auf Film zu bringen. Die Ergebnisse dieser Aufnahmen schließlich sollten „nicht an einem selbst sondern an den Menschen (in einer faktischen, realen, nicht subjektiven sondern objektiven Praxis)“¹¹ filmisch untersucht werden. Die Wirkung von Pudovkins Montage war also als Reizmittel für Reaktionen im Publikum konzipiert. Film agierte als Reiz-Reaktions-Technologie, sei es, um schwierige Sachverhalte sichtbar zu machen, sei es, um das Verhalten der Zuschauer herauszufordern.¹²

Wahrnehmung und Apparat

Dass die visuelle Wahrnehmung apparativ adressierbar ist, hat Pudovkin in jenen Jahren nicht als einziger erkannt. Denselben Gedanken formulierte Walter Benjamin einige Jahre später in seinen berühmten Ausführungen zur Wahrnehmung in der Moderne. Im Kunstwerk-Aufsatz beschrieb er sie als Fähigkeit, die von der Psychologie einerseits und der Filmapparatur andererseits geprägt war, wobei Benjamin mehrere Anwendungsbereiche der Psychologie anführte:

„Ein Blick auf die Leistungspsychologie illustriert die Fähigkeit der Apparatur zu testen. Ein Blick auf die Psychoanalyse illustriert sie von anderer Seite [...]. Sie [die Psychopathologie] hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mit schwammen. Der Film hat

7 Vsevolod Pudovkin: *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie* (1928), Zürich 1961, S. 181.

8 Ebd., S. 87–88.

9 Pudovkin: „Mechanika golovnog mozga“ (Anm. 4), zit. nach Pudovkin: *Die Zeit in Grafsaufnahme* (Anm. 4), S. 44, kursiv im Original.

10 Ebd.

11 Vsevolod Pudovkin: „Zametki na rasrosennyh listach“, undatiert, in: Vsevolod Pudovkin: *Sobnienie Soimenii v trech tomach*, Bd. 3, Moskva 1974–76, S. 264. Sofern nicht anders vermerkt wurden die russischen Quellen durch die Autorin selbst übersetzt.

12 Ausführlicher zu Pudovkins Montage s. Margarete Vöhringer: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007, S. 107–171.

in der ganzen Breite der optischen Merkwelt [...] eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zu Folge gehabt.“¹³

Dieser Prozess habe eine „Chockwirkung“ auf den Betrachter, die „durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“¹⁴ Wie bei Pudovkin war es bei Benjamin die Montage, die den Betrachter manipulierte: Das ablenkende Element des Films beruhe „auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen [...], welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. Der Film hat also die physische Chokwirkung [...]“,¹⁵ ich ergänze: wie sie auch das Ertönen des Metronoms auf Pavlovs Hunde hatte. Vergleichbar war Pavlovs Konzept vom bedingten Reflex zu Benjamins ‚Chok‘ nun vor allem darin, dass beide ein physisches und kein psychisches Phänomen beschrieben. Die Schockwirkung des Films zielte nicht auf die Psyche des Zuschauers, sondern auf seine Physis – auf die Speichelsekretion bei Pavlov und auf die Augen bei Pudovkin. Benjamin hatte zwar Pavlovs Arbeit nicht offenkundig rezipiert, doch die Begegnung von Pudovkins Kamera-Montage-Apparatur und Pavlovs Reflexlehre in einem sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch ambitionierten Film quasi vorhergesehen: „Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie [...] als identisch erkennbar zu machen.“¹⁶ Nur: Was war so revolutionär an diesem Film?

Benjamin hielt sich zum Jahreswechsel 1926/27, exakt in der Zeit als Pudovkins *Die Mechanik des Gehirns* in die Kinos kam und in der Presse besprochen wurde, für mehrere Wochen in Moskau auf, wo er unter anderen mit Anatolij Lunačarskij, Andrej Belyj, Vladimir Majakovskij und Vsevolod Mejerchol'd zusammentraf. Diese berühmten Vertreter der russischen Avantgarde machten ihn sicherlich auch mit Pavlovs Reflexlehre bekannt, die in jenen Jahren in aller Munde war. Inwiefern Benjamin bei seinen Ausführungen an Pavlov gedacht oder ob er Pudovkins Film gesehen hatte, ist nicht dokumentiert. Benjamins Geliebte Asja Lacis jedenfalls kannte Pavlovs Arbeit ganz bestimmt, hatte sie doch bei seinem Kollegen und Konkurrenten in Leningrad studiert, am Psycho-Neurologischen Institut von Vladimir Bechterev. Die dort unterrichtete Reflexologie unterschied sich von Pavlovs Reflexlehre vor allem durch ihre Anwendungsorientiertheit in der Therapie, Pädagogik und Arbeitswissenschaft und damit auch durch ihren ganzheitlichen Anspruch. Bei Bechterev wurden nicht einzelne Reflexfunktionen analysiert, sondern bereits synthetisiert: Arbeiter sollten in Fabriken mittels Musik im Takt gehalten werden, schwer erziehbare Kinder in Kinderheimen diszipliniert werden, Alkoholiker auf Ersatzbefriedigungen umgestimmt werden. Lacis und Benjamin sprachen über die aktuellen psychologischen Praktiken, das legt eine Notiz in Benjamins Tagebuch nahe: „Asja erinnerte mich an meine Absicht, gegen die Psychologie zu schreiben

13 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936), 1. u. 2. Fassung, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schwegenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 431–470 u. S. 471–508; zit. nach der 2. Fassung, S. 498.

14 Ebd., S. 503.

15 Ebd., zit. nach der 1. Fassung, S. 464.

16 Ebd., zit. nach der 2. Fassung, S. 499.

und ich hatte von neuem festzustellen, wie sehr bei mir die Möglichkeit, solche Themen in Angriff zu nehmen von dem Kontakt mit ihr abhängt.“¹⁷

Erziehung oder Konditionierung

Tatsächlich schrieben die beiden – wenn auch erst nach Benjamins Moskauer Zeit, 1928 in Berlin – über solche Themen einen Text, der durchaus ein Interesse für die Dinge nahelegt, die in Pudovkins Film thematisiert wurden. Im „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ geht es um die Erziehung von Kindern durch das Theaterspiel: „Der Beobachtung [...] wird jede kindliche Aktion und Geste zum Signal. [...] Das Kind lebt in seiner Welt als Diktator. Daher ist eine ‚Lehre von den Signalen‘ keine Redensart. Fast jede kindliche Geste ist Befehl und Signal in einer Umwelt“¹⁸ und die Signale ließen sich am besten im improvisierten Theaterspiel beobachten. Auch wenn diese Sätze an die letzten Szenen in der *Mechanik des Gehirns* erinnern, wo die Kinder nur unter Anleitung eines kleinen Diktators ihr Ziel, den Strick an der Wand, erreichen, und auch wenn der Text in der Terminologie der Reflexlehre strukturiert ist (der erste Teil hat den Titel „Schema der Spannung“, der zweite Teil „Schema der Auflösung“, also Erregung und Hemmung) – im Verlauf des Textes widersprechen Benjamin und Lacis der Pavlovschen Konditionierung deutlich: „Das Proletariat diszipliniert erst die heranwachsenden Proletarier; [...] Die proletarische Pädagogik erweist ihre Überlegenheit, indem sie Kindern die Erfüllung ihrer Kindheit garantiert.“¹⁹ Genau das aber tat die proletarische Erziehung, wie sie Pudovkins Film propagierte, nicht; sie setzte mit ihrer Konditionierung schon direkt nach der Geburt an.

Es gibt noch mehr konkrete, historische Hinweise darauf, dass Benjamin infolge seiner Interessensgebiete *Die Mechanik des Gehirns* nicht entgangen sein kann, beziehungsweise dass er sie ganz bewusst ignoriert hat. So belegt ein Radiobeitrag Benjamins mit dem Titel „Wahre Geschichten vom Hunde“ seine kritische Haltung gegenüber der wissenschaftlichen Auffassung vom Tier: „Sind sie [die Hunde] denn nur als Gattung interessant? Und hat nicht vielmehr jeder einzelne sein eigenes, sonderbares Wesen?“²⁰ Den Pavlovschen Hund hätte Benjamin nach all dem keinesfalls als Modell für die Erziehung von Kleinkindern akzeptiert.

Film- und Laborpraxis

Doch vielmehr als diese Randinteressen trifft *Die Mechanik des Gehirns* ins Zentrum von Benjamins berühmter Auffassung des neuen Mediums Film, was ja schon

17 Walter Benjamin: *Moskauer Tagebuch* (1926), Frankfurt a.M. 1980, S. 27.

18 Walter Benjamin/Asja Lacis: „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ (1928), in: Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 13), Bd. II.2, S. 763–769, hier S. 764.

19 Ebd., S. 768.

20 Walter Benjamin: „Wahre Geschichten von Hunden“, Typoskript eines Radiobeitrags, Benjamin Archiv Berlin, Signatur 202.

der Vergleich seiner Theorie zu Pudovkins Praxis nahelegte. Nun findet sich zur Stärkung dieses strukturellen Arguments, versteckt in einer Fußnote, auch ein explizites Zitat Pudovkins bei Benjamin. Der Filmtheoretiker rezipierte den Regisseur als Autor einer Schrift über die Filmpraxis, die schon Arnheim zur Kenntnis nahm als „kleine Schrift, die viel praktisches Material enthält.“²¹ Beide übergangen, dass Pudovkin diese Schrift während seiner Dreharbeiten an der *Mechanik des Gehirns* zu Papier gebracht hatte und folglich seine Montagetheorie auf Erfahrungen im Experimentallabor Pavlovs gründete. Für Arnheim widersprach die Reflexlehre mit ihrer Zergliederung des Menschen in seine Einzelteile einfach zu sehr seinem gestaltpsychologischen, ganzheitlichen Menschenbild. Für Benjamin liegen die Dinge nicht ganz so offen.

Pudovkin habe festgestellt, so Benjamin, dass „das Spiel des Darstellers, das mit einem Gegenstand verbunden und auf ihm aufgebaut ist, [...] stets eine der stärksten Methoden filmischer Gestaltung“²² ist. Man denke hier nur an den Strick am Ende des Pavlov-Films, auf den sich die Handlungen der konditionierten Kleinkinder konzentrierten. Benjamin folgerte daraus nichts Triviales, sondern das zentrale Element des Kunstwerksaufsatzes – die „materialistische Theorie der Kunst“: „So ist der Film das erste Kunstmittel, das in der Lage ist zu zeigen, wie die Materie dem Menschen mitspielt. Er kann daher ein hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung sein.“²³

Im Falle der *Mechanik des Gehirns* war Film das ideale Mittel zur Darstellung des wissenschaftlichen Materialismus – und das wussten auch die Propagandisten dieses Films.

Die Mechanik des Gehirns wurde in der Presse verhandelt als erster ‚Kulturfilm‘, als Genre also, welches zugleich über Wissenschaft und Technik aufklären sollte und mit genau dieser Klammer den Anspruch erhob, nichts weniger als Kultur zu konstituieren: Kulturfilme sollten „Fragen der Moral, der nationalen Identität, des physischen Wohlbefindens und des Schutzes der Kinder“²⁴ behandeln. Als Korrespondentin des russischen Kulturfilms war 1928 keine andere als Asja Lacis nach Berlin berufen worden, aber wieder fehlen historische Belege: Dass sie sich für *Die Mechanik des Gehirns* eingesetzt hätte, ist nicht bekannt. Dennoch war Benjamin durch sie mit dem Kulturfilm vertraut, lebte Lacis in Berlin doch einige Zeit mit ihm zusammen.

Nach all dem liegt es nahe, dass Benjamin schon viel früher mit dem Kulturfilm in Berührung gekommen ist. Gleich nach seiner Rückkehr aus Moskau, im März 1927 veröffentlichte er seinen ersten, eingangs erwähnten Bericht über Russland, „Zur Lage der russischen Filmkunst“. Hier, bei aller Kritik an den Verleihschwie-

21 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin 1932, S. 15.

22 Benjamin: *Das Kunstwerk* (Anm. 13), zit. nach der 2. Fassung, S. 490.

23 Ebd.

24 William Uricchio: „The Kulturfilm: A Brief History of an Early Discursive Practice“, in: Cherci Paolo Usai/Lorenzo Codelli (Hg.): *Before Caligari: German Cinema 1895–1920*, Pordenone 1990, S. 356–379, hier S. 374.

rigkeiten in Russland, kommt Benjamin über etwas ins Schwärmen, das man zunächst nur schwer einordnen kann, das utopisch anmutet:

„Das wichtigste Publikum des russischen Kulturfilms sind die Bauern. [...] Die Auffassungsart der Bauern ist grundverschieden von der der städtischen Massen. [Man hat begonnen] Produktionen eigens für jene Wanderkinos herzustellen, die gelegentlich bis an die äußersten Grenzen Russlands zu Völkern vordringen, die weder Städte noch moderne Verkehrsmittel je erblickt haben. Auf solche Kollektive Film und Radio einwirken zu lassen, ist eines der großartigsten völkerpsychologischen Experimente, die in dem Riesenlaboratorium Russland je angestellt werden.“²⁵

Benjamin beschrieb damit etwas, das in denselben Zeitschriften thematisiert wurde, wie Pudovkins Film.

Wahrnehmungsexperimente im Kino

Dort fragten sich Pädagogen, wie die Landbevölkerung auf die vom Parteizentrum verordneten Kinoexperimente reagieren würde. Was verrieten schon die Aussagen der Zuschauer, insbesondere wenn es Bauern waren, die ihre Gefühle kaum artikulieren konnten? Und wie sollte man von der Stadt aus Filme drehen für die ‚bäuerliche Psyche‘, die man doch gar nicht einzuschätzen vermochte?²⁶ Die Antwort auf diese Fragen war so einfach wie genial: durch die unmittelbare und das heißt sprachlich unvermittelte Erfassung von Gesichtsausdrücken beziehungsweise mimischen Reflexen. Eine „Aufnahme der Reflexe des Gesichts“ sollte die objektive Wirkung von Filmen sichtbar machen – und dafür führte man erst gar nicht Gespräche, sondern filmte diese Gesichter (Abb. 2). Zur Rechtfertigung ihrer aufwendigen Pläne, die im Verlauf des Artikels ausführlich erläutert werden, berief man sich auf die Reflexlehre: „Die Beobachtung der ausdrucksvollen Gesichtsmuskelbewegungen und die Beobachtung der Reflexe können wir als Material zur Erforschung der Gefühle des dörflichen Auditoriums gebrauchen.“²⁷

Dieses Material wurde heimlich gesammelt, so dass es für die Kinobesucher unbemerkt blieb. Durch lichtstarke Objektive benötigte man bei den Filmaufnahmen keinen Blitz und war von der Reaktionsgeschwindigkeit der Gesichtsmuskeln unabhängig, die bei der Anfertigung von Fotografien eine Rolle spielten. Wie schon die Arbeitswissenschaftler und einige Jahre später auch Benjamin erkannten die Filmpädagogen die Registrierfähigkeit des Films, welche es ermöglichte, dass die Analyse der Mimiken durch Zeitlupe, Vergrößerung und Standbilder immer wieder überprüft und optimiert werden konnte. Mimische Reflexe las man als Zeichen psychischer Vorgänge. Das offiziell verlautbarte Ziel dieser Experimente waren nun aber nicht aufgeklärte Kinozuschauer. Stattdessen wünschte man sich und damit den Produzenten von Kulturfilmen ein „territoriales Album der Film-

25 Benjamin: „Zur Lage der Russischen Filmkunst“ (Anm. 2), S. 345.

26 An Terskoj: „S“ëmka Refleksov Lica“, in: *Kino žurnal ARK*, (1925) 8, S. 10–12, hier S. 10.

27 Beide Zitate ebd.



Abb. 2 Dorfkinder bei der Filmvorführung

sjets, Stilmittel und notwendigen Techniken“,²⁸ also eine Topographie des Filmgeschmacks.

Was Benjamin nach seiner Abreise aus Moskau so unter den Nägeln brannte, dass er sofort darüber berichten musste, beruhte vermutlich auf einem solchen Zeitungsartikel, der die Aufgaben des Kulturfilms verhandelte – die wiederum kein anderer Film als *Die Mechanik des Gehirns* als erster großer Kulturfilm zu erfüllen hatte. Es ist unvorstellbar, dass Benjamin ausgerechnet der Film entgangen sein soll, der diese ihn begeisternden Pläne zu realisieren schien. Aber vielleicht war Benjamin genau darüber zu sehr erschrocken. Denn die manipulative Seite der Wahrnehmungsexperimente durch den Kulturfilm war Benjamin 1927 noch entgangen, wenn er schwärmte: „Zur Zeit denkt man in diesem Zusammenhang an die Gründung eines ‚Instituts zum Studium des Zuschauers‘, in dem man experimentell und theoretisch Reaktionen des Publikums zu erforschen sucht.“²⁹

Einige Jahre später, im Kunstwerk-Aufsatz, wirkt seine Sicht auf die Folgen der filmischen Durchwirkung der Wirklichkeit wesentlich kritischer: „Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, dass er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, dass die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“³⁰

Angesichts der Sowjetunion und der konkreten wissenschaftlichen Experimente wie Pudovkins Reflexmontage verlieren die Überlegungen Benjamins ihre primär theoretischen Züge. Sie erscheinen vielmehr als Beobachtungen einer unerschrockenen experimentellen Praxis. Benjamin verrät sich hier gar als optimistischer Sozialist, der seine zerstreuten Zuschauer unverrückbar in der Position der Machthaber sieht – und darin widerspricht er Pudovkin schließlich:

„Die Masse ist's die ihn [den Filmschauspieler] kontrollieren wird. [...] Die Autorität dieser Kontrolle aber wird gesteigert durch jene Unsichtbarkeit [der Apparatur].

28 Ebd., S. 11.

29 Benjamin: „Zur Lage der Russischen Filmkunst“ (Anm. 2), S. 345.

30 Benjamin: *Das Kunstwerk* (Anm. 13), zit. nach der 1. Fassung, S. 460.

Freilich darf nie vergessen werden, dass die politische Auswertung dieser Kontrolle so lange wird auf sich warten lassen, bis sich der Film aus den Fesseln seiner kapitalistischen Ausbeutung befreit haben wird.³¹

Und genau das schien in Russland 1926 gerade noch der Fall gewesen zu sein.

INTUITION

31 Ebd., S. 451.