

JULIA ECKEL

DAS AUDIOVIDUUM

EINE THEORIEGESCHICHTE DES MENSCHENMOTIVS
IN AUDIOVISUELLEN MEDIEN

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Julia Eckel
Das Audioviduum

Für Martin

Julia Eckel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum sowie wissenschaftliche Koordinatorin des dortigen DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Audiovisualität und Individualität, Animation und Dokumentation sowie zeitliche Komplexität in audiovisuellen Medien.

Julia Eckel

Das Audioviduum

Eine Theoriegeschichte des Menschenmotivs in audiovisuellen Medien

[transcript]

Die vorliegende Schrift wurde als Inaugural-Dissertation unter dem Titel »Das Audioviduum – Eine Theoriegeschichte des Anthropomorphen und Anthropophonen in audiovisuellen Medien« an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum angenommen.

Die Druckkosten wurden aus Mitteln des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten GRK 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« freundlich unterstützt.

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Julia Eckel**

Umschlaggestaltung: Julia Eckel

Lektorat & Korrektorat: Julia Eckel

Satz: Julia Eckel

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5320-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5320-9

<https://doi.org/10.14361/9783839453209>

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1 | VORÜBERLEGUNGEN:

Zum Anthropozentrismus von Medien(theorie)	7
--	---

2 | KONTEXTUALISIERUNGEN:

Mensch, Medium, Audioviduum	13
2.1 KONTEXTE I: Von der Anthropologisierung der Wissenschaften zum Anthropomorpho- und Anthropophonozentrismus in Medientheorie(n) des Audiovisuellen	13
2.1.1 Mensch und Medium	13
2.1.2 Anthropozentrismus und Anthropomorphismus	31
2.1.3 Anthropomorphozentrismus, Anthropophonozentrismus und der Mensch als Motiv	41
2.2 KONKRETIION: Das <i>Audioviduum</i>	51
2.2.1 Individuum und Audiovision	53
2.2.2 Das Audioviduum als heuristisches Instrument	67
2.3 KONTEXTE II: Zur Verortung des Menschenmotivs in der Medientheorie	78
2.3.1 Medientheorien des ›Figürlichen‹	81
Audioviduum und Figur	82
Audioviduum und Star	91
Audioviduum und Dokumentarisches	95
2.3.2 Medienanthropologie	108
Bild-Anthropologie	112
Das Bild des Menschen in den Medien	117
Die Individualität der Medien	122
Anthropomedialität	130
2.4 ZWISCHENFAZIT: Zur Anthropomedialität und Audiovidualität von Medien(theorie) ..	138

3 | TEXTUALISIERUNGEN:

Die Emergenz des Audioviduums als Denkfigur audio/visueller Medien und ihrer Theorien	141
3.1 Ausdruck und Bewegung – Stummfilmtheoretische Überlegungen zum Körper	142
3.1.1 Fatale Stummheit, produktives Schweigen? Die Kinodebatte als Stimmendebatte ..	144
Die Sprachlosigkeit des Kinobildes	145
Die Beredsamkeit des Kinobildes	154

3.1.2 Neue Sichtbarkeiten: Die Kinodebatte als Körperdebatte	163
Der Filmschauspieler.....	164
Körperlichkeit vs. Flächigkeit: Der Verlust der dritten Dimension	172
Verzerrung vs. Perspektive: Die Produktivität der Großaufnahme.....	177
3.1.3 Anthropozentrismus vs. Anthropomorphozentrismus	189
Die Seele des Lichtspiels: Gefühl durch Geste.....	190
Der sichtbare Mensch	198
3.1.4 ZWISCHENFAZIT: Das Audioviduum der Stummfilmtheorie	211
3.2 Verbalität und Wortlaut – Radiotheoretische Überlegungen zur Stimme	220
3.2.1 Stimmen ohne Körper: Der Rundfunk als unsichtbares Sprachrohr	221
Hören vs. Sehen: Entkörperlichung, Stimmik und Stimmen aus der Luft	225
Sprechen vs. Schreiben: Elektrisches Gedicht, Berichtston und freie Rede	238
3.2.2 Akustische Gestalten	248
Ansager, Sportsprecher, Rundfunkreporter	249
Akustische Großaufnahme und die Stimme als Gast.....	255
Individualität und individuelle Ansprache	258
3.2.3 Anthropozentrismus vs. Anthropophonozentrismus	264
Lob der Blindheit und Befreiung vom Körper	265
Die Stimme als körperlose Wesenheit.....	278
3.2.4 ZWISCHENFAZIT: Das Audioviduum der Radiotheorie	287
3.3 Körper und Stimme – Zur Emergenz des Audioviduums im Tonfilm	290
3.3.1 Körper und Stimme im Fokus der Tonfilmdebatten	291
Zur Verschmelzung von Körper und Stimme.....	295
Laut Sprecher: Der Ton als technisches Problem kinematografischer Körper.....	301
3.3.2 Synchronität, Asynchronität, Kontrapunktik	309
Audiovisuelle Kontrapunktik: Das Tonfilmmanifest.....	310
Mit fremden Zungen über falsche Lippen:	
Synchronfassungen und problematische Internationalität.....	313
Der Naturalismus des sprechenden Menschen	318
3.3.3 Jenseits von Anthropomorpho- und Anthropophonozentrismus	322
Sprechfilm vs. Tonfilm	322
Das Audioviduum und das ›Filmische‹	337
3.3.4 ZWISCHENFAZIT: Emergenz und Irrelevanz des Audioviduums	346
4 SCHLUSSÜBERLEGUNGEN	349
5 QUELLEN	353
BIBLIOGRAFIE	353
MEDIOGRAFIE	374
NACHWORT & DANK	375

1 | VORÜBERLEGUNGEN: Zum Anthropozentrismus von Medien(theorie)

Es ist sicherlich keine unhaltbare These, wenn man behauptet, dass ein Großteil dessen, was uns in audiovisuellen Medien begegnet, anthropomorphe und/oder anthropophone Motive sind. Gemeint sind damit sich als menschlich oder menschenähnlich ausnehmende Formen, Töne und Gestalten – wie etwa Figuren im Film, Talking-Heads im TV, Radiomoderator:innen im Rundfunk, CGI-Charaktere im Computerspiel oder andere Personen aus Pixeln – die sich auf Bildschirmen und Leinwänden, in Lautsprechern und Kopfhörern formieren und die wir in der Regel von Kontur und Klang her als menschlich identifizieren. Geht man ins Kino, schaltet man durchs Fernsehprogramm, hört man Radio und Podcasts oder bewegt sich durch Online-Video-Portale und Videospiele, so gewinnt man den Eindruck, dass in Bewegtbild- und Tonmedien nahezu keine Sekunde vergeht, in der nicht ›jemand‹ spricht und/oder zu sehen ist. Ein kleiner Selbstversuch in dieser Hinsicht offenbart: Von 30 Minuten wahllosem Zappen durch das Fernsehprogramm an einem Montagnachmittag sind in 29:21 Minuten Menschen zu sehen; bei der Sichtung von 30 Minuten Material aus einem spontan angeklickten Sample von Filmen an einem Dienstagabend bei *Netflix* sind 28:04 Minuten menschliche Gestalten im Bild und/oder zu hören; 30 Minuten Radio an einem Mittwochmorgen belaufen sich (inkl. Gesangsstimmen) auf 28:57 Minuten menschlicher Lautäußerung; ein Blick auf die *YouTube*-Startseite zeigt an einem beliebigen Donnerstag in 86 von 92 der dort präsentierten Standbilder menschliche Gesichter, Körper oder Körperteile (anthropomorphe Tiere und Avatare eingerechnet); und klickt man sich an einem Freitagmorgen auf *Twitch* 30 Minuten lang durch allerlei Let's-Play-Videos, so zeigen die Computerspielansichten hier ebenfalls in 27:24 Minuten anthropomorphisierbare und menschlich tönende Avatare (oder zumindest [Körper]Teile von ihnen). Das sind zwar keine empirisch repräsentativen Daten, jedoch sollte der Eindruck einer intersubjektiv-intuitiven Überprüfung standhalten.¹

1 Kritisch zu hinterfragen ist ein solches, empirisch rudimentäres Vorgehen natürlich nicht nur im Hinblick auf seine Repräsentativität, sondern vor allem bezüglich seiner Operationalisierung, muss einem solchen Verfahren schließlich eine Definition zugrunde liegen, was ›Mensch‹ und was ›Medium‹ ist, was ›Mensch im Medium‹ ist und wie sich dies auch noch exakt bemessen

Es ließe sich folglich die These formulieren, dass audiovisuelle Medien einen signifikanten Anthropozentrismus² aufweisen. Wenn selbst in nur 50% der Fälle (und nicht wie in der oben gewählten Materialauswahl sogar mehr als 90%) ein Menschenkörper im Bild oder eine menschliche Stimme im Lautsprecher zugegen ist, so erhält dieses Argument eine gewisse Evidenz. Doch liegt dieser mediale Anthropozentrismus tatsächlich in den Gegenständen selbst begründet? Oder ist er nicht vielmehr der eingenommenen Perspektive, dem analytisch kanalisiertem Blick, geschuldet, der ans Material herangetragen wird und eben den Menschen fokussiert und nicht z. B. die Hintergründe und Settings der jeweiligen Bilder, die Details und Requisiten, die Rahmungen und Kontexte? Es ist also – jenseits eines möglicherweise ›faktischen‹ Anthropozentrismus der Bilder und Töne – vor allem der anthropozentrierte Blick, der für diesen Befund sorgt.

Genau dieser Zusammenhang eines (vermeintlichen) Anthropozentrismus audiovisueller Medien mit einem (noch zu überprüfenden) Anthropozentrismus (medien)analytischer Perspektiven verweist auf den Kern des hier vorliegenden Buches, das es sich zum Ziel setzt, verschiedene Formen anthropozentrischer Medien/Perspektiven in den Fokus zu rücken. Das Vorgehen lässt sich dabei über vier Näherungsetappen denken, die sich vom Allgemeinen zum Spezifischen erstrecken und die Fragestellung auf verschieden große Kontexte verteilen. Demnach will die vorliegende Arbeit

- 1 | *allgemein formuliert*: einem möglichen Zusammenhang von Medientheorie und Anthropozentrismus nachspüren indem sie
- 2 | *genauer gesagt*: anthropozentrische Anteile in der Theoriegenese audiovisueller Medien untersucht und das wiederum indem sie
- 3 | *konkret*: Texte aus der Etablierungsphase ausgewählter Medien (namentlich Stumm- und Tonfilm sowie Rundfunk) in den Blick nimmt, die sich an der genannten Relation Mensch-Medium abarbeiten was
- 4 | *en detail*: anhand einer Relektüre dieser basal medientheoretisierenden Schriften im Hinblick auf das Vorkommen des Menschen als Motiv audiovisueller Medien nachvollzogen werden soll.

Wie genau dies zu leisten ist und inwiefern der Begriff des Anthropozentrismus sich dazu eignet, wird auf den folgenden Seiten zu klären sein. Grundsätzlich

lassen soll. Der empirische Selbstversuch verweist in dieser Hinsicht auf die Kernfrage des vorliegenden Projekts, die sich nur schwerlich quantitativ-empirisch denn diskursanalytisch beantworten lässt.

2 Der Begriff wird hier zunächst sehr allgemein und wortwörtlich für jegliche Form der ›Zentralstellung des Menschen‹ verwendet. Eine intensivere bzw. kritischere Auseinandersetzung folgt in Kapitel 2.

aber geht es darum, mit der Fokussierung auf die argumentative Kopplung von Mensch und Medium (über das Vehikel des audiovisuellen Menschenmotivs) eine Ebene der Betrachtung in analytische und theoretische Überlegungen zu audiovisuellen Medien (und ihren Theorien) einzuziehen, die bisher in den Debatten um Mensch-Medien-Relationen (noch) nicht die explizite Aufmerksamkeit erfahren hat, die es ihr zuzuteilen lohnt.

Im Gegensatz zu der zu Beginn skizzierten (und empirisch bzw. methodisch fragwürdigen) Annäherung an einen eventuell faktischen oder nicht-faktischen Anthropozentrismus audiovisueller Medien, dem analytisch nachzugehen man demgemäß als einen ›anthropozentrischen Blick‹ erster Ordnung bezeichnen könnte, vollführt die Arbeit einen ›anthropozentrischen Blick‹ zweiter Ordnung, indem sie nicht den vermeintlichen Anthropozentrismus audiovisueller Medien am Gegenstand selbst überprüft, sondern stattdessen die gefilterte Perspektive früher medientheoretisierender Schriften nachvollzieht, die somit den Anthropozentrismus von Medien(theorie) als Diskurseffekt erkennbar werden lassen. Das bedeutet, das nicht der *Mensch als Motiv audiovisueller Medien* direkt Thema und Gegenstand der Analyse wird, sondern stattdessen der *Mensch als Motiv audiovisueller Medien als Motiv medientheoretisierenden Denkens*.

Natürlich kann sich die Arbeit dabei von dem Vorwurf eines eigenen Anthropozentrismus (selbst durch das Einziehen einer Beobachtungsebene zweiter Ordnung) nicht ganz freimachen – und sie will es auch gar nicht. Dem Paradoxon der anthropozentrischen Perspektive unterliegt die Untersuchung (als Teil und Fortführung des zu skizzierenden Diskurses) logischerweise selbst, denn während der Anthropozentrismus audiovisueller Medien ggf. der Effekt einer anthropozentrisch-verengten Perspektive auf das Medienmaterial sein kann (s. o.), so ist sicher auch die Feststellung eines Anthropozentrismus von Medientheorie ein Effekt der gezielten, verengten Suche nach eben diesen anthropozentrischen Momenten in entsprechend ausgewählten Texten. Der gefilterte Blick früher medienkritischer Schriften auf das Audiovisuelle und seine Menschenmotive wird hier also gedoppelt in einem gefilterten Blick auf den durch sie begründeten medientheoretischen Diskurs der 1910er bis 1930er Jahre. So wird die intensive und explizite Auseinandersetzung mit dem Menschen als Motiv audiovisueller Medien in diesen frühen Texten (als Beobachtung erster Ordnung) insofern auf eine zweite Ebene der Beobachtung transponiert, als auch die Relektüre dieser Texte auf die selektiv-anthropozentrische Herausarbeitung eben dieser Momente einer menschenzentrierten Denkweise hinausläuft. Kurz gesagt: Der Mensch im Medium wird zum Thema und Anlass von Medientheorie, dieser medialisierte Mensch in der Medientheorie wird zum Thema und Anlass des vorliegenden Buches und beides sind Selektionsprozesse, die automatisch und unausweichlich einem gewissen, nicht universalistischen, sondern methodischen Anthropozentrismus unterliegen.

Während an anderen Stellen und in anderen Kontexten das Vorliegen von Anthropozentrismus daher in der Regel Anlass zu Kritik ist³, soll die menschenzentrierende Verengung der Perspektive hier im Gegenteil gewissermaßen als methodisch notwendige Form eines analytischen und theoretisierenden Zugriffs erprobt werden, durch den nicht eine tatsächliche Zentralstellung des Menschen innerhalb des Kosmos (und selbst nicht innerhalb des Medienkosmos) behauptet wird, sondern der vielmehr ihren Status innerhalb medientheoretischen Denkens zu überprüfen gedenkt.

Welchen Wert ein solches Vorgehen, eine solche verengte Perspektive, *innerhalb der* und *für die* Medienwissenschaft hat und wie genau dies methodisch gestaltet und theoretisch gerahmt werden kann, das gilt es in Kapitel 2 zunächst entlang einiger zentraler Begriffe, Konzepte und Kontexte zu entfalten, die sich um die Verschränkung von Mensch und Medium sowie ihre jeweilige und gemeinsame wissenschaftliche Erfassung drehen (Kapitel 2.1). Darauf aufbauend wird als heuristisches Instrument der Begriff des *Audioviduums* (eine Kurzform für Audio-Video-Individuum) entwickelt, der dazu dient, das hier verfolgte Fragenspektrum zum *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie* terminologisch zu verdichten und methodisch, gegenständlich und theoretisch zu konkretisieren (Kapitel 2.2). Den Begriff des *Audioviduums* gilt es in einem nächsten Schritt noch präziser innerhalb medienwissenschaftlicher Terminologien und Forschungsfelder zu verorten, die sich bereits konkret mit der theoretischen Erfassung audiovisuell-menschlicher Motive beschäftigen (Kapitel 2.3). Ein kurzes Zwischen-Resümee (Kapitel 2.4) leitet sodann über zum Kapitel 3, in dem das Konzept des Audioviduums und der mit ihm verknüpfte Fragehorizont am Material erprobt werden insofern, als dass frühe Film- und Radiotheorien mit diesem begriffsheuristischen Fokus einer Relektüre unterzogen und auf ihre anthropozentrischen Tendenzen hin überprüft werden. Die zentral zu verfolgende These ist dabei, dass sich vorrangig im Zuge der Thematisierung filmischer und funkscher Menschenmotive zu Beginn des 20. Jahrhunderts so etwas wie ein medientheoretischer Diskurs ausbildet, weil in der argumentativen Unterscheidung, dem Abgleich und der Relationierung von Mensch (als Motiv) und neuer Bild- und/oder Tontechnik (als Medium) diese Medialität erst als solche zum Vorschein kommt. Dabei stehen – entgegen möglicher Erwartungen – nicht direkt *audiovisuelle* Medien im Vordergrund, sondern zunächst Stummfilm (Kapitel 3.1) und Radio (Kapitel 3.2). Grund dafür ist, dass in Bezug auf diese medialen Formationen bereits Fragen des Audiovisuellen intensiv verhandelt werden. Anhand der theoretischen Reflexion dieser Medien lässt sich daher initial beobachten, wie ihre menschlichen Motive durch die Reduktion auf ›nur Körper‹ und ›nur Stim-

3 Siehe dazu eingehender Kapitel 2.1.2.

me« zunächst (meist in kritischer Manier) zur Konstruktion eines medial ganzheitlicheren Entwurfs eines sichtbaren und hörbaren Menschen führen (eines *Audioviduums* also), wobei dieser (bzw. es) sodann zugunsten der Feststellung der neuartigen Ausdrucksqualitäten des jeweiligen Mediums vernachlässigbar wird. Mit dem Tonfilm (Kapitel 3.3) wird schließlich die Realisierung dieses zuvor utopischen, ganzheitlichen medialen Menschenentwurfs möglich, was aber zu ambivalenten Reaktionen führt: So scheint die Debatte um die Medialität von Film und Funk, die sich zunächst an ihrem Stimmen- und Körpermangel entzündet, inzwischen einer Legitimation durch »den Menschen« nicht mehr so eindringlich zu bedürfen. Diesen und ähnlichen Entwicklungslinien gilt es also im Material nachzuspüren und darüber hinaus zu fragen, inwiefern sich die mit dem Begriff des *Audioviduums* etablierte Perspektive dabei als produktiv erweist. Im finalen Kapitel wird dies noch einmal resümierend und im Hinblick auf kontextuelle Erweiterungen zusammengefasst (Kapitel 4). Das Buch ist demzufolge in zwei größere Etappen geteilt: Zunächst geht es um die Skizzierung eines Forschungsdesiderats, das mit dem Begriff des *Audioviduums* konkretisiert wird, und sodann um die Erprobung dieser Perspektivierung im Hinblick auf den spezifischen historischen Kontext, in dem sie sich zentral entfaltet.

Ziel der Argumentation ist es den aktuellen medienwissenschaftlichen Debatten um die Verhältnisse und Verschränkungen von Mensch und Medium eine theoriehistorische Analytik hinzuzufügen, die mit dem *Audioviduum* ein spezifisches Moment dieser materiellen wie diskursiven Kopplung in den Blick nimmt. Der Begriff bezeichnet hier einerseits die konkrete Verschmelzung von Medium und Mensch im Modus anthropomorpher und anthropophoner *Audiovisualität* und ebenso dessen Relevanz für die Medientheoriegenese (hier exemplarisch: der 1910er bis 1930er Jahre). Das *Audioviduum* macht damit einen materiellen wie argumentativen Kristallisationsmoment sichtbar, an dem die Individualität und *Audiovisualität* des Menschen und des Mediums medientheoretisches Denken freisetzen.

2 | KONTEXTUALISIERUNGEN: Mensch, Medium, Audioviduum

2.1 | KONTEXTE I: Von der Anthropologisierung der Wissenschaften zum Anthropomorpho- und Anthropophonozentrismus in Medientheorie(n) des Audiovisuellen

Der begriffliche, theoretische wie historische Rahmen, der sich für ein Projekt des vorliegenden Zuschnitts ergibt, könnte weiter kaum sein, stellt er doch die sehr grundsätzliche Frage nach der Relation von *Mensch* und *Medium* in den Mittelpunkt. Man handelt sich damit also gleich zwei komplexe Begriffe ein, die sich in den verschiedenen Kontexten ihrer wissenschaftlichen Relevanz und Verhandlung immer schon als nur schwerlich festzuschreibende Konzepte darstellen.

2.1.1 | Mensch und Medium

Der Begriff des *Menschen* – um damit zunächst ganz grundsätzlich zu beginnen – ist natürlich in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen und Fächern Gegenstand, Thema oder strukturelle Rahmenbedingung; – sei es in Medizin, Natur-, Wirtschafts-, Sozial- oder Geisteswissenschaften, die folglich alle gleichermaßen zum Versuch einer Bestimmung herangezogen werden könnten. Dieser besonderen Relevanz des Menschen innerhalb der institutionalisierten Wissenschaften und ihrer Geschichte hat Michel Foucault mit seiner Studie *Die Ordnung der Dinge* (2008 [1966]) Rechnung getragen, in der er die Entwicklung wissenschaftlichen Denkens vom 16. bis zum 19. Jahrhundert nachzeichnet. Die zentrale Stellung des Menschen innerhalb der Wissenschaft entpuppt sich dabei allerdings als relativ junges Phänomen. So konzipiert Foucault den Menschen (als Gegenstand und Kernkonzept wissenschaftlicher Auseinandersetzung) als eine »Erfindung« (ebd., 30) des 19. Jahrhunderts, in dem sich der Mensch als Erkenntnisobjekt in die Zwischenräume der sich als solche etablierenden biologischen, ökonomischen und philologischen Wissenschaften einnistet. Diesen Prozess der Emergenz des Menschen als zentrale Kategorie der Wissenschaft (und damit einher das Aufkommen der Humanwissenschaften) bezeichnet Foucault auch als »Anthropo-

logisierung« (ebd., 418), die er einem klassischeren, z. B. religiösen Anthropozentrismus als reflektiertere Form entgegenstellt und die er dennoch als nicht unproblematisch erachtet:

»Die ›Anthropologisierung‹ ist heutzutage die große innere Gefahr der Wissenschaften. Man glaubt leicht, daß der Mensch sich von selbst befreit hat, seit er entdeckt hat, daß er weder im Zentrum der Schöpfung noch in der Mitte des Raumes, noch vielleicht auf dem Gipfel und am letzten Ende des Lebens befindlich ist. Wenn der Mensch aber nicht mehr souverän im Reich der Welt steht, wenn er nicht im Zentrum des Seins herrscht, sind die ›Humanwissenschaften‹ gefährliche Mittelglieder im Raum des Wissens. Diese Stellung aber weilt sie einer wesentlichen Instabilität. Was die Schwierigkeiten der ›Humanwissenschaften‹, ihre Empfindlichkeit, ihre Unsicherheit als Wissenschaften, ihre gefährliche Vertraulichkeit mit der Philosophie, ihr schlechtdefiniertes Sichstützen auf andere Gebiete des Wissens, ihren stets sekundären und abgeleiteten Charakter, aber ihren Anspruch auf Universalität erklärt, ist nicht, wie man oft sagt, die externe Dichte ihres Gegenstandes; es ist nicht der metaphysische Status oder die unauslöslliche Transzendenz jenes Menschen, von dem sie sprechen, sondern sehr wohl die Komplexität der erkenntnistheoretischen Konfiguration, in die sie sich gestellt finden [...].« (Ebd., 418f.)

Die Erforschung und wissenschaftliche Erfassung des Menschen, wie sie die Humanwissenschaften ab dem 19. Jahrhundert anstreben, ist also laut Foucault immer schon insofern einer gewissen Instabilität unterworfen, als Felder wie Biologie, Ökonomie und Philologie als Ausgangsbasis stets nur einen Teil des menschlichen Daseins in den Blick nehmen (können). Mit der Philosophie als Rahmen und weiteren, sich mit der Zeit eher zwischen und quer zu den Forschungsfeldern ansiedelnden, disziplinären Ausrichtungen, wie Psychologie, Soziologie und Kulturwissenschaft, wird diesem Umstand zwar Rechnung getragen; dies aber sorgt eben nicht für Stabilität, sondern verankert im Gegenteil die Unfeststellbarkeit des Menschen als Bedingung und Effekt seiner wissenschaftlichen Verhandlung.

Die Relevanz der Humanwissenschaften ist folglich nicht der komplexen Beschaffenheit ihres Gegenstandes geschuldet, sondern der komplexen Beschaffenheit seiner wissenschaftlichen Erfassung: Nicht der Mensch erscheint komplex, sondern seine epistemische Bestimmung. Und allein dies, nicht eine vermeintliche, tatsächliche Qualität, räumt ihm einen besonderen Platz innerhalb der Wissenschaften ein.

Doch der Mensch ist dabei nicht nur durch die geschilderte Instabilität seiner multipel angesiedelten Definitionen immer schon gefährdet, sondern auch durch die Verschiebungen und Veränderungen innerhalb der Episteme, aus denen er hervorgeht. Mit dieser prominenten Feststellung endet denn auch Foucaults Buch:

»Eines ist auf jeden Fall gewiß: der Mensch ist nicht das älteste und auch nicht das konstanteste Problem, das sich dem menschlichen Wissen gestellt hat. Wenn man eine ziemlich kurze Zeitspanne und einen begrenzten geographischen Ausschnitt herausnimmt – die europäische Kultur seit dem sechzehnten Jahrhundert –, kann man sich sicher sein, daß der Mensch eine junge Erfindung ist. Nicht um ihn und um seine Geheimnisse herum hat das Wissen lange Zeit im dunkeln getappt. Tatsächlich hat unter den Veränderungen, die das Wissen von den Dingen und ihrer Ordnung, das Wissen der Identitäten, der Unterschiede, der Merkmale, der Äquivalenzen, der Wörter berührt haben – kurz, inmitten all der Episoden der tiefen Geschichte des Gleichen –, eine einzige, die vor anderthalb Jahrhunderten begonnen hat und sich vielleicht jetzt abschließt, die Gestalt des Menschen erscheinen lassen. Es ist nicht die Befreiung von einer alten Unruhe, der Übergang einer jahrtausendealten Sorge zu einem lichtvollen Bewußtsein, das Erreichen der Objektivität durch das, was lange Zeit in Glaubensvorstellungen und in Philosophien gefangen war: es war die Wirkung einer Veränderung in den fundamentalen Dispositionen des Wissens. Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. Vielleicht auch das baldige Ende.« (Ebd., 463)

Ebenso wie der Mensch also aus den epistemischen Bedingungen des 19. Jahrhunderts hervortrat, so kann sich seine Relevanz ebenso gut – mit dem Wandel der dispositionellen Bedingungen aktueller Wissensbestände – wieder auflösen.

»Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des achtzehnten Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.« (Ebd.)

Foucaults weite Zeiträume umgreifende Studie über die Entwicklung der Wissenschaften seit dem 16. Jahrhundert entpuppt sich damit spätestens an dieser Stelle als ein Buch über den »Untergang des Menschen« – wie es etwa Francois Bondy in einer Rezension von 1972 als alternativen Titel des Werks vorschlägt. Der Mensch sei bei Foucault ein »[Produkt der] Humanwissenschaften, das nunmehr [aufhöre], im Mittelpunkt des geistigen Interesses zu stehen« (Bondy 1972), seine »Infra-gestellung« nur die »neueste Erscheinung« der aufgezeigten Entwicklung (ebd.). Doch welche Relevanz hat nun diese Untergangsgeschichte für die Frage nach der Bedeutung des Menschen(motivs) für die Medientheorie?

Es wäre sicher lohnenswert im Anschluss an *Die Ordnung der Dinge* tiefer einzutauchen in Foucaults Konzeption des Menschen und die Frage nach dessen

Status innerhalb seiner Schriften (die mit der Zeit vor allem eine Frage des Subjekts wird). Doch im Sinne der zuvor skizzierten Näherungsetappen, denen es in diesem Buch zu folgen gilt, muss der bisher vorgenommenen Erweiterung der Perspektive eine erste Verengung folgen. Foucaults Epistemologie soll aber, selbst in dieser knappen, auf wesentliche Punkte reduzierten Zusammenfassung, als stützender Rahmen dienen. So lässt sich aufgrund von Foucaults Arbeit feststellen, dass ›die Frage nach dem Menschen‹ als zentrales Anliegen der Wissenschaft in Zeiten ihrer zunehmenden Institutionalisierung hervortritt, sich im Sinne einer generellen Anthropologisierung der Wissenschaften bemerkbar macht und schließlich in Form der Human- bzw. Geisteswissenschaften etabliert. Mit der Setzung des Menschen ins Zentrum wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion geht aber zugleich seine Gefährdung einher: Die Komplexität seiner epistemischen Beschaffenheit löst ihn im Entstehen als stabile Größe gleich wieder auf und sorgt – so antizipiert es Foucault – ggf. zukünftig für sein (erneutes) Verschwinden.⁴ Foucault sieht den Menschen somit als ›Zwischeninteresse‹ der Wissenschaften, quasi als Behelf zur Schließung einer Lücke, die sich zum Ende des 18. Jahrhunderts bemerkbar macht, im 19. Jahrhundert verfestigt und anschließend wiederum von anderen Lücken abgelöst werden mag. Er selbst spricht an dieser Stelle allerdings nicht expliziter von den Gründen, die für dieses (erneute) Verschwinden des Menschen verantwortlich sein könnten;⁵ und auch bei Bondy klingen mögliche Erklärungen nur an:

4 Dass es dazu bisher nicht wirklich gekommen ist, stellt z. B. Astrid Deuber-Mankowsky (2013a) in einer Auseinandersetzung mit Foucault und der Frage nach der Rolle des Lebendigen (und des Spiels) in den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen fest, wenn sie schreibt: »Nun ist Foucault am Schluss seiner Studie bekanntermaßen davon ausgegangen, dass sich ›der Mensch‹ als dieses Objekt des Wissens zusammen mit der Ordnung der modernen Episteme schließlich ganz auflöst und diese Ordnung durch eine neue Ordnung des Wissens abgelöst werden könnte, in der nicht mehr der Mensch im Zentrum stehen würde. Diese endgültige Verendlichung des Wissensobjektes Mensch ist jedoch nicht eingetreten. Der Mensch ist mit dem Aufstieg der Lebenswissenschaften und insbesondere der Neurowissenschaften zu den Leitwissenschaften des 21. Jahrhunderts mehr denn je zum Gegenstand der Wissenschaften geworden: und zwar [...] als Lebewesen. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Vehemenz, mit der bis heute um die Bewegung des Posthumanismus gekämpft wird und in den Bündnissen, die der Posthumanismus etwa mit der Ökologie, mit Affekttheorien und neuen Ontologien schließt« (ebd., 140). Für sie scheint somit der Mensch nicht als Gegenstand an sich verschwunden, sondern lediglich unter anderen Gesichtspunkten verhandelt zu werden: »Kennzeichnend ist, dass der Mensch nun nicht mehr primär als kommunizierendes und symbolisierendes und auch nicht als arbeitendes, sondern als lebendes, empfindendes und affektives Wesen in den Blick gerät und die Kritik an der Subjektphilosophie aus der Perspektive theoretischer Ansätze geübt wird, die sich an Rhythmus, Bewegung, Intensitäten, an der Vorstellung einer lebendigen Materialität und am Wissen der Natur- und Lebenswissenschaften orientieren« (ebd., 134).

5 Ein Hinweis, auf das, was zumindest nach dem Menschen kommen mag, findet sich z. B. in einem kurzen Gespräch Foucaults, das unter dem Titel »Ist der Mensch tot?« (»L'homme est-il mort?«)

»Der von Foucault verkündete ›Untergang des Menschen‹ ist nicht etwa als Folge eines atomaren Ausrottungskrieges zu verstehen, sondern als Verlagerung der Problemstellungen, weg von allen Fragen des Individualismus, der Innerlichkeit, der Humanwissenschaften, des Humanismus, als Rückkehr zu den Fragen des Seins, der Ordnung, die nicht nur den Menschen betreffen.« (Bondy 1972)

Im Kontext von Foucaults wissenschaftlicher Verortung⁶ innerhalb der Debatten der 1960er Jahre, in deren Umfeld und Zentrum er schreibt, ist natürlich die Entwicklung und der Einfluss (post)strukturalistischen Denkens die zentrale Hintergrundfolie, durch die sich die Abkehr vom Menschen erklärt. Mit Psychoanalyse, Ethnologie und Linguistik gibt Foucault selbst bereits einen Ausblick auf die Disziplinen und Denkrichtungen, die seiner Meinung nach für die Krise eines positivistischen Menschenkonzepts ab 1900 mit verantwortlich sind (Foucault 2008 [1966], 448ff.).

Abseits des Atomkriegs und ergänzend zum poststrukturalistischen ›Programm⁷, scheint die antizipierte Etablierung neuer epistemologischer Formationen ab dem 19. Jahrhundert jedoch nicht nur mit einer Verschiebung der Fragestellungen »weg« vom Individualismus und hin zu weniger individuellen Ordnungen und Strukturen zusammenzuhängen, sondern auch mit spezifischen technischen Entwicklungen. So korreliert die von Foucault gewählte zeitliche Grenze, die er für seine Forschung mit dem 19. Jahrhundert setzt, mit dem Aufkommen moderner (Massen)Medien (wie Fotografie, Telegrafie, Grammophon, Film, Radio, Fernsehen, etc.). Auch wenn Foucault selbst diesen ›neuen Medien‹ als solchen keine gesonderte Aufmerksamkeit widmet in seinen Büchern und weiteren Schriften⁸, liegt doch die These nahe, dass Veränderungen in den epistemi-

1966 in *Arts et Loisirs* erschien (Foucault 2013 [1966]) und in dem er die Etablierung eines nicht-dialektischen Denkens antizipiert, das nicht mehr den Menschen und seine Existenz, sondern das Wissen zentral stellt. Dass dies keine besonders nette, aber eine notwendige Vorstellung ist, begründet er folgendermaßen: »Es ist weniger verführerisch vom Wissen und seinen Isomorphismen zu sprechen als von der Existenz und ihrer Bestimmung; weniger tröstlich, von den Beziehungen zwischen Wissen und Nichtwissen zu reden als von der Versöhnung des Menschen mit sich selbst in einer vollkommenen Aufklärung. Aber letztlich ist es nicht Aufgabe der Philosophie, das menschliche Dasein zu erleichtern und dem Menschen so etwas wie Glück zu versprechen« (ebd., 218).

6 Foucault wollte sich selbst allerdings nicht als Strukturalist bezeichnet wissen (vgl. Foucault 2008 [1966], 19f.).

7 Neben den Ideen des Poststrukturalismus wäre als weitere ›antihumanistische‹ oder zumindest anti-anthropologische Tendenz um 1950 natürlich auch die Kybernetik zu nennen.

8 Bernhard Dotzlers Sammlung von Foucault'schen Schriften zur Medientheorie (Foucault 2013) liefert hierzu einen Überblick. Zwar »blitzen« die Medien, so Dotzler (2013, 325), bei Foucault immer wieder auf und durchziehen – in seiner intensiveren Beschäftigung mit Schrift und teils Malerei (in seinen Büchern und auch in *Die Ordnung der Dinge*) sowie Fotografie, Film und Fern-

schen Bedingungen einer Gesellschaft (und dies nicht erst im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert) eindeutig auch mit Veränderungen ihrer Medien verknüpft sind; nichts anderes beschreibt ja auch Foucault selbst (indirekt), wenn er sich mit der schrift- und papier-basierten Genese der Bürokratie und des Archivs befasst; – und nichts anderes wird schließlich z. B. bei Friedrich Kittler (1980, 1985, 1986) (direkt), in seinen Auseinandersetzungen mit Foucault, zu einem der zentralen Argumente für eine Begründung von Medienwissenschaft.

Diese Beobachtungen leiten somit nahtlos über zum Begriff des *Mediums*, den es nachfolgend ebenfalls in einem etwas erweiterten Kontext und in seinem Verhältnis zum Menschen(begriff) zu verorten gilt. Als Fazit für die bisher verfolgte Argumentationslinie bleibt festzuhalten, dass Foucault es ermöglicht, moderne Wissenschaft und Mensch eng zusammenzudenken – zumindest vom Moment seiner ›Erfindung‹ in eben dieser Wissenschaft an bis zu seinem antizipierten Untergang in ihr, der scheinbar schon bald bevorsteht bzw. in vollem Gange ist. Bleibt nun also die Frage, wie es ab dem 20. Jahrhundert um den Menschen und sein Wissen (im Angesicht technischer Medien) bestellt ist, d. h.: Wie lassen sich, aufbauend auf Foucault, Mensch, Medium und Wissenschaft intensiver verknüpfen? Wie verändert sich die Stellung des Menschen in den Wissenschaften (speziell in den Geistes- und Humanwissenschaften⁹) ab dem 19. Jahrhundert – und

sehen in seinen eher kleineren Arbeiten und Interviews – als Erkenntnisinstrumente seine Epistemologien; insofern ist seine Wissensarchäologie auch immer in Teilen, so könnte man sie lesen, eine Form der Medienarchäologie. Doch erscheinen Medien (vor allem die moderneren, analogen, elektrischen wie digitalen Massenmedien) bei ihm nicht als zentrales, eigenes Konstrukt, sondern gehen vielmehr in seinem Konzept des Diskurses und des Dispositivs auf (vgl. auch Dotzler 2013, 322f.).

- 9 Die Grenze dessen, was Foucault als »Humanwissenschaften« bezeichnet ist nicht ganz eindeutig. Als Vorläufer nennt er, wie beschrieben, all jene Disziplinen, die sich mit Fragen des Lebendigen bzw. der Lebewesen, mit Fragen der Arbeit, Produktion und Distribution sowie mit Fragen der Sprache beschäftigen; diese werden in Form von Biologie, Ökonomie und Philologie schließlich als universitäre Disziplinen verstetigt, die zwar nicht nur den Menschen betreffen, ihn aber dennoch als zentrales Forschungsfeld verankern. Im 19. Jahrhundert treten dann etwa mit Psychologie und Ethnologie Disziplinen hinzu, die quer zu den bisherigen liegen und für die eigentliche ›Krise des Menschen‹ als Gegenstand von Wissenschaft sorgen, weil sie seine Unfestschreibbarkeit noch verstärken. Wie Ute Frietsch (2014, 47) ausführte: »Foucaults Begriff der Humanwissenschaften entspricht damit weder der gängigen französischen Auffassung der ›sciences humaines‹ [...] noch den angelsächsischen ›humanities‹ oder den deutschen Geisteswissenschaften: Die Sprachwissenschaften gehören für ihn nicht dazu. Die Philosophie, die man gemeinhin den Human- oder Geisteswissenschaften zurechnet, wird von Foucault ebenfalls aus diesem Ensemble gelöst, da ihr die kritische Kraft eines Korrektivs zugesprochen wird.« Deuber-Mankowsky (2013a, 133/FN 2) weist deshalb darauf hin, dass die deutsche Übersetzung von »sciences humaines« als »Humanwissenschaften« nicht ganz den Kern treffe. Für die vorliegenden Zwecke kann die Medienwissenschaft aber – ungeachtet dieser disziplinären Grenz-

was bedeutet das speziell für die Entwicklung und Etablierung einer modernen, jungen Geisteswissenschaft wie der Medienwissenschaft im 20. Jahrhundert?¹⁰

Interessanterweise fällt an diesem Punkt die von Foucault antizipierte zeitgenössische Veränderung der Episteme und die zunehmend unwichtige Rolle des Menschen in ihr (zugunsten der Fokussierung anderer, eher wissens- und strukturorientierter Ansätze) ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit der ›Gründungsphase‹ der Medienwissenschaften (vgl. z. B. Pias 2011; Paech 2011) zusammen. Erneut liegt es nahe hier Friedrich Kittler aufzurufen, der in seiner Perspektivierung der oben angeführten Fragen an dieser Begründung einer (technikzentrierten, aber auch generellen) Medienwissenschaft zentral beteiligt ist.¹¹ Die (post)strukturalistischen, kultur- und technikphilosophischen Strömungen der 1950er und 1960er nimmt er in den 1980er Jahren als Grundlage, um die Idee einer zeitgenössischen wie historischen Medien- und Technikarchäologie zu entwerfen.

Dies beginnt prominent mit seiner Forderung einer *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* im Jahre 1980. Der so betitelte Sammelband ist ein Versuch Kittlers das poststrukturalistische Denken französischer Prägung in Deutschland zu etablieren und eine klare Fortschreibung der Foucault'schen Idee einer Absetzung des Menschen vom Thron der Wissenschaft. Dabei teilen Kittler und seine Autoren¹² grundsätzlich Foucaults Einschätzungen und vor allem sein methodisches Programm einer Wissensarchäologie. Gleichzeitig aber wirft Kittler Foucault mehr und mehr eine eklatante Medienvergessenheit vor, denn Kittler sieht in den technischen Medien des 19. und 20. Jahrhunderts, die schließlich zu einer Gefährdung des für Foucault so zentralen Schriftmonopols führen, den entscheidenden Faktor für die Veränderungen innerhalb aktueller epistemischer

ziehungen und unklaren Übergänge – zumindest von ihrer universitären Anbindung her, d. h. als in der Regel geistes- und kulturwissenschaftlich verortetes Forschungsfeld, in diese historische Linie eingeordnet werden, die Foucault zunächst mit den Humanwissenschaften beginnen lässt und die sich dann, im Sinne einer Krise dieser Wissenschaften im 20. Jahrhundert, in etwas anderes transformiert.

- 10 Historisch nachgezeichnet wird diese Etablierung der Medienwissenschaft als Disziplin in Deutschland z. B. von den Beiträgen in Pias (2011) oder auch bei Leschke (2014). Eine kritische Lektüre dieses Gründungsmythos bietet hingegen Bergermann (2015).
- 11 Solcherlei Einschätzungen finden sich aktuell etwa in den Sammelbänden *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies* (Sale/Salisbury 2015) sowie zur *Mediengeschichte* nach Friedrich Kittler (Balke/Siegert/Vogl 2013).
- 12 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit kein generisches Maskulinum, sondern genderneutrale Bezeichnungen verwendet werden, außer an den Stellen, an denen es um männlich gelesene Personen geht oder aber – was vor allem für den analytischen Teil gilt – wenn in der Paraphrase männliche Formen reproduziert werden, die im Ursprungstext vorhanden sind und bei deren genderneutraler Umformulierung ansonsten die Information verloren gehen würde, dass die zitierten und referierten Texte vielfach z. B. ›den Menschen‹ als ›Mann‹ denken (siehe auch FN 188).

Gefüge. Technische Medien und ihre Funktionsweisen sind somit für Kittler die von Foucault antizipierte »neue Form«, in der Wissen sich ab dem 19. Jahrhundert jenseits des Menschen vorrangig formt, normt, gestaltet, ausbreitet, manifestiert und institutionalisiert. Auch die Schrift konzipiert Kittler dabei als Medium (unter anderen), das ein Monopol besessen habe, jedoch im Zuge medientechnischer Umwälzungen in seiner herkömmlichen Form an Bedeutung verliere.

Seine »Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften« und damit einhergehend die Austreibung der Medienvergessenheit aus dem Poststrukturalismus führt er in seinen zwei nachfolgenden Monografien detaillierter fort. In *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1995 [1985]) modifiziert er die Foucault'sche Konzentration auf Schrift (als Grundlage für seine Form der Diskursanalyse) durch den etwas allgemeineren Begriff der »Aufschreibesysteme«, die er definiert als »das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben« (ebd., 519). Und er macht seine Kritik an Foucaults zu schriftfixiertem Blick explizit:

»Sein Begriff vom Archiv – in Foucaults Forschungspraxis, wenn auch nicht in seiner Theorie deckungsgleich mit einer Bibliothek – bezeichnete jeweils ein historisches Apriori von Schriftsätzen. Weshalb diskursanalytische Arbeiten Nöte immer erst mit Zeiten hatten, deren Datenverarbeitung das alphabetische Speicher- und Übertragungsmonopol [...] sprengte. Um 1850 endeten die historischen Untersuchungen Foucaults. Nun sind zwar alle Bibliotheken Aufschreibesysteme, aber nicht alle Aufschreibesysteme Bücher. Spätestens seit der zweiten industriellen Revolution mit ihrer Automatisierung von Informationsflüssen erschöpft eine Analyse nur von Diskursen die Macht- und Wissensformen noch nicht. Archäologien der Gegenwart müssen auch Datenspeicherung, -übertragung und -berechnung in technischen Medien zur Kenntnis nehmen.« (Ebd.)¹³

Kittlers Anliegen ist also die Berücksichtigung weiterer, nicht-alphabetischer Aufschreibesysteme in der (Re)Konstruktion der Wissenschaftsgeschichte, was er mit seinem folgenden Buch *Grammophon Film Typewriter* (1986) schließlich einzu-

13 In *Grammophon Film Typewriter* reformuliert er diesen Vorwurf erneut; über Foucault und seine Arbeit sagt er dort: »Auch Schrift, bevor sie in Bibliotheken fällt, ist ein Nachrichtenmedium, dessen Technologie der Archäologe nur vergaß. Weshalb seine historischen Analysen alle unmittelbar vor dem Zeitpunkt haltmachten, wo andere Medien und andere Posten das Büchermagazin durchlöcherten. Für Tonarchive oder Filmrollentürme wird Diskursanalyse unzuständig. Immerhin, solange sie lief, war Geschichte tatsächlich Foucaults »endloses Geblöke der Wörter«. Schlichter, aber nicht untechnischer als die Glasfaserkabel von demnächst fungierte Schrift als Medium überhaupt – den Begriff Medium gab es nicht. Was sonst noch lief, fiel durchs Filter der Buchstaben oder Ideogramme« (Kittler 1986, 13).

lösen fortsetzt. Als Literaturwissenschaftler ist für ihn dabei die Beschäftigung mit Text(en) (als *ein* Aufschreibesystem unter anderen) weiterhin zentral; wichtig ist ihm aber die Erkenntnis, dass das Schriftliche im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der technischen Medien sein Monopol der Datenaufzeichnung einbüßt und genau dies vor allem im literarischen Schaffen dieser Zeit in einer intensiven Auseinandersetzung mit den neuen Techniken spürbar ist. Grammophon, Film und Schreibmaschine sind es dabei, die als neue epistemische Technologien das 19. und 20. Jahrhundert und sein Wissen prägen und die bereits (vor allem in Form der Schreibmaschine und der mit ihr einhergehenden Maschinisierung von Schrift) auf das nahende Computerzeitalter verweisen. In Anlehnung an Lacans (2016 [1956]) Begriffe des Symbolischen, Imaginären und Realen beschreibt Kittler die Aufgabe der ›neuen Medien‹ vor allem im Hinblick auf ihre Verkopplung mit Menschen dabei folgendermaßen:

»Erst die Schreibmaschine liefert eine Schrift, die Selektion aus dem abgezählten und geordneten Vorrat ihrer Tastatur ist. [...] Im Gegensatz zum Fluß der Handschrift treten diskrete, durch Spatien abgetrennte Elemente nebeneinander. Also hat das Symbolische den Status von Blockschrift. – Erst der Film speichert jene bewegten Doppelgänger, in denen Menschen im Unterschied zu anderen Primaten ihren Körper (v)erkennen können. Also hat das Imaginäre den Status von Kino. – Und erst der Phonograph hält fest, was Kehlköpfe vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen an Geräusch auswerfen. [...]. Also hat das Reale – [...] den Status von Phonographie. Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der sogenannte Mensch machbar geworden. Sein Wesen läuft über zu Apparaturen. Maschinen erobern Funktionen des Zentralnervensystems und nicht mehr bloß, wie alle Maschinen zuvor, der Muskulatur. Und erst damit – nicht schon mit Dampfmaschine oder Eisenbahn – kommt es zur sauberen Trennung von Materie und Information, von Realem und Symbolischem. Um Phonograph und Kino erfinden zu können, reichen die uralten Menschheitsträume von ihnen nicht hin. Auge, Ohr und Gehirn müssen in ihrer Physiologie selber zu Forschungsgegenständen werden. Um Schrift maschinell zu optimieren, darf sie nicht mehr als Ausdruck von Individuen oder als Spur von Körpern geträumt werden. Die Formen, Unterschiede und Frequenzen ihrer Buchstaben selber müssen auf Formeln kommen. Der sogenannte Mensch zerfällt in Physiologie und Nachrichtentechnik.« (Kittler 1986, 28f.)

Während der Mensch also im Zeitalter der Schrift immer noch als dessen Urheber:in eine gewisse Präsenz behielt, sorgt der Automatismus technischer Medien scheinbar für das Obsoletwerden des letzten Restes menschlicher Notwendigkeit in der Datengenerierung. »Von den Leuten gibt es immer nur das, was

Medien speichern und weitergeben können. [...] Im Augenblick gnadenloser Unterwerfung unter Gesetze, deren Fälle wir sind, vergeht das Phantasma vom Menschen als Medienerfinder« (ebd., 5f.). Gleichzeitig aber wird in den Kittler'schen Schilderungen deutlich, wie sehr dieser Prozess eines Hervortretens von non-humanen Materialitäten und Datenprozessierungen in seiner Faktizität und ebenso in seiner wissenschaftlich-theoretisierenden Reflexion von Verarbeitungen und Verhandlungen menschlicher Charakteristika innerhalb dieser technischen Medien abhängen: So wird die Schrift auch bei Kittler erst zum technischen Code, wenn sie jenseits der Handschrift ihre humane Individualität verliert; werden Film und Radio erst zu Daten-Apparaturen, wenn sie Körper und stimmliche Lautäußerungen von ihren menschlichen ›Wirt:innen‹ ablösen und abseits von ihnen verhandelbar machen. In seiner Austreibung des Menschen kommt also auch Kittler bzw. kommen die Medientechnologien, die er zum neuen Zentrum zeitgenössischer Episteme deklariert, nicht umhin sich zunächst intensiv mit dem Menschen auseinanderzusetzen. Den Menschen vom Thron stoßen zu wollen erfordert es eben, ihn zunächst (ein letztes Mal?) anfassen zu müssen.

Die Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und Medium bzw. die Idee einer Ablösung/Auflösung des Menschen (in Welt und Wissenschaft) durch Technik und Medien, wird somit bei Kittler und anderen¹⁴ zu einem zentralen Grundpfeiler einer Legitimierung von Medienwissenschaft. Dies schreibt sich auch in den Verhandlungen des Faches Ende der 1990er Jahre fort – etwa bei Hartmut Winkler (1999 [1997]), der in einem gleichnamigen Text *die prekäre Rolle der Technik* und das *Verhältnis von Technikzentrierte[r] versus ›anthropologische[r]‹ Mediengeschichtsschreibung* als Henne-Ei-Problem der Medienwissenschaft skizziert. Darin bezeichnet er es zunächst als »eine kopernikanische Wende« (ebd., 223) und als

»Initialzündung der Medienwissenschaft selbst – den Blick umorientiert zu haben von der Ebene der Inhalte und der künstlerischen Formen auf jene Techniken, die eben keineswegs nur ›Werkzeug‹ oder ›Voraussetzung‹ kommunikativer Prozesse sind.« (Ebd., 223f.)¹⁵

14 Zu nennen wären hier auch andere Vertreter:innen stärker technikzentrierter, ›anti-anthropologischer‹ Perspektiven der 1980er und 1990er Jahre wie etwa Paul Virilio (z. B. 1996 [1993], 1997 [1990]) oder Norbert Bolz (1990, 1994). Als Reflexion darauf siehe z. B. Georg Christoph Tholen (1994) oder Raimar Zons (2001) sowie in kritischer Wendung erneut Bergemann (2015).

15 Die Durchschlagskraft dieses Arguments innerhalb der breiteren, geisteswissenschaftlichen ›Scientific Community‹ sieht er allerdings als noch optimierungsbedürftig an. So sei die Entdeckung der Technik: »[...] tatsächlich eine kopernikanische Wende; die zudem im Kernbereich der Geisteswissenschaften noch immer nicht mitvollzogen worden ist, trotz der Tatsache, daß es inzwischen kaum einen Philologen gibt, der nicht bei Gelegenheit auch über die ›Neuen Medien‹ schriebe« (Winkler 1999 [1997], 224).

Auch wenn er die Fokussierung von (Medien)Techniken dabei als »wichtige[n] Schritt« (ebd., 224) akzeptiert und befürwortet, sei dieser Perspektivwechsel allerdings dennoch theoretisch und methodisch nicht ganz unproblematisch, weil er im Laufe der vergangenen zehn Jahre von einem »berechtigte[n], kritische[n] Einwand [...] zu einer positiven Gewißheit verkommen« sei, die es nun wieder zu »verflüssig[en]« gelte (ebd.). Um daher vom aktuellen Stand der Debatten aus die »prekäre Rolle der Technik« innerhalb der Medienwissenschaft genauer zu bestimmen, unterteilt er deren Forschungsprogramm zunächst grundsätzlich in »technikzentrierte« und »anthropologische« Ansätze¹⁶, die sehr widersprüchlich und unvereinbar nebeneinander zu existieren schienen, tatsächlich aber in einem paradoxen Henne-Ei-Verhältnis miteinander verkoppelt seien, so Winkler. Während die anthropologischen Ansätze »am Menschen« als Subjekt auch der Medien-geschichte festh[ie]lten« (ebd., 225) und sich aus eher kultur- und gesellschaftstheoretischer Perspektive für medienpraktische Fragen nach Produktions- und Rezeptionskontexten interessierten (Ei-Ebene), gingen die technikzentrierten Ansätze von der konkreten Beschaffenheit technischer Medien als »Apriori« (ebd.), aus, die damit das, was der Mensch im Angesicht der Medien sei und tue, überhaupt erst hervorbringe und ggf. überflüssig mache (Henne-Ebene). Winklers Vorschlag ist es nun, beide Tendenzen nicht länger als grundsätzlich unvereinbar, sondern als stets miteinander verkoppelt anzusehen. Beide Ebenen stünden in einem zyklischen Verhältnis, das jeweils ausgehend vom Medium/der Technik in gegenläufigen Richtungen entweder deren Ursprünge oder Wirkhorizonte in den Blick nehme (vgl. ebd., 228ff.).

»Das verbindende Schema, das ich vorschlagen will, also wäre dasjenige einer zyklischen Einschreibung. Technik ist das Resultat von Praxen, die in der Technik ihren materiellen Niederschlag finden; Praxis (einige, nicht alle Praxen!) schlagen um in Technik: dies wäre die erste Phase des Zyklus. Und gleichzeitig eben gilt das Gegenteil: dieselbe Technik ist Ausgangspunkt wiederum für alle nachfolgenden Praxen, indem sie den Raum definiert, in dem diese Praxen sich ereignen. Dies ist die zweite Phase des Zyklus. Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen. [...] Focus der »anthropologischen« Positionen wäre die erste Phase, der Umschlag von Diskurs in Struktur; Focus der technikzent-

16 Eine ähnliche Einteilung findet sich z. B. auch bei Tholen, der in seinem Buch *Die Zäsur der Medien* (2002, 8) »anthropologische« von »instrumentellen« Ansätzen unterscheidet, wobei es ihm dabei vor allem um eine Problematisierung der Fortschreibung der Organprojektionsthese innerhalb der Medienwissenschaft (z. B. bei McLuhan) geht (vgl. ebd.; siehe auch Tholen 2008). Eine Gegenüberstellung von anthropologischen und technikzentrierten Medientheorien nimmt ebenso Nitsch (2005) vor.

rierten ›Henne‹-Positionen dagegen die zweite Phase, das Wiederumschlagen von Struktur in Diskurs.« (Ebd., 228f.)¹⁷

Interessant an diesem Kompromissvorschlag Winklers ist für die vorliegende Argumentation und die nachfolgenden Analysen erneut, dass hier der Zuständigkeitsbereich der Medienwissenschaft eindeutig an der Frage der Verhältnisbestimmung von Mensch und Medium aufgehängt wird. Dabei wird die Entdeckung der Technik einerseits zur besonderen Leistung und zum Verdienst der Disziplin erklärt, andererseits aber auch eine anthropologische Komponente als quasi unabdingbar reinstalled. Die Medienwissenschaft konstituiert sich somit als gleichermaßen menschen- und technikzentriert, wobei sie sich dadurch einerseits von zu wenig technikaffinen und zu sehr rezeptionsbezogenen Feldern, wie der Kommunikationswissenschaft, der Medienpsychologie oder auch der Medienwirkungsforschung, absetzt, und andererseits nicht das Problem bekommt, dass sie als rein technikfokussierter Auswuchs in ingenieurs- und naturwissenschaftlichen Feldern beheimatet sein müsste. Um eine Geistes- und Kulturwissenschaft zu sein oder zu bleiben, scheint zumindest eine gewisse Thematisierung des Menschen notwendig¹⁸ – auch wenn diese aus seiner begründeten Verneinung besteht. Bei Winkler hingegen wird beides in Einklang gebracht, indem er Technik und Praxis, Medium und Mensch, Struktur und Diskurs zyklisch verschweißt.

Geht man nun einen finale zeitliche Etappe voran und schaut sich weitere Geschichte(n) um die Entwicklung und Legitimation der Medienwissenschaft seit der Jahrtausendwende an, so ist ein letzter interessanter Punkt hervorzuheben, der den hier schlaglichtartig vollzogenen Überblick über den Zusammenhang von Medium und Mensch (sowie ihrer Wissenschaften und Theorien) komplettiert. Denn die Thematik der Mensch-Medien-Relation schreibt sich nicht nur direkt (wie z. B. bei Winkler) in die Begründungen des Faches ein, sondern auch auf einer subtileren Ebene. So lässt sich feststellen, dass zwischen der epistemischen Konstruktion des Menschenbegriffs (bei Foucault) und des Medienbegriffs (in aktuellen Schriften zur Medientheorie) faszinierende Ähnlichkeiten auszumachen sind.

Die Ähnlichkeit betrifft dabei zunächst die Instabilität beider Konzepte: So werden Mensch wie Medium in ihrer Beschaffenheit (vor allem als Gegenstand

17 Dies erinnert in gewisser Hinsicht an das zyklische Kommunikationsmodell von Stuart Hall, das ebenfalls entgegen starrer Reiz-Reaktions-Schemata die Wechselprozesse zwischen Produktion, Distribution, Text und Rezeption in den Blick nimmt (vgl. Hall 1999).

18 Darauf wird im Kapitel 2.3 im Kontext aktueller Debatten zur Medienanthropologie noch zurückzukommen sein.

wissenschaftlicher Auseinandersetzung) gleichermaßen als schwer bis undefinierbar konturiert. In Bezug auf Medien gehört ihre Nicht-Feststellbarkeit quasi zu den gern und immer wieder aufgegriffenen ›Gründungsmythen‹ einer Medienwissenschaft – wie etwa bei Lorenz Engell und Joseph Vogl (2008 [1999]) in ihrem Vorwort zum Kursbuch Medienkultur nachzulesen ist:

»Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn. [...] Sucht man in den neueren Positionen der Medientheorie nach einem gemeinsamen Horizont, so muß man in Medien nicht bloß Verfahren zur Speicherung und Verarbeitung von Information, zur räumlichen und zeitlichen Übertragung von Daten erkennen; sie gewinnen ihren Status als wissenschaftliches, d.h. systematisierbares Objekt gerade dadurch, daß sie das, was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind.« (Engell/Vogl 2008 [1999], 10)

Medienwissenschaft wird hier also als Disziplin ohne eigentlichen Gegenstand – als »leeres Fach«, wie es Ulrike Bergermann (2015) beschreibt¹⁹ – definiert bzw. besteht sie in der stetig dynamischen Reflexion und Offenlegung ihrer eigenen Entstehungsbedingungen. Dieses Argument wird auch von Dieter Mersch aufgegriffen, der gleich zu Beginn seiner Einführung (in die *Medientheorien* (2006) feststellt, dass Medien als Mittler zwischen Dingen

»kaum auf einen einheitlichen Nenner zu bringen sind, so dass das Mediale selber nicht ›Eines‹ ist, das eine bestimmbare Identität aufwiese, sondern sich als Pluralismus entpuppt, der von Fall zu Fall dechiffriert werden muss.« (Mersch 2006, 10)

Heterogenität und Variabilität sind demnach die ›Probleme‹, die eine stabile Mediendefinition verhindern. Je mehr man sich annähert, desto unschärfer werden die Konturen. Mersch (ebd., 224) beschreibt als »Paradox des Medialen« daher auch sein »Verschwinden im Erscheinen« – eine Beschreibung, die identisch von Foucault für das Konzept des Menschen im 19. Jahrhundert in Anschlag gebracht werden könnte.²⁰

19 Bergermann (2015) führt die fachliche ›Konstruktion‹ der Medienwissenschaft als »leeres Fach« allerdings nicht auf eine Anthropologisierung der Wissenschaft zurück, sondern auf ihre Verwurzelung in der Kybernetik und damit gerade auf eine entgegengesetzt eher posthumanistische Denkrichtung. Ihr Anliegen ist es zudem die Problematik einer solchen westlich verankerten (Sinn)Entleerung zu adressieren.

20 Und eine weitere Analogiebildung zwischen Medienwissenschaft und Anthropologie ließe sich in Bezug auf Mersch anschließen: Dieser begegnet dem paradoxalen Problem der Unmöglichkeit einer positiven Bestimmung von Medien durch sein Konzept einer »negativen Medientheo-

Weiter ausgeführt wird die Idee des Paradoxalen auch von Claus Pias, in dessen Band *Was waren Medien?* (2011) eine Bestimmung eben dieser Medien – wenn überhaupt – dann offenbar nur (noch) in der Rückschau möglich erscheint. Er spricht darin von gleich mehreren Paradoxien des Medialen, die die Medienwissenschaft kennzeichneten und zu denen zuallererst gehöre, dass diese »eine unmögliche Disziplin« sei (ebd., 15). Und das aus folgendem Grund:

»Neben vielem anderen [...] beruht eine Disziplin auf mindestens einem von zwei Dingen: einer eingeschränkten Zahl von Gegenständen, die von dieser Disziplin mit verschiedenen Methoden als ihre Objekte behandelt werden und/oder einer Methodologie, mit der verschiedene Objekte in einer eingeschränkten Weise behandelt werden können. Wenn sowohl Objekte wie Methodologien eingeschränkt sind, wird die Sache schnell langweilig. Veränderung bedeutet in der Regel, dass sich entweder die Methoden ändern und die Objekte stabil bleiben (man schaut bekannte Gegenstände auf eine andere Weise an) oder dass sich die Objekte ändern und die Methoden stabil bleiben (man schaut andere Gegenstände auf eine bekannte Weise an) [...]. Der interessante Punkt ist nun, dass Medienwissenschaft – zumindest so wie ich sie verstehe – zwei Fronten zugleich eröffnet und sowohl den Gegenstandsbereich erweitert als auch die Methodologien destabilisiert.« (Ebd., 15f.)

Alle vier Autoren schildern somit das gleiche Bild: Medien entziehen sich einer klaren Definition, weil sie sich stetig wandeln und expandieren, weil sie in ihrer Funktion als »Mittler« im Prozess der Vermittlung von Inhalten unsichtbar werden und weil sie sich – auch bei genauerem Hinsehen und der Lenkung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte (Technik, Institutionen, Ästhetik etc.) – in diesen kleinteiligen Annäherungen gerade nicht stabilisieren, sondern auflösen (das besagte »Verschwinden im Erscheinen«, Mersch 2006, 224). Auch wenn letzterer Punkt sicher über viele Gegenstände wissenschaftlicher Beschäftigung zu sagen wäre, so ist die Betonung dieses Tatbestandes innerhalb der Medientheorie (und der Legitimation der Medienwissenschaft als Wissenschaft) doch bemerkenswert.

Während Foucault also den Prozess der Anthropologisierung der Wissenschaften als einen Versuch beschreibt, eine im Kontext der zunehmend systema-

rie« (2006, 17). Dazu führt er aus: »Der Medienbegriff kann nicht positiv modelliert werden, vielmehr können durch die Reflexionen und Interventionen der Künste nur verschiedene Momente freigelegt werden, die auf die Spur jener »Unbestimmbarkeit« führen, die sich als »Figur des Dritten« dazwischen hält und – buchstäblich – in der Mitte bleibt, ohne selbst vermittelbar zu sein« (Mersch 2006, 17). Dieser Entwurf einer negativen Medientheorie scheint dabei einer ähnlichen Logik zu folgen wie die Ansätze einer »negativen Anthropologie« von Ulrich Sonnemann (1969), die dieser in den 1960er Jahren entwickelt.

tischen Analyse von Sprache, Arbeit und Natur entstehende Leerstelle zu definieren, die schließlich mit ›dem Menschen‹ als Konzept und Begriff gefüllt wird, so erscheinen auch ›die Medien‹ (und ihre Wissenschaft) als ein Versuch, eine sich neu aufdrängende Leerstelle im Kreuzungsbereich von Sprache, Technik und Ästhetik (vgl. Mersch 2006, 14) mit einem Begriff zumindest ideell zu fixieren. Es geht – so könnte man analog zur *Anthropologisierung* formulieren – um eine *Mediologisierung*²¹ der Wissenschaft.

Dies führt zur zweiten Parallele, die sich zwischen Menschen(wissenschaft) und Medien(wissenschaft) sowie ihrer Etablierung herausarbeiten lässt. Auch wenn Pias (2006, 16) die Medienwissenschaft nicht zu einer neuen Meta-Disziplin erklären will (wie es etwa die Philosophie gern von sich behauptete), so nistete sie sich als Fragestellung dennoch (und nicht erst aktuell, sondern bereits seit Jahrtausenden) in verschiedenste wissenschaftliche Diskurse und Disziplinen ein (vgl. ebd., 18). Das Verdienst der relativ neu gegründeten (und daher noch näher zu begründenden) Disziplin besteht aber nun aktuell darin, so ließe sich ableiten, dies auch (endlich) erkannt zu haben (was nicht zuletzt den veränderten epistemischen Bedingungen in einer zunehmend technisierten Welt geschuldet ist). Im Erkennen dieser Tatsache sieht nun Mersch die besondere Tragweite des Medienkonzepts verankert:

»Medien spielen eine zentrale Rolle im Verständnis von Erkenntnis, Wahrnehmung, Kommunikation, Gedächtnis und der Herstellung sozialer Ordnungen, so dass ihr Begriff binnen weniger Jahrzehnte zu einer epistemologischen Schlüsselkategorie avancieren konnte, die begonnen hat, in sämtliche Disziplinen einzudringen [...]« (Mersch 2006, 11)

Wollte man sich einen Spaß erlauben, so könnte man hier den Begriff »Medien« gegen den des »Menschen« austauschen, das Setting entsprechend des Foucault'schen Zuschnitts auf das 19. Jahrhundert rückdatieren und hätte dennoch einen – dem nachgezeichneten Diskurs folgend – argumentativ sinnigen Satz generiert.²² Medien und Menschen erscheinen gleichermaßen ubiquitär anschlussfähig und daher als Horizonte wissenschaftlicher Auseinandersetzung ab einem bestimmten Zeitpunkt ihres epistemischen Erkennens unausweichlich.

Ebenso wie beim Menschen begründet die Instabilität des Medienbegriffs – seine Nicht-Festgelegtheit in Bezug auf Gegenstände und Methoden – seine Anschlussfähigkeit an jegliche (vor allem materialisierte) Formen des Wissens, wie

21 Inwiefern dieser Begriff etwa mit Debrays (2003) Konzept einer Mediologie zusammengedacht werden kann, wäre zu prüfen.

22 Gleiches könnte man umgekehrt übrigens auch bei einigen Passagen aus Foucaults *Die Ordnung der Dinge* vornehmen, indem man testweise einmal ›die Medien‹ gegen ›die Menschen‹ tauschte.

sie (angefangen bei Sprache und Schrift) Grundlage jedes wissenschaftlichen Diskurses sind. Dabei sind nicht ›die Medien‹ selbst komplex, sondern ihre epistemische Erfassung, die sich in Gegenstands- und Methodenvielfalt manifestiert. Das ist einerseits die Qualität, andererseits aber auch die Herausforderung von Medienwissenschaft:

»Denn wenn ›alles‹, was ist, in Medien gegeben ist, wenn folglich kein Medien-›Anderes‹ oder Medien-›Außen‹ existiert, ergibt sich das Problem, wie Medien selbst gegeben sind und sich als solche zu erkennen geben. Offenbar bekommen wir es mit einer Paradoxie zu tun, die der Paradoxie der Selbstreflexion ähnelt, welche sich noch reflexiv auf das beziehen muss, womit sie reflektiert und was ihre Reflexivität erst ermöglicht. Notwendig wäre dann ein innermediales Reflexionsprinzip, das auf die gleiche Weise auf das Medium und seine Medialität zu reflektieren vermag, wie es seine Reflexion vollzieht.« (Ebd., 222)

Erneut funktioniert hier das Spiel des Mensch/Medien-Tauschs problemlos. So ähnelt Merschs Beschreibung der paradoxalen Selbstreflexion, die die Beschäftigung mit Medien erzwingt, Foucaults Schilderung des Menschen als nicht faktisch, sondern epistemisch ›komplexem Ding‹. Auch sind Parallelen zu seinem Konzept des »anthropologischen Schlafs« (Foucault 2008 [1966], 411) festzustellen, mit dem er die Verhandelbarkeit des Menschen in der Philosophie problematisiert. Denn auch im Übergang zur modernen Philosophie – so entfaltet es Foucault – ereigne sich eine Entdeckung des Menschen als bisher unerkannte Größe. Mit jeder (in Biologie, Ökonomie und Philologie z. B. auch nur am Rande) gestellten Frage nach dem Menschen und seiner empirischen Beschaffenheit, werde dieser Mensch (als vernunftbegabtes Wesen) gleichzeitig zum Ursprung und Gegenstand von Erkenntnis;²³ eine Paradoxie der Selbstreflexion. Es setzt also eine Art Dopplung ein, die immer sogleich die Beschaffenheit des Menschen (im empirischen Sinne) mit seiner Unfeststellbarkeit (im philosophischen Sinne) verkoppelt. Dies sieht Foucault als Auslöser und Effekt der sich etablierenden Anthropologie/Anthropologisierung zum Ende des 18. Jahrhunderts und als ein Grundproblem für die Philosophie.

»Und plötzlich hat die Philosophie in dieser Wendung einen neuen Schlaf gefunden. Nicht mehr den des Dogmatismus, sondern den der Anthropologie. Jede empirische Erkenntnis, vorausgesetzt, daß sie den Menschen betrifft, gilt als mögliches philosophisches Feld, in dem sich die Grundlagen der Erkenntnis, die Definition

23 Foucault geht es dabei vor allem um die (dem zuvor- und damit einhergehende) Auflösung klarer Repräsentationsverhältnisse (z. B. zwischen Namen und Ding), wie sie noch die ›klassischen‹ Wissenschaften anstrebten.

ihrer Grenzen und schließlich die Wahrheit jeder Wahrheit enthüllen muß. Die anthropologische Konfiguration der modernen Philosophie besteht in der Spaltung des Dogmatismus, darin, ihn in zwei verschiedene Ebenen aufzuspalten, die sich gegenseitig stützen und gegenseitig begrenzen: Die präkritische Analyse dessen, was der Mensch in seiner Essenz ist, wird zur Analytik all dessen, was sich im allgemeinen der Erfahrung des Menschen geben kann.« (Ebd., 412)

Der »anthropologische Schlaf« der Philosophie besteht also in dieser gedanklichen Oszillation zwischen dem Menschen als Erkenntnisinstrument und Erkenntnisgegenstand, wobei diese zirkuläre Denkbewegung auch als fortgeführter Anthropozentrismus gewertet werden kann²⁴. Mit der Konzentration auf Medien scheint sich dieses zirkuläre Denken nun zu wiederholen: So ist die Reflexion von Medien immer schon medial durchwirkt und daher in sich gespalten. Ob man nun dem Menschen oder den Medien das Vermögen zuspricht ihr eigenes Sein zu reflektieren – es führt zu den gleichen Problemen.

Abseits der Frage also, ob nun *Medien* und/oder *Menschen denken* können, ob dadurch nur *Medien Medien* und *Menschen Menschen denken* können und/oder nur *Menschen Medien* und nur *Medien Menschen*²⁵, lässt sich resümierend festhalten, dass Mensch und Medium in ihrer epistemischen Konstruktion signifikante Parallelen aufweisen. Beide sind in ihren Definitionen äußersten Instabilitäten und Wandlungen ausgesetzt, beide etablieren sich im Zuge ihres wissenschaftlichen Erkennens als gleichzeitiger Ausgangspunkt und Austragungsort eben dieser wissenschaftlichen Erkenntnis, und beide erscheinen genau darum für verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen besonders relevant und anschlussfähig. Während der Mensch dabei allerdings bereits im 19. Jahrhundert als solcher die (akademische) Bildfläche betritt, tun die Medien (in unserem heutigen provisorischen Verständnis) dies erst im 20. Jahrhundert, was die Frage aufwirft, ob die von Foucault antizipierte Auflösung des Menschen möglicherweise (auch) im Medienbegriff zu suchen ist. Wenn Foucault davon spricht, dass »der Mensch lediglich eine junge Erfindung ist, eine Gestalt, die noch nicht zwei Jahrhunderte

24 Foucault jedenfalls sieht diesen Schlaf als nicht ganz unproblematischen Modus an, sodass der ›Untergang des Menschen‹ hier zum gerade deswegen herbeigesehnten ›Weckruf‹ wird.: »Allen, die noch vom Menschen, von seiner Herrschaft oder von seiner Befreiung sprechen wollen, all jenen, die noch fragen nach dem Menschen in seiner Essenz, jenen, die von ihm ausgehen wollen, um zur Wahrheit zu gelangen, jenen umgekehrt, die alle Erkenntnis auf die Wahrheiten des Menschen selbst zurückführen, allen, die nicht formalisieren wollen, ohne zu anthropologisieren, die nicht mythologisieren wollen, ohne zu demystifizieren, die nicht denken wollen, ohne sogleich zu denken, daß es der Mensch ist, der denkt, all diesen Formen linker und linkischer Reflexion kann man nur ein philosophisches Lachen entgegensetzen – das heißt: ein zum Teil schweigendes Lachen« (Foucault 2008 [1966], 413).

25 Siehe z. B. Engell/Bystricky/Krtilova (2010).

zählt, eine einfache Falte in unserem Wissen, und daß er verschwinden wird sobald unser Wissen eine neue Form gefunden haben wird« (Foucault 2008 [1966], 30f.), so lässt sich fragen, inwiefern ggf. Medien (als Konzept und Begriff) diese oder zumindest eine ›neue Form‹ sein könnten.

Doch wie lässt sich nun das hier anvisierte Projekt einer Diskursgeschichte des Menschenmotivs innerhalb der Medientheorie in diesen bisher zugegebenermaßen doch sehr breit und grundsätzlich aufgespannten Rahmen einordnen?

Zum einen sollte der Ausflug in die Menschen- und Medientheoriesgeschichte sicherstellen, dass die vermeintliche ›Naivität‹, mit der die Begriffe in dieser Arbeit teils sehr selbstverständlich genutzt und gegenübergestellt werden, keinen unreflektierten Umgang bedeutet, sondern dass die Instabilität dieser Konzepte und ihre Anschlussfähigkeit an Einzelphänomene einen solchen Umgang nahezu erforderlich machen. Mensch und Medium zu definieren ist nicht möglich – bzw. liegt genau darin ihre spezielle Faszination und Qualifizierung für besonders basale, dadurch wissenschaftlich jedoch höchst komplexe Fragen. Und gleichzeitig scheint diese Parallele in ihrer Beschaffenheit einer der Gründe zu sein, warum Mensch und Medium innerhalb medientheoretischen Denkens so gern und so oft zusammengebracht, im Zuge dessen eng miteinander verkoppelt oder strikt voneinander zu trennen versucht werden. Wie zu zeigen sein wird, liegt genau in der für beide Seiten geltenden definitorischen Unsicherheit ein möglicher Grund, warum sie sich im Abarbeiten aneinander genau deshalb gegenseitig (wenigstens kurzzeitig) Kontur verleihen können.

Zum Zweiten dienen die schlaglichtartigen Referenzen einer groben historischen und konzeptuellen Fassung des Projekts. Während Foucault also eine Geschichte des Menschen schreibt, die allerdings das spätere 19. sowie das 20. Jahrhundert und ihre Medien außen vor lässt, nimmt Kittler im Anschluss und aus der Warte der 1980er Jahre diese von Foucault gelassenen ›blinden Flecken‹ mit technikzentriertem Fokus in den Blick. Die zeitgenössischeren Autor:innen um die Jahrtausendwende (wie beispielsweise Winkler, Pias, Mersch, Engell, Vogl etc.) sind es schließlich, die in der Rückschau dieses Geschehen bewerten, einordnen und dabei die Verzahnung von Mensch und Medium in der epistemologischen Konstitution der Medienwissenschaft – sei es explizit oder implizit – fortzuschreiben. Das vorliegende Projekt fügt sich in dieses Raster insofern ein, als es 1) der sehr grundsätzlichen Foucault'schen Frage nach der epistemologischen Bestimmung, Etablierung und Absetzung des Menschen historisch etwas weiter nachspürt, allerdings im Hinblick auf die Art und Weise, wie Medien(theorien) an eben dieser Absetzung beteiligt sind. Eine These könnte hier lauten, dass die vermeintlich ›abnehmende‹ Relevanz des Menschen innerhalb der Episteme des 20. Jahrhunderts von einer zunehmenden Relevanz der Technik und der Medien in diesem Zeitfenster flankiert bzw. gefördert wird, die sich in den Medientheo-

retisierungen des frühen 20. Jahrhunderts andeutet. 2) setzt das Projekt mit seinem Fokus (Stummfilm, Radio, Tonfilm) teils überschneidungsweise beim Kittler'schen Interessengebiet (Grammophon, Film, Schreibmaschine) an, beschreitet dies aber mit einer anderen Perspektive und im Hinblick auf andere Materialien. Das Ziel der vorliegenden Argumentation ist es eben nicht, eine Technikarchäologie und/oder Literaturgeschichte 1910–1940 zu schreiben, sondern sich vor allem nach den ›menschlichen Überresten‹ in den frühen Theorien dieser Zeit auf die Suche zu begeben, um daraus weitere Rückschlüsse auf den Prozess der Trennung von Mensch und Medium (die in der Reflexion der Menschendarstellung hervortritt) zu ziehen. 3) stellen die skizzierten medientheoretischen Perspektiven der 1980er, 1990er und 2000er Jahre in gewisser Weise einen Ausblick dar auf das, was auf längere Sicht medientheoretisch auf die frühen Ideen zu Radio und Kino folgen wird bzw. lässt der Beiklang dieser ›Zukunftsmusik‹ bestimmte Argumente im Keim erkennbar werden, die sich später als Grundthema von Medienwissenschaft etablieren.

Ergänzend dazu werden in Kapitel 2.3 weitere Konzepte aus dem aktuellen medientheoretischen Diskurs einbezogen, die sich weniger allgemein, sondern schon deutlich spezifischer mit der Verschränkung von Mensch und Medium (im Menschenbild) beschäftigen – namentlich Theorien des ›Figürlichen‹ und das Gebiet der Medienanthropologie. Zuvor sollen jedoch weitere begriffliche und methodische Rahmungen vorgenommen werden, die in Bezug auf den skizzierten Fragehorizont notwendig erscheinen – z. B. zum Begriff des Anthropozentrismus.

2.1.2 | Anthropozentrismus und Anthropomorphismus

Die von Foucault beschriebene Etablierung des Menschen als Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung wird von ihm – wie bereits erläutert – als Anthropologisierung der Wissenschaft bezeichnet, die einem zuvor vorrangig religiös geprägten, quasi naiven Anthropozentrismus des Weltbildes mit einer Verwissenschaftlichung begegnet. Nicht umsonst fallen die von Freud (1917) so bezeichneten narzisstischen »Kränkungen« des Menschen mit der kopernikanischen Wende²⁶ im 16. Jahrhundert (»kosmologische Kränkung«, ebd., 4), der Evolutionstheorie Darwins im 19. Jahrhundert (»biologische Kränkung«, ebd.) und der Konzeption der Psychoanalyse bei Freud im Übergang zum 20. Jahrhundert (»psychologische Kränkung«, ebd., 5) in genau den Zeitraum, der Foucault

26 Erneut sei hier auf eine Parallele in der argumentativen Begründung von Menschen und Medien als epistemischen Gegenständen verwiesen, wenn Winkler, wie weiter oben referiert, die Entdeckung der Frage der Technik bzw. des Mediums durch die Medienwissenschaft ebenfalls als »kopernikanische Wende« bezeichnet (Winkler 1997, 223; siehe auch hier S. 22).

im Hinblick auf die Heraufkunft und gleichzeitige Ab-/Auflösung des Menschen innerhalb der wissenschaftlichen Episteme interessiert. Vor diesem Hintergrund erscheint die bisherige Wortwahl der vorliegenden Untersuchung, sich auf die Suche nach einem Anthropozentrismus von Medientheorie zu begeben, möglicherweise nicht ganz treffend, da es sich dabei nicht um einen universalistischen Anthropozentrismus handelt, der wertend, allgemeingültig und ethisch verpflichtend den Menschen ins Zentrum des Kosmos rückt, sondern (vermeintlich weniger politisch aufgeladen) um ein partielles, diskursives Auftreten einer anthropozentrischen Perspektivierung, die sich darin äußert, dass der Mensch innerhalb medientheoretischer Überlegungen als zentrale Vergleichsgröße herangezogen wird. Doch wäre z. B. der Begriff der Anthropologisierung tatsächlich treffender? Ist nicht auch jede Anthropologisierung automatisch einem gewissen Anthropozentrismus unterworfen?²⁷ Und wäre nicht jede Form von Anthropozentrismus einer ›lediglich diskursiven‹ Perspektivierung geschuldet? Um diesen zweiten konzeptuellen Horizont zu klären, sollen daher im Folgenden die Begriffe des Anthropozentrismus und des Anthropomorphismus im Hinblick auf die hier verfolgte Fragestellung genauer bestimmt werden.

Nimmt man den Begriff des *Anthropozentrismus* zunächst einmal etymologisch wortwörtlich (altgr. »anthropos« = Mensch, altgr. »kéntrō[n]« = Mittelpunkt), so bezeichnet er eine Zentralstellung des Menschen (in der Welt oder einer Umgebung). Als Grundüberzeugung und/oder Betrachtungswinkel lässt sich diese Vorstellung historisch in verschiedensten religiösen, philosophischen, ethischen und moralischen Kontexten ausmachen (vgl. z. B. Boslaugh 2013, Rae 2014). Die auch aktuell immer wieder kritische Verhandlung des Anthropozentrismus²⁸ lässt dabei erkennen, dass sich dieser natürlich nicht mit der Anthropologisierung der Wissenschaften einfach auflöst, sondern dass er lediglich ab dem 16. Jahrhundert schleichend unter veränderten Voraussetzungen stattfindet. Die Anthropologisierung, die Foucault beschreibt, wäre demnach eine veränderte bzw. neuartige, gewollt kritische Rahmung des damals bestehenden Anthropozentrismus, die die bis dato selbstverständliche Zentralstellung des Menschen im göttlichen Kosmos hinterfragt, allerdings zugunsten seiner Zentralstellung im wissenschaftlichen Kosmos. Insofern ist also auch die Anthropologisierung einem gewissen,

27 Siehe dazu auch ausführlicher Abschnitt 2.3.2.

28 Zur Anthropozentrismuskritik des frühen 20. Jahrhunderts (vor allem im Kontext der Etablierung der Philosophischen Anthropologie) siehe z. B. Streim (2008). Für weitere, aktuellere Auseinandersetzungen siehe z. B. Arbeiten aus dem Kontext des Post-, Trans- und Nonhumanismus – etwa Rosi Braidottis Überlegungen zum »Post-Anthropozentrismus« (Braidotti 2013, 61ff.) oder Richard Grusins Ausrufung eines »Nonhuman Turn« (Grusin 2015) – sowie der (Human-) Animal Studies (vgl. Bühler/Rieger 2006, Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies 2011, Bühler-Dietrich/Weingarten 2015). Aus medienphilosophischer Perspektive siehe zudem bspw. Deuber-Mankowsky (2013a, 2013b).

wortwörtlich zu verstehenden *Anthropo-Zentrismus* unterworfen, den man aber vielleicht gegenüber einem zuvor *behaupteten/dogmatischen* Anthropozentrismus als *verhandelten/reflektierten* Anthropozentrismus beschreiben könnte. In seiner Ausdifferenzierung (also quasi vom Menschen als Zentrum ausstrahlend in alle möglichen Richtungen seiner wissenschaftlichen Erfassung und umgekehrt) würde diese Form eines zunehmend ›anthropologisierten Anthropozentrismus‹ dann, folgt man Foucault, auf lange Sicht dazu führen, jegliche Form der hierarchischen Zentrierung von Wissen auszuhebeln zugunsten anderer und/oder variablerer Fokusbildungen, die nun seit dem 19. und vor allem 20. Jahrhundert immer sichtbarer werden.

Legt man diese Interpretation zugrunde, dann wäre das hier verfolgte Projekt einer Relektüre früher Film- und Radiotheorien vom Beginn des 20. Jahrhunderts insofern reflektiert-anthropozentrisch, als es die Thematisierung des Menschen (unter Vernachlässigung anderer Motive und Themen) in den Fokus rückt, und in einem zweiten Schritt insofern anthropologisch, als es diese Zentralstellung des Menschen im Hinblick auf ihre Kontextabhängigkeit, ihre epistemische Bestimmung und ihre Stabilität hin befragt.

Dabei ist eine weitere begriffliche und konzeptuelle Dimension des Anthropozentrismus relevant, nämlich, dass die in ihm erfolgende Zentralstellung des Menschen in der Regel in Abgrenzung von ›etwas Anderem‹ stattfindet, das eben nicht menschlich ist:

»Anthropocentrism is the belief that the human being exists at the center of existence. While this can take many forms, each form of anthropocentrism shares the foundational premise that the human being is, in some way, unique with regard to other things or aspects of existence. For this reason, it establishes a binary opposition between the privileged human and others.« (Rae 2014, 1)²⁹

Jenseits der religiösen Positionsbestimmungen gegenüber Gott(heiten) sind gängige Abgrenzungsvehikel in diesem Prozess – vor allem im Zuge der Etablierung und Anthropologisierung der modernen Wissenschaft – Tiere und Technik. Dies wird spätestens mit Descartes mechanizistischem Weltbild offenbar, das zwar einerseits Mensch und Tier voneinander abgrenzt, beide aber gleichzeitig als Maschinen entlarvt (vgl. Descartes 1863 [1637]; 1664 [1662]), und schreibt sich bis zu Donna Haraway fort, die diese Grenzziehungen zwischen Tier, Technik und Mensch z. B. anhand von Cyborgs (2008 [1985]) und (Haus)Tieren (2003) dezidiert

29 Siehe dazu z. B. auch den Themenschwerpunkt »Menschen & Andere« der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4, darin vor allem die Einleitung von Marie-Luise Angerer und Karin Harasser (2011).

kritisch hinterfragt.³⁰ Zur Bestimmung des Menschen sind somit ›Umgebungen‹ nötig, die seine Abgrenzung ermöglichen. Nur vor dem Hintergrund nicht-menschlicher Elemente lässt er sich diskursiv identifizieren.³¹

Dieser Aspekt leitet dabei unmittelbar über zum zweiten genannten Konzept und Begriff – dem *Anthropomorphismus*, der ebenfalls auf dieser identitätsstiftenden Unterscheidbarkeit von Mensch und Nicht-Mensch beruht. Zunächst lässt sich grundsätzlich feststellen, dass beide Begriffe dreierlei Eigenschaften teilen: Erstens werden beide vielfach im Hinblick auf das Verhältnis *Mensch – Tier – Technik* verhandelt³², zweitens weisen beide ein gewisses Verhaftetsein in religiösen Kontexten auf³³ und drittens genießen beide in bestimmten Forschungsbereichen einen relativ ›schlechten Ruf. So gelten bei Foucault Anthropozentrismus und Anthropologisierung gleichermaßen (der eine mehr, die andere weniger) als quasi rückständige bzw. problembehaftete Perspektiven (vgl. Foucault 2008 [1966], 418f.; s. o.) und auch aktuelle Publikationen (z. B. aus dem Feld der Tierethik, vor allem aber natürlich im Feld des Posthumanismus) bewerten anthropozentristische Tendenzen als negativ.³⁴ Gleiches gilt für den Anthropomorphismus,

30 Die für den deutschsprachigen Buchmarkt von 1995 publizierte Kompilation von Haraways Aufsätzen (u. a. das Cyborg-Manifesto), herausgegeben von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, trug den Titel *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (vgl. Haraway 1995) und verweist damit konzipis auf diese für Haraways (feministisches) Denken zentralen, weil dekonstruierbaren Bezugspunkte (Mensch, Tier, Technik).

31 Bezüglich des Dreiecks *Mensch – Tier – Technik* siehe ferner und exemplarisch: zum Nexus *Mensch–Tier* Agamben (2004 [2002]), *Tier–Technik* Parikka (2010) sowie *Mensch–Technik* Thacker (2004).

32 In Bezug auf den Anthropozentrismus wurde dies oben bereits kurz ausgeführt. Zum Aspekt des Anthropomorphismus als Dimension von Mensch-Technik-Verhältnissen siehe z. B. Bianca Westermanns *Anthropomorpe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert* (2012), zum Anthropomorphismus in Mensch-Tier-Verhältnissen z. B. Lorraine Daston und Gregg Mitmans Sammelband *Thinking with Animals. New Perspective on Anthropomorphism* (2005). Zentral ist das Konzept des Anthropomorphismus in Bezug auf Technik zudem auch hinsichtlich der Anthropomorphisierung von Technik selbst – z. B. in der Organprojektionsthese nach Kapp (1877) oder auch McLuhan (1996 [1967]); siehe dazu exemplarisch etwa Scholz (2015).

33 Siehe z. B. die Arbeiten von Stewart Guthrie, der das Phänomen der Anthropomorphisierung u. a. in seinem Buch *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion* (1993) gleich zur Grundlage einer neuen Religionstheorie macht, sowie Heinrich (1986) und Daston/Mitman (2005).

34 Für medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Anthropozentrismuskritik siehe exemplarisch erneut Deuber-Mankowsky (2013b) sowie Voss/Engell (2015). Für das Feld der Tierethik siehe erneut z. B. Bühler-Dietrich/Weingarten (2015), für die posthumanistische Kritik am Anthropozentrismus erneut Braidotti (2013). In Bezug auf weitere, aktuelle anthropozentrismuskritische Stimmen und Gegenbewegungen wären zahlreiche ergänzende Quellen zu nennen, die u. a. im Zuge des sogenannten ›material turn‹ innerhalb der Sozial- und Kulturwissenschaften die Vernetztheit humaner wie nonhumaner Akteure jenseits dieser zu kritisierenden Unterscheidung in den Blick nehmen und daher dezidiert gegen jegliche Form des Anthro-

der speziell im Bereich der Zoologie und Ethologie in der Kritik steht; so wird er z. B. von Tierverhaltensforscher John S. Kennedy gleich als zentrales Problem seiner ganzen Disziplin diagnostiziert, das es – wie eine Krankheit – auszumerzen gelte:

»In conclusion, I think we can be confident that anthropomorphism will be brought under control, even if it cannot be cured completely. Although it is probably programmed into us genetically as well as being inoculated culturally that does not mean the disease is untreatable. We human primates can defy the dictates of our genes.« (Kennedy 2002, 167)

Kennedy kauft hier also die Freiheit der zoologischen Welt durch eine anthropologische Festschreibung ein: Dass wir Tiere anthropomorphisieren liege daran, dass wir genetisch und kulturell darauf programmiert seien; wissenschaftlicher Fortschritt bestehe nun darin, dies zu erkennen und sich als höherer Primat von dieser Fehlfunktion zu befreien.³⁵

Genau solche negativen Konnotationen nehmen, wenn auch etwas weniger kritisch, Lorraine Daston und Greg Mitman (2005) in den Blick. Dabei wird die negative Auslegung des Anthropomorphismus explizit an den Vorwurf des Anthropozentrismus gekoppelt. Beide seien sehr eng miteinander verbunden, könnten sich aber sowohl deckungsgleich als auch entgegengesetzt zueinander verhalten:

»There is a moral as well [as] an intellectual element to critiques of anthropomorphism. On this view, to imagine that animals think like humans or to cast animals in human roles is a form of self-centered narcissism: one looks outward to the world and sees only one's own reflection mirrored therein. Considered from a moral standpoint, anthropomorphism sometimes seems dangerously allied to anthro-

zentrismus argumentieren – siehe zum »material turn« z. B. Coole/Frost (2010), zum »agentiellen Realismus« Barad (2007), zur Akteur-Netzwerk-Theorie Latour (2007 [2005], 2008 [1991], 2010 [1999]), zur Reflexion des Menschen unter »technologischen Bedingungen« Hörl (2011) bzw. Simondon (2012 [1958]) usw. Für einen Überblick über die medienwissenschaftlichen Implikationen des »material turn«, des »new materialism« und der ANT sei zusätzlich auf Seier (2014) oder auch Schüttpelz (2013) und Thielmann/Schröter (2014) verwiesen.

35 Kennedy argumentiert hier vor dem Hintergrund der historischen geistes- und naturwissenschaftlichen Debatten um Vitalismus und Mechanismus (vgl. Kennedy 2002, 1ff.), wobei er eine Wiederbelebung animistischer Ansätze grundsätzlich ablehnt. Einzig behavioristische bzw. – noch besser – im Hinblick auf die menschliche Disposition zur Anthropomorphisierung hin sensibilisierte Modelle des Neobehaviourismus sieht er als für sein Fach legitim an (vgl. ebd., 157ff.), und zwar damit diese inzwischen subtileren Formen eines »Neoanthropomorphismus« (ebd., 4), wie Kennedy ihn nennt, angemessen begegnen können.

pocentrism: humans project their own thoughts and feelings onto other animal species because they egoistically believe themselves to be the center of the universe. But anthropomorphism and anthropocentrism can just as easily tug in opposite directions: for example the Judeo-Christian tradition that humans were the pinnacle of Creation also encouraged claims that humans, being endowed by God with reason and immortal souls, were superior to and qualitatively different from animals. In this theological context, it made no sense to try to think with soulless animals.« (Daston/Mitman 2005, 3f.)

Während der Anthropozentrismus hier also für eine zu verwerfende ethische Haltung steht, muss der Anthropomorphismus nicht automatisch diesem Urteil unterliegen, sondern er kann (vor allem im Hinblick auf die Durchsetzung von Tierrechten und der Sensibilisierung für Umweltfragen; vgl. ebd. 4ff.) auch als positiver Auswuchs des menschlichen Narzissmus gelten. Denn im Prozess seiner Anthropomorphisierung wird das Tier schließlich dennoch »aufgewertet«, weil die Grenzziehungen verschwimmen: Hier offenbart sich der Mensch als auch »nur« ein Tier (oder eine Maschine) unter anderen.

Erneut stellt sich nun die Frage, in welchen Punkten diese skizzierten Begriffskonzepte und -kontexte für die vorliegende Fragestellung nach dem Menschenmotiv in der Medientheorie relevant sind. Inwiefern erweisen sich diese innerhalb der begrifflichen, theoretischen und methodischen Rahmung als dienlich?

In dieser Hinsicht bedeutend ist der anskizzierte Aspekt der Abweichung bzw. Distinktion, der beiden Begriffen anhaftet. So setzt die Vorstellung eines Anthropozentrismus immer schon voraus, dass es etwas gibt, das menschlich ist, und etwas, das es nicht ist. Und Gleiches wird zur Voraussetzung von Prozessen der Anthropomorphisierung: Es können nur Dinge anthropomorphisiert werden, die eben nicht von sich aus menschlich sind. Beide Prozesse sind also mit einem bestimmten Moment der ontologisierenden Differenzsetzung und »-verschiebung« verbunden, der im Hinblick auf die Frage nach dem Medialen von großer Bedeutung ist. So ist einerseits vielfach die Anthropomorphisierung von Technik selbst ein Thema medienwissenschaftlicher Auseinandersetzung³⁶, zum anderen

36 Hier sei erneut auf Kapp (1877) und McLuhan (1996 [1967]) sowie Westermann (2012) verwiesen. Engell/Siegert (2013) formulieren es zudem im Hinblick auf den Konnex von Anthropomorphisierung und Anthropozentrierung sowie ihrer Rolle innerhalb zeitgenössischer Theorien wie der ANT folgendermaßen: »Nicht loswerden kann man [...] die Frage nach Anthropomorphisierung und Anthropozentrierung: Dehnen wir nicht einfach unsere Begriffe vom Menschsein aus auf große, verteilte, dinglich oder gar medientechnisch instrumentierte Netzwerke, sodass, ohne unser Verständnis vom Menschen grundsätzlich neu zu fassen, nunmehr auch die Dinge oder zumindest die gemischten Ensembles, die Agenturen und Versammlungen in den Genuss anthropoider Definition kommen, sodass der »Posthumanismus« einer solchen Medienanthropolo-

aber auch die Anthropomorphisierung von Medieninhalten, wie diese etwa im Hinblick auf Filmfiguren³⁷ stattfindet. Bei Jochen Venus (2010) wird dieser Prozess dabei – ähnlich wie bei Kennedy – als eine Selbstprojektion des Menschen beschrieben:

»Der Eindruck der ›Menschlichkeit‹ der Figur, der Anthropomorphismus medial inszenierter Handlungsträger und Subjekte, entsteht allein durch eine Projektion des Rezipientenselbstbildes auf die medial dargestellte Figur (die zufälligerweise menschenähnliche Züge tragen kann) und nicht durch die mediale Gestalt, die als Figur erlebt wird. Die Figur kann denkbar menschenunähnlich sein, sobald ein Rezipient, der sich für einen Menschen hält, durch die Logik der Darstellung und ihres Kontextes motiviert wird, das Dargestellte als Figur zu verstehen, versteht er sie als ›anthropomorph‹.« (Ebd., 382)

Auch hier gehen also Anthropomorphismus und Anthropozentrismus (in Form des Selbstbezugs) untrennbar miteinander einher. Im Hinblick auf diese Selbstprojektion ist die Anthropomorphisierung, durch das Moment der Differenzierung, dabei allerdings gleichzeitig stets als prozesshafte Fehl-Erkenntnis zu verstehen:

»When an interpretation of something as human or humanlike is replaced by an interpretation of it as nonhuman, the earlier interpretation can be understood as anthropomorphism. For example, humans may first see a threatening figure in an alley but later realize that the ›figure‹ is a garbage can. [...] anthropomorphism can be described as a category of interpretations retrospectively seen as mistaken.« (Guthrie 1998)

Dieser Prozess des Erkennens und Verkennens mag dabei oszillierend parallel und/oder auch nur partiell stattfinden – etwa, um ein paar konkrete Beispiele zu bemühen, wenn eine Figur wie das Rehkitz in Walt Disneys *BAMBI* (USA 1942, David Hand), die Lampen in Pixar's *LUXO JR.* (USA 1986, John Lasseter) oder selbst die ›hüpfenden‹ Punkte und Dreiecke in *THE DOT AND THE LINE* (USA 1965, Chuck Jones) gleichzeitig als tier- bzw. dinghaft und dennoch menschenähnlich bzw. ›beseelt‹ wahrgenommen werden.³⁸ Das heißt, die Fehldeutung kann von Anfang an als solche erkannt sein, ohne dass sie die Fortführung der Anthropomorphisie-

gie auf einen Super- oder Pan-Humanismus oder einen generellen Androidismus hinausliefere?« (ebd., 7f.). Darauf wird auch noch in Kapitel 2.3.2 zurückzukommen sein.

37 Zur Filmfigur siehe auch Kapitel 2.3.1.

38 Zur besonderen Relevanz der Anthropomorphisierung in der Animation siehe z. B. Wells (1998) oder Furniss (1998).

rung behindert. Und sie kann – anders als es Guthries Beispiel eines einmaligen Verkommens suggeriert – andauern.

Die frühe Filmtheorie bezieht sich zwar oftmals nur am Rande auf den (hier exemplarisch angeführten) Animationsfilm und fokussiert stattdessen realfilmische Produktionen. Hinsichtlich der Beschreibung von Menschendarstellungen im Live-Action-Film von einer ›Anthropomorphisierung‹ zu sprechen mag daher auf den ersten Blick fehlgeleitet erscheinen, weil die darin zu sehenden Menschen dank bewegtbild-fotografischer Aufzeichnungstechnik ein Höchstmaß indexikalischer ›Realitätsnähe‹ aufweisen und ihr Entstehen daher unmittelbarer auf realmenschliche Akteur:innen (vor der Kamera) verweist. Dennoch, so lässt sich erwidern, ist das, was die frühe Filmkritik und -theorie anhand von menschlichen Filmmotiven verhandelt auch im Falle realfilmischer Bewegtbilder – wie bei Venus in Bezug auf die Filmfigur beschrieben – als Prozess einer Anthropomorphisierung zu verstehen, da etwas Nicht-Menschliches (Licht-Schatten-Verhältnisse auf einer Leinwand) partiell als etwas Menschliches (Filmfiguren, Schauspieler:innen etc.) interpretiert wird – und das mit mal mehr oder mal weniger Bewusstsein für diese Fehlinterpretation, wie zu zeigen sein wird. Der beschriebene Moment der Differenzsetzung bzw. -verschiebung ist es dabei, der für die Medientheorie besonders relevant wird, weil genau in den Momenten, in denen diese neuartigen ›Lichtgestalten‹ der Leinwand als solche erkannt und quasi von ihren menschlichen Vorlagen ›abgelöst‹ werden, das Medium in den Vordergrund rückt. Das heißt, im Moment des reflektierten Nicht-mehr-Verkommens der Film-Lichtgestalten als Mensch, im Moment der Beschreibung dessen, was an diesen Gestalten eben nicht das gleiche ist, was herkömmliche, lebendig anwesende Schauspieler:innen (z. B. auf der Theaterbühne) kennzeichnet, in diesem Moment der Anthropomorphisierung von etwas Nicht-Menschlichem zeigt sich, was das Medium ist, weil es zum Grund und Ursprung für diese Differenzsetzung wird.

Das bedeutet zusammengefasst: Der anthropozentrische Blick, den z. B. viele der frühen Filmkritiker:innen auf das Leinwandgeschehen werfen und der sich in der Beschreibung von Prozessen der Anthropomorphisierung³⁹ äußert, ist ein argumentatives Instrument innerhalb der genaueren Bestimmung des Films, weil im Abgleich von Mensch und Nicht-Mensch die eigene, besondere Qualität des Films (als Kunst bzw. Medium) erst erkennbar wird. Für die folgenden Analysen sind insofern beide Momente zentral – also der Anthropozentrismus (verstanden als vorrangige Verhandlung des Menschen[motivs] gegenüber anderen Motiven) und der Anthropomorphismus (verstanden als Beschreibung des Menschenmo-

39 Der Vorgang der Anthropomorphisierung des Filmischen bezieht sich hier also auf die (Re)Produktion vor allem realfilmischer, menschlicher Motive und die um sie kreisenden theoretischen Diskurse, nicht (oder nur sekundär) auf eine Anthropomorphisierung von Dingen im oder des Film(bild)es selbst.

tivs im Hinblick auf seine medial bedingte Erkennbarkeit und Verkennbarkeit als [nicht-]menschlich).

Doch bisher wurde nur vom Filmbild gesprochen. In Bezug auf Prozesse der Anthropomorphisierung kommt natürlich ebenso der auditiven Dimension in Form der menschlichen Stimme eine besondere Bedeutung zu. Für das Anthropophone gelten dabei zunächst die gleichen Voraussetzungen wie für das Anthropomorphe: Es verweist auf eine mögliche Differenzierbarkeit von Geräuschen in menschliche und nicht-menschliche Laute, die einerseits von der Klanglichkeit (menschliche Stimme) und andererseits von der Struktur (Sprache) abhängen. Das Anthropophone ist gleichfalls eng mit dem Anthropozentrismus verkoppelt; schließlich zählt die einzigartige Sprachbegabung des Menschen zu den stetig wiederkehrenden Konstanten in seiner anthropologischen Bestimmung. Dies reicht von Aristoteles über Herder, Humboldt und Kant bis zu Cassirer und weiteren Vertreter:innen der philosophischen Anthropologie des 20. Jahrhunderts sowie der Sprachphilosophie generell.⁴⁰ Expliziter noch als der Anthropomorphismus verweist der Anthropophonismus dabei auf die beiden zentralen Dimensionen, auf die sich die ›Vermenschlichung‹ beziehen kann, nämlich Körper und Geist. Während sich der Begriff des Anthropomorphen (gr. »anthropos« = Mensch, gr. »morphe« = Form, Gestalt) stärker auf die körperliche, d. h. physiognomische, gestische und mimische Ebene bezieht, verweist das Anthropophone (gr. »anthropos« = Mensch, gr. »phoné« = Laut, Ton, Stimme) einerseits auf diese körperliche Dimension, d. h. auf Laute, die von einem menschlichen Sprachapparat erzeugt werden (können), andererseits aber auch auf eine geistige Dimension, in der die Fähigkeit zur sprachlichen Lautäußerung mit der Fähigkeit zum Denken gleichgesetzt wird. Letzteres ist der Grund, warum innerhalb der Tierverhaltensforschung die Anthropomorphisierung einer so starken Kritik unterliegt: Weil die Attribution menschlicher Eigenschaften auf Tiere im Prozess der Anthropomorphisierung allein von körperlicher Aktivität abhängig gemacht wird, dabei aber eigentlich auf die Unterstellung geistiger Aktivität abzielt, wird diese Art der Vermenschlichung als problematisch angesehen. Die körperlichen Verhaltensweisen der Tiere werden für eben nicht ausreichend befunden, um Rückschlüsse auf eine tierische Vernunftbegabung in wissenschaftlich valider Hinsicht zuzulassen (vgl. Kennedy 1992). Das heißt also: Weil Tiere nicht wie Menschen sprechen und sich daher auch nicht gleichermaßen reflektiert und eindeutig mitteilen können, kann bzw. darf auf ihre geistig menschen-analoge Beschaffenheit kein Rückschluss gezogen werden. Ihr körperliches Verhalten reiche dazu nicht aus, so Kennedy (ebd.), und gegenteilige Behauptungen verwiesen lediglich auf ein abzulehnendes anthropozentrisches Weltbild, das sich in einer solchen Anthropomorphisierung ausdrücke. Dennoch funktioniert die Anthropomorphisierung von Tieren (und auch

40 Für einen Überblick siehe z. B. Coseriu (2015a, 2015b) und Hoffmann (2007).

Dingen) – erneut z. B. im Animationsfilm – relativ simpel, indem kleinste Details der menschlichen Physiognomie⁴¹ und körperliche Bewegungs- und Verhaltensmuster auf Tierkörper (und Gegenstände) übertragen werden. Der einfachste Weg zur Vermenschlichung von Tieren und Objekten ist aber die Zuweisung einer Stimme – wie dies etwa erneut in *BAMBI* und vielen weiteren Animationsproduktionen mit ›tierischem Cast‹ der Fall ist.⁴² Körperliche Eigenschaften treten dann sogar hinter das Stimmliche zurück.

Das Descartes'sche *Leib-Seele*-Problem (vgl. 1870 [1641]) ist demnach auch für die Bestimmung des Anthropomorphen und Anthropophonen zentral, wobei es sich in diesem Fall konkret anhand der materiellen bzw. materialisierten Beschaffenheit von *Körper* und *Stimme* stellt. Damit ist zugleich eine klare Verbindungslinie zur Frage des Menschenmotivs in Film und Rundfunk erkennbar, die für die folgenden Analysen zum zentralen Anhaltspunkt wird, denn in den frühen Medientheoretisierungen des 20. Jahrhunderts sind es genau Körper und Stimmen, an denen sich die Debatten um die jeweils ›neuen‹ Medien entzünden. Die ganzheitliche Vorstellung vom Menschen als Leib-Seele-Verbund, und das heißt im Kontext audiovisueller Medien als Körper-Stimmen-Verbund, wird vor allem durch die Eigenschaft der neuen Medien Stummfilm und Radio, die eben jeweils nur eine Ebene (Körper *oder* Stimme) reproduzieren können, herausgefordert.

Es lässt sich also resümieren, dass für die folgenden Analysen die Konzepte des Anthropozentrismus und des Anthropomorphismus bzw. Anthropophonismus in ihren basalen Bedeutungen und gleichzeitig vielschichtigen Beiklängen (wenn auch nicht in ihren politisch-dogmatischen) einen produktiven begrifflichen und konzeptuellen Rahmen bilden für die vorliegend verfolgte Fragestellung. Eine auf diesen Begriffen aufbauende These könnte demnach lauten, dass 1) die Medienbeschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts einen gewissen Anthropozentrismus aufweisen im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, die sie menschlichen Körpern und Stimmen in diesen audio/visuellen Gefügen zukommen lassen und dass sich 2) im Abgleich von ›tatsächlichen‹ Menschen und über Bewegtbild und Ton vermittelten audio/visuellen ›Menschen‹ – einem Prozess der Anthropomorphisierung und Anthropophonisierung medialer Licht- und Schall-Signale also,

41 Um ein plastisches Beispiel zu nennen: Die Augen werden bei anthropomorphisierten Tieren im Animationsfilm vielfach stärker frontal gesetzt und die Augäpfel mit einer kleineren Iris versehen, sodass im Auge mehr Weißraum zu sehen ist als bei tatsächlichen Tieraugen (bei letzteren überzieht die Iris bzw. Regenbogenhaut vielfach den kompletten von außen sichtbaren Augapfel, z. B. bei Hunden und Kühen). Durch diese Maßnahme wird die Pupille (wie beim Menschaugen) stärker betont; sie wird zudem gern zu einem Kreis oder Oval abgerundet (im Gegensatz zu z. B. in der Tierwelt vorkommenden eher spaltartigen Pupillen) etc.

42 Siehe hierzu z. B. Doniger (2005), die die Bedeutung der Sprache in der Anthropomorphisierung bzw. Zoomorphisierung indischer Gottheiten analysiert.

der Differenzierungen vornimmt – die Frage nach dem Medium und somit Medienwissenschaft manifestiert.

Da vor allem die Nutzung des im Hinblick auf seine religiöse, ethische und politische Aufladung kritikwürdigen Begriffs des Anthropozentrismus – der hier zu Beginn ja nicht nur für die zu revidierenden Theoriwürfe, sondern ebenso für das vorliegende Projekt selbst in Anschlag gebracht wurde – dennoch problematisch erscheinen könnte, soll, diesen Abschnitt abschließend, eine weitere, finale Ausdifferenzierung der Begrifflichkeiten erfolgen.

2.1.3 | Anthropomorfozentrisismus, Anthropophonozentrisismus und der Mensch als Motiv

Im Anschluss an die bisherigen Kontextualisierungen soll eine weitere begriffliche Schärfung vorgenommen werden, die der Differenzverschiebung zwischen Mensch und medialem Menschenmotiv noch stärker Rechnung trägt. Das, was die frühen Medientheorien, die es in den Blick zu nehmen gilt, kennzeichnet, ist ja nicht, dass sie schlichtweg anthropozentrisch wären, sondern dass sie im Gegenteil eine Verhältnisbestimmung zwischen Mensch und Medium vornehmen. Sie sind insofern nur in Teilen *anthropozentrisch*, sondern immer schon *anthropomorfo-* und *anthropophonozentrisch*, wenn man dies begrifflich etwas umständlich abbilden will. Das heißt, es steht eben nicht der Mensch an sich im Zentrum (oder zumindest nicht nur oder nicht konsequent), sondern immer schon der Mensch in seinem Eingebundensein in technische Umwelten – in diesem Falle manifestiert in Form von medialen menschlichen Körpern und Stimmen in Film und Radio. Das Verkennen und Erkennen des Menschen(motivs) in diesen medialen Formationen, seine Verwechslung und Gleichsetzung mit ›tatsächlichen Menschen‹ ebenso wie sein Hervortreten als ›etwas anderes‹ entspringen also Prozessen der Anthropomorphisierung und Anthropophonisierung, sodass sich der Fokus nicht auf den ›tatsächlichen Menschen‹ (allein) richtet, sondern eben auf seine mediale Vermitteltheit. Im Hinblick auf das methodische Vorgehen dieses Buches, in dem ja ebenfalls das explizite Interesse an der (diskursiven) *Relation zwischen Mensch und Medium*⁴³ im Vordergrund steht (und nicht der Mensch allein), wäre demnach präziser auch nicht von einer einseitig anthropozentrischen Perspektive zu sprechen, sondern von einem *Anthropomorfo-* und *Anthropophonozentrisismus* – von einer Fokussierung auf menschlich anmutende, medialisierte Formen und Klänge also und ihre Thematisierung in medienreflexiven Schriften. Was sich anhand der frühen Film- und Rundfunktheorie zeigen lässt, ist folglich das Umschlagen anthropozentrischer in anthropophonozentrische und anthropomorfozentri-

43 Siehe dazu auch Kapitel 2.3.2.

sche Perspektiven, die in ihrer Verschränkung von den nachfolgenden Analysen (zentrisch) in den Blick genommen werden.

Dies wird deutlicher, wenn man einen weiteren Begriff zur Grundlegung der Thematik hinzuzieht, der bisher ebenfalls noch sehr intuitiv und undefiniert verwendet wurde: der Begriff des *Motivs*. Denn worum es im Folgenden gehen soll, ist ja das bereits zu Beginn genannte und gleich doppelt-motivische »*Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie*«.

Bei der Konturierung des Motivbegriffs für die vorliegenden Zwecke ist es hilfreich, dass in den vergangenen Jahren innerhalb der Film- und Medienwissenschaft selbst ein zeitweiliges Interesse am Zusammenhang von (filmischen) Medien und Motivik aufgeflammt ist. Zu nennen ist hier etwa die erste Ausgabe der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, die sich somit sehr prominent gleich mit ihrem initialen Erscheinen dem Thema der »*Motive*« zuwendet (Bergermann/Pias 2009), eine Ausgabe der Zeitschrift *Rabbit Eye*, die sich im Schwerpunkt dem Thema *Motivforschung* widmet (Frisch 2011) sowie ein Band zu *Motiven des Films* (Brinckmann/Hartmann/Kaczmarek 2011).⁴⁴

Quintessenz der in diesen Publikationen zu findenden Texte ist zunächst, das mit dem Motiv generell und mit dem filmischen Motiv im Speziellen recht heterogene Phänomene gemeint sein können. Ist das Motiv ein einzelnes Objekt, ein ganzes Setting und/oder eine immer schon über sich selbst hinausweisende Relation? Ist es konkret materiell oder eher als abstrakter Wissenszusammenhang zu denken? Ulrike Bergermann und Claus Pias (2009, 10) definieren das Motiv in der genannten *ZfM*-Ausgabe daher zunächst sehr grundsätzlich als ein

»[...] an verschiedenen Stellen wiederkehrendes Element, das unabhängig von seinen einzelnen Ausprägungen und innerhalb einer Vielfalt von Objekten eine bestimmte Struktur bewahrt. Motive sind Resultate einer Erkenntnis- und Systematisierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist.« (Ebd.)⁴⁵

44 Ergänzend könnte man noch das Wörterbuch kinematografischer Objekte (Böttcher et al. 2014) und den Sammelband *Cinematographic Objects. Things and Operations* (Pantenburg 2015) nennen, in denen die Frage nach den Motiven des Films vor allem im Hinblick auf seine Objektwelt thematisiert wird, was an Stanley Cavells (1978) frühere Überlegungen zum Objekt im Film anschließt. Siehe des Weiteren Frisch (2010a, 2010b).

45 Neben der gegenständlichen Dimension weisen Bergermann und Pias (2009, 10) auch noch auf eine institutionelle Ebene des Motivbegriffs hin: »Andererseits ist ein Motiv aber auch dasjenige, was Akteuren innerhalb bestimmter Situationen als handlungsleitend zugeschrieben wird und konfligierende Konstellationen von Interessen erzeugt. Motive sind ebenso Resultate einer Gestaltungs- und Inszenierungsleistung, die nicht ohne Medien denkbar ist.« Diese Frage nach den institutionellen Anbindungen – z. B. den in diesem Sinne verstandenen »*Motiven*« und *Motivationen* der Autor:innen/Akteur:innen, deren Relektüren hier vorgenommen werden – muss

Gemäß dieser Definition ließe sich das *Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* als ein in doppelter Hinsicht mediales, »an verschiedenen Stellen wiederkehrendes Element« bezeichnen, das sich eben nicht nur als materielles bzw. materialisiertes Phänomen (z. B. als Körper im Filmbild, als Stimme im Radio) ständig zu wiederholen scheint, sondern eben auch und damit zusammenhängend auf der Ebene der theoretischen Reflexion. Auf beiden Ebenen – materiell-gegenständlicher wie textlich-diskursiver – wäre das Motiv also ein stabiles Strukturmerkmal, das sich in verschiedensten Kontexten (als materielle Manifestation und als Begriff bzw. Denkkonzept) wiederfinden lässt.

Und auch in einer zweiten Hinsicht ist die oben zitierte Definition relevant, nämlich in ihrer Behauptung, dass ein enger Zusammenhang des Medialen mit dem Motivischen bestehe. Motive, als stabile Größen und Strukturen, sind demnach erst in ihrer vielfältigen Einschreibung in Medien überhaupt als solche erkennbar – und gleichzeitig ist ihr Erkennen immer schon insofern medial, als erst Sprache diese Muster auf einen Begriff bringt. Hans-Jürgen Wulff (2011, 6) beschreibt den Vorgang der Motiverkennung daher auch als einen Prozess der Begriffsfindung⁴⁶, der (analog zu Bergermann/Pias' »wiederkehrenden Elementen«) aus Beispielen hervorgeht:

»Man braucht das Beispiel, um das Motiv zu erfassen und es tritt selbst erst hervor aus einer Überlagerung von Beispielen, in denen es realisiert ist. Das Motiv wiederum fasst ein Ensemble von mehreren Beispielen zusammen. Einen eigenen Namen haben Motive daher nicht. Er wird ihnen womöglich in der Analyse zugewiesen und ist meist beschreibend.« (Ebd.)

Und er führt weiter aus:

»Das Beispiel entfaltet Motivkreise, die Nennung des Motivs zieht Beispiele an. Motive sind oft Heuristiken, die Gruppen von Texten zusammenziehen. Das Motiv tritt aus deren Überlagerung hervor.« (Ebd., 7)

an dieser Stelle allerdings vernachlässigt werden, da der Fokus auf den gegenständlichen und theorieinternen Aspekten liegen soll.

46 Dass dieser Prozess der Begriffsfindung auch Fragen des Politischen aufwerfen kann, zeigt sich daran, dass Wulff als Fallbeispiel für seine Motivtheorie die stereotype Darstellung einer Sintize/Romnja-Figur heranzieht und dafür die diskriminierende Bezeichnung beibehält – mit der Begründung, dass es hier um ein fiktional konstruiertes Motiv ginge, das diesen Namen behalten dürfe, weil es nicht tatsächliche Ethnien oder Menschen meine (vgl. Wulff 2011, 6). Dass diese Trennung so nicht zu vollziehen ist, wenn schon allein die Reproduktion des Begriffs eine Verletzung darstellt, blendet Wulff aus. Für andere Herangehensweisen an diese Problematik siehe z. B. Bartels et al. (2013; darin vor allem Bartels eigenen Beitrag »Antiziganismus benennen«) sowie die Beiträge in Mladenova et al. (2020).

Dieser von Wulff skizzierte Prozess der Motivfindung beschreibt den methodischen Rahmen des vorliegenden Projekts dabei sehr treffend: Ausgehend von der Beobachtung einer Häufung von Menschenbezügen innerhalb der frühen Film- und Radiotheorie (Beispiele) identifiziert sie einen Motivkreis (»der Mensch als Motiv der Medien«), der sich in vielen weiteren (Kon)Texten finden lässt und an den somit weitere Beispiele angedockt werden können. Diese Heuristik zieht folglich heterogene Textbeispiele und somit Texte zusammen und macht in ihrer Überlagerung ein argumentatives Muster sichtbar, das selbst als Motiv bezeichnet werden kann und das im Rahmen der vorliegenden Analyse erst einen Namen erhält (das »Audioviduum«). Das heißt also: Die Motiverkennung vollzieht sich hier in einem doppelten Prozess. So wird das filmische oder funkische, »materielle« Motiv (des Menschen in Medien) in seiner diskursiven Verhandlung (innerhalb der frühen Radio- und Filmtheorie) als ein solches Motiv erkannt, beschrieben und dadurch erst hervorgebracht, während die vorliegende Arbeit wiederum genau dieses argumentative Vorgehen der Theorietexte als Motivkreis beschreibt (und hervorbringt). Die frühe Radio- und Filmtheorie generiert und reflektiert somit das Motiv des Menschen, und diese Arbeit wiederum identifiziert genau diesen Prozess als Motiv.⁴⁷

Wulff beschreibt Motive zudem als »relationale Einheiten« (ebd., 8), die sich im Film sowohl auf narrativer/dramatischer wie ikonografischer Ebene ausmachen ließen (vgl. ebd. 9ff.). Auf einer übergeordneten Ebene unterscheidet er Motive in »kulturelle« (ebd., 5ff.) und »textuelle Einheiten« (ebd., 11ff.), die einander tendenziell widersprüchlich gegenüberstünden. Das Motiv als *kulturelle Einheit* wäre demnach ein aus inter- und transtextuellen sowie inter- und transmedialen Beispielen generierter »Komplex des Wissens« (ebd., 8), der auf kulturspezifische Strukturen verweist, während das Motiv als *textuelle Einheit* auch auf einen Text beschränkt vorstellbar ist, als eine narrative oder ästhetische Dramatisierungs- oder Orientierungshilfe zum Beispiel. Bei David Bordwell und Kristin Thompson findet sich dazu die folgende Definition:

»It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common is the term *motif*. We shall call *any significant repeated element in a film* a motif.

47 Der kasuistische Charakter, den Wulff (2011, 6ff.) dem Motiv attestiert – dass es also die Beispiele sind, die ein Motiv hervortreten lassen, dass es aber auch die Beispiele sind, die sich oft gegen diese Vereinfachung in einem Begriff wehren – trifft auch insofern auf die hier vorliegenden Textbeispiele zu, als diese gerade in der Verhandlung des Menschen als Motiv diesen immer schon, quasi zwangsläufig, als Begriff und Konzept wieder relativieren müssen, weil er in seiner kasuistischen wie ontologisch unterstellten Heterogenität und Individualität nicht feststellbar ist.

A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait.« (Bordwell/Thompson 2008, 66; Herv. i. O.)⁴⁸

Die Widersprüchlichkeit, die Wulff zwischen beidem sieht, scheint allerdings gut auflösbar, indem man beide Dimensionen als Vektoren eines Koordinatensystems betrachtet. So kann z. B. das Motiv einer Katze, die dem Protagonisten eines Films immer wieder über den Weg läuft, innerhalb dieses konkreten Films eine gewisse Motivhaftigkeit gewinnen, die z. B. der Visualisierung des Innenlebens des Protagonisten dient (er scheucht sie weg, er nähert sich ihr freundlich an etc.); wenn diese Katze schwarz ist, dann kann aber auch eine kulturell bedingte Zusatzbedeutung hinzukommen, die das intratextuelle Motiv in inter- und trans-textuellen sowie inter- und transmedialen Kontexten resonieren lässt.

Diese Differenzierung, in ihrer vor allem narrations- und filmbezogenen Ausführung, soll an dieser Stelle im Detail nicht weiter relevant sein. Wichtig ist jedoch die Feststellung, dass mit Wulff Motive als gleichermaßen (film)textuelle sowie diskursive relationale Einheiten zu begreifen sind, die engere oder weitere Resonanzkreise aufweisen und die im Zuge textueller Überlagerungen zutage treten. Die folgenden Analysen bestehen also in einer solchen, konkreten Überlagerung von (Film- und Schrift-)Texten, in der sich beispielhaft selektierte Stellen zu einem übergeordneten Motiv (der Reflexion des Menschenmotivs in der Medientheorie) formieren.

Eine weitere Dimension des Motivbegriffs, die im Hinblick auf das differenzbildende Moment der Anthropomorphozentrierung und Anthropophonozentrierung relevant ist, ist ergänzend bei Lorenz Engell und André Wendler (Wendler/Engell 2009, Engell/Wendler 2011) zu finden, die in ihrer Konzeption einer kinematografischen Motivforschung einen spezifisch objektorientierten Motivbegriff vertreten und somit an Wulffs bzw. Bordwell/Thompsons Idee des Motivs als textuelle Einheit anschließen. Denn als filmisches Motiv fassen Wendler und Engell in erster Linie unbelebte Dinge im Bild – wie z. B. eine Vase oder eine Jalousie (vgl. Wendler/Engell 2009, 39ff.). Interessant ist dieser Ansatz für die vorliegende Fragestellung insofern, als die Autoren den Menschen als Motiv dadurch zunächst ausklammern.⁴⁹ Dies begründen sie damit, dass der Mensch innerhalb des Filmbildes zu unmittelbar als Handlungsträger auftrete; die Ebene der Handlung bzw. weiterer Bögen der Narration aber wollen Wendler und Engell – anders als Wulff –

48 Siehe auch Wulff 2011, 11f.

49 Ein interessanter Kontaktpunkt von Ding/Motiv und Mensch wäre in dieser Hinsicht übrigens die Kostümierung; eine solche Analyse zur Verschränkung von Körper, Kleidung, Film und gesellschaftshistorischem Kontext findet sich z. B. bei Ellwanger/Warth 1985.

gerade nicht als ›Motiv‹ bezeichnet wissen.⁵⁰ Eine Herleitung des Motivbegriffs aus dem literarischen Kontext lehnen sie ab, weil diese ihnen die besondere Qualität des kinematografischen Bildes, die dieses in Bezug auf seine Motivfähigkeiten zu bieten hat, nicht adäquat zu erfassen scheint (vgl. Engell/Wendler 2011, 24). Das Motiv wäre demgemäß also eben nicht als ›Handlungsmotiv‹ anzusehen, sondern als eine konkrete, repetitiv materialisierte Form(ation) innerhalb des Filmbildes, die das flimmernde Quadrat der Leinwand und die Bewegung auf ihr in einer spezifischen Hinsicht strukturiert bzw. »ästhetisch handlungsmotivierend« (ebd., 24) durchwirkt und in ihrer prä-narrativen Manifestation dennoch zu einem erzählungstreibenden ›Akteur‹⁵¹ werden mag (ein Beispiel wäre die Pistole, die zunächst in einer Schublade liegt, mit der dann aber jemand erschossen wird). Engell und Wendler geht es also darum, diese filmischen Dinge als handlungsmächtige Agent:innen im audiovisuellen Gefüge des Films zu erfassen (abseits bzw. vor ihrer narrativen Einbindung). Darum schließen sie menschliche Akteur:innen (v. a. in Form von Figuren) aus ihrem Motivbegriff vorerst⁵² aus:

50 Mit Eva Warth ließe sich zwischen Dingmotiv- und Narrationsebene aber auch eine Art oszillierendes Mischverhältnis annehmen: So beschreibt sie in einem Artikel zur *Narration als Falsche Fahrt* (2007), in dem sie sich auf die Suche begibt nach »filmische[n] Wahrnehmungsformen«, die sich »einer auf Narrationslogik gerichteten Aufmerksamkeit widersetzen« (ebd., 331), Perzeptionen, »[...] in denen Aspekte filmischer Bilder wie Körper, Gesten, Farben und Texturen« einen »ihr narratives Informationspotenzial überschreitenden Mehrwert« aufweisen (ebd.). Im Hinblick auf diese nicht-narrativen Dimensionen des Filmbildes diagnostiziert sie eine Art »[produktive] Unruhe, die uns zwischen den Polen der narrativen Logik und der phänomenologischen Offenheit pendeln lässt. Der mit dieser Pendelbewegung verbundene Mehrwert zeigt sich insbesondere unter zwei Gesichtspunkten. So macht sie die Asymmetrie zwischen den Phänomenen selbst und deren kategorialer Erfassung erfahrbar. Eingebunden in die narrative Logik und zugleich befreit von ihr gewinnen einzelne Phänomene, seien es Körper oder Dinge, einen Status, der verdeutlicht, dass die Phänomene selbst reicher sind als die Kategorien, über die sie im Sinne narrativer Logiken Bedeutung erhalten« (ebd. 340). Das Ergebnis sei eine »unerwartete Präsenz – sei es von Blicken, von Gesten oder von Körpern« (ebd., 340). Hier wird also eine Dynamisierung des Verhältnisses zwischen narrativer und filmmaterieller Ebene beschrieben, die aber keine Ausschließungsmechanismen produziert.

51 Hier verweisen sie explizit auf Latours Akteursbegriff (vgl. Wendler/Engell 2009, 46).

52 An einer Stelle erwähnen Wendler und Engell dann aber doch auch eine menschliche Figur als Motiv: »Filme sind voll solcher vorhandener, aber funktionsloser Dinge: eine Vase auf einem Fensterstock, eine männliche Figur, die im Hintergrund durch das Bild geht. Diese Dinge könnten möglicherweise einmal an einer Handlung beteiligt sein. So lange sie es nicht sind, fehlt ihnen die Figuration. Sie sind nur irgendeine männliche Figur und irgendeine Vase und nicht der Mörder, der mit der Vase jemanden töten wird. Das Zusammentreffen der einfachen Dinge im Raum und im Licht und in der Bewegung des Films erst macht sie zu Akteuren, die nicht nur auf der Ebene des Plots etwas tun (nämlich einen Mord begehen), sondern auch eine bestimmte Art der Montage ermöglichen: ohne Revolver keine amerikanische Einstellung. Diese Figuration, die aus einem Mann und einer Vase einen Mörder macht, entscheidet darüber, was ein Motiv

»Wenn aber das kinematografische Bild vom Motiv in Bewegung gesetzt wird, dann lässt sich allein im Blick auf die erzählten Figuren nicht verstehen, was eine kinematografische Handlung ist. Das filmische Motiv ist deshalb [...], anders als das literarische, keine Kern- oder Elementarhandlung, sondern es liegt vor aller Handlung in den audiovisuellen Dingen, sofern sie Beziehungen eingehen mit anderem Sicht- und Hörbarem und darin Handlung produzieren. Damit trägt der kinematografische Motivbegriff vor allem dem schon genannten Umstand Rechnung, dass dem Film schon früh die Besonderheit zugeschrieben wurde, den Fokus vom autonom handelnden menschlichen Subjekt weg und zur Dingwelt hin zu verlagern.« (Ebd., 44)

Wendler und Engell verweisen hier auf eine allgemeine Dingbezogenheit des Films, die sie vor allem an Kracauer (1985 [1960]) festmachen.⁵³ Interessant an dieser Stelle ist, dass sie diese Ding- und Objektbezogenheit des Films, die sie anhand des Motivbegriffs erörtern, nun zum Anlass nehmen, um ähnlich wie Bergemann/Pias und auch Wulff einen engen Bezug zwischen Motiv und Medium bzw. spezifischer: zwischen Motiv und Medienwissenschaft zu behaupten.

»Für uns zeichnet Medienwissenschaft sich unter anderem dadurch aus, dass sie an einem dezidierten Interesse am Materiellen festhält, an der dinglich verfassten Basis aller Praxis der Sinn- und Wissensproduktion, an technischen und ästhetischen Artefakten beispielsweise. Sie untersucht die Mitwirkung und Mitarbeit der Dinge an unseren Handlungen und Erkenntnissen. Sie ist aber nicht der einzige Ort, an dem solches Spezialinteresse an den Dingen ausgebildet und prozessiert wird. Zum Beispiel wird in einer bemerkenswerten Tradition der Film als ein Ort begriffen, an dem die Dinge in besonderer Weise in den Focus gerückt werden.« (Wendler/Engell 2009, 38)

Erneut wird hier also der filmische Hang zum ›Ding‹ beschworen, um den Film zu einem medienwissenschaftlichen Erkenntnisinstrument zu machen, da für beide (Film wie Medienwissenschaft) scheinbar gleichermaßen ihre Zuständig-

und was nur ein einfaches Ding im Film ist« (Wendler/Engell 2009, 46). Deutlich wird hier der Unterschied, den Wendler/Engell dann doch zwischen einfachen ›Dingen‹ im Film und dem ›Motiv‹ ziehen; letzteres ist dabei ein quasi ›besonderes Ding‹, weil es eine gewisse Handlungsmacht in dem Sinne entfaltet, dass es eben nicht nur Ding ist, sondern für Bewegung/Handlung im Bild sorgt. Die Frage wäre zudem, ob der genannte Mann im Hintergrund nur Motiv werden kann, weil er von der Vase dazu gemacht wird und dadurch in den Motivzusammenhang der Dingwelt eintreten darf (weil er sich nicht von sich aus narrativisiert).

53 Dieser Aspekt wird in den folgenden Analysen vor allem im Hinblick auf Balázs (2001 [1924]) in Kapitel 3.1.3 sowie Arnheim (2002 [1932]; 2004 [1938]) und Rehlinger (1938) in Kapitel 3.3.3 thematisiert.

keit in der Erkennbarmachung der Verschaltung von Objekten liegt. Damit teilen Wendler und Engell die (zuvor am Beispiel von Winkler und Kittler ausgeführte) Idee, dass Medienwissenschaft eine Fokussierung des Materiellen (d. h. in der Regel Technischen) bedeutet. Der Film nun wird von ihnen (ergänzend) als eine Art Instrumentarium skizziert, das solche materialbezogenen Erkenntnisse, wie die Wissenschaft sie produziert, im Material selbst ›durchdenkt‹, indem er in seinen Bildern und Tönen den Objekten und Dingen einen besonderen Status einräumt. Damit beziehen sie sich auf die Idee, dass der Film primär in einer ›Beseelung der Dinge‹ seine Begründung findet. Was beide dabei nicht thematisieren ist allerdings, dass diesen Erkenntnissen zuvor eine Debatte vorausging, die – wie zu zeigen sein wird – zunächst stärker den Menschen (und nicht so sehr die Dinge) des Films fokussierte. Der medienwissenschaftlich relevante Ding-Zentrismus des Films wäre demnach selbst, so ließe sich eine entgegengesetzte These formulieren, ein Ergebnis der zunächst anthropomorpho- und anthropophonozentrischen Debatten der (noch) früheren Filmtheorie.

Dennoch ist Wendlers und Engells Ansatz insofern produktiv, als er auf die Bedeutung verweist, die der Materialität des Films – als audiovisuelles ›Ding‹, das uns ›Dinge‹ zeigt – zukommt. Diese gerade nicht menschenzentrierte Sicht auf den Film stellt ihrer Meinung nach eine besondere Herausforderung dar:

»Die nicht-anthropozentrische Lektüre der Filme, zu der der Blick auf die Motive zwingt, angesichts unserer Gewohnheiten und Interpretationsmuster eine der schwierigsten Übungen überhaupt, erweist nicht nur, dass die Filmfiguren mindestens im selben Maße ›gehandelt werden‹ wie sie handeln.« (Engell/Wendler 2011, 37)

Abgesehen davon, dass hier also zur Untermauerung der eigenen Argumentation der Mensch doch wieder als Bezugsgröße vonnöten ist (denn bezogen auf was sollten die Dinge am eindrucksvollsten ihre Handlungsmacht unter Beweis stellen, wenn nicht in Bezug auf die filmische Figur als Stellvertreterin des Menschen?), so lassen sich Wendlers und Engells Überlegungen trotz oder genau wegen ihrer nicht-anthropozentrischen Methodik mit den bisherigen Begriffsbestimmungen in Dialog setzen. Denn was das Menschenmotiv des Films (oder auch des Radios, um die auditive Ebene wieder zu integrieren) gerade ausmacht, ist ja, dass es eben nicht-menschlich ist und dass in der Erkenntnis und Benennung dieses Tatbestands die Leistung der frühen Film- (und Radio-)Theorien liegt. Kurz gesagt: Der Mensch wird durch den Film zum (audiovisuellen) Ding, das über die filmischen Mittel auf der gleichen Ebene agiert wie andere Dinge, wodurch sich folglich der Mensch als Mensch in der Dingwelt auflösen lässt. Der Motivbegriff liefert somit ein angenehmes Gegengewicht zu den bisherigen anthropozentrischen und anthropologisierenden Perspektiven, denn schließlich gilt das Interesse dieser

Arbeit in globaler Perspektive deutlich weniger dem Menschen, als dem Medium bzw. der Medientheorie.⁵⁴

Zusammengefasst ist der Motivbegriff, wie er in den letzten Jahren innerhalb der Medien- und Filmwissenschaft verhandelt wurde, insofern als Begriffsrahmung des vorliegenden Projekts produktiv, weil er 1) – mit Engell/Wendler – den Menschen als Ding/Objekt des Films (und anderer Medien) beschreibbar werden lässt und damit auf die Differenzverschiebung verweist, die im Zuge der weiter oben skizzierten Prozesse der Anthropomorpho- und Anthropophonisierung als zentral definiert wurde. Das heißt, der filmisch-gedachte Motivbegriff deutet in dieser Interpretation immer schon auf das Nicht-Menschliche, das Nicht-wirklich-Anthropozentrische hin, das den Menschen als (Film)Motiv selbst kennzeichnet und ihn rahmt (weil er eben nicht Mensch ist, sondern ein Lichtobjekt [unter anderen] auf einer Leinwand). 2) ist – mit Wulff – der Motivbegriff gleichzeitig als diskursiv beschaffen denkbar. Das heißt, das Motiv wird erst in dem Moment zu einem solchen, in dem es als Begriff fassbar wird. Dies ist insofern für diese Untersuchung relevant, als es nicht um ›tatsächliche‹, filmische oder funkische Menschenmotive geht, sondern um deren Verhandlung innerhalb der jeweils zugehörigen Medientheoriediskurse; d. h. diese Theorien bringen – wie oben beschrieben – den Menschen als zentrales Motiv des Films erst hervor (so wie sie, parallel und später, ebenso die dinghaften Objekte als Zentrum des Films hervorbringen). Die vorliegende Arbeit wiederum, sucht nun in diesen Texten exakt nach solchen Thematisierungen des Menschenmotivs, um daraus selbst ein Motiv (der Theoriebildung) zu generieren.

Zuletzt ist vor dem Hintergrund der breiten, medienwissenschaftlichen Rahmung, die in den ersten Kapitelteilen in Bezug auf Foucault, Kittler usw. aufgemacht wurde, die enge Verbindung von Motiv und Medien(wissenschaft) bemerkenswert. So sehen Engell und Wendler in dieser Hinsicht im Filmmotiv eine zentrale Basis für (film)wissenschaftliche Reflexionen im Schnittfeld von Theorie und Historiografie:

»Das bedeutet nichts anderes, als dass die Geschichte des Filmmotivs und seine Theorie auf das engste [!] verknüpft sind, denn das Motiv ist nicht nur bereits als vorfindliches immanent historiografischer Natur, sondern es beschreibt auf den zahlreichen Trajektorien und Transformationen, entlang derer es sich bewegt und denen es sich aussetzt, auch immer schon sich selbst als theoretische Figur.« (Ebd., 38)

54 Hier sei erneut auf Kapitel 2.3.2 und den Abschnitt zur Medienanthropologie verwiesen, in dem dies weiter ausgeführt wird.

Engells und Wendlers Beobachtungen sind dabei natürlich auf auditive, audiovisuelle und andere Arten von Medien übertragbar. Das Herausarbeiten von Motiven wird in dieser Hinsicht zu einem medienwissenschaftlichen Instrumentarium zur Generierung von Theorie und (ihrer) Geschichte; gleiches soll mit dieser Arbeit versucht werden. Der explizite Verweis auf das Motiv als »theoretische Figur« fügt sich zudem begrifflich in die Thematik, da durch den anthropomorphen Beiklang der Formulierung »theoretische *Figur*« alle Ebenen – die des Menschen, des Motivs, des Medialen und des Medienwissenschaftlichen – miteinander verschmelzen.

Zielführend erscheint abschließend der Aspekt der Historizität, den Wendler und Engell anhand des Filmmotivs stark machen. Dabei betonen sie den besonderen »Anachronismus« (Engell/Wendler 2011, 29), der das (Film)Motiv kennzeichne, weil es insofern keinen linearen Zeitvorstellungen folge, als es immer schon auf sich und auf seine Historizität verweise; das heißt: auf sein bereits Aufgetretensein und im Jetzt Wiederauftreten. Dies gilt also auch für den *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie*, denn lässt man den Blick nicht nur über die frühen Medientheorien des 20. Jahrhunderts schweifen, so gewinnt man den Eindruck, dass das Menschenmotiv trotz aller anti-anthropozentrischer Tendenzen immer wieder zur Bestimmung »neuer« Medien aufgerufen wird.⁵⁵ Das Menschenmotiv und seine Relevanz und Interpretation mag sich dabei transformieren, aber genau darum erscheint es in seinen zugleich anachronistischen und dennoch jeweils zeitgenössischen Ausformungen für eine medienwissenschaftliche und medientheoriehistorische Analyse so wertvoll. Speziell im Hinblick auf die Frage, ob die Verhandlung des Menschenmotivs in Film- und Rundfunk-Schriften als eine »Urzelle« medienwissenschaftlichen Denkens konzipiert werden kann, weil darin der Mensch zunächst zentralisiert, dann objektiviert und damit den Objekten gleichgestellt wird, das ist die Frage, die bei den folgenden Relektüren stets mitschwingt. In diesem Sinne soll neben Mensch und Medium sowie ihren spezifischen Verschränkungen (z. B. in Form von Anthropomorphisierungen etc.) das Motiv als weiterer, nicht nur begrifflicher, sondern quasi methodisch relevanter Anker dienen, um das vorliegende Projekt thematisch und praktisch zu stützen.

In einem nächsten Schritt geht es nun darum diese Suche nach dem bisher skizzierten menschlichen Motiv der Medien(theorie) weiter zu konkretisieren und ihm im Sinne Wulffs einen »Namen zuzuweisen«.

»Die Bedeutung vieler Motive ist labil, diffus und schwebend, sie haben keinen eigenen Namen, oft keine feste, ausschließliche Erscheinungsform. Gleichwohl sind sie als prägnante Einheiten oder Komplexe des Wissens zugänglich, handhab-

55 Siehe hierzu auch die Schlussüberlegungen (Kapitel 4).

und beschreibbar. Motive sind ein Wissen über den Zusammenhang von unterschiedlichen Geschichten in unterschiedlichen Medien und sie bilden Ordnungslinien darin. Sie eröffnen Zusammenhänge und Anknüpfungspunkte zwischen Texten und Artefakten.« (Wulff 2011, 8)

Das Ziel dieser Arbeit ist es folglich das Menschenmotiv audiovisueller Medientheorien in der Analyse als solches sichtbar zu machen und zu versuchen, ihm einen geeigneten Namen zu geben. Dies soll im Folgenden mit dem Begriff des *Audioviduums* geschehen, das als »schwebend[e]« und dennoch »prägnante Einheit«, als »Komplex des Wissens« und »Anknüpfung[s]punkt] zwischen Texten und Artefakten« konzipierbar ist und das es als »Ordnungslinie« in »unterschiedlich[e] Geschichten in unterschiedlichen Medien« (ebd.) – d. h. hier gleichsam in die *Geschichts-* bzw. *Geschichtens*chreibung der Medientheorie – einzubringen gilt.

2.2 | KONKRETION: Das Audioviduum

Wie bis hierher gezeigt werden konnte, ist die skizzierte Frage nach dem *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie* in äußerst breite theoriegeschichtliche wie begriffliche Kontexte eingebettet. Vor diesem Hintergrund erscheint es notwendig, die aufgerufenen Horizonte in einem nächsten Schritt wieder zu verengen und den begrifflichen wie materiellen Rahmen zu konkretisieren, der für die folgenden Analysen relevant sein soll.

Was die bisherigen terminologischen Konturierungen anbelangt, so ist deutlich geworden, dass man es in diesem Feld mit vielfältigen, großen und somit theoriegeschichtlich deutlich vorbelasteten Begriffen zu tun hat; abgesehen davon, dass diese – ebenso wie die Formulierung des *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie* – sprachlich etwas umständlich daherkommen. Aus diesem Grunde soll im Folgenden ein alternativer Begriff vorgeschlagen werden, der das hier umrissene Forschungsanliegen und die damit verknüpften Fragen unter einem Dach zusammenfassen, vereinfachen und konkretisieren soll: das *Audioviduum*.

Das ›Audioviduum‹ ist eine Portemonteau-Wortbildung die in Kurzform für ›audiovisuelle Individuen‹ oder auch ›Audio-Video-Individuen‹ steht.⁵⁶ Das heißt, er bezeichnet wortwörtlich audiovisuelle Formierungen, die als (menschliche) Individuen identifiziert werden können und die in der Regel in Form von medialisierten Körpern und Stimmen auftreten. Dabei ist der Begriff im Kontext dieser

56 Für eine frühere, noch etwas stärker materialorientierte Verhandlung dieses Begriffs siehe Eckel (2012).

Arbeit allerdings doppelt konnotiert: In der obigen Definition scheint er zunächst auf konkretes mediales Material (Film, Fernsehen etc.) bezogen, das heißt als ›tatsächliches‹ *Auftreten oder Vorkommen hörbarer und sichtbarer, menschlicher Motive in audiovisuellen Medien*; im Hinblick auf die bisher skizzierte zentrale Frage dieser Arbeit – nach dem *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie* – hat der Begriff aber eine erweiterte Bedeutung, weil er eben nicht (nur) die Ebene des *Menschenmotivs in audiovisuellen Medien* adressiert, sondern vorrangig dessen Verhandlung bzw. Hervorbringung *innerhalb medientheoretisierender Texte*. Insofern ist das, was einige der frühen film- und radiobezogenen Schriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts als menschliches, ganz konkretes Motiv innerhalb audiovisueller Medien beschreiben und zum Anlass für ihre theoretische Reflexion nehmen als Audioviduum zu bezeichnen; gleichzeitig ist aber immer auch diese zweite Ebene – die der theoretischen Reflexion selbst – aufgerufen, wird doch das Audioviduum des Medientextes in dieser sprachlichen Verhandlung überhaupt erst als solches identifiziert und hervorgebracht. Das heißt, mit dem Audioviduum ist nicht nur ein konkretes, audiovisuelles ›Ding‹ gemeint, sondern zugleich ein bestimmter (anthropozentrischer) Analyse- und Fragehorizont, der nicht allein vom materiellen Bild-Ton-Individuum ausgeht, sondern stattdessen durch die ›Lupe‹ des theoretisierenden Diskurses diese individuellen Strukturen im Material erst hervortreten lässt. Das Audioviduum ist nach diesem Verständnis also zugleich eine konkrete, audiovisuelle Figuration und eine diskursiv generierte Denkfigur.⁵⁷

Es mag vor dem Hintergrund der bisher aufgespannten Begriffshorizonte wenig zielführend erscheinen, dass man sich nun – unter der erklärten Prämisse einer terminologischen Vereinfachung – mit dem ›Individuum‹ einen weiteren, großen, etymologisch vorbelasteten Begriff⁵⁸ einhandelt. Dies macht aber in mehrfacher Hinsicht Sinn, wie im nächsten Abschnitt zu den zentralen Bedeutungsdimensionen des ›Individuums‹ sowie der ›Audiovision‹ gezeigt werden soll.

57 Man könnte versuchen das Audioviduum auch ausschließlich als Motiv innerhalb von Medientheorien und somit als rein sprachlichen Diskurseffekt zu definieren. Gleichzeitig ist es aber ebenso denkbar und im Hinblick auf die Frage nach einem Anthropozentrismus von Medien(theorie) zielführend, sich konkrete Beispiele aus Filmen, Fernsehsendungen, Games o. ä. anzusehen, die diese Frage nach dem *Menschenmotiv als medienreflexivem Moment* audiovisuell (und nicht schrift-diskursiv) hervorbringen. Daher wird die Ebene des Audiovisuellen in Bezug auf das Auftreten von Audioviduen (als Fragehorizont) nicht kategorisch exkludiert (auch wenn sie in dieser Arbeit hinter den Schriftdiskurs zurücktritt), zumal der Versuch einer solchen kategorischen Trennung immer auch einer gewissen Unschärfe bzw. einem schwer aufrechtzuerhaltenden Schematismus unterliegen würde.

58 Siehe zu den verschiedenen Kontexten seiner Entwicklung und Nutzung z. B. Schiller (2006) und Ott (2015) oder auch die Beiträge in Famula (2014).

2.2.1 | Individuum und Audiovision

Auch bezüglich des *Individuums* lohnt es sich zunächst zur ursprünglichen Wortbedeutung zurückzukehren. Demnach steht der Begriff (von lat. »dividere« = teilen; »in-« = nicht-) für das »Unteilbare« oder auch das »Ungeteilte«. Der Begriff erscheint somit in seiner Allgemeingültigkeit fast noch diffuser als z. B. der zuvor aufgerufene Menschenbegriff, da als Individuum verschiedenste unteilbare/ungeteilte Einheiten bezeichnet werden können. So definiert Rudolf Eisler (1927) das Individuum als:

»Einzelding, Einzelwesen [...], Sonderwesen, ein von anderem Seienden (numerisch oder auch qualitativ) Verschiedenes, Eigenartiges, ein durch Denken auf Grund anschaulicher Daten fixiertes und bestimmtes, einheitliches Sein mit teils nur ihm eigenen, teils »allgemeinen« Qualitäten, Eigenschaften, Reaktionsweisen; ein eigenes, selbständiges Zentrum räumlichzeitlicher und kausal-teleologischer Beziehungen, ein sich selbst im Wechsel der Zustände dem Wesen oder der Form nach erhaltendes Ganzes, das zugleich Glied übergeordneter Ganzheiten ist und mit anderen Einheiten in Wechselwirkung steht; [...] im engeren Sinne ein einzelnes Lebewesen, ein Einzelmensch.« (Ebd.)

Diese Beschreibung scheint im Hinblick auf die Doppelbedeutung des Begriffs des Audioviduums insofern treffend, als auch hiermit (auf audiovisueller Ebene) eine ungeteilte Licht- und Schall-Formation als »Einzelding, Einzelwesen« oder auch »Sonderwesen« gemeint sein kann, ebenso wie (auf diskursiver Ebene) ein »durch Denken auf Grund anschaulicher Daten fixiertes und bestimmtes, einheitliches Sein mit teils nur ihm eigenen, teils »allgemeinen« Qualitäten« (und umgekehrt) (ebd.). Gleichzeitig weist die – laut Eisler »engere« – Definition des Begriffs darauf hin, dass unter einem Individuum vorrangig »Lebewesen« und spezifisch »Einzelmensch[en]« zu verstehen sind, der Begriff also mit einem gewissen Beiklang des Lebendigen⁵⁹ und – vor allem – Humanen ausgestattet ist. Auch Niklas Luhmann, für dessen Systemtheorie die Verhandlung (der Dezentralisierung) des Individuums relevant ist, verweist auf diese Synonymität von »Mensch« und »Individuum«.

»Das Wort »Individuum« gehört zu unserem alltäglich geläufigen Sprachschatz. Jeder weiß, was damit gemeint ist, und man notiert kaum noch, daß es sich um ein Fremdwort handelt. Gemeint ist der Mensch als Einzelperson, also etwas, was einem täglich begegnet und rasch erkennbar ist. Oft handelt es sich bei den Indi-

59 In diesem Zusammenhang sei auf die Begriffshistorie des Individuums im Kontext der Biologie verwiesen, wie sie z. B. Toepfer (2011) nachzeichnet.

viduen um gute Bekannte, sehr oft um Unbekannte, aber nie wird ein Zweifel an ihrer Individualität aktuell.« (Luhmann 1995, 125)

Allerdings gesteht auch Luhmann ein, dass der Begriff eine gewisse Entwicklung durchschritten hat, sodass seine enge Kopplung an den Menschen eine Ausformung relativ jungen Datums ist. Vor allem ab dem 17. Jahrhundert, so Luhmann (ebd.), komme diese begrenztere Bedeutung auf, während das ›Unenteilbare‹ zuvor grundsätzlich für alles Mögliche stehen konnte:

»Diese Kennzeichnung: daß etwas nicht zerlegt werden kann, ohne daß es dadurch in seinem Wesen zerstört wird, trifft auf vielerlei Gegenstände zu, zum Beispiel auch auf Blumenvasen.« (Luhmann 1995, 126)⁶⁰

Luhmann verweist damit auf eine Entwicklung des Individuumsbegriffs, die sich auch bei zahlreichen anderen Autor:innen nachgezeichnet findet. So wird das 17. Jahrhundert (teilweise auch schon das 16., 15. oder aber erst das 18.)⁶¹ mit Vorliebe als Epoche einer »Entdeckung des Individuums« (z. B. bei van Dülmen 1997 oder Rudolph 1998) bezeichnet. Der Begriff des Individuums ist folglich klar verwoben mit der von Foucault beschriebenen Phase einer zunehmenden Anthropologisierung der Wissenschaften vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in der der Mensch als Gattung und Einzelwesen zum Zentrum wissenschaftlicher Erkenntnis, aber eben auch zum Inhalt von spezifischen Formen der Literatur (Autobiografie, Tagebuch, Briefwechsel, Roman, etc.; vgl. z. B. van Dülmen 1997, Ulbricht 2001) und der bildenden Kunst (vor allem im Selbstporträt; vgl. z. B. Boehm 1985, Rudolph 1998, van Dülmen 1998, Wagner 2001) wird.⁶²

60 Dass hier Luhmann in Bezug auf das Individuelle wie zuvor Wendler/Engell (2009, 2011) in Bezug auf ihr Konzept des Filmmotivs auf eine Vase als Beispiel zurückgreifen, scheint zumindest anekdotisch interessant.

61 Hingewiesen sei hier speziell auf van Dülmens Bücher *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800* (1997), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000* (1998) sowie *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (2001), in denen er – ergänzend zu den gängigen Vorstellungen von einer ›Entdeckung des Individuums‹ in der Renaissance und/oder während der Aufklärung – auf (schon) frühere, hoch- und spätmittelalterliche Tendenzen zur Anerkennung des Menschen als Individuum hinweist.

62 Es wäre produktiv, hier auch noch einmal genauer zwischen den Begriffsgeschichten von Individuum, Subjekt und Person zu unterscheiden, was aber in diesem Rahmen nicht fundiert geleistet werden kann, gerade weil die Unterscheidungen teils stark variieren. So ist bei Foucault primär der Subjektbegriff zentral (vgl. Bublitz 2014), wobei das Subjekt aus der gouvernementalen (Über)Formung bzw. Dimensionierung des Individuums besteht und eng an Foucaults Konzept der Disziplargesellschaft gekoppelt ist; deren Spezifikum sei eine »Machtform, die aus Individuen Subjekte macht« (Foucault 1987 [1982], 246). Luhmann beschreibt es ähnlich, wenn er die Verkopplung der Vorstellung des menschlichen Individuums mit seiner Selbstermächtigung

Doch auf diese rückblickende ›Entdeckung‹ des Individuums (als dezidiert *menschliches* Individuum), die je nachdem ab dem 15., 16., 17. oder 18. Jahrhundert stattfindet, sowie seine Etablierung in den Humanwissenschaften, scheint mit dem 20. Jahrhundert eine ›Krise‹ dieses Konzepts zu folgen, wie sie sich auch bei Foucault ankündigt und wie sie in verschiedensten Kontexten schon um die Jahrhundertwende (z. B. bei Simmel 1984 [1903, n. 1913]), im Zuge der Etablierung der Philosophischen Anthropologie ab den 1920er Jahren (z. B. bei Scheler 1927⁶³) und der kritischen Theorie ab den 1940er Jahren (z. B. bei Adorno und Horkheimer 1989 [1950])⁶⁴ verhandelt wird (vgl. auch Thies (1997)).⁶⁵

als Subjekt für den Übergang zum 19. Jahrhundert festlegt: »Im 18. Jahrhundert gibt es bereits viele Anzeichen für ein neuartiges Individualitätsverständnis. Erst um 1800 verschmelzen aber Subjektivität und Individualität. Der Mensch wird als ein Wesen bestimmt, das sich selbst individualisiert: als selbstbezügliches Subjekt, das sich selbsttätig so viel Welt als möglich aneignet und sich dadurch selbst bestimmt« (Luhmann 1995, 127). In beiden Fällen scheint also das Individuum eine grundsätzlichere Kategorie zu sein, die durch gesellschaftliche Einbindung allerdings immer schon als Subjekt in einer zeitspezifischen Weise geformt ist. Bei Frank findet sich (in Auseinandersetzung mit bzw. Abgrenzung von Foucault) eine etwas andere Aufteilung der Begriffe: »Ich werde im folgenden (!) von Subjekten als von allgemeinen, von Personen als besonderen und von Individuen als von einzelnen Selbstbewußtseinen sprechen« (Frank 1988, 9). Hier erscheint also das Subjekt als die grundsätzliche Kategorie, die lediglich über die Person (als herausgehobenes Einzelsubjekt) sowie als Individuum (als Einzelbewußtsein) differenzierbar ist, wobei vor allem die Kopplung des Individuums an ein »Bewußtsein« und nicht an Körperlichkeit interessant ist. Da sich der Begriff des Audioviduums allerdings eher in einem *wortwörtlichen* Sinne auf das Individuum bezieht und er daher schlicht und basal eine unteilbare, vermenschlichtbare (nicht tatsächlich geistige, sondern körperlich-stimmlich maximal als solche interpretierbare) Formation bzw. deren diskursive Verhandlung meint, sollen die genannten weiteren, stärker gesellschafts- und geistbezogenen Fragen nach dem (menschlichen) Individuum, die Foucault, Luhmann oder auch Frank aufwerfen, zugunsten der Gegenstandseingrenzung hier tendenziell vernachlässigt werden.

- 63 Scheler schildert hier den aktuellen ›Stand‹ des Menschen in der Welt in gewisser Weise als Krise des Individuums, wenn er schreibt: »Wir sind in der ungefähr zehntausendjährigen Geschichte das erste Zeitalter, in dem sich der Mensch völlig und restlos problematisch geworden ist: in dem er nicht mehr weiß, was er ist; zugleich aber auch weiß, dass er es nicht weiß« (Scheler 1927, 162).
- 64 Als Beiträge bzw. Fragmente, die diese Krise des Individuums explizit so betiteln wären neben dem genannten Text (»Die verwaltete Welt oder: Die Krisis des Individuums«, Adorno/Horkheimer/Kogon 1989 [1950], 121ff.), etwa auch noch zu nennen: »Ende des Individuums« (Horkheimer 1985, 318) oder »Ursprung und Ende des Individuums« (Adorno/Horkheimer 1985, 437ff.).
- 65 Die geschilderte Krise des ›Individuums‹ ist dabei natürlich vielfach eng verschaltet mit einer Krise des ›Menschen‹ und dies vor allem im Hinblick auf dessen Eingebundensein in Medienumwelten. Genannt werden könnte hier also ebenso Günther Anders mit seiner Feststellung einer »Antiquiertheit des Menschen« (1992 [1956]), in der er eine Krise des Menschen vor allem an der Etablierung des Fernsehens festmacht.

Diese Unsicherheiten in Bezug auf die Stellung des Individuums in der modernen Gesellschaft⁶⁶ gehen mit der Zeit einher mit Verhandlungen und Umdeutungen nicht nur des Konzepts, sondern auch des Begriffs ›Individuum‹, die seine tendenzielle und alltagssprachliche Einengung auf den Menschen (oder zumindest: auf Lebewesen) aufweichen zugunsten der (Wieder-)Einschließung ›anderer‹ Individuen, namentlich: Dinge, Maschinen, Technologien. Beispielhaft sei in diesem Punkt auf Gilbert Simondon (2012 [1958]) verwiesen, der – beeinflusst von Norbert Wiener (1992 [1948]) und der Kybernetik⁶⁷ – eine Idee »technischer Objekte« (Simondon 2012 [1958]) entwickelt, die er nicht nur als Elemente, sondern ebenso als Individuen und (verknüpft untereinander oder auch mit biologischen und menschlichen Individuen) als Ensembles denkt (vgl. ebd., 14f.).⁶⁸ Dabei zeichnet er eine historische Spezifik in Bezug auf diesen technologisierten Individuumsbegriff nach: So sei die Technik zunächst stärker als Werkzeug (Element), dann als Konkurrenz (Individuum) und schließlich – in Zeiten der Kybernetik – als Ensemble konzipierbar. Über die mittlere Phase dieser Entwicklung schreibt er:

»Das technische Individuum wird [...] für einige Zeit zum Gegenspieler des Menschen, zu seinem Konkurrenten, denn in Zeiten, in denen nur das Werkzeug existierte, war der Mensch das Zentrum der technischen Individualität: Nun nimmt

66 Individuum und Gesellschaft sind dabei für die Sozialwissenschaft ein sehr genereller Kontrast- und Bezugsrahmen; siehe exemplarisch etwa Norbert Elias (1991, *Die Gesellschaft der Individuen*), Beck (1994, *Risikante Freiheiten. Individualisierung in der modernen Gesellschaft*), Goffman (2009, *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*) sowie zu Individuum und Gesellschaft als Grundbegriffen der Soziologie bspw. Schroer (2001, *Das Individuum der Gesellschaft. Synchrone und diachrone Theorieperspektiven*) sowie Abels (2009, *Einführung in die Soziologie Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft*).

67 Erneut sei hier auf Bergermanns Studie zur Medienwissenschaft als »leerem Fach« (2015) verwiesen, in der sie die Parallelen der Gründungsdiskurse von Medienwissenschaft und Kybernetik um ein »leeres Zentrum« herum beschreibt und dabei auch auf die Vernachlässigung des Mensch(lich)en – vor allem im Hinblick auf Aspekte wie *race*, *class* und *gender* – eingeht.

68 Als weiteres Beispiel könnte ergänzend auf Peter Frederick Strawson verwiesen werden, der in seinem etwa zeitgleich erschienenen Buch *Individuals* (1959) unter diesem Titel und aus der Warte der analytischen Philosophie die Frage nach den ›Einzeldingen‹ (particulars) untersucht, wobei er darunter (materielle, nicht nur menschliche) Körper, Geräusche, Personen und Monaden subsumiert (vgl. ebd. 15ff.). Parallel adressiert er aus sprachphilosophischer Sicht das Verhältnis von Subjekt und Prädikat, wobei auch hier das ›Subjekt: im Sinne seiner grammatologischen Bestimmung und nur in zweiter Linie als menschliches Subjekt verstanden wird (vgl. ebd. 137ff.). Interessanterweise lautet die deutsche Übersetzung des Titels *Einzelding und logisches Subjekt (Individuals)* (Strawson 1972); wie es scheint wollte man hier den Begriff »Individuals« nicht schlicht als »Individuen« ins Deutsche übersetzen, sondern wandelte den Titel in eine Erklärung um, dass es bei Strawson eben nicht um menschliche, sondern dinghafte Individuen geht. Für eine kritische Auseinandersetzung mit den Ansätzen von Strawson im Hinblick auf seinen Individuums- und Subjektbegriff siehe Frank (1988, 17ff.) sowie Mohr (1988).

die Maschine den Platz des Menschen ein, weil der Mensch eine Maschinenfunktion erfüllte, jene des Werkzeugträgers.« (Ebd., 14)

Bei Simondon geht der Anthropozentrismus also, ausgelöst durch eine mit der Industrialisierung und Modernisierung zunehmende Zentralstellung technischer Objekte, in eine Art Technikzentrismus über, wobei er die daraus resultierende, geschilderte Form der Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine für nicht gerechtfertigt und schädlich hält. Die Lösung sieht er in der Anerkennung der Technik als Teil von Kultur und im Konzept des Ensembles, also der gleichwertigen Verknüpfung verschiedenster (nicht-)menschlicher biologischer und technologischer Elemente und Individuen.⁶⁹ Der Anthropozentrismus wird bei ihm somit nicht schlicht von einem Technikzentrismus ab- bzw. aufgelöst, sondern Mensch und Technik werden auf Ensemble-Ebene als egalisiert und miteinander verschränkt angenommen.

Diese Sichtweise auf das Individuum schreibt sich auch in Simondons weiterer Auseinandersetzung mit dem Begriff fort, die er in seinem Buch *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (2005 [1964]) intensiviert. Darin stellt er gerade die Stabilität und Festschreibung, die die Idee des Unterteilten und Unteilbaren suggeriert, kritisch infrage. Vielmehr geht es ihm um die Prozessualität, in der sich Vorstellungen des Individuellen ausbilden und immer wieder in Phasen anders stabilisieren. Nicht das Individuum interessiert ihn also, als ontologische Größe, Ding oder Lebewesen im Sein, sondern sein Werden im Prozess der *Individuation*. Seine Kritik richtet sich gegen jene Ansätze, die vom Individuum ausgehend das Sein erschließen wollen, statt in einer Art »umgekehrten Ontogenese« (Simondon 2007 [1964], 29; Herv. i. O.) die Bedingungen zu fokussieren, die zu dieser Genese der Individuen führen:

»Wenn man hingegen davon ausginge, daß die Individuation das Individuum nicht nur hervorbringt, würde man die Etappe der Individuation nicht rasch zu durchschreiten suchen, um zu jener letzten Wirklichkeit zu gelangen, welche das Individuum ist. Man würde versuchen, die Wirklichkeit der Ontogenese in ihrem ganzen

69 Von Schmidgen (2012) wird Simondons Haltung daher auch als der Kybernetik kritisch gegenüber eingeschätzt: »Was dabei sichtbar wird, ist letztlich ein philosophischer Gegenentwurf zum damals dominanten Programm der Kybernetik. Die Arbeiten von Norbert Wiener und Ross Ashby sind Simondon wohlvertraut, und er schätzt sie als wichtige Schritte auf dem Weg zu einer Erfahrungswissenschaft der technischen Objekte. Doch Simondon kritisiert die kybernetische Methode auch, weil sie die Auseinandersetzung mit der Technik auf ein Studium ›Schwarzer Kästen‹ reduziert, bei denen nur noch Zustandsänderungen zwischen Eingangs- und Ausgangsgrößen registriert werden. Also öffnet er diese Kästen, um deren Innenleben und die Verknüpfung mit der ebenfalls technisch geprägten Umwelt zu betrachten« (ebd.).

Verlauf zu erfassen und *statt die Individuation ausgehend vom Individuum vielmehr das Individuum durch die Individuation hindurch zu erkennen.*« (Ebd., 31; Herv. i. O.)

Auch wenn sich Simondon mit seinem Konzept der Individuation sehr grundsätzlich auf die Beschaffenheit des Seins (nicht nur des menschlichen) fokussiert, ist seine Betonung der Bedeutung des Prozesshaften, das dem Individuum vorausgeht und dass ihm gleichzeitig weiterhin als Potenzial innewohnt, hilfreich für die Konzeption des Audioviduums, denn auch jenes wird hier nicht als stabile, materielle Größe behauptet und untersucht, sondern gerade in seinem prozess- und phasenhaften Hervortreten – im Medium bzw. im Diskurs. Auch das Audioviduum gilt es demnach »durch die Individuation hindurch zu erkennen« (vgl. ebd.).

Bezeichnend ist zudem, dass die in der frühen Medientheorie konstruierten Audioviduen genau an der Schwelle zwischen den ›nur‹ physikalischen und den lebendigen Individuen angesiedelt sind, wie sie Simondon (ebd., 34ff.) entlang der Intensität ihrer inneren Tendenz zur fortgeführten Individuation differenziert. Das Audioviduum als Nicht-Lebendiges, das aber mit dem Lebendigen (Mensch[lich]en) in einem engen Verweiszusammenhang steht, scheint genau deshalb für Fragen der Individuation interessant.

Simondons Begriffe des Individuums und der Individuation lassen sich somit als ein weiterer, ideeller Rahmen für die Konstruktion des Audioviduums mitdenken. Vor allem die Simondon'sche Betonung des Werdens ist produktiv, weil es anhand des Audioviduums um eine Verhandlung der Verhältniszugrenzen von Mensch und Medium geht und damit *nicht* um eine Festschreibung, sondern die rückwirkende Rekonstruktion eines ständigen Prozesses des Werdens und vorübergehenden Stabilisierens⁷⁰, bei dem die Auflösung des Menschen im emergierenden Bewegtbild und Ton schließlich zu einer Individuation der Medien führt (die sich seitdem individuierend stetig fortführt).

Simondon folgend lassen sich damit zweierlei für die späteren Analysen wichtige Aspekte mit dem Begriff des Individuums verknüpfen: dass dieses 1) seine menschliche Konnotation im Zuge von Industrialisierung, Modernisierung und (spätestens) Kybernetik einbüßt und dass es 2) stets im Hinblick auf seine Genese gedacht werden muss.

Die Kybernetik und das Bedürfnis das Verhältnis von Mensch und Technik neu zu denken sind somit einer der Schauplätze des 20. Jahrhunderts, an dem eine Umorientierung des Individuumsbegriffs stattfindet – weg von einer anthropozentrierten Auslegung, hin zu einer breiteren Verwertbarkeit.⁷¹ Eine weitere,

70 Simondon (2007 [1964], 32f.) spricht hier auch von einem Zustand der »Metastabilität«, der den Individuationsprozess bedingt und rahmt.

71 Und dieser Entwicklung tragen Ansätze wie die ANT, der Posthumanismus, der new materialism etc. aktuell natürlich weiterhin Rechnung (siehe auch Kapitel 2.1).

kritische Verhandlung des Begriffs ist in der (zumindest theoretisch) vollständigen Infragestellung der Relevanz des Individuums für die Sozialwissenschaften durch Niklas Luhmann ab den 1980er Jahren zu sehen. Dieser entwirft mit seiner Systemtheorie eine Soziologie, die das menschlich gedachte Individuum nur noch als psychisches sowie biologisches System außerhalb und somit als Umwelt gesellschaftlicher Systeme konzipiert, wobei der Grund für diesen prekären Status des Individuums in der zunehmenden Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften liege.⁷² Verhandelt wird dies bei Luhmann z. B. im Zuge seiner Auseinandersetzungen mit dem System der Massenmedien, welches er an das Vorliegen von Kommunikation koppelt. Diese sei aber – so seine These – eben nicht vom Vorhandensein von Individuen als Ursprungs- und Empfangsorten dieser Kommunikation (als Teil des Systems) abhängig⁷³, sondern existiere unabhängig davon, was die Individuen in die Sphäre der Systemumwelt ausgliedert:

»Die bisher durchgeführten Untersuchungen hatten entschieden und ausschließ-lich für die Systemreferenzen ›Gesellschaft‹ und ›Massenmedien‹ optiert und alles andere in deren ›Umwelt‹ verwiesen. Damit blieben auch Individuen als lebende Körper und als Bewußtseinssysteme außer Betracht. Wir konnten zwar von Indi-viduen sprechen, *und in der Tat kommt kein System der Massenmedien aus, ohne Namen zu nennen oder Bilder von Menschen zu übermitteln*. Aber das sind dann offensichtlich nur *Themen der Kommunikation oder abgebildete Objekte*, und es geht in allen Fällen auf Entscheidungen im System der Massenmedien, also auf Kommunikationen zurück, ob sie genannt oder gezeigt werden oder nicht. Es sind nicht die Individuen

72 Auch Luhmann schildert diesen Prozess als historische Entwicklung, wie oben bereits angedeu-tet, in der das Individuum zunächst aus den sich ausdifferenzierenden und damit komplexer werdenden Bedingungen gesellschaftlicher Strukturen ab dem 16./17. Jahrhundert hervorgeht: »Durch die Komplexierung der Gesellschaftsstruktur und durch die sachliche und zeitliche Differenzierung der Rollen ist der Punkt gesetzt, an dem das Individuum erscheinen muß; viel-leicht muß man sogar sagen: für sich selbst zum Problem, werden muß. Die allgemeinste An-forderung an den Menschen ist: eine solche Sozialordnung aushalten zu können (und nicht, wie früher: in der Natur zu überleben). Dafür muß der Mensch individualisiert werden, damit er der jeweiligen Konstellation, in der er sich findet, ihren Reibungen, Konflikten, wechselnden Anfor-derungen und Anschlußmöglichkeiten gerecht werden kann; er muß eine Identität finden und deklarieren, damit sein Verhalten in dieser nur für ihn geltenden Konstellation an Hand seiner individuellen Person für andere wieder erwartbar gemacht werden kann« (Luhmann 1995, 131f.; Herv. i. O.). Durch die systematische Ausdifferenzierung der Gesellschaft wird somit nach Luh-mann eine vorher behauptete Einheit des menschlichen Seins in verschiedene Rollen aufgespal-ten und daher als immer schon gefährdet und uneins konzipiert; im Rahmen dieser Gefährdung und Aufspaltung wird wiederum mit dem Individuum ein Gegengewicht geschaffen, dass diese Stabilität trotz widriger gesellschaftlicher Umweltbedingungen behauptet.

73 Gleiches wurde ja bereits für die propagierte Geistlosigkeit der Geisteswissenschaft nach Kitt-ler (1980) festgestellt.

selbst. Es sind nur Personen, nur ›Eigenwerte‹, die jedes Kommunikationssystem erzeugen muß, um sich selbst reproduzieren zu können.« (Luhmann 1996, 190; Herv. J. E.)

Es geht Luhmann also eben nicht um tatsächliche, menschliche Individuen, sondern um die ideelle Funktion, die sie innerhalb massenmedialer Systeme einnehmen. Zudem treten sie nicht selbst in die Kommunikationszusammenhänge ein, sondern sind maximal in Form von Körpern und Namen in Bild, Ton, Schrift etc. als kommunikationsnützlicher ›Verweis‹ auf eine vermeintliche Systemumwelt vertreten. Abgesehen davon, dass auch Luhmann hier kurzzeitig das mediale System, das er konzipiert, medientheoretisch in Beziehung setzt zum Auftreten von ›Audioviduen‹ in ihm, und dass es auch hier also um eine Differenzziehung geht zwischen unzugänglichen, umweltlichen Individuen und dem, was sich innerhalb des massenmedialen Systems als ihre scheinbaren, anschlusskommunikationsförderlichen Stellvertreter:innen formiert/figuriert, geht es an dieser Stelle zunächst nur darum festzustellen, dass hier das Individuum in seiner Bedeutung selbst für ein Fach, das so sehr auf es zugeschnittene erscheint wie die Soziologie, zu einer Randerscheinung wird.⁷⁴

Daran anschließend sei ein letzter, beispielhafter Moment der Krise skizziert, der sich auf die Idee der Unteilbarkeit des Individuums bezieht und der in den 1990er Jahren von Gilles Deleuze (1993 [1990]) in seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* ausformuliert wird. Darin schildert er den Weg von den Foucault'schen Souveränitäts- und Disziplinar- zu den aktuellen Kontrollgesellschaften, wobei der Unterschied u. a. darin bestehe, dass in letzteren der Mensch nicht mehr als Individuum mit klarer Signatur und Positionsnummer in Raum und Zeit bestimmbar sei, sondern dass er stattdessen innerhalb eher modularer Prozesse als variable Chiffre auf- und wieder abtauche bzw. in diesen Prozessen dadurch immer schon als Einheit aufgelöst und nicht feststellbar sei (vgl. ebd., 257).⁷⁵ »Die Individuen sind ›dividuell‹ geworden, und die Massen Stichproben, Daten, Märkte oder ›Banken‹« (ebd., 258)⁷⁶ – so schildert es Deleuze. Man befinde sich in einem Stadium, in dem die »individuellen oder numerischen Körper durch die Chiffre eines ›dividuellen‹ Kontroll-Materials ersetzt« (ebd., 262) würden.

74 Gleiches wurde ja bereits für die propagierte Geistlosigkeit der Geisteswissenschaft nach Kittler (1980) festgestellt.

75 Dies ähnelt in gewisser Weise wieder der epistemischen Konstruktion des Menschen in den Schilderungen Foucaults, aber der Unterschied mag nun darin bestehen, dass der Mensch sich in der (Post)Moderne zunehmend seines immer schon gespaltenen Zustands selbst stärker bewusst wird.

76 Zur Begriffshistorie des Dividuellen siehe überblicksartig z. B. auch Toepfer (2011).

Diese Idee des ›zersplitterten Individuums‹, das vor allem in der modernen Gesellschaft seinen vormals vermeintlich stabilen Kern verliert, findet sich zeitgleich – und hier wieder eher bezogen auf menschliche Individuen – im Umfeld der Cultural Studies bei Stuart Hall⁷⁷:

»We can no longer conceive of ›the individual‹ in terms of a whole, centred, stable and completed Ego or autonomous, rational ›self. The ›self‹ is conceptualized as more fragmented and incomplete, composed of multiple ›selves‹ or identities in relation to different social worlds we inhabit, something with a history, ›produced‹, in process. The ›subject‹ is differently placed or positioned by different discourses and practices.« (Hall 1996, 225)

Die Auflösung des Individuums in Einzelteile bzw. sein ›Zersplittern‹ und ›Zerfließen‹ im biologisch-technologisch-sozialen Sein, das es nicht mehr nur umgibt, sondern durch es hindurchgeht, scheint somit ein Topos, der sich mit dem 20. Jahrhundert in die Debatten verschiedenster Fachdisziplinen einschleicht und somit die glorreiche Geschichte der Entdeckung des Individuums zu beenden droht.⁷⁸

Es soll hier nun aber nicht intensiver darum gehen, den Individuumsbegriff in allen seinen Facetten und in seiner Einbettung in historische wie aktuellere Debatten (von Antike und Mittelalter, über Renaissance und Aufklärung hin zu Kybernetik und ANT etc.) nachzuzeichnen; auch weil zuletzt Michaela Ott dies in ihrem Buch *Dividuationen* (2015) sehr umfassend vorgenommen hat.⁷⁹ Aufbauend auf Simondons Begriff der Individuation und Deleuzes Begriff des Dividuums entwickelt sie darin die Idee eines immer schon nicht ungeteilten Individuums als Dividuum im Werden, dem sie mit dem Begriff der »Dividuation« (ebd.) Rechnung trägt.⁸⁰

77 Ebenso könnte hier Ulrich Beck (1986) genannt werden mit seinem Konzept der »Risikogesellschaft«, die das moderne Individuum vor die Herausforderung der in viele Teile zersplitterten Biografie stellt.

78 Für eine medienwissenschaftliche Reflexion auf diese Bewegung sei hier erneut exemplarisch verwiesen auf Tholen (1994, 2002) sowie Zons (2001).

79 Siehe zudem auch Simondons umfassende Nachzeichnung der Begriffsgeschichte des Individuums (Simondon 2005, 339ff).

80 Die Entwicklung des Individuumsbegriffs fasst sie dabei in Hinsicht auf ihr Konzept der Dividuation folgendermaßen zusammen: »Im Hinblick darauf soll die knappe Rekonstruktion der Begriffsgeschichte zum Individuum [...] in Erinnerung rufen, dass die Vorstellung unveränderlicher und unteilbarer Letzteinheiten in ihrer über zweitausendjährigen philosophischen Ausprägung keineswegs nur auf den Einzelmenschen gerichtete Bedeutungen entfaltet hat. Vielmehr wurden unter dem Individuumsbegriff sowohl ontologische, gesellschaftliche wie ökologische ›Entfaltungen durcheinander‹ und mögliche Grenzziehungen in ihnen und zwi-

Interessant sind diese selektiv nachvollzogenen Verhandlungen und Wandlungen des Individuumsbegriffs für die Konzeption des »Audioviduums« nun aber insofern, als sie einen vieldimensionalen Hintergrund abgeben für das, was im Folgenden an medialen In/Dividuationsprozessen⁸¹ beschrieben werden soll. So wurde bereits darauf verwiesen, dass der Begriff des Individuums auf etwas »Unteilbares«, ein stabiles Element in einer Umwelt, einem Milieu, einem Ensemble oder einem Gefüge hinweist, was insofern für das Audioviduum zutrifft als es sich (als *Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie*) in verschiedensten, materiell-konkreten wie diskursiv-sprachlichen Kontexten als eine scheinbar stabile Einheit manifestiert. So verschmelzen im Filmbild Lichtpunkte zu menschlichen Körpern und Formen, im Ton Schallfrequenzen zu menschlichen Stimmen und beides zusammen verschmilzt im Tonfilm zu einem sicht- und hörbaren Etwas⁸², das wiederum von der Medientheorie als »jemand« beschrieben wird. Gleichzeitig aber – und das ist die weitere Bedeutungsdimension, die sich entlang der nachgezeichneten Begriffsgeschichte auftut – ist die Konnotation des »Menschlichen«, die das Individuum spätestens seit dem 18. Jahrhundert begleitet, eine »Verhandlungssache«. Das heißt, im Begriff schwingt seitdem vorrangig der Beiklang des Menschlichen mit, aber er kann ebenso gut (in kybernetischen und posthumanen Zeiten) auch/wieder andere (technische, tierische, pflanzliche) Individuen meinen. Das Hervorheben des menschlichen Individuums, wie es sich in den frühen Film- und Funktheorien findet, erscheint vor diesem Hintergrund genau diese Zuschreibung des einerseits Menschlichen und andererseits Nicht-Menschlichen (weil eben doch nur Materiellen bzw. Medialen)

schen ihnen problematisiert. Von Anbeginn an wurde mit dem Widerspruch zwischen unveränderlicher Einzelgröße und Veränderung ihrer Aggregatzustände gekämpft. Vorstellungen von Ungeteiltem wurden mit Beobachtungen von Unterteiltheit zwangsharmonisiert. Insgesamt lässt sich an der Begriffsgeschichte des Individuums der verzweifelte Versuch ablesen, als unveränderliche Letzteinheit zu behaupten, was nur in dynamischen und vielfältigen Gefügen zum Leben gelangt und für Autogenesen ebenso wie für Werdensprozesse und umfangreichere Komplexionen zuständig ist. Heute scheinen die technologisch verbesserten Inblicknahmen zu bestätigen, dass der Begriff Individuum weder für Lebewesen, soziale Gebilde noch für Bausteine des Universums jemals angemessen gewesen ist. Ein letztes Unteilbares ist weder im physikalischen Bereich, um wie viel weniger im biologischen, soziologischen Bereich oder in jenem der Kunst endgültig angebar. Insofern bedeutet die hier angebotene Ersetzung des Individuumsbegriffs durch jenen der Dividuation und des Dividuellen auch eine Befreiung des Begriffs, die Freilegung seiner inneren Querstrebigkeit und Vieldeutigkeit« (Ott 2015, 24f.).

81 Zur Produktivität des Schrägstrichs in solchen Wort- und Konzeptgefügen siehe Linseisen (2020, 58ff.)

82 Ein Seitenblick auf die Gestaltpsychologie bzw. -theorie wäre hier ein weiterer, lohnender Anknüpfungspunkt, die sich nahezu parallel zur Etablierung von Film und Rundfunk in den 1910er und 1920er Jahren entwickelt (vgl. z. B. Wertheimer 1925 [1924]) und etwa mit Arnheim (2000 [1954]) einen Vertreter aufweist, der sich ebenso Film und Radio zuwendet.

in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz konkret zu verhandeln. Das Audioviduum der 1910er bis 1930er Jahre kann somit als eine kritische Reflexionsfigur des Menschlichen und Individuellen im Angesicht des Medialen angesehen werden. Es stellt quasi eine ›Zwischenetappe‹ innerhalb der geschilderten Debatten dar, die sich von der ›Entdeckung‹ und Etablierung des Menschenindividuum bis ca. 1900 (wie sie bei Foucault und anderen beschrieben wird) und der Neukonzeption dieses nicht mehr nur Menschen-Individuum unter ›technologischen Bedingungen‹ (Hörl 2011) ab den 1940er Jahren erstreckt.

Die beschriebene Ambivalenz menschlich/nicht-menschlich ist somit der eine zentrale Aspekt; hinzu kommt ergänzend die vor allem für die (Post)Moderne zentrale Feststellung, dass das Individuum in seiner Unteilbarkeit immer schon individuell, also in sich gespalten ist (und war). Auch dieser Aspekt wird anhand des Audioviduums verhandelt, weil Stummfilm und Funk als ›neue Medien‹ zunächst dafür sorgen, dass das menschliche Individuum eben *nicht* in seiner ›Gänze‹ (d. h. unter medialen Vorzeichen: nicht mal mehr mit Körper *und* Stimme) reproduziert werden kann.⁸³ Der Mensch ohne Stimme im Bild bzw. ohne Körper im Ton wird damit zum Ausgangspunkt für intensive Debatten, an denen am Ende die produktive ›Einmischung‹ des Technischen, die den Menschen entweder seiner Körper- oder Stimmdimension beraubt, als die besondere Qualität dieser neuen Ausdrucksmedien begrüßt wird. Ohne den folgenden Analysen zu weit vorgreifen zu wollen, ist es vor diesem Hintergrund besonders interessant zu beobachten, dass die schließlich Ende der 1920er Jahre mit der Einführung des Tonfilms folgende, finale Realisierbarkeit des Audioviduums, die quasi eine zuvor ersehnte Wiedervereinigung von menschlichem Körper und Stimme bedeutet, als weniger spektakulär und begrüßenswert beschrieben wird, als es die vorhergehenden Debatten vermuten lassen. Dass menschliche Individuen im Tonfilm nun wieder als körperlich-sprechende Ganzheit auftreten können, erscheint somit nicht als langersehnte Errettung des Menschen (und des Mediums), sondern wird entweder zum Problem (weil es die inzwischen als solche akzeptierten künstlerischen Fähigkeiten der Einzelmedien Stummfilm und Rundfunk wieder negiert) oder aber das Faktum des Audioviduums verliert schlichtweg an Relevanz, weil sich das Interesse am Menschen zugunsten eines Interesses am Medialen aufgelöst hat, so scheint es. Die einschränkende In/Dividualität der auf Körper oder Stimme reduzierten (und damit schon grundsätzlich in sich gespaltenen) ›Medienmenschen‹, die sich in den 1910er bis 1920er Jahren als Qualität der Medien durchsetzt, sorgt dafür, dass zur Zeit des realisierbaren

83 Dass das menschliche Individuum in der Regel äußerlich nicht nur aus Stimme und Körper (sondern z. B. auch Geruch, Haptik etc.) besteht ist für die Film- und Rundfunkdebatten dabei eher irrelevant.

Audioviduums dieses weniger erstrebenswert erscheint als zu Zeiten seiner Nicht-Realisierbarkeit.

Als dritter und letzter Aspekt ist schließlich – angelehnt an Simondon und Ott – die dynamische Komponente des Individuumsbegriffs für das Konzept des Audioviduums gewinnbringend – dass also die Spannungsverhältnisse zwischen Mensch und Medium sowie dem Unteilbaren und dem Dividuellen stets als Prozesse zu denken sind. Die Frage nach dem Audioviduum (als eine begrifflich behauptete feste Größe) wird somit stets im Hinblick auf dessen Individuation in einer technisch-menschlichen ›Ensemblage‹ hin perspektivierbar.

Alle drei Aspekte – die historisch variable Konnotation des Individuumsbegriffs als etwas (Nicht-)Menschliches, das mit ihm verbundene Spannungsverhältnis zwischen Unteilbarkeit und Teilbarkeit sowie sein prozesshaftes Werden in der Individuation – lassen somit das Individuum (als Begriff, Idee und Konzept) als Grundbaustein für die Neukonzeption eines medienspezifischen *Audioviduums* besonders geeignet erscheinen. In Bezug auf dieses *audiovisuelle Individuum* gilt es nun jedoch ergänzend den zweiten Bestandteil – die *Audiovision* – zu spezifizieren.

Warum also ist gerade die Etablierung audiovisueller Medien für die Fragestellung nach dem Motiv des Menschen in der Medientheorie interessant? Und gibt es begriffliche Kontexte, in die sich die Frage nach der Kopplung von Audio (lat. = hören [können]) und Video (lat. = sehen [können]) einordnen lässt?

Tatsächlich ist das Feld der ›Audiovisualität‹ bzw. der ›Audiovision‹ (begriffs-) theoretisch weniger intensiv bearbeitet und reflektiert (verglichen zumindest mit einem ideengeschichtlich weitreichenden Begriff wie dem des Individuums). Generell sind beide Termini stark an den Film (vgl. Chion 1994 [1990]) bzw. noch stärker an bild-ton-basierte Medien generell (vgl. z. B. Zielinski 1994, Hess-Lüttich 2001) gekoppelt und gelten sozusagen als Sammelbegriff für jegliche medialen Formationen, die zum Teil schon vor, aber vor allem mit und nach der Etablierung des Tonfilms Visuelles und Akustisches kombinieren.⁸⁴

Siegfried Zielinski (1994) beschreibt die Etablierung der *Audiovisionen* in seinem gleichnamigen Buch als »*audiovisuellen Diskurs*« (ebd., 13; Herv. i. O.), der sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts formiere, an kulturindustrielle Logiken gebunden

84 Damit gemeint sind also vorrangig Film, Fernsehen und Video, aber auch in Bezug auf Computerspiele wird der Begriff in Anschlag gebracht – etwa bei Gundolf S. Freyermuth (2015, 112f), der verschiedene Formen der Immersion an den Begriff der Audiovisualität koppelt. Hier stellt sich allerdings die Frage, inwiefern (digitale) Spiele nicht oft gerade diese Beschränkung der reinen Audiovisualität im Hinblick auf die Immersion überschreiten (z. B. über vibrierende Controller, bewegungsbasierte Virtual Reality-Umgebungen und generell Haptik und Motorik einschließende Systeme).

sei und das Subjekt in spezifischer Art und Weise im Mediendispositiv platziere. Dazu führt er aus:

»Er [der audiovisuelle Diskurs] umfaßt sämtliche Praxen, in denen mit Hilfe technischer Sachsysteme und Artefakte die Illusion der Wahrnehmung von Bewegungen – in der Regel verkoppelt mit dem Akustischen – geplant, erzeugt, kommentiert und goutiert wird. Dieser Spezialdiskurs ist eingebunden und wesentlich bestimmt durch den übergeordneten Prozeß eines stetigen Versuchs *kulturindustrieller Modellierung und Unterwerfung der Subjekte*, derjenigen, welche die Artefakte und die durch sie besetzten Botschaften benutzen (sollen). Dies Kulturindustrielle hätte somit (im Foucaultschen Sinne) auch dispositiven Charakter.« (Ebd., Herv. i. O.)

Zielinskis Bindung des Audiovisions-Begriffs an die Frage des Subjekts legt somit einen weiteren Anknüpfungspunkt für die Konzeption des Audioviduums nahe. Allerdings wird das Audiovisuelle bei Zielinski vorrangig im Hinblick auf die Mensch-Medien-Kopplung in zeiträumlichen (An)Ordnungen und somit auf seine dispositiven, machtpolitischen Dimensionen hin perspektiviert. Bezüglich des Audioviduums spielt dieser Fokus eine (zumindest in dieser Arbeit) nachgeordnete Rolle, weil es mit dem Begriff weniger um eine breitere Einordnung des Menschen (etwa als Rezipient:in) in audiovisuell gerahmte Dispositive geht, denn detaillierter um seine Einbettung (als Motiv) in das Auditive und Visuelle an sich. Zugleich steht mit dem Audioviduum – zumindest ideell⁸⁵ – die Vorstellung und Darstellung eines allgemeingültig menschlichen ›Individuums‹ im Mittelpunkt und weniger das konkrete, vermachtete ›Subjekt‹ im Foucault'schen Sinne⁸⁶. Dennoch ist Zielinskis Konzeption eines audiovisuellen Diskurses insofern als Hintergrundfolie für die vorliegende Begriffsfindung fruchtbar, als dass das Audioviduum und seine Verhandlung als zentrales Element des von ihm skizzierten *audiovisuellen Diskurses* angesehen werden kann, den Zielinski zwar schon etwas früher (mit dem 19. Jahrhundert) beginnen lässt, der sich aber mit der Etablierung des Stummfilms und des Rundfunks sowie schließlich des Tonfilms und des Fernsehens enorm intensiviert.

Während Zielinski also mit seinem Begriff der Audiovision vor allem die diskursive und dispositive Verkopplung von Subjekten und akustisch-visuellen

85 Dass es sich bei den innerhalb der frühen Medientheorie entworfenen Audioviduen natürlich vielfach auch um vermachtete Subjekte handelt und dass z. B. selbst der ›sichtbare Mensch‹ bei Balázs eben nicht ein Mensch in aller denkbaren Universalität, sondern ein ›weißer Mensch‹ ist (vgl. Balázs 2001 [1924], 22), ist ein tatsächlich höchst relevanter Aspekt, der in dieser Arbeit leider nur am Rande adressiert werden kann.

86 Siehe dazu auch FN 62.

Medien in den Blick nimmt, zielt Chions Verwendung des Begriffs in seinem Buch *Audio-Vision* (1994 [1990]) auf dessen konkrete, materiell-ästhetische (und das heißt in seinem Falle dezidiert filmische) Manifestation ab. Darin geht es ihm um eine stärkere analytische Berücksichtigung der akustischen Ebene des Films und um ein Gewährwerden der Verhältnisse, die zwischen Bewegtbild und Ton bestehen. Beide seien nämlich voneinander unabhängig zu denken und gingen im Film lediglich einen »audiovisual contract« (ebd. 1ff.) ein, der wiederum ein erhöhtes Ausdruckspotenzial (»added value«; ebd., 5) zur Folge habe. Diese Wertsteigerung der Bild-Ton-Kombination sei allerdings, so stellt Chion fest, – abseits z. B. von Musik und Geräuschen – vor allem in der Sprache zu suchen, denn der Sound im Kino sei »primarily vococentric« (ebd., 5). Dreierlei Arten von Rede im Film unterscheidet Chion daraufhin: die textuelle (klassisches Voice-Over), die theatrale (regulärer Dialog) und die sogenannte Form der »emanation speech« (die weder das eine noch das andere sei; z. B. unverständliches Gemurmel) (ebd., 171). Beobachtungen dieser Art nimmt er als Grundlage für seinen Entwurf einer »audiovisual analysis« (ebd., 185ff.), zu der er nachdrücklich aufruft und die die spezifischen »audiologovisual poetics« des Films (ebd., 169ff.) zu beschreiben und dadurch aufzudecken ermögliche.

Während mit Zielinski also die diskursive (und dispositive) Dimension des Audiovisuellen zu denken ist, verweist Chions Ansatz auf das konkrete Auftreten dieser medialen Doppelformation im Material und zudem auf die zentrale Bedeutung, die dabei der Stimme – einerseits in Kopräsenz mit filmischen Körpern, andererseits gerade körperlos⁸⁷ – zukommt. Auch er denkt hier also quasi Filmwissenschaft vom Audioviduum aus.

Generell lässt sich damit festhalten, dass sich die doppelte Konnotierbarkeit des Audioviduums – als diskursive Denkfigur ebenso wie als konkrete Licht/Tongestalt – in den Denkansätzen von Zielinski und Chion und im Begriff der *Audio(-)Vision* sinnvoll abbildet. Darüber hinaus hat die terminologische Verortung des »Audio-Video-Individuums« zwischen *Audiovision* und Individuum gezeigt, dass die damit aufgerufenen Bedeutungshorizonte die Verwendung des Begriffs gerade aufgrund seiner erweiterten Konnotationen legitimieren.

Dennoch ist *das Audioviduum* in erster Linie als ein heuristisches Begriffsinstrument zu verstehen, das trotz dieser Rahmungen in seiner basalen/banalen Übersetzung als *hörbare, sichtbare, mensch(enähnliche mediale Formation* begriffen werden kann – und dies nicht allein oder primär in ihrem Auftreten in audiovisuellen Materialien selbst, sondern ebenso in ihrer reflektierten Form innerhalb medientheoretischer Diskurse. Die Konzeption des Audioviduums als betont heuristisches Instrument leitet damit über zur Frage des konkreten Vorgehens

87 Siehe dazu auch seine Arbeiten zum »Acousmètre« (Chion 1999 [1982]).

der vorliegenden Arbeit, das in der folgenden Sektion noch einmal pointiert zusammengefasst werden soll.

2.2.2 | Das Audioviduum als heuristisches Instrument

Wo steht man nun also mit dem Begriff des Audioviduums und wie lässt er sich als heuristisches Instrument für eine theoriehistorische Analyse nutzbar machen? Was ist sein Mehrwert? Worauf zielt er ab? Und was bringt er zum Vorschein?

Wie entlang der bisher skizzierten Begrifflichkeiten (Mensch, Medium, Anthropozentrismus, Anthropomorph(ozentr)ismus, Anthropophon(ozentr)ismus, Individuum, Audiovision) aufgezeigt werden konnte, ist das Audioviduum als Idee und Instrument in bestimmte, historische wie theoretische Dimensionen des (medien)wissenschaftlichen Diskurses eingebettet, die es als eine Art Knotenpunkt innerhalb dieses Gefüges erkennbar werden lassen, der aber – so die These – bisher in Analysen und Theorien nicht als solcher spezifisch identifiziert oder definiert wurde. Die aufgezeigten Diskurse des 20. Jahrhunderts (von Foucault zu Kittler und darüber hinaus, von der Anthropologisierung zur Kybernetik, vom menschlichen zum technischen Individuum etc.) geben damit einen größeren Rahmen vor, in den eingegliedert sich zwischen den 1910er und 1930er Jahren eine eigene Debatte – nämlich die um das *Motiv des Menschen in audio/visuellen Medien* – ereignet⁸⁸, die aber immer nur partiell als solche und nur indirekt im Hinblick auf die größere Frage nach der Bestimmung von Mensch und Medium berücksichtigt wurde. Zu nennen wären hier Arbeiten, die zwar die Bedeutung des Körpers, der Stimme, der SchauspielerIn oder des Sprechers etc. für die jeweiligen frühen Mediendebatten betonen (vgl. z. B. Schweinitz 1992; Diederichs 1996, 2004; Göttert 1998; Meyer-Kalkus 2001; Müller 2003; Hagen 2005; Gethmann 2006). Es fehlt aber an einer Perspektive, die diese Feststellungen im Hinblick auf die übergreifende Konstitution audiovisueller Medien hin analysiert. Dies ist jedoch insofern interessant, als Stummfilm, Rundfunk, Tonfilm und die Phase ihrer Etablierung, ab der Jahrhundertwende bis Ende der 1930er Jahre, in mehrfacher Hinsicht einen Übergang bilden – vom zunehmenden Verkennen des Individuums zum Erkennen der Relevanz von (Medien)Technologien sowie von den vorherigen, medial ›eindimensionalen‹ Möglichkeiten (Malerei, Fotografie, Grammophon etc.) zum Modus der symbiotischen Audiovision, wobei letztere wiederum für das 20. Jahrhundert (in Form von Tonfilm, Fernsehen, Video etc.) zum dominierenden Medienverbund wird, bis es zu ihrer Transformation, ihrer Ab- und Auflösung in digitalen Medientechnologien und der Universalmaschine Computer kommt.

88 Wobei damit nicht behauptet werden soll, dass diese Debatte nicht ihre Vorläufer hat bzw. mit der Emergenz des Tonfilms beendet wäre.

Das Audioviduum – als Begriff und Fragehorizont – verweist damit auf einen flüchtigen, in seiner Allgegenwart (scheinbar genau deshalb) unsichtbaren Kontaktpunkt zwischen Mensch und Medium, der bisher als solcher nicht selbst intensiv genug in den Blick genommen wurde. So werden Darstellungen bzw. Aufzeichnungen des Menschen in audiovisuellen Medien oft entweder (aus quasi produktionslogischer) Sicht als *Referenz* bzw. Zeichen eines Aufeinandertreffens von Mensch und Medientechnologie betrachtet, oder aber das Ergebnis dieses Kontakts, der Mensch als sichtbares, hörbares Ding im Film, wird als menschlicher *Inhalt* von Medien interpretiert, z. B. in Form einer Filmfigur.⁸⁹ Mit der Konzeption des Audioviduums wiederum, diesem ganz konkreten *sichtbaren, hörbaren, menschenähnlichen Motiv im Medium*, geht es weder um die vorgeordnete Frage nach dem praktischen Kontakt zwischen Mensch und Aufzeichnungstechnologie, der es hervorbringen kann, noch nachgeordnet um den Menschen als ›Figur‹, Thema und Inhalt von Medien. Kurz gesagt: Es geht nicht um den Menschen⁹⁰ vor Mikro und Kamera, es geht nicht um den Menschen, der ein Medium nutzt, und es geht nicht um den Menschen, wie er in Medien dargestellt und verhandelt wird. Stattdessen geht es um die schmale Membran des als menschlich individualisierbaren Lichtmusters auf der Leinwand, um die spezifische Frequenz des als menschlich individualisierbaren Geräuschs im Rauschen des Lautsprechers. Es geht um die konkrete Materialisierung dieses Kontakts, an dem der Mensch als ins Medium übergegangen und in ihm transformiert erscheint. Genau darin besteht – so die These – der Ansatzpunkt für eine Differenzierung von Mensch und Medium, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach und nach zum Erkennen des Medialen führt und damit zur Grundlage für Medientheorie wird.

Diese Entwicklung medientheoretischen Denkens anhand des Menschenmotivs nachzuzeichnen erfordert eine diskursanalytisch⁹¹ ausgerichtete Relektüre

89 Siehe dazu auch die Ausführungen zur Figurentheorie in Kapitel 2.3.1.

90 Hier sei noch einmal darauf hingewiesen, dass mit ›dem Menschen‹ und ›dem Medium‹ eben keine klar voneinander abgrenzbaren Instanzen gemeint sind, sondern Konzepte, die in ihrer Definition voneinander abhängen. Siehe dazu auch die begrifflichen Rahmungen in Kapitel 2.1 und die Überlegungen zur Medienanthropologie im Kapitel 2.3.2.

91 Zugrunde gelegt werden kann hier ein Diskursbegriff nach Foucault (2008 [1969]), wie er ihn zunächst in seiner *Archäologie des Wissens* konzipiert, sowie, darauf aufbauend, ein ähnliches Vorgehen, wie es von Albert Kümmel, Leander Scholz und Eckhard Schumacher in ihrer *Einführung in die Geschichte der Medien* (2004) und als Gegenprogramm gegen eine eher technologische Mediengeschichtsschreibung vorgeschlagen wird: »Die Geschichte der Medien wird häufig am Leitfaden technischer Erfindungen erzählt. Dieser Band macht den Vorschlag, anstelle technischer Erfindungen die Diskurse zu untersuchen, die aus bloßen Ereignissen in der Technik solche der Kultur machen. Im Diskurs, nicht in der Technik lösen Medien einander ab. [...] Mediengeschichte ist insofern ein Ergebnis von Mediendiskursen, die technische Innovationen anhand

früher⁹² Auseinandersetzungen mit den ›neuen Medien‹ des beginnenden 20. Jahrhunderts und es bedeutet darin eine Suche nach dem, was mit dem hier konzipierten Begriff als Audioviduum bezeichnet werden soll. Methodisch heißt das, dass ein breites Sample an frühen Texten zu Stummfilm, Rundfunk und Tonfilm gesichtet und im Hinblick daraufhin überprüft wurde, an welchen Stellen und wie darin der Mensch als Motiv dieser Medien thematisiert wird. Ganz konkret sind dies also Textpassagen, die sich – entlang des oben skizzierten Schemas – zunächst mit dem Menschen vor der Kamera oder dem Mikro beschäftigen und/oder auch mit dem Ergebnis, das dieses Aufeinandertreffen (z. B. in Form der Filmfigur, der Radiosprecherin etc.) liefert. Auch diese Debatten bewegen sich also relativ zügig hin und her zwischen den beiden genannten Positionen (Individuum ›vor‹ dem Medium vs. Individuum als Inhalt des Mediums). Das Audioviduum allerdings stellt sich hier nun als eine Art ›Nadelöhr‹ dar, durch das diese Beobachtungsbeschreibungen immer wieder hindurch müssen, das sie immer wieder recht schnell passieren, das aber dennoch in diesen Hin- und her-Bewegungen mehr und mehr Kontur gewinnt. Das heißt: Die frühen medienreflektierenden Texte beschreiben Mensch und Medium in Kontakt zueinander, in dem, was das Medium vom Menschen verlangt, was es mit und aus ihm macht, was aber auch der Mensch mit ihm machen kann, um sich adäquat darzustellen etc. Und in diesem Prozess der Beschreibung ist genau der Punkt auffindig zu machen, an dem die *menschenzentrierte* Perspektive auf Film und Funk über das Vehikel des konkret auftretenden *Menschen-im-Medium* zu einer *medienzentrierten*

von wiederkehrenden Mustern als kulturell folgen- und erfolgreiche Ereignisse etablieren. Dabei kommt es uns darauf an, die diskursive Produktion dieser Ereignisse zu beobachten. Wir gehen nicht von einem Apriori technischer Erfindungen aus, also von medialen Innovationen, die von Diskursen lediglich begleitet werden. Vielmehr werden technische Innovationen erst im Diskurs zum Ereignis. Das Ereignis der Technik heißt Erfindung – das Ereignis des Diskurses heißt Erfindung des Ereignisses Technik. In dieser doppelten Schleife formieren sich alle historisch erfolgreichen Medien als neue Medien« (Kümmel/Scholz/Schumacher 2004, 7; Herv. i. O.).

92 Der hier schon mehrfach verwendete Begriff des ›frühen‹ Films oder Kinos ist dabei natürlich nicht ganz präzise. So führt z. B. Warth (2002, 307) aus: »Die Terminologie ›frühes Kino‹ ist [...] nicht ganz eindeutig, denn je nach Periodisierung bezieht sich der Begriff allein auf früheste Ausprägungen, das so genannte *Kino der Attraktionen* und die Anfänge des *narrativen Films*, also auf den Zeitraum 1895 bis ca. 1907, oder er schließt die Phase der Konsolidierung und Standardisierung des Erzählkinos bis 1917 mit ein.« Von daher wäre die vorliegende Arbeit mit ihren zeitlich gesteckten Horizonten von den 1910er bis 1930er Jahren eher der zweiten, nicht mehr ganz so frühen Phase zuzuordnen. Der Begriff des »Frühen« bezieht sich im Kontext dieser Untersuchung aber ja vor allem auf die Frage der Theorie, die mit den jeweiligen technischen und dispositiven Entwicklungen (des Films, des Radios etc.) einhergeht, ihnen nachgeordnet oder auch vorgeordnet stattfindet. Der Begriff muss also auch hier etwas uneindeutig bleiben, indem er grob die Zeiträume meint, in denen sich erste Ideen zu jeweils neuen Medien als solche form(u)lieren und damit medientheoretisch wirksam werden.

Perspektive herüberkippt. Diese Kippfigur soll durch den Begriff des Audioviduums bezeichnet und sichtbar gemacht werden.

Der Gegenstand des vorliegenden Projekts sind demnach – wie beschrieben – nicht audiovisuelle Medien selbst, sondern ihre reflektierte Verhandlung in zeitgenössischen Kritiken und ersten Theoretisierungsversuchen aus den 1910er bis 1930er Jahren. Die Korpusbildung unterliegt dabei insofern einer gewissen Filterung, als dass größtenteils Texte verwendet wurden, die sich entweder bereits als ›Klassiker‹ der frühen Film- und Rundfunktheorien etabliert haben (z. B. Balázs 2001 [1924]; Arnheim 2001 [1936], 2002 [1931] etc.) oder die in Sammelbänden zur Vor- und Frühgeschichte der Medienkritik und -theorie zu finden sind (z. B. bei Schweinitz 1992, Albersmaier 2001, Kümmel/Löffler 2002 etc.). Der Umstand, dass es sich bei den zu revidierenden Texten um durch ihre Wiederveröffentlichung bereits ansatzweise kanonisierte Texte handelt, ist für die Entfaltung der zentralen These der Arbeit jedoch eher stützend als hinderlich. So kann diese Häufung von medientheoretischen Texten, die das menschliche Motiv zentral stellen und die damit in den Kanon des Faches eingegangen sind, als Verweis gelesen werden auf die Relevanz dieser Thematik für die Konstitution von Medienwissenschaft als Medienwissenschaft, die sich eben auch in Kanonbildung ausdrückt. Demzufolge bestätigen die in der Relektüre gefundenen Auseinandersetzungen mit der Idee des Audioviduums einerseits – in ihrem primären Erscheinen – ihre Bedeutung für die Entwicklung einer frühen Medientheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts und andererseits – in ihrer Zweitverwertung – die Bedeutung dieses Argument ebenso für die nachfolgende, sich daraus ergebende Etablierung einer eigenen *Medien*-Wissenschaft bis zum Ende des 20. Jahrhunderts hat.

Es mag mit Blick auf die Korpusbildung zudem – wie ebenfalls angedeutet – erstaunen, dass hinsichtlich der Konzeption eines *audiovisuellen* Individuums zunächst Stummfilm- und Rundfunkdebatte in den Blick genommen werden, die ja eben (noch) nicht dazu in der Lage sind den Menschen sicht- und hörbar im Medium zu reproduzieren. Anhand dieser Gegenstandsbegrenzung zeigt sich jedoch, warum das Audioviduum nicht als Material- sondern vor allem als Diskursphänomen zu denken ist. Denn gerade in der Auseinandersetzung mit der Stummheit des Films und der Körperlosigkeit des Radios stellt sich zur damaligen Zeit so etwas wie medientheoretisches Bewusstsein ein. In der Phase der Etablierung von Stummfilm und Radio ist somit das Audioviduum zunächst immer nur als Utopie und Begehren präsent; der Mensch ohne Stimme im Filmbild bzw. ohne Körper im Radio wird von der Kritik als defizitär beschrieben (gegenüber der Realität oder auch Menschendarstellungen in anderen Kunstformen) und die Möglichkeit seiner Wiedervereinigung (in Bild und Ton) erscheint als Fernziel. Aus genau diesem Defizit der initialen Einkanaligkeit der Medien wird dann jedoch recht schnell ihr besonderes Ausdruckspotenzial abgeleitet, was dazu führt, dass in Bezug auf den

Tonfilm schließlich das Audioviduum eher zum Problem wird oder aber gar nicht mehr so relevant ist für die medientheoretische Erfassung.

Auch andere Dimensionen des Filmbilds oder Radiotons mögen somit gegenüber dem Menschen an Relevanz gewinnen oder bereits parallel diskutiert werden, was im Hinblick auf das hier skizzierte Vorgehen einen weiteren konzeptionellen Hinweis nötig werden lässt: Denn hinsichtlich der Genese von Medientheorie soll mit dem Begriff des Audioviduums kein Alleinigkeitsanspruch behauptet werden, sodass natürlich auch andere Motive und Modi des (Nicht-)Medialen innerhalb medientheoretisierenden Denkens als differenz- und damit medienkonstituierend angesehen werden können (wie etwa Zeit, Raum etc.). Es geht also lediglich darum herauszuarbeiten, welche Rolle das Menschenmotiv innerhalb des medientheoretischen Diskurses des frühen 20. Jahrhunderts gespielt hat – ohne zu behaupten, dass dies der einzige Weg gewesen sei das Medium zu definieren. Dennoch scheint aber die Häufigkeit, Selbstverständlichkeit und Nachdrücklichkeit, mit der der Mensch als Medienmotiv in medienreflexiven Texten aufgegriffen und zur Auseinandersetzung herangezogen wird, als ein quantitativ und qualitativ stabiler Modus medientheoretischer Denkbewegungen, der auch nicht mit den 1930er Jahren endet oder erst mit ihnen beginnt, sondern auch zuvor und bis heute seine Wirksamkeit beweist.⁹³

Die Thematisierung von Menschen-im-Medium mag daher ein allgemeingültiges Argumentationsmuster für medientheoretische Fragen sein.⁹⁴ Zu klären ist darüber hinaus jedoch, ob das Audioviduum – als ausschließliche Kopplung anthropomorphisierbarer und anthropophonisierbarer bild-ton-medialer Signale – eine historische Spezifik im Hinblick auf das analog-mediale Zeitalter aufweist, weil es (noch) an der Oberfläche der Medien und der Menschen verbleibt – also an der ›Außenhaut‹ bzw. dem veräußerten Licht und Schall. Dass auch aktuelle,

93 So gäbe es zahlreiche, aktuellere Beispiele für Publikationen zu medialen Körpern und Stimmen zu nennen; exemplarisch erwähnt seien hier nur: Heller/Prümm/Peulings (1999, *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*), Becker/Schneider (2000, *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*), Blümlinger/Sierek (2000, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*), Frölich/Middel/Visarius (2001, *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*), Epping-Jäger/Linz (2003, *Medien/Stimmen*), Löffler/Scholz (2004, *Das Gesicht ist eine starke Organisation*), Barck/Beilenhoff (2004, *montage av* zum Schwerpunkt *Das Gesicht im Film*), Kolesch/Schrödl (2004, *Kunst-Stimmen*), Wahl (2005, *Das Sprechen des Spielfilms*), Kolesch/Krämer (2006, *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*), Gethmann (2006, *Die Übertragung der Stimme: Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*), Geiger et al. (2006, *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*), Hoffmann (2010, *Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*), Bulgakowa (2012, *Resonanz-Räume: Die Stimme und die Medien*), Pinto (2012, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*), Eder/Imorde/Reinerth (2013, *Medialität und Menschenbild*), Binczek/Epping-Jäger (2015, *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*) u. v. m.

94 Siehe hierzu auch Leschke (2004; 2019).

(post)digitale Entwürfe des Medialen weiterhin über das Außen – also mensch(enähn)liche Körper und Stimmen – verhandelt werden, steht dabei außer Frage⁹⁵; nur drängen sich in Zeiten des Digitalen zusätzlich andere Fragestellungen nach der Einbindung des Menschlichen in das mediale Setting auf, die über seine rein äußerliche, audio/visuelle Repräsentation hinausgehen – z. B. im Hinblick auf Virtual Realities, multisensuales Gaming und generell »interaktive Medien« (vgl. z. B. Turkle 1995; Hillis 1999), Verdattung, Quantifizierung und Algorithmisierung (vgl. z. B. Hayles 1999; Hansen 2006; Day 2014; Richtmeyer 2014) sowie smarte Technologien, künstliche Intelligenz und Deep Learning (vgl. z. B. Dotzler 1989; Hayles 2005, 2012; Sprenger/Engemann 2015; Engemann/Sudmann 2018) etc.

Es ist insofern zu prüfen, inwieweit das Audioviduum also als eine Denkfigur des 20. Jahrhunderts zu begreifen ist, die mit dem Aufkommen von Stummfilm, Rundfunk und schließlich Tonfilm einhergeht, die danach in gewissen Etappen immer wieder als argumentativer Referenzpunkt für medientheoretisierende Texte aufgerufen wird (siehe für das Fernsehen z. B. Eckert 1953; Schwitzke 1953; Sawatzki 1953a, 1953b⁹⁶; für Video Krauss 1976) und die aber spätestens vor dem Hintergrund aktueller medienwissenschaftlicher Entwicklungen und Debatten (um digitale Medien) in ihrer Oberflächlichkeit mehr und mehr anachronistisch anmutet.

Die Eingrenzung des Gegenstands auf Theorietexte der 1910er bis 1930er Jahre wirft allerdings noch eine weitere methodische Frage auf: Wie ist ein medientheoretischer Text als solcher zu definieren, wenn in diesen frühen Medientheorien von Medien noch gar nicht die Rede ist? Wie kann also eine enge Verbindung von Mensch und Medium in der frühen Medientheorie behauptet werden, wenn das Medium hier als solches begrifflich (noch) gar nicht auftaucht? Im Hinblick auf diese Problematik hilft ein Seitenblick auf ein von Rainer Leschke (2003) für die historische Entwicklung der Medientheorie entworfenes Ordnungssystem, das verschiedene Etappen medientheoretisierender Auseinandersetzung beschreibt. Leschke stellt dabei fest, dass »medienwissenschaftliche Fragestellungen schon thematisiert wurden, bevor überhaupt ein Medienbegriff existierte« (ebd., 9) und er führt weiter aus:

»Man kann allenfalls seit Mitte der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts von einem Medienbegriff im heutigen Sinne, der also in etwa Medien als Mittel von Kommunikation auffasst, die auf ein System solcher Mittel verweisen, sprechen. Gerade weil dieser Terminus sich erst relativ spät entwickelt hat, kann davon

95 Ein Beispiel wären hier etwa Computerspiel-Avatare (vgl. z. B. Beil 2012; Eder/Thon 2012; Schröter 2013, 2021; Schröter/Thon 2014 etc.).

96 Siehe hierzu auch kontextualisierend Ruchatz (2004, 127ff.)

ausgegangen werden, dass Fragestellungen der Medienwissenschaften bereits lange vor dem Auftauchen eines Medienbegriffs unter anderem Titel bearbeitet worden sein müssen.« (Ebd., 10)

Von dieser Annahme ausgehend konzipiert Leschke seine Medientheoriegeschichte als eine Suche nach und »Auseinandersetzung mit vielen Anfängen« (ebd., 11) und er entwirft ein Kategoriensystem, das es erlaubt, auch Medienwissenschaften ohne Medienbegriff zu erfassen. Dabei unterscheidet er fünf Kategorien, in die sich medientheoretische Ansätze einbetten lassen: Unter Theorien »Primärer Intermedialität« (1) versteht er Ansätze, die versuchen eine (in der Regel neu aufkommende) Technik oder Kommunikationsform über den Vergleich mit bereits existenten Medien zu bestimmen (ebd., 23f., 33ff.); »Einzelmedienontologien« (2) nehmen darauf aufbauend eigene ästhetische, technische, kulturelle etc. Festschreibungen des Mediums vor (unabhängig vom intermedialen Umfeld) und begründen eine eigene Medienspezifik (ebd., 24f., 73ff.); »Generelle Medientheorien« (3) fokussieren die den Einzelmedien übergeordnete Ebene des Medialen und befragen es auf seine kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutungen hin (ebd., 25ff., 161ff.); während schließlich »Generelle Medienontologien« (4) dieses übergeordnete Mediensystem ebenfalls – analog zu den Einzelmedienontologien – aus sich selbst heraus ontologisch zu bestimmen versuchen (ebd., 27f., 237ff.); zuletzt folgen »Sekundäre Intermedialitätstheorien« (5), die sich mit trans- und intermedialen Formen und somit mit den Rand- und Überschneidungsbereichen unterschiedlicher Medien im Mediensystem beschäftigen – eine Idee, die vor allem mit der Einführung des Computers als Universalmedium verknüpft ist (ebd., 28ff., 299ff.).

Versucht man nun die hier für die Analyse zugrunde gelegten Theorietexte in das Schema einzuordnen, so bewegt man sich mit den frühen Film- und Funk-Schriften vorrangig auf den Ebenen (1) und (2). So spricht Leschke in Bezug auf Stufe (1) von »vortheoretischen Systematisierungen«, die zunächst von Praktiker:innen und Produzent:innen der jeweiligen Medien ausgehen; erst ab Stufe (2) könne das Ergebnis der Überlegungen als »Theorie« bezeichnet werden. Korrespondierend sind die »Handelnden« (ebd., 30), die für die Medienreflexionen zuständig sind, auch erst ab Stufe (2) überhaupt als Theoretiker:innen zu bezeichnen, die zunächst (auf Stufe 2 und 3) aus anderen Fachdisziplinen kommen und schließlich (auf Stufe 4 und 5) schon als Medientheoretiker:innen gelabelt werden können.

In Bezug auf den Stummfilm und auch den Rundfunk kann man diese etappenweise Theoretisierung gut erkennen, da hier tatsächlich zunächst Film- und

Radioakteur:innen Ideen zum eigenen Medium äußern.⁹⁷ Ein wichtiger, ergänzender Bereich ist zudem die von Leschke in der Schemaübersicht nicht explizit genannte journalistische Kritik. All diese Texte versammeln sehr grundsätzliche Beschreibungen, Beobachtungen und Überlegungen zu den neuen Bild- und Tontechnologien, die als erste konkrete, begriffliche und abstrahierende Annäherungen und somit, nach Leschke, als »vortheoretische Systematisierungen« bezeichnet werden können. Als Vergleichsfolien für diese primären Intermedialitätsfeststellungen dienen vorrangig das Theater und weitere darstellende Künste (Tanz, Pantomime etc.), die Literatur (hier ebenfalls das Drama, aber auch Roman, Epik, Lyrik etc.) oder auch die bildende Kunst (Malerei, Skulptur etc.). Mit der Zeit wachsen sich diese Systematisierungen zu stabileren Begriffs- und Strukturfestlegungen aus⁹⁸, die mehr und mehr die besondere Spezifik des Films und des Radios betonen und daher als Einzelmedienontologien bezeichnet werden können.⁹⁹

Der Vorteil von Leschkes Modell ist einerseits, dass es erlaubt auch in Bezug auf Texte, die keinen Medienbegriff verwenden, dennoch von Medientheorien zu sprechen. Wenn in dieser Arbeit also behauptet wird, dass die Thematisierung des Audioviduums zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Erkennen und der Definition dessen beiträgt, was ein Medium ist, dann ist dies also eine rückwirkende Interpretation dieses Geschehens von einer Position aus, die bereits über einen Medienbegriff verfügt.¹⁰⁰ Leschke spricht in dieser Hinsicht auch von einer notwendigen »Rückergänzung« (ebd. 33) bzw. »Rückprojektion« (ebd. 34). So geht es

97 Leschke führt dies in seiner *Einführung in die Medientheorie* natürlich auch selbst detaillierter aus (vgl. Leschke 2003, 36ff, 46ff.).

98 Warth (2002; siehe ebenso FN 92) beschreibt in gewisser Weise ebenfalls diesen Übergang vom Medienvergleich zur stabilen Einzeldefinition, wenn sie auf die »Notwendigkeit verweis[t], Medienidentitäten als intermedial verhandelte zu konzipieren« (ebd., 308). Zur Frage der »Medienidentität« bzw. der »Individualität« von Medien siehe auch Kapitel 2.3.2.

99 Auch diesen Übergang zur Einzelmedienontologie führt Leschke jeweils in Bezug auf Film und Rundfunk aus (vgl. ebd., 90ff., 130ff.).

100 Warth (2002) sieht diese Frage der Rückgewandtheit (medien)historiografischer Arbeit und die Verhältnisbestimmung zwischen »jetzt« und »damals« daher als wichtiges Anliegen an, z. B. wenn die forschende Rückkehr zu Zeiten, in denen ein Medium sich erst etabliert, es gleichzeitig als vergangenes, im Moment der Entstehung und Etablierung aber auch gleichzeitig als (erst noch) zukünftiges konzipierbar werden lassen: »Die erkenntnistheoretische und politische Tragweite des back to the future-Ansatzes, der auch den breiten Rahmen für die hier vorgestellten Überlegungen zum frühen Kino darstellt, ergibt sich aus der Auffassung, dass sich unsere genealogischen Konstruktionen von Medientechnologien, Praktiken und Diskursen einschreiben in die Bedeutungen, die wir für das gegenwärtige Medienszenario produzieren« (ebd., 307). Gleichzeitig könnte man diese Aussage für die vorliegende Studie auch in umgekehrter Richtung für gültig erklären, indem auch die aktuelle »Definition« eines Mediums natürlich dazu beiträgt, wie es rückwirkend überhaupt als solches rekonstruiert werden kann. Beide Richtungen der Wissensordnung sind für das vorliegende Projekt somit wichtig.

in den frühen Film- und Radiodebatten vorrangig um die Legitimation der neuen Ausdruckstechniken als ›Kunst‹ (nicht als Medien): Die Erkenntnis, dass diese ›anders‹ sind als die bisherigen Kunstformen (Theater, Literatur, Malerei etc.) führt zur Festschreibung von Spezifika, die diese Ausdruckstechniken exklusiv kennzeichnen und die schließlich zu ihrer Etablierung (als Kunst) beitragen. Leschkes Ansatz erlaubt es nun diese Diskussionen um ›Kunst‹ vom aktuellen Standpunkt aus als Diskussionen um ›Medien‹ aufzufassen. Auch für die folgenden Analysen wird dieses Vorgehen einer »Rückprojektion« wichtig werden, weil innerhalb der Texte, die es zu analysieren gilt, weder wortwörtlich von Medien noch – wie sollte es auch anders möglich sein – vom Audioviduum gesprochen wird. Beide Begriffe dienen also als eine Art ideeller bzw. konzeptioneller Lektürefilter, der beim Lesen angewendet wird und der die Momente hervorzubringen ermöglicht, an denen rückwirkend erkennbar wird, wie sich in diesen Texten das, was ein Medium ist, über das Menschenmotiv generiert.

In einem zweiten Schritt ist zudem der Übergang von primären Intermedialitätsvergleichen zu Einzelmedienontologien, den Leschke beschreibt, essenziell für das vorliegende Projekt, weil natürlich die Frage nach dem Audioviduum als Denk- und Kippfigur, die einen Moment identifizierbar macht, an dem das (V)Erkennen des Menschen in ein Erkennen des Mediums übergeht, genau an der von Leschke beschriebenen Grenze von erster, vergleichender Beschreibung (primäre Intermedialität) zur Feststellung von Medienspezifika (Einzelmedienontologie) angesiedelt ist. Der Vergleich zwischen verschiedenen Medien, der laut Leschke als »medienwissenschaftliche Technik des Anfangens« (ebd., 35) und somit als Initialzündung für jegliche Medientheorie angesehen wird, ist somit der Ausgangspunkt, der durch die vorliegende Arbeit aber in einer spezifischen Hinsicht perspektivisch erweitert wird. Und zwar insofern, als hier nicht nur Medien mit Medien ver- und abgeglichen werden, sondern ebenso Medien mit Menschen (in anderen Medien). Das heißt, für die Feststellung primärer (Inter)Medialität sind nicht nur andere Medien ausschlaggebend, sondern es bedarf ebenfalls eines Motivs oder eines Anhaltspunkts, *anhand dessen* diese Spezifika von Medien überhaupt untereinander vergleichbar werden. Denn in der Regel werden nicht einfach Theater und Film als Ganzes verglichen, sondern – im Hinblick auf das Audioviduum – z. B. die Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen, die das Theater gibt mit denen, die der Film bietet. Der Vergleich als ein erster Moment der Konturgewinnung, der daher rührt, dass eine neue, künstlerische Technik hinzukommt, die plötzlich etwas anders macht als die bisherigen künstlerischen Techniken und sich somit von diesen Bisherigen abhebt, trägt sich somit in verschiedenen Vergleichsdimensionen zu – nämlich: zwischen *Medium* und *Medium* aber ebenso zwischen *Medium* und *Mensch* sowie *Mensch-im-Medium* und *Mensch-im-Medium*.

In diesen erweiterten Vergleichsprozessen gewinnt also das Medium in seiner Spezifika nach und nach Kontur, was schließlich zur Stabilisierung dieser Merk-

male in Form von Einzelmedienontologien führt. Leschke beschreibt diese auch als Versuche »das Wesen und Sein des jeweiligen Mediums zu bestimmen« (ebd., 24); Einzelmedienontologien seien Ansätze, die

»nicht mehr vornehmlich mit Gegensätzen operieren, sondern die auf eine Ganzheit spekulieren, die dann dieses Medium als solches in all seinen Dimensionen repräsentieren soll. [...] Die ganzheitliche Orientierung sorgt dafür, dass es sich im Gegensatz zu den eher essayistischen Ansätzen der Phase primärer Intermedialität bei den Einzelmedienontologien um geschlossene Theorieentwürfe handelt. [...] Die Ganzheit lässt den Blick über die Grenzen hinaus und damit den auf andere Medien nicht mehr zu.« (Ebd., 24)

Leschkes Betonung der Relevanz von »Ganzheit« innerhalb der Theoriegenese passt sich insofern gut in den bisher skizzierten Begriffshorizont des Audioviduums ein, weil diese Konzeption einer medialen Ganzheit sich ideell direkt mit dem Individuumsbegriff (als Ungeteiltes und Unteilbares) verbinden lässt. Im Abgleich der Medien untereinander, des Mediums mit dem Menschen (in anderen Medien) und somit in der Verhältnisbestimmung von technischen wie menschlichen Individuen zueinander gewinnen so einzelne Medien (und schließlich Medien als Ganzes) selbst einen individuellen Status.¹⁰¹ Leschkes Schilderung der Gesamtentwicklung, die die Medientheorie von den frühen Medienvergleichen ausgehend hin zu generellen Konzeptionen von Medien und Mediensystemen vollzieht, lässt sich vor diesem Hintergrund mit Simondon auch als ein Prozess der Individuation lesen:

»Von der Differenzierung von Medienqualitäten und Attributen zu der Einheit eines Mediums, von der Unterscheidung der Einheit der einzelnen Medien zu der Einheit der Effekte von Medien und von der [...] Einheit der Effekte zu der Einheit der Struktur eines Mediensystems; stets vergrößert sich der Gegenstandsbereich und damit dasjenige, was in eine Einheit zu zwingen ist.« (Leschke 2003, 28)

Die behauptete »Einheit« und »Ganzheit« von (Einzel)Medienontologien stellt demnach das Ergebnis eines materiellen und diskursiven, kontinuierlichen Individuationsprozesses von Medien dar, der zunächst im Medienvergleich angestoßen wird, dann aber unabhängig von diesen anderen Medien die genuinen Spezifika des Einzelmediums fokussiert. Während also in der Einzelmedienontologie nach Leschke der intermediale Vergleich (Medium und Medium) keine Rolle mehr spielt, bleibt der Vergleich von Medium und Mensch (anhand des Audioviduums)

101 Dieser Aspekt wird auch nochmal in Bezug auf Stefan Riegers Überlegungen zu einer *Individualität der Medien* (2001) eine Rolle spielen, die in Kapitel 2.3.2 thematisiert werden.

aber eine Option, die die ontologische Konstruktion des Mediums zu stützen vermag. Auch in dieser Hinsicht wäre das Audioviduum also eine perspektivische Erweiterung von Leschkes Konzeption.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Leschkes Entwurf eines Kategoriensystems zur Ordnung der Medientheoriegeschichte im Hinblick auf die methodische und gegenständliche Konzeption der vorliegenden Untersuchung produktiv gemacht werden kann. Sein Entwurf einer »primären Intermedialität« wird dabei durch zwei Fragen ergänzt: 1) im Hinblick auf was Medien auf dieser Stufe miteinander verglichen werden (nämlich in einer gewissen Regularität und Häufigkeit im Hinblick darauf, wie sie Menschen darstellen) und 2) inwiefern nicht nur Medien-Medien- sondern auch Mensch-Medien- und Mensch-im-Medium/Mensch-im-Medium-Vergleiche in dieser Phase eine Rolle spielen. Zudem lassen sich die von Leschke skizzierten Medientheorieentwicklungen hin zu einer Einzelmedienontologie als Individuationsetappen denken, in denen das Audioviduum als Denkfigur erscheint und anhand derer dem Medium selbst eine gewisse Individualität verliehen wird. Während für die Einzelmedienontologien dabei der Abgleich mit anderen Medien nicht mehr zentral ist, bleibt es aber der Abgleich zwischen Mensch und Medium.

Mit der Konzeption des Audioviduums als heuristischem Instrument und Lektürefilter, der Begründung des gewählten Korpus und Zeitraums sowie der Konzeption eines geeigneten (Medien)Theoriebegriffs ist somit das methodische, gegenständliche und theoretische Feld abgesteckt, auf dem sich die folgenden Analysen bewegen. Die Frage nach den Theorien, die diese Ausführung flankieren, wurde zudem in einem ersten Schritt mit den Überlegungen zu Mensch, Medium, Wissenschaft, Anthropomorphismus usw. zu Beginn dieses Kapitels (*Kontexte I*) angestoßen. Im Anschluss an die daraufhin erfolgte Konzeption des Audioviduums als Instrument und Denkfigur medientheoretischer Diskurse stellt sich nun in einem abschließenden, dritten Schritt (*Kontexte II*) die Frage, inwiefern dieses Konzept eines audiovisuellen Individuums nicht schon in anderweitigen, genuiner medientheoretischen Schriften entsprechend Niederschlag gefunden hat. Unter welchen Begrifflichkeiten und in welchen Kontexten also wird bisher das Auftreten menschlicher Motive in Medien innerhalb der Medienwissenschaft verhandelt?

Dazu soll im Folgenden erprobt werden, wie sich 1) der Begriff des Audioviduums zu anderen, ähnlichen bezeichnenden Begriffen wie Figur, Persona, Star, Protagonist etc. innerhalb von Medientheorien verhält und 2) inwiefern das Audioviduum als Fragehorizont bereits in aktuelle Debatten innerhalb der Medienwissenschaft eingebettet werden kann – namentlich in das Feld der Medienanthropologie. Inwieweit also – so soll gefragt werden – fügt das Audioviduum diesen medientheoretischen Forschungsfeldern tatsächlich einen anderen Fokus

hinzu? An welchen Stellen werden Fragen nach medialen Menschenbildern und -tönen bereits verhandelt und wie lässt sich das Audioviduum hier eingliedern und abgrenzen?

2.3 | KONTEXTE II: Zur Verortung des Menschenmotivs in der Medientheorie

Das folgende Kapitel soll also dazu dienen, den nun entwickelten Begriff des Audioviduums in spezifischer medienwissenschaftliche Theoriekontexte einzuordnen, und gleichzeitig stellt sich diese Einordnung auch schon als ein erster Test des Begriffs als heuristisches Instrument dar, das in diesen Kontexten auffindbare Argumentationsmuster sichtbar macht, um die es auch im weiteren Verlauf der Untersuchung gehen soll.

Gemäß der bisher skizzierten Leitfrage nach dem *Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* drängen sich zweierlei Richtungen auf, aus denen sich eine begriffliche und konzeptionelle Schärfung des Audioviduums-Begriffs speisen kann. Zum einen ist dies die (auf audiovisuelle Medien bezogene) Figurentheorie, die sich anhand von Film, Fernsehen und anderen Bild-und-Ton-Medien explizit mit der Konstruktion audiovisueller (menschlicher) Gestalten befasst. Diese Richtung deckt damit stärker die materialbezogenen Aspekte ab, die als Grundlage für eine Konzeption des Audioviduums dienen. Zum anderen ist es aber auch der breite und in seiner Ausrichtung nicht einheitlich definierte Bereich der Medienanthropologie¹⁰², in dem das Verhältnis von Menschen und Medien in vielfacher Weise und im Hinblick auf verschiedenste (Erkenntnis-) Ziele thematisiert wird.¹⁰³

102 Der Begriff der Medienanthropologie erbt vom Begriff der Anthropologie dessen disziplinäre Breite. So wird die Medienanthropologie von verschiedensten Fachrichtungen (Sozialwissenschaft, Pädagogik, Ethnografie etc.) in Anschlag gebracht. Im medienwissenschaftlichen Kontext ist vor allem eine Einbettung an Schnittstellen von philosophischer Anthropologie und Medienphilosophie zu finden (vgl. Voss/Engell 2015) sowie im Bereich von Technikanthropologie und Medienethnographie (vgl. Schüttpelz 2006, Ritzer/Schüttpelz 2020).

103 Natürlich wären weitere Forschungsfelder zur Einordnung und Abgrenzung denkbar, die ebenfalls audiovisuelle Individualitäten fokussieren – z. B. medientheoretische und -analytische Arbeiten zu Körperinszenierung und Stimme allgemein (vgl. auch FN 93). Ganz konkret wäre etwa eine Bestimmung der Relevanz des Audioviduums für Gender/Queer-politische Fragen (z. B. in der feministischen Filmtheorie) interessant, weil schließlich medialisierte Körper (vgl. z. B. Mulvey 2001 [1973]) oder auch Stimmen (vgl. Silverman 1988) für die Hervorbringung von Geschlechterkonstruktionen eine zentrale Rolle spielen (vgl. auch Seier/Warth 2005). Studien zu Ideen von Weiblichkeit speziell im frühen Kino finden sich dabei z. B. bei Warth (2004) oder auch Bean/Negra (2002). Eine ähnliche Relevanzvermutung gilt für weitere Untersuchungsfelder der Cultural Studies wie z. B. *Race* und *Whiteness* (vgl. Dyer 1997) in denen Fragen

Interessanterweise zeigen beide Bereiche bisher wenige Schnittstellen: Während medienanthropologische Arbeiten in den meisten Fällen versuchen, Erkenntnisse über Vorstellungen vom Menschen zu produzieren (oder auch infrage zu stellen), indem sie sein Eingebettetsein in mediale, technologische und apparative Kontexte beschreiben bzw. seine Bedingtheit durch sie und Verschränktheit mit ihnen (siehe z. B. Rieger 2001, 2013; Keck/Pethes 2001; Engell/Siegert 2013; Voss/Engell 2015; Voss/Krtilova/Engell 2019 etc.) bewegen sich figurentheoretische Arbeiten meist auf narrationstheoretischer und semiotischer Ebene und verhandeln den Menschen weniger als ›tatsächliche Kategorie‹ denn als fiktionales Konstrukt (siehe z. B. Jannidis 2004; Eder 2008; Heidbrink/Leschke 2010; Eder/Jannidis/Schneider 2010 etc.). Hier spielt der für die Anthropologie als Wissenshorizont relevante (zumindest epistemisch) ›reale‹ Mensch also höchstens als sekundärer Verweiszusammenhang bzw. als Interpretationsgrundlage eine Rolle. Thematisierungen des einen Ansatzpunktes innerhalb des anderen finden zwar ab und an statt (siehe z. B. Schulz 2001; Belting 2001; Eder/Imorde/Reinerth 2013), sind aber nicht die Regel. Überschneidungen bestehen im Hinblick auf die Konzeption nicht-fiktionaler (und damit tendenziell auch realweltlich gedachter) Figuren rudimentär in Forschungsansätzen zum Dokumentarfilm und zum Star, die darum als (im weiteren Sinne) figurengebundene Konzepte im Folgenden ebenfalls kurz Erwähnung finden.

Das Audioviduum wäre insofern an der Schnittstelle dieser und ähnlicher Ansätze zu verorten, als es die menschlichen Gestalten, die innerhalb audiovisueller Medien auftauchen, in ihrer Konkretheit als anthropomorphisierbare und anthropophonisierbare Bild- und Ton-Signale in den Mittelpunkt stellt und sie gleichzeitig im Differenzbereich Mensch/Medium ansiedelt. Jenseits ihrer (nachträglichen) Zuordnung zu Kontexten des Fiktionalen oder des Dokumentarischen, des artifiziiell oder realistisch Menschlichen, wären Audioviduen also als mediales bzw. diskursiv hervorgebrachtes Phänomen und Motiv zu denken, anhand dessen Aussagen über die Verflechtung von Mensch und Medium getroffen werden bzw. vor allem über die Rolle, die diese ›Wesen‹ für die diskursive Konstitution

körperlicher (Un)Sichtbarkeit (vgl. Warth 1997) und somit auch die Präsenz/Performanz des Audioviduums zentral sind. Dimensionen wie Gender, *Class*, *Race*, *(Dis)Ability*, Alter etc. wären daher ein weiteres, äußerst produktives Reflexionsfeld für systematische Fragen nach dem Audioviduum. Die für diese Arbeit allgemeiner gewählten Seitenblicke auf Figurentheorie, Star Studies und Dokumentarfilmtheorie sind hier jedoch anschlussfähig und sie bieten sich gerade deswegen für eine erste Annäherung an, weil sie sich explizit an Begriffen abarbeiten, die ähnliche Phänomene bezeichnen wie das Audioviduum und/oder die verschiedene mögliche Facetten des Audioviduums im Hinblick auf seine menschenzentrierten Realitätsbezüge (z. B. Fiktionalität und Non-Fiktionalität) verhandeln. Ergänzend schließt die Medienanthropologie nahtlos an an die zuvor skizzierten Kontexte, die Mensch und Wissenschaft sowie Medien zusammendenken.

von Medien spielen. Diese Perspektive auf das menschliche Motiv im Medialen – das heißt hier: in seiner materiellen wie theoretischen Kopplung von Bild und Ton, Körper und Stimme – ist, so lautet die These, weder im Feld der Figurentheorie noch in dem der Medienanthropologie bisher explizit und ausführlich als solche thematisiert worden.

Es werden also im Folgenden zunächst Medientheorien im Mittelpunkt stehen, die – weit gefasst – figurenorientiert argumentieren, das heißt solche Ansätze, die das Erscheinen und die Darstellung menschlicher Gestalten im Medium explizit fokussieren. Auf dieser Ebene wird es primär um die *begriffliche* Abgrenzung des Audioviduums gehen, das in seiner medial-materiellen Konnotation naheliegende, konzeptionelle Schnittmengen mit Figuren, Stars, Darsteller:innen etc. aufweist, aber eben auch über sie hinausweist. Das Audioviduum wird dabei zunächst als audiovisuell materialisiertes, menschenähnliches Individuum ernst genommen, um zu überprüfen, inwiefern figurentheoretische Ansätze und die von ihnen genutzten Begrifflichkeiten Analoges beschreiben, aber eben auch an welchen Stellen das Audioviduum (selbst in seiner materiell gedachten Form) jenseits dieser Bedeutungsrahmen angesiedelt ist.

Der zweite Teil des Kapitels fokussiert schließlich mit der Medienanthropologie ein Forschungsfeld, das stärker mit der diskursiven Dimension des Audioviduums zu verbinden ist. Hier stehen generellere Fragen nach der (nicht nur bildlichen und klanglichen, sondern vor allem epistemischen) Verkopplung von Mensch und Medium im Mittelpunkt, sodass Überschneidungen mit der konzeptuellen Stoßrichtung des Audioviduums als Fragehorizont bestehen, der die enge Verbindung von Mensch, Medium und (Medien)Wissenschaft sichtbar macht. Die Einbettung des Audioviduums in diesen Kontext betrifft also weniger seine basal-materielle Dimension als seine diskursive Funktion in Form eines Arguments innerhalb medientheoretischer Debatten. Während allerdings die Medienanthropologie im Hinblick auf die materielle wie diskursive Verkopplung von Mensch und Medium am Ende tendenziell stärker am Menschen interessiert bleibt (wie es eine Anthropologie nahelegt), wird mit dem Begriff des Audioviduums primär die Ebene des Medialen fokussiert – also nicht das Medium als Mittel einer Definition des Menschen, sondern umgekehrt der Mensch (im Medium) als Mittel einer Definition des Mediums. Diese These gilt es im Laufe der Analysen weiter auszuführen.

Als Ausblick auf diese zweite Kontextualisierung des Audioviduums, als Begriff und Idee, lässt sich somit festhalten, dass beide Abschnitte dieses Kapitels die Bedeutung des *Menschenmotivs in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* fokussieren, wobei der erstere, figurenzentrierte Teil tendenziell stärker die materialaffine Ebene des *Menschenmotivs* und der zweite, medienanthropologische Teil stärker die diskursive Beschaffenheit der *Medientheorie* im Blick hat.

2.3.1 | Medientheorien des ›Figürlichen‹

Wie oben angedeutet, sollen unter figurenbezogenen Medientheorien im Folgenden Ansätze verstanden werden, die im weitesten Sinne anthropomorphe und anthropophone Motive innerhalb audiovisueller Medien in den Blick nehmen, beschreiben und analysieren. So konturiert, ist die Figurentheorie dabei ein äußerst heterogenes Feld, das für die Frage nach dem Audioviiduum aber insofern relevant ist, als es zum einen Begrifflichkeiten nutzt, die einen ähnlichen Phänomenbereich adressieren (hörbare und sichtbare, menschlich anmutende Individuen in Medien), und andererseits ist die Figurentheorie selbst ein idealer Schauplatz, an dem beobachtet werden kann, wie die in ihnen auftauchenden Figuren zum Anlass genommen werden, um audiovisuelle Medien (z. B. Film, Fernsehen etc.) erst als solche zu denken und zu theoretisieren.

Zahlreiche Begrifflichkeiten und ›Namen‹ für das, was hier im materiellen Sinne als ›Audioviiduum‹ konzipiert wird, könnten dabei aufgeführt werden – neben Figur, Star und Dokumentarfilm-Protagonist:innen, wie sie in den kommenden Abschnitten im Mittelpunkt stehen, könnten dies z. B. ebenso Begriffe wie Persona¹⁰⁴, Paraperson¹⁰⁵, Charakter, (Stereo)Typ, Held:in¹⁰⁶, etc. sein. In Bezug auf diese Terminologien lässt sich jedoch – dem Nachfolgenden etwas vorgehend – feststellen, dass diese Begriffe in der Regel als Analysewerkzeuge eben nicht bei der rein audiovisuellen Individualität (also bei der anthropomorphen Form oder dem anthropophonen Klang im Medium) selbst verharren, sondern diese Präsenz des Audioviiduums stets direkt in erweiterte Bedeutungsrahmen und Verweiszusammenhänge einbetten. Die medialisierte Menschen-Figuration in Bild und Ton ist somit nur der Einstiegspunkt, um darüber hinausgehend Fragen nach ihrem Status als narrativ interpretierbare Handlungsträgerin, als semiotisches oder kognitives Konstrukt, als spezifische Adressierungsinstanz, als Schauspieler:in, Darsteller:in oder Charakterkonglomerat, als Ausdruck ideologischer Aufladungen etc. aufzuwerfen.

Dennoch soll ein kurzer Einblick in einige Grundideen der Figurenanalyse helfen, den Begriff des Audioviiduums (in Abgrenzung) genauer zu konturieren. Zudem erscheint der Aspekt der Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität in dieser Hinsicht interessant, weil daran die Frage nach der Bezüglichkeit des Audioviiduums auf Vorstellungen bzw. das Wissen von ›tatsächlichen‹ Menschen (in ihrer Bedingtheit durch das Medium) verhandelbar wird, was schließlich in gewisser Weise an medienanthropologische Thematiken anschließt. Aus diesem Grunde

104 Zum Begriff der Persona siehe z. B. Horton/Wohl (2002 [1956]).

105 Zum Begriff der Paraperson siehe z. B. Wulff (1995, 2006).

106 Für eine vergleichende Perspektive auf Begriffe wie Charakter, Schauspieler:in, Held:in, Typ etc. siehe z. B. Taylor/Tröhler (1999).

werden, wie bereits kurz ausgeführt, mit ›Star‹ und ›Dokumentarfilm-Protagonist:in‹ ergänzend zwei figuraltheoretische Konzepte in den Blick genommen, die diese Grenze zwischen klar fiktiven oder aber eher realitätsaffinen Vorstellungen vom Menschen berücksichtigen.

Audioviduum und Figur

Anknüpfungspunkte zwischen dem, was im Kontext dieser Arbeit als Audioviduum beschrieben wird, und dem, was allgemein unter einer Filmfigur verstanden wird, liegen auf der Hand: Auch die filmische Figur lässt sich in der Regel als anthropomorphes und anthropophones Motiv innerhalb audiovisueller Medien beschreiben, als die auditiv und visuell hervorgerufene Vorstellung von einem menschlichen Individuum. Und ebenso wird die Medienspezifika, auf die der Begriff des Audioviduums verweist, innerhalb der – vor allem filmbezogenen – Figurentheorie selbst explizit reflektiert. So beschreibt etwa Henriette Heidbrink die Grundlage der filmischen Figurenwahrnehmung als halb technischen, halb semiotischen Prozess¹⁰⁷:

»Technisch entstehen Figuren des Kinofilms durch die Projektion auf eine Leinwand und das Abspielen von Ton, der sich als Licht- oder Magnettonspur auf dem Film oder einem externen Trägermedium befindet. Folglich bieten sich vor allem zwei formale Optionen an, um beim Publikum die Vorstellung einer Filmfigur zu erzeugen: die visuell wahrnehmbare Projektion von Zeichenkörpern auf eine Leinwand oder die Darbietung akustischer Klangkörper, die sich bspw. als Stimme der Figur selbst oder als Stimme eines Erzählers entpuppen, der von einer Figur erzählt.« (Heidbrink 2010a, 250f.)

Diese technischen und formalen Grundbedingungen sind es also, die die Filmfigur laut Heidbrink im Vergleich zu Personendarstellungen in anderen Künsten so einzigartig erscheinen lassen: »Das Besondere – in Abgrenzung zu den Figuren anderer Medien – zieht die filmische Erzählfigur denn auch aus ihrer seh- und hörbaren, dynamischen Körperlichkeit« – so Heidbrink (ebd., 251). Ähnliche Be-

107 In einem anderen Text beschreibt Heidbrink (2010b) dieses Hervortreten der Figur aus einem Text als einen oszillierenden Prozess, der analytisch zwischen den Polen »sign« und »person« angesiedelt ist, sich also im Spannungsfeld zwischen der Wahrnehmung von Zeichen und der dadurch erzeugten Wahrnehmung einer Person vollzieht: »So far, we have to deal with a phenomenon called ›character‹ that is elicited by media signs (that in combination build certain structures) and potentially sticks out of the text and transcends it. Therefore a character might be considered as a *figuration of signs* that is able to elicit an idea within the spectator that under certain conditions tends to ›tip over‹ and appear *human- or personlike*.« (Heidbrink 2010b, 79; Herv. i. O.)

schreibungen finden sich auch bei Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler, die die besondere Beschaffenheit der Filmfigur z. B. gegenüber der Literatur betonen:

»Im Gegensatz zum literarischen Text, wo sie [die Figur; J.E.] zu Beginn nur ein ›leeres Zeichen‹ ist, ein Eigennamen oder ein Pronomen, das sich in der Lektüre erst nach und nach zu einem Vorstellungsbild anreichert [...], ist sie im Film nie nur eine abstrakte Hülle. Vielmehr stellt sie in ihrer medialen Aktualisierung von ihrem ersten Erscheinen an eine sinnlich-materielle, individualisierbare Wahrnehmungsform dar.« (Schweinitz/Tröhler 2006, 3)

Wenn man so will, ist es also die Besonderheit der Filmfigur sich als Audioviduum zu manifestieren, als »mediale Aktualisierung« einer »sinnlich-wahrnehmbaren« und »dynamischen Körperlichkeit« (ebd.). Das Audioviduum ist in diesem Zusammenhang auf der materiellen Ebene mit der »individualisierbaren Wahrnehmungsform«, die Schweinitz/Tröhler und im übertragenen Sinne auch Heidbrink beschreiben, gleichzusetzen.

Diese Übereinstimmung in der grundsätzlichen Konzeption der filmischen Figur und des (materialisierten) Audioviduums bildet jedoch eine lediglich begrenzte Schnittmenge der Begriffe. Auch wenn ein Großteil der filmischen Figuren sich in der Regel als Audioviduum manifestiert, so ist doch nicht jedes Audioviduum eine Filmfigur und umgekehrt nicht jede Filmfigur ein Audioviduum. Letzteres lässt sich z. B. bereits im angeführten Zitat von Heidbrink erkennen, in dem sie beschreibt, wie eine Filmfigur grundsätzlich nicht nur im Bild, sondern ebenso über die Aussagen eines Erzählers oder einer Erzählerin generiert werden kann. Während also die Figurentheorie diese stimmliche Äußerung einer Erzählinstanz auf den Informationsgehalt hin befragt, den diese über eine Figur liefert, wäre für die im Kontext des Audioviduums verfolgte Fragestellung wenn, dann nur die Stimme an sich – als medialisierte, menschliche Äußerung jenseits ihres Inhalts – relevant.

Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass die Figurentheorie nicht bei der rein audiovisuellen Emergenz der Filmfigur als anthropomorphe und anthropophone Form stehenbleibt, sondern sie in der Regel direkt in narrative Kontexte einordnet. Nur in einem ersten Schritt ist die Figur somit ein mediales Signalphänomen; darüber hinaus stellt sie »ein schillerndes Konglomerat von Facetten« (Schweinitz/Tröhler 2006, 3) dar, das sich als menschliche Person mit einer körperlichen und charakterlichen Konstanz konzipieren sowie in ein Handlungs- und Beziehungsnetzwerk einordnen lässt. Die Figurentheorie schaut somit nicht (oder nur in Grundzügen) auf die mediale Oberfläche; sie taucht stattdessen direkt interpretierend in das Bild hinein, um die Figur als Personenvorstellung, nicht (nur) als mediales Signalbündel zu untersuchen.

Dies lässt sich z. B. anhand der Figurentheorie von Murray Smith aufzeigen, die er in *Engaging Characters* (2004 [1995]) entwickelt. Entlang dreier »*levels of engagement*« (ebd., 6) beschreibt er darin den Prozess der Wahrnehmung von Filmfiguren im Hinblick auf emotionale Anteilnahme und Sympathie. Die drei »Levels« sind *recognition*, *alignment* und *allegiance* und werden von ihm folgendermaßen definiert:

»*Recognition* describes the spectator's construction of character: the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous human agent. [...] The term *alignment* describes the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions, and to what they know and feel. [...] *Allegiance* pertains to the moral evaluation of characters by the spectator.« (Smith 2004 [1995], 82ff.; Herv. i. O.)

Die Ebene der *recognition* zielt also auf die körperliche (auch stimmliche) Identifikation und (Wieder-)Erkennung von menschlichen oder menschenähnlichen Motiven im Film, während sich der Prozess des *alignments* auf die Stellung des Charakters innerhalb des narrativen Netzwerks von Figuren und Handlungen bezieht und darauf, wie zentral oder zumindest zugänglich er für die Rezipierenden ist (entlang dieser Ausrichtung entsteht z. B. die Hierarchisierung zwischen Hauptfigur und Statist:in). Die Ebene der *allegiance* schließlich beschreibt den Grad der emotionalen Anteilnahme an einem Charakter, z. B. ob die Zuschauer:innen ihn als moralisch oder unmoralisch, als sympathisch oder unsympathisch wahrnehmen. Die Frage nach der audiovisuellen Beschaffenheit der Filmfigur (die Frage nach dem Audioviduum also) stellt sich demnach vorrangig auf der Ebene der *recognition*, wobei dieser Prozess erneut unterteilbar ist: Laut Smith setzt sich die (Wieder)Erkennung aus »individuation« und »re-identification« (ebd., 110) zusammen – das heißt aus der Zuschreibung des Status des »Individuellen« an eine textuelle (hier filmische) Struktur und aus deren Wiedererkennen über Einzelframes, Schnitte, Sequenzen und Szenen hinweg. Damit ist Smiths Konzeption der Figur unmittelbar anschließbar an die oben skizzierten Theorie- und Begriffskontexte: zum einen an die Konzeption der Individuation bei Simondon, ebenso wie an die Konstitution des (Menschen)Motivs über verschiedene, beispielhafte Momente seines Auftretens hinweg bei Wulff. Auch in der Figurentheorie wird also ein – in der Rezeption jedoch meist sehr schnell vollzogener – Prozess der Individuation von Bild- und Ton-Signalen zum zentralen Ausgangspunkt für die Figurenwahrnehmung überhaupt – das heißt: das Auftreten bzw. das Erkennen dessen, was im Kontext dieser Untersuchung als »Audioviduum« gefasst wird. Und somit erweist sich auch hier das Audioviduum als grundsätzliche Denkfigur für einen medientheoretischen Wurf.

Was sich anhand von Smiths' Ansatz (stellvertretend für andere Ansätze der Figurentheorie) aber ebenso zeigen lässt, ist, dass die Figurentheorie, wie schon mehrfach angedeutet, eben nicht auf dieser basalen Ebene verharret, sondern den Filmcharakter direkt als ganzheitliche Personenvorstellung thematisiert, die nicht nur individuiert wird, sondern die sich als (wiedererkennbar) stabiles Personen-Analogon manifestiert, dem soziokulturelle Signifikanz (bei Smith z. B. Geschlecht, *Race*, Klasse etc.) zugeschrieben sowie emotionale Reaktionen entgegengebracht werden. Für die daraus resultierende relative Vernachlässigung der Ebene der *individuation* bzw. der *recognition* in der Figurenanalyse hat Smith dabei die folgende Erklärung.

»Recognition has received less attention than any other level of engagement in studies concerned with character and/or identification, probably because it is regarded as ›obvious.« (Ebd., 82)

Diese Einschätzung scheint sich zu bestätigen, wenn man einen Blick auf aktuellere Publikationen aus dem Bereich der Figurentheorie wirft – z. B. auf Jens Eders *Die Figur im Film – Grundlagen der Figurenanalyse* (2008). Anhand des Konzepts der »Uhr der Figur« (ebd., 36) entwickelt Eder darin ein Analyseinstrumentarium, das die Filmfigur in ihrem Facettenreichtum strukturiert zu erfassen versucht. Die Figur wird dabei entlang eines viergeteilten Spektrums systematisch zerlegt, das sie als »Artefakt«, als »fiktives Wesen«, als »Symbol« und »Symptom« (ebd., 131ff.) lesbar macht. Dabei stehen jeweils folgende Fragen im Mittelpunkt:

»1. *Artefakt*: [...] ›Wie und durch welche Mittel wird die Figur dargestellt? [...], 2. *Fiktives Wesen*: [...] ›Was ist die Figur, welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen hat sie als Bewohner einer fiktiven Welt? [...], 3. *Symbol*: [...] ›Wofür steht die Figur, welche indirekten Bedeutungen vermittelt sie? [...], 4. *Symptom*: [...] ›Aufgrund welcher Ursachen ist die Figur so, und welche Wirkungen hat sie?« (Ebd., 710ff.; Herv. i. O.)

Jenseits der partiellen Überschneidungen, die sich innerhalb dieses Kategoriensystems mit den *levels of engagement* von Smith ergeben, ist auch hier eine Vernachlässigung der Frage nach dem anthropomorph-anthropophon-audiovisuellen Ausgangsmaterial der Figurenkonstruktion zu erkennen. Das Audioviduum ist bei diesem Ansatz noch am ehesten im Hinblick auf den Status der Figur als Artefakt relevant, aber auch auf dieser Ebene wird die basale Beschaffenheit des Audioviduums schnell zugunsten der Frage nach der konkreten Gestaltung der Figur als Charaktermodell in den Hintergrund gestellt. Die Figur interessiert hier, wie auch bei Smith, weniger als *mediale Illusion* denn als *narrative Fiktion*: Die Anthropomorphisierung und Anthropophonisierung von Bild- und Tonsignalen

wird als selbstverständlich hingenommen und somit die Figur direkt als mediales Pendant eines quasi-realen Menschen gelesen. Ihre Medialität spielt in diesem Zusammenhang nur insofern eine Rolle, als dass sie die Informationen zugänglich macht, die zur mentalen Konstruktion der Figur im Rezeptionsprozess beitragen. Während bei Smith dieser Prozess allerdings noch als eigener, zugegebenermaßen vernachlässigter Schritt in der Figurenwahrnehmung thematisiert wird, scheint Eder (stellvertretend für viele andere)¹⁰⁸ die von Smith beschriebene »obviousness« dieser Sub-Ebene unreflektierter hinzunehmen.

Wichtig ist aber zu betonen, dass es mit dem Begriff des Audioviduums nicht um eine kritische Aufwertung der Relevanz der Smith'schen Individuation für die Figurenkonstruktion geht. Ganz im Gegenteil ist es für die Figurentheorie essenziell über die reine Gestaltwahrnehmung hinauszugehen und nach den weiteren kulturellen, politischen, sozialen und ideologischen Implikationen zu Fragen, die diese Menschenbilder hervorrufen, bzw. ist es ebenso berechtigt analytisch ihre Rolle innerhalb narrativer Kontexte zu erarbeiten. Mit der Konzeption des Audioviduums soll es lediglich darum gehen, die Rolle des Audiovisuell-Anthropomorphen innerhalb solcher Theorien (wie z. B. der Figurentheorie) nachzuzeichnen und damit einen Vergleichspunkt zu etablieren, der für viele medienwissenschaftliche und medienspezifische Theorieansätze eine Schlüsselkategorie darstellt, die aber in den wenigsten Fällen als solche reflektiert und benannt wird. Die Gegenüberstellung und der Abgleich mit bestehenden Figurentheorien dient somit nicht der Kritik, sondern allein der genaueren Konturierung und begrifflichen Abgrenzung von Figur und Audioviduum.

Daran anknüpfend lässt sich ein zweiter Unterschied in der Konzeption dieser beiden Begrifflichkeiten ausmachen: Figurendefinitionen nennen in der Regel *Fiktionalität* als eine ihrer grundlegendsten Eigenschaften: »[...] characters are most frequently defined as fictive persons or fictional analogs to human beings«, so fassen es Eder/Jannidis/Schneider (2010, 7) zusammen¹⁰⁹. Diese Beschränkung auf erdachte Menschendarstellungen in fiktionalen (Kon)Texten hat den Vorteil, dass die Figur von vornherein und in Gänze nicht mit realen Menschen gleichgesetzt werden kann.

»The symbolism and the communicative mediation of characters mark fundamental differences to the observation of persons in reality. In addition to that, the texts that construct characters are *fictional*. Real persons can of course also be represen-

108 Siehe z. B. auch Taylor/Tröhler (1999), Schweinitz/Tröhler (2006), Eder/Jannidis/Schneider (2010), Heidbrink (2010b) etc.

109 Siehe hierzu z. B. erneut Smith (2004 [1995]) sowie Jannidis (2004), Schweinitz/Tröhler (2006) oder Eder (2008).

ted in (non-fiction) texts, such as biographies or the news, but they do not owe their existence to these texts.« (Eder/Jannidis/Schneider 2010, 11; Herv. i. O.)

Der Realismus der Figur ist somit in doppelter Hinsicht gestört: Einerseits ist sie über Bild und Ton lediglich medial und nicht ›reak‹ anwesend, andererseits ist sie auch außerhalb des Mediums nicht real existent. Als rein fiktionales Konstrukt hat sie so den Vorteil, dass ihr Realitätsbezug immer ein kulturell bedingter ist, der sich demgemäß für eine genauere Analyse anbietet. Die Gefahr, Figuren mit realen Menschen zu verwechseln, ist somit grundsätzlich gebannt – auch wenn sich die Rezeption fiktionaler Personen genau in diesem Spannungsfeld bewegt.¹¹⁰

Das Kriterium der Fiktionalität ist folglich ein wesentliches, will man Audioviduum und Figur voneinander abgrenzen, denn die Figurentheorie fragt damit nach einer speziellen Art von Audioviduum: Die Qualität der Figur liegt eben nicht allein auf der Ebene ihrer audiovisuellen Beschaffenheit, sondern darüber hinaus z. B. in ihrer kulturellen Kontextualisierung, ihrer kognitionspsychologischen Rezeption oder narrativen Funktion begründet. Der Begriff des Audioviduums hingegen schließt explizit jegliche Menschendarstellung ein – sei diese nun fiktional oder dokumentarisch konnotiert. Die Medialität der Darstellung darf dabei nicht mit der Fiktionalität der Figur gleichgesetzt werden: Die Protagonist:innen eines Dokumentarfilms sind natürlich ebenso wenig körperlich anwesend, und auch der Verweis auf ihre reale Existenz findet in der Regel über spezifische, mediale Authentifizierungsstrategien und nicht über die Überprüfung im realen Leben statt¹¹¹. Dem Audioviduum als medialem Signalphänomen haftet von daher an sich etwas ›Irreales‹ an, das aber im Falle der Filmfigur nicht nur aus ihrer Medialität, sondern eben auch aus ihrer Fiktionalität gespeist wird.

Der Begriff des Audioviduums bietet in diesem Sinne eine ergänzende und ausgedehnte Perspektive auf das Phänomen des Anthropomorphen und Anthropophonen im Audiovisuellen an, die das Moment des Hervortretens des Menschlichen aus dem medialen Rauschen nicht als selbstverständliche Grundlage hinnimmt, sondern es als entscheidenden Ausgangspunkt für eine Vielzahl von

110 Die Figurentheorie arbeitet sich aus diesem Grund immer wieder an der Frage ab, inwieweit die Figur als semiotisches Zeichenbündel oder als Person zu denken ist (vgl. z. B. Jannidis 2004, 153ff.; Eder 2008, 45ff.; Heidbrink 2010b, 72ff.). Jannidis fasst die Problematik folgendermaßen zusammen: »Figuren lassen sich weder als bloße textuelle Bezüge noch als direkte Wiedergabe von realen Personen auffassen, aber ganz offensichtlich haben sie von beidem etwas. Dieses ›Etwas‹ genauer zu bestimmen, ist das eigentliche Problem« (Jannidis 2004, 172). In Bezug auf Heidbrink wurde das Spannungsverhältnis zwischen »signs« und »persons« (Heidbrink 2010b, 72ff) ebenfalls erwähnt (siehe FN 107), das zudem um die Unterscheidung »being« vs. »action« ergänzbar ist.

111 Auf diesen Aspekt wird im übernächsten Abschnitt zur Dokumentarfilmtheorie noch kurz zurückzukommen sein.

medientheoretischen Betrachtungen sieht. Es geht also mit dem Audioviduum um den Moment, in dem innerhalb von Medien menschliche Formen erzeugt werden – erst nachgeordnet interessieren Fragen nach ihrem Status als Figur, nach ihrer genauen charakterlichen Beschaffenheit und ihrer kulturellen wie gesellschaftlichen Färbung und Interpretation. Während die Figurentheorie also den Menschen als Fiktion in den Mittelpunkt stellt, versucht der Begriff des Audioviduums seine Medialisierung und Medialität zu betonen.

Doch der Begriff der Figur ist nicht nur durch seine eingeschränkte Nutzung in Bezug auf fiktionale Menschendarstellungen vom Audioviduum zu unterscheiden. Gleichzeitig ist er durch seine Einbettung in eine Vielzahl von Disziplinen (Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Mathematik etc.) weniger medienspezifisch und daher wiederum weiter gefasst als der Begriff des Audioviduums. So wird er beispielsweise ebenso in Bezug auf geometrische oder rhetorische Figuren, auf Tanzfiguren (vgl. z. B. Berger 2010) oder Spielsteine (vgl. z. B. Sorg 2010) verwendet. Gerade in dieser allgemeinen Einsetzbarkeit des Figurbegriffs für verschiedenste Medienformationen, in seiner »spezifischen Unschärfe« also, sieht Rainer Leschke (2010, 35) seine große Stärke. Leschkes Definition nach ist mit »Figur« nicht nur das Anthropomorphe gemeint¹¹², sondern allgemeiner gesprochen eine Struktur, die entweder als Komplexitätsreduktion oder als Referenzpunkt erscheint (vgl. Leschke 2010, 33):

»Damit haben sich im Wesentlichen zwei Figurenkonzepte herauskristallisiert: nämlich Figur als begrenzte Gestalt und Figur als charakteristisch begrenzte Dynamik. Beide Modelle von Figur verfügen über mediale Relevanz: Die am Tanzmodell aufgehängte charakteristische dynamische Form, wie sie bei Erzählverläufen, Spieldynamiken und Rhythmen auftaucht, wird ebenso als mediale Figur begriffen wie die diversen Gestalten der ›dramatis personae‹, die in dramatischen, narrativen und interaktiven Kontexten erscheinen.« (Leschke 2010, 33)

In dieser Hinsicht wäre der Figurenbegriff somit breiter angelegt als der des Audioviduums, indem auch strukturelle Formationen jenseits des Anthropomorphen und Anthropophonen als Figürliches erfasst werden können. Wichtig für

112 Die Reduktion des Figürlichen auf das Anthropomorphe sehen Heidbrink und Leschke dabei als wenig zeitgemäß an, da ihrer Meinung nach in der heutigen Theorie gerade die Vielgestaltigkeit figurativer Zusammenhänge von größerem Interesse ist: »Heute herrscht weitestgehend Einvernehmen darüber, dass die medienspezifischen Darstellungsweisen dazu führen, dass die Zuschauer via Rezeption eine Vorstellung von einer Figur entwickeln – und diese kann, sie muss aber nicht unbedingt menschenähnlich sein. Auch wenn die dominante Referenz vieler Ansätze die Menschenähnlichkeit bleibt, verliert dieser Vergleichshorizont an Relevanz, weil sich vor allem die bemerkenswerte Flexibilität und Multifunktionalität von Figuren in den Vordergrund der Beobachtung drängt.« (Heidbrink/Leschke 2010, 8)

die Definition beider Begrifflichkeiten ist aber in jedem Fall ihre Begrenzung. Leschke fährt in diesem Sinne fort:

»Offensichtlich ist zugleich, dass der Figur die Grenze wesentlich ist: Sowohl die Gestalt als auch die Dynamik sind Figur nur, soweit sie über einigermaßen überschaubare Grenzen verfügen. Die Grenze sorgt dafür, dass es sich dann bei Figuren zwangsläufig um erkennbare Entitäten handeln muss. Insofern liegt das Konzept des Individuums [...] diesen Vorstellungen auch nicht allzu fern. [...] Figur hat insofern etwas mit Individuen, zumindest aber mit Einheiten zu tun. Figur kombiniert Einheit und Struktur und d.h., Figuren sind in der Regel Einheiten aus zusammengesetzten Elementen.« (Leschke 2010, 33f.)¹¹³

Die Grenze dient bei Leschke somit zur Identifikation der Figur, die sich als »begrenzte Gestalt und [...] als begrenzte Dynamik« (Leschke 2010, 33) äußern kann. Genau über diese Abgrenzung und Eingrenzung spezifischer Merkmale bzw. »Einheiten« lässt sich so eine Verbindung zum Begriff des Individuums ziehen.

Doch auch wenn Leschke mit diesen Fokussierungen auf die materielle und prozesshaft-dynamische Individualität, die Differenzierbarkeit und Dinghaftigkeit der Figur, eine ähnliche begriffliche Argumentation aufbaut, wie sie im Hinblick auf das Audioviduum entworfen wurde, so ist dennoch die Differenzierung zwischen Audioviduum und Figur aufrechtzuerhalten. Die selbst benannte »Unschärfe« (ebd., 35) von Leschkes Figurenbegriff lässt ihn für die Frage nach dem besonderen Anthropomorphismus und Anthropophonismus audiovisueller Medieninhalte zu unspezifisch erscheinen.

113 Leschke beruft sich in diesem Zusammenhang auf den Individuumsbegriff von Schelling, den dieser explizit an den Begriff der Figur koppelt: »Der erste Übergang zur Individualität ist also *Formung* und *Gestaltung* der Materie. Im gemeinen Leben wird alles, was von sich selbst oder durch Menschenhand Figur erhalten hat, als Individuum betrachtet oder behandelt. Es ist sonach a priori abzuleiten, daß jeder feste Körper eine Art von *Individualität* hat, sowie, daß jeder *Übergang aus flüssigem in festen Zustand mit einer Anschließung, d.h. Bildung zu bestimmter Gestalt*, verbunden ist; denn das Wesen des Flüssigen besteht eben darin, daß in ihm kein Theil angetroffen werde, der vom andern durch Figur sich unterscheide (in der absoluten Continuität, d.h. Nichtindividualität seiner Theile), dagegen je vollkommener jener Proceß des Übergangs ist, desto entschiedener die Figur des Ganzen nicht nur, sondern auch der Theile« (Schelling 2000 [1798], zit. n. Leschke 2010, 34; Herv. i. O.). Das Individuelle wird hier also – ebenso wie der Figurenbegriff – allgemeiner, d. h. weniger formell als strukturell, und nicht nur für die Kennzeichnung menschlicher Formen verwendet, was an die weiter oben skizzierten Debatten um die Individualität der Dinge anschließt. Im Zusammenhang mit der bereits im Abschnitt *Individuum und Audiovision* entworfenen Konzeption des Audioviduums-Begriffs erlauben beide Begriffe (Figur und Individuum) aber auch die (alltagssprachlich verankerte) Begrenzung auf menschliche Formen, die für die hier vorgesehenen Zwecke beibehalten werden soll.

Während also ein erweiterter Figurenbegriff, wie der Leschkes, das Audioviduum als einen Spezialfall des Figürlichen kategorisierbar macht, der mehr auf Gestalt denn Dynamik beruht, sind wiederum an die Fiktionalität gebundene Figuren als Spezialfall eines Audioviduums zu werten. Diese ungenaue Positionierung verweist auf den ›blinden Fleck‹ innerhalb der Figurentheorie, der mit Hilfe des Audioviduums als Instrument beleuchtet werden kann. Das Anthropomorphe und Anthropophone innerhalb des Audiovisuellen werden entweder nur als eine Strukturierungsform unter anderen angesehen (im Vergleich zu alternativen Gestalt-Formen oder Dynamiken [wie im Falle der Tanzfigur z. B.], im Vergleich zu Figuren in nicht-audiovisuellen Medien etc.); oder aber es wird als selbstverständliche, ›sinnlich-materielle‹ Grundlage hingenommen, die nur dazu dient, Figureninformationen zu vermitteln, die dann zu einem mentalen Modell eines fiktionalen Menschen (vgl. Eder 2008) zusammengebaut werden können. Das Audioviduum soll in diesem Sinne, so ist erneut zu betonen, nicht als Konkurrenz- oder Alternativkonzept zur Figur vorgeschlagen werden. Vielmehr steht es im weiter oben skizzierten Sinne für eine Fragestellung, die eine andere Perspektivierung der Figurentheorie an sich eröffnet: Über den Begriff des Audioviduums – also über den Kontext des Anthropomorphen und Anthropophonen im Audiovisuellen allgemein – lässt sie sich in ein breiteres, theoretisches wie intermediales Referenzfeld einordnen und mit anderen Ansätzen vernetzen. Die Frage nach dem Audioviduum dient demnach als übergeordnetes Anliegen, das neue Vergleichspunkte für bestehende und aktuelle Theorien aus den verschiedensten Bereichen kreiert. Der Begriff ist eben nicht (oder nur indirekt) für eine konkrete Figurenanalyse oder als Erweiterung der Narrationstheorie zu gebrauchen, sondern bettet diese Theorien selbst in einen Zusammenhang ein, der in der Beschreibung medialer Menschenmotive einen entscheidenden Ansatzpunkt für generelle medientheoretische Überlegungen sieht.

Die Breite und Vielschichtigkeit der Figurentheorie ist zugleich ein erster Beleg dafür, dass die Frage nach dem *Audioviduellen* für die Konstitution von Medien eine besondere Tragfähigkeit besitzt.¹¹⁴ Das Interesse an der Figur als Kernele-

114 So betonen nahezu alle Ansätze zur Figurentheorie die Relevanz dieses Ansatzes und die Wichtigkeit seiner nachhaltigeren und systematischeren Ausarbeitung – wie z. B. Leschke (2010, 29): »Es geht [...] um die kategoriale Logik des Konzepts [der Figur; J.E.], die gerade angesichts der aktuellen Dynamiken des Mediensystems, also angesichts des Verlusts der Identität der Einzelmedien in ihrer universalen Vernetzung, der zahllosen Hybridformen und der Auflösung der Grenzen von Produktion und Konsumtion sowie der von Fiktion und Dokumentation eine so enorm gesteigerte Bedeutung erlangt hat.« Interessant ist hier zu sehen, dass die »Identität der Figur« scheinbar mit der »Identität der Einzelmedien« (womit Leschkes Konzept der Einzelmedienontologie gemeint sein kann; vgl. Leschke 2003, 237ff.) verknüpft ist. Auch diese Aussage ließe sich also im Rahmen der hier verfolgten Frage nach dem wechselseitigen Bestimmungsverhältnis von Menschen(bild) und Medium verorten.

ment audiovisueller Narrationen zeigt in diesem Falle sehr deutlich, wie sich die Filmwissenschaft im Versuch einer theoretischen Erfassung ihres Gegenstands des Anthropomorphen und Anthropophonen bedient, um Aussagen über ihr Medium treffen zu können – oder auch über das Mediensystem im Allgemeinen, wie Leschke es einschätzt:

»Die Dynamik und Flexibilität des Konzepts der Figur hat daher eine für das aktuelle Mediensystem geradezu paradigmatische Qualität gewonnen. Zugleich handelt es sich um ein Konzept, das quasi historisch mit dem Mediensystem mitgewachsen ist und auf den unterschiedlichen historischen Stufen unterschiedliche Modellierungen erfahren hat. Die Morphologie der medialen Form der Figur gewinnt daher nicht zuletzt auch einen paradigmatischen Status für die Beschreibung des Mediensystems selbst.« (Leschke 2010, 29)

Doch die Frage nach der Bedeutung des menschenähnlichen Personals innerhalb audiovisueller Medien für ihre theoretische Reflexion lässt sich selbstverständlich nicht nur anhand solch »klassischer« Figurentheorien verhandeln und nachzeichnen. Um den Blick auszuweiten und vor allem in Hinsicht auf die Frage nach dem Verhältnis von »realer Person« und Audioviduum zu vervollständigen, richten die folgenden Abschnitte das Augenmerk auf zwei Theorietraditionen, die sich von der bisher skizzierten Figurentheorie vor allem im Hinblick auf den Aspekt der Fiktionalität unterscheiden, die aber ebenso zur begrifflichen Abgrenzung des Audioviduums und zur Spezifikation der in seinem Kontext entwickelten Thesen dienen.

Audioviduum und Star

Ein weiterer Theoriebereich, der sich explizit mit einem menschlichen Motiv des Medialen beschäftigt, sind die *Star Studies*. Diese weisen zwar einige Anknüpfungspunkte zum Bereich der Figurentheorie auf, jedoch ist ihr Gegenstand anders konturiert. Stars sind eben keine (reinen) Figuren, weil sie das Merkmal der Fiktionalität nicht erfüllen. Die von Eder/Jannidis/Schneider (2010) vorgenommene Unterscheidung von Figur und realer Person (»Real persons can of course also be represented in (non-fiction) texts [...] but they do not owe their existence to these texts« [ebd., 11]) muss daher im Kontext der *Star Studies* mit einer Aussage Richard Dyers relativiert werden:

»[...] stars do not exist outside of such texts; therefore it is these that have to be studied; and they can only be studied with due regard to the specificities of what they are, namely, significations.« (Dyer 2007 [1979], 1)

Dyer verfolgt demnach einen Ansatz, in dem der Star gleichermaßen als soziales und semiotisches Konstrukt begriffen wird, wobei beide Sphären interdependent sind: Der Star ist einerseits ein gesellschaftliches Phänomen, Ausdruck kultureller Ideologien und Teil der Filmindustrie, andererseits ist er ausschließlich als Zeichen-Konglomerat zu fassen und nicht als reale Person:

»[...] it is assumed that we are dealing with stars in terms of their signification, not with them as real people. The fact that they are also real people is an important aspect of how they signify, but we never know them directly as real people, only as they are to be found in media texts.« (Dyer 2007 [1979], 2)

In diesem Zusammenhang spielt der Begriff des »*images*« (ebd., 34) eine zentrale Rolle, der die besondere Beschaffenheit des Stars als semiotisches Phänomen zu erfassen erlaubt:

»With stars, the ›terms‹ involved are essentially images. By ›image‹ here I do not understand an exclusively visual sign, but rather a complex configuration of visual, verbal and aural signs. This configuration may constitute the general image of stardom or of a particular star. It is manifest not only in films but in all kinds of media texts.« (Ebd.)

Der Star-Begriff weist hier also insofern Ähnlichkeiten zum Audioviduum auf, als er ebenfalls auf visuellen, verbalen und hörbaren Signalkopplungen beruht, gleichzeitig aber als reines Zeichen- und somit Diskursphänomen zu verstehen ist. Der in dieser Hinsicht definierte Begriff des *Images* wird auch in der deutschen Forschung zum Star bei Stephen Lowry und Helmut Korte zum zentralen Konzept und dort weiter ausdifferenziert.

»Den Begriff des Images zu präzisieren ist wichtig, einerseits um die naheliegende Konfusion zwischen der realen Person und dem in den Medien verbreiteten Starimage auch terminologisch zu vermeiden, andererseits um die verschiedenen Ebenen des Starphänomens analysieren zu können. Es sind zwar wirkliche Personen, die Stars werden, als Stars aber sind sie Teil der Öffentlichkeit [...] und normalerweise ausschließlich durch ihre in der Öffentlichkeit verbreiteten Images zugänglich.« (Lowry 1997, 14)

Dass der Star in der Vorstellung als reale Person konzipierbar ist, ist für die Rezeption also wichtig, wird aber als Effekt seiner Zeichenhaftigkeit angesehen. So sprechen Lowry und Lowry/Korte auch von der Möglichkeit eines »Eigenlebens« des Starimages, das sich quasi unabhängig von der ihm zugrunde liegenden Schauspielerin (oder Musikerin, Sportlerin etc.) verselbstständigen kann und teils

erst nach dem Tod eines Darstellers als solches aufblüht (Lowry 1997, 14; Lowry/Korte 2000, 9f.).

Gleichzeitig ist – besonders im Hinblick auf den Filmstar – eine weitere Abgrenzung elementar, nämlich die zwischen den von ihm verkörperten Rollen und seinem Dasein als Schauspieler:in:

»Der Star, mit dem die Zuschauer und Fans interagieren, ist [...] immer ein Konstrukt, das auf den in den Medien verbreiteten Informationen und Zeichen aufbaut. Insofern kann man bei der Untersuchung von Stars Fragen nach der wirklichen Person tendenziell vernachlässigen bzw. das Konstrukt ›wirkliche Person‹ als Teil der Imagebildung betrachten. Wichtig ist aber auf jeden Fall, das *innerfilmische Image* (›Rolle‹, ›Leinwandimage‹) vom *außerfilmischen Image* (verschiedentlich auch mit ›Person‹, ›Persönlichkeit‹, ›Erscheinung‹, ›öffentliche Person‹, ›Privatexistenz‹ u. ä. bezeichnet) zu unterscheiden, auch wenn beide Aspekte des Images in ständiger Wechselwirkung stehen.« (Lowry/Korte 2000, 11; Herv. i. O.)

In gewisser Weise ähnelt der Filmstar von seiner grundsätzlichen Konzeption her somit einer Filmfigur – nur, dass der Star eben nicht als fiktional, sondern als real angesehen wird und dass die transmediale Narration, in der er auftritt, sein vermeintlich reales Leben als Schauspieler:in erzählt. Sein Dasein als Image ist damit aufgespalten in den Bereich seiner Berufsausübung (das Verkörpern von Figuren in Filmen) und sein Auftreten im öffentlichen Leben, das aber auch immer ein Versprechen auf Informationen über sein Privatleben beinhaltet.

Es bietet sich also an den Begriff des Audioviduums ebenso zum Begriff des Stars ins Verhältnis zu setzen, gerade weil das Image des Filmstars fundamental darauf beruht, dass dieser im Rahmen des Medialen als Audioviduum sicht- und hörbar wird: Einerseits tut er dies in Form von Filmfiguren, die er verkörpert, andererseits bestreitet er Auftritte außerhalb der Filmnarration – z. B. als Interviewpartner:in, als Gast auf dem roten Teppich, als Homestory-Protagonist:in etc.

Im Falle des Stars wird also durch Medien – maßgeblich durch die Verbreitung von audiovisuellen Aufzeichnungen einer Person – eine Art illusionäres, menschliches Individuum kreiert, das Anspruch auf eine Existenz jenseits des Medialen erhebt, dessen Status als solches aber allein durch Medien entsteht und (aufrecht) erhalten wird. In diesem Sinne ist der Filmstar in seiner Unterscheidung von Filmfigur und -charakter, wie sie auch explizit von Dyer (2007 [1979], 89ff.) und Lowry/Korte (2000, 9ff.) vorgenommen wird, ein weiteres interessantes Beispiel für ein anthropomorphes und anthropophones Motiv des Medialen, das die Frage nach dem Audioviduum im Hinblick auf das Verhältnis von Menschenbild (als Image) und realer Person (als in diesem Falle unzugängliche ›Realität‹) erweitert.

Der Begriff des Audioviduums soll hier erneut nicht als Konkurrenz- oder Ergänzungs-Begriff fungieren, sondern lediglich die Fragestellungen, die sich an

den Star knüpfen, in der Perspektive erweitern. Star und Audioviduum sind natürlich nicht deckungsgleich: Der Star-Begriff ist auch in anderen Kontexten verbreitet (Musik, Theater, Sport etc.) und dort wie auch im Hinblick auf den Filmstar nicht zwingend oder allein an die Präsenz in audiovisuellen Medien gebunden (sein Image konstituiert sich ebenso im Kontext schriftlicher Texte in Print- und Netz-Medien, durch Kommentare Dritter, Fotografien, Bühnenauftritte etc.). Der Film- und auch der Fernsehstar sind aber in ihrer grundsätzlichen Beschaffenheit durch ihr Auftreten als Audioviduum bedingt und stellen damit (die fiktionsaffine Figurentheorie erweiternd) die Frage nach dem Verhältnis von medialem Menschenbild und seiner ›realen‹ Entsprechung bzw. nach der besonderen Individualität des Stars¹¹⁵, die erst aus seiner Medialität resultiert.

Ähnlich wie die Figurentheorie lassen sich demnach auch die Star Studies einbinden in den hier skizzierten Diskurs, der anthropomorphe und anthropophone Motive *innerhalb des* Medialen als Grundlage der Theoretisierung *des* Medialen verwendet. Der Star erscheint dabei als ein besonders anschauliches Objekt für diese Theoretisierung, weil er laut Lowry/Korte »[...] für die massenmediale Kultur des 20. Jahrhunderts essenzielle Bedeutung hat« (2000, 24). Als dominant anthropomorphes und anthropophones Motiv bzw. in seiner Gegenwärtigkeit als Image dient er dabei als »Artikulationspunkt« (ebd., 8) für verschiedenste Dimensionen dessen, was (u. a.) das Medium Film auch jenseits seiner Bildinhalte auszeichnet (z. B. neben ästhetischen auch ökonomische, rezeptionslogische und soziokulturelle Dimensionen; vgl. ebd.).

Das Audioviduum, als ein zentrales und dominantes Element der Kreation von Star-Images, wird damit in der Star-Theorie (und ebenso in der Figurentheorie) zu einem dieser »Artikulationspunkte« des Medialen, der sich besonders anschaulich beschreiben lässt und in den sich darüber hinausgehende Aspekte der Produktion und Rezeption sowie der kulturellen Verwobenheit beider Prozesse einschreiben. Bemerkenswert ist dabei, dass auch die Star Studies ein identisches Argumentationsmuster aufrufen wie z. B. Leschke (2010, s. o.), nämlich indem sie die Relevanz des Star-Konzepts für die Medienwissenschaft betonen. So teilt Lowry die Einschätzung, dass der Star einen einzigartigen Anhaltspunkt für die Medientheoriebildung im Allgemeinen darstellt:

»Als wesentlicher Teil der modernen Medienkultur sind Stars ein lohnendes Objekt für die Medienwissenschaft, die auch durch die Beschäftigung mit diesem Gegenstand methodische und theoretische Impulse bekommen kann, denn die Position des Stars im Fokus von textuellen, intertextuellen, rezeptiven und kultu-

115 Zum Star als Individuum siehe auch Ruchatz (2014, 363ff, 477ff.), der im Zuge dessen auch eine Unterscheidung von Stars und Celebrities in den Blick nimmt. Zum Celebrity siehe zudem Rehberg/Weingart (2017).

rellen Faktoren bedingt ein Phänomen, das nicht nur schwierig zu fassen, sondern zugleich besonders produktiv ist« (Lowry 1997, 31).

An dieser Stelle also erweist sich das Audioviduum (in seiner spezifischen, partiellen Ausprägung als Star) sowohl in seiner materiellen als auch seiner theorie-diskursiven Manifestation als ergiebiger Ankerpunkt für solche Arten der Selbst-reflexion, in denen deutlich wird, wie verbreitet die argumentative Verschaltung von Medientheoriebildung und Menschenmotiv (hier in Form des Stars, bei Leschke in Form der Figur) ist.¹¹⁶

In Bezug auf den Star spielt dabei der Verweis auf ›das außermediale Individuum‹ bereits eine große Rolle; diese Dimension soll abschließend durch einen Einblick in Theorien des Dokumentarfilms ergänzt werden und die Frage, inwiefern auch in Bezug auf nicht-fiktionale Kontexte das Audioviduum eine theoretische Relevanz entfaltet.

Audioviduum und Dokumentarisches

Während die Figurentheorie also den Bereich des Menschenmotivs im Fiktionalen abdeckt und die Star-Theorie genuin medial geschaffene, dennoch semiotisch realitäts-verankerte ›Individuen‹ verhandelt, soll abschließend ein diese Perspektiven ergänzender Blick auf Theorien des Dokumentarfilms¹¹⁷ erfolgen. Inwieweit stellt sich hier die Frage nach dem Motiv des Menschen – z. B. als Garant des Authentischen oder als Anlass des Dokumentierens im Sinne einer Konservierung oder Exploration?

Innerhalb der Dokumentarfilmtheorie gibt es auf den ersten Blick keine gesonderte und breit angelegte Figurentheorie, die das Motiv des Menschen – z. B. in Form der Protagonistin oder des Protagonisten – als konstitutives Element in

116 Bei Ruchatz (2001) wird sogar explizit ein Zusammenhang von Star-Konzept und (medien-)anthropologischen Fragen hergestellt, wenn er die – im wahrsten Sinne des Wortes – ungebrochene Relevanz und Individualität des Stars innerhalb aktueller Mediumwelten als Gegenargument gegen dividuierende Tendenzen im Kontext des Posthumanismus (auch in der Medienwissenschaft) behauptet (vgl. Ruchatz 2001, 349).

117 Das dokumentarische Bewegtbild umfasst natürlich einen breiteren Gegenstandsbereich als nur ›klassische‹ Formen des Dokumentarfilms (wie auch immer dieser zu definieren und einzugrenzen sei). Da die Fragen, die innerhalb von Dokumentarfilmtheorien verhandelt werden, aber oftmals grundsätzlicher Natur sind, sollen sie hier stellvertretend für die erweiterte Diskussion um Fiktion, Nicht-Fiktion und Realität audiovisueller Aufzeichnungen stehen. Zu einem allgemeineren Konzept des Dokumentarischen siehe Balke/Fahle/Urban (2020), zu spezifischen Auseinandersetzungen mit dem dokumentarischen Bewegtbild in Bezug auf den Dokumentarfilm, aber auch darüber hinaus, siehe zudem exemplarisch Winstons *The Documentary Film Book* (2013) sowie zum »Fernsehdokumentarismus« z. B. Hifsnauer (2011).

den Mittelpunkt stellt.¹¹⁸ Obwohl der Mensch (jenseits von Natur- und Tier-Dokumentationen) in den meisten Fällen das zentrale Motiv non-fiktionaler Filme ist¹¹⁹, stehen innerhalb der Theoriebildung eher generelle Fragen des dokumentarischen Films im Mittelpunkt, die sich mit seiner Abgrenzbarkeit vom Fiktionalen (vgl. z. B. Kessler 1998; Eitzen 1998; Tröhler 2002, 2004) oder mit seinem Bezug zum Realen (vgl. z. B. Hohenberger 1988; Roscoe/Hughes 1999; Niney 2012) beschäftigen. Dabei wird der Mensch lediglich als Teil des Ganzen erwähnt bzw. ist er für den Dokumentarfilm oft primär in seiner Einbettung in über ihn hinausweisende, gesellschaftliche, kulturelle und umweltliche Bezüge sowie historische Kontexte relevant.

Die Frage nach dem Audioviduum spielt somit eine eher untergeordnete Rolle, denn die Problematisierung der Indexikalität (und damit Realitätskonformität) des Filmbildes gilt es eben nicht nur für das menschliche Motiv, sondern für alles, was jenseits von ihm apparativ aufgezeichnet wird (Raum und Zeit, Belebtes und Unbelebtes, Licht und Schatten etc.) zu klären. Der Mensch als Motiv wird daher auch in frühen Versuchen der Theoretisierung des Dokumentarfilms als nur ein Gegenstand unter anderen aufgeführt – wie etwa bei Dziga Vertov¹²⁰ in seinen Schriften zum »Kinoauge«, in denen er sehr allgemein die »Erforschung der Lebenserscheinungen« (Vertov 2000 [1926], 88) zum zentralen Anliegen des Films erklärt und verschiedene »Kategorien der Beobachtung« definiert:

118 Im englischsprachigen Kontext findet sich sporadisch die Formulierung des »documentary subject« (Bruzzi 2013) bzw. des »subject of [i/n; J. E.] documentary« (Renov 2004), wobei beide Begriffe aber im Hinblick auf die Frage des konkreten audiovisuellen Menschenmotivs im Dokumentarfilm etwas unspezifisch bleiben. Zum einen kann »documentary subject« ebenso allgemein das *Thema* einer Dokumentation meinen (was auch Renov festhält wenn er schreibt »that the subject *in* documentary has, to a surprising degree, become the subject *of* documentary«, Renov 2004, xxiv). Zum anderen ist die Frage nach der Subjektivität des Dokumentarfilms an grundsätzlichere Fragen eines subjektiven/subjektivierenden Ausdruckspotenzials von Bewegtbildern gekoppelt, z. B. was Dimensionen des Autobiografischen anbelangt, die zwar auch an die Figur einer Filmemacherin oder eines Filmemachers gebunden sein können, aber eben auch andere Formen des »subjektiv(ierend)en Filmemachens« einschließen, wie etwa eine besondere Kameraführung, Point-of-View-Shots oder Formen der Materialauswahl und Montage etc. Damit geht diese »dokumentarische Subjektivität« begrifflich und konzeptionell über die reine Darstellung eines Menschen als (Subjekt-)Motiv im Filmbild selbst hinaus (vgl. erneut Renov 2004). Dennoch wäre das Zusammenspiel zwischen »documentary subject« und Audioviduum ein interessanter Anschlusspunkt für weiterführende Überlegungen, vor allem, weil die Sichtbarkeit und Sichtbarmachung von Körpern bzw. die Hörbarkeit und Hörbarmachung von Stimmen im (subjektiven) Dokumentarfilm – wie auch Renov zeigt – zugleich eng mit Fragen des Politischen verbunden sind.

119 Hier ist z. B. das »Subgenre« des ethnografischen Dokumentarfilms bzw. der visuellen Anthropologie interessant (vgl. z. B. Hockings 2003 [1974], Hohenberger 1988, Engelbrecht 2007).

120 Vertov wird auch noch im Kontext der frühen (Stumm)Filmtheorie eine Rolle spielen; siehe Kapitel 3.1.4.

»(1) Beobachtung des Ortes (z. B. eines Lesehauses, einer Genossenschaft), (2) Beobachtung einer Person oder eines Gegenstandes, die sich bewegen (z.B. eines Vaters, eines Pioniers, des Postboten, der Straßenbahn usw.), (3) Beobachtung zu einem Thema, unabhängig von einer bestimmten Person oder Stelle (z. B. zum Thema: Wasser, Brot, Schuhe, Väter und Kinder, Stadt und Land, Tränen, Lachen usw.).« (Ebd., 89)

Wichtig ist hierbei zudem, dass die abgebildete Person nicht in ihrer Daseinsweise als Abbild (also als Audioviduum) thematisiert wird, sondern (gemäß dem Aufzeichnungsrealismus, der dem Medium in dieser frühen Phase [noch] zugesprochen wird) als reale Person, deren Dasein und Probleme durch das Medium aufgezeichnet und wiedergegeben werden können. Der Unterschied zwischen realer Person und Abbild wird darum zunächst (trotz formalistischer Ausrichtung) nicht explizit problematisiert – das lässt auch ein weiterer Kommentar Vertov zum Einsatz von Schauspieler:innen erkennen:

»Nieder mit den unsterblichen Königen und Königinnen der Leinwand! Es leben die gewöhnlichen sterblichen Menschen, aufgenommen im Leben bei ihrer gewöhnlichen Arbeit!« (Ebd., 90)

Nicht die Adäquatheit der Abbildung ist damit Thema bei Vertov; der Appell bezieht sich eher auf die Auswahl des vorfilmischen Motivs, das im Falle der Abbildung des Menschen eben kein:e Schauspieler:in sein soll, der:die eine Person verkörpert, sondern eine reale Person, die als sie selbst auftritt.¹²¹

Eine gleichsam normative Formulierung findet sich bei einem weiteren Pionier der Dokumentarfilmtheorie – John Grierson – der den Dokumentarfilm und seine Akteur:innen ebenfalls über das Menschenmotiv vom »Atelierfilm« (Spiel-film) abgegrenzt wissen will:

»Grundsätze: 1.) Wir glauben, daß die Eigenschaft des Films, nicht ortsgebunden zu sein, das Leben beobachten und darin seine Auswahl treffen zu können, in einer neuen und lebensnahen Kunstform ausgenutzt werden kann. Der Atelierfilm geht weitgehend an dieser Möglichkeit vorbei, die Leinwand auch der wirklichen Welt zu eröffnen, denn er nimmt gespielte Handlungen in künstlichen Szenerien auf. Der Dokumentarfilm will aber die lebendige Szenerie und die lebendige Handlung aufnehmen. 2.) Wir glauben, daß ein Originaldarsteller (oder ein Eingeborener) und eine Originalszenerie (oder die des Landes selbst) besser zu einer Dar-

121 In Bezug auf die Frage, inwieweit der Mensch im Alltag ebenfalls als Schauspieler:in bezeichnet werden kann, siehe Goffmans *Wir alle spielen Theater* (2011 [1959]) bzw. die kurze Diskussion seiner Ansätze in Bezug auf den Dokumentarfilm bei Tröhler (2002, 33).

stellung der heutigen Welt auf der Leinwand führen können, denn sie geben dem Film eine größere Auswahl an Arbeitsgebieten, sie geben ihm unzählige Bilder an die Hand, sie geben ihm die Möglichkeit, verwickelte und überraschende Ereignisse der wirklichen Welt besser darzustellen, als es im Atelier ausgedacht oder von den Ateliertechnikern aufgebaut werden könnte. 3.) Wir glauben, daß die Stoffe und Handlungen, die so aus dem Leben gegriffen sind, besser (realer im philosophischen Sinne) sein können als die gespielten Handlungen. Eine spontane Bewegung kommt auf der Leinwand ganz besonders gut zur Geltung. Der Film hat ein besonderes Einfühlungsvermögen für die Hervorhebung einer Bewegung, die durch Tradition geformt oder durch die Zeit ausgeglichen wurde. Sein willkürlich gewählter Bildausschnitt offenbart das Besondere einer Bewegung und gibt ihr ein maximales Feld an Raum und Zeit. Hinzu kommt, daß der Dokumentarfilm eine intime Vertrautheit und Wirkung erreichen kann, die den Ateliertechnikern mit ihren Scheindekorationen und den lilienartigen Darstellungskünsten eines Großstadtschauspielers nicht möglich sind.« (Grierson 2000 [1932–34], 102).

»Originaldarsteller« und »Eingeborener« werden hier also dem »lilienartigen [...] Großstadtschauspieler« gegenübergestellt und damit der (allerdings kolonial und urban differenziert gedachte) Mensch¹²², neben der Szenerie, als ein zentrales Motiv des Dokumentarischen aufgeführt¹²³ – deutlich zentraler jedenfalls als etwa bei Vertov. Dennoch wird »der Mensch« auch hier lediglich als vorfilmisches Motiv problematisiert, nicht aber die Frage nach seiner finalen, realistischen Abbildung und Erscheinung durch das Medium. In der frühen Phase der Dokumentarfilmtheorie erscheint der Glaube an den Realismus der Bilder relativ fest verankert. Somit sind Audioviduum und realer Mensch (als nur ein Motiv unter vielen) in diesem Kontext als quasi deckungsgleich zu verstehen bzw. soll der Film den

122 Auf die Tatsache, dass in den Theorieentwürfen des medial Anthropomorphen und Anthropophonen vielfach »der Mensch« gerade nicht universal gedacht wird, sondern dass die Frage danach, was in diesem audiovisuellen Erscheinen inwiefern Mensch ist oder sein darf, eng mit kritisch zu hinterfragenden Konstruktionen von Gender, Race, Class, (Dis)Ability etc. verbunden ist, darauf lässt sich nur immer wieder hinweisen.

123 Zudem schreibt sich die zentrale Rolle des Menschen als Thema und Inhalt des Dokumentarfilms auch indirekt in die Ausführungen Griersons ein, wenn er ihn als »lebensnahe Kunstform« beschreibt und von »Handlungen« und durch »Tradition geformten Bewegungen« spricht. Diese Begriffe verweisen implizit deutlich auf menschliche Akteur:innen – z. B. weil Handlungen (im soziologischen Sinne verstanden als intendierte Aktionen im Gegensatz zum bloßen, etwa animalischen Verhalten) und Traditionen spezifisch menschlich konnotiert sind (und z. B. in reinen Tier- oder Naturdokumentationen nicht in diesem Sinne vorkommen).

Menschen und die Welt genau so einzufangen versuchen, wie sie sind – oder auch sein sollten.¹²⁴

Im Zuge dessen wird der Dokumentarfilm darum gern als politische Form des Filmemachens definiert, die sich mit dem gesellschaftlichen Alltag und Missständen auseinandersetzt. Als Träger von und Akteur innerhalb gesellschaftspolitischer Zusammenhänge wird auch deswegen der Mensch als Protagonist:in¹²⁵ zum zentralen Thema des Dokumentarfilms:

»In der dokumentarischen Arbeit wird die Plattform den Protagonisten übergeben. Es ist nicht mehr die Stimme des Filmemachers, welche die Führung übernimmt. Sicher, er entscheidet über die Aufnahme, und er macht die abschließende Montage. Aber die Erzählung wird von den aufgenommenen Protagonisten vorgetragen, den in ihre Auseinandersetzungen, ihre Aktualität verwickelten Helden unseres Alltags.« (Wildenhahn 2000 [1975], 132f.)

Diese Äußerung Wildenhahns aus den 1970er Jahren ist vor allem im Kontext der Etablierung des *Cinéma Vérité* und des *Direct Cinema* in den 1960er Jahren zu sehen. Über die Hervorhebung der Protagonist:innen (im Kontrast zur Stimme der

124 Grierson beschreibt dies auch als Schwierigkeit des Dokumentarfilms: »Das Dumme am Realismus ist, daß es sich hierbei um die Wirklichkeit handelt und daß er immer bestrebt sein muß nicht ›schön‹ sondern echt zu sein« (Grierson 2000 [1942], 114). Von diesem Ansatz hebt sich Vertov in gewissen Punkten ab, weil er dennoch das ästhetische Können des Films für die Darstellung (bzw. auch die politisch begründete Veränderung) des Realen genutzt wissen will. So beschreibt er z. B. die Schaffung eines »neuen, vollkommenen Menschen« (Vertov 2001 [1923], 45) durch den Film und seine Montagemöglichkeiten (siehe auch Kapitel 3.1.4). Trotzdem ist dabei der realistische Ursprung des Materials von Bedeutung: Die Versatzstücke für die Schaffung dieses »elektrischen Jünglings« (ebd.) werden aus dem Leben gegriffen und somit das Menschenbild eben nicht über das Schauspiel, sondern über filmische Mittel hergestellt. In diesem Zusammenhang spricht Vertov in Nuancen also doch von einer Art ›tatsächlichem‹ Audioviduum.

125 Obwohl der Begriff der Protagonistin bzw. des Protagonisten allgemein als »Hauptfigur« oder »Hauptakteur:in« innerhalb eines filmischen oder sonstigen (z. B. auch fiktionalen) Werks übersetzt werden kann, soll er im Folgenden zur besseren Orientierung als Bezeichnung für Akteur:innen innerhalb dokumentarischer Formate verwendet werden – und damit als Alternative zur ›Figur‹, die sich in der Regel explizit auf fiktionale Akteur:innen bezieht. Wie gesagt, weist die Dokumentarfilmtheorie keine explizite ›Figurentheorie‹ auf, die einen konkreten Begriff für die sicht- und hörbaren ›Darsteller:innen‹ bzw. Akteur:innen innerhalb dieses Genres festsetzt. Höchstens spezifischere Funktionen wie (Zeit)Zeug:in, Interviewpartner:in oder auch Filmemacher:in bzw. Dokumentarist:in werden zu ihrer Beschreibung genutzt, sowie ›documentary subject« (Bruzzi 2013) oder auch ›subject of documentary« (Renov 2004) (siehe auch FN 118). Aus Gründen der Vereinfachung sollen daher in diesem Abschnitt, wenn von ›Protagonist:innen‹ allgemein die Rede ist, damit non-fiktionale Dokumentarfilm-Protagonist:innen gemeint sein.

Filmschaffenden) wird hier ein Unterschied gemacht zu den herkömmlichen, eher autoritär erzählenden und anleitenden Dokumentarfilmen der vorangegangenen Jahre¹²⁶. Der Dokumentarfilm wird so – im Sinne Wildenhahns – selbst zu einem politischen Organ, indem er dem unterdrückten oder anderweitig vernachlässigten Subjekt eine Stimme verleiht:

»[...] eine Plattform zu schaffen für jene, die sonst nicht zu Wort kommen, jene reden zu lassen, die sonst nicht an den Diskussionen teilnehmen, Dinge so sagen zu lassen, wie sie sonst nicht gesagt werden – das ist die Aufgabe des Dokumentaristen [...].« (Ebd., 145).

Doch erneut wird hier der Mensch im Dokumentarfilm nicht direkt als Audioviduum thematisiert, sondern das anthropomorphe und anthropophone Motiv (Stimme und Körper der Protagonist:innen im Film) wird als bloßes mediales Vehikel¹²⁷ für die dahinterliegenden sozialen Akteur:innen beschrieben, deren Medialisierung in jedem Falle so realitätsnah wie möglich sein sollte und die überhaupt nur allein deshalb medialisiert werden müssen, um sie über das Medium in der Gesellschaft sicht- und (vor allem) hörbar zu machen.

Diese Vernachlässigung des Audioviduums (und damit der Medialität und Materialität des Films) zugunsten einer Betonung des ›realen Menschen‹ innerhalb der frühen Ansätze zum Dokumentarfilm wird allerdings im Laufe der Zeit durch analytischere Perspektiven ergänzt. Eva Hohenberger zeichnet diese Entwicklung entlang eines Phasen-Modells nach, in dem die weiter oben beschriebene Phase der *normativen Ansätze* (Vertov, Grierson etc.) ab den 1960er/70er Jahren und dem Aufkommen der Direct-Cinema-Bewegungen durch *reflexive Ansätze* erweitert und teils abgelöst wird (vgl. Hohenberger 2000, 29ff.). In Auseinandersetzung mit den bisherigen, normativen Ansätzen, die sich mit dem »Sollzustand« (ebd., 30) des Dokumentarfilms beschäftigten, kommen nun theoretisierende Ansätze auf, die den Status des Dokumentarfilms als Abbildung von Realität grund-

126 Interessant ist hier natürlich, dass auch diese autoritäre Form des Dokumentarfilms abgegrenzt wird durch ein anthropophones Merkmal – die Stimme (des Filmemachers bzw. der Filmemacherin). Wer spricht und wie gesprochen wird definiert hier also eine grundlegende Form des Genres – also auch ein akustischer Aspekt des »Audioviduellen«. Dies wird in Bezug auf Nichols in den folgenden Abschnitten noch einmal deutlich werden.

127 Diese Vehikel-Funktion wird auch in einem weiteren Zitat Wildenhahns deutlich: »Hat der Dokumentarist seine Aufgabe erfüllt, entsteht über das Produkt ein Diskussionsfeld zwischen ihm, dem Macher, den dargestellten Menschen und den Empfängern« (Wildenhahn 2000 [1975], 138). Macher:in, (dargestellte:r) Protagonist:in und Empfänger:in sind dabei gleichermaßen als reale Personen konzipiert, zwischen denen der Modus der Aufzeichnung lediglich die Verknüpfung ermöglicht.

sätzlich problematisieren bzw. seine Konventionen und strukturellen Merkmale offenlegen.

Eine der zentralen Figuren dieser Bewegung ist Bill Nichols. Zwar berücksichtigt er innerhalb seines Theoriespektrums weiterhin auch ethische, soziale und politische Dimensionen des Dokumentarfilms; gleichzeitig aber beschäftigt ihn das grundsätzliche Verhältnis des non-fiktionalen Films zu Geschichte und Realität bzw. Fiktionalität (vgl. Nichols 1991; 2001). Was seinen Ansatz auszeichnet ist somit, dass er neben der gesellschaftlichen Relevanz auch die bisher untergeordneten, textuellen Bauprinzipien dieser Filmgattung in den Blick nimmt (vgl. auch Decker 1994, 63).

»Nur wenn wir untersuchen, wie eine Serie von Bildern und Tönen Bedeutung stiftet, können wir damit beginnen, den Dokumentarfilm aus dem antitheoretischen, ideologischen Argumentationszusammenhang zu befreien, der besagt, der Dokumentarfilm verdopple die Wirklichkeit und die Leinwand stelle ein Fenster und keine reflektierende Oberfläche dar. Wir müssen also die formale Struktur des Dokumentarfilms, seine Codes und Elemente untersuchen, um ihn neu zu sehen; und zwar nicht als eine Art Realität, die im Bernstein des fotografischen Bildes eingeschlossen ist [...], sondern als ein semiotisches System, das Bedeutung durch Entscheidungen zwischen Differenzen und durch eine fortlaufende Auswahl relevanter Einheiten erzeugt.« (Nichols 2000 [1976], 165)

Der reflexive Gestus, den Hohenberger (2000, 30f.) beschreibt und der die (film)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm einleitet, drückt sich hier als zentrales Anliegen aus den nicht-fiktionalen Film nicht mehr als selbstverständliches Reproduktionsmedium der Realität zu fokussieren, sondern ihn als semiotisches Konstrukt theoretisch zu erfassen. Dabei resultiert der veränderte Blick (nicht mehr durch das Fenster, sondern auf die Oberfläche) auch in einer veränderten Erfassung des ›Leinwand-Personals‹ der Filme, die nicht mehr 1:1 auf ihre realen Referent:innen verweisen, sondern quasi als durch den Film konstruierte und konstituierte Audioviduen in den Vordergrund treten. Im Kontext von Nichols Versuch einer formal-ästhetischen Kategorisierung des Dokumentarfilms werden menschliche Stimme und menschlicher Körper jedenfalls zu den zwei zentralen Anhaltspunkten.

In seinem (oben bereits zitierten) Artikel *Dokumentarfilm – Theorie und Praxis* (Nichols 2000 [1976]) wird zunächst die Stimme zum ausschlaggebenden Kriterium, um eine Unterscheidung der Modi des Dokumentarischen vorzunehmen¹²⁸:

128 Diesen Ansatz führt er später in seinem Artikel *The Voice of Documentary* (Nichols 1999 [1983]) weiter aus.

»In bezug [!] auf die formale Organisation von Dokumentarfilmen lassen sich zwei grundlegende Adressierungsweisen unterscheiden, d.h. Muster in der Bild/Ton-Beziehung, die verschiedene ›Orte‹ oder Haltungen für den Zuschauer spezifizieren. Man kann sie direkte und indirekte Adressierung nennen, je nachdem, ob der Betrachter explizit als Subjekt, an das der Film sich richtet, angesprochen wird oder nicht. Diese Modi können darüber hinaus dahingehend differenziert werden, ob der Zuschauer von Charakteren angesprochen wird (d.h. von Individuen, die ihre außerhalb des Films gelebten sozialen Rollen repräsentieren) oder von Sprechern (Individuen, die die Perspektive des Dokumentarfilms selbst repräsentieren und üblicherweise Stellvertreter für die Interpretation des Filmemachers sind) und ob die Rede sich zu den Bildern synchron verhält oder nicht.« (Nichols 2000 [1976], 167).

Dieses Modell verdeutlicht Nichols ergänzend anhand eines Diagramms, in dem er direkte und indirekte Adressierungsformen unterscheidet und diese horizontal in »Synchronität« und »Nicht-Synchronität« sowie vertikal in »Sprecher« und »Charaktere« aufteilt (ebd., 168). So nennt er als sprecher:innenbasierte Form der synchronen Adressierung die »Stimme der Autorität« (direkt) und als charakterbasierte Form das Interview (direkt) sowie »Stimme und Bild eines sozialen Akteurs« (indirekt). Als nicht-synchrone Adressierungsweisen führt er den »allwissenden Kommentar (Voice of God)« (direkt) auf sowie die »Stimme eines Zeugen« (direkt) oder auch »eines sozialen Akteurs« (indirekt), die allesamt als Voice-Over über einem Bild erklingen (ebd.).

Stimmen und ihre körperlich im Bild an- oder abwesenden Quellen sowie die Bestimmung ihres Verhältnisses zueinander¹²⁹ werden somit bei Nichols zur Grundlage einer ganzen Dokumentarfilmtheorie. Der von Nichols zunächst eher allgemein genutzte Begriff der »Adressierungsweise« (ebd.), der für die Art und Weise steht wie die Zuschauer:innen durch den Film angesprochen werden¹³⁰,

129 Hier kann man auch eine Verbindung zu Chions (1994 [1990]) Fragestellungen im Hinblick auf die Audio-Vision des Films und sein Konzept des »Acousmètre« (Chion 1999 [1982]) ziehen.

130 In seinem späteren Buch *Introduction to Documentary* (Nichols 2001) konzipiert er den Begriff der »Stimme« breiter – eher im Sinne einer Metapher: »The voice of documentary is not restricted to what is verbally said, either by voices of unseen ›gods‹ and plainly visible ›authorities‹ who represent the filmmaker's point of view—who speak for the film, or by social actors who represent their own points of view—who speak in the film. The voice of documentary speaks with all the means available to its maker. These means can be summarized as the selection and arrangement of sound and image, that is, the working out of an organizing logic for the film« (Nichols 2001, 46). Für die vorliegende Einordnung der Relevanz des Audioviduums für medientheoretische Konzeptionen ist hier aber Nichols früherer Ansatzpunkt und die Fokussierung der ›tatsächlichen‹, menschlichen Stimmen im Dokumentarfilm natürlich interessanter, denn schließlich geht es darum, wie diese Thematisierung des Anthropomorphen und vor allem Anthropophonen im Audiovisuellen auch der Dokumentarfilmtheorie in ihren Ursprüngen hilft ihren Gegenstand genauer zu erfassen.

schreibt sich hier explizit in die Stimmen (und im Falle des Synchron-Tons auch Körper) des Dokumentarfilms ein. Die Sprecher:innen und Charaktere des Films, die entweder aus dem Off oder On zu den Zuschauer:innen sprechen bzw. denen die Rezipierenden beim Sprechen zusehen, generieren dabei unterschiedliche Effekte. So erscheinen direkte Adressierungen von (Voice-Over-)Sprecher:innen normalerweise allwissend und damit belehrend und autoritärer, was die Behauptung einer allgemeingültigen Wahrheit angeht, während Interview-Situationen und Stimmen von Zeug:innen weniger moderiert sind und teils den Rezipierenden die Bewertung des Gesehenen überlassen. Dies gipfelt im Einsatz von indirekten Adressierungsweisen (wie z. B. im *Cinéma Vérité*), die völlig auf Sprecher:innen verzichten und über die Beobachtung von sozialen Akteur:innen (zu denen auch die Filmemacher:innen selbst zählen können) und deren Äußerungen eine ›ungefilterte‹ und argumentativ weniger lineare, weniger eindeutig gelenkte Position des Films hervorrufen.

In dieser Beschreibung der verschiedenen Stimmen des Dokumentarfilms äußert sich somit eine Veränderung der Argumentationsweise innerhalb der Theoriegenese. Auch wenn weiterhin soziale Akteur:innen und Zeug:innen¹³¹ eine Rolle spielen, so wird doch nicht mehr über ihren Status als reale Menschen, sondern über ihr Auftreten als Audioviduum innerhalb des Films gesprochen. Die Realreferenz wird nicht mehr selbstverständlich hingenommen, sondern wird zum Teil des formalen Aufbaus bzw. des semiotischen Systems als das Nichols den Dokumentarfilm anerkannt wissen will. Die analytische Beschreibung der menschlichen Stimme (als audiovisuelles Element des Dokumentarischen) wird damit zum Ausgangspunkt für eine vertiefte, reflexive und damit medientheoretische Auseinandersetzung mit dem non-fiktionalen Film.

Und Nichols bleibt nicht bei den Stimmen des Dokumentarischen stehen. In einem nachfolgenden Text, den er »in vielerlei Hinsicht [als, J.E.] [...] eine Fortsetzung des früheren« bezeichnet (Nichols 1994 [1987], 43/FN2), beschäftigt er sich mit der Frage, wie der menschliche Körper im dokumentarischen Filmbild zu repräsentieren ist bzw. welche Rolle ihm hierin zukommt¹³²:

»Der Dokumentarfilm befolgt wortgetreu die juristische Bestimmung *habeas corpus*. ›Man muss den Körper haben‹ – ohne ihn kommt der juristische Vorgang zum Stillstand. ›Man muss den Körper haben‹ – ohne ihn fehlt der primäre Referent dokumentarischer Tradition, der (die) reale(n) soziale(n) Akteur(e), von dessen

131 Eine aktuellere Beschreibung der Rolle der Zeitzeug:innen innerhalb des Fernsehdokumentarismus findet sich z. B. bei Keilbach (2008).

132 Auch dieses Konzept führt Nichols in einem späteren Text – *Representing the Body: Questions of Meaning and Magnitude* (Nichols 1991, 229–266) als Kapitel seines Buches *Representing Reality* – erneut aus.

(deren) Beteiligung an der Geschichte die Rede ist. In zugespitzter Form stellt der Dokumentarfilm die stets aktuelle Frage, wie man mit Menschen umzugehen hat, wie sie zu repräsentieren sind bzw. wie der menschliche Körper als filmischer Signifikant entsprechend seinem Status im Ensemble sozialer Bezüge dargestellt werden kann.« (Nichols 1994 [1987], 39; Herv. i. O.)

Über den Modus der Darstellung wird hier erneut der Einbezug des Menschen als Motiv (des Filmischen) und nicht als reale Entität vollzogen, wobei genau in dieser Medialisierung des Menschen die Leistung und Aufgabe des Dokumentarfilms besteht. Die Frage ist nur:

»Wie kann der Körper eines Individuums im Dokumentarfilm repräsentiert werden? Mit welcher Begrifflichkeit können wir den Körper – seine Erscheinung und seine Handlungen – mit Bedeutung füllen? Wenn all unser Wissen innerhalb von konzeptuellen Rahmen oder Diskursen, innerhalb von Domänen des Verstehens existiert, dann trifft dies sicherlich auch auf unsere Kenntnis des menschlichen Körpers zu, soweit dieser für uns selbst wie auch für andere Bedeutung und Signifikanz trägt.« (Nichols 1994, 41)

Der Körper wird bei Nichols somit als diskursives Konstrukt eingeführt an dessen Konzeption, »Bedeutung und Signifikanz« (ebd.) auch (und vor allem?) der Dokumentarfilm mitwirkt. Für seine adäquate Abbildung sieht Nichols

»[...] drei Möglichkeiten [...], die m. E. allen Dokumentarfilmen zugrundeliegen. [...] Diese drei möglichen Bezugsrahmen sind (1) der Verweis auf den historischen Körper eines sozialen Akteurs, (2) die Repräsentation einer narrativen Figur und (3) die Transformation des Körpers durch die Ikonographie des Heroischen oder Mythischen.« (Ebd., 41)¹³³

133 Ähnlich wie Vertov und Grierson beschäftigt sich auch Nichols in diesem Zusammenhang mit dem Unterschied zwischen Schauspieler:in und Dokumentarfilm-Protagonist:in, wobei für ihn bei dieser Frage einerseits die Abwesenheit, andererseits die Dopplung des Körpers ausschlaggebendes Kriterium ist: »Im Gegensatz zu fiktionalen Historienfilmen sehen sich Dokumentarfilme nicht mit einem ›überzähligen‹ Körper konfrontiert. Sobald ein Schauspieler eine historische Person verkörpert, deutet bereits die bloße Anwesenheit seines Körpers auf die Kluft zwischen dem Text und dem Leben, auf das er sich bezieht. Ein zweites Individuum nimmt den Platz ein, den ein anderer besetzt hatte, doch kann keiner der beiden zum jeweils anderen werden, noch diese Unmöglichkeit durch schauspielerische Leistung ignorieren. Im Dokumentarfilm besteht das umgekehrte Problem, einen Körper zu wenig zu haben. Innerhalb eines narrativen Feldes muß der Film einen historischen Menschen (Agent sozialer Aktivität) als Figur (Agent narrativer Funktionen) repräsentieren und zwar innerhalb eines mythischen oder kontemplativen Feldes als Ikone oder Symbol (Empfänger identifikatorischer Aktivitäten).« (Nichols 1994, 41f.)

Damit präsentiert Nichols ein weiteres theoretisches System, entlang dessen sich der Dokumentarfilm auf formaler Ebene kategorisieren lässt. Vor allem die Zeit ist hierbei ein entscheidender Faktor, da die Zeitlichkeit des Körpers ihn entweder als narrativ-gegenwärtig, indexikalisch-historisch oder mythisch-überzeitlich konzipierbar macht. Nichols beschreibt daher die genannten Bezugsrahmen als

»[...] drei Achsen, an denen entlang der menschliche Körper konzeptualisiert werden kann. Diese Achsen [...] können als das strukturelle Gerüst eines jeden Filmes gedacht werden: (1) der narrative Bereich motivierter Zeit mit dem Körper als kausalem Agenten, (2) der indexikalische Bereich historischer Zeit mit dem Körper als sozialem Akteur und (3) der mythische Bereich der Zeitlosigkeit mit dem Körper als identifikatorischer Ikone (zusammen mit einer untergeordneten, ›primären‹ Identifikation mit den projizierten Bildern als solchen). Als vierten Bereich, der eher in reflexiven und experimentellen Dokumentarfilmen [...] wirksam ist, könnte man den Bereich des Ironischen oder Poetischen nennen.« (Ebd., 46)

Und er fügt hinzu:

»Jeder Dokumentarfilm wird sein eigenes Koordinaten-Gefüge entlang dieser Achsen haben. Allgemein lässt sich sagen, daß die meisten Dokumentarfilme die ›Y‹-Achse der historischen Referenz betonen, während fiktive Filme die ›X‹-Achse narrativer Handlungsstruktur bevorzugen.« (Ebd., 49)

Die Platzierung innerhalb dieses Koordinatensystems beschreibt Nichols darüber hinaus als »Krisenmoment« (ebd., 57), da die Relationen zwischen den einzelnen Ebenen adäquat gewählt sein müssen. Dabei grenzt er – weiterhin über das Motiv des Körpers – die Dokumentarfilm-Protagonist:innen (soziale Akteur:innen) von filmischen Figuren (narrative Agent:innen) und Stars (mythische Ikonen) ab bzw. beschreibt er die Gratwanderung die bei der Inszenierung sozialer Akteur:innen im Dokumentarfilm zu beachten ist:

»Die Repräsentation des menschlichen Körpers in einem Dokumentarfilm muß im Verhältnis zur narrativen Figur, zur mythischen Ikone und zum *sozialen* Agenten platziert werden. [...] Für den Dokumentarfilm handelt die Person als geschichtlicher und nicht als narrativer Agent, unabhängig davon, wie beharrlich wir dem Ersten mit Hilfe des Zweiten Bedeutung zuweisen. Die Gestaltung dieser Relation repräsentiert ein Krisenmoment im Dokumentarfilm. Die vollständige ideologische Kohärenz der Erzählung könnte sich aufdrängen und die Person in die imaginäre Form der narrativen Figur stoßen; der kinematografische Apparat zur Erzeugung des Schauspielers-als-Star könnte die Verbindung zwischen diesem Menschen und seiner/ihrer geschichtlichen Bezugsebene auflösen, oder der rohe,

ungeordnete Fluß der Geschichte könnte das textuelle System überwältigen und den Menschen dem sinnlosen Strudel des Anekdotischen und Episodischen subsumieren.« (Ebd., 57f.; Herv. i. O.)

Mit dieser Beschreibung schließt sich somit der Kreis zu den zuvor ausgeführten Theorie- und Begriffskontexten. So unterschiedlich Dokumentarfilm-Protagonist:in, Filmfigur und Star in ihrer Konzeption auch sein mögen, so sind sie doch gleichermaßen (als Audioviduen) Ausdruck eines theoretisierenden Argumentationsgangs, der anhand des menschlichen Motivs Aussagen über das Medium, in dem es sich manifestiert, zu generieren versucht. Soziale:r Agent:in, Figur und Star werden so als Audioviduen bei Nichols relevant für eine Bestimmung medienformaler Spezifika und damit hier (wie zuvor) Anlass medienreflektierenden Denkens.

Auch Nichols verbleibt dabei natürlich nicht auf der rein oberflächlichen, formalen Ebene von Filmbild und -ton, sondern beschreibt sie in ihrer Einbettung in Produktions- und Rezeptionskontexte. Zudem ist er mit seinen auf Stimme und Körper gerichteten Ansätzen im Rahmen der Dokumentarfilmtheorie eher als Randerscheinung zu sehen: Im Zuge der von Hohenberger beschriebenen dritten Phase der Theorieentwicklung sind z. B. *dekonstruktive* Dokumentarfilmtheorien am Werk, die die Abbildbarkeit von Realität grundsätzlich – jenseits ihrer Motive – in Frage stellen.¹³⁴

Dennoch ist auch Nichols Theorie ein Beispiel dafür, wie im Moment der Theoretisierung eines Mediums oder einer medialen Form ihr ›offensichtlichster‹ Gegenstand zum Anhaltspunkt wird, um nachgeordnete Systematisierungen von Handlungsfluss und Argumentation, Form und Ästhetik sowie Produktions- und Rezeptionskontext gleichermaßen vorzunehmen. Gefilmte Körper und aufgezeichnete Stimmen erscheinen somit als die zentralen Agent:innen, die für den Eindruck des Dokumentarischen bürgen – sei es in Form des Protagonisten, der sich selbst verkörpert und der Zeugnis ablegt über kulturelle und historische Begebenheiten, oder sei es in Form der Filmmacherin, deren Anwesenheit im Filmbild/-ton »die Behauptung eines Films, Zugang zum Realen, zum Historischen zu haben [verstärkt]« (ebd., 44). Das Audioviduum wird in allen diesen Fällen zum ersten Anhaltspunkt für Zuschreibungen von Authentizität und damit zur Grundlage für die Status-Zuweisung des Dokumentarischen überhaupt.

134 Hier wäre laut Hohenberger (2000, 31f.) z. B. Roger Odins semio-pragmatischer Ansatz zu nennen, der den Status des Dokumentarischen aus einer dokumentarisierenden Lektüre ableitet und damit in gewisser Weise der Rezeption und den Zuschauer:innen mehr Aufmerksamkeit widmet als den Motiven (vgl. Odin 2000 [1984]).

Mit Figur, Star und Protagonist:in wurden in den vorangegangenen Überlegungen dreierlei Erscheinungsweisen des Mensch(lich)en im Film und ihre jeweilige theoretische Verhandlung thematisiert. Klar geworden ist, dass sich diese Phänomene und ihre Beschreibungen nicht in ihrem bevorzugten Auftreten als Audioviduum erschöpfen, sondern dass sie in weiterreichende Dimensionen (Narration, Produktion, Rezeption, Fiktion, Non-Fiktion, Kultur, Geschichte etc.) eingebettet sind. Deutlich geworden ist aber auch, dass sich in diesen (sonst teils strikt getrennten) Kontexten und Überlegungen das Audioviduum als ein gemeinsamer, quasi vorgelagerter *Artikulationspunkt* (im Sinne von Lowry/Korte 2000) jenseits darauf aufbauender Zuschreibungen erkennen lässt. Dabei geht es – wie weiter oben ausgeführt – eben nicht darum, das Audioviduum allein als konkretes Ding oder ontologische Manifestation anzusehen, sondern darum, es als gedankliches Konstrukt und bisher zu selbstverständlich hingenommenen Argumentationsanker innerhalb der medienwissenschaftlichen Theoriegenese herauszuarbeiten und zu betonen.

Um das Audioviduum selbst konzeptuell und vor allem begrifflich zu fassen, sind die bisher referierten Ansätze demnach nur bedingt zu gebrauchen. Auf den ersten Blick mag es zwar deutliche Überschneidungen geben; bei genauerem Hinsehen geht Begriffen wie ›Figur‹, ›Star‹ oder ›Dokumentarfilm-Protagonist:in‹ das Audioviduum (als materielles Konstrukt) aber immer schon voraus oder es ist ihnen (als diskursbezogene Fragestellung) nachgeordnet. Es rahmt somit die betrachteten Theoriwürfe von zwei Seiten ein – ein Modus der ›Einklammerung‹, der auch die Relektüren der frühe(re)n Medientheoretische Texte in Kapitel 3 kennzeichnen wird und der den heuristischen ›Werkzeugcharakter‹ des Audioviduums-Begriffs in diesem ersten Erprobungsversuch klar hervortreten lässt. Die rekapitulierten ›figürlichen‹ Medientheorien sind demnach weniger als Begriffs- und Theoriegrundlage für diese Arbeit, denn vielmehr als ihre potenziellen Gegenstände anzusehen, d. h. als Beispiele und Belege dafür, dass das Audioviduum in vielfältigen medientheoretisierenden Ansätzen eine tatsächliche Relevanz für die Frage nach dem Medium entfaltet. Denn in allen drei skizzierten Fällen wurde das Medium über den Menschen (im Medium) gedacht.

Die Anschlussfähigkeit des Audioviduums-Begriffs an medienwissenschaftliche Forschungsfelder des – im weitesten Sinne – ›Figürlichen‹ ist dabei allerdings nur ein Kontext, an den sich die vorliegende Arbeit andocken lässt. Die Frage ist nun, inwieweit das Audioviduum abseits dieser figürlichen Medientheorien in anderen medienwissenschaftlichen Theoriegebäuden zu verorten ist. In welchen Feldern wird die Medialisierung von/des Menschen noch thematisiert? Hier rückt, wie angekündigt, das Forschungsgebiet der Medienanthropologie in den Fokus, in dem das Verhältnis von Mensch und Medium weniger auf einer materiell-figürlichen als auf einer diskursiv-epistemischen Ebene diskutiert wird.

2.3.2 | Medienanthropologie

Unter dem Stichwort der Medienanthropologie versammeln sich vor allem ab Mitte der 1990er Jahre Ansätze, die sich als Antwort auf die eher technikzentristischen Perspektiven innerhalb der Medienwissenschaft ab den 1980er Jahren verstehen und die die Einschätzung eines Relevanzverlusts des Menschen innerhalb (vor allem digital-technischer) Medienumwelten nicht ganz teilen wollen oder ihn zumindest reflektieren. So schildert z. B. Hans Ulrich Reck die Situation in seinen Überlegungen zu einer »historischen Anthropologie der Medien« (1996) folgendermaßen:

»Im Mainstream aktueller Medientheorie setzen zahlreiche Konstrukte immer stärker auf die Vorherrschaft der Apparate und reduzieren Medien auf Prozesse der Signalübertragung. Die Prämisse, Medien zum Zweck einer Überwindung veralteter Anthropologie als »Apriori der Geschichte« zu setzen, ist aber innertheoretisch nicht begründbar, sondern reine Setzung, schiere Willkür.« (Ebd., 231)

Die Fokusverschiebung innerhalb der Medientheorie, weg von einem scheinbar zuvor herrschenden, einseitigen Anthropozentrismus hin zu einem ebenso einseitigen Technikzentrismus, macht für Reck dabei insofern keinen Sinn, als die damit verbundene Behauptung, Medien seien immer schon dem Menschen vorausgehende »anthropologische Aprioris« (Kittler 1986, 167), unnötig sei in dem Moment, in dem man davon ausgehe, dass Anthropologie selbst stets nur medial zu denken ist (vgl. Reck 1996, 243). Das mediale Apriori sei also in die Anthropologie automatisch integriert und bedürfe daher keiner gesonderten Erwähnung, noch taue es als Argument gegen die Relevanz anthropologischen Wissens generell.

Auch Matthias Rath (2003) betont in einem Artikel zum Konzept des »Homo medialis« und »den Grenzen eines (medien-)anthropologischen Wesensbegriffs« (ebd.) diese unausweichliche Verschränkung des Menschen (als epistemische Größe) mit Medien – vor allem im Prozess seiner anthropologischen Selbsterkenntnis – wobei Rath diese Beobachtung allerdings eher mäßig spannend findet:

»Der Mensch kann immer nur als ein *mediales* (*das heißt im Medium der Symbole sich selbst und die Welt konstruierendes*) Wesen bestimmt werden. Das *animal symbolicum* ist also jenes Wesen, zu dessen Weise der Welterfassung es gehört, alles, was es erfasst, schon vor dem Hintergrund eines symbolisch vermittelten Weltverständnisses deuten zu müssen. Dies ist nicht falsch, [...] aber wenig originell« (Rath 2003, 25; Herv. i. O.).

Rath kommt daraufhin zu dem Schluss, dass der »Homo medialis« als Gegenstand der Medienanthropologie darum weniger über seine Beschaffenheit, denn vielmehr als eine moralisch bzw. pädagogisch verhandelte »Zielvorstellung« definiert werden sollte (Rath 2003, 28).

Die Gegenüberstellung dieser beiden Ansätze verweist bereits auf das breite Feld, das sich zwischen den (auch disziplinär) diversen medienanthropologischen Annäherungen seit den 1990er Jahren auftut¹³⁵, die sich an dem hier als »wenig originell« an anderer Stelle aber als *essenziell* beschriebenen Fakt abarbeiten, dass der Mensch (als Konzept und Ding) in seiner konstanten Wandelbarkeit nicht ohne Medien denkbar sowie (historisch wie zeitgenössisch) konstituierbar und nachvollziehbar ist.¹³⁶ Während Rath und andere Autor:innen in dem gleichnamigen Sammelband anhand des Homo medialis vorrangig aus medienpädagogischer und theologischer Richtung *Perspektiven und Probleme einer Anthropologie der Medien* verhandeln (Pirner/Rath 2003) und dabei oftmals zu tendenziell normativen Einschätzungen gelangen (die quasi als Kapitulation und gleichzeitig missionarischer Weckruf gegenüber der medialen Bedingtheit des Menschen gelesen werden können), sind sich andere Versuche Medien und Anthropologie zusammen zu denken des besonderen Nutzens dieser Kopplung bewusst. Zu nennen wäre hier z. B. Peter Fuchs (1994), der den Menschen (mit Luhmann gegen Luhmann) in einer systemtheoretischen Betrachtung als *Medium der Gesellschaft* zu definieren versucht, weil dieser ihm als Denkfigur einzig dazu geeignet erscheint die Gesellschaft als Kommunikationssystem innerhalb ihrer eigenen, kommunikativen Mittel zu reflektieren; oder Wolfgang Müller-Funk, der in seinen *Ouvertüren zu einer Philosophie der Medialität des Menschen* (1996) das grundsätzliche Paradox der Frage nach dem nicht feststellbaren Menschen eben genau durch die Hereinnahme des Mediums angehen will. Auch Hans Ulrich Reck (1996) ist hier erneut zu nennen, der im selben Band die gewinnbringenden »Perspektiven« einer medienbewussten historischen Anthropologie aufzeigt.¹³⁷

Gemein ist diesen heterogenen Ansätzen also lediglich die Absage an einen zu einseitigen Technikzentrismus und eine simple »Verabschiedung des Menschen« in die Tiefen des medialen und digitalen Raumes.¹³⁸ Für Astrid Deuber-Mankow-

135 Siehe dazu auch FN 102.

136 Und diese Debatte wird natürlich auch aktuell weiter geführt – z. B. bei Pietraß/Funiok 2010, in deren Sammelband *Mensch und Medium* – laut Klappentext – Medien weiterhin als »Vorbedingung von Möglichkeiten des Menschseins« und somit als Apriori definiert werden.

137 Für ergänzende Verhandlungen der angesprochenen Thematiken siehe außerdem die weiteren Beiträge in den jeweiligen Sammelbänden (vgl. Fuchs/Göbel 1994; Müller-Funk/Reck 1996; Pirner/Rath 2003). Für einen Überblick zu verschiedenen Dimensionen der Medienanthropologie siehe zudem auch Glaubitz et. al. (2014).

138 Christiane Voss und Lorenz Engell nennen weitere Gründe, die für ihr verstärktes Interesse an einer medienwissenschaftlichen bzw. medienphilosophischen Medienanthropologie verant-

sky ist diese Ausgangslage insofern bemerkenswert, als sich damit das Konzept einer Medienanthropologie zunächst gegen die initialen Grundzüge von Medienwissenschaft zu richten scheint:

»Bedenkt man, dass die Medienwissenschaft sich in den 1980er Jahren in expliziter Absetzung von der Anthropologie, der Hermeneutik und dem Konzept der Geisteswissenschaften konstituierte, so erscheint das Projekt einer medialen Anthropologie zunächst erklärungsbedürftig. [...] Mit Foucault und an diesen anknüpfend suchte man der Falle der Projektion und einem trügerischen Anthropozentrismus im Denken der Geschichte und damit auch im Denken der Geschichte des Wissens vom Menschen zu entgehen. Die Kritik der Medien- und Technikvergessenheit der Hermeneutik und der Geisteswissenschaften war Teil dieses anthropozentrismuskritischen Programms.« (Deuber-Mankowsky 2013a, 133)

Dennoch kommt Deuber-Mankowsky zu dem Schluss, dass gerade in der Berücksichtigung anthropologischer Fragen (die sich bei ihr zentral an Fragen des Lebendigen knüpfen) nicht ein versteckter Anthropozentrismus zurückkehrt bzw. in die Medienwissenschaft ein- und diese dadurch unterwandert, sondern dass gerade die Auseinandersetzung mit einer – im Foucault'schen Sinne – gefährdenden Anthropologisierung von (Medien)Wissenschaft einzig »das Potential zu deren Kritik in sich [trage]« (ebd., 133f.). Die Evaluation der wechselseitigen Verschränkungen und Bedingtheiten zwischen Mensch und Medium, jenseits einseitiger Technik- oder Anthropozentrismen, ist somit ein zentrales Anliegen zeitgenössischer, vor allem medienwissenschaftlich und -philosophisch verankerter Medienanthropologien.

An dieser Stelle schließt sich also der kontextuelle Bogen, der mit der Verschränkung von Mensch und Medium, mit Foucault, Kittler, Luhmann u. a. sowie den Begriffen des Anthropozentrismus, des Anthropomorphismus und Anthropophonismus zum Anfang dieses Kapitels begann und der hier nahtlos in

wortlich sind. Ihrer Meinung nach ist dabei ergänzend weniger ein faktisches Verschwinden des Menschen in der Wissenschaft (abseits der Medienwissenschaft) verantwortlich, sondern im Gegenteil die Omnipräsenz des Menschen in anderen Disziplinen, weshalb sich auch die Medienwissenschaft wieder stärker zu anthropologischen Fragen verhalten müsse. Ihre Motivation zur Entwicklung einer eigenen Medienanthropologie beschreiben sie dabei wie folgt: »Erstens galt es, die Bemühungen um ein neues geisteswissenschaftliches Verständnis menschlicher Existenz auf die Herausforderungen durch medientechnische Entwicklungen und durch medien- und kulturwissenschaftliche Reflexionen der letzten Jahrzehnte abzubilden. Zum Zweiten war ein Motiv der Zuwendung zu (medien-)anthropologischen Fragen ein gewisses Unbehagen darüber, dass sich ein Gros gegenwärtiger anthropologischer Forschung dominant die Felder empirischer Lebens- und Naturwissenschaften verschoben hat, ohne dass philosophische, ästhetische oder epistemologische Aspekte darin angemessen Berücksichtigung fänden« (Voss/Engell 2015, 7). Siehe ebenso erneut Deuber-Mankowsky (vgl. 2013a).

die Medienanthropologie mündet. Diese hat sich seit ihrem Aufkommen in den 1990er Jahren zunehmend als eigenes Forschungsfeld etabliert¹³⁹ und fokussiert im Zuge dessen verschiedenste, apparative, diskursive, ästhetische und epistemische Kopplungen von Mensch und Medium, weshalb es sinnvoll erscheint auch das Audioviduum (als eine solche Mensch-Medien-Kopplung) innerhalb dieses Spannungsfeldes von Anthropologie und Medien zu verorten.

Allerdings sind dabei nur die wenigsten der skizzierten Ansätze, die sich mit der epistemischen Beschaffenheit der Verbindung von Mensch und Medium in einer (wie auch immer garteten) *medienbasierten Anthropologie* oder *Medienanthropologie* beschäftigen, für das Konzept des Audioviduums zielführend – bzw. erweisen sich nur diejenigen als produktiv, die erstens aus dezidiert medienwissenschaftlicher Perspektive argumentieren¹⁴⁰ und dabei das Medium als konstitutives Element nicht nur einer *Wissenschaft* vom Menschen, sondern eines *Wissens* vom Menschen allgemein beschreiben, und die zweitens den Menschen (ebenso wie die Technik) nicht als vorgängiges Konzept entwickeln (sei es als Mediennutzer:in, Medienproduzent:in oder Wesen jenseits von Medien), sondern ihn immer schon eingebettet sehen in das Mediale.

Im Hinblick auf diese Voraussetzung sollen im Folgenden zunächst drei Texte im Mittelpunkt stehen, die in ihren Entwürfen einer (potenziellen) Medienanthropologie der hier formulierten Zielvorgabe besonders nahe kommen. Diese stammen allesamt aus dem Jahre 2001 und scheinen damit – so drängt sich zumindest der Eindruck auf – eine erste Hochphase medienanthropologischer

139 Zumindest lassen einige institutionalisierte Forschungsprojekte diesen Rückschluss zu. Zu nennen wäre hier einerseits die Mercator Research Group (MRG 2) »Spaces of Anthropological Knowledge«, die von 2010 bis 2016 an der Ruhr-Universität Bochum gezielt auch zu Fragen der medialen Bedingtheit anthropologischen Wissens geforscht hat und die seit 2016 in Form des »Center for Anthropological Knowledge in Scientific and Technological Cultures (CAST)« an der Ruhr-Universität fortgeführt wird. Zu nennen ist ebenso das DFG-Graduiertenkolleg »Medienanthropologie« an der Bauhaus-Universität Weimar, das 2020 seine Arbeit aufgenommen hat und das aus dem dortigen »Kompetenzzentrum Medienanthropologie« (KOMA) hervorgegangen ist, welches sich wiederum von 2015 bis 2019 explizit der Ausarbeitung eines medienanthropologischen Theorie- und Referenzrahmens gewidmet hat (siehe für weitere Informationen auch die Websites der jeweiligen Projekte unter: <https://www.ruhr-uni-bochum.de/mrg/knowledge/>; <https://www.cast.ruhr-uni-bochum.de/> sowie <https://www.uni-weimar.de/koma/> und <https://www.uni-weimar.de/de/medien/institute/grama/> (letzter Zugriff jeweils 02.11.2020).

140 So wären als weitere Disziplinen und Felder, die die Beziehung von Mensch und Medium in anthropologischen Kontexten fokussieren, im Bereich der Ethnologie, Ethnografie und visuellen Anthropologie (vgl. z. B. Banks/Morphy 1999, El Guindi 2004), der Literatur- und Kulturwissenschaft (vgl. Iser 1993, Berensmeyer/Glaubitz 2009) oder auch der Theologie (Huizinga 2015) etc. zu suchen. Für einen dezidiert transdisziplinären Ansatz siehe z. B. Uhl (2009).

Diskussionen um die Jahrtausendwende zu belegen.¹⁴¹ Es handelt sich um Hans Beltings Entwurf einer *Bild-Anthropologie*, um Annette Kecks und Nicolas Pethes' *Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie* und um Stefan Riegers Überlegungen zu einer *Individualität der Medien*, die eine weitere kontextuelle Rahmung für die vorliegende Arbeit bilden sollen, weil sie sowohl die materiell-ästhetische ebenso wie die diskursive Ebene von Mensch-Medien-Bezügen fokussieren. Zum Abschluss wird dann unter dem (vorrangig von Christiane Voss [2010] geprägten und u. a. mit Lorenz Engell [2015] weiterentwickelten) Begriff der *Anthropomedialität* ein ausführlicher Blick auf aktuellere Entwicklungen innerhalb der Medienanthropologie geworfen.

Über diese vier Etappen werden exemplarisch und schrittweise zentrale Argumente des medienanthropologischen Verständnisses von Mensch und Medium in ihrem wechselseitigen Bedingungsverhältnis dargelegt, um abschließend im Hinblick auf das Audioviduum eine eigene Positionsbestimmung im Feld vornehmen zu können.

Bild-Anthropologie

Beltings Entwurf einer *Bild-Anthropologie* (2001) greift insofern einige der bisher zentral gewordenen Begriffe und Ideen auf, als er diese von ihm skizzierte Form der Anthropologie explizit auf der Betrachtung *anthropomorpher Bild-Motive* aufbaut. Auch wenn die (Ab)Bilder des Menschen, die er dabei fokussiert, in diesem Falle nicht bewegt (und ohne Ton) gegeben sind (denn diese stammen eher aus den klassischen Formen der bildenden Kunst), werden durch ihn medienbezogene, anthropologische Grundfragen aufgeworfen, die ebenso einen Rahmen für die Betrachtung von Bewegtbild- und Ton-Material bilden können.¹⁴²

In verschiedenen Kapiteln und unter verschiedenen Schwerpunktsetzungen geht es dabei unter anderem um die Bildpraxen früher Völker und das menschliche Abbild als Teil des Totenkults (vgl. v. a. 143ff.), es geht um Schatten, Spiegel und Masken der Antike (vgl. 23f., 34ff., 189ff.), um Wachsfiguren und Effigies des Mittelalters (vgl. 95ff.), um anatomische Ideal-Menschenbilder der Renaissance (vgl. 100ff.) sowie um die vermeintliche Überwindung des Körpers in der Post-Fotografie (vgl. 108f.).¹⁴³ Das bedeutet: Belting nimmt konkrete, visuelle Men-

141 Für diese Einschätzung spricht z. B. auch der bereits referenzierte Vortrag von Hartmut Winkler *Die prekäre Rolle der Technik* von 1997, in dem er technikzentrierte und (zu diesem Zeitpunkt scheinbar noch in Anführungsstriche zu setzende) ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung miteinander abgleicht. Siehe Abschnitt 2.1.1.

142 Einen ähnlichen Ansatz wählen z. B. Eder/Imorde/Reinerth (2013) in ihrem Band *Medialität und Menschenbild*, dessen Beiträge auch Film, Fernsehen, Computerspiel und andere Medien auf die von ihnen produzierten Menschenbilder hin analysieren.

143 Eine ähnliche ›Bilder-Geschichte‹, die sich aber vor allem auf den medizinisch-anatomischen Diskurs bezieht, hat Markus Buschhaus (2005) vorgelegt.

schenmotive in Kunstwerken in den Blick und zeichnet an ihrer Entwicklung eine Ideengeschichte des Menschen nach. Denn, so fasst er es selbst zusammen, »[wo] immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen« (ebd., 87).

Die enge Verkoppelung, die zwischen dem konkreten Auftreten anthropomorpher Bildinhalte und der Vorstellung vom Menschen besteht, liegt damit laut Belting auf der Hand. Doch diese Verkoppelung ist für ihn nicht nur für die Frage nach dem Menschen, sondern auch für die nach dem Medium relevant – bzw. nach dem Bild, das er in einer interdisziplinären, anthropologisch fundierten Bildwissenschaft erforscht wissen will.

Beltings Ziel ist es mit seiner Aufsatzsammlung einen »anthropologischen Versuch« (ebd., 57) zu starten, in dem er die Bildwissenschaft nicht als schlichte Bildgeschichte oder historische Werkschau, sondern als grundsätzlich anthropologische Disziplin konturiert (vgl. ebd., 7)¹⁴⁴. Diese Einschätzung basiert auf einer speziellen Konzeption des Bildes, das Belting ausschließlich in Abhängigkeit vom Menschen definiert: Bilder sind für ihn sowohl innerlich als auch äußerlich (vgl. ebd., 11), sie manifestieren sich einerseits als (konkretes, mediales) Bild an der Wand und andererseits als (mentales, subjektives) Bild im Kopf (vgl. ebd., 54) – aber in beiden Fällen sind sie gleichermaßen abhängig vom Menschen und seiner Bildpraxis. Belting definiert demnach den Menschen als »Ort der Bilder« (ebd., 57) und *ver-ortet* damit gleichzeitig die Bildwissenschaft im Feld des Anthropologischen.

»Natürlich ist der Mensch der Ort der Bilder. Wieso natürlich? Weil er ein natürlicher Ort der Bilder ist, gleichsam ein lebendes Organ für Bilder. Trotz aller Apparate, mit denen wir heute Bilder aussenden und speichern, ist allein der Mensch der Ort, an dem Bilder in einem lebendigen Sinne (also ephemere, schwer kontrollierbar usw.) empfangen und gedeutet werden, wenngleich die Apparate Normen ausüben wollen.« (Ebd.)¹⁴⁵

144 Darin sieht er quasi die unumgängliche Grundlage jeder denkbaren Bildwissenschaft und zudem ihren allerersten Sinn und Zweck: »Wählt man einen anthropologischen Zugang, wie es im Folgenden geschieht, so begegnet man einem neuen Problem in dem Einwand, Anthropologie handle vom Menschen und nicht von Bildern. Dieser Einwand beweist gerade die Notwendigkeit dessen, was er in Frage stellt. [...] Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein.« (Belting 2001, 11)

145 Diese Aussage scheint in Anbetracht aktueller Entwicklungen im Bereich von Computer Vision und bildbasierter Künstlicher Intelligenz in dieser anthropozentrischen Einseitigkeit allerdings fraglich.

Allerdings deutet sich in diesem Zitat bereits ein erstes Problem in Beltings Konzeption einer Bild-Anthropologie an. Auch wenn sein Bestreben, die Bild- und Medienwissenschaft anthropologisch zu fundieren, grundsätzlich als Ausgangspunkt und Vorarbeit für die folgenden Analysen dienen kann, so verharrt Belting (was die daraus resultierende Grundkonzeption seines anthropologischen Interesses betrifft) tendenziell bei einer scheinbar dann doch vorgängigen, quasi-stabilen Definition des Menschen, der sich zwar durch seine Bildpraxis definiert und durch seine mentale Beschaffenheit als Ort der Bilder auszeichnet, der aber trotzdem grundsätzlich auch in Abgrenzung zum Bild gedacht werden kann.¹⁴⁶

Auch wenn Belting die Variabilität des Menschenkonzepts selbst betont und anhand seiner Bildhistoriografien belegt, so scheinen seine Überlegungen doch an einem irgendwie konstanten, jenseitigen Menschenbegriff haften zu bleiben; z. B. wenn er schreibt:

»Seine [des Menschen, J.E.] Bilderzeugnisse aber beweisen, daß der Wandel die einzige Kontinuität ist, über die er verfügt. Die Bilder lassen keinen Zweifel daran, wie veränderlich sein Wesen ist. So kommt es, daß er die Bilder, die er erfindet, bald wieder verwirft, wenn er den Fragen nach der Welt und sich selbst eine neue Richtung gibt. Die Ungewissheit des Menschen über sich selbst erzeugt im Menschen die Neigung, sich als anderen und im Bilde zu sehen« (ebd., 12).

Zusammen mit Beltings Definition des Menschen als »Ort der Bilder« lässt sich auch dieses Zitat als Konzeption einer anthropologischen Konstante lesen, die (so scheint Belting es nicht explizit, aber unterschwellig immer wieder zu behaupten) den Menschen auszeichnet: Er ist derjenige, der Bilder erzeugt und rezipiert, er ist derjenige, der sich selbst innerhalb von Bildern und im Laufe ihrer Geschichte als wandelbares Wesen reflektiert, er ist derjenige, der sich stetig »eine neue Richtung gibt« und er ist derjenige, der »den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert [ist], auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht« (ebd.). Trotz seiner Wandelbarkeit erscheint der Mensch in diesem Kontext aber immer noch als *der Jenige* – also ein adressierbarer »Ort« bzw. »Körper«, den Belting mit dem Menschen gleichsetzt, ohne dabei die konkrete wechselseitige Bedingtheit von Mensch/Körper und Medium/Bild als diskursiv-epistemische Konstrukte zu beto-

146 Für diesen Eindruck spricht auch der letzte Halbsatz des Zitats, in dem Belting die Technik quasi selbst anthropomorphisiert, indem er dem Apparat einen »Willen« (nämlich den zur Normausübung) zuschreibt. Hier erscheint die Technik – ebenso wie der Mensch – als etwas Vorgängiges, das unabhängig vom jeweils anderen denkbar ist und einen eigenen, unabhängigen Willen besitzt. Für die vorliegende Untersuchung ist allerdings gerade das stetige Wechselverhältnis grundlegend, das beiderlei Konzepte – das der Technik (bzw. des Mediums) und das des Menschen – in einem gegenseitigen, diskursiven Konstitutionsprozess ohne Vorgängigkeit sieht.

nen. Bei ihm erscheinen lediglich die Verhältnisse zwischen ihnen diskursiv verhandelt zu sein, nicht aber die individuellen Ausgangspunkte (Mensch und Bild) selbst. Auch wenn in diesen Schilderungen also die Wandelbarkeit des Menschenkonzepts mitschwingt, so bleibt implizit ein Unterton spürbar, der den Menschen einen Schritt vor dem Medium postiert und ihn dadurch auch jenseits seines Bildergebrauchs denkbar werden lässt.

Dieser ambivalente Gestus, der zwischen genauer Trennung und wechselseitiger Verschmelzung oszilliert, schreibt sich auch in den weiteren Argumenten Beltings fort. So betont er – angelehnt an die Begriffsunterscheidung von *picture* und *image* bei W.J.T. Mitchell (1984, 1994) – die Wichtigkeit der Trennung von *Bild* und *Medium* (vgl. Belting 2001, 15ff.): Erst durch diese Trennung könnten die Bilder zwischen ihrer mentalen Seinsweise innerhalb des Menschen(körpers) und ihrer physischen Seinsweise innerhalb des Medienkörpers wechseln. Demgegenüber setzt Belting allerdings alle drei Begriffe auch wieder in ein enges Verhältnis, wenn er vom »Dreieck Mensch-Körper-Bild« spricht, das »nicht auflösbar [sei], wenn man nicht alle drei Bezugsgrößen verlieren will« (ebd., 89). Die Wechselverhältnisse in diesem Dreieck beschreibt er folgendermaßen:

»Jede Menschendarstellung, als Körperdarstellung, ist der Erscheinung abgewonnen. Sie handelt von einem Sein, das sie allein im Schein darstellen kann. Sie zeigt, was der Mensch *ist*, in einem Bilde, in dem sie ihn erscheinen lässt. Und das Bild wiederum tut dies im Substitut eines Körpers, den es so inszeniert, daß dieser die gewünschte Evidenz liefert. Der Mensch ist so, wie er im Körper erscheint. Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich *Reproduktion* des Körpers. Sie ist in Wahrheit *Produktion* eines Körperbildes, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist.« (Ebd., 89; Herv. i. O.)

Auch in dieser Formulierung, die sich um die Aufzeichnung von Wechselverhältnissen bemüht, bleibt dabei die Frage bestehen, wie denn eine *Erscheinung* jenseits ihres *Erscheinens* im Bild überhaupt zu definieren ist, ohne dabei wieder von Festreibungen und Vorgängigkeiten (nämlich denen des Seins) auszugehen. Gleiches gilt für den Körper: Ist er als Bild zu denken bevor er in einem Bild nachgebildet wird? Die Trennungen und (Wieder)Vereinigungen die Belting anhand seiner Begriffe vornimmt, oszillieren hier teilweise selbst uneindeutig zwischen »Sein und Schein«, was die Zulässigkeit der versuchten Differenzierungen problematisch werden lässt. Es scheint, als wolle Belting die Bilder den Medien entreißen, um sie dann dem Menschen einzuverleiben¹⁴⁷ – und das alles, um das Gleichge-

147 Gerade die Trennung von Bild und Medium scheint für die hier vollzogene Analyse nur am Rande relevant oder überhaupt nötig, denn durch die Konzentration auf anthropomorphe und

wicht einer mit Medien und Bildern überladenen Welt wieder etwas mehr zugunsten des Menschen auszurichten, der sich darin bewegt.

Ein Grund für diese kritische Menschenzentriertheit in Beltings Ansatz, erklärt sich aus seiner Abneigung gegen anderweitige, nach seiner Definition zu spezifisch »medien-wissenschaftlich« ausgerichtete Bildwissenschaften, die sich in erster Linie auf Medientechnologien und -apparaturen stützen. Durch das Einbringen einer anthropologischen (an Stelle einer technischen) Fundierung, erhofft er sich dabei eine alternative Perspektive:

»Endlich trägt Anthropologie als Begriff einen erwünschten Unterschied zu einer rein technologisch orientierten Bild- und Mediengeschichte in sich. Beide Sichtweisen sind [...] nur dann berechtigt, wenn sie sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen. Die anthropologische Sicht richtet sich dabei auf die Bildpraxis, die gegenüber den Bildtechniken und ihrer Geschichte eine andere Diskussion verlangt« (ebd., 9).¹⁴⁸

Belting scheint in der Planung seines anthropologischen Ansatzes dabei allerdings das eine Extrem mit einem anderen zu beantworten, indem er statt der Technik den Menschen dominant in den Fokus rückt. In den folgenden Abschnitten wird darum noch zu klären sein, inwieweit eine adäquatere Lösung diejenige ist, in der beide Pole gleichermaßen Berücksichtigung finden.

Auch wenn Beltings *Bild-Anthropologie* in der Wahl ihrer Gegenstände und ihrem grundsätzlichen Plädoyer für eine anthropologische Fundierung der Medienwissenschaft somit als Rahmung für die Fragestellung dieser Arbeit dienen kann, so sind die grundlegenden, theoretischen Schlussfolgerungen in den Nuancen präziser zu durchdenken, zu modifizieren und zu erweitern: zum einen, indem nicht nur das (Bewegt)Bild als Medium von Körper und Bewegung im Vordergrund steht, sondern auch die Tonaufzeichnung als medialer Klang-Körper

anthropophone Medieninhalte gilt der Fokus hier ohnehin den Momenten, an denen Bild/Ton und Medium genau ineinander fallen (und nicht der mentalen Verarbeitung dieser Bilder/Töne durch den Menschen) – bzw. geht es größtenteils nicht einmal um konkrete Bilder, sondern ihre diskursive Verhandlung.

148 In diesem Zitat bezieht er sich explizit auf den (bereits mehrfach genannten) Text von Winkler (1999 [1997]), der die Problematik zwischen technikzentrierten und anthropologischen Ansätzen verhandelt. Die Abneigung gegen technikfokussierte Ansätze im Kittler'schen oder auch Bolz'schen Sinne ist bei Belting immer wieder deutlich spürbar: »Und doch wird eine Anthropologie nicht in den Irrtum fallen, die Bilder allein in ihrer Produktionsgeschichte aufsuchen zu wollen. Gerade die Mediendiskussion ist dazu geeignet, einen Bildbegriff zu entwickeln, der nicht in technischen Zusammenhängen aufgeht. [...] Es ist der Sinn der hier skizzierten Fragestellung, daß sie den Bildbegriff aus den engen und traditionellen Denkmustern befreit, in denen er in den verschiedenen akademischen Fächern oder Disziplinen eingeschlossen ist« (Belting 2001, 55).

des Menschen; und zum anderen indem die Grundbegriffe und Untersuchungsgegenstände Beltings aus ihrer *Faktizität* gelöst und stattdessen noch deutlicher in ihrer *Diskursivität* und *Artefaktizität* beschrieben werden.

Das Bild des Menschen in den Medien

Wie eine solche Verschränkung noch konsequenter als bei Belting realisierbar ist, lässt sich in einem nächsten Schritt anhand der Ansätze aufzeigen, die Annette Keck und Nicolas Pethes in ihrem Band *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen* (2001) versammeln. In ihrer Einleitung zum Buch liefern die Herausgeber:innen unter dem Titel *Das Bild des Menschen in den Medien – Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie* (Keck/Pethes 2001a) ebenfalls den Entwurf einer anthropologisch fundierten Medienwissenschaft und bringen den potenziellen Fragenkatalog einer solcherart eingegrenzten Disziplin darin folgendermaßen auf den Punkt:

»Medienanthropologie meint nicht die ethnologische Frage nach dem Umgang mit Medien im weiteren Rahmen der *cultural studies*. Ebenso wenig geht es um die Möglichkeiten der Anthropologie, sich der Massenmedien zur Verbreitung ihres Wissens zu bedienen. Und schließlich steht auch nicht die Frage nach der anthropologischen Formation von Medien zur Debatte, etwa hinsichtlich ihrer – zumeist ästhetischen – Inszenierungs- und Rezeptionsweisen. Statt dessen fragt der vorliegende Band nach der Rolle von Medien bei der Ausbildung von anthropologischen Modellen und anthropologischem Wissen: Welche Sichtbarkeit des Menschen erzeugen Medien? Auf welche Weise interagieren die Techniken mit dem menschlichen Körper? Welches Verständnis vom Körper entsteht dabei? Und wie transformiert sich menschliches Selbstverständnis in einer massenmedialen Umwelt?« (Ebd., 17f.; Herv. i. O.)

Keck und Pethes bewegen sich damit vom grundsätzlichen Bestreben her in eine ähnliche Richtung wie Belting, wenn sie nach der Bedeutung von Medien für die Konstitution des Menschen fragen. Doch gibt es relevante Unterschiede. So wenden sich beide in ihrem Fragenkatalog fast schon explizit gegen Beltings Vorgehensweise, indem sie »die ethnologische Frage nach dem Umgang mit Medien« und »die Frage nach der anthropologischen Formation von Medien [...] etwa hinsichtlich ihrer [...] Inszenierungs- und Rezeptionsweisen« (vgl. ebd.) als unzulässig ablehnen. Das heißt: Sie wenden sich gegen eine Sichtweise, die den Menschen (allein) als Produzent:in (inszenierter Bilder) oder Rezipient:in (mentaler Bilder) auffasst. Viel eindeutiger als bei Belting sind hier beide Elemente (Mensch und Bild/Medium) bereits als diskursive bzw. dispositiv eingebettete Elemente bestimmt, was sich vor allem darin zeigt, dass Keck/Pethes nicht nach der Medien-

praxis des Menschen fragen, sondern nach der Rolle von Medien innerhalb der Ausbildung anthropologischer Wissensmodelle (vgl. ebd.). Sie ziehen damit eine relevante Zwischenebene in die Diskussion ein, die das Problem umgeht, den Menschen *unvermittelt* mit dem Wissen über den Menschen gleichzusetzen und ihn somit doch wieder als außermedial zu behaupten.

Der Medienbegriff, den Keck/Pethes daran anschließend und aufbauend auf einer expliziten Kritik an Belting, konturieren, kann somit auch für die folgenden Analysen als Grundlage dienen.

»Dennoch – so ist zu betonen – geht das Selbstverständnis des Menschen nicht in seinem Körperbild auf. Man wird weiter zu fragen haben, in welchen übergeordneten Konstellationen sich dieser Körper – der des Menschen wie der des Mediums – wiederfindet. Ein Medienbegriff, der ein Medium stets als Element eines Ensembles von Technik, Diskurs und Praxis – als Dispositiv also – versteht, hat für diese Fragen den Vorzug, daß es ›den Menschen‹ an allen Positionen zu beobachten vermag: als den, den die Medien zeigen; als den, der die Medien nutzt; und als den, der den Blick der Medien steuert. Medien und Menschen finden sich demnach in Anordnungen wieder, die einerseits ›zu sehen geben‹, andererseits aber auch kenntlich machen, wie diese Sichtbarkeiten von der Weise der Mediennutzung sowie ihren Selektionen und Vorannahmen mitgestaltet wird. Als Dispositiv betrachtet geben Medien den Menschen gewissermaßen als Kameramann, Darsteller und Zuschauer zu sehen, und sie sind zugleich der Ort, an dem diese Positionen diskursiv reflektiert werden können. Medien wären dann technische und kommunikative Anordnungen, die auf allen drei Zeitebenen ihres Operierens anthropologisch relevant sind, insofern ihr Einsatz die Etablierung eines jeweils anschlussfähigen Menschenbilds *voraussetzt, generiert und kommentiert.*« (Ebd., 18f.)

Keck und Pethes legen ihren Fokus damit zwar dennoch – in gewisser Weise – auf Kameroperator:in, Darsteller:in und Zuschauer:in, aber sie definieren sie stets als Konstrukte, die jenseits ihrer Einbettung in den medien-diskursiven und dispositiven Kontext gar nicht erst als solche zu denken wären.

Bei genauerer Betrachtung ist aber auch dieser grundsätzlich produktive Ansatz im Hinblick auf die hier verfolgte Fragestellung nicht gänzlich zielführend. Denn ebenso wie bei Belting stört auch hier ein tendenzieller Anthropozentrismus des Ansatzes, der sich in einem wiederholt hervorgehobenen Interesse am Menschlichen innerhalb des Verhältnisses Mensch/Medium äußert. Auch die beiden Autor:innen scheinen dem zeitgenössischen ›Extrem‹ einer technozentristischen Perspektive entgehen zu wollen, indem sie den Menschen als anderes Extrem betonen.

Im Hinblick auf die Frage nach dem menschlichen Abbild in Medien und seiner Rolle für die Medientheoriebildung sind also nuancierte Modifikationen und Er-

gänzungen notwendig, die die Perspektive jenseits eines zu eindeutigen Technikdeterminismus, aber eben auch jenseits eines tendenziellen Anthropozentrismus erweitern. Denn im Zentrum der vorliegenden Analyse stehen mit dem Audioviduum wenn überhaupt, dann nur indirekt so etwas wie menschliche Realreferenzen (also nicht Kamerafrau, Zuschauer oder Darstellerin in ihren Funktionen), sondern eben das, was ihr Zusammenwirken an menschenähnlichen Inhalten hervorzubringen scheint: nämlich menschliche (Ab)Bilder, die als anthropomorphe und anthropophone Formationen innerhalb des Medienverbunds zirkulieren – die eben gleichzeitig menschlich und eben doch nicht menschlich (weil medial/technisch) sind. Es geht also weniger um die konkrete, apparative Verschränkung von Mensch und Maschine im Dispositiv der Medien, als vielmehr um eines der oberflächlichen Phänomene, die sie ausgeben – also quasi die mediale Schnittstelle an der sich die von Keck und Pethes genannten Vorgänge des *Voraussetzens*, *Generierens* und *Kommentierens* gleichermaßen treffen und veräußern. Nicht die Begegnung von Mensch und Technik selbst ist der Ausgangspunkt, sondern eines der anschaulichen Ergebnisse dieser Begegnung: die Audio-Video-Individuen, die auf Leinwänden, Monitoren, Bildschirmen, in Lautsprechern und Soundsystemen erscheinen und die – unbestritten – als Spiegel (der Selbsterkenntnis) des Menschen funktionieren, aber eben auch – und das ist ebenso relevant – als Antlitz und Stimme des Mediums.

Das Ziel ist also eine spezifische Form der medienwissenschaftlichen Medienanthropologie, die den von Belting in einem ersten Schritt und von Keck/Pethes in einem zweiten Schritt aufgespannten Interessenhorizont um eine perspektivische Ebene erweitert. Denn die von Keck/Pethes im ersten Zitat aufgeworfenen Fragen könnten – wenn sie weniger an der Wissensgenerierung über den Menschen als vielmehr über die Medien interessiert wären – auch umgekehrt formuliert werden: *Welche Sichtbarkeit der Medien erzeugt der Mensch (im Medium)? Auf welche Weise interagieren die menschlichen Körper mit den technischen? Welches Verständnis von Medien entsteht dabei? Und wie transformiert sich das mediale (Selbst)Verständnis durch seine massenhaft-menschliche Innenwelt?*

Ein solcher Zugang mag den Eindruck erwecken, als würde er an Stelle des Menschen die Medien bzw. Technik selbst anthropomorphisieren wollen.¹⁴⁹ Es geht aber lediglich darum (nicht entgegen, sondern) aufbauend auf Keck/Pethes das Gravitationszentrum der Überlegungen ein wenig mehr vom Menschen weg zunächst auf das (eben nicht nur als Technik verstandene) Medium zu verlagern, um darauf aufbauend (wenn gewünscht) mit einem anderen Blick auf den Menschen zurückkehren zu können. Es geht also um eine Komplettierung der Perspektive, um eine Ergänzung der anthropozentrischen um eine medienzentrische

149 In Anlehnung etwa an die (bereits genannten) Organprojektionsthesen eines Ernst Kapp (1877) oder Marshall McLuhan (1996 [1967]) zum Beispiel.

Position – und das ohne sich dabei vollständig auf die Seite des Technischen zu schlagen oder aber den Menschen als ontologische Vergleichsgröße außerhalb von Medien behaupten zu müssen.

Doch wo lässt das Bisherige eine Lücke für eine solche medienzentrierte Sichtweise? Wo lässt sich dieser Ansatz z. B. innerhalb des von Keck und Pethes strukturierten Feldes der Medienanthropologie verorten? Die Autor:innen versammeln die Beiträge zu ihrem Band innerhalb von vier Sektionen, die sich 1) mit *Körperbildern* und *Körperbildnern*, 2) mit *Schnittstellen* und *Prothesen*, 3) mit *Maschinenmenschen* und *Menschenmaschinen* sowie 4) mit *diskursiven Figurationen* und *Codierungen* beschäftigen (ebd., 5ff.). Das heißt: Es geht um Repräsentationen des Menschen in Medien, um Erweiterungen des Menschen durch Techniken, um Verschmelzungen von Mensch und Technik sowie um die Codierung/Diskursivierung des Menschen durch Medien.

Die vorliegende Arbeit bewegt sich nach diesem Schema wohl am ehesten im Schnittbereich der ersten sowie der letzten Sektion. In Bezug auf Erstere, die *Körperbilder*, geht es mit dem Begriff des Audioviduums (in seiner materialisierten Form) allerdings weniger um Repräsentationen *des* Menschen (als ontologisierbare Größe) als vielmehr konkreter und gegenstandsbezogener um Präsentationen *von* Menschen (als audiovisuelles Einzelphänomen). Die Definition von Keck/Pethes verlangt darum auch hier nach einer Anpassung:

»Die erste Sektion *Körperbilder*, *Körperbildner* fragt nach den Hintergründen, Techniken und Inszenierungsformen des Bildbegriffs. Welche Funktionen haben Medientechniken bei der Visualisierung, Konzeptualisierung und Vermittlung des menschlichen Körpers? Und in welcher Relation stehen solche Medienbilder zu den entsprechenden Menschenbildern?« (Keck / Pethes 2001, 22; Herv. i. O.).

Abgesehen davon, dass in diesem Ansatz erneut der Körper dominiert und die Stimme vernachlässigt wird, wäre gemäß dem hier vollzogenen Programm eine Frage hinzuzufügen, nämlich: *In welcher Relation stehen ergänzend solche Menschenbilder zu den entsprechenden Medienbildern?*

Die Frage von Keck/Pethes setzt den Fokus also auch hier recht eindeutig auf den Menschen und seine Komplexität, die – so scheint es – mit Hilfe selbstverständlicher(er) Medienbilder zu definieren sein soll. Möglicherweise hilft hier eine Differenzierung bzw. Erweiterung der Begriffe »*Medienbilder*« und »*Menschenbilder*«¹⁵⁰ um die Begriffe *Medien-Bilder* und *Menschen-Bilder*: Bei Keck/Pethes (und in gewisser Weise auch bei Belting) dienen scheinbar die konkreten Menschen-Bilder (also Bilder von Menschen in Medien) als Anhaltspunkt für eher symbolisch oder ideell zu verstehende Menschenbilder (also abstrakte Vorstellun-

150 Zum Begriff des Menschenbilds siehe erneut Eder/Imorde/Reinerth (2013).

gen vom Menschen). Um diese Positionen weiter miteinander zu verschränken, ließe sich ergänzend aber ebenso die Frage stellen, wie konkrete Menschen-Bilder (also Bilder von Menschen in Medien) sowohl auf das Medienbild (als abstrakte Vorstellung vom Medium) und Menschenbild (als abstrakte Vorstellung vom Menschen) einwirken¹⁵¹. Medien-Bilder wären analog dazu konkrete Bilder von Medien in Medien, die aber hier weniger in den Blick fallen.¹⁵²

Die Verhältnisbestimmung zwischen menschlicher Bildhaftigkeit und bildlicher Menschenhaftigkeit (in einem quasi körperlich-materiellen und geistig-ideellen Verständnis) lässt sich möglicherweise durch das Einbinden der vierten Sektion – *Figurationen, Codierungen* (ebd., 287) – schärfer stellen, die stärker die diskursive Bestimmung des Menschen im Kontext medialer Ensembles fokussiert. Ein Blick auf die Beschreibung dieser vierten Sektion bei Keck/Pethes erläutert dabei, dass diese

»[...] ausdrücklich nach den diskursiven Figurationen, Codierungen des Humanen im Lichte der massenmedialen Gesellschaft der Moderne fragt: Inwiefern kann im Zeitalter der Medien noch an der Sonderstellung des Menschen festgehalten werden? Und wenn ja: Geschieht dies in Abgrenzung von den Medien oder in Allianz mit ihnen? Korreliert jeder ›Humanismus‹ notwendig mit einem Technikpessimismus, der die Entfremdung des Menschen durch Technik behauptet, wenn nicht gar die Massenmedien als der eigentliche Feind des Menschen ausgemacht werden?« (Ebd., 27)

Wie sich hier zeigt, steht bei Keck und Pethes somit auch in Bezug auf die stärker diskursiv (und weniger dispositiv) gedachte Verhandlung des Menschen (in seinem Austausch mit Medien) eben jener Mensch klar als epistemologisches bzw. eben anthropologisches Anliegen im Vordergrund. Ähnlich wie bei Belting lässt sich hier zudem erkennen, dass auch Autorin und Autor sich um eine kritische Position gegenüber einseitig technikzentrierten Ansätzen der 1980er und vor allem 1990er Jahre bemühen. Dennoch weisen die Ausführungen von Keck und Pethes darauf hin, dass es ihnen eigentlich um die Wechselverhältnisse geht, die zwischen Mensch und Medien(technik) bestehen und dass das Ziel vor allem eine Infragestellung vermeintlicher Stabilitäten und Vorgängigkeiten des einen vor dem anderen ist (und umgekehrt). Die Problematik, die sich aus diesen Defini-

151 Wobei die Verschränkung natürlich immer erhalten bleibt: Ein Menschen-Bild als solches zu identifizieren gelingt mir nur, wenn ich eine Vorstellung davon habe, was ein Mensch ist (also ein Menschenbild), das ich aber wiederum wohl nur aus Menschen-Bildern, die ich sehe, generieren kann. (Gleiches gilt für die Medien-Bilder.)

152 Ein paar Beispiele finden sich etwa in Kirchmann/Ruchatz (2014) in ihrem *Handbuch zur Medienreflexion im Film*.

tions- und Frageversuchen ergibt, ist dabei, dass genau in dem Moment, in dem von einer wechselseitigen Konstitution von Menschen und Medien ausgegangen wird, diese Begriffe eigentlich nicht mehr – wie selbstverständlich – benutzt werden können, weil sie – als variable Konstrukte – einen Teil ihrer Handhabbarkeit einbüßen. Auch Keck und Pethes verweisen am Ende ihrer Einleitung auf dieses Problem:

»Einen medienanthropologischen Zugang zu wählen heißt nicht zuletzt einzusehen: So wenig es *das* »Medium« gibt, so wenig lässt sich *der* »Mensch« auffinden. Die einzige anthropologische Konstante scheint der stets neue Entwurf von Menschenbildern zu sein.« (Keck/Pethes 2001, 29; Herv. i. O.)

Die Instabilität, die aus der wechselseitigen Konstitution von Mensch und Medium für beide Pole dieses Verhältnisses resultiert¹⁵³, ist dabei natürlich eine Herausforderung, die aber mit dem Begriff des Audioviduums insofern adressiert werden kann, als dessen Individuation (als Motiv in Medien und Medientheorien) immer schon dieses fluide Werden berücksichtigt, gleichzeitig aber dennoch die vermeintlichen und unterstellten (Meta)Stabilitäten – und das heißt in diesem Falle Individualitäten – aufruft (vgl. Simondon 2007 [1964]). Es geht also einerseits darum das relationale Gefüge zwischen beiden (in seiner zeitweisen, diskursiven Stabilisierung und erneuten Destabilisierung als historischer Prozess) zu beschreiben. Und andererseits soll dabei dieses Mal die Diskussion der wechselseitigen Mensch-Medien-Kopplungen ein wenig mehr zugunsten des Mediums ausfallen. Entgegen den geschilderten, tendenziell doch anthropozentrischer bleibenden Ansätzen der Medienanthropologie soll – wie beschrieben – der Versuch einer eher medienzentrierten Medienanthropologie gewagt werden. Stefan Riegers Buch über *die Individualität der Medien* (2001), in dem er vorführt wie sich eine Wissen(schaft)s-geschichte des Menschen entlang ihrer Interdependenzen mit Medien (be)schreiben lässt, dient dabei als weiterer, exemplarischer Anhaltspunkt für einen solchen Ansatz.

Die Individualität der Medien

Stefan Riegers *Die Individualität der Medien* ist im Hinblick auf die bisher skizzierten Ziele dieser Arbeit insofern besonders interessant, als dass hierin 1) nicht nur der Begriff der Medien explizit mit dem Begriff der Individualität zusammengebracht wird, 2) die Medialität eine dominantere Position innerhalb medienanthropologischer Horizonte zugewiesen bekommt und 3) der generelle Bezug von

153 Hier zeigt sich erneut die in Kapitel 2.1 geschilderte Parallele in der theoriegeschichtlichen Gründung einer Wissenschaft vom Menschen und vom Medium aufbauend auf ihrer jeweiligen Unfeststellbarkeit.

Mensch und Medium noch deutlicher als bei den meisten anderen medienanthropologischen Schriften als gleichwertiges Konstitutionsverhältnis beschrieben und ernst genommen wird, indem »die Medien« ebenso wie »der Mensch« als variable Konstrukte erst innerhalb dieser wechselseitigen Bestimmbarkeit Kontur gewinnen.¹⁵⁴ Riegers Definition dieses Verhältnisses kann daher als zentraler Leitgedanke für die kommenden Analysen dienen:

»Mensch und Medium sind [...] in ein Figurationsverhältnis eingespannt, das die Rede über den Menschen als Spiegelseite einer Rede über die Medien und umgekehrt die Rede über die Medien als Rede über den Menschen aufscheinen lässt: Techno- und Anthropomorphismus oszillieren bis zu einem Punkt, der die Gültigkeit des Differenzschemas *Mensch/Medium* selbst in Frage zu stellen vermag« (Rieger 2001, 13f; Herv. i. O.).

Rieger beschreibt damit sehr präzise die für die kommenden Betrachtungen notwendige, gesteigerte Berücksichtigung der Gegenperspektive, die nicht nur das Medium als Erkenntnisvehikel des Menschen, sondern umgekehrt auch »den Menschen« bzw. »das Menschliche« als Grundlage einer Erkenntnis des Medialen berücksichtigt – und das in Form einer diskursiven Praxis (als »Rede über«), die dies zum Vorschein bringt.

Dabei verfolgt Rieger das Ziel, diese Verschränkung aus kulturwissenschaftlicher bzw. kulturhistorischer Perspektive zu betrachten, ohne sich allerdings in die oft teleologischen, anderweitig verfassten Entwicklungsgeschichten des Menschen- oder Medienkonzepts einzureihen. Vielmehr geht es ihm um eine breite Gegenüberstellung von Phänomenen, Ansätzen und Gedanken zu Mensch und Medium, die – von der Goethezeit bis in die klassische Moderne – das Verhältnis dieser beiden Konstrukte als Figurationen, Defigurationen oder Metaphoriken lesbar machen. Im Zuge dessen kommt er zu einem weiteren, für die vorliegenden Betrachtungen relevanten Schluss:

»Warum sollen nicht die Kulturwissenschaften ein Medienkonzept denken, das Zäsuren zwischen apparativen Umsetzungen erst einmal vernachlässigen kann, um statt dessen, in einer wundersamen Rückwendung, den Menschen in den Blick zu nehmen; keinen Menschen einer unausgewiesenen Ganzheit, keinen Menschen anthropologischer Konstanten, keinen Menschen in der Funktion eines ausgelieferten oder kritischen Medienbenutzers, sondern den Menschen in seiner gar nicht so neuen Bestimmung: als *Medium* der *Medien*.« (Rieger 2001, 17; Herv. i. O.)

154 Rieger führt diese Ideen auch in seinen Folgebüchern *Die Ästhetik des Menschen* (2002) sowie *Kybernetische Anthropologie* (2003) weiter aus.

Und er fügt – in explizitem Bezug auf Fuchs (1994) – hinzu:

»Formeln wie die des frühen Mediumismus vom Menschen als Medium des Menschen oder der soziologischen Theoriebildung vom Menschen als Medium der Gesellschaft ist eine medienanthropologische Formel vom Menschen als Medium der Medien an die Seite zu stellen.« (Rieger 2001, 35)

Bei Rieger ist der Mensch also immer schon als Medium der Medien an deren Definition und Konzeption und damit an ihrer grundlegenden Konstitution beteiligt.

Dies korreliert mit den hier vollzogenen Überlegungen, die Medien innerhalb des Versuchs einer Medienanthropologie als äquivalenten Erkenntnisgegenstand neben dem Menschen zu platzieren bzw. beide Variablen gleichermaßen zu berücksichtigen. Rieger macht diesen Ansatz schließlich auch zur Grundlage seines Entwurfs einer Medienanthropologie:

»Analog dazu wäre das Programm einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Medienanthropologie zu formulieren. Dabei bildet der Mensch nicht als Medium der Gesellschaft, sondern als Medium der Medien den Ausgangspunkt.« (Rieger 2001, 36)

Diesen Ansatz löst Rieger in seinen folgenden Beschreibungen allerdings mit eingeschränkter Perspektive ein, was in erster Linie den von ihm gewählten Gegenständen geschuldet ist. Seine Analysen und Fallbeschreibungen beziehen sich größtenteils auf Material, das aus wissenschaftlichen Kontexten stammt und dabei an sich bereits den Menschen als Erkenntnisgegenstand (anthropologisch) ins Zentrum rückt (so z. B. psychologische Studien zur kreativen Arbeitsleistung im Bereich der Psychotechnik oder [Re-]Optimierungen des Menschen im Prothesenbau, vgl. Rieger 161ff., 414ff.).

Diese Auswahl des Materials begründet er damit, dass gerade in diesem Bereich die Verdatung, Technisierung und gleichzeitige »Depersonalisation« (Rieger 2001, 414) des Menschen sowie seine metaphorische wie sachliche Verschmelzung mit Apparaten und Medien bereits viel »radikaler« (ebd.) und eindeutiger dokumentiert sei, als es die Entwicklung und Etablierung von Massenmedien seit Beginn des 20. Jahrhunderts nahelegt bzw. als neuartig verkauft. Sein Ziel ist es darum diese latenten, nahezu unsichtbaren Entwicklungen ans Licht zu befördern, die von der aktuellen Medientheorie bisher ignoriert wurden:

»Signifikant ist auch die Positionierung der Medientheoretiker: Dort wird die Depersonalisation erst als Effekt einer Ausdifferenzierung innerhalb der Medienlandschaft wahrgenommen. Fast konstitutiv innerhalb solcher Diskussionen ist der Befund, daß Medientheorie ihren Einsatz meist erst dann findet, wenn diese

Ausdifferenzierung in den Bereich von Massenkommunikation und Unterhaltung fortgeschritten ist. Ausgeblendet bleiben so jene Genealogien, die in weniger sichtbaren Kontexten wie der Medizin, der Psychiatrie oder der Experimentalpsychologie auf sehr viel radikalere Weise den Menschen mittels Apparaturen von sich entfremdet haben, als das in modischer Wendung für die uns geläufigen Techniken wie Internet und Cyberspace behauptet wird.« (Rieger 2001, 414)

So sehr Rieger damit das Verdienst zukommt, diese latenten Anthropologien sichtbar zu machen, so sehr scheint es trotzdem (oder gerade aufbauend darauf) angebracht, auch massenmediale Phänomene und ihre historischen (wie aktuellen), medienwissenschaftlichen wie alltäglichen Diskussionen in den Blick zu nehmen.¹⁵⁵ Nicht zuletzt zeigt sich darin erneut die enge Verschränkung von Mensch und Medium in ihrer jeweiligen, wechselseitigen, (wissenschafts)diskursiven Verfasstheit: Während der Mensch als Diskurseffekt aus den apparativen und medialen Kontexten des 18. bis 20. Jahrhunderts hervorgeht, so geht gleichzeitig das vermeintliche Medium aus dem Abgleich mit den hier verhandelten Menschenbildern hervor. Dabei soll jedoch keine Vorgängigkeit des einen vor dem anderen behauptet werden. Feste Zuschreibungen sind hier zu jeder Zeit nur im wechselseitigen Bezug möglich. Es kommt lediglich auf die Wahl der Perspektive an.

Riegers Perspektive ergibt sich dabei aus dem als disziplinär anthropologisch einzustufenden, wissenschaftlichen Material, das er benutzt, um anhand dessen die Rolle des Medialen innerhalb dieser Prozesse offen zu legen und dadurch die These von der wechselseitigen Bestimmung von Mensch und Medium zu untermauern. Es geht also sehr präzise um eine Konstitution des Menschen und des Mediums im Kontext der (wissenschaftlichen) Anthropologie (und das in einer Zeitspanne vom 18. bis Anfang/Mitte des 20. Jahrhunderts).

Diese Perspektive möchte die vorliegende Arbeit – trotz Riegers Einwänden – insofern erweitern, als dass sie 1) nicht den Medieneinsatz in menschenwissenschaftlichen Kontexten, sondern im massenmedialen Alltag (bzw. seiner theoretischen Reflexion) zum Ausgangspunkt nimmt und indem sie sich 2) nicht auf die (mit Riegers Analyse bereits geleistete) Beschreibung der Vor- und Anfangszeit audiovisueller Medientechniken beschränkt, sondern erst bei der (gesellschaftlichen wie wissenschaftlichen) Etablierung der technischen Bild/Ton-Medien ab 1910 ansetzt.

Während Rieger also die Verschränkung von Mensch und Medium innerhalb anthropologischer Kontexte nachweist, möchte ich diese innerhalb von als ›medienwissenschaftlich‹ zu benennenden Kontexten aufspüren. Dabei ist eine wei-

155 Wie es ja z. B. auch in den Beiträgen in Keck/Pethes (2001) oder Eder/Imorde/Reinhardt (2013) zu sehen ist.

tere Einschränkung in Bezug auf Riegers Arbeit vorzunehmen, denn seine Analysen beziehen sich – ähnlich wie bei Keck und Pethes – auf ein sehr breites Feld von Mensch-Medium-Verschrankungen. Bei ihm sind (seinen Forschungsgegenständen entsprechend) vor allem konkrete, körperlich-apparative Verschmelzungen relevant (z. B. in Form von Testapparaturen oder Prothesen, vgl. Rieger 2003, 242ff., 414ff.) bzw. demgegenüber Versuche zur apparativen Erfassung innerer, psychischer Zustände des Menschen (vgl. ebd. 141ff.).

Während die von Rieger beschriebenen Medien¹⁵⁶ also sehr stark an den Menschen (seinen Körper und auch seinen Geist) gekoppelt erscheinen, bewegt sich die vorliegende Arbeit auf einer weniger apparativ-konkreten denn ›oberflächlicheren‹ Ebene der Verschrankung. Durch die Fokussierung auf den *Menschen als Motiv audiovisueller Medien*, also die mediale Präsenz anthropomorpher und anthropophoner Signale in Medien, sowie seiner diskursiv-textuellen Verhandlung als *Motiv von Medientheorie*, erscheint der Mensch an sich in dieser Anordnung (jenseits einer vermeintlichen, indexikalischen, ikonischen oder autor:innenschaftlichen Quellen-Funktion) nahezu überflüssig.

Diese – lediglich den materiellen Ausgangspunkt der vorliegenden Betrachtungen betreffende – Ignoranz gegenüber wie auch immer gearteten, ›realen Menschen‹ gewinnt damit möglicherweise erneut den ›Beigeschmack‹ des post-strukturalistisch und technizistisch Posthumanen, der die Medienwissenschaft der 1980er/90er Jahre begleitet und der ja – wie bereits gezeigt wurde – als ein Auslöser für die Entwicklung demgegenüber kritischer, medienanthropologischer Perspektiven ab Mitte der 1990er Jahre angesehen werden kann. Dieser Kritik schließt sich auch Rieger an, indem er das inhaltliche Paradox dieser Diskussionen offenlegt – nämlich, dass eine um ›Ausschaltung‹ des Menschen bemühte Theorie in ihrer ständigen Verneinung des Menschlichen genau deswegen stets

156 An dieser Stelle sei kurz Riegers Medienbegriff umrissen. Dieser scheint auf den ersten Blick sehr weit zu sein, weil er sowohl Apparate und Technologien allgemein als auch ›klassische‹ Medien wie Schrift, Film, Fotografie etc. thematisiert. In seine Analyse nimmt er dabei auch die Kapp'sche (1877) bzw. McLuhan'sche (2007 [1964]) Organprojektionsthese auf, der gemäß Medien als »extensions of man« stets Erweiterungen des menschlichen Körpers und Geistes darstellen. Die Auswahl an Texten und Beispielen, die Rieger trifft, ist dabei insofern gefährdet paradox zu sein, als dass die Wahl der Gegenstände (also dessen, was Rieger erst einmal intuitiv als Medien ansieht) bereits von einer Definition des Mediums abhängt, die aber überhaupt erst im Kontext der Mensch-Medien-Kopplungen des betrachteten Zeitraums entstehen kann. Rieger reflektiert diesen Sachverhalt allerdings bewusst, indem er den Medienbegriff genau deshalb so weit fasst und erst einmal alles in seine Betrachtungen aufnimmt, das sich schließlich im Kontext der Forschung am Menschen erst als Medium des Menschen etabliert (sei dies nun eher eine Fotografie statt eine Apparatur zum Drehen von psychisch Kranken, vgl. Rieger, 245ff.). Dies schließt in gewisser Weise auch an Leschkes Konzept einer ›Rückprojektion‹ (Leschke 2003, 34) an; siehe Kapitel 2.2.2.

mit ihm beschäftigt bleibt. Posthumane Medientheorien haften so automatisch am Humanen. Rieger schreibt dazu:

»Die Obsession, mit der Medientheoretiker den Menschen durch die Apparate kasieren lassen und – wie Bolz – ausschließlich dieses Verhältnis als würdigen und einzig zulässigen Gegenstand historischer Anthropologie betrachten, zeigt, wie teleologisch und anthropozentrisch diese Form von Medientheorie entgegen all ihrer Selbstaussagen tatsächlich verfaßt ist.« (Rieger 2001, 19)

Und er fährt fort:

»Der Anspruch technisch ausgerichteter Medientheorien, Anthropologie als obsolet auszuweisen, bleibt dabei selbst anthropologischen Prämissen verpflichtet.« (Rieger 2001, 29)¹⁵⁷

Trotzdem aber geht es ihm eben nicht um einen Ansatz, der wiederum das Menschliche gegenüber der Technik dominant betont, sondern es geht um eine Bestimmung der Medientheorie als »Hort der Anthropologie« (ebd. 284), die sich genau in der gegenteiligen Behauptung technikzentrierter Entwürfe offenbart.

»Die vermeintliche Abstraktion von Theorie – sei sie dem Menschen, den Medien oder eben der Konjunktion beider gewidmet – und der Materialismus technischer Apparaturen müssen nicht notwendig in einem Verhältnis des Ausschlusses stehen. Statt dessen wird sie von jener Durchdringung ausgehen, die die Anthropologie auf Technik und Technik im Wechselschluß auf Anthropologie gründet.« (Rieger 2001, 37)

Die Verbindung dieser beiden Ebenen – der apparativen und der menschlichen – beschreibt Rieger allerdings nicht nur mit Hilfe konkreter, apparativer Verschränkungen von Körper und Medium, die in dieser Konkretion quasi haptisch Kompositionen und Dekompositionen des Menschen erzeugen. Ergänzend verweist er auf die besondere Metaphorik, die das Verhältnis von Mensch und Medium kennzeichnet, weil die zunächst (sinn)bildlichen Übertragungen von Eigenschaften des einen auf das andere (und umgekehrt) schließlich nicht metaphorisch bleiben, sondern zu konkreten Eigenschaften werden.¹⁵⁸

157 Siehe dazu z. B. auch die Ausführungen zu Kittler in Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

158 Hier sei kurz ein Hinweis auf die gesamte Struktur des Buches angefügt, dessen drei Hauptkapitel sich mit 1. »Figurationen/Kompositionen«, 2. »Metaphorologien« und 3. »Defigurationen/Dekompositionen« beschäftigen. Auf allen drei Ebenen ergeben sich dabei Effekte einer Verschmelzung von Apparativem und Menschlichem, die zum einen (z. B. durch Vermessung

»Aus bloßen metaphorischen Prozessen, die Mensch und Medium aneinander koppeln, werden Befunde abgeleitet, die weit über den Status bloßer Veranschaulichung oder Modellbildung hinausgehen. Wenn der Mensch *ist*, womit er und seine Fähigkeiten verglichen werden, ist an die Stelle einer Metaphorik eine anthropologische Sachargumentation getreten.« (Rieger 2001, 303; Herv. i. O.)

Damit beschreibt Rieger den von anderen, gerade technizistischen Analysen zu oft ignorierten

»[...] trivialen Befund, daß Medien und Menschen schlicht deswegen nicht entfernt sein können und entfernt sein konnten, weil sie in unauslöschlichen Verhältnissen einer rhetorischen Figurierung stehen und dabei die Positionen – Anthropomorphismus der Medien; Technomorphismus des Menschen – nicht eindeutig zuweisbar sind [...]. Die Grenzen zwischen den scheinbar fixen Positionen *Mensch* und *Medium* sind labil.« (Rieger 2001, 30; Herv. i. O.)

Anschließend an diese Überlegungen Riegers, geht es also auch in der vorliegenden Arbeit nicht darum, den Menschen von der Technik (oder dem Diskurs) ›kassieren‹ zu lassen. Die Konzentration auf die Aufzeichnung und Reproduktion (oder auch Produktion) des Menschlichen in Bild und Ton soll nicht – im Sinne einer vollständigen Ersetzung – den Menschen in virtuellen Leinwand-Körpern und Lautsprecher-Stimmen auflösen und somit überflüssig machen. Aber – und das ist mindestens genauso wichtig – es geht auch nicht darum dem entgegengesetzt das Interesse am Menschen ins Zentrum zu stellen. Vielmehr dienen die bewegte-tönenden, anthropomorphisierbaren und anthropophonisierbaren Signale audiovisueller Medien dazu, eine alltägliche Thematisierung bzw. Einschreibung des Menschlichen innerhalb des Medialen in den Fokus zu rücken, auf deren Grundlage sich nicht nur das Menschliche, sondern eben auch das Mediale bestimmt.

Ziel ist es demnach, Riegers Ansatz vom *Menschen als Medium der Medien* in einem erweiterten, historischen und materiellen Kontext zu folgen, um dadurch aufzuzeigen, wie im wechselseitigen Konstitutionsverhältnis von Mensch und Medium eben nicht nur der Mensch, sondern auch das Medium an Kontur gewinnt.

und Quantifizierung) zu einer Figuration des Menschlichen als objektivierbarem Ganzheitlichem beizutragen meinen, die zum anderen entlang von Metaphern das eine ins andere übertragbar werden lassen (die Technik dient als Metapher für menschliche Funktionen und umgekehrt) oder die zum Dritten in der medialen Ergänzung des (beschädigten) Menschen zur Auflösung (Dekomposition) seiner Grenzen beitragen.

Mensch und Medium erscheinen bei Rieger gleichermaßen als Diskursfragmente, die immer schon in gewissen Punkten »virtuell«¹⁵⁹ sind und z. B. erst durch die Stabilisierung von Metaphern zu objektivem Sachwissen werden.¹⁶⁰ Es geht also nicht darum, dass das eine – der Mensch – in seiner Konkrettheit durch das andere – das Medium – in seiner Konkretisierung von Virtualitäten abgelöst wird, sondern vielmehr ist das Argument eines Post-Humanismus durch diesen Ansatz schon in sich entkräftet (vgl. ebd., 284).

In Verarbeitung und Verhandlung dieser medien- wie menschenzentrierten Theorien, finden Riegers Überlegungen im Folgenden insofern eine Fortsetzung, als dass das Verhältnis von Mensch und Medium hier wie dort als wechselseitiger Konstitutionsprozess gefasst wird, in dem Mensch und Medium gleichermaßen ihre Konturen erst ausbilden können. Während Rieger allerdings mit seinem Fokus auf den Bereich der wissenschaftlichen Anthropologien im Detail doch eher an der Frage nach dem Menschen hängen bleibt, die lediglich an die Frage nach dem Medium geknüpft ist, soll in dieser Arbeit eben die Frage nach dem Medium im Mittelpunkt stehen (die dann zur Frage nach dem Menschlichen weiterleiten kann) – und zwar indem nachvollzogen wird, an welchen Stellen der Mensch als Motiv des Medialen für die Konstitution des Mediums maßgeblich wird.

»In seiner Bestimmung als Medium gewinnt das Phantom Mensch Kontur«¹⁶¹ (ebd., 42) – so lässt sich Riegers Grundinteresse mit seinen eigenen Worten zusammenfassen. Im Falle des Audioviduums und seiner theoretischen Verhandlung sind allerdings Medium und Mensch gleichermaßen Phantome, die sich in steter Umkreisung »nebelhaft« gegenseitig konturieren und damit sichtbarer ma-

159 Vgl. erneut auch Rieger (2003).

160 Rieger verweist in diesem Zusammenhang auch auf Foucaults Konzept des »historischen Apriori« (vgl. Rieger 2001, 472), das die Beschreibung geschichtlicher Entwicklungen eben nicht als Aussage über konkrete Wirklichkeiten verstanden wissen will, sondern als Nachzeichnung der diskursiven Prozesse, die zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmte Aussagen möglich oder unmöglich machen. »Medien in der Konkretion der Apparate und in der Abstraktion kultureller Prozesse organisieren und konstituieren somit den Ort des Menschen. Als solche sind sie also nicht nur die Verwahrnstanalten kultureller Latenzen, sie sind die technische Bedingung der Möglichkeit und in genau diesem Sinne Apriori für die Sichtbarmachung von Phänomenen, die ein Wissen vom Menschen allererst ermöglichen« (ebd., 117f; Herv. i. O.).

161 Diese Bemerkung greift Rieger im letzten Satz seines Buches erneut auf wenn er schreibt: »Im Nachbuchstabieren all der Fallgeschichten und der Konzeptualisierungsbemühungen ihrer Sachwalter steht nicht die Geschichte der einzelnen Disziplinen zur Disposition, sondern die Kasuistik der klassischen Moderne und ihrer Theorieansätze: In ihnen gewinnt das Phantom des Menschen Kontur« (Rieger 2001, 476). Auch hier wird also deutlich, dass Riegers Bestreben Mensch und Medium im wechselseitigen Konstitutionsverhältnis zu beschreiben am Ende trotzdem tendenziell auf die Frage nach dem »Phantom Mensch« statt auf die nach dem »Phantom Medium« hinausläuft.

chen. In der Beschreibung und theoretischen Erfassung des medialen Menschen (als Audioviduum) soll dabei also das Phantom Medium Kontur gewinnen.

Anthropomedialität

Diese Idee einer wechselseitigen Verschränkung und Hervorbringung von Mensch und Medium findet sich schließlich in jüngeren Schriften zur Medienanthropologie weiter ausgeführt und vertieft. Die Konzentration auf Mensch-Medien-Relationen wird dabei vorrangig unter dem Begriff der »Anthropomedialität« verhandelt, wie er von Christiane Voss (2010) konzipiert und nachfolgend in verschiedenen Ausfaltungen von ihr selbst und ebenso von Lorenz Engell u. a. weiter präzisiert wird (vgl. Voss 2013a; 2015; Voss/Engell 2015; Engell 2013, 2015; Voss/Krtilova/Engell 2019 etc.).

In ihrem Text von 2010 beschäftigt Voss sich dabei zunächst mit der Frage, inwiefern die aufkeimende Medienanthropologie in das Feld der Medienphilosophie¹⁶² einzuordnen sei und kommt darüber zur Frage der Abgrenzung von einerseits anthropozentrischen Ansätzen der »klassischen Philosophie« (ebd., 170) sowie den technozentrischen Ansätzen bisheriger Medientheorien nach Kittler (vgl. ebd.). Beiden Denktraditionen entgegengesetzt plädiert sie – ähnlich wie Rieger – für eine Medienanthropologie, die beides – Mensch und Medium – gleich gewichtet und ernst nimmt:

»Medienepistemologische Reflexionen lassen sich nicht auf die historische Rekonstruktion von Medienumbrüchen und die damit neu entstehenden Spiel- und Handlungsräume für das menschliche Dasein einschränken. Vielmehr eröffnen sich mit ihnen mögliche Schwerpunktverlagerungen hin auf die Herausarbeitung der Irreduzibilität des Relationalen in den so unterschiedlichen Beziehungsformen, die sich zwischen Mensch und Medien aufspannen. Ein möglicher Ausgangspunkt für eine relationstheoretische Behandlung anthropomedialer Verhältnisse wäre die Beobachtung, dass aus der Verschränkung von Mensch und Medium jeweils spezifische Existenzformen freigespielt werden, die sich auf keine der beiden Seiten dieser Verhältnisse mehr verrechnen lassen.« (Voss 2010, 171)

Die »Irreduzibilität des Relationalen« bzw. die Emergenz »spezifischer Existenzformen«, die im Zusammenspiel von Mensch und Medien bestehen und darin allein hervortreten, sind dabei der Fokus auf den Voss den Blick gelenkt wissen will. Nicht Mensch und Medium als Entitäten seien das Erkenntnisinteresse einer medienphilosophisch grundierten Medienanthropologie, sondern die prozesshafte

162 Dass Medienphilosophie und -anthropologie ohnehin stets eng zusammenzudenken sind, zeigt sich etwa auch in Engell/Hartmann/Voss (2013), hier speziell im Beitrag von Schürmann (2013).

Anthropomedialität, die sich zwischen ihnen abspielt und aus der beide – als variiertes Ergebnis, nicht als Voraussetzung – erst hervorgehen. Eine ähnliche relations-betonende Umschreibung findet sich daran anknüpfend auch bei Lorenz Engell und Bernhard Siegert (2013) in ihrer Einleitung zur Schwerpunkt-Ausgabe »Medienanthropologie« der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Für sie besteht jene Medienanthropologie dabei ebenfalls in einer Fokussierung des »Zusammenspiel[s] von Mensch und Medium« (ebd., 10) in dem diese

»einander ohne Priorisierbarkeit in einem aus Operationen der Relationierung bestehenden Prozess wechselseitig kontinuierlich produzieren, einfallen und re-produzieren, ohne aufeinander reduzierbar zu sein und ohne voneinander absehen zu können. Die Medien – sei es im Sinne wissenschaftlicher Ensembles und Apparaturen, sei es im Sinne der Illusions- und Unterhaltungsmedien – sind dann ihrerseits nicht mehr ursprünglich und der Mensch nicht mehr einseitig eine abhängige Variable der Medien. Die Herausforderung besteht dann darin, weder den Menschen als mediale Projektion und Produktion zu sehen noch die Medien, die diese Entwürfe und Hervorbringungen leisten, als Projektion und Produktion des Menschen, sondern beide als verwiesen an einen Prozess, der, ganz gleich, ob er als Gefüge von Techniken, Körpern und Affekten oder als Kette symbolischer Kopplungen und Einschnitte oder noch anders gedacht wird, der ›andere Ort‹ ist, an dem Mensch und Medium abwechselnd die Position des Subjekts oder des Objekts der Projektion einnehmen. Am Ende zeichnet sich die Notwendigkeit einer überhaupt auf Operationen der Verstrickung und Trennung, der Bündelung und Entflechtung gegründete Medienanthropologie ab, die, statt von der immer schon gegebenen Unterscheidbarkeit von Mensch und Medium auszugehen, ihre gemischte, gemeinsame und nur gemeinsam mögliche und wirkliche Operativität erforscht.« (Ebd.)

Dieser Abschnitt, mit dem Engell und Siegert die Einleitung in den Schwerpunkt beenden, ebenso wie Voss' Ausführungen können dabei auf mehreren Ebenen eng mit dem hier entworfenen Konzept des Audioviduums zusammengedacht werden. So erweist sich das Audioviduum als eine solche (materiell wie diskursiv denkbare) Relationierung von Mensch und Medium, in der diese nicht mehr »aufeinander reduzierbar« oder »einseitig« voneinander abhängig sind (ebd.). Das Audioviduum wäre demnach als einer dieser ›anderen Orte‹ zu verstehen, »an dem Mensch und Medium abwechselnd die Position des Subjekts oder des Objekts der Projektion einnehmen« (ebd.) – und das ganz plastisch; dann nämlich wenn die kinematografischen Lichtgestalten und die radiophonen Stimmen stetig zwischen transparent-realtätsnaher, subjektartiger Menschlichkeit und opakdinglicher, objektartiger Medialität oszillieren. Das Audioviduum wäre somit eine relational zu denkende ›Existenzform‹ (vgl. Voss 2010, 171), die sich in »Ope-

rationen der Verstrickung und Trennung, der Bündelung und Entflechtung« (Engell/Siegert 2013, 10), in einem Prozess der In/Dividuation also, manifestiert – und das sowohl konkret in Form audiovisueller Medialitäten (quasi als »Gefüge von Techniken, Körpern und Affekten«, ebd.) als auch in deren Beschreibungen innerhalb des medientheoretischen Diskurses (quasi als »Kette symbolischer Kopplungen und Einschnitte oder noch anders«, ebd.).

In der stärkeren Fokussierung auf den medientheoretischen Diskurs ist dabei aber auch eine Abweichung der Idee des Audioviduums vom Voss'schen medienanthropologischen Programm zu sehen, worauf ggf. das »noch anders« bei Engell/Siegert (2013,10) verweist. Denn Voss konzipiert das relationale Gefüge der Anthropomedialität vorrangig als eher »manifeste«¹⁶³ (und eben nicht allein diskursiv oder rein ästhetisch) zu denkende Verschränkung von Mensch und Medium. Dabei sei diese Relation von Affizierungen gekennzeichnet und durchzogen, die sich in wechselseitigen Orientierungsbewegungen (sogenannten Taxierungen) aneinander ausrichteten (vgl. Voss 2010, 176). Mit Voss' Vorstellung anthropomedialer Relationen lassen sich demnach deutlich globalere Phänomenbereiche denken, als es mit dem Audioviduum vorgesehen ist. Mit der Ebene des Affekts sind zudem phänomenologische Aspekte in das Konzept eingeflochten, die sicherlich für eine Beobachtung des materiell-audiovisuellen Vorkommens von Audioviduen interessant wären¹⁶⁴, für ihre diskursive Verhandlung als Motiv von Medien-

163 Sie spricht auch von einer Präsenz in »erscheinungshafter-, verhaltensartiger- oder dinghafter Form« (Voss 2010, 171) sowie andernorts von »medientechnische[n] Konstellationen und Praktiken in unterschiedlichen Umwelten« (Voss 2013a, 119). Ggf. wäre hier auch der Foucault'sche Dispositivbegriff geeignet, um diese Verschränkungen zu beschreiben und gleichzeitig auch die diskursive Ebene konzeptionell stärker mit einzubeziehen: »Was ist unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. So kann dieser oder jener Diskurs bald als Programm einer Institution erscheinen, bald im Gegenteil als ein Element, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen und zu maskieren, die ihrerseits stumm bleibt, oder er kann auch als sekundäre Reinterpretation dieser Praktik funktionieren, ihr Zugang zu einem neuen Feld der Rationalität verschaffen. Kurz gesagt gibt es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können« (Foucault 1978, 119f.)

164 Zu denken wäre hier, ganz exemplarisch, an Feedback-Schleifen im Bereich von Selbstbild-Produktionen (z. B. in Bezug auf Selfies, die Vlogging-Kultur, Video-Installationen o. ä.), die als anthropomediale und von Taxierungen durchzogene Relation zwischen Aufzeichnungsmechanismus (Foto, Video), apparativer Anordnung (Handhabung des Aufzeichnungsgeräts,

theorie aber zunächst weniger stark ins Gewicht fallen. Insofern weist die Anthropomedialität nach Voss über das Audioviduum hinaus, indem sie verschiedenste Dimensionen menschlich-medialer Verschränkungen auf primärer Ebene in den Blick nimmt, während das Audioviduum sich auf eine spezifische, diskursive und damit eher sekundäre Verhandlung fokussiert. Die Anthropomedialität des Audioviduums wäre demnach eine argumentativ hergestellte, es selbst eher als Diskurs-Effekt denn als Affekt-Relation zu denken.

Dennoch bleibt eine produktive Schnittmenge beider Konzepte bestehen, die auch noch einmal deutlicher in den spezifisch filmbezogenen Anwendungen des Anthropomedialitäts-Konzepts hervortritt, wie sie zum Beispiel Engell (2013, 2015) unternimmt. Dabei stellt dieser zunächst fest,

»dass man, analog zu den regionalen Ontologien der Ethnologie, von regionalen medialen Anthropologien sprechen kann. Jede spezifizierbare mediale Relation – einfacher: jedes Medium – wirkte dann also auf seine Weise an der Anthropogenese mit. Nichts spricht dafür, dass speziell der Mensch des Labors oder der Regierungstechnologie der Mensch schlechthin wäre. Daher rechtfertigt sich eine Untersuchung spezieller regionaler Anthropomedialitäten; hier soll es im Folgenden um diejenige des Films gehen.« (Engell 2015, 63)

Zweierlei Dinge sind an dieser Feststellung interessant: Zum einen wäre erneut die Frage zu stellen, inwiefern auch das Audioviduum eine solche »Anthropomedialität« sein könnte, auch wenn es konzeptionell weniger an der Produktion anthropologischen Wissens als vielmehr an der theoriehistorischen Mediengeneese interessiert ist. Und zum anderen verweist Engells Argument einer medien-spezifischen Unterscheidung von Anthropomedialitäten auf einen für die Frage des Audioviduums ebenfalls relevanten Aspekt, weil über die (anthropomediale) Schnittstelle des *Menschenmotivs in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* eben auch Medienspezifika verhandelt werden. So generiert die Diskussion um die anthropomorphen wie anthropophonen Motive der audiovisuellen Medien und ihrer Differenzen ja gerade (einzelmedienontologische) Unterscheidungen von z. B. Stummfilm, Radio und Tonfilm. Es handelt sich also um Beschreibungen unterschiedlicher, regionaler anthropomedialer Relationen, die je verschiedene Medien (im aktiven wie passiven Sinn) hervorbringen: Sie können als vom Medium hervorgebracht und gleichzeitig das Medium hervorbringend gedacht werden.

Erfassbarkeit eines Selbstbildes auf einem Kontrollmonitor (z. B. »Selfie-Cam«, Back Camera), Anpassung des Körpers an diese technischen Bedingungen, produziertem Selbstbild, seriellen Dopplungen des Vorgangs etc. beschrieben werden könnte.

Als eine dieser medienspezifischen Anthropomedialitäten des Films entwickelt Engell in seinem früheren Text (2013) und in Anlehnung an Morin (1958 [1956])¹⁶⁵ das Modell eines »kinematografischen Menschen«, den er als etwas »Drittes« zwischen Leinwand-Figuren, Zuschauer:innen und Filmemacher:innen versteht (Engell 2013, 111)¹⁶⁶.

»Seit seiner Entstehung hat das Kino als Haus des Films exemplarisch Anteil gehabt an der medialen Verfertigung des Menschen als dadurch kinematografischem Menschen, an der medialen Reflexion auf das dadurch kinematografische Menschsein, an der immer schon stattgehabten Interrelation zwischen Mensch und Medium und an der wechselseitigen Übertragung und Zuschreibung von Funktionen, Relationen und Operationen zwischen ihnen. Mensch und Medium konnten und können wir im Kino auf exemplarische Weise bei der Arbeit zu sehen. Und dies gleich zweimal, nämlich einmal im Kino in der Relation zwischen dem Film und den Zuschauern, zum anderen aber noch einmal im Film selbst, der seinerseits solche Relationen und Operationen zwischen Menschen und Medien – insbesondere nicht nur im Hinblick auf Medien überhaupt, sondern auch im Hinblick auf das Medium, das er selbst ist – beobachtet, reflektiert und steuert und dabei dennoch von ihnen zugleich bestimmt wird.« (Engell 2013, 102)

Engells Beschreibung betont somit, das bisherige fortführend, die starken Interrelationen zwischen Mensch und Medium, die sich in Bezug auf den Film und das Kino als Dispositiv offenbaren; jedoch wird an dieser Stelle ebenso deutlich, dass hier zwar eine wechselseitige Verschränkung beider Elemente – Mensch und Medium – zugrunde gelegt wird, die Fragen, die an diese Verschränkung gestellt werden, jedoch weiterhin tendenziell auf den Menschen zentriert bleiben, dann nämlich, wenn die Beobachtung von Mensch und Medium in ihrem engen Ver-

165 Morins Buch wäre an dieser Stelle ebenfalls ein geeigneter Gegenstand für eine erweiterte anthropomediale Relektüre im Hinblick auf die Audiovidualitäten, die es verhandelt; es fällt aber – ebenso wie viele andere, wie z. B. Gilles Deleuze *Kinotheorie* (1989 [1983], 1997 [1985]) etc. – aus pragmatischen Gründen und dem zeitlich auf die 1910er bis 1930er Jahre beschränkten Rahmen dieser Arbeit heraus. Siehe zu einer Einordnung Morins in den Kontext der Medienanthropologie ausführlicher Ritzer/Schüttpelz (2020).

166 Genauer sagt er: »Der Mensch des Kinos ist nach Morin weder der schöpferische Filmemacher, noch der abgebildete und gestaltete Mensch auf der Leinwand noch der geprägte und formierte zuschauende Mensch im Kino, sondern etwas Drittes dazwischen. Er entsteht, so Morin, aus dem Zusammenspiel zwischen den realen Menschen im Zuschauerraum und dem imaginären Menschen auf der Leinwand. Diese Relation – Morin spricht vom ›halb-imaginären Menschen‹ – ist aber nicht statisch, sondern dynamisch, ist also eigentlich eine permanent durchlaufende Operation. Der Mensch des Films ist ein stets im Entstehen und Wandel begriffener Mensch, der insbesondere durch Bildwerdung gekennzeichnet ist« (Engell 2013, 111).

hältnis schließlich umschlägt in die Erkenntnis, dass der Mensch hier (sich) selbst zum Medium wird. Andererseits beschreibt Engell aber auch den umgekehrten Weg:

»Nicht der Mensch verfertigt sich demnach mithilfe des Mediums, sondern das Medium tut dies unter Inanspruchnahme des Menschen, genauer: eines Menschen, nämlich eines kinematographischen Menschen, der sich als Autor, als Zuschauer oder als Figur gleichermaßen einstellen kann.« (Engell 2013, 105)

Somit wird – ähnlich wie es im Kontext dieser Arbeit für das Audioviduum in Anschlag gebracht wird und wie es ebenso von Rieger beschrieben wurde – der Mensch gleichsam zum Medium der Medien. Doch wie genau hat man sich diesen Prozess vorzustellen? Laut Engells anschließender Ausführungen ist der kinematografische Mensch prinzipiell auf vier verschiedenen Ebenen zu lokalisieren: 1) als Repräsentation im Film selbst (also z. B. als menschliche Figur im Zentrum einer Filmhandlung), 2) über die Konzeption des Filmemachers bzw. der Filmemacherin als Schöpfungsort eines Films, 3) in der Unterscheidung des Menschen von anderen Dingen im Film (z. B. über bewegtbildinhärente Modi der Kadrierung oder der Bewegung¹⁶⁷) sowie 4) als übergeordnete Verschränkung dieser Ebenen, indem der ›im Film angesehene Mensch‹ und der ›den Menschen im Film ansehende Mensch als Zuschauer:in‹ miteinander verschmelzen (ebd., 108ff.). Auch in dieser Schematisierung scheinen die anthropomedialen Relationen (des Films) somit über das Audioviduum hinauszudeuten, indem diese nicht nur ›Bild‹ und ›Mensch im Bild‹ meinen, sondern diese Phänomene in einer dispositiven und affektuellen¹⁶⁸ Anordnung zueinander ausrichten. So sind in Engells Beschreibungen der verschiedenen Ebenen (kurz gefasst: Figur, Autor:in, Figur-Grund/Bild-Verhältnisse sowie das Verhältnis Menschenbild-Zuschauer:in) unterschiedliche Überschneidungen zum Audioviduum denkbar – vor allem in Bezug auf Ebene 1) und 3). Jenseits dieser Konkretion (im/als Filmbild) würde das Audioviduum in seiner diskursiven Verfasstheit in den Beobachtungen Engells jedoch nicht explizit auftauchen bzw. wäre es maximal in die vierte Ebene eingelassen, nämlich dann, wenn man die Audioviduums-Beschreibungen der Autor:innen der frühen Medientheorie als ein Indiz für dieses Aufeinandertreffen von Mensch und Medium im filmischen Erlebnis wertet.

167 In seinem Text von 2015 erläutert Engell (angelehnt an Passolini (2002 [1975]) die Anthropomedialität z. B. auch anhand der Bedeutung von Gesten (Engell 2015, 72ff.).

168 Er verweist dabei auch auf Voss' Konzept des Leihkörpers (vgl. Engell 2013, 111 sowie primär Voss 2013b).

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass auch entlang von Engells Ausführungen klare Schnittstellen zwischen Anthropomedialität und Audioviduum erkennbar sind, und zwar insofern, als beide Begriffskonzepte ein Erkenntnisinteresse an der engen Relationierung von Mensch und Medium teilen. Allerdings bewegen sich die mit dem Audioviduum verknüpften Aspekte vielleicht auch deshalb immer etwas am Rande der von Engell und auch Voss konturierten Phänomene, weil das Audioviduum durch die mit ihm assoziierte theoriendiskursive Dimension und das primäre Interesse am Medium (und nicht so sehr am Menschen) stets auf einer etwas anderen Ebene operiert.

Dies führt zu einem letzten Punkt, der in Bezug auf das Konzept der Anthropomedialität relevant ist und der den Bogen schließt zum Anfang dieser Arbeit und der Frage nach dem ›methodischen Anthropozentrismus‹, den diese möglicherweise aufweist, indem sie gerade das Menschenmotiv fokussiert und nicht etwa andere Aspekte, die zur Medientheoretisierung herangezogen werden. Auch diese Frage lässt sich mit Hilfe des Begriffs der Anthropomedialität adressieren, weil die Betonung der Gleichwertigkeit von Mensch und Medium in der anthropomedialen Relation sich klar gegen anthropozentrische Ansätze zu positionieren verspricht.¹⁶⁹ Dennoch fragen sich Engell und Siegert:

»[...] kann sich die neue Anthropologie der Medien wirklich vom Vorwurf der Anthropozentrierung befreien, muss sie sich nicht zumindest fragen, ob sie die Dezentrierung bezahlt mit anderen Zentrierungen, auf vorgängig gesetzte Größen sogar, auf eine weitgehend autonom gestellte Evolution zum Beispiel der Technik und der Wissenschaft oder andere, eingestandene und uneingestandene Super-subjekte? Muss man sich daher nicht damit abfinden, dass es nicht darum gehen

169 Siehe z.B. die Einleitung von Voss/Engell (2015) zu ihrem Band *Mediale Anthropologie*. Dort äußern sie »[d]ie Überzeugung, dass es den neuzeitlichen Anthropozentrismus, der viele Gesichter hat, weiterhin nachmodern zu bannen gilt, weil er eine ebenso politisch schädliche wie epistemisch falsche Diskursformation darstellt« (ebd., 9). Ihr Konzept einer Medialen Anthropologie sehen sie dabei als Möglichkeit an im Sinne dieser Überzeugung zu reagieren: »Worum geht es also einer medienphilosophischen Intervention in das interdisziplinäre Feld der Anthropologieforschung positiv? Medienphilosophische Anthropologieansätze stellen die irreduzible Mensch-Medium-Verschränktheit und die weitgehend plastische Relationalität menschlicher Existenzweisen ins Zentrum. Damit treten sie [...] der Medien- und Technikvergessenheit und zugleich dem unreflektiert bleibenden Anthropozentrismus einzelwissenschaftlicher und (vieler) philosophischer Anthropologien entgegen. Nicht was der Mensch in abstracto sei, sondern wie es jeweils unter bestimmten Umweltbedingungen zur Konkretion heterogener menschlicher Existenzvollzüge kommt, ist die verbindende Kernfrage« (ebd., 8f.; Herv. i. O.). Es würde sich bei der von Voss/Engell beschriebenen Form also (im Hinblick auf die in Kapitel 2.1.2 beschriebenen Varianten) ex negativo (d. h. entgegen einem »unreflektiert bleibenden Anthropozentrismus« [s. o.]) um eine Art »verhandelten/reflektierten Anthropozentrismus« handeln (siehe hier S.33).

kann, den Zentrismus überhaupt loszuwerden, sondern nur darum, den Zentrismus zirkulieren zu lassen, ihn in eine unentwegte Bewegung des Dezentrierens zu versetzen?» (Engell/Siegert 2013, 8.)

Engell und Voss (2015) verweisen in diesem Zusammenhang ebenfalls explizit auf den Unterschied von zentrischen und dezentrierenden Ansätzen und auf die ›Gefahr‹, dass dennoch selbst bei letzteren der Anthropozentrismus nicht gebannt sei:

»Während zentrische Ansätze die menschliche Selbstbeobachtung und Introspektion [...] tendenziell für zielführende Methoden der Annäherung halten, sind dezentrierende Ansätze demgegenüber skeptisch. Letztere analysieren menschliche Existenzformen in der Spiegelung durch Umgebendes oder immer schon Angekoppeltes wie: Techniken, ›die anderen‹, Medien, Diskurse, Räume, Rituale, Institutionen etc. Allerdings ist nicht jede entgrenzende Sicht auf menschliche Existenzformen per se auch schon antianthropozentrisch.« (Voss/Engell 2015, 9)

Das Konzept der Anthropomedialität erweist sich folglich als Modus, der sich gezielt zwischen den Zentrismen bisheriger Theorien verortet bzw. bewegt, der aber natürlich dennoch die Zentren selbst (in ihrer relationalen Konstruiertheit als Teil des Prozesses) nicht gänzlich aus dem Blick lassen kann. In diesem Sinne ließe sich also auch das Konzept des Audioviduums als anthropomediale Relation beschreiben, die den »Zentrismus zirkulieren« lässt, die in dieser Bewegung zwar anthropozentrierend gezielt nach Menschenmotiven (in ihrer Umschreibung innerhalb von Texten) sucht, diese aber in einer Bewegung der »Anthropodezentrierung« (Voss 2015, 273) stets parallel auf ihre medialen Dimensionen hin befragt (es geht eben um Menschen *motive*, nicht um Menschen), sodass die zirkuläre Bewegung in Richtung auf das Medium fortgeführt wird. Das methodisch somit nur als quasi-anthropozentrisch (oder auch quasi-anthropologisch) zu bezeichnende Vorgehen wäre demnach als ›Einstiegsort‹ in den Prozess der Relationalität und zirkulären Hervorbringung zu begreifen, das gerade dadurch einen relevanten Effekt erzielt als durch diese motiv-anthropozentrische ›Lupe‹ als Werkzeug nicht eigentlich ›der Mensch‹ sondern ›das Medium‹ sichtbar wird.

Damit entspricht das Projekt zwar in seiner Zielorientierung nicht ganz dem Anspruch einer absoluten »Symmetrie« (Engell 2015, 64)¹⁷⁰ zwischen Mensch- und

170 Den Begriff der Symmetrie bringen Voss/Engell (2015, 10) und auch Engell (2015, 64) in Anspruch. Letzterer nutzt ihn z. B. im Hinblick auf »technische Anthropomedialitäten« wie den Film und betont damit die gegenseitige Bedingtheit und Unvorgängigkeit von Mensch und Medium in diesem relationalen Gefüge, in dem »das Mediale [...] am menschlichen Daseinsvollzug mitarbeite und umgekehrt und in dem beides – Mensch und Medium – jeweils auch

Medium-(De)Zentriertheit, weil am Ende das Interesse an der Medientheoriegenese stärker wiegt als das an der Anthropogenese. Im Kontext der nachgezeichneten medienanthropologischen Diskurse aber, die in der Regel und Tendenz dennoch häufiger das finale Interesse am Menschen deutlicher betonen (schließlich sind und bleiben es Anthropologien), stellt das Audioviduum als Begriffswerkzeug somit eine alternative Perspektivanordnung dar, die nun zur Abwechslung einmal das Medium in seiner anthropomedialen Abhängigkeit vom Menschen(motiv) in den Vordergrund rückt. Diese Relation und Gewichtung scheint in den bisherigen Studien nicht systematisch in den Blick genommen.

2.4 | ZWISCHENFAZIT: Zur Anthropomedialität und Audiovidualität von Medien(theorie)

Mit den obigen Ausführungen ist damit der begriffliche, theoretische, methodische und gegenständliche Rahmen gesteckt, um im zweiten Teil dieser Arbeit nun die angekündigten Materialien aus den 1910er bis 1930er Jahren in den Blick zu nehmen. Dabei gibt der Begriff des Audioviduums in seiner vorgenommenen Konkretisierung die Route vor, fordert aber stetig dazu auf parallel die skizzierten, erweiterten Bedeutungshorizonte mitzudenken. So geht es auch im Folgenden – sehr global – um das Verhältnis von Mensch und Medium sowie dessen (medien)wissenschaftliche Erfassung; es geht um die Rolle, die *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie* in dem oben genannten Verhältnis spielen und damit um das Herausarbeiten von Mustern, die mit dem Begriff des Audioviduums erst als solche erkennbar werden. Dabei verfolgt die Arbeit nicht tatsächlich bzw. nicht in voller Konsequenz einen (anthropologisierten) Anthropozentrismus, sondern präziser einen medienorientierten Anthropomorpho- und Anthropophonozentrismus, der die graduellen Differenzverschiebungen zwischen Mensch und Medium über die audiovisuelle ›Aufführung‹ menschlicher Motive und ihre diskursive Verhandlung feststellbar macht. Es geht darum die Prozesse nachzuzeichnen, die sich zwischen den genannten Ebenen abspielen, und diese als anthropomediale Relation und Individuation zu begreifen, in der nicht nur der Mensch, sondern vor allem das Medium metastabile Konturen gewinnt. Das Audioviduum, als tendenziell stabilisierendes, und die Anthro-

als »Einzelrelationen« zu verstehen seien, die aber stets erst aus einer sie »umfassenden anthropomedialen Relation« hervorgingen (ebd.). Von daher seien mit Anthropomedialität nicht diese »nachträglichen Relationen, Verstrickungen und Interaktionen zwischen zuvor bereitstehenden vorgegebenen Größen Mensch und Film« (ebd.) gemeint, sondern stattdessen weise das Konzept daraufhin, dass die Einzelrelationen Mensch und Medium und ihre »innere[n] Relationierungsprozesse zur Zusammenziehung eines medialen und eines anthropologischen Relationierungsmusters überhaupt erst führen« (ebd.).

medialität, als tendenziell dynamisierendes Moment in diesem Relationsgefüge, ergänzen sich dabei zu einer gemeinsamen Perspektive, die die anthropomorphe und anthropophone Audiovision in ihrer Medialität und in ihrer darin liegenden Bedeutung für die Medientheorie begreifbar macht.

3 | TEXTUALISIERUNGEN: Die Emergenz des Audioviduums als Denkfigur audio/visueller Medien und ihrer Theorien

Das bisher vollzogene, sehr weite Öffnen verschiedenster Begriffs- und Theorie-Horizonte mag, vor dem Hintergrund der Mikrobeobachtungen, die nun folgen, fast schon überdimensioniert anmuten. Doch gerade die Vibrations- und Gravitationswellen, die die verschiedenen, sich überlagernden Motive und Beobachtungsebenen erster und zweiter Ordnung durchziehen und durchbrechen und die sich eben stets und unweigerlich auf übergeordnete, epistemische Räume (die sich der Frage des Menschen und der Medien widmen) ausdehnen, verleihen den hier vollzogenen Mikrobeobachtungen einen entsprechenden makrostrukturellen Hallraum.

Ziel ist es also nun, im Anschluss an die globaleren *Kontextualisierungen*, zu den konkreteren *Textualisierungen* des Audioviduums überzugehen, es also nun – nach seiner terminologischen wie theoretischen Rahmung – als Denkfigur entlang der historischen Achse seiner Entstehung und Entwicklung ›am Material‹ zu erproben und dabei Kristallisationspunkte herauszuarbeiten, an denen sich die Sprache über das Audioviduum jeweils medien(theorie)geschichtlich verdichtet. Es geht also darum, das Audioviduum in Prozessen der Textualisierung – verstanden als Einschreibungen medialer Menschenmotive in Texte der 1910er bis 1930er Jahre – zu erfassen und dabei diese Prozesse als anthropomediale Relation zu begreifen, in der Wissen über den Menschen, aber vor allen Dingen Wissen über das jeweilige Medium produziert wird. Da diese Prozesse am deutlichsten im Text selbst hervortreten und nicht in der Paraphrase, werden dabei immer wieder auch längere Zitatpassagen in den Blick genommen, die es jedoch erlauben, die Produktivität des Audioviduums als Denkkonzept konkret am Material überprüfbar zu machen.

Die Unterkapitel heben – den Gegenständen und Diskursen folgend, die sie verhandeln – jeweils einen Aspekt medialisierter ›Menschlichkeit‹ besonders hervor. Was den frühen Film und das Radio angeht, sind dies *Körper* (gegeben als Form und Bewegung) und *Stimme* (gegeben als Klang und Sprache). Als optische und akustische Signale erscheinen sie für das Mediale die relevantesten weil ›offensichtlichsten‹ Anknüpfungspunkte, eben weil sie registrierbare Veräußerlichungen und zugleich vereindeutigende Spezifika des Menschen zu sein scheinen, die

im Rahmen der medialen Techniken aufzeichnen, (re)produzierbar und dabei anthropomorphisierbar und anthropophonisierbar werden. Die frühen Schriften zum stummen Film und zum Radio entwickeln aus dieser Objektivierung des Menschlichen im Medium mit der Zeit eine spezielle Qualität eben dieser Medien, die einen Einfluss darauf hat, wie der Mensch zu erkennen und zu konzipieren ist (und im Gleichschritt dadurch natürlich immer auch das Medium selbst). Im Tonfilm schließlich wird mit der Kombination von Bild und Ton eine Art ›Pseudo-Komplettierung‹ des Menschen im Medialen möglich – Stimme und Körper, die vorher durch das Medium getrennt wurden (oftmals das Argument für dessen besondere Kunstfertigkeit), verschmelzen wieder zu einer Einheit – mit allen Vor- und Nachteilen sowie Diskussionen, die dies in Fachkreisen auslöst. Mediale Körper und Stimmen sind somit in Prozesse sich stetig wandelnder Individuationen eingebunden, in denen sie zunächst – in Bezug auf Stummfilm und Radio – als dividuierende, dann individuierende Einzelphänomene erscheinen, schließlich aber – im Tonfilm – als neue/wiederhergestellte Ganzheit. Das Audioviduum – als Konzeption einer audiovisuellen anthropomorphen *und* anthropophonen Einheit – ist dabei in allen diesen Phasen als ›stumme‹ Idee präsent, an der es sich positiv wie negativ auszurichten und abzuarbeiten gilt.

3.1 | Ausdruck und Bewegung – Stummfilmtheoretische Überlegungen zum Körper

Dass menschliche Motive innerhalb der frühen Filmtheorie eine große Rolle spielen, zeigt schon allein die Vielfalt an Begriffen, welche für die sich im Film materialisierenden Audioviduen in Anschlag gebracht werden: So ist von »Kinomenschen« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 314), »cinéma-Menschen« (Hardekopf 1992 [1910], 157; Herv. i. O.), »Bildmenschen« (Kuckhoff 1992 [1914/15], 414) und »Lichtspielmensch[en]« (Bloem 1922, 41) sowie von »schattenhafte[n] Flimmergestalten« (Leisegang 2002 [1929], 367), »Gestalten des Lichtspiels« (Bloem 1922, 182) und »Lichtgestalten« (Rauscher 1991 [1912], 200) die Rede; und immer wieder taucht der Begriff des »Menschenmaterials« auf (etwa bei Tucholsky 1992 [1913], 215; Turszinsky 1992 [1913], 22; vgl. auch Stümcke 1992 [1911/12], 241), ebenso wie das Moment des Lebendigen, dem gemäß der Film als »lebende Photographie« (Gaupp 1992 [1911/12], 63; Salten 1992b [1913], 359; Arnheim (2004 [1930], 81) oder auch »lebendige Zeitung« (Hellwig 1992 [1913], 99) bezeichnet wird.¹⁷¹

171 Diese Beschreibungen liegen natürlich auf der Grenze zu einer Anthropomorphisierung des Films bzw. des Kinos selbst (nicht nur seiner Motive) und finden sich etwa auch in Bezug auf den Tonfilm, wenn dieser als »das sprechende Kino« oder »die sprechenden Bilder« (Salten 1992a [1913], 46/47) umschrieben wird. Eine noch deutlichere Vermenschlichung des Kinos fin-

Das Menschenmotiv scheint also ein zentrales Faszinosum des neuen Mediums zu sein, was auch in entsprechenden Auswertungen der Filmfachpresse und Kritik¹⁷² dieser Zeit immer wieder betont wird (vgl. Schweinitz 1992; Diederichs 1996; Kümmel/Löffler 2002 etc.). In dieser frühen Etablierungsphase, die man mit Leschkes (2003) Modell als eine Phase primärer Intermedialität bezeichnen kann, steht dabei vorrangig der Vergleich des Films und seines Kunstpotenzials in Abgrenzung zum Theater (und zur Literatur) im Vordergrund, wobei die menschliche Mimik und Gestik und die besondere oder zumindest andersartige Art und Weise des Schauspiels, die der Film einzufordern scheint, zum zentralen Differenzkriterium werden (vgl. Schweinitz 1992, 342; Kümmel/Löffler 2002, 137).

»Vielfach wurde das Kino-Theaterverhältnis zum Anlaß genommen, um abgrenzend über Fragen einer medienadäquaten Stilistik zu reflektieren. In diesem Kontext entwickelte sich eine frühe Gattungstheorie des Stummfilms, deren Paradigmen, insbesondere die primäre Fundierung in der Physiognomik der Darsteller, bis in die erste Hälfte der zwanziger Jahre hinein wenig Veränderung erfuhren.« (Schweinitz, 1992, 10)

Laut Schweinitz leiten diese systematischeren Vergleiche dabei »(etwa ab 1912) von der institutions- bzw. kulturkritischen zu einer stärker an integrativen Konzepten für das neue Medium interessierten Diskurs-Phase über« (ebd., 10) und auch Diederichs (1996, 248f.) schildert diese Konzentration auf den »Umgang« des Mediums mit dem Menschen, die sich in Form von Schauspieltheorien äußert, als zweite Stufe der Kinoformdebatten nach einer initial eher kritischen Phase.¹⁷³

det sich darüber hinaus z. B. bei Victor Noack (1992 [1912], 72), der die Verhältnisse zwischen Film als seriöse Technik und Jahrmarktvergnügen als Familiengeschichte erzählt: »Man muß unterscheiden zwischen Kinematographie und ihrem entarteten Sprößling, dem »Kientopp«, der wie ein verbummeltes Genie aus bester Familie die Welt mit seinen Tollheiten unterhält. Sein Vater, der Kinematograph, ein äußerst würdiger und um vielerlei Wissenschaft hochverdienter, feinsinniger Gelehrter. [...] Aber wie weit hat sich der Sohn, der »Kientopp«, vom ehrenvollen Wege des Vaters entfernt! Ihm gilt nur das Vergnügen als Daseinswert; ein Spaßmacher, ein Flausenmacher, ein Schmierenskomödiant ist er geworden, der mit den unlautersten Kniffen und Pfiffen spielt, die denkfaule Masse umbuhlt, ihr schmeichelt, ihre Lachmuskeln und Tränenrüsen strapaziert und zugleich ihr Hirn verkleistert und dösig macht« (ebd.).

172 Laut Schweinitz gründet sich die Filmfachpresse ab 1907, während die Filmkritik ab 1913 in ihre Hochphase kommt (vgl. Schweinitz 1992, 339)

173 Das »Argument einer speziellen filmischen Schauspieltechnik und Sprache der Geste bzw. des Gesichts«, das den »Film als Kunstform« legitimieren soll (Kümmel/Löffler 2002, 137), lässt sich dabei auch im Kontext damaliger wissenschaftlicher Diskurse betrachten; denn dass der Film eine »[besondere] Spielweise der Schauspieler vor der Kamera« benötige, sei dabei »ein Argument, das die Mediatisierung des Menschen vor dem Hintergrund zeitgleicher Praktiken von Psychotechnik und Ausdruckspsychologie« (ebd.) lesbar werden lässt. Hier ist also erneut ein

Auch wenn damit die Bedeutung des Menschenmotivs für die frühe Filmkritik und -theorie innerhalb filmhistorischer Arbeiten bereits in Grundzügen aufgearbeitet wurde, soll diese Entwicklung – von den frühen intermedialen Vergleichen zu den einzelmedienontologischen Festschreibungen (vgl. Leschke 2003) – im Folgenden noch einmal genauer in den Blick genommen werden, um im Detail nachvollziehen zu können, wie genau in diesen Debatten das Interesse am neuen Medium über das Interesse am Menschen im Medium verhandelt und begründet wird, wie dieses Argument ab Mitte der 1920er Jahre an Zugkraft einbüßt und wie dies alles wiederum zur Entwicklung von Filmtheorie beiträgt.

3.1.1 | Fatale Stummheit, produktives Schweigen? Die Kinodebatte als Stimmendebatte

Betrachtet man die frühen Versuche der Filmkritik, das neue Medium als solches zu legitimieren oder auch zu verwerfen, so fällt auf, dass die Diskussion um die Visualität des Films zunächst in erster Linie auf einer Diskussion seiner fehlenden Auditivität aufbaut. Dabei ist es jedoch nicht die allgemeine *Tonlosigkeit* des Films, die zum ausschlaggebenden Kritikpunkt wird, sondern insbesondere seine *Wortlosigkeit* – bzw. genauer: die Abwesenheit des *gesprochenen* Wortes, also eine auf den Menschen bezogene *akustische Sprachlosigkeit* des neuen Mediums. Denn während ein – im auditiven Sinne – vollkommen stiller Ozean, ein lautloses Blätterrauschen oder das unhörbare Knarren von Holzdielen beim Kinobesuch nur am Rande von Bedeutung scheint, konzentriert sich die Kritik maßgeblich auf die fehlende Stimme der menschlichen Filmakteur:innen. Damit rückt der Mensch im Film zunächst nicht aufgrund seiner belebt-visuellen Reproduzierbarkeit in den Fokus der Diskussionen, sondern weil er als Quelle des Sprechens hier erstmals technisch mundtot gemacht wird. Die Unfähigkeit der anthropomorphen Motive, sich gleichzeitig zu ihrem Auftreten auch hörbar über ebenso technisch (wieder)erzeugte Stimmen zu realisieren, wird so zum zentralen Ausgangspunkt einer ganzen Debatte.

Darin zeigt sich sehr schön, wie die Konstruktion und Definition des Kinos, entgegen der Stummheit der in ihm auftretenden Menschengestalten, auf der imaginären Vorstellung eines ganzheitlich gedachten Audioviduums fußt, das sich im Film als sich bewegendes *und* sprechendes Wesen manifestieren sollte, aber noch nicht (oder jedenfalls nicht in akzeptabler Form; vgl. z. B. Müller 2003, 13) kann. Die Debatten kreisen folglich bereits in diesen frühen Tagen indirekt um das Audioviduum des Tonfilms als Zukunftsvision, allerdings – wie hier zu zeigen sein wird – mit unterschiedlichen Ergebnissen. Mal ist das fehlende

Konnex zwischen dem Audioviduum und (anthropologischen) Fragen nach Mensch und Technik zu sehen.

Wort der Grund das neue Medium (zumindest als Kunst) grundsätzlich abzulehnen, mal ist es genau die Stummschaltung des Menschen, in der die frühen Filmkritiker:innen den größten Wert des neuen Mediums ausmachen. Um das diskrepante Verhältnis zwischen einem potenziellen, filmischen Audio-Video-Individuum und (wie man daran angelehnt sagen könnte) dem einkanaligen, ausschließlich sichtbaren *Video*-Individuum als Vorläufer entspannt sich so eine Kinodebatte, die im Folgenden in Konzentration auf dieses Motiv nachvollzogen werden soll.

Die Sprachlosigkeit des Kinobildes

Um das neue Medium Film fundiert diskutieren zu können, wurden zunächst, wie erwähnt, etablierte Medien und Künste herangezogen, die als Hintergrundfolie für Abgleiche und Unterscheidungen dienten. Im Falle des Films bot sich hier vor allem das Theater an sowie seine speziellen Formen Pantomime, Marionetten- und Schattentheater, aber auch Tanz, Malerei und Bildhauerei. Die Sprachlosigkeit der Darstellung bildet in diesen Kontexten immer wieder den Rahmen für die Frage, inwieweit der Film überhaupt eine Kunst sein und was er als solche ausdrücken könne. »Wieviel, fragt sich, kann von der seelischen Ablaufreihe, wieviel von den in der Wirklichkeit durch Wort ausgedrückten Beziehungen durch Bewegung, Gebärde, Minenspiel, symbolische Handlung wiedergegeben werden?« – so formuliert Fritz Elsner daher auch die »Kinofrage« in einem gleichnamigen Artikel (1992 [1913/14], 141).

Dabei gerät – resultierend aus der Vergleichsfolie ›Theater‹ und der Dominanz des Spielfilms im frühen Kino – vor allem das ›Kinodrama‹ in den Blick.¹⁷⁴ Durch den Wegfall des Wortes (als eigentlicher Grundlage dieser Gattung) scheint das ›Kinodrama‹ demgegenüber in seinen Mitteln begrenzt, weshalb viele Autor:in-

174 Begründungen dafür liefern einige der Autor:innen selbst. Förster etwa leitet die Relevanz des Kinodramas ganz konkret aus seinen quantitativen Zuschauer:innenzahlen ab: »Auf dem internationalen Filmmarkt werden in der Woche durchschnittlich 150 Filmneuheiten in den Handel gebracht. Sehen wir da näher zu, aus welchen Sujets sich diese Neuheiten zusammensetzen, so ergibt sich folgende interessante Tatsache: es betrachten *Naturaufnahmen* 4 Prozent, *historische* Films 2 Prozent, *wissenschaftliche* Films ebenfalls 2 Prozent, *Industrieaufnahmen* 3 Prozent, *Humoresken* (Komödien, Lustspiele usw.) schon 20 Prozent, die *Dramen* (Schauspiele, Tragödien) dagegen gar 58 Prozent« (Förster 1992 [1913/14], 133f.; Herv. i. O.). Und auch Emilie Altenloh sieht im Drama das dominante und damit relevanteste Format des Films: »Weder *Naturaufnahmen* noch *Humorekse* haben den Kino groß gemacht, sondern das Drama. Und darin wird deshalb auch seine Zukunft liegen. Die Kinofrage ist deshalb in erster Linie eine Frage des *Kinodramas*« (Altenloh 1992 [1912/13], 251; Herv. i. O.). Hinter der Entscheidung, vor allem das Kinodrama in den Blick zu nehmen, steht aber vermutlich ebenso häufig die Ansicht, dass das Humoreske oder andere Formate ohnehin nicht dazu geeignet sind, dem Kino einen eigenen Kunstcharakter zu attestieren. Das einzige Feld, auf dem es den etablierten Künsten – wie z. B. dem Theater – »gefährlich« werden kann, ist das der Literatur, der Dichtung und des Dramas.

nen seinen künstlerischen Wert Mitte der 1910er Jahre als mäßig bis nicht vorhanden einschätzen. So z. B. Robert Gaupp, der die Probleme des Kinodramas folgendermaßen beschreibt:

»Allen ›Dramen‹ gemeinsam ist der Versuch, Gedanken, Gefühle und Taten der Menschen mit den Mitteln der lebenden Photographie zur Anschauung zu bringen. In jeder höheren Kultur sind aber die meisten feineren seelischen Ausdrucksmöglichkeiten an die Sprache gebunden; psychologische Kennzeichnung ohne Sprache ist nur in beschränktem Sinne möglich. Will der Kinematograph seelisches Leben schildern, so muß er, um verständlich zu sein, sich auf die elementaren Ausdrucksformen des Seelischen in Mienen, Gesten und Bewegungen beschränken; er muß vergrößern und übertreiben. Das ist der eine Grund, warum das Triviale, das Plumpe und Grotesteke, das Sentimentale und das Schauerliche das ›Drama‹ des Kinematographen beherrschen.« (Gaupp 1992 [1911/12], 65f.)

Das größte Problem für Gaupp ist also die fehlende Möglichkeit des Films komplexere seelische Vorgänge darzustellen. Das Geistige scheint allein durch das Wort ausdrückbar, während das Visuelle lediglich stumpfen Aktionismus reproduziert.¹⁷⁵ Die Beschränkung auf körperliche Ausdrucksmöglichkeiten geht dabei mit einer Beschränkung auf minderwertigere Stoffe einher, die dem Kino – vor allem als Institution der kleinen Leute – gern den Vorwurf einbrachte, Kitsch und Trivialität zu fördern. Die Wortlosigkeit des Films hat damit explizite Folgen für die Darstellbarkeit des Menschen bzw. fördert sie ein andersartiges, weniger geistiges denn oberflächliches Menschenbild zutage. Bei Herbert Tannenbaum etwa wird der Mensch durch den Film gar zum »Triebmenschen« degradiert:

»Das eigentliche Problem des Kinos ist das Kinodrama, das Drama ohne Worte, das Drama der reinen Sichtbarkeit. Damit ist bereits die Eigenschaft festgestellt, die in erster Linie dem Kino seine aparte Stellung gibt, und die das Gebiet seiner Betätigungsmöglichkeiten scharf trennt von dem des Theaters. Durch das Fehlen des Wortes ist dem Kinodrama die Fähigkeit genommen, differenzierte menschliche Charaktere zu zeigen oder Menschheitsprobleme dialektisch zu behandeln, Dinge, die uns im Theater interessieren. Dadurch wird die Welt des Kinos eigenartig primitiv: seinen Menschen mangelt völlig jede intellektualistische Beschwertheit, sie sind hemmungslos, reine Triebmenschen [...].« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 312)

Dass das Fehlen der Sprache mit einem Fehlen von Intellektualität einhergeht, ist dabei generell einer der Ausgangspunkte für die Kinoreformbewegung der 1910er

175 Diese Argumentation erinnert auch an die zuvor nachgezeichneten Debatten zur Frage der Anthropomorphisierung von – im Regelfall – sprachlosen Tieren (siehe Kapitel 2.1).

Jahre. Das Kino wird in diesen Debatten, die vor allem von Pädagog:innen, Kunsttheoretiker:innen, Jurist:innen, Volksbildner:innen und Kirchenvertreter:innen geführt wurden (vgl. Diederichs 1986; 1996), zu einem Mittel der Volksverdummung stilisiert und der Hochkultur (Theater, Literatur etc.) als minderwertiges »Unterschicht-Vergnügen« (Schweinitz 1992, 55) gegenübergestellt. Dennoch ist diese kritische Auseinandersetzung mit dem »Schundfilm« (Diederichs 1996, 248) Grundlage für erste, systematischere Versuche zur Beschreibung des Films, die immer mehr in eine Akzeptanz und schließlich Anerkennung des Mediums münden. Denn im Umkreisen der Fehlleistungen des Kinos tritt eine Herausarbeitung seiner zentralen Gestaltungsmittel in Gang, die parallel selbst in der Kritik Hoffnungen auf eine gesellschaftliche Bestimmung und/oder einen künstlerischen Wert des Kinos zulassen. Über den Modus des eben *nicht*-gesprochenen Wortes werden so immer wieder Abgrenzungsversuche unternommen. »Es ist doch klar, daß sich für den Kino nur solche Künste eignen, deren Wesen nicht im Wort, sondern in der Bewegung und im mimischen Ausdruck besteht« – so äußert sich bei Konrad Lange (1992 [1913], 271) die Suche nach adäquaten Inhalten für das neue Medium. Und Franz Förster versucht über den wortlosen Purismus des Körpers eine »Ureigenheit« des Kinos zu bestimmen:

»[...] das Geschehnis, die bewegte Handlung ist [...] die ureigenste Domäne des Kinos. Durch die rhythmischen Körperbewegungen, deren Wirkung durch keine Sprache abgelenkt werden, löst es in uns starke Reflexbewegungen aus, die uns schließlich fortreißen. [...] Nicht mehr der geistige Gehalt im Bilde ist die Hauptsache, sondern daß man das flatternde, sprudelnde Leben erfaßt.« (Förster 1992 [1913/14], 135f.)

Die aus dem fehlenden Wort resultierende mangelnde Geistigkeit des Films sorgt also nicht dafür, dass der Mensch als sein Motiv grundsätzlich abgelehnt wird.¹⁷⁶ Im Gegenteil wird zunehmend der Wert dieser abweichenden Menschendarstellungen erkannt und in der Aufzeichnung von lebendiger Gestik und Mimik der

176 Es gibt einige wenige Autoren, die den Wert des Films ausschließlich in der Darstellung von Naturbildern bzw. dokumentarischen Szenen sehen (vgl. z. B. Häfker 1992 [1913], Elsner 1992 [1913/14]; vgl. auch Diederichs 1990 sowie Müller 2003, 132f.). Allerdings wird auch in diesen Fällen reflektiert, dass allein aufgrund der Zuschauer:innennachfrage das menschliche Drama (noch) das zentrale Motiv des Films darstellt. Zudem bezieht sich die Kritik (etwa bei Elsner) vorrangig auf die Inszenierung des Menschen vor der Kamera, die er zugunsten der Aufzeichnung volkstümlicher Szenen abgeschafft sehen will. Auch im Naturfilm bleibt somit der Mensch als zentrales Motiv bestehen. Häfker z. B. schreibt zwar vielfach und in weiten Teilen über die Bewegung der Natur als Filmmotiv, kommt aber zwischenzeitlich doch zu dem Schluss: »Den Höhepunkt der Kunst bildet die Komposition solcher Bilder mit *Menschen* darin« (Häfker 2004 [1913], 100; Herv. i. O.).

Ansatzpunkt gesehen für eine Kunstfertigkeit des Films, die den Zuschauer:innen in produktiver Hinsicht neue Sehgewohnheiten abverlangt und damit die Grundlage innovativen, künstlerischen Ausdrucks beinhaltet. Victor Klemperer etwa beschreibt den Ausfall des Wortes als produktive Hürde, die das Publikum zu mehr Aktivität verleite, denn das Volk sei »[...] in jedem Augenblick gezwungen zugleich und befähigt, den bewegten Körpern, die es sieht, selber die Seelen hinzuzufinden, einfacher gesagt: sich den Bildtext zu schreiben« (Klemperer 1992 [1911/12], 179); und Alfred Baeumler sieht im Kinodrama bereits eine neue Art visueller Dichtung aufkeimen:

»Eine neue Gattung von Dramatik wird entstehen. Eine Dramatik, die rein auf den Elementen des mimischen Ausdrucks beruht. Der Film vermag den tragischen Konflikten, wenn nicht den tiefsten, so doch den wirksamsten Ausdruck zu geben.« (Baeumler 1992b [1912], 266f.)

Aussagen wie diese stehen stellvertretend für eine Vielzahl von Texten, die sich an einer Definition des Films anhand seiner sprachlosen Menschenmotive arbeiten (vgl. z. B. auch Hart 1992 [1913], Pinthus 1992 [1913], Klöckner 2002 [1928] etc.). Unabhängig vom positiven oder negativen Ausfall der Kritik vollzieht sich die Auseinandersetzung mit dem Kino demnach dominant anhand des in ihm (re)präzentierbaren Menschenbildes und begründet damit die These von der Relevanz des Anthropomorphen in der Herausbildung seiner spezifischen Medientheorie. Das Medium – so scheint es – kann nur anhand des Menschen seine Legitimation erfahren.

Dabei taucht die Frage nach dem *audiovisuellen Individuum* – als Problem einerseits und visionärem Horizont der Kinoentwicklung andererseits – innerhalb dieser Debatten nahezu explizit auf; denn einige Texte koppeln die Frage nach den filmischen Möglichkeiten der Figurengestaltung direkt an den Begriff der Individualität. So etwa Wolf Ritscher, der die mangelnde Individualisierbarkeit der Filmgestalten beklagt:

»Der innerliche Realismus, der in der Dichtung und ihrer szenischen Gestaltung zum Ausdruck kommt, beruht auf der Individualisierung der handelnden Personen. Diese Individualisierung und Charakterisierung wird zum allergrößten Teile durch den Dialog, durch die Worte der agierenden oder nur ferne beteiligten Menschen erreicht. Das Mimische hat hier die Aufgabe, diese Konturen mit Farbe und Leben zu erfüllen und kommt im besten Falle als Faktor des Gesamteindrucks neben dem Dialog zur Geltung. [...] Dem Kino fehlt das Wort, der Dialog, und damit die Möglichkeit einer Individualisierung der abgebildeten Vorgänge; er kann keine deutliche, verständliche Erklärung für das ›Wie‹ der Geschehnisse schaffen. Das rein Mimisch-Darstellerische kann uns selbst in seiner höchsten Vollendung

doch nur eine äußere, zusammenhanglose Andeutung der seelischen Vorgänge geben. So findet nun in der Art und Weise, wie der Kino seine Stoffe zur Veranschaulichung bringt, eine im Vergleich zur Bühne wichtige Verschiebung statt. Im Vordergrund stehen beim Kino das ›Was‹ und das ›Wo‹ der Handlung. Was geschieht, wird im Film betont, wie es geschieht ist Nebensache!! So liegt im Kinobild der Nachdruck auf der Weitzügigkeit und Mannigfaltigkeit des nackten, aller psychologischen Färbungen baren Geschehens; ohne eigentliche organische Verbindung folgen sich die Ereignisse in möglichst drastischen, eindeutigen Bildern, da die Vorbedingung des inneren Zusammenhanges, die Sprache fehlt.« (Ritscher 1992 [1914], 410; Herv. i. O.)

Die Individualität des Menschen – gedacht als sein »innerer Zusammenhang« – ist also laut Ritscher allein durch seine Sprache zu veräußerlichen, weswegen der stumme, rein visuelle Mensch des Films keine Möglichkeit zur Individualisierung besitzt.¹⁷⁷ Erst die Verschmelzung von Stimme und Körper (eben das potenziell zu denkende Audioviduum) lässt – dem Theater gleich – die Darstellbarkeit tatsächlicher Individualität erwarten. Ganz ähnlich argumentiert auch Tannenbaum, wenn er dem unkommentierten und damit unreflektierten, simplen Ablauf der Ereignisse im Film (also dem »Was?« und »Wo?« bei Ritscher) die Wiedergabe der Komplexität des menschlichen Daseins (als geistig zu denkendes Individuum) abspricht:

»So muß [im Film; J.E.] ein ununterbrochenes, rapides Abrollen einer Kette von Geschehnissen entstehen, bei der uns keineswegs eine aparte, menschliche Individualität interessiert (und eben nicht interessieren kann), bei der uns aber drei andere Dinge wertvoll und eindrucksvoll werden können: der Fluß der Ereignisse, in einem Wort: die *Handlung*, die *Mimik* der agierenden Personen und die rein optische Erscheinung des Bildes auf der Leinwand, die *szenische Anordnung* also, in

177 In einem Text von Fritz Engel von 1913 wird die Schaffung von individuellen Charakteren daher auch dem Dichter allein zugestanden: »Es war ein Irrtum, zu glauben, daß die Inspiration geschulter Bühnenschriftsteller etwas von der fine fleur ihrer Kunst auf das Zelluloidband übertragen kann, von jener dichterisch projizierten und in Nuancen zerlegten Menschenkenntnis, die zur Schöpfung individueller Menschen führt. Wie leicht vorausgesagt werden konnte, ist alles auf die stets ausgenutzten Typen hinausgelaufen. Weil das Wort fehlt, das den Menschen vom dressierten Pudel unterscheidet, haben diese Gestalten alle etwas Überdeutliches und gerade darum Wesenloses« (Engel 1992 [1913], 385). Sein Urteil gegenüber dem Film, den er auch als »Torsokunst« (ebd., 287) bezeichnet, fällt dementsprechend in anthropozentrischer Perspektive negativ aus: »Die redende Dichtkunst fängt sie [die Grundeigenschaften des Erdengeschlechts; J.E.] in tausend Spiegeln auf, wirft sie in tausend Spiegeln zurück. Die schweigende Filmkunst stellt sie in erschreckender Armut stets nur in ihren nackten Urformen dar« (Engel 1992 [1913], 385f.).

der sich Handlung und Mimik abspielen. Durch das Fehlen jeder seelischen Tiefe entwachsen die Personen des Lichtbildes gänzlich ihrer irdischen Bodenständigkeit: sie werden zu eigenartigen, triebhaft lebendigen, bewegten Phantomen, sie werden unheimlich, phantastisch.« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 313; Herv. i. O.)¹⁷⁸

Im Vergleich zu Ritscher betont Tannenbaum hier allerdings noch deutlicher, dass das »Was?« und »Wo?« vor allem eine Frage des »Wer?« ist – also eine Frage, die allein anhand der handelnden Akteur:innen im Film zu beantworten ist. Mit *Handlung*, *Mimik* und der sie rahmenden *szenischen Anordnung* nennt Tannenbaum drei Elemente, die auf den ersten Blick einen dominanten Anthropozentrismus dieses Ansatzes nahelegen: Die zentralen Ausdrucksmittel des Films sind demnach vom darin auftretenden, inszenierten, handelnden, gestikulierenden und sich mimisch ausdrückenden Menschen ableitbar. Gleichzeitig aber behauptet Tannenbaum, der Anthropozentrismus sei eben nicht im Film, sondern im Theater beheimatet:

»So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-seichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die auch mit der anthropozentrischen, intellektualistischen Welt des Theaters rein gar nichts zu tun hat [...].« (Ebd., 314)

Der motivische Anthropozentrismus des gefilmten Menschenkörpers, der im Kino dadurch in Reduktion rezipierbar wird, wird somit dem ganzheitlich gedachten, vor allem aber sprachlich verfassten (und bei Tannenbaum damit dem Menschen gerechter werdenden) geistigen Anthropozentrismus des Theaters gegenübergestellt.

Die zweidimensionale Flächigkeit des Filmbildes und seine Tonlosigkeit beschneiden diesen Argumentationen folgend den Menschen (oder zumindest die

178 Schweinitz sieht Tannenbaums Aussagen in diesem Zusammenhang als kennzeichnend für eine ganze Argumentationsrichtung, die sich zu diesem Zeitpunkt (noch) vorrangig mit den bildinternen Gestaltungsmitteln beschäftigt und z. B. weniger mit dem Schnitt: »Tannenbaums Studie von 1912 [...] stellt den umfassendsten Versuch der Beschreibung von im Film angelegten Stilisierungsebenen dar. Mit ›Handlung‹, ›Mimik‹ und ›szenischer Anordnung‹ erfasst er wesentliche Gestaltungsebenen, um die das filmästhetische Denken jener Jahre generell kreiste. Dem Gestaltungsmittel *Montage*, Zentralkategorie der Stummfilmtheorie in den zwanziger Jahren, brachte man noch keine Aufmerksamkeit entgegen. Dort wo Filmemacher [...] mit dem Schnitt Wirkungen zu erzielen suchten, blieb das theoretisch unreflektiert oder wurde [...] mit Unverständnis quittiert« (Schweinitz 1992, 294f.; Herv. i. O.). Dieser Übergang von den inhalts- und menschenzentrierten Ansätzen zu den eher form- und montagezentrierten ab Anfang/Mitte der 1920er Jahre wird zum Ende dieses Kapitels (im Abschnitt 3.1.4) noch einmal wichtig werden.

Menschenardarstellung) in zweifacher Hinsicht, indem sie ihn einerseits auf den reinen, flach und farblos reproduzierten Körper reduzieren und andererseits verstummen lassen. Das Kino produziert demnach keine Individuen, sondern lediglich einen äußerlichen Schatten, ein Phantom. Echte Individualisierung scheint unmöglich im Prozess der reinen Visualisierung.

Wie sich hier zeigt, ist es also das Spannungsverhältnis zwischen realweltlich-menschlichen Vorstellungen von Individualität und ihrer Nicht-Übertragbarkeit ins Mediale, die einen Diskussionsbedarf erzeugen, eben weil die so natürliche Darstellung des Menschen im Film trotz seiner Reduktionen den Eindruck vermittelt, tatsächliche Menschen abzubilden. Es tritt klar hervor, wie über die Unterschiede zwischen ›echtem Menschen‹ (z. B. der Theaterschauspielerin in ihrer Rolle) und ›filmischem Menschen‹ (als Bildfolge) Eigenschaften des Mediale zu einer Definition gelangen. Der Film produziert eben nur *menschenähnliche* Motive, keine *tatsächlichen Menschen*. Und dies äußert sich vor allem in der Sprachlosigkeit der in ihm auftretenden Figuren, die somit einer der zentralsten Eigenschaften des Menschen – nämlich, dass er der Rede fähig ist – beraubt sind. Über die Bewusstmachung dieser Differenzen entwickelt sich so mehr und mehr ein Medienbewusstsein des Filmischen.

Mit der Eigenschaft der Oberflächlichkeit des Mediums beschreibt Tannenbaum einen Sachverhalt, den auch andere zeitgenössische Kritiker:innen als einen weiteren Vorwurf an das Kino formulieren. Heinrich Stümcke etwa belegt seine Abneigung gegen den Film ebenfalls über die Oberflächlichkeit seiner Darstellungsmittel: »[...] weil der Lichtbildapparat nicht seelische Vorgänge, sondern nur Äußerlichkeiten reproduzieren kann, erstickt alles in Äußerlichkeiten« (Stümcke 1992 [1911/12], 243). Und Erich Oesterheld prangert an, dass:

»[...] den Oberflächlichen der äußere Mensch für die ganze Persönlichkeit genügt. [...] Der schlimmste Feind des Künstlerischen ist die Veräußerlichung, und somit stehen sich Theater und Kino als extreme Pole feindlich und unversöhnbar gegenüber. Denn dieses bezweckt Verinnerlichung und jenes Veräußerlichung; ein Hinströmen zum Kino heißt ein Abwenden vom Theater.« (Oesterheld 1992 [1913], 262)

Bei Tannenbaum kommt zur Veräußerlichung des Menschen zudem ein weiterer Aspekt hinzu. Die Reduktion auf ein flächiges Lichtmuster Sorge dafür, dass der Mensch ständig in der Dingwelt (der szenischen Inszenierung) aufgelöst zu werden drohe, weil »[d]ie Schattenhaftigkeit ihres Wesens [...] die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 313f.) setze. Die Einzigartigkeit des Menschen ist demnach nicht nur *nicht-darstellbar*, sondern gleichzeitig *an sich gefährdet*. Für Tannenbaum zeigt sich dies besonders im Trickfilm, in dem »die Gegenstände sogar stärker als der Mensch [sind], sie machen ihn vollständig entbehrlich, sie führen im Bil-

de ein Leben, das um nicht weniger Intensität besitzt als das des Kinomenschen« (ebd., 314). Was Tannenbaum hier allerdings nicht reflektiert ist, dass er mit der Belebung der Gegenstände im Trickfilm – ihrer Animation – selbst eine Form der Anthropomorphisierung beschreibt, die genau darin besteht, Gegenstände als lebendig und individuell ›beseelt‹ auftreten zu lassen.¹⁷⁹ Seine Überlegungen zur Nicht-Individualität sind gerade deshalb interessant, dokumentieren sie doch den Versuch über die Abweichung des filmischen Menschenbildes vom ›tatsächlichen Menschen‹ (über das Nicht-Vorhandensein von Individualität) einen Unterschied zu kreieren, der in der vagen Beschreibung eines dennoch einzigartigen, abgrenzbaren »Kinomenschen« als Video-Individuum mündet.

Diese Fokussierung auf den Aspekt der verneinten oder veränderten Individualität des filmischen Menschen macht es gleichzeitig möglich, den Film innerhalb einer allgemeinen Gesellschaftskritik zu verorten. Denn dass die Sprachlosigkeit des Kinos gerade auf den modernen Menschen eine solche Zugkraft ausübt, scheint Gründe im sich wandelnden gesellschaftlichen Gefüge und Dasein zu haben. So wird die Stummheit der Kinomimen zu einem Symptom ihrer Zeit deklariert – mal in negativer, mal in positiver Hinsicht. In der Gegenüberstellung von Franz Pfemfert und Egon Friedell wird dies deutlich; während der eine kulturpessimistisch das Ende der Individualität in der Masse kommen sieht, beschreibt der andere den Film als neuartiges und zeitgemäßes Ausdrucksmittel für den modernen Menschen: »Seelenlosigkeit ist das Merkmal unserer Tage. Seele haben heißt Individualität besitzen. Unser Zeitalter erkennt Individualität nicht an« – so beschreibt Pfemfert (1992 [1911], 166) das quasi post-individuelle Zeitalter der ›Vermassung‹, während Friedell die Veränderung in der Darstellung des Menschen eher als fortschrittliche Entwicklung und Individualisierung des Geistigen begreift, die gerade nicht mehr auf das Wort allein als Basis angewiesen ist:

»Dies führt uns nun zu dem Haupteinwand, der gewöhnlich gegen das Kino erhoben wird: daß ihm nämlich die Worte fehlen, und daß es daher nur ganz grobe und primitive Dinge zu schildern vermag. Aber ich glaube, wir werden heutzutage nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine so absolute Hegemonie einzuräumen. Man darf vielleicht eher sagen, daß Worte für uns heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei etwas merkwürdig Undifferenziertes haben. Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. Es vollzieht sich so etwas wie eine Art Rückbildung der Lautsprache. In dem Maße, als die Menschheit zunehmend denkfähiger und vergeistigter wird, wird alles immer mehr ins Innere verlegt. Wir reden weniger, aber nicht, weil wir die Fähigkeit, gut zu reden, eingebüßt haben, sondern weil wir weniger Reden nötig haben. Wir leben geräuschloser. [...] So auch der heutige

179 Auf diesen Aspekt wird auch noch in Bezug auf Balázs und seine Landschaftsphysiognomien kurz zurückzukommen sein (siehe Abschnitt 3.1.3).

Mensch: ein Zucken der Wimpern, ein Senken der Lider, und es bewegt sich eine ganze Welt.« (Friedell 1992 [1913], 205)

Die Stummheit des Kinomenschen wird so zu einem Motiv, das nicht nur erklärt, warum das Kino einen so breiten Zuspruch erfährt und als zeitgemäße Kunst gefeiert gehört, sondern bindet die Diskussion um das Medium gleichzeitig an übergeordnete, nicht mehr rein ästhetische, sondern soziologische Fragen nach Masse und Individuum in Zeiten der Moderne. Die Durchdringung von Kunstdebatte und Gesellschaftskritik kulminiert hier ebenfalls im menschlichen Filmmotiv als Schnittstelle für generelle und ästhetische Fragen des Individuums.¹⁸⁰

Friedells Auseinandersetzung mit der zeitgemäßen Sprachlosigkeit des Films ist im Zuge dessen auch in einer weiteren Hinsicht interessant, nämlich wenn er die neue Körperlichkeit des Menschen anhand des Unterschieds zwischen Schweigen und Stummheit verhandelt:

»Der menschliche Blick, die menschliche Gebärde, die ganze Körperhaltung eines Menschen vermag heutzutage bisweilen schon mehr zu sagen als die menschliche Sprache. Man darf Schweigen nicht mit Stummheit verwechseln. Das Schweigen ist nicht stumm, es ist nur eine andere und vielleicht energischere Mitteilungsform.« (Friedell 1991 [1913], 206)

In der Kontrastierung von Stummheit und Schweigen¹⁸¹ bringt Friedell so das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Medium (im Film) auf den Punkt. Während die technisch induzierte Stummheit eine Einschränkung bedeutet, ist das bewusste Schweigen ein produktiver und ausdrucksstarker Vorgang. Im Medium und seiner bewussten Nutzung trifft beides zusammen.

Dem gegenüber gibt es jedoch erneut exakt konträre Einschätzungen des Sachverhalts – z. B. von Willi Wolfradt, der (im Kontext der Einführung des Tonfilms einige Jahre später) das freiwillige Schweigen allein der Pantomime vor-

180 Dies sind schließlich auch Fragen, die Emilie Altenloh in ihrer Dissertation *Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (1913) interessieren, wobei auch sie der Handlung und den Schauspieler:innen als zentralen Elementen des Filmes immer wieder ihre Aufmerksamkeit und sogar eigene Kapitel widmet. Auch Balázs folgt in Ansätzen ähnlichen Fragen des Zeitgeistes, wenn er das Kino als Kunst der »[...] geistige[n] Atmosphäre der kapitalistischen Kultur« (Balázs 2001 [1924], 104) gegenüberstellt. Diese widerspreche »dem Wesen des Films, der, obwohl in ihr entstanden, einer Sehnsucht nach konkretem, unbegrifflichem, unmittelbarem Erleben der Dinge entspricht« (ebd.).

181 Diese Unterscheidung zwischen Stummheit und Schweigen in Bezug auf Film und Pantomime wird z. B. auch von Balázs aufgegriffen in seinem Kapitel *Die stumme Kunst und die Kunst des Schweigens* (Balázs 2001 [1924], 35).

behalten sieht, während der Film dem Menschen die Stummheit aufoktroyierte. Doch auch er bewertet das nicht negativ:

»Die Wortlosigkeit des pantomimischen Spiels ist *Schweigen*. Die Kunstform hat da eine Art von Schweigegebot über die handelnden Menschen verhängt. [...] Die Wortlosigkeit des *Films* jedoch – wir lassen das Zwittergebilde des Tonfilms hier außer Betracht – ist im Grunde gar kein Schweigen. Sie folgt zunächst nur aus dem Bildcharakter des Films und aus seinen technischen Bedingungen, ist also nicht als Ritual auferlegt. Der Film ist gar nicht wortlos, nur redet er mit Worten nicht zum Ohr, sondern zum Auge.« (Wolfradt 2002 [1929], 445; Herv. i. O.)¹⁸²

Stummheit (als technische Bedingung) und Schweigen (als Akzeptanz oder bewusste Nutzung dieser Bedingung) stecken damit das Feld ab, in dem das Kino als Kunst der Menschendarstellung zu seiner Bestimmung finden kann. Egal ob die Kunstfertigkeit aus der technischen oder menschlichen Beschränkung auf Wortlosigkeit beruht: In beiden Fällen resultiert daraus ein gesteigertes Ausdrucksvermögen, das es zu nutzen gilt.

In der Auseinandersetzung mit passiv stummer Technik und aktiv schweigender Darstellung ist damit ein weiterer Ansatzpunkt für die Kinodebatte gesetzt. Denn in einem nächsten Schritt erfordert die Sprachlosigkeit des Films nicht nur eine Auseinandersetzung mit seinen grundsätzlichen Bedingungen (Wiedergabe des Geistigen oder des Individuellen), sondern auch mit seinen konkreten alternativen Ausdrucksoptionen. Dies vollzieht sich zunächst entlang der Sprach-Substitute, die das Kino verwendet – namentlich anhand von Zwischentitel, Conferencier und begleitendem Schauspiel.

Die Beredsamkeit des Kinobildes

Die Sprachlosigkeit des Kinobildes wird innerhalb der bisher skizzierten Debatten zum Ausgangspunkt sowohl für Kritik am neuen Medium als auch für die Suche nach einer ihm eigenen, jenseits des Sprachlichen angesiedelten Ausdrucks-

182 Mit der Pantomime ist bei Wolfradt ein weiterer Vergleichspunkt angesprochen, der für die Frage nach dem Kino und seiner Bestimmung besondere Relevanz entfaltet. Neben dem Mimodrama sind es auch noch Schatten- und Marionettentheater, deren Mittel mit denen des Films abgeglichen werden, um schließlich seine Beschaffenheit genauer zu beschreiben (vgl. ebd.). Dabei ist es einerseits auch hier die Stummheit bzw. das Schweigen der Pantomime, das eine Rolle spielt, andererseits eine weitere Einschränkung des Filmbildes – die Flächigkeit (im Falle des Schattentheaters) und die Abwesenheit des lebendigen Darstellers bzw. der lebendigen Darstellerin (im Falle des Marionettenspiels), die als Vergleichspunkt dienen. Auch in diesen Debatten dreht sich somit alles um die Frage nach den menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten entgegen allgemeineren Fragen der generellen Bildlichkeit (vgl. z. B. Klemperer 1992 [1911/12], 181; Salten 1992 [1913], 363f.; Lange 1992 [1913/14], 117).

fähigkeit. In diesem Kontext fällt immer wieder der Begriff der »Beredsamkeit« des Kinos (verstanden als Beredsamkeit des Körpers, vgl. z. B. Turszinsky 1992 [1913], 356), der konzis die Frage nach der Möglichkeit des Redens ohne verbale Sprache stellt. Die Anlehnung an die Kunst der Pantomime ist diesbezüglich naheliegend (vgl. z. B. Häfker 1908; Bab 2002 [1925], 165), wobei das Kino diese Kunst des Schweigens in der Beredsamkeit von Körperlichkeit und Umgebung noch zu steigern vermag:

»Dem Film fehlt nun einmal das sprechende Wort. Das verweist seine dramatischen Möglichkeiten an die Kunst der Pantomime. Vielleicht hat der Film auf diesem Gebiet sogar eine Art von Mission, und wird die Gebärde, die Mimik, das Mienenspiel, die Beredsamkeit des Körpers wieder zu einer höheren Entwicklung bringen, da das moderne, naturalistisch beeinflusste Theater diese Dinge arg genug vernachlässigt hat.« (Salten 1992 [1913], 363f.)

Über den Körper also soll die Ausdrucksstärke des Kinos sich entfalten, wobei die Mimik »in sämtlichen Tonarten« (Klinenberger 1992 [1913], 378) zu sprechen vermag. Wolfradt beschreibt dieses Sprechen ohne Worte dabei auch als Prozess der Transformation:

»Im Film wird gesungen, gelärmt, gerufen, gekräht, gescholten, geflüstert und sogar – geschwiegen, während die Pantomime das alles vermeidet und auch das Schweigen zwischen dem lauten Sprechen nicht bringen kann, da sie eben immer schweigt. Im Film wird gesprochen, ohne daß es zu hören ist, wie etwa in einem Gemälde ein Pferd galoppieren kann, ohne sich von der Stelle zu bewegen. Die Rede ist nicht abstrahiert, sondern transformiert.« (Wolfradt 2002 [1929], 446)

Die Transformation des Menschen durch das Medium ist es demnach, die ihn in einer neuen, kunstwertigen Art und Weise darstellbar werden lässt: Durch das Verstummen in der Bildfolge wird der Körper in seiner (der Sprache ebenbürtigen) Ausdrucksstärke betont, wobei dennoch alle Körpersignale des Sprechens erhalten bleiben – sie treten einzigartig transformiert zutage. Wolfradt kommt in seinem Vergleich von Kino und Pantomime darum zu dem Schluss, dass sie in ihrer körperlichen Beredsamkeit unterschiedlich funktionieren und daher strikt zu trennen seien, damit der Film sein künstlerisches Potenzial voll entfalten kann:

»Künstlerische Autonomie aber gewinnt der Film nicht durch Verdrängung seines technischen Mediums, sondern nur durch Betonung des Photographischen und damit des Bildmäßigen. Das Kino, das irgend der Pantomime sich anpaßt, sie gar zu kopieren trachtet, bleibt Surrogat, – das betont photographische und unleib-

haftige Kino hat den Weg gefunden zu künstlerischer Selbständigkeit und Lebenskraft.« (Wolfradt 2002 [1929], 447)

Während im einen Teil der Debatte also die Tonlosigkeit des Films anhand der Sprachlosigkeit des Menschen (als zentralem und hervorgehobenem Motiv) kritisch verhandelt wird, entspringt ebenso der Wille zur Anerkennung des Films als Kunst dem gleichen Anthropozentrismus. Die Pantomime – als Sonderform einer theatralen Kunst, die dominant mit dem Körper und (wenn überhaupt) nur rudimentär mit Requisiten arbeitet – dient als Vergleichspunkt und sorgt gleichzeitig dafür, dass der Mensch im Zentrum der Betrachtungen bleibt. Während Theaterschauspieler:innen und Pantomime allerdings als unmedialisierte, leibhaftige Menschen auftreten, die (mal sprechend, mal nur gestikulierend) aus sich heraus Rollen verkörpern und sich dadurch selbst zu Kunstgeschöpfen transformieren, tritt beim Film das Technische in diesen Wirkzusammenhang ein und wird zum elementaren Teil dieser Transformation. Wolfradt hebt diese Rolle des »technischen Mediums« (ebd.) als relevanten Aspekt explizit hervor, dessen Kunstfertigkeit darin bestehe, den Menschen anders, eben bildmäßig, unleibhaftig (vgl. ebd.) zu inszenieren. Die Frage nach dem Medium ist somit erneut eng an die Frage nach seinen bildlichen Akteur:innen gekoppelt.

Doch die Anerkennung des Films als Bildtechnik äußert sich nicht allein in den Abweichungen, die zwischen Pantomime und Filmbild feststellbar sind. Auch erweiternde »Surrogate«, die zur Kompensation der Sprachlosigkeit im Film dienen, werden in den Blick genommen und einer Bewertung unterzogen.

Meistbeachtetes Hilfsmittel ist hierbei der Zwischentitel bzw. die Texttafel, die rahmende Informationen zu Handlungsort und Zeit oder auch sprachliche Äußerungen der sicht- aber unhörbaren Akteur:innen (vor oder nach ihrem Erscheinen, zuweilen auch parallel im Bild) wiedergeben. Nur die wenigsten (z. B. Wolfradt 2002 [1929], 445) sehen die schriftlichen Zwischenbemerkungen im Film als unproblematisch an. In den meisten Fällen werden sie als wesenswidrig und illusionsmindernd, als »mühsam« (Elsner 1992 [1913/14], 141) und »störend« (Bruns [1913], 275) sowie als »rohe, kunstlose Hilfsmittel« (Bab 2002 [1925], 167) beschrieben. Dabei ist es interessant zu bemerken, dass genau in dem Moment, in dem die Sprachlosigkeit des Films ihre Akzeptanz erhält, alles Sprachliche (ob verbal oder textuell) als »unfilmisch« (weil unkörperlich) deklariert werden muss. Exemplarisch dafür stehen die folgenden Zitate von Albert Klöckner und Wolf Ritscher:

»Zu den außermimischen Hilfsmitteln der Verständlichung gehört auch der Filmtext, ein ausgesprochener Notbehelf für den Fall, daß die filmische Begabung völlig versagt. Daß der Text im guten Film auf das mindeste eingeschränkt wird, daß er als Stichwort Ideenverknüpfungen zu wecken oder schlimmstenfalls erläu-

ternde Hinweise zu geben hat, zeigt seinen Behelfscharakter gegenüber der Bildsprache. In gewissem Sinne ist er das Eingeständnis mangelnder Phantasie und ein Zeichen technischer Unsauberkeit: er ist ein faules Übereinkommen, das aus Fügigkeit und schlecht verhehlter Unfolgerichtigkeit Vermengungen huldigt.« (Klößner 2002 [1928], 303)

»Es blieb also unter Berücksichtigung des noch mangelnden allgemeinen Verständnisses für Körper- und Situationsmimik zunächst [...] nichts übrig, als das gedruckte und projizierte Wort als Mittel der Verdeutlichung und der Verbindung zu benutzen; eine bisher überall störend empfundene Tatsache, von deren Entbehrlichkeit die weitere Entwicklung der Kinodichtung als solche abhängig wird. Denn der Kino muß sich freimachen von allem, was nicht in seinem Wesen und seiner Natur begründet liegt [...]. Die Sprache der Worte – gelesen und gehört – bildet die für den Kino unüberschreitbare Grenze zum Gebiete des Theaters; ihm bleibt nur die Sprache der Bilder, die Sprache des Geschauten als eigenes Reich. Kino ist und bleibt --->lebendiges Bild! (Ritscher 1992 [1914], 411f.; Herv. i. O.)

Die rein visuellen Lichtgestalten des Kinos sind demnach strikt von allen Formen der Sprachlichkeit zu trennen und gewinnen gerade aus dieser fehlenden Versprachlichung und der Besinnung auf den Körper ihren eigenständigen Charakter. Das *Video-Individuum* des Stummfilms und damit der Film als Ganzes funktioniert in Reinform am eindrucklichsten – so suggerieren es diese Aussagen – wobei die »Reinform« hier immer und immer wieder als die Form zu verstehen ist, in der menschliche Motive in ihrer stummen Verfremdung auftreten. Es wird also deutlich, wie diese diskursive Reibung am ganzheitlich gedachten Audioviduum schließlich zu einem intensivierten Medienbewusstsein führt.

Sich Freimachen vom gesprochenen sowie geschriebenen Wort – das bezieht sich dabei nicht nur auf die Zwischentitel. Es bedeutet ergänzend auch eine Ablehnung außerfilmischer Hilfsmittel – z. B. im Kinosaal anwesender Conferenciers, Erzählerinnen oder Darsteller, die die Filmbilder sprachlich begleiten¹⁸³ – sowie darüber hinaus eine Debatte um die innerfilmische, tatsächlich im Bewegtbild vorhandene Sprachlichkeit der Lippenbewegung.

In beiden Fällen fallen die Bewertungen recht eindeutig aus: Eine Vermengung der Filmkunst mit den Mitteln der Live-Performance scheint unangebracht bzw. erzeugt sie eine Nähe zum Theater, die dem Film als eigenständiger Kunst nicht gerecht zu werden scheint. Klemperer etwa beruft sich auf zahlreiche der

183 Zur Rolle der Filmerklärer:innen im Kinosaal siehe z. B. auch Châteauvert (1994, 86), Gunning (1999) oder Wahl (2005, 4ff.).

bereits angesprochenen Argumente und beschreibt dabei anekdotisch den Film-erklärer im Kinosaal als Störfaktor:

»Der Conferencier war so überflüssig wie ein Erwachsener, der das mit Entdeckungen in seinem Bilderbuch beschäftigte Kind durch seine Erklärungen mehr ablenkt als es bereichert. Solch einem Erklärer bin ich denn auf meinen Streifzügen durch das Kinotheater nur dieses eine Mal begegnet. Der Kinematograph braucht das Wort nur als leiseste Stütze des Bildes, meist ist es mit der gedruckten Überschrift der einzelnen Szenen getan [...]. Ins Gefüge des Dramas selber dringen immer nur kurze Briefe, Geldanweisungen, Geburts- und Todesanzeigen, Testamente, ein Rezept, ein militärischer Befehl. Im übrigen herrscht immerfort die pantomimische Handlung, aber eine ungleich verständlichere als die der Bühnenpantomime, weil eine ungleich reichhaltigere; [...]« (Klemperer 1992 [1911/12], 177)

Wieder sind es Sprache, Schrift und Pantomime, die zur Abgrenzung dienen. Textuelle Sprachlichkeit wird bei Klemperer allein als diegetisches Element in Betracht gezogen, während verbale Sprachlichkeit, die mit filmischen Mitteln und diegetisch eben nicht zu reproduzieren ist, auch als außerfilmisches Substitut keinerlei Zuspruch findet. Stets dominiert hingegen die »reichhaltigere« Sprachlichkeit des Körpers, während die diegetische Schriftlichkeit in Form von Brief, Anzeige oder Testament hinter sie zurücktritt und – wenn überhaupt – als raffiniert integrierte Nebeninformation legitim ist.

Ebenso wie Klemperer richtet sich Ulrich Rauscher gegen die verbale Live-Performance parallel zum Film. Er beschreibt 1912 in einem Artikel für die *Frankfurter Zeitung* ein »heiteres« Erlebnis mit parallel zum Kinobild auftretenden und agierenden Sprecher:innen, die den Filmfiguren ihre Stimmen liehen:

»Sehr heiter wirkte dies Zusammenkoppeln besonders, weil die Kintop-Schauspieler sich in der Mehrzahl auf Gesten verlegten, ohne den Mund aufzutun, während ihre Stellvertreter vor der Flimmerwand munter darauf los redeten und manchmal mit ihrem Ach und Weh noch gar nicht fertig waren, während die Lichtgestalt, der sie als Lunge und Maul dienten, bereits in Ohnmacht gesunken war.« (Rauscher 1991 [1912], 200)

Die Nicht-Übereinstimmung von außerfilmischem und innerfilmischem Spiel sowie die Schwierigkeit der physischen Anwesenheit der Sprecher:innen, deren Stimmen theoretisch von ihnen losgelöst werden müssen, um auf die flimmernde Figur der nicht-anwesenden Filmdarsteller:innen übertragen zu werden, sorgen hier für den Eindruck der Uneinheitlichkeit. Das technisch produzierte Menschenbild – so scheint es – kann sich nicht mit einem real existenten Menschen verbinden, weil die Unterschiede in der Präsenz zu deutlich zu Tage treten bzw.

die utopische Einheit eines aus Körper und Stimme bestehenden Audioviduums über die Grenze des Technischen hinweg nicht zu bewerkstelligen ist.¹⁸⁴ Interessant ist dabei, dass der reale Mensch bereits nur als »Stellvertreter«, als »Lunge und Maul« definiert wird, während die Hauptperson im Endeffekt der Mensch auf der Leinwand ist, der als poetische »Lichtgestalt« erscheint. Nicht nur die Sprachlichkeit tritt also hinter die Körperlichkeit zurück, sondern auch der weltliche Anthropozentrismus scheint sich hier zu einer Zentrierung auf die Menschenillusion zu verkehren.

Außerfilmische Darsteller:innen fallen somit als sprechende Ergänzung zum Innerfilmischen aus. Doch wie ist es mit dem Sprechen der Darsteller:innen innerhalb des Films – was ist mit ihren Lippenbewegungen? Auch hier gehen die Meinungen auseinander, inwieweit das stumme Sprechen Teil des körperlichen Ausdrucks ist¹⁸⁵ oder aber als unfilmische Geste aus dem Film verbannt gehört. Tannenbaum steht dabei für ersteren Ansatzpunkt:

»Man hat es auch beim Film schon als eine Stilllosigkeit bezeichnet, daß die Schauspieler die Mundbewegungen des Sprechers ausführen, obgleich man keine Worte hören kann. Dagegen ist zu sagen, daß die Bewegungen des Mundes lediglich als mimisches Ausdrucksmittel dienen, genau so wie etwa das Hochziehen der Augenbrauen, das Rollen der Augen oder die Gesten der Hände.« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 317)

Bruns hingegen sieht in der Kombination der Lippenbewegung mit dem Text der Schrifttafeln eine unglückliche Kombination:

»Unleidlicher noch ist das stumme Gebabbel der Lippen, denen natürlich auch erst auf einspringenden Texttafeln Worte verliehen werden können. Das alles ergibt ein fürchterliches Durcheinander, einen derart geschmacksverletzenden Mischmasch, daß der Unsinn des Romanverfilmens nicht wohl derbedeutlicher ad oculos demonstriert werden kann, als durch eine derartige Vorführung.« (Bruns 1992 [1913], 275f.)

184 Auf diesen Aspekt wird im Kapitel zur Etablierung des Tonfilms noch eingegangen, wobei hier bei einigen Autor:innen sogar bezweifelt wird, ob selbst medialisierte Stimme und filmischer Körper überhaupt zu koppeln seien, weil die Stimme im Raum eine viel wirklichkeitsnähere, dreidimensionale Präsenz habe als der schwarz-weiße, flache, zweidimensionale Filmkörper der Figuren (vgl. Leisegang 2002 [1929], 367).

185 Siehe hierzu z. B. auch Petra Löfflers Artikel *Eine sichtbare Sprache. Sprechende Mäuler im stummen Film* (2004). Hierin wird das stumme Sprechen im frühen Film allerdings als fester und zentraler Bestandteil beschrieben, der in Anlehnung an Wundt als besondere Form einer Ausdrucksbewegung entdeckt wird.

Stumm-sprechender Mensch und Texttafel gehen also ebenso wenig zusammen wie stumm-sprechender Mensch und reale Stimm-Anleihe. Das Wort an sich wird – gesprochen wie (nondiegetisch) geschrieben – zum Problem und alle Hinweise auf seine Existenz sollten daher gemieden werden. Ähnlich sieht es auch Konrad Lange:

»Keine Darstellung, auch die beste nicht, ist so lebendig, daß man aus ihr die Worte, die nicht wirklich gesprochen werden, entnehmen könnte. Das einzig mögliche ist vielmehr, daß man sich Handlungen im allgemeinen und die sie begleitenden Gefühle vorstellt. Deshalb ist es auch stilistisch falsch, wenn Kinoschauspieler währen der Handlung die Lippen bewegen und sich Mühe geben, durch die Art dieser Bewegung bestimmte Wortvorstellungen zu erzeugen. Das kann ihnen doch niemals gelingen. [...] Normale Menschen haben gar nicht das Bedürfnis, sich bei einem Kinobilde bestimmte Worte vorzustellen; sie wollen nur die Handlung im allgemeinen verstehen und ihr Gefühl durch die Mimik der Schauspieler anregen lassen.« (Lange 1992b [1913/14], 117)

Die Lippenbewegung als körperlicher Restbestand des Sprechens bzw. der Sprache fällt damit als Stilbruch auf und somit als Gestaltungsmittel für ein Kino des rein Visuellen aus. Auch am Beispiel der Lippenbewegung lässt sich somit nachzeichnen, wie sich die Debatte um die Tonlosigkeit des Kinos über die Sprache zu einer Debatte um die Körperlichkeit des Menschen im Film wandelt. Die Frage, was der Film ist und was er als Ausdrucksmittel leisten kann, fokussiert sich hier sogar auf ein einziges Körperteil – auf die Mundpartie. Es scheint, als ließen sich die Grundfragen der Kinokunst anhand dieses einen menschlichen Details veranschaulichen: Welche Form der Bildsprache kann der Film in seiner Tonlosigkeit anbieten? Wie ist die Sprache (als Schrift oder körperliches Bewegungsmuster) in seinen Bildlauf zu integrieren oder eben nicht?

Adam Kuckhoff findet dafür eine eindeutige Antwort, wenn er sich in einer Kritik zur Filminszenierung von Max Reinhardts *DAS MIRAKEL* (D 1912/13) – einem der wenigen Filme, die bewusst auf Zwischentitel und Lippenbewegungen verzichtete – grundsätzliche Fragen zur Rolle der Mundbewegung im Film stellt:

»Im Film hingegen ist es gerade verwunderlich, wenn diese Bildmenschen, die in keiner Weise akustisch werden, Mundbewegungen machen, die nicht anders denn als Träger akustischer Werte gedeutet werden können. Man hat eingewandt, daß die Sprechbewegungen charakteristisch seien. Das sind sie in der Tat. Nicht aber – und darauf kommt es an – für die augenblickliche seelische Situation, sondern für den sprechenden Menschen überhaupt in Verbindung mit Lauten, die von diesen Bewegungen hervorgebracht werden. Ohne das Wort oder den Ton bleiben sie eine ungefüllte, sinnlose Form.« (Kuckhoff 1992 [1914/15], 414)

Das Sprechen wird in all diesen Einschätzungen und Kommentaren – so scheint es – erstmals als ein nicht nur akustischer, sondern auch körperlich-visueller Vorgang (der Mundbewegung und damit Mimik) erkannt, gleichzeitig aber als für den Film unbrauchbar verworfen. Ohne daraus resultierenden Ton ist das Sprechwerkzeug Mund für den Film eine »ungefüllte, sinnlose Form« (ebd.), dessen Einsatz daher keinerlei Wert zeitigt.

Für Kuckhoff scheint es also erstrebenswert, dass der Film auf Zwischentitel und Mundbewegung gleichermaßen verzichtet (ähnlich, aber doch abweichend von der Pantomime) und dass dies auch vom Publikum grundsätzlich akzeptiert wird¹⁸⁶. In diesem Freimachen des Films von jeglichen sprachlichen Hilfsmitteln, sieht der Autor denn auch die wesentliche Kunst des Kinos, die sich so in einem »echten Stil des Kinodramas« manifestiere:

»Eins aber hebt diesen Film aus allem Bisherigen hervor: *der echte Stil des Kinodramas*, charakterisiert durch die ohne Zwischenbemerkung ablaufende Bildfolge und das Fehlen der Sprechbewegungen. Über den ersten Punkt herrscht Einigkeit; für die zweite Forderung ist das Mirakel ein nicht mehr zu widerlegender Beweis.« (Kuckhoff 1992 [1914/15], 413; Herv. i. O.)

Was sich anhand dieser Diskussionen zum Zwischentitel und zum Conferencier zeigen lässt, ist, dass sich in der Akzeptanz des Films als sprachloser Kunst eine Auseinandersetzung mit seiner dennoch vorhandenen Beredsamkeit entwickelt, die aber eben gerade nicht in schriftlichen wie personellen Substituten die Rettung der Filmkunst sieht, sondern in der produktionsbezogenen wie konzeptionellen Anpassung des menschlichen Körpers an die Bedingungen des Films. Auch wenn es dabei nicht um eine schlichte Übertragung der Pantomime in das Filmbild geht, so werden doch Mimik und Gestik als die elementaren Ausdrucksmodi des Films festgestellt, die in ihm zu einer das Theater und die Pantomime sogar übersteigenden Ausdrucksfähigkeit gelangen können. Dem Film scheint vor allem in diesem Punkt der Menschendarstellung ein zuvor nicht gekanntes Innovationspotenzial innezuwohnen, das aus der technischen Stummschaltung des Menschen resultiert, aber gerade deswegen erstmals ermöglicht dessen Körperlichkeit auf besondere und einzigartige Weise wahrzunehmen. Nicht das bewegte

186 Als Beweis führt Kuckhoff an, dass, gemäß einer kleinen Befragung die er nach dem Film durchgeführt habe, auch den anderen Zuschauer:innen Text und Mundbewegung nicht gefehlt hätten (einigen wäre ihr Fehlen gar nicht aufgefallen); stattdessen habe ein kleines Programmheft vor der Vorführung die notwendigen Rahmeninformationen geliefert (vgl. Kuckhoff 1992 [1914/15], 414). Sekundärtextuelle Hilfsmittel sind also scheinbar nicht kategorisch verboten, so lang der Film selbst vom Text und Wort befreit bleibt. Für das Programmheft gelten aber dennoch besondere Einschränkungen: »Das Programm darf nur ein verständnisvoller Führer sein, keine Krücke, ohne deren Hilfe man überhaupt nicht gehen kann« (ebd.).

Bild der Welt, sein genereller indexikalischer Charakter oder seine zeitliche Komponente, machen damit das Wesen der neuen Kunst aus, sondern das alles wird lediglich relevant in dem Moment, in dem der Inhalt dieser Bewegtbilder menschliche Formen annimmt und damit den Menschen behandelt, verhandelt und in gewisser Weise auch verwandelt.

Interessant ist diese Argumentationslinie für die Frage nach dem Audioviduum vor allem, weil sie zeigt, wie der Anthropozentrismus der ersten Sprachlosigkeitsdebatten sich gerade nicht auflöst, indem der Mensch als Motiv des Kinos schlicht ausgeschlossen und für unfilmisch erklärt wird.¹⁸⁷ Ganz im Gegenteil zeigt sich in diesen Diskussionen das Bemühen, gerade den Menschen zur zentralen Grundlage für die filmische Kunstfertigkeit ins Feld zu führen, um die sich die restlichen Gestaltungsmittel des Kinos (Mise-en-Scène, Dingwelt, natürliche oder künstliche Kulisse etc.) zu gruppieren haben. Beginnt die Kinodebatte zunächst vorrangig als Stimmendebatte, so wird sie parallel zunehmend zu einer Körperdebatte ausgeweitet, die gleichwohl die eigentliche Neuheit des Kinos entgegen dem Theater und den etablierten, immer noch wortbasierten Künsten sowohl technisch als auch darstellerisch begründet. Im folgenden Abschnitt seien diese Aspekte der Debatte anhand der Frage nach dem Filmschauspieler bzw. der Filmschauspielerin und vor allem nach ihrer technischen Inszenierung ergänzend nachgezeichnet.

187 Allerdings wäre in diesem Punkt eine noch intensivere Auseinandersetzung mit Texten aus dem Umfeld des absoluten und abstrakten Films sowie des frühen Experimentalfilms (z. B. eines Oskar Fischingers, Walter Ruttmanns, Hans Richters oder Viking Eggelings), interessant, wie er sich zwar mit den 1910er Jahren bereits entwickelt, aber vor allem in den 1920er Jahren als Kunstform etabliert (vgl. z. B. Scheugl/Schmidt 1974; Kienig/Heinrich 2012). So wäre z. B. eine Relektüre der Schriften Lazlo Moholy-Nagys (1927, 1929) interessant, in denen der Mensch zwar eine sehr zentrale Rolle spielt, aber vorrangig als Rezipient:in im Umgang mit Kunst und Technik und gerade nicht als Motiv (vgl. z. B. Moholy-Nagy 1929, 8ff.). Eine noch weiter zu überprüfende These könnte im Hinblick auf diese Filmbewegungen lauten, dass in der Abkehr vom anthropomorphen Audioviduum (und realfilmischen Darstellungen generell), die der absolute und abstrakte Film praktizieren, genau die hier noch zu verhandelnde These greift, dass in dem Moment, in dem der Film als potentielle Kunstform grundsätzlich bereits etabliert ist, der Menschenbezug für seine Legitimation und Relevanzsteigerung (gegenüber anderen Künsten etwa) nicht mehr gebraucht wird und sich der Fokus daher auf die ganz eigene, andersartige und unbekanntere Ästhetik verlagert, die er anbietet. Das wäre allerdings genauer zu prüfen. Zur Abkehr vom Audioviduum in stärker formorientierten Filmtheorien der 1920er Jahre siehe auch Abschnitt 3.1.4.

3.1.2 | Neue Sichtbarkeiten: Die Kinodebatte als Körperdebatte

Nachdem die Sprache und ihre Substitute (Zwischentitel, Live-Sprecher:in) als unbrauchbar für die Konstitution einer Filmkunst ausgeschlossen sind, fokussiert die Kritiker:innen-Debatte mehr und mehr die Körperlichkeit der in ihr auftretenden Akteur:innen. Der Filmschauspieler¹⁸⁸ tritt auf den Plan und wird zum konkreten Anhaltspunkt für Fragen der Filmgestaltung. Das bezieht sich einerseits auf ihn als außerfilmischen Lieferanten der Performance (also auf sein Auftreten vor der Kamera)¹⁸⁹ sowie gleichzeitig auf seine Erscheinung als flächige Lichtgestalt (also sein Auftreten *im* Bild selbst). Der Körper des Schauspielers und die eben nicht mehr (raum-)körperliche Art seines Erscheinens als Lichtfläche auf der Leinwand, bilden damit einen ersten, anschaulichen Ausgangspunkt für die Kinodebatte als Körperdebatte.

Mit der Flächigkeit und dem Einbüßen der dritten Dimension wird das Filmbild zudem Raumfragen unterzogen, in denen dennoch vielfach der Mensch zentrales Motiv der Verhandlung bleibt. In der Technik der Großaufnahme schließlich treffen beide Elemente zusammen: Die Nähe der Kamera zum Mienenspiel bzw. die aufnahme- und projektionstechnisch vollzogene Vergrößerung des Gesichts gelten als ein neuartiges, genuin filmisches Mittel der Emotionsvermittlung, das etwa das Theater in dieser Intensität nicht bieten kann. Hier ist es die Rahmung und Überdimensionierung des menschlichen Gesichts, die einen besonderen Reiz ausmachen und die sehr anschaulich von Hugo Münsterberg (1916) als einzigartiges Gestaltungsmittel des Kinos beschrieben werden. Diesen Aspekten gilt es im Folgenden nachzugehen.

188 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Untersuchung sich stets um genderneutrale Formulierungen bemüht. An Stellen, an denen dies nicht der Fall ist, handelt es sich entweder um Kontexte, in denen tatsächlich z. B. nur weibliche oder männliche Einzelsubjekte gemeint sind, um exemplarische Aufzählungen, in denen mehrere Geschlechter vertreten sind, oder aber es sind Übernahmen von (meist im generischen Maskulinum verfassten) Formulierungen und dominanten Begrifflichkeiten aus dem jeweils zeitgenössischen Diskurs (so wird in der Filmliteratur der 1910er und 1920er Jahre z. B. meist nur von »dem Filmschauspieler« gesprochen). Um hier keine historischen, geschlechtsspezifischen Eindimensionalitäten in der Relektüre einfach unkommentiert einzuebnen, werden daher stellenweise diese männlichen Formen übernommen, um – im Kontrast zur gendergerechten Schreibweise – gerade auf diese Eindimensionalität der Debatte zu verweisen. An manchen Stellen – vor allem im Hinblick auf die zeitgenössischen Kritiker:innen und Autor:innen kann – auf Grundlage der gesichteten Quellen – davon ausgegangen werden, dass sich an den Kino- und auch Rundfunkdebatten in den meisten Fällen Männer äußern. Um aber ggf. dennoch vorhandene Akteurinnen nicht zu unterschlagen, werden auch hier in der Regel genderneutrale Formulierungen genutzt.

189 Siehe hierzu auch Diederichs (2001, 127).

Der Filmschauspieler

Das Schauspiel des tonlosen Films ist zunächst – resultierend aus der Tatsache des fehlenden Wortes – ein kritisch hinterfragtes Unterfangen, weil viele Autor:innen (wie zu Beginn dieses Kapitels bereits gezeigt werden konnte) aus dem fehlenden Wort fehlenden Intellekt und Geist der Handlung ableiten. Der schlechte Ruf des Kinos, was seinen Status als kulturelles Gut betrifft, sorgt so dafür, dass die Theaterschauspieler:innen zunächst zögerlich Rollen beim Film annehmen und teilweise sogar nicht annehmen dürfen (vgl. Schweinitz 1992, 223f.; Duenschmann (2002 [1912], 97). Heinrich Stümcke stellt dabei den Wert des Filmschauspiels für den ernstzunehmenden Schauspieler grundsätzlich in Frage:

»Wie sollten Bühnenkünstler, die diesen Namen verdienen, auf die Dauer Befriedigung an einer Tätigkeit finden, die ihnen grundsätzlich den Verzicht auf ihr schönstes und stärkstes Kunstmittel, das *lebendige Wort*, aufzwingt und ihre mimische Ausdrucksfähigkeit eben durch diesen Verzicht schließlich zu grober und breiter Veräußerlichung aller Empfindungen im Stil eines Taubstummten oder Naturmenschen führen?« (Stümcke 1992 [1911/12], 244f.; Herv. i. O.)

Zunächst fällt auf, dass hier erneut »der Mensch« im Medium eine Kategorie ist, die zugleich Ausschlüsse produziert, nämlich dann, wenn ihr ›andere‹ Menschen als deviant bzw. von einer Norm abweichend gegenübergestellt werden. Der diskreditierende Vergleich zu »Taubstummten oder Naturmenschen« dient hier also dazu, über die Kategorie des Menschen und vermeintliche ›qualitative‹ Unterschiede, denen er unterliegt, die Unzulänglichkeiten des Films zu verdeutlichen. Die Licht-Gestalten auf der Leinwand werden so zu einer devianten Art Mensch erklärt und der Film dadurch (anthropomorphisiert) zur devianten Art Kunst. Zugleich ist die übertriebene Gestik und Mimik der frühen Schauspielversuche im Film vielfach Auslöser für Kritik bzw. wird dem Kinomimen-Spiel abgesprochen mehr als nur grobschlächtige Basis-Emotionen zu vermitteln.

»Das Charakteristikum der *cinéma*-Phantasien ist die Rapidität und die Konzentration der Handlung. Die Autoren dieses neuen Theaters sehn sich einem nervösen Visorium (ist das Wort, als Gegenstück zum ›Auditorium‹, gestattet?) gegenüber, einem Publikum, das in gedrängten Minuten viel und vielerlei sehen will. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit der Stilisierung. Die Personen, die vor der Linse des Aufnahmeapparates agieren, dürfen gemeinhin nur eine Eigenschaft haben – eben jene, die ihre Erlebnisse herbeiführt und verwirrt. Die *cinéma*-Menschen sind entweder nur verliebt oder nur trunksüchtig oder nur edelmütig – die ›Totalität‹ ihres Wesens [...] sich entfalten zu sehn, dazu hat ihr Publikum keine Zeit.« (Hardenkopf 1992 [1910], 157; Herv. i. O.)

Hardekopf akzeptiert dabei zwar, dass das Kino rein visuell funktioniert, leitet daraus aber ab, dass sein Rollen-Repertoire und seine Ausdrucksmöglichkeiten auf ein zu bewältigendes Maß an Stereotypen reduziert werden müssen. Nicht ganz so einseitig sieht es Joseph August Lux, der die Stereotypisierung zwar ebenfalls als Stilisierung, jedoch als eine bewusst auszunutzende verstanden wissen will:

»Im Kinodrama haben alle körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die Wucht des Temperaments, die dahinstürmende Kraft der Bewegung, die Starrheit des Schrecks, kurz der ganze Wechsel von Stimmungen und Ausdrucksmöglichkeiten keine [...] Gelegenheit zur Entfaltung wie auf der Bühne; sie müssen reduziert werden, umgesetzt in Gebärde und Mimik, kurz: stilisiert.« (Lux 1992 [1913/14], 319f.)

Bei dieser Stilisierung geht es allerdings nicht um Übertreibung oder die ›große Pose‹, sondern zunehmend um Natürlichkeit bzw. eine dezente emotionale Urwüchsigkeit der gewählten Gesten.¹⁹⁰ »Das Kinoschauspiel beruht auf Pose, was aber keineswegs die Natürlichkeit ausschließt, die die schwierigste aller Posen ist« – so fasst es Lux (ebd., 319) zusammen. Und diese Natürlichkeit gilt eben auch und besonders für das Mienenspiel:

»Unter Mimik ist nicht Gesichterschneiden zu verstehen, keine Grimasse, kein Verzerren der Muskeln – es ist unglaublich, wie groß die Einfachheit des Ausdrucks sein muß, und wie gerade die stärkste Wirkung in den leisesten Zeichen beruht.« (Ebd., 320)

In solchen und ähnlichen Beschreibungen erwächst ein Bewusstsein für die besonderen Anforderungen des Filmschauspiels, das sich einerseits durch den Wegfall des Wortes stärker auf den Körper fokussieren muss als im Theater, dennoch aber – durch die Nähe des Kamera- und damit des Zuschauer:innenblicks – nicht in eine raumfüllende, große Gestik ausarten darf, sondern vielmehr ein nuanciertes Mienenspiel erfordert.

Als zentrales Beispiel für eine gelungene Form dieser Art des Schauspiels dient Lux Asta Nielsen (vgl. ebd.; sowie ders. 2004 [1914], 197ff.)¹⁹¹ – und damit eine Schauspielerin, die eine ganze Vielzahl an Kritiker:innen zu Lobeshymnen

190 Zur Frage von Stereotypisierung und Schauspiel im frühen Kino siehe auch Schweinitz (2006).

191 Dass mit dieser Schauspielerin einer der ersten Stars des frühen Kinos als Beispiel gewählt wird, stellt die Diskussion um die über das Medium gesteigerte Individualität von ›echten Menschen‹ an dieser Stelle noch zusätzlich aus. Siehe dazu auch erneut die Anmerkungen zum Star-Begriff in Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

verleitet.¹⁹² Denn entgegen dem Vorwurf der stupiden Reduktion und Stereotypisierung wird – u. a. anhand von Nielsen – mehr und mehr die Vielfältigkeit des visuellen Ausdrucksrepertoires gelobt. Walter Turszinsky etwa beschreibt Niensens Schauspiel explizit als sprachkompensierend, indem er ihrem Körper auditive Wirkungen zuschreibt:

»Hier aber vermisst ohnehin niemand die Sprache: und ein Jeder ist atemlos hingegen an diese Kunst, die die Tastatur der Gedanken und Gefühle auch ohne Unterschätzung durch das Wort so laut, so klingend, so in allen feinsten Tonvibrationen vernehmbar anzuschlagen weiß [...]«. (Turszinsky 1992 [1913], 354)

Die anthropomediale Relationierung kreiert hier also eine außerfilmisch kaum denkbare ›auditive Körperlichkeit‹. Auch Tannenbaum attestiert ›der Nielsen‹ ein besonderes, intuitives Darstellungstalent (gemessen an den Bedingungen des Films), welches eben nicht aufgesetzt oder stereotypisiert sei, sondern den Ausdruck wahrer Gefühle bewerkstellige:

»Vielmehr scheinen bei ihr Geste und Mimik der konsequente, innerlich bedingte Ausfluß seelischer Regungen zu sein. Ihr Körper muß einfach so, wie er es tut, auf alle Affekte reagieren. So erleben wir in der Körperkunst Asta Niensens die Affekte unmittelbar. Und hierin zeigt sich das wahre Wesen der spezifisch kinematographischen Mimik [...]. Die Schauspieler der Sprechbühne pflegen gewöhnlich diese mimische Begabung nicht zu besitzen, so daß sie vor der Kamera versagen, zumal sie der (allgemeinen) Ansicht leben, der Kino erfordere nichts als eine unmäßige Übertreibung aller das gesprochene Wort unterstreichenden Gesten der Sprechbühne und des alltäglichen Lebens.« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 316f.)¹⁹³

In der Auseinandersetzung mit dem filmischen Körper Asta Niensens werden somit die zentralen Argumente der Kinokritiker:innen umgewendet: Indem der Körper selbst zur ›Tastatur‹ wird, zum nicht verbal aber emotional ›laut‹ und ›klingend‹ tönenden Ausdrucksmittel, kompensiert er seine Sprachlosigkeit und lässt die Affekte sogar (trotz medialer Vermittlung bzw. gerade durch sie) unmittelbarer erscheinen, als in der sprachlichen Codierung bzw. im Theater. Der Film und seine Anforderungen lassen damit das Schauspiel bei Tannenbaum zur exklusiven ›Körperkunst‹ (ebd.) werden.

192 Auch bei Balázs findet sich ein exklusiver Text über Asta Nielsen, der ihrer schauspielerischen Leistung huldigt mit dem mehrfach wiederholten Credo: »[...] senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreicht« (vgl. Balázs 2001 [1924], 108; 109; 111).

193 In diese Beschreibung von Nielsen als Film-Individuum gliedert sich somit die vor allem von Voss (2010) aufgerufene Affekt-Ebene anthropomedialer Relationen mit ein.

Während sich diese Einschätzungen allerdings in den meisten Fällen auf den »real-körperlichen« Schauspieler beziehen, zeichnet sich zunehmend ein Bewusstsein dafür ab, dass es bei der Kunst des Films nicht direkt um die Darsteller:innen geht, sondern spezifischer um ihr Auftreten als flächige Projektion auf der Leinwand. Bei Emil Faktor ist es erneut Asta Nielsen, die ihm als Grundlage für diese Erkenntnis dient. Am Rande einer Filmkritik schreibt er über eine reale Begegnung mit ihr im Kinosaal, dass »[m]an erschrickt, wenn man sieht, daß sie nicht bloß eine Schöpfung der Photographie ist« (Faktor 1992 [1913], 350). Die Ablösung des Filmschauspiels von der realen Person der Schauspieler:in wird hier als Schreck geschildert und belegt dabei, dass das Schreiben über die Körperlichkeit »der Nielsen« in erster Linie ein Schreiben über ein rein filmisches »Video-Individuum« ist. Die Etablierung des Star-Systems Hollywood'scher Prägung, die spätestens mit den 1910er Jahren einsetzt (vgl. z. B. deCordova 2001), kann als weiterer Beleg für das steigende Bewusstsein für diese Möglichkeiten künstlicher Identitätskonstruktion angesehen werden.

Dass diese Abtrennung des eigenen, filmischen Counterfeits dabei für die Darsteller:innen selbst problematisch sein kann, beschreibt indessen Duen-schmann (2002 [1912]):

»Nun kommt aber bei der Lichtbildbühne auch noch *das für den Schauspieler geradezu verhängnisvolle Moment der mechanischen optischen Vervielfältigung* hinzu. Im Theater gibt der Schauspieler, sei es im Drama, sei es in der Pantomime, das Beste, was er in intellektueller oder gemütlicher Beziehung zu bieten hat, schließlich nur den Hunderten oder höchstens Tausenden preis, die er während der Zeit seines Auftretens sich gegenüber sieht. Im Kinematographen dagegen tut der Schauspieler zwar scheinbar dasselbe, aber dabei in einer *für ihn selbst völlig einseitig bestimmten und fixierten Weise* (wie bei einer Photographie), und dies noch dazu vor einer ihm gänzlich fremden Menge von Hunderttausenden und Millionen, mögen sie nun seinem eigenen Vaterlande angehören oder fremden Ländern. Wahrlich, wer ein Herz im Leibe hat, um mitzufühlen, was es heißt, in dieser Weise sich bloßzustellen (das ist das richtige Wort dafür), wird verstehen, warum die Schauspieler im Kinematographen die Namenlosigkeit bevorzugen [...].« (Ebd., 97; Herv. i. O.)¹⁹⁴

194 Siehe hierzu auch Walter Benjamins zeitlich etwas nachgeordnete Beschreibung der Filmkamera und des zugehörigen Dispositivs als Test-Apparatur (Benjamin 2002 [1936]): »Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Das letztere hat zweierlei zur Folge. Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film. Er umfaßt eine gewisse Anzahl von Bewegungsmomenten, die als

Duenschmann sieht diese Ablösung der eigenen schauspielerischen Leistung und damit ihre vom eigenen Körper unabhängige, mehrfach verwendbare und damit qualitativ wie quantitativ unkontrollierbare Erscheinungsweise als Grund dafür, warum die Schauspieler:innen des frühen Films (im Gegensatz zu ihren Kolleg:innen vom Theater) zunächst meist namentlich unerwähnt blieben – und er sieht dies gleichzeitig als Grund dafür, warum Film und Theater (allein aufgrund ihrer unterschiedlichen Schauspiel-Modi) als eigenständige, getrennte Kunstgattungen betrachtet werden müssten (wie es z. B. auch Gemälde und Orchesterkonzert seien) (vgl. ebd., 96f.). Die (etwa namentlich fixierte) Individualität der Schauspieler:innen ist somit durch die technischen Bedingungen des Films in mehrfacher Hinsicht tangiert. In der zu dieser Zeit noch gängigen Anonymität der Darstellenden deutet sich damit zunächst eine von ihnen abgelöste, eigene Individualität der Leinwandgestalten an. Interessant ist in einem nächsten Schritt aber, dass mit zunehmender Etablierung des Films schließlich doch die Namen der Schauspieler:innen – nicht zuletzt als Verkaufsargument – Einzug in die Vor- und Abspanne der Filme und die sie begleitenden Werbe-Paratexte halten (vgl. deCordova 2001). In Weiterführung Duenschmanns könnte diese (Wieder-) Vereinigung von Darsteller:in und Dargestelltem (über das Vehikel des Namens als identitätsstiftendem Verbindungselement) daher als finale Anerkennung und Durchsetzung des Films als Kunst gelesen werden: Der:die Filmschauspieler:in – als Darsteller:in innerhalb einer eigenen Kunstgattung – kann dann auch als Künstler:in in diesem darstellerisch-technischen Gefüge wieder hervortreten. So oder so schreibt sich in Duenschmanns Überlegungen, auch wenn er dabei weniger die Leinwandgestalten an sich, als deren »verhängnisvolle« Bedeutung für die Schauspieler:innen fokussiert, eine explizite Aushandlung der Grenze des neuen Mediums anhand des Menschen ein.

Am Beispiel dieser Schauspiel- und Schauspieler:innen-Kritiken und damit konkret verhandelter darstellerischer Leistungen (wie die Asta Nielsens) lassen sich also die zwei skizzierten, zentralen Ansatzpunkte aufzeigen, an denen sich die Kinodebatte in eine Körperdebatte wandelt. Während die einen sich noch sehr

solche der Kamera erkannt werden müssen – von Spezialeinstellungen wie Großaufnahmen zu schweigen. So wird die Leistung des Darstellers einer Reihe von optischen Tests unterworfen. Dies ist die erste Folge des Umstands, daß die Leistung des Filmdarstellers durch die Apparatur vorgeführt wird. Die zweite Folge beruht darauf, daß der Filmdarsteller, da er nicht selbst seine Leistung dem Publikum präsentiert, die dem Bühnenschauspieler vorbehaltene Möglichkeit einbüßt, die Leistung während der Darbietung dem Publikum anzupassen. Dieses kommt dadurch in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters. *Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einführt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet*« (ebd., 174f.; Herv. i. O.). Auch Benjamin beschreibt hier also den Film als anthropomediale Relation, aus der er theoretische Erkenntnisse für die Beschaffenheit des Mediums ableitet.

stark auf die vorfilmische Arbeit der konkreten Schauspieler:innen beziehen und auf die Notwendigkeit ihrer Anpassung an das filmische Material, fokussieren andere bereits deutlicher das filmische Vermögen zur Körperdarstellung. Während die einen demzufolge die Leistung der Schauspieler:innen in den Mittelpunkt stellen, ist es bei anderen die Leistung des Mediums selbst, die, im Abgleich mit der Darstellung, relevant wird.

Tannenbaum etwa ist der ersteren Linie zuzuschreiben; z. B. wenn er immer wieder Theaterbühne und Kinobühne miteinander abgleicht, dabei aber die Sprachlosigkeit und Flächigkeit des Filmbildes nicht direkt als Medien-Konstituenten beschreibt, sondern immer nur als Rahmenbedingungen für die eigentliche Kunst des Schauspiels. Dabei sieht er in der Befreiung vom Wort durch den Film in erster Linie eine Befreiung des Schauspielers gegeben, der ungebundener in der körperlichen Interpretation seiner Rolle sei als der Theaterschauspieler, der durch den Text stark an den Willen des Dichters gekoppelt bleibe. Der Dichter-Status verlagere sich so auf den Schauspieler:

»Neben dem Kinodichter ist der Kinoschauspieler ein produktiver Künstler, wenn es wahr ist, daß die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend, in der Verkörperung selbstschöpferisch ist. Ganz gewiß ist dem Schauspieler des Kinos ein weit größerer Spielraum zur individuellen Gestaltung seiner Rolle gegeben als dem Schauspieler der Sprechbühne, der durch die gegebenen Textworte in großem Maße an den Dichter und sein Wollen gekettet ist.« (Tannenbaum 1992 [1913/14], 314)

In diesem Zusammenhang ist es also auch Tannenbaum, der in der Ausschaltung der Sprache eine neue Wertigkeit des körperlichen Ausdrucks erkennt, die ein besonderes Können bzw. einen geeigneten darstellerischen Modus des Schauspielers erzwingt und genau darum grundsätzlich einen künstlerischen Wert besitzen kann:

»Der Kino erfordert [...] einen absolut eigenen Stil des Schauspielens, der sich von dem der Sprechbühne wesentlich unterscheidet. Des Kinoschauspielers einziges Instrument ist sein Körper. Durch ihn allein muß er uns sein Wollen kundtun. Vor allem ist es dazu bei der flächenhaften Erscheinung aller Dinge im Kinobilde nötig, daß der Kinoschauspieler stets reliefartig in der Bildebene spielt, so daß alle seine Bewegungen klar und in einem ganz ungebrochenen Rhythmus zum Ausdruck kommen. Dann aber verlangt das Lichtbild eine ganz besondere Art mimischer Begabung [...]« (Ebd., 316)

Erneut zeigt sich hier jedoch, dass die Kunst des Films bei Autor:innen wie Tannenbaum in der voraussetzungsvollen Arbeit des Schauspielers gesucht wird

und nicht oder nur nachgeordnet im filmischen Bild selbst. Denn Tannenbaum macht die Qualität der Darstellung explizit vom Einsatz der Körperlichkeit vor der Kamera abhängig und weniger – oder zumindest nur indirekt – von der Bildgestaltung an sich. Die Technik (in Form der Kamera) erscheint als starrer Aufzeichnungsmechanismus, während die Darsteller:innen die dafür geeigneten, flexiblen und flächentauglichen Ausdrucksmöglichkeiten finden müssen. Der Anthropozentrismus Tannenbaums erscheint quasi ›puristisch‹, weil der *Mensch auf Bildebene* zwar das zentrale Gestaltungselement des Films ist, dessen Kunstfertigkeit als Medium aber vom *realen Menschen* (also vom Schauspieler und nicht seinen bildlichen Reproduktionsmöglichkeiten) abhängt¹⁹⁵. Dies ist bei Tannenbaum auch in Bezug auf die Frage nach der *szenischen Anordnung* zu spüren, in der (ergänzend zur Zentralstellung von *Handlung* und *Mimik*; s. o.) vordergründig der nicht-menschliche, technische Aspekt ihrer Bilderscheinung angesprochen wird (namentlich Flächigkeit und Dinglichkeit), und wobei dennoch der ›dem Medium äußerliche Mensch‹ das Zentrum der Gestaltung bleibt:

»Da durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden, ist es vor allem nötig, dem szenischen Rahmen eine gewisse Monumentalität zu verleihen. Denn ein minutiöser Hintergrund, auf dem durch Möbel, Palmen, Figuren und Figürchen ein wirres, charakterloses Liniengemenge entsteht, kann niemals gegen den Kinoschauspieler wirkungsvoll kontrastieren. Seine Person und seine Gesten werden einfach verschluckt, das Bild bleibt völlig wirkungslos.« (Ebd., 318)

Dem (bereits weiter oben angesprochenen) Risiko des Identitätsverlustes im Bild, dem Mensch bzw. Darsteller:in ausgesetzt ist, gilt es also zu entgehen, indem auch die Szenerie so geschaffen wird, dass sie den Menschen in der Flächigkeit nicht untergehen lässt.

Und doch wird an Stellen wie diesen ebenso deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Leistung und Arbeit des Filmschauspielers (als quasi realweltlich-anthropozentrische Perspektive) stets kurzzeitig von der Frage nach dem *darstellenden Menschen* zum *dargestellten Menschen* (also in eine anthropomorphozentrische Perspektive) kippen kann – eine Argumentationsfigur, die sich gleichsam und zunehmend bei den noch folgenden Autor:innen finden lässt; dann nämlich, wenn in der Beschreibung der technischen und bildgestalterischen Bedingungen, die ein spezifisches Agieren erfordern, so etwas wie eine Eigenartigkeit des Mediums selbst aufscheint.

Generell bleiben Tannenbaums Beschreibungen der Kunstfertigkeit des Films aber an der Kunstfertigkeit des tatsächlichen Schauspielers haften und stehen

195 Dies wird in Bezug auf Bloem (1922) in Kapitel 3.1.3 ebenfalls noch zu sehen sein.

damit stellvertretend für die eher darsteller-zentrierte argumentative Richtung der Kino/Körper-Debatte.

Während bei Tannenbaum die Verknüpfung von realem Darsteller und seiner filmischen Aufzeichnung somit als äußerst eng beschrieben wird und daher die Fertigkeit des Filmbildes maßgeblich von der Fertigkeit seiner Darsteller:innen und ihrer Eignung für die Anforderungen der Leinwand abhängt, stehen auf der anderen Seite Denkansätze, die – ebenfalls anhand des:der Schauspieler:in, aber in anderer Art und Weise – gerade im Modus der Reproduktion und der Ablösung des Leinwandbildes von der (menschlichen) Vorlage den Innovationscharakter des Films ausmachen. Diese Denkrichtung findet sich z. B. bei Alfred Polgar, der nahezu euphorisch die Möglichkeiten der Reproduktion beschreibt:

»Und da möchte man Theaterdirektor und Schauspieler sein. Was für ein Leben! Einmal spielt der Schauspieler und damit auch zugleich hunderttausendmal. Und immer genau so gut wie bei der Premiere. Und in zweihundert Städten zu gleicher Zeit. Und in sämtlichen Kultursprachen der Erde. Und wenn der Film lang genug dauert, erlebt der Mime das Wunder der ewigen Jugend. Sitzt als alter Mann in seinem Palais Unter den Linden und entzückt zur selben Zeit als Bonvivant und Springinsfeld die jungen Mädchen von Adelaide und Budapest. [...] Welche Disziplin in jeder Aufführung, welch rascher Szenenwechsel, welches gesunde, herrliche Tempo!« (Polgar 1992 [1911/12], 164)

Im Gegensatz zu Duenschmann, der – wie oben geschildert – die Ablösung des filmischen vom realweltlich-darstellenden Menschen als »verhängnisvoll« für letzteren beschreibt, sieht Polgar genau darin eine besondere Fähigkeit des Mediums. Mit den Mitteln des Films wird der Mensch seiner räumlichen und zeitlichen Beschränktheit enthoben und durch das Kino (das hier als eine Art Zaubermaschine erscheint) zu einem überzeitlich, überräumlich und damit fast schon übermenschlich zu denkenden, eigenständigen Wesen befördert. Das Können der Schauspieler:in vor der Kamera tritt folglich – in enger Auseinandersetzung mit ihr – hinter das Können der Kamera und der Projektion selbst zurück bzw. geht es mit ihr eine Art leistungssteigernde Symbiose ein.

Tendenziell ist dies auch in den Schilderungen zu finden, die sich mit Prozessen der Selbstoptimierung von Schauspieler:innen beschäftigen, die durch die Nutzung der Kamera zur Eigenanalyse auftreten. Walter von Molo beschreibt diesen neuen Modus der Selbstkritik, der erstmals über das Medium Film das eigene Schauspiel für die Filmmimen selbst sichtbar werden lässt:

»In neuester Zeit benützen auch Schauspieler den Kinematographen, um ihre eigene Wirkung zu studieren. Der Schauspieler oder die Schauspieler:in läßt sich

in der zu kontrollierenden Rolle aufzunehmen und sieht sich dann agieren, ein Ding, das bisher den Schauspielern gänzlich verwehrt war« (von Molo 1992 [1910/11], 37).¹⁹⁶

Das künstlerische Vermögen der Darsteller:innen scheint hier durch die Technik in seiner Perfektion in zuvor unmöglicher Weise steigerbar zu werden, indem aus der Objektivierung des eigenen Spiels eine subjektive Veränderung hervorgerufen wird.¹⁹⁷

Wie sich in diesen beispielhaften Äußerungen zeigt, verschränken sich in Bezug auf den:die Schauspieler:in die Ebenen von Medium und Mensch noch enger als zuvor – und das nicht nur über den Umgang des Menschen mit dem Medium und seinen beschränkten Möglichkeiten; auch der Einfluss der technischen Bedingungen auf den Menschen scheint weitere Akzeptanz zu gewinnen. Hinzukommt, dass anhand des Schauspieler:innenkörpers die Fähigkeiten der neuen Filmkunst selbst zunehmend deutlich hervortreten, indem dieser verfremdet, transformiert und stilisiert wird auf eine Art und Weise, die in anderen Künsten so nicht realisierbar scheint. Während auf der einen Seite somit die Einschränkungen der Darsteller:innen durch den Film als künstlerische Herausforderung zur Legitimation des Mediums beitragen, geraten gleichermaßen die Ergebnisse dieses Produktionszusammenhangs als ästhetische Phänomene in den Blick, die sich mehr und mehr von realer Darstellerin und realem Darsteller ablösen.

Die folgenden beiden Abschnitte führen genau diese Überlegungen fort, indem sie aufzeigen, wie über das Motiv des Menschen und seine veränderte Erscheinungsweise im Medium selbst medientheoretische Erkenntnisse gewonnen werden.

Körperlichkeit vs. Flächigkeit: Der Verlust der dritten Dimension

Etwas ist anders an diesen Wesen, die auf der Leinwand erscheinen – so viel ist den Kritiker:innen des frühen Films schnell bewusst. Dabei gibt es zweierlei Aspekte, auf die sich diese Unterscheidbarkeit von Leinwand-Individuum und tatsächlichem, realweltlich auftretenden Individuum beruft: Zum einen ist es die *Verzerrung* und *Perspektivierung* des Menschen durch das Filmbild und zum anderen die *Flächigkeit* des menschlichen Körpers, der sich eben nicht mehr als Körper im Raum und in drei Dimensionen manifestiert, sondern lediglich als graugestuftter Schatten auf einer zweidimensionalen Fläche.

196 Erwähnt wird diese Neuerung in der Schauspielführung z. B. auch von Alfred Klaar (1992 [1913], 345f.).

197 Siehe zum Film als Testapparatur des Schauspielers erneut Benjamin (2002 [1936], 174f.; sowie hier FN 194).

Letztgenannter Ansatz findet etwa bei Egon Friedell (1991 [1913]) seine Verhandlung, wenn dieser die Rede zu einer Kino-Eröffnung in Berlin – bewusst selbstironisch – folgendermaßen beginnt:

»Ich muß um Entschuldigung bitten, wenn ich in drei Dimensionen vor Ihnen erscheine, denn die dritte Dimension scheint ja jetzt langsam im Theater aus der Mode zu kommen. Und da [...] nicht die Kunst das Leben nachahmt, sondern umgekehrt das Leben sich nach der Kunst richtet, so werden wir vielleicht auch im Leben allmählich die dritte Dimension verlieren. Nun, wie dem auch sei, vorläufig haben wir sie noch und vielleicht mehr. Jedenfalls wird wohl niemand unter Ihnen leugnen wollen, daß *ich* drei Dimensionen besitze.« (Ebd., 201f.; Herv. i. O.)

Die Unterscheidbarkeit von körperlich anwesendem und damit ›realem‹ *Ich* und den dimensional reduzierten Gestalten des Kinobildes scheint demnach einwandfrei getroffen werden zu können – wenn sich auch der Verlust der dritten Dimension in anderer Hinsicht als tragisch erweisen kann, wie Polgar chauvinistisch bilanziert:

»Peinlich wird die Sublimiertheit der kinematographischen Welt im Hinblick auf die vielen netten Mädchen, die da auf der weißen Bildfläche sich herumtummeln und ins Publikum lächeln. Es hat gar keinen Sinn, zurückzulächeln. Und es hat gar keinen Sinn, hinter der Leinwand auf die jungen Damen zu warten, bis das Theater aus ist. Sie kommen nicht. Gott Filmdreher hat sie bis auf weiteres zu sich genommen. [...] Hier ist dem Zuschauer ehrlich leid um die abhanden gekommene dritte Dimension.« (Polgar 1992 [1911/12], 164)

Polgar und Friedell wählen damit gleichermaßen ironische Herangehensweisen, um sich der Zweidimensionalität des Kinobildes anzunähern. Bemerkenswert ist aber, dass sie dadurch eine (körperliche) Realität außerhalb des Kinobildes konstatieren, die eindeutig nicht mit den flächigen Wesen des Films verwechselt werden kann – schon allein, weil diese Gestalten kein wirkliches »Ich« sind und somit selbst ihr Lächeln keiner Erwidderung bedarf.

Etwas ernster wird dieser Sachverhalt von anderen Autor:innen eingeschätzt, die die Flächigkeit und Farblosigkeit des Kinobildes, neben seiner Stummheit, als Beleg dafür anführen, dass das Kino keine Kunst sein könne und daher verworfen gehöre. Häfker etwa schreibt:

»Vergessen ist dabei: daß eben von allem Bühnenähnlichen die Leinwand nichts weiter *festhält* als einen Rest kalkiger Schatten ohne Farbe, Plastik, Tiefe, Ton, Geräusch, Sprache und so vieles andere. Daran scheitert die Kunst selbst hervorragender Schauspieler und muß sie scheitern« (Häfker 1992 [1913], 404; Herv. i. O.).

Auch Kuckhoff klingt eher kritisch, wenn er beschreibt wie in einer Vorführung »[...] die Darsteller auf der zweidimensionalen beschränkten Fläche vorüber [gingen], unfarbig, nur Licht und Schatten und [...] nur gestützt auf Geste, Bildwandel und Gesichtsausdruck« (Kuckhoff 1992 [1914/15], 412). Doch es gibt auch Vorschläge wie mit dieser Flächigkeit und Reduktion produktiv umgegangen werden könnte. Tannenbaum etwa sieht, in einem weiteren seiner Texte, die Zweidimensionalität des Bildes lediglich als eine zu berücksichtigende Rahmenbedingung für das Schauspiel, wobei die Darsteller:innen als rein optisches Material zu verstehen seien. Der Film müsse daher auch weniger mit den Maßstäben der darstellenden, sondern der bildenden Kunst bewertet werden:

»Das kinematographische Bild nimmt den Körpern ihre Plastik und läßt sie als Fläche wirken. Dieser Flächenwirkung gemäß muß der Schauspieler agieren und sich bewegen, wenn anders es ihm gelingen soll, Mimik und Geste zur eindringlichen Geltung zu bringen. Er muß also seine Bewegungen möglichst in der Bildebene spielen und zwar derartig, daß ihr Rhythmus, wenn er in der Fläche erscheint, nicht gebrochen und verzerrt wird, sondern ungezwungen dahinfließt. Der Kinoschauspieler ist in seiner Bildhaftigkeit eben, ganz anders als der Schauspieler auf dem Theater, rein Gegenstand der Optik. [...] Auch im Kinobild ist der Schauspieler als lebendiger, differenzierter Organismus zu betrachten. Grundsätzlich aber ist er bildhafte, raumwirkende, lineare, flächige Erscheinung; die Gesetze für seine Kunst können, besser gesagt, müssen zum Teil aus den Gebieten der bildenden Künste herübergeholt und beobachtet werden.« (Tannenbaum 2004 [1912], 171)

Tannenbaum versucht damit die immer wieder herangezogene Vergleichsfolie des Theaters durch die der bildenden Kunst zu ersetzen, um dadurch den Kunstwert der filmischen Flächigkeit im Rückgriff auf bereits etablierte Flächenkünste (Malerei, Grafik etc.) zu nobilitieren. Dabei verweist er auf einen wichtigen, dem Kinobild inhärenten Widerspruch, nämlich, dass in ihm der Mensch/Schauspieler zwar als »differenzierter« (man könnte auch sagen »menschlich-individuierter«) *Organismus* gegenwärtig bleibt, er sich aber dennoch auf der Leinwand selbst als lediglich flächige *Erscheinung* (also maximal »dinglich-individuiert«) manifestiert. Die menschliche Individualität (als körperliche Abgeschlossenheit) wird somit zum Scheineffekt; gleichzeitig aber gewinnt der Film daraus, wie es scheint, eine eigene, besondere, »individuelle« Dynamik.

Die gleichzeitige Körperlichkeit und Flächigkeit der rein optisch vergegenwärtigten Filmdarsteller:innen sorgt dafür, dass diese stets auf ihre eigentliche Abwesenheit verweisen. Diese Überlegung ist über Tannenbaum hinaus auch für Georg Lukács (1992 [1911]) zentral, der den Verlust der dritten Dimension vor allem als Verlust der Präsenz des Menschen im Aufführungsraum reflektiert. Der große Unterschied des Films im Vergleich zu allen anderen bisher dagewesenen dar-

stellenden Künsten sei eben, dass der Mensch hier nicht mehr körperlich anwesend sei (vgl. ebd. 301). Lukács will diesen Tatbestand jedoch nicht als Nachteil des Kinos anführen, sondern ganz im Gegenteil als Grund für seine Einzigartigkeit. Damit widerspricht er vor allem denjenigen Ansätzen, die das Kino lediglich als eine Möglichkeit zur Optimierung und zeitlich überdauernden Dokumentation des Theaters instrumentalisieren wollen. Dieses potenzielle Ziel der filmischen Theateraufzeichnung – also die Bewahrung des tatsächlich ›Theatralischen‹ durch den Film – sieht Lukács eindeutig als Fehlschluss an:

»Dieser schöne Traum ist aber ein großer Irrtum. Er übersieht die Grundbedingung aller Bühnenwirkungen: die Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen. Denn nicht in den Worten und Gebärden der Schauspieler oder in den Geschehnissen des Dramas liegt die Wurzel der Theatereffekte, sondern in der Macht, mit der ein Mensch, der lebendige Wille eines lebendigen Menschen, unvermittelt und ohne hemmende Leitung auf eine geradeso lebendige Menge ausströmt. Die Bühne ist absolute Gegenwart.« (Lukács 1992 [1911], 300f.)

Es geht Lukács dabei nicht um ein Ausspielen der einen Kunstform (Theater) gegen die andere (Film). Auch die »absolute Gegenwart«, die Vergänglichkeit, sei kein Mangel des Theaters, sondern genauer gesagt seine »produktive Grenze« (ebd., 301), durch die das Schicksalhafte des menschlichen Daseins erst auf die Bühne übertragbar werde. Der leibhaftige Mensch in seiner vergänglichen Gegenwärtigkeit scheint allein dazu in der Lage leibhaftige Schicksale zu verkörpern – eben weil diese genauso vergänglich und gegenwärtig sind. Das Kino aber entbehre genau dieser Eigenschaft der Unmittelbarkeit, gewinne dadurch jedoch andere Qualitäten:

»Das Fehlen dieser ›Gegenwart‹ ist das wesentliche Kennzeichen des ›Kino‹. Nicht weil die Filme unvollkommen sind, nicht weil die Gestalten sich heute noch stumm bewegen müssen, sondern weil sie eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen. Dies ist kein Mangel des ›Kino‹, es ist seine Grenze.« (Lukács 1992 [1911], 301f.)

Auch das Kino erhält damit eine »produktive Grenze«, die sein genuines Ausdrucksrepertoire definiert; wobei diese Grenze in der Frage des Menschlichen ihre präzise Bestimmung erfährt. Das Menschliche des Kinos ist eben nicht menschlich, auch wenn es im unreflektierten Rezeptionsmodus gern so erscheinen mag.

Indem Lukács hier den Menschen als Maßstab wählt, um diese Grenze festzulegen, stellt er das Mediale dem Menschlichen äquivalent gegenüber.¹⁹⁸

Aus dieser quasi (un)menschlichen »Negativdefinition« des Kinos heraus leitet Lukács ab, dass dieses in den Bereich der Fantastik drifte, weil es ermöglichen, einen Daseinszustand zu beschreiben bzw. zu inszenieren, der im echten Leben nicht möglich sei. Dieser sei dem Leben zwar sehr nahe, aber eben doch »von völlig anderer Art« (ebd., 302): Es ist »ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche« (ebd.), so beschreibt er den Effekt. In der Bewegung des Kinobildes und seinem ständigen, überzeitlichen Fluss sieht Lukács daher Ähnlichkeiten zum Bereich des Märchens oder des Traums, die zwar Verbindungen mit realweltlichen Vorstellungen eingehen, aber dennoch eine eigene Weltlichkeit erzeugen. Und das zeigt sich natürlich vor allem in den bewegten Gestalten:

»Das »Kino« stellt bloß Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Sinn, seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal. [...] Der Mensch hat seine Seele verloren, er gewinnt aber dafür seinen Körper [...].« (Lukács 1992 [1911], 304)

Lukács führt hier bereits 1911 eine Reihe von Argumenten auf, die auch noch weiterhin (s. o.) im Rahmen der Kinokritik diskutiert wurden; aber er wendet diese um zugunsten einer positiven Einschätzung des Films als Medium (des Menschen). Zwar sieht auch er in der Sprachlosigkeit den Verlust von Sinnhaftigkeit und Seele, dennoch aber liegt genau darin der Gewinn: Der Mensch wird darstellbar in seiner generellen, schicksalslosen Ereignishaftigkeit – als purifizierter Körper und purifizierte Bewegung. Der Körper scheint sich dadurch innerhalb des Filmischen zu etwas Neuem zu transformieren. So wird bei Tannenbaum der (menschliche) Körper in die Fläche eingeebnet, behält aber dennoch seinen körperlichen Verweiszusammenhang. Bei Lukács ist es nicht der Verlust des Körpers in der Flächigkeit, der ihn interessiert, sondern allein der Verlust der präsenten Seele (des »Ichs« wie bei Friedell) durch die Abwesenheit echter Menschen. Erst durch seine Medialisierung also wird es möglich, den (nur indirekt, über seinen Ausdruck mit Seele ausgestatteten) Körper als anderes, elementares Element des Menschen zu begutachten. Damit erweist sich Lukács bereits 1911 als Vordenker der neuen »Sichtbarkeit«, die über zehn Jahre später Balázs (2001 [1924]) beschrei-

198 Riegers These von der gegenseitigen Umkreisung und phantomhaften, gegenseitigen Bestimmung von Mensch und Medium findet hier einen nahezu expliziten Ausdruck (vgl. Rieger 2001 sowie den Abschnitt zur »Individualität der Medien« in Kapitel 2.3.2).

ben wird.¹⁹⁹ Die Seele verschwindet, der Körper bleibt in Stellvertretung durch das Kinobild erhalten und erweist sich dadurch als umso elementarer.²⁰⁰

In Lukács' ebenso wie in Tannenbaums Schriften äußert sich somit ein Bewusstsein für die andersartige, ›flächig-körperliche‹ Beschaffenheit der Kinogestalten, die dadurch von ihren realen, menschlichen Vorlagen (den Schauspieler:innen) mehr und mehr gelöst werden und eigene Qualitäten und Konturen gewinnen. Und es ist bemerkenswert, dass diesem scheinbar so selbstverständlichen Punkt so viel Aufmerksamkeit gewidmet wird. Klemperer beschreibt diesen Prozess der Bewusstwerdung dabei als einen Oszillationsprozess, je nachdem, ob man einen naiven oder reflexiven Blickwinkel auf das Filmbild wählt:

»Denn während der naive Zuschauer mit unbefangener Illusionskraft die bewegten Bilder als etwas wahrhaft Körperliches nimmt, dem er die Seele abfragt, kann der bewußtere Betrachter keinen Augenblick das Gefühl dafür verlieren, daß er es vielmehr mit ihren Schattenbildern zu tun hat.« (Klemperer 1992 [1911/12], 181)

Das Bewusstwerden der Illusion des Kinos (und damit in gewisser Weise der analytische Blick des Theoretikers bzw. der Theoretikerin) ereignet sich somit, laut Klemperer, in erster Linie in Auseinandersetzung mit dem Motiv des Menschen: Die Filmgestalt löst sich als Schatten vom realen Menschen ab und verweist dadurch auf ihren andersartigen Status. Dennoch bleibt ein enger Verweiszusammenhang zwischen Filmgestalt und Mensch bestehen, der wiederum das Menschliche ex negativo, d. h. im Nicht-Menschlichen bestimmbar werden lässt. Realweltliches Individuum und visuelles ›Individuum‹ werden so gegeneinander abgegrenzt und gegenübergestellt, wobei sich beide (als Schatten und Schattenwerfendes) in produktivem Sinne wechselseitig Grenzen verleihen. Das Erkennen der Schattengestalt wird so bei Klemperer, Lukács, Tannenbaum und weiteren Vertreter:innen der Debatte explizit zum Ursprung der bewussten Reflexion des Filmischen an sich – und damit zum Ursprung von Filmtheorie.

Verzerrung vs. Perspektive: Die Produktivität der Großaufnahme

Mit der Gegenüberstellung von *Körperlichkeit* (als Illusion) und *Flächigkeit* (als Tatbestand) des Kinos, die hier anhand des Menschen verhandelt werden, ist – wie angedeutet – ein erster Aspekt der bewussteren Reflexion über den Film als (einzelmedien)ontologische Größe (vgl. Leschke 2003) (jenseits seiner Produk-

199 Siehe dazu auch weiter unten die ausführlichere Auseinandersetzung mit Balázs *Der sichtbare Mensch* im Abschnitt 3.1.3.

200 Hintergrund für diese Parallelitäten im Denken ist möglicherweise auch die Bekanntschaft von Lukács und Balázs, die Hanno Loewy in seinem Buch *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino* als eine »Waffenbrüderschaft« skizziert (vgl. Loewy 1999).

tionsbedingungen) genannt. Ein zweiter Aspekt, anhand dessen die Spezifik des Mediums verhandelt wird, ist die *Verzerrung* und *Perspektivierung*, die durch das Filmbild generiert wird und die erneut vorrangig anhand menschlicher Körper eine Veranschaulichung erfährt. Schließlich zeichnet sich die Bildhaftigkeit des Kinos – neben der Verflachung von Körpern – durch eine Verzerrung und abweichende Verhältnismäßigkeit bzw. eine veränderte Perspektive auf den Körper aus, die in dieser fotografisch-bewegten Realitätsnähe erstmals innerhalb der filmischen Illusion realisierbar scheint. Auf diesen Zusammenhang weist erneut Tannenbaum hin:

»Jede Distanz in die Tiefe wird bei dem flächigen Nebeneinander und der perspektivischen Übertreibung der Kinematographie [...] zu einer entsprechenden Verkleinerung der entfernten Menschen und Dinge. Die handelnden Hauptpersonen müssen daher, wenn sie zueinander agieren, in einer waagerechten Linie stehen, um nicht in auffällige Größenunterschiede zu geraten.« (Tannenbaum (2004 [1912], 171)

Die Flächigkeit des Kinobildes kann somit den Eindruck körperlicher Konstanz irritieren, was vor allem dann passiert, wenn Vergleichsgrößen zur Verfügung stehen. Auf diese Gefahr weist auch Felix Salten in einem Artikel für das *Berliner Tageblatt* von 1913 hin, in dem er über die Vorführung des Kinetophons berichtet – einer frühen Kopplung von Grammophon und Film zur Erzeugung von Tonfilm, die auf Edison zurückgeht. Darin beschreibt er unter anderem die negativen Effekte, die das Auftreten des Tons für die Wahrnehmung des Films im Hinblick auf seine perspektivischen Abweichungen bedeutet:

»Nur die Unzulänglichkeiten des Kinobildes empfindet man jetzt stärker als je vorher: daß eine Person, die sich zwei, drei Schritte weit entfernt, gleich unverhältnismäßig klein wird. Daß niemand von den vorn Stehenden die Hand oder den Fuß gegen uns ausstrecken darf, ohne daß die Hand oder der Fuß sofort klotzig sich verdicken, als seien sie von einer plötzlichen Elephantitis befallen. Das Grammophon wird sich verbessern lassen, wird die menschlichen und instrumentalen Stimmen mit der Zeit natürlicher und vollkommen täuschend wiedergeben. Ob es aber gelingen wird, die photographische Linse dahin zu bringen, daß sie perspektivisch richtig zeichnet, ist einstweilen noch zweifelhaft. Und davon hängt die künstlerische Zukunft des Kinos wie des Kinetophons ab.« (Salten 1992a [1913], 50f.)

Während Salten also in der Weiterentwicklung des Grammophons bzw. in den Techniken zur (Re)Produktion der Stimme noch Steigerungspotenzial sieht, bezweifelt er, dass die Verzerrungen, die durch die Film linse entstehen, jemals so weit neutralisiert werden können, dass der Eindruck natürlich proportionierter

Menschen entstehen kann.²⁰¹ Die Möglichkeiten des Films, den Menschen über verschiedene Einstellungsgrößen und die Platzierung im Raum bewusst (abweichend) zu inszenieren, lehnt er ab zugunsten einer dem Theater analogen, realistischeren (weil sich in die Umwelt maßstabsgetreu einpassenden) Darstellung des Menschen. In einem weiteren Artikel von 1913 beschreibt er diese Problematik der Größenverhältnisse im Kino anhand des Films *QUO VADIS?* (I 1912, Enrico Guazzoni) und der in ihm auftretenden Figuren noch etwas genauer. Er stellt fest, dass für die im Theater vollzogene Raumin szenierung die zentrale »Maßeinheit der menschliche Körper« (Salten 1992b [1913], 364) sei, nach dessen Größe etwa auch die Kulissenmaler die Dimensionen der Bühne abstimmen (vgl. ebd.). Beim Film hingegen, sei dies durch die Perspektive und die Optik der Kamera anders:

»Im Kino ist der menschliche Körper kein Maß und keine Einheit. Seine natürlichen Verhältnisse werden wie auf einem Prokrustesbett oder wie in einem Lachkabinett verzerrt. Die Menschen erscheinen hier bald überlebensgroß, bald winzig klein. Das wirft sie so oder so ins Grotteske, bringt sie irgendwie in die Nähe von Clowns. Im selben engen Rahmen der Projektionsleinwand sehen wir jetzt einen einzelnen Darsteller, überwüchtig, allzu nahe, allzusehr vergrößert, sehen ihn eine Sekunde nachher zusammengeschrumpft, auf einer Straße, zwerghaft unter zwerghaften Figuren, und es ist kein Gedanke, daß wir da doch nur sein Spiel beobachten, es im Ernst oder Scherz auf uns wirken lassen können. [...] Der vergrößerte Nero wirkt wie ein Riese aus einer Praterbude. Die fünftausend Menschen im Zirkus wirken wie Ameisen; also gar nicht.« (Ebd.)

Der stetige Wechsel zwischen den Einstellungsgrößen erscheint Salten als gewichtiges Problem des Films, das sich im Besonderen an seinen menschlichen Motiven offenbart. Durch die perspektivische Verzerrung kommt Salten die Kunstfertigkeit des Kinos abhandeln, weil es den Menschen nicht so darstellen kann, wie er in der Realwelt erscheint.

Besonders interessant ist dabei, dass sich diese Problematik nicht auf die Raumgestaltung des Films allgemein bezieht, sondern – erneut – zentral auf die Darstellung des Menschen: Auch bei Salten scheint der Anthropozentrismus des Theaters im Film verloren zu gehen zugunsten einer – im wahrsten Sinne des Wortes – unverhältnismäßigen Inszenierung des Menschen, die einem ernstzunehmenden Kunstanspruch – durch die Wendung ins Grotteske und Clowneske

201 Abgesehen davon ist diese Beschreibung einer Art Konkurrenzverhältnis zwischen Bild- und Tonqualität natürlich ein weiteres spannendes Beispiel für die Frage nach dem Audioviduum als Anker medientheoretischer Überlegungen, weil dieses hier doch wieder in seine Einzelkomponenten (Bild/Körper und Klang/Stimme) aufgespalten und somit als mediales Gefüge adressiert wird.

– nicht mehr gerecht werden kann. In Anlehnung an die Maßstabstreue des Theaters kommt er darum auch in Bezug auf das Kino zu dem Schluss:

»Hier wie dort müsste das natürliche Körpermaß des Menschen die unveränderliche Einheit abgeben. Und nach Bedarf wäre die ganze Projektionsfläche oder nur ein Ausschnitt davon zu benutzen.« (Salten 1992b [1913], 365)

Die Leinwand solle daher Salten zufolge ungefähr die Ausmaße einer Theaterbühne haben, damit der Mensch auch im Film im rechten Verhältnis dargestellt werden könne. Nahaufnahmen wären analog nur in Form einer kleinen Kadrierung bzw. eines natürlich großen Ausschnitts auf der Leinwand darzustellen und nicht als tatsächliche Vergrößerung erlaubt. Gerade die filmischen Möglichkeiten des Bildes, abweichende Perspektiven herzustellen, werden damit von Salten verneint. Erneut wird so die Abweichung von der menschlichen Körperlichkeit zum Indikator für eine Einschätzung – bzw. Abschätzung – des Mediums.

Doch mit dieser Ablehnung der »neuen Perspektiven« des Kinos steht Salten relativ allein da, denn die meisten Kritiker:innen sehen früh ein, dass die vom alltäglichen Erleben oder Bühnenspiel abweichende – hier optische – Perspektivierbarkeit des Menschen durch den Film in produktiver Art gesteigert wird. Zentrales Beispiel ist in diesem Kontext wiederholt die Großaufnahme²⁰², die zur eindeutigen Abgrenzung vom Theater beiträgt, weil sie erstens konzentrierte, intersubjektive Blicke erzeugt und weil sie zweitens – und das ist für die hier verfolgte Frage noch relevanter – den ausschließlichen und überdimensionierten Blick auf das menschliche Gesicht und den Körper ermöglicht.

Baumler (1992a [1912]) und Kalbus (2002[1920]) etwa beschreiben diese Vorteile der Lichtspiel- gegenüber der Theaterbühne indem sie den durch die Kamera möglichen Blick auf kleinste Details der menschlichen Physiognomik hervorheben:

»Den Mangel des Wortes macht aber das Kino wieder wett durch die Ueberlegenheit seiner Technik, wenn es dem Zuschauer die überlebensgroß projizierte Großaufnahme des spielenden Darstellers zeigt. Wie erleben wir doch anschaulich und packend in solchem Filmbilde Mienen- und Gestenspiel, feinste Veränderungen und Regungen der Gesichtszüge und des Blickes! Wir miterleben jedes mimische Detail. Das ist ein entschiedener dramatischer Vorteil des Kinos vor dem Theater, dessen Optik uns Publikum vom lebenden Schauspieler fernhält.« (Kalbus 2002 [1920], 134)

202 Wobei auch hier vereinzelt kritische Stimmen auftauchen; etwa erneut die von Häfker. Über Kino wie Theater sagt er: »Das Mienenspiel ist hier aus der Nähe betrachtet unästhetisch« (Häfker 1992 [1913], 403f.; Herv. i. O.).

Und Baeumler erklärt:

»Durch das Lichtbild ist gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, der Mensch als Darsteller, Ausdruckskünstler, Schauspieler. Die Bühne des Films ist intim. Alle die feinen Verschiebungen der Züge des Gesichts, die sonst nur den Inhabern der Proszeniumslogen und der ersten Reihen des Parketts sichtbar wurden, die ausdrucksvollen Gesten, die leisen Bewegungen der Hand und der Lippen werden scharf und klar anschaulich. Eine Welt des Ausdrucks tut sich auf. Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden, sie werden vom Film zur Wirkung aufgerufen. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels bildet sich heraus. Nicht jeder taugt zum Kinodarsteller, das Lichtbild verlangt äußersten Ausdruck und Kraft.«
(Baeumler (1992a [1912], 192)

Während Kalbus dabei bereits stärker die Technik als Grundlage des künstlerischen Vermögens des Kinos im Blick hat, begreift Baeumler die Kamera und das Filmbild noch vorrangig als Abbildungstechniken, die zwar erstmalig, aber dennoch rein instrumentell dazu geeignet seien, kleinste Gesichts- und Körperregungen für ein großes Publikum zugänglich zu machen. Dennoch klingen bereits bei ihm die später von Balázs (2001 [1924]) formulierten Gedanken an, die in der neuen kinematografischen Perspektivierung und Darstellbarkeit des Menschen seine Wiederentdeckung feiern und die genau in diesem Vermögen des Films eine neue Kultur des Körpers erwachsen sehen, die über die Leinwand hinausgeht und dadurch zirkulär wieder den Menschen vor der Leinwand betrifft.²⁰³

Zentrale Bedeutung kommt der Großaufnahme schließlich bei Hugo Münsterberg zu. In seiner Studie *The Photoplay* (1916) geht es ihm zwar in erster Linie um die psychologischen Wirkungen des Films auf die Zuschauer:innen bzw. die Verkopplung psychischer und filmischer Funktionsmechanismen²⁰⁴ – diese aber leitet er aus konkreten Bildelementen und -ästhetiken des Films ab. So sind es

203 Auch wenn Baeumler hier also als bereits Balázs vorzugreifen scheint, so tut er dies nicht in der gleichen Konsequenz. Bei Baeumler ist noch nicht von der Natürlichkeit des Ausdrucks und der Fähigkeit des Filmbildes selbst die Rede, sondern noch von einer besonderen Eignung des Schauspielers. Balázs hingegen löst seine Konzeption der Darstellbarkeit des Menschen durch den Film schließlich aber vom Schauspiel und der Schauspieler:inneneignung ab und tätigt damit generellere Aussagen über das Menschliche und das Anthropomorphe im Filmbild. Dennoch finden sich auch bei Baeumler bereits Verweise auf eine übergreifende Gültigkeit seiner Aussagen für die »Menschheit als solcher«, die bei ihm vorrangig im Hinblick auf die Internationalität des Filmbildes relevant sind, weil dies dazu führe, dass das »allgemein Menschliche« (vgl. Baeumler 1992a [1912], 193) jenseits von Volksgrenzen sichtbar werde.

204 Die Frage nach der Parallelität von Psyche und Technik bzw. den psychotechnischen Verfahren des Films im speziellen und von Medien generell wäre im Hinblick auf die Frage der Anthro-

nicht in erster Linie empirische psychologische Effekte des Films, die Münsterberg interessieren, sondern vielmehr die Fähigkeit des Mediums mentale Prozesse abzubilden bzw. ästhetisch neuartig erfahrbar zu machen.

Das Close-Up stellt für ihn in diesem Kontext eine visuelle Umsetzung der menschlichen Aufmerksamkeitslenkung dar,²⁰⁵ die sich im Film einerseits (als Point-of-View-Shot) auf Gegenstände beziehen kann und lediglich dazu dient, die Handlung verständlich zu machen; viel elementarer scheint ihm aber andererseits die Großaufnahme des menschlichen Körpers und seiner Details für die emotionale Anteilnahme²⁰⁶ am Geschehen:

»An entirely new perspective was opened when the managers of the film play introduced the ›close-up‹ and similar new methods. As every friend of the film knows, the close-up is a scheme by which a particular part of the picture, perhaps only the face of the hero or his hand or only a ring on his finger, is greatly enlarged and replaces for an instant the whole stage. Even the most wonderful creations, the great historical plays where thousands fill the battlefields or the most fantastic caprices where fairies fly over the stage, could perhaps be performed in a theater, but this close-up leaves all stagecraft behind.« (Münsterberg 1970 [1916], 36f.)

Erneut dient an dieser Stelle das Theater als Vergleichsfolie zu dessen Inszenierungsmöglichkeiten Münsterberg den Film ins Verhältnis setzt. Während dort die

morphisierung von Technik nochmal eine ganz eigene Analyse wert, muss an dieser Stelle aber hinten angestellt werden.

205 Wie so oft schließt sich an die Frage des Films hier also nicht nur die Frage nach der Abbildung des Menschen als Körper im Bild an, sondern auch gleich die nach der Umsetzung psychologischer Vorgänge und Adressierung von (Zuschauer:innen-)Körpern durch das Filmbild (als anthropomediale Relation). Die Konzentration auf die Frage nach dem Audioviduum und daher nach der konkreten Abbildbarkeit äußerlicher Menschlichkeit im Film macht es allerdings notwendig, diese Fragen nach den weiterführenden oder tiefergehenden ›Menschlichkeiten‹ des Films bzw. ihrer Reflexion in der Filmtheorie außen vor zu lassen (siehe auch den vorhergehenden Kommentar in FN 204).

206 In diesem Zusammenhang verweist auch Münsterberg auf das Problem der Wortlosigkeit des Filmbildes, das seiner Meinung nach aber eben nicht durch den Einsatz von Zwischentiteln kompensiert werden muss, sondern vielmehr im Close-Up seine Lösung findet: Die inneren Vorgänge, die sonst sprachlich offengelegt werden, sind demnach über die Großaufnahme im körperlichen Ausdruck viel unmittelbarer zugänglich und ermöglichen so eine spezifisch filmische Umsetzung des Melodrams: »The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theater stage. The scheme of the close-up was introduced into the technique of the film play rather late, but it has quickly gained a secure position. The more elaborate the production, the more frequent and the more skillful the use of this new and artistic means. The melodrama can hardly be played without it, unless a most inartistic use of printed words is made« (Münsterberg 1970 [1916], 87f.; Herv. i. O.).

Details der körperlichen Beschaffenheit, der Mimik und der Gestik in der Entfernung verloren gingen, könne erstmals der Film sie vergrößert und bildfüllend ins Zentrum setzen²⁰⁷. Doch ist diese Vergrößerung nicht einfach mit der Benutzung eines Opernglases gleichzusetzen. Anhand einer Liebesszene macht Münsterberg die Leistung des Close-Ups und den Unterschied zum Theater deutlich:

»Any subtle detail, any significant gesture which heightens the meaning of the action may enter into the center of our consciousness by monopolizing the stage for a few seconds. There is love in her smiling face, and yet we overlook it as they stand in a crowded room. But suddenly, only for three seconds, all the others in the room have disappeared, the bodies of the lovers themselves have faded away, and only his look of longing and her smile of yielding reach out to us. The close-up has done what no theater could have offered by its own means, though we might have approached the effect in the theater performance if we had taken our opera glass and had directed it only to those two heads. But by doing so we should have emancipated ourselves from the offering of the stage picture, that is, the concentration and focusing were secured by us and not by the performance. In the photoplay it is the opposite.« (Ebd., 89f.)

Es ist also eine Frage der aktiven oder passiven Blicklenkung, die Münsterberg hier interessiert. Auch wenn es im Theater ein optisches Hilfsmittel erlaubt, körperliche Details auf der Bühne zu erkennen, so ist es gerade die Kunst des Kinos diese Blicke bewusst zu nutzen bzw. in das Kunstwerk selbst zu integrieren. Erstmals werden so der nahe Blick und das Körperdetail zu einem elementaren Teil des Kunstwerks selbst und nicht zu einer variablen Option für die Neugierigen.

Für Münsterberg ist dabei – aus psychologischer Sicht – vor allem die emotionale Wirkung dieses Gestaltungsmittels relevant. Da die Emotionalität der Handlung im Film nicht über das Wort transportiert werden könne, sei es die konkrete körperliche Aktion, die als alleiniger Modus der Mitteilung dienen müsse (vgl. ebd., 112ff). Doch genau darin sieht Münsterberg – analog zu den bisher geschilderten Ansätzen der Kinodebatte – den besonderen Wert des Films, der im Gegensatz zur Bühne dieses Zurücktreten des Gesamten zugunsten der Details ermöglicht, und das vor allen Dingen streng gekoppelt an den menschlichen Körper, der durch die verschiedenen Einstellungsgrößen und die Großaufnahme neu perspektiviert oder selbst (beim Point-of-View-Shot) zum Auslöser des Blicks wird. Die Bedeutung der Großaufnahme macht er allerdings primär am erstge-

207 Wobei auch hier selbst die gegenständliche Welt (in Form eines Ringes) erst am Körper des Menschen (am Finger) eine besondere Bedeutung entfaltet – so suggeriert es jedenfalls Münsterbergs Beispiel. Im Hinblick auf Engells und Wendlers Motivforschung (2009, 2011) hingegen, wäre es auch umgekehrt möglich den Ring als zentralen Akteur der Szene zu begreifen.

nannten Aspekt fest: Immer wieder sind es Körperteile, die Münsterberg als Anlass der Großaufnahme beschreibt und deren detaillierte Darstellung somit zum Sinn- und Zweck dieses Stilmittels werden.²⁰⁸ So sind es etwa das Gesicht und die Extremitäten, als zentrale Agenten von Gestik und Mimik, die ihm für die Bindung von Emotion und Bild am eindrucklichsten erscheinen. Gesicht, Hände und selbst Füße auf der Leinwand werden zum nicht-sprachlichen Substitut und Medium des Innenlebens des Menschen:

»The face alone with its tensions around the mouth, with its play of the eye, with its cast of the forehead, and even with the motions of the nostrils and the setting of the jaw, may bring numberless shades into the feeling tone. Here again the close-up can strongly heighten the impression. It is at the climax of emotion on the stage that the theatergoer likes to use his opera glass in order not to overlook the subtle excitement of the lips and the passion of the eyeballs and the ghastly pupil and the quivering cheeks. The enlargement by the close-up on the screen brings this emotional action of the face to sharpest relief. Or it may show us enlarged a play of the hands in which anger and rage or tender love or jealousy speak in unmistakable language. In humorous scenes even the flirting of amorous feet may in the close-up tell the story of their possessors' hearts.« (Ebd., 113)²⁰⁹

Die Kopplung der Einstellungsgröße an den Körper des Menschen ergibt so den besonderen Effekt, den erst das Kino in die Welt der Kunst einführt: Der bewegte

208 Zur Bedeutung der körperbezogenen Großaufnahme für spätere Filmtheorien siehe z. B. Deleuze (1989 [1983], 144ff.), der zunächst Affektbild, Großaufnahme und Gesicht eng verkoppelt, später aber auch andere Affektbilder abseits von Großaufnahme und Gesicht als Möglichkeit beschreibt (ebd. 152ff.).

209 Auch Münsterberg verweist allerdings auf Beschränkungen des filmischen Ausdrucks, die einerseits in der Farblosigkeit des Bildes begründet sind und zum anderen in den Grenzen der Steuerung des eigenen Körpers durch die Schauspieler:innen liegen: »Nevertheless there are narrow limits. Many emotional symptoms like blushing or growing pale would be lost in the mere photographic rendering, and, above all, these and many other signs of feeling are not under voluntary control. The photoactors may carefully go through the movements and imitate the contractions and relaxations of the muscles, and yet may be unable to produce those processes which are most essential for the true life emotion, namely those in the glands, blood vessels, and involuntary muscles« (Münsterberg 1970 [1916], 113f.). Auch wenn Münsterberg also das Vermögen des Films als Kunst bereits in den filmischen Techniken verortet, geraten hin und wieder die vorfilmischen Bedingungen (z. B. Schauspieler:innen) mit in seinen Blick. Dennoch scheint seine Fokussierung des Mediums als Aufzeichnungs- und psychologischer Ausdruckstechnik selbst bei diesen Rückgriffen auf die Frage nach der Schauspielkunst stärker an der Konstitution des Mediums selbst interessiert, als es etwa bei den Vertreter:innen der Kinodebatte der Fall ist, die tatsächlich die Frage nach dem Medium hinter die Frage nach der filmspezifischen Schauspielkunst zurücktreten lassen.

Körperausdruck wird erstmals in isolierter Form reproduziert sowie fokussiert und ermöglicht – jenseits sprachlicher Codierungen – die unmittelbare Expression des Gefühlslebens.

In seinem Zusammendenken von Großaufnahme (als technischer Fähigkeit) und menschlichem Körper (als gewählttem Motiv) koppelt Münsterberg damit die Erkenntnis über das Medium eben nicht direkt an die Zuschauer:innen und ihre psychologischen Dispositionen, sondern immer auch an den menschlichen Körper als Dargestelltes, an dem sich bestimmte Effekte/Affekte des Films am nachdrücklichsten offenbaren.

Nicht nur in Bezug auf die Großaufnahme wählt Münsterberg dieses Argumentationsmuster. Auch die (in diesem und den vorherigen Abschnitten) thematisierten Aspekte von Körperlichkeit und Flächigkeit, Verzerrung und Perspektive finden in seiner Beschreibung der filmischen Fähigkeiten ihren Platz und werden über das Menschenmotiv argumentativ verhandelt. Der Unterschied zwischen ›realer Welt‹ und ›filmischer Welt‹ scheint sich jedenfalls zentral am Schauspieler:innenkörper festmachen zu lassen, was in dieser etwas längeren Passage wunderbar hervortritt und einige der bisherigen Argumente verdichtet zusammenfasst:

»The really decisive distance from bodily reality, however, is created by the substitution of the actor's picture for the actor himself. Lights and shades replace the manifoldness of color effects and mere perspective must furnish the suggestion of depth. [...] The natural tendency might be to lay the chief stress on the fact that those people in the photoplay do not stand before us in flesh and blood. The essential point is rather that we are conscious of the flatness of the picture. If we were to see the actors of the stage in a mirror, it would also be a reflected image which we perceive. We should not really have the actors themselves in our straight line of vision; and yet this image would appear to us equivalent to the actors themselves, because it would contain all the depth of the real stage. The film picture is such a reflected rendering of the actors. The process which leads from the living men to the screen is more complex than a mere reflection in a mirror, but in spite of the complexity in the transmission we do, after all, see the real actor in the picture. The photograph is absolutely different from those pictures which a clever draughtsman has sketched. In the photoplay we see the actors themselves and the decisive factor which makes the impression different from seeing real men is not that we see the living persons through the medium of photographic reproduction but that this reproduction shows them in a flat form. The bodily space has been eliminated. We said once before that stereoscopic arrangements could reproduce somewhat this plastic form also. Yet this would seriously interfere with the character of the photoplay. We need there this overcoming of the depth, we want to have it as a picture only and yet as a picture which strongly suggests to us the ac-

tual depth of the real world. We want to keep the interest in the plastic world and want to be aware of the depth in which the persons move, but our direct object of perception must be without the depth. That idea of space which forces on us most strongly the idea of heaviness, solidity and substantiality must be replaced by the light flitting immateriality.« (Ebd., 178ff.)

Im Gegensatz zu Lukács ist es bei Münsterberg also nicht die Abwesenheit des menschlichen Körpers, die er als relevant beschreibt, sondern dass sich am menschlichen Körper die Flächigkeit des Filmbildes offenbart. Münsterberg schafft es dadurch, das Filmische als von der Realität unabhängigen Erfahrungsraum zu konstruieren, dessen besondere Eigenschaften sich nicht in der simplen Abwesenheit des Menschen (im Gegensatz zum Theater) erschöpfen, sondern die darüber hinausgehen, indem der Film anhand des menschlichen Körpers seine Flächigkeit ausstellt. Der (nicht allgemein geometrische, sondern spezifisch menschliche) Körper wird zur Fläche ohne Tiefe, die aus Licht und Schatten besteht und lediglich über die Perspektive räumliche Dimensionen suggeriert, die aber allein als Eigenschaften der Fläche zu denken sind.

Diese Flächigkeit der Menschendarstellung sieht Münsterberg nicht als Problem des Filmbildes, sondern als seine genuine künstlerische Leistung, denn durch den stets präsenten, sich in der Fläche offenbarenden Bruch mit der Realität wird die Brauchbarkeit des Films als Kunstform manifest: Die Kunst besteht genau in dieser Abstraktion von der Welt, die aber dennoch über die emotionale Anteilnahme an den gezeigten Figuren verhandelbar bleibt.²¹⁰ Das Filmische befindet sich daher in einem steten Stadium der Ambivalenz: Es oszilliert zwischen einer *realen* Flächigkeit des Bildes und einer *irrealen*, rein bildästhetisch erzielten Körperlichkeit des Menschenmotivs, was es aber im Umkehrschluss möglich macht, dass die damit festgestellte, motivische Irrealität des Filmbildes (in Bezug auf den Menschen) gerade darum zum künstlerisch wertvollen Anknüpfungspunkt wird für die Vermittlung und Anregung tatsächlicher, realer Gedanken und Gefühle gegenüber dem Menschen.²¹¹

In diesen Zusammenhang stellt Münsterberg auch die Frage nach der Perspektive und Verzerrung des Filmbildes, die entsteht, wenn Dinge (wieder ist es der Mensch) größer oder kleiner dargestellt werden als ihre realen Referenten:

210 An anderer Stelle beschreibt er diese Produktivität der Irrealität wie folgt: »But each further step leads us to remarkable differences between the stage play and the film play. In every respect the film play is further away from the physical reality than the drama and in every respect this greater distance from the physical world brings it nearer to the mental world« (Münsterberg 1916, 175).

211 Auch in diesem Punkt würde Münsterberg damit Lukács widersprechen, der ja die Seelenlosigkeit des Filmbildes betont, weil der Mensch in ihm nicht mehr (in Fleisch und Blut) anwesend ist.

»We must not take the people to be real, but we must link with them all the feelings and associations which we would connect with real men. This is possible only if in their flat, colorless, pictorial setting they share the real features of men. For this reason it is important to suggest to the spectator the impression of natural size. The demand of the imagination for the normal size of the persons and things in the picture is so strong that it easily and constantly overcomes great enlargements or reductions. We see at first a man in his normal size and then by a close-up an excessive enlargement of his head. Yet we do not feel it as if the person himself were enlarged. By a characteristic psychical substitution we feel rather that we have come nearer to him and that the size of the visual image was increased by the decreasing of the distance. If the whole picture is so much enlarged that the persons are continually given much above normal size, by a psychical inhibition we deceive ourselves about the distance and believe that we are much nearer to the screen than we actually are. Thus we instinctively remain under the impression of normal appearances. But this spell can easily be broken and the esthetic effect is then greatly diminished. In the large picture houses in which the projecting camera is often very far from the screen, the dimensions of the persons in the pictures may be three or four times larger than human beings. The illusion is nevertheless perfect, because the spectator misjudges the distances as long as he does not see anything in the neighborhood of the screen. But if the eye falls upon a woman playing the piano directly below the picture, the illusion is destroyed. He sees on the screen enormous giants whose hands are as large as half the piano player, and the normal reactions which are the spring for the enjoyment of the play are suppressed.« (Ebd., 210f.)

Das von Salten (1992b [1913]) geschilderte Problem der Verzerrung, Vergrößerung und Verkleinerung des Menschenmotivs im Film ist damit für Münsterberg lediglich ein Problem des außerfilmischen Kontexts: So lang keine realen Vergleichsgegenstände (Frau/Pianistin) zur Verfügung stehen, funktionieren die abweichenden Dimensionierungen des Filmbildes, weil sie allein auf Ebene der Leinwand mit den Verhältnismäßigkeiten des menschlichen Blicks (z. B. Nähe, Distanz etc.) korrespondieren. Der Film bietet damit ein von der Realität durch zweidimensionale Flächigkeit und Perspektive stets abgrenzbares, ästhetisches System, das aber dennoch – über Emotion und psychische Ansprache – das Verhältnis zum Mensch(lich)en aufrechterhält. Das Menschenmotiv ist möglicherweise genau deshalb für Münsterberg so zentral: Weil er den realen Schauspieler und die empirische Zuschauerin nur als Randfiguren seiner ästhetischen Psychotheorie beachtet, wird das Menschenmotiv als Kontaktpunkt von technisch-medialer und psychologisch-menschlicher Dimension umso relevanter.

Die anthropomediale Verschaltung von Technik und menschlichem Körper in der filmischen Großaufnahme und Flächigkeit ist somit bei Münsterberg die

grundlegende Basis für seine psychologisch basierten, filmtheoretischen Überlegungen. Obschon er andere Motive, wie Raum und Gegenstände, bei diesen Überlegungen mit in den Blick nimmt, basiert sein grundsätzlicher Definitionsversuch des Mediums in großen Teilen auf den menschlichen Motiven, die darin neuartig dargestellt und psychologisch erfahrbar sind²¹². Das Anthropomorphe bleibt somit auch in seiner Schrift ein Zentrum der Frage nach dem Medium – und zwar das Anthropomorphe als rein visuelles, nicht als reales Individuum:

»We became aware that the unique task of the photoplay art can be fulfilled only by a far-reaching disregard of reality. The real human persons and the real landscapes must be left behind and, as we saw, must be transformed into pictorial suggestions only. We must be strongly conscious of their pictorial unreality in order that that wonderful play of our inner experiences may be realized on the screen.«
(Münsterberg 1970 [1916], 209)²¹³

212 An einer Stelle im Text verweist Münsterberg selbst ganz explizit auf die eigentliche Einseitigkeit dieser Sichtweise: »But our whole consideration so far has been onesided and narrow. We have asked only about the means by which the photoactor expresses his emotion, and we were naturally confined to the analysis of his bodily reactions. But while the human individual in our surroundings has hardly any other means than the bodily expressions to show his emotions and moods, the photoplaywright is certainly not bound by these limits. Yet even in life the emotional tone may radiate beyond the body. A person expresses his mourning by his black clothes and his joy by gay attire, or he may make the piano or violin ring forth in happiness or moan in sadness. Even his whole room or house may be penetrated by his spirit of welcoming cordiality or his emotional setting of forbidding harshness. The feeling of the soul emanates into the surroundings and the impression which we get of our neighbor's emotional attitude may be derived from this external frame of the personality as much as from the gestures and the face« (Münsterberg 1970 [1916], 118f.). Und er fasst es schließlich so zusammen: »Not the portrait of the man but the picture as a whole has to be filled with emotional exuberance« (ebd., 122). Hier verabschiedet sich Münsterberg also kurz von der Dominanz des menschlichen Abbildes und verortet seine Theorie in einem breiteren Rahmen, nämlich einer psychologischen Emotionalisierung/Anthropomorphisierung des gesamten Filmbildes, die auch unabhängig von konkret abgebildeten Individuen vorhanden sein kann (und die sich in seinem Buch z. B. stärker in Auseinandersetzung mit Techniken wie dem Zeitraffer, der Unschärfe oder den Mitteln des Trickfilms äußert). Dennoch bleibt die Frage nach dem:der Schauspieler:in/Menschen und seiner:ihrer Darstellung in Münsterbergs Ansatz an vielen entscheidenden Stellen das dominante und für seine Ausführungen zentrale Beispiel, weil die über den menschlichen Körper im Bild plastisch dargestellte Emotion sich ohne zu große metaphorische Umwege an Fragen der Psychologie und der emotionalen Ansprache des Publikums koppeln lässt. Zum Aspekt des Ausdrucks in Dingen und Landschaften siehe erneut auch den Abschnitt zu Balázs weiter unten.

213 Münsterberg fährt an dieser Stelle folgendermaßen fort und spricht damit ein Thema an, das in dieser Arbeit aus Gründen der Themenbegrenzung keine gesonderte Aufmerksamkeit erfährt – die Farbigkeit des Bildes: »This consciousness of unreality must seriously suffer from the addition of color. We are once more brought too near to the world which really surrounds

3.1.3 | Anthropozentrismus vs. Anthropomorphozentrismus

Im Überblick über die bisher skizzierten, frühen Ansätze zur begrifflich tastenden bis theoretisierenden Erfassung des Films hat sich gezeigt, dass das menschliche Motiv in vielfältigsten Bezügen als Kristallisationspunkt dieses Diskurses Verwendung findet. Dabei ist egal, auf welcher Seite der Debatte für oder wider das Kino sich die Autor:innen bewegen (Adäquatheit vs. In-Adäquatheit der Menschen-Darstellung, Kunstfertigkeit vs. Trivialität der Ausdrucksmöglichkeiten, etc.) und auch, ob sie das Kino in erster Linie als einfachen Aufzeichnungsapparat einer künstlerisch-vorfilmisch zu gestaltenden Realität begreifen, oder in einem erweiterten Sinn als Medium mit spezifisch technischen Eigenschaften, das (außer)reale Ästhetiken erst erschafft.

Zum Abschluss dieses Kapitels sollen – diesen zwei Linien entsprechend – zwei letzte Autoren in den Blickpunkt rücken, die die Diskussionen des Kinos in den 1920er Jahren in zwei auf das Menschenmotiv konzentrierten Monografien weiter führen und damit – so scheint es – zu einem zwischenzeitlichen Fazit vereinen. Das ist zum einen Walter Bloem d. J., der mit seinem Buch *Seele des Lichtspiels* 1922 ein *Bekanntnis zum Film* verfasst, das die vorherigen Debatten um die Tauglichkeit des Films als Kunst auf ein – so suggeriert es der Titel jedenfalls – abschließendes, sich positiv bekennendes Urteil festlegt. Und zum anderen ist es der schon mehrfach erwähnte Béla Balázs, dessen Schrift *Der sichtbare Mensch* (2001 [1924]) immer wieder als eine der ersten, umfassenden Abhandlungen zum Film wertgeschätzt wird (vgl. z. B. Diederichs 2001, Kraszna-Krausz 2001 [1926]). Mit seiner titelgebenden Fokussierung von filmischer Sichtbarkeit in Bezug auf den Menschen kann das Werk als ein Ergebnis der bisher nachgezeichneten Debatten gelten, das schließlich die Filmkritik auf das Niveau einer Filmtheorie hebt.

Bloem und Balázs stehen stellvertretend für die bereits skizzierten argumentativen Richtungen des Kinodiskurses²¹⁴: Während der eine immer noch (recht

us with the richness of its colors, and the more we approach it the less we gain that inner freedom, that victory of the mind over nature, which remains the ideal of the photoplay. The colors are almost as detrimental as the voices« (Münsterberg 1916, 209f.). Für Münsterberg ist damit die realistischere Darstellung des Menschen über Ton und Farbe (ebenso wie über stereoskopische 3D-Verfahren; vgl. ebd. 178) keine erstrebenswerte Innovation, da dadurch der so einzigartige Verfremdungseffekt des Filmbildes in Teilen verloren gehe. Ähnliche Argumente werden in Bezug auf die Einführung des Tonfilms an späterer Stelle noch verhandelt.

214 Es muss Erwähnung finden, dass sie ebenfalls für zwei konträre Leben innerhalb der politischen Entwicklungen der Zwischen-Kriegs-Zeit stehen: Während Balázs als gebürtig ungarischer Schriftsteller und Dramaturg, der ab 1926 in Berlin lebt und arbeitet, nach einem Aufenthalt in Russland 1933 ob seiner jüdischen Abstammung nicht mehr nach Deutschland zurückkehren darf (vgl. Diederichs 2001b), ist Walter Julius Bloem, der auch unter dem Pseudonym Kilian Koll als Schriftsteller von Erzählungen und Romanen arbeitet, im zweiten Weltkrieg überzeugter Deutschnationalist und ab 1940 SS-Offizier. Er starb vermutlich 1945

konventionell und mit wenig tatsächlichem Medienbewusstsein) den *Menschen vor der Kamera* und seine adäquate Darstellbarkeit mit den Mitteln des Films thematisiert, leitet Balázs den Mehrwert des Films aus den konkret in ihm sichtbar werdenden *Bild-Motiv des Menschen* ab und hebt damit die kulturprägende Dimension des Filmischen systematisch hervor. Während Bloem also gewissermaßen den Menschen über das Medium stellt und damit einem eher klassischen *Anthropozentrismus* folgt, ist es bei Balázs ein bereits stärker auf das Medium konzentrierter *Anthropomorphozentrismus*, der sich auf das tatsächlich im Filmbild hergestellte Menschenbild bezieht. Dieser Unterschied zeigt sich im Vergleich der beiden Bücher an vielen Stellen sehr deutlich.

In beiden Monografien wird gleichwohl – und darauf kommt es hier an – der Mensch ganz explizit und ausschließlich in den Mittelpunkt filmtheoretischer Überlegungen gerückt, womit sie als finale Beispiele für die Auseinandersetzung der frühen Filmtheorie mit dem Menschenmotiv dienen sollen.

Die Seele des Lichtspiels: Gefühl durch Geste

»Das Lichtspiel ist Gefühlskunst, keine Gedankenkunst. Wer ins Lichtspiel geht, will nicht denken, sondern fühlend erleben. Gleich der Musik, die Gefühl durch Töne gibt, löst das Lichtspiel nicht die Rätsel des Menschengestes, sondern der Menschenseele. Lichtspiel ist: GEFÜHL DURCH GESTE.« (Bloem 1922, 6; Herv. i. O.)

Mit diesen Worten leitet Bloem sein *Bekenntnis zum Film* ein und gibt damit bereits den Rahmen vor, in dem sich seine weiteren Überlegungen zu Werkzeug, Szene

in den Kriegshandlungen um Berlin. Wegen der »extrem militaristisch-nationalen Grundhaltung« seiner Werke, ist er Teil des *Lexikons nationalsozialistischer Dichter* (vgl. Hillesheim/Michael 1993, 301ff.). In seinem Lichtspiel-Werk klingen diese nationalistischen bzw. stark völkisch-elitären Tendenzen am deutlichsten auf den finalen Seiten an, auf denen er – trotz vorherigen Schreibens über Kulturverständigung und generell-menschliche Gestenrepertoires des Lichtspiels – seine Erkenntnisse vor allem durch eine völkische Elite und Führungsgestalten nutzbar gemacht wissen will: »Kein Volk als ganzes genommen hat Kultur. Es sind immer nur die Besten, Reinsten und Edelsten eines Volkes, deren Glanz einen fernen Schimmer in das Triebleben der Menge niederstrahlt. Recht angewandt und von den rechten Menschen gestaltet, wird das Lichtspiel dieser Läuterung förderlich sein [...]« (Bloem 1922, 184). Aus Balázs' Werk hingegen spricht eher ein antikapitalistisches Interesse am Film (vgl. Balázs 2001 [1924], 104) sowie der Wunsch nach dem Film als interkulturellem Aufklärungsmedium, auch wenn selbst bei ihm teils explizit wird, dass er bei seinem »sichtbaren Menschen« von einem »weißen Normalmenschen« ausgeht (ebd., 22). Die Frage nach den politischen und ideologischen Aufladungen des Audioviduums (innerhalb von Medientheorie) kann hier leider nur gestreift werden und wäre einer eigenen ausführlicheren Studie wert (siehe auch FN 85).

und Dichtung²¹⁵ des Lichtspiels ansiedeln. Sein Buch liest sich wie eine Zusammenfassung der bereits zuvor skizzierten Debatten: es geht um verbale Sprachlosigkeit und visuelle Beredsamkeit der Menschendarstellung im Lichtspiel, um den Filmschauspieler und seine filmspezifische Inszenierung und um den Ausdruck des Menschlichen in der filmfotografischen Bewegung. Seine Aussagen bekräftigen damit den Eindruck, dass die frühe Filmtheorie bis zu diesem Punkt immer noch im Anthropozentrismus die Antworten auf die Frage nach dem Filmischen sucht.

Was Bloem in diesem Kontext hervorhebt, ist die Ausschließlichkeit mit der er den Menschen ins Zentrum seiner Betrachtungen stellt: Die Basis seiner Abhandlung ist die strikte Verkopplung von Film und menschlichem Körperausdruck, den er mit dem Begriff der Geste stark macht und in regelmäßigen Abständen mit seinem Leitspruch »Gefühl durch Geste« credo-artig wiederholt (z. B. ebd. 13; 14; 32; 43; 142 etc.). Mit dieser Beschränkung auf die körperliche Ausdruckskraft geht für Bloem allerdings gleichzeitig eine Beschränkung seines Betrachtungshorizonts und Gegenstands einher:

»Gefühl durch Geste. Das sei das Leitwort der folgenden Gedanken. Damit schließen sich jene Erscheinungen des Lichtspiels aus, die nicht Gefühl darstellen oder die sich anderer Mittel als der Geste bedienen.« (Ebd., 13)

In Bloems Betrachtungen unbeachtet bleibt demnach das »Filmlustspiel« (weil es nicht tiefe Gefühle zum Thema habe, sondern lediglich humoristische Anekdoten aneinanderreihe) und der Bereich des Trickfilms²¹⁶ (dazu zählt er Schattenfilm und gezeichneten Film sowie Farbenmusik, die für ihn irrelevant sind, weil sie allesamt nicht auf realistischen menschlichen Gesten aufbauten) (vgl. ebd., 14).²¹⁷ Stattdessen solle »[...] jenes Lichtspiel durchwandert werden, dessen reiches, quellendes Gefühl von Schauspielern verkörpert wird. Gefühl durch Geste. Im Vordergrund dieser Betrachtungen steht der *ernste Spielfilm*« (ebd., 14; Herv. i. O.).²¹⁸

215 Die drei Hauptkapitel des Werkes sind überschrieben mit »Das Werkzeug« (Bloem 1922, 15), »Die Szene« (ebd., 59) und »Die Dichtung« (ebd., 127).

216 In Bezug auf den Trickfilm schreibt Bloem: »Der Lichtspielmensch ist von der Erde, auf der wir leben. Die Naturgesetze gelten für ihn, wie für uns. Durch die Luft zu fliegen, in den Boden zu versinken, das sind die kunstlosen Mätzchen des Kinos aus seiner gottverlassensten Zeit. Nicht das macht eine Kunst aus, was man damit imitieren kann, sondern was sich mit ihren beseelten Mitteln gestalten lässt« (Bloem 1922, 58).

217 Wobei er dennoch die ersten Versuche Walter Ruttmanns und Bernhard Diebolds in diese Richtung lobt und auf eine Weiterentwicklung hofft (vgl. Bloem 1922, 14).

218 Dass Bloem damit auch den Dokumentarfilm ausschließt thematisiert er nicht direkt; seine Haltung zum Spielfilm allerdings offenbart, dass er vom Film als Kunst einen gewissen Verfremdungseffekt erwartet, den der Dokumentarfilm nicht zu liefern beabsichtigt.

Bloems Anthropozentrismus ist damit sogar auf ein bestimmtes Menschenmotiv – den ernsthaft dargestellten Menschen im gefühlsbetonten Kino – beschränkt. Damit gesellt er sich zu den Autor:innen, die die Kunst des Kinos ausschließlich im Filmdrama erwarten, wobei es bei ihm um die Präsentation seelischer Vorgänge geht, die über den Körper Ausdruck finden, während die Sprache als Sphäre des Geistigen Literatur und Theater vorbehalten bleibt. Die Fokussierung des Gefühlten geht demzufolge auch bei Bloem mit einer Fokussierung des Körpers einher, die er zum zentralen Anhaltspunkt für seine Definition des Films als Kunst etabliert. Die Verkörperung von Gefühl durch den Schauspieler ist laut ihm das zentrale Kriterium einer jeden Filmkunst, wodurch auch die Frage geklärt scheint, auf welcher Ebene dessen Kunstwert angesiedelt ist:

»Haben wir nun beim Lichtspiel ein originales Kunstwerk, das mechanisch vervielfältigt wird? Es ist da! Das Spiel der Menschen ist es, die künstlerisch freigeschaffene Szene, die der Kurbelkasten festhält und der Vervielfältigung übergibt.« (Ebd., 22)

Auf den ersten Blick macht Bloem damit die Kunstfertigkeit des Mediums allein vom vorfilmischen Motiv des Menschen abhängig, wobei die Filmkamera als rein mechanischer »Kurbelkasten« zu einem technischen Erfüllungsgehilfen degradiert wird. Schaut man genauer hin, ist das Verhältnis von Technik und Inhalt allerdings – so viel reflektiert Bloem dann doch – nicht ganz so einseitig. Seine Konzeption des Mediums fußt auf zwei Annahmen: Zum einen geht Bloem davon aus, dass eine Mechanik allein keine Kunst sein kann; daher ist es erst die Szene vor der Kamera, die den Film zum Kunstwerk werden lässt.²¹⁹ Zum anderen aber muss dieses Setting an die technischen Fähigkeiten des Films angepasst werden. Da dieser z. B. nicht in der Lage ist Farbe und Ton aufzuzeichnen, soll folglich die Szene so gestaltet werden, dass sie in ihren wesentlichen Bestandteilen mit dem Filmmaterial überhaupt wiedergegeben werden kann. Im Zuge dessen führt Bloem eine weitere Differenzierung ins Feld: Was die technischen Medien angeht, unterscheidet er zwischen »vervielfältigender Kunst« und schlichter »Reproduktion« (ebd., 34), wobei der (Spiel)Film und z. B. die Radierung in ersteren Bereich fallen (weil sie originäre Kunstwerke schaffen), während Grammophon, Buch, Fotografie und Tanzfilm für ihn reine Reproduktionen darstellen.²²⁰

Die Differenzierung scheint hier zunächst arbiträr, weil gerade Bloem es in seiner Schrift weitestgehend nicht vollbringt, den Film selbst allein seiner tech-

219 Dokumentarische Lehrfilme und schlichte Landschaftsaufnahmen sind darum laut Bloem nicht als Kunst zu verstehen (vgl. Bloem 1922, 23).

220 Auch die »Verfilmung« literarischer Stoffe lehnt Bloem mit vehementem, begrifflich fehlgreifendem Nachdruck ab: »Verfilmung ist immer Vergewaltigung« (Bloem 1922, 165).

nischen und ästhetischen Bedingungen gemäß als Kunst zu begreifen. Wo läge sonst der Unterschied zwischen dem per Grammophon aufgezeichneten, körperlosen Sprach-Kunstwerk einer Dichterin und der filmischen Aufzeichnung eines von Schauspieler und Regisseurin erstellten, stummen Körper-Kunstwerks? Dennoch trägt Bloem den Verdiensten des Films als Medium Rechnung, wenn er anerkennt, dass die durch das Medium vorgegebenen, in Bezug auf den Ausdruck (Sprache, Farbe, Räumlichkeit etc.) reduzierten Rahmenbedingungen dazu anregen, eine neue Art der Kunst zu schaffen, die für den Blick der Kamera optimiert wird. Film ist eben nicht die schlichte Aufzeichnung einer Theateraufführung, sondern generiert eine eigene Form des Ausdrucks – so viel ist Bloem bewusst. Denn erst der Film isoliert die Geste und bietet sie so in Reinform dar. Doch wie genau sieht die Leistung des Films aus? Auch bei Bloem dient eine Abgrenzung zu bestehenden, literarischen Formen als Argument:

»Denn es scheint uns ein künstlerischer Widerspruch, eine blanke Sinnlosigkeit, wenn das für bewegte Körper geschaffene Lichtspiel die Verkündigung von Kunstformen auf sich nehmen soll, für die sich bessere Mittel, geeignetere Wege finden lassen. Für Poesie ist das Buch da – und wenn sie gesprochen werden soll, so gehört sie auf die Bühne. Die Aufgabe des Lichtspiels: Gefühl durch Geste. Darin liegen schon Erkenntnisse verborgen. Gefühl gehört nicht in den Schriftsatz: es soll nicht gesprochen, es soll mimisch verkörpert werden.« (Ebd., 43)

Stärker noch als in den bisherigen Schriften werden Film und Menschenkörper als Motiv bei Bloem so exklusiv miteinander verkoppelt: Das Lichtspiel erscheint als »für bewegte Körper geschaffen« und der Ausdruck menschlicher Gefühle kann in ihm in einzigartiger Weise »mimisch verkörpert« werden, weil es eben nicht durch Schrift oder Sprache vergeistigt wird (ebd.). »Unaussprechliches, das selbst die Dichtung nur streifen kann, wird hier erfüllt« (ebd., 32) – so Bloem. Alleiniger Sinn des Films ist damit die körperliche Menschendarstellung.

Und wieder und weiterhin sind es die gleichen spezifischen Gestaltungsmittel, die er in diesem Kontext als genuin filmisch oder auch unfilmisch beschreibt. So spricht er sich für die Großaufnahme²²¹ aus, die er ebenso wie Münsterberg in

221 Zur Großaufnahme schreibt er: »Zu dieser letzten Steigerung der Gefühlsdarstellung ist natürlich die vielgescholtene *Großaufnahme* – wenn sie mit Vorsicht verwendet wird – vollkommen *berechtigt*. Aber sie hat nur dann Sinn, wenn in ihr Gefühle gezeigt werden, die sich besonders leise äußern. Die Großaufnahme ist nicht für Gesichterschneiden da: für zartes, nicht für grobes oder gar gleichgültiges Spiel. So heben wir ja auch im Theater das Glas an die Augen, um uns eine besondere Darstellung aus dem Rahmen der Bühne heraus näher zu bringen. Es gibt ein gewisses Größenmaß, das in der Großaufnahme nicht überschritten werden sollte. Wenn ein einziger Kopf aus dem Zusammenhang der Szene herausgerissen wird und die Riesensfläche der Leinwand füllt, so verstimmt das entschieden« (Bloem 1922, 32f.; Herv. i. O.). Zwar

erster Linie an das menschliche Gesicht gekoppelt sieht; und er macht sich Gedanken zur Flächigkeit der Filmkörper, die er allerdings im Endeffekt (und Münsterberg entgegen) gern über stereoskopische Bilder überwunden wissen will (vgl. ebd. 32ff.). Die ablehnende Haltung gegenüber der sprachlichen Mundbewegung im Film (vgl. ebd., 28f.)²²² und gegenüber zu umfangreichen Texteinblendungen (vgl. ebd., 50f.)²²³, die andere Autor:innen bereits äußerten, wird ebenfalls geteilt.

Relevant an dieser diskursiven Wiederholungsschleife ist dabei, dass Bloem all diese Argumente anführt, um sie nur noch stärker und ausschließlicher als bisher an den Menschen rückzukupeln. Der Film als Kunst ist ohne den Menschen als Vorlage und Motiv nicht möglich – so ließe es sich auf den Punkt bringen. Ohne ihn wäre er lediglich eine Reproduktionstechnik für auch außerfilmisch funktionierende Künste. Erst durch die Kopplung an den Menschenkörper wird der Film damit von einer Technik zu einer Kunst erhoben – das zeichnet seine mediale Besonderheit aus.

In der Auseinandersetzung Bloems mit den darstellerischen und ausstattungstechnischen Gestaltungsgrundlagen des Lichtspiels gewinnt der Film als Medium demnach Konturen, die Bloem auch jederzeit im Kunstwerk selbst spürbar wissen will. Für ihn ist es wichtig, dass der Film trotz seiner Fähigkeit zu unmittelbarem körperlichen Gefühlsausdruck nie vergessen lassen soll, dass er Film/Kunst/Medium und nicht Wirklichkeit ist. Zur Bewerkstelligung dieser Abgrenzbarkeit ist für ihn eine spezifische Gattung Mensch besonders geeignet – der Star, der durch seine Bekanntheit stets seine eigene, realweltliche Persönlichkeit mitbringt und dennoch in seiner Rolle aufgehen kann. Das »Starwesen« (ebd., 89) ist für Bloem daher für das Filmbild besonders produktiv, da es die direkte Wirklichkeits- und Fiktions-Unterscheidung in der Verkörperung ermöglicht. Die Unterscheidung passiert dann »[...] schon allein, weil sich nun die Anteilnahme des Zuschauers nicht mehr nur auf die handelnde Gestalt: also auf den stoffli-

wertet er hier die Großaufnahme (ähnlich wie Münsterberg) als wichtiges Instrument zur Expression von Emotionen, dennoch bleibt er insofern der konservativeren Linie treu, die keine zu starken perspektivischen Experimente möchte (wie bei Salten).

222 Bloem wertet diese »lautlosen Gespräche« ebenfalls als eindeutig unfilmisch: »Schlimm steht es um die letzte Frage: um die Stummheit. Immer wieder, selbst in den besten Filmen, sieht man das »lautlose Gespräch«: eine Tollheit, die erst vom Lichtspiel erfunden werden mußte. Menschen sprechen miteinander, oft in förmlichen Rededuellen, aber man weiß nur verschwommen, was sie sagen. [...] In solchen Szenen überschreitet der Film bei weitem sein Material« (Bloem 1922, 28f.).

223 Bloem schreibt dazu: »Das Gefühl darzustellen – das sei dem Schauspieler überlassen. Was von der Handlung durch die Mimik nicht zwanglos bewältigt werden kann – das gehört in den Schriftsatz [...]. Wenn aber der Schriftsatz breitkaut, was unsre Phantasie aus eigener Kraft zu deuten vermag, so zieht sich die Phantasie übelgelaunt in den Winkel zurück und erklärt von da aus das ganze Spiel für Lüge und Schminke« (Bloem 1922, 50f.).

chen Inhalt – sondern auch auf den Darsteller: also auf die künstlerische Form, versammelt« (ebd., 90). Manchmal passiere es zwar, dass ein Darsteller komplett hinter seinen Rollen verschwinde (vor allem, wenn es immer wieder eine ähnliche Rolle sei), jedoch:

»Die große Menge der Lichtspielbesucher weiß aber sehr genau den Schauspieler von seiner Rolle zu unterscheiden. Und hier findet sich das Starwesen als das vorzüglichste Mittel, selbst ein sehr wirklichkeitsnahes Spiel als Kunst zu zeichnen« (ebd., 91f.).

Die gleichzeitige Wahrnehmung von »Schauspieler *und* Rolle« gipfelt bei Bloem demnach in einer »Doppelheit des Kunsterlebens« (ebd., 92), wodurch »[d]ie künstlerische Aufgabe des Filmdarstellers und damit das Problem der Innenregie« (ebd., 95) darin bestehe, dass »der Schauspieler eine Darstellungsform zu erreichen [hat], die uns nie vergessen läßt, das er spielt« (ebd.).

In Form des erst filmisch geschaffenen und filmisch vielfältigsten Stars verschränken sich so bei Bloem Mensch und Film zu einer symbiotischen Form – auch wenn er diese Schaffung rein filmischer Star-Lichtgestalten immer noch stark von der Warte des realen, vorfilmischen Stars aus denkt. Ihn selbst in einer weiteren reflexiven Schleife als reines Leinwandprodukt zu konzipieren, so weit geht Bloem nicht.

Zudem ignoriert er die Tatsache, dass die Teilung zwischen Schauspiel-Star und Rolle auch im Theater und anderen darstellenden Künsten gegeben ist.²²⁴ Er verpasst dabei die Pointe, die bei Münsterberg zu einem seiner stärksten Argumente führt: dass nämlich gerade die Flächigkeit des Filmbildes (verbunden mit seiner Farblosigkeit etc.) dazu ausreicht den Film als eine Sphäre jenseits des Wirklichen zu bestimmen. Während bei Münsterberg diese Eigenschaft des Films also

224 Auch bei Balázs finden sich im Übrigen Überlegungen zur Doppelbödigkeit verschiedener Kunstformen, wobei er diese auf die Sphäre des Kunstschaffens bezieht. Dabei stellt er die Geteiltheit auf der Seite des Theaters fest, während ihm der Film als Kunst der »Einschichtigkeit« (Balázs 2001 [1924], 24) erscheint. Bei ihm ist das Theater eine Kunstform der Zweigeteiltheit, weil stets das sprachliche Dichter:innenwerk wahrgenommen würde und zusätzlich dessen Verkörperung durch eine:n Schauspieler:in. Im Theater spielt demnach der Abgleich zwischen dem Kunstwerk der Dichterin und der adäquaten oder inadäquaten Verkörperung durch den Schauspieler eine große Rolle. Im Film hingegen sei diese Zweiteilung der Künste (Dichtung, Schauspiel) nicht vorhanden, weil der Film selbst als einheitliches Kunstwerk dastehe, das sich erst und untrennbar aus dem Zusammenspiel von Regisseurin und Darsteller ergäbe. Es zeige sich allein auf der Leinwand und erlaube keine Differenzierung der schöpferischen Dimensionen bzw. »Schichten«. Balázs schreibt dazu: »Die Sache ist eben die, daß Regisseur und Schauspieler die eigentlichen Dichter des Films sind. [...] Im Film geben uns Worte keinen Anhaltspunkt. Wir erfahren alles aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck, sondern *einzigere Inhalt* ist« (ebd., 25; Herv. i. O.).

bereits seinen Kunstwert begründet, wobei die flächige und skalierte Körperlichkeit des gefilmten Menschen lediglich das zentralste Beispiel darstellt, wird bei Bloem die Kunstfertigkeit immer wieder einseitig vom Vorfilmischen aus gedacht.²²⁵ Das liegt aber auch darin begründet, dass sein grundsätzliches Interesse am Film allein seinem noch grundsätzlicheren Interesse am Menschen zu entspringen scheint. Das Medium selbst hat nur in Ansätzen einen expliziten Eigenwert bei Bloem, nämlich nur wenn es im Dienste der Menschheit gesehen wird.

In diesem Kontext greift Bloem dennoch in Grundzügen Balázs' Gedanken zum sichtbaren Menschen vor – nämlich dann, wenn er sich fragt, welche Verbindung das Menschenbild der Leinwand mit dem Menschen vor der Leinwand eingeht. Laut Bloem erklärt dieses Verhältnis (ähnlich den Argumenten Pfemferts 1992 [1911], Friedells 1992 [1913] und Wolfradts 2002 [1929]) z. B. auch den Erfolg des Films, weil dieser dem Zeitgeist entspreche:

»Es ist nicht der stumme, sondern der einsilbige Mensch, den das Lichtspiel gestaltet. Wir erkennen in unserm Jahrhundert einen Zug, der zur Kürze strebt, eine Abkehr von der Weitschweifigkeit: den Wunsch, mit wenigen Worten vieles und weitkreisiges zu sagen. Dem Menschen dieser Zeit ist der Lichtspielmensch wahl- und wesensverwandt.« (Bloem 1922, 50f.; Herv. i. O.)

Doch die Wesensverwandtschaft zwischen Lichtspielmensch und Mensch verharret nicht in diesem Gefüge, sondern verändert schließlich auch das Empfinden für das Gestenhafte beider Gestalten. Über die Leinwand scheint der moderne Mensch (wieder) zu lernen, was es überhaupt heißt, Mensch zu sein – auf, vor und jenseits der Leinwand:

»Aber das Lichtspiel schreitet in einer unverkennbaren, wundervollen Entwicklung zur Höhe: im Schaffen wie im Genuß. Unsrer Augen werden schärfer für Geste und Gebärde, unsrer Einbildungskraft hellhöriger für die Sprache von Bild und Bewegung. Im Anfang des Lichtspiels nahmen seine Schauspieler noch das blechern kreischende Pathos der Pantomime. Damals war uns die schöne, stumm glühende Welt der Gebärde noch ganz fremd: wir schauten sie im Tanz, aber wir wußten sie nicht zu deuten. Heute fühlen wir schon hinter der leisesten Regung ein Innerliches schwingen.« (Ebd., 6)

225 Es kann dabei davon ausgegangen werden, dass Bloem Münsterbergs Werk nicht kannte. Dieses wurde 1916 (im Todesjahr Münsterbergs und zugleich mitten im ersten Weltkrieg) zunächst nur in Amerika veröffentlicht und selbst dort erst nach seiner Wiederveröffentlichung 1970 verstärkt rezipiert (vgl. Arnheim 2000 [1981], 56). Die erste deutsche Übersetzung wurde darüber hinaus erst 1996 in einer Edition von Jörg Schweinitz herausgegeben (vgl. Münsterberg 1996).

Diese verbesserte Empfindsamkeit für den körperlich-visuellen Ausdruck, der sich über die Lichtgestalten des Kinos auf das Publikum überträgt, ist es zwei Jahre später auch, die Balázs als die ›Rückkehr zum sichtbaren Menschen‹ beschreiben wird. Bloem wie Balázs sind sich darin sogar einig, dass diese neue Körperwahrnehmung der stummen Geste eine Rückkehr zu kulturell verdrängten Formen der Kommunikation bedeutet:

»Lange bevor der erste Laut menschlicher Sprache erklang, lebten die Urgeschlechter der Menschen und ihrer Brüder, der Tiere, stumm: *sie fühlten und schauten*. Und mochte der Entwicklungsgang der Sprache Jahrhunderttausende sich dehnen, so liegt das Schauen und Fühlen Jahrmillionen zurück. Und diese ursprünglichen Quellen unseres Lebens, die unter der Menschheitsentwicklung – sei sie Kultur oder Zivilisation – verschüttet lagen, springen nun im Lichtspiel mit unhemmbarer Gewalt wieder auf. Es sind Urinstinkte, aus denen der unerhörte Siegeszug des Lichtspiels, seine nie erträumte Suggestivität, begriffen werden muß.« (Bloem 1922, 10; Herv. i. O.)

Die Rückkehr zu einem vormenschlichen Bewusstseinszustand und zur sprachlosen Pur-Existenz des Tieres ist es also, die Bloem mit dem Film angesprochen sieht und die er für seinen Erfolg verantwortlich macht. Mit diesen Gedanken bettet Bloem seine Untersuchung – zumindest am Rande – ein in grundsätzlichere, den Menschen betreffende Fragehorizonte, die somit den Film als anthropologisches Erkenntnisinstrument konzipieren.

Folglich kann Bloems Buch an der Schnittstelle angesiedelt werden, die von den skizzierten früheren Ansätzen zur Filmtheorie ausgeht und schließlich bei Balázs' Sichtbarwerdung des Menschen endet. Mit seinem Buch liefert er im Zuge dessen zwar wenig neue Erkenntnisse oder Ansätze – vielmehr scheint es eine Kompilation der bis dahin zirkulierenden Argumente zu sein – dennoch aber ist interessant zu sehen, dass es den Schritt, den schließlich Balázs mit seinem Werk macht, noch nicht geht. Die Frage nach dem Menschen wird bei Bloem eben auf eine sehr konservative, teils sogar hinter die Debatten der 1910er Jahre wieder zurückkehrende Art und Weise beantwortet. Dass er aber die Kopplung von Mensch und Film so explizit und ausschließlich vornimmt, das ist trotz allem bemerkenswert.

Während Bloem also den Film allein und im Endeffekt wenig medienreflexiv vom tatsächlichen Menschen aus denkt, ist der Mehrwert von Balázs' Text für die Medientheorie darin zu finden, dass er dieses Verhältnis schließlich umkehrt, indem er beginnt den Menschen vom Medium aus zu denken. Während Bloem sich also mit dem Menschen als Menschen auseinandersetzt (der in seiner Seinsweise lediglich vom Film unter bestimmten Bedingungen dargestellt werden kann), ist es bei Balázs der Mensch als fragiles Filmmotiv, als durch den Film geformte und

überhaupt erst erkennbare Lichtgestalt, der ihn interessiert. Der Film stellt ihn nicht nur dar, sondern lässt ihn als Kulturprodukt erst entstehen. Dies soll zum Ende dieses Kapitels mit konzentriertem Blick auf Balázs nun genauer ausgeführt werden.

Der sichtbare Mensch

Mit Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch – oder die Kultur des Films* entsteht 1924 das vermutlich bekannteste Werk, in dem der Bezug von Mensch und Medium sogar titelgebend wird. Gerichtet an Wissenschaftler, Filmschaffende und Zuschauer gleichermaßen (vgl. Balázs 2001 [1924]. 9ff.), unternimmt Balázs in diesem Buch den Versuch einer ganzheitlichen Erfassung des Films und seiner Möglichkeiten, um durch diese theoretische Grundlegung den Film als Kunst und zugleich als Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung zu legitimieren. Spätestens an dieser Stelle geht damit die Kunstdebatte explizit in einen Theoriediskurs über: Das Buch beginnt mit einer »Vorrede in drei Ansprachen« (ebd., 9) von denen sich die allererste und für Balázs wichtigste als Appell an die (Kunst)Wissenschaft richtet:

»Darum fange ich diesen Versuch einer *Kunstphilosophie des Films* mit einer Bitte an die gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft an und sage: vor den Toren eurer hohen Akademie steht seit Jahr und Tage eine neue Kunst und bittet um Einlaß. Die Filmkunst bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte. Sie wünscht von euch endlich einer theoretischen Betrachtung gewürdigt zu werden, und ihr sollt ihr ein Kapitel widmen in jenen großen ästhetischen Systemen, in denen von den geschnitzten Tischbeinen bis zur Haarflechtkunst so vieles besprochen und der Film gar nicht erwähnt wird. Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlaß in die heiligen Hallen der Theorie.« (Ebd., 9; Herv. i. O.)

Der Aufruf an die Wissenschaft, sich eingehender und reflektierter mit dem Film zu befassen, ist dabei aber nur der erste Schritt, denn genau diese wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Theoretisierungen des Mediums sind es, die Balázs in einem zweiten Schritt (und seinen zwei weiteren Ansprachen) den Filmschaffenden und dem Publikum ans Herz gelegt wissen will. Sein Ziel ist ein reflektierter und selbstreflexiver Umgang mit diesem neuen Medium, der von der wissenschaftlichen Expertise ausgehen und schließlich im Schaffen der Filmemacher:innen und in der Akzeptanz durch das Publikum aufgehen soll.

Doch was genau legitimiert diesen Status des Films als ernstzunehmende Kunst? Für Balázs ist der Ausgangspunkt einer jeden Kunst, dass sie »ein eigenes Verhältnis des Menschen zur Welt, eine eigene Dimension der Seele [bedeutet]« (ebd., 11), dass sie »wie ein neues Sinnesorgan« (ebd.) funktioniert. Insofern

stimmt er mit Bloem überein, dass die »Seele« in Bezug auf das Lichtspiel eine entscheidende Rolle spielt – aber es ist eben auch die sinnliche Erfassbarkeit des Menschlichen, die den künstlerischen Status bestimmt und damit eher von der medialen Ästhetik aus gedacht werden muss.

Allerdings ist der Mensch demnach in jedweder Kunst der ausschlaggebende Referenzpunkt. Bleibt die Frage, was an den Ausdrucksmöglichkeiten des Films in Bezug auf den Menschen das Neuartige ist. Balázs will den Beweis antreten, dass der Film »eine neue Kunst [ist]« (ebd.), die sich von Musik, Malerei und Literatur ebenso unterscheidet, wie diese untereinander, weil sie eine »von Grund aus [!] neue Offenbarung des Menschen« (ebd., 12) anbiete; und diese Offenbarung erfolge über das Visuelle. Wieder ist eine Analogie zu Bloem und seiner Gesten-Fokussierung festzustellen, wenn Balázs den Offenbarungsakt des Films an der Gebärde festmacht. Aber es wird auch deutlich, dass es ihm von Anfang an um die Sichtbarkeit dieses Elements im Medium geht, nicht um die Geste als Vorbedingung im vorfilmischen Raum, wenn er schreibt: »Denn der Urstoff, die poetische Substanz des Films ist die sichtbare Gebärde. Aus dieser wird der Film gestaltet« (ebd., 26). In der sichtbaren Gebärde, die allein sichtbar ist, weil sie im Medium isoliert und nicht von menschlicher Präsenz oder menschlichen Lauten begleitet wird, verschränken sich so Medium und Mensch gleichermaßen zur ursprünglichen Materie des Films. Der besondere künstlerische (und daran anknüpfend auch wissenschaftliche) Wert des neuen Mediums ist demnach bei Balázs in dessen Potenzial gegeben, den Menschen in seiner Körperlichkeit neu- bzw. wiederzuentdecken. In diesem Kontext wird erneut das Argument der kulturhistorischen Schriftdominanz²²⁶ von Balázs aufgegriffen, demgemäß die Körperlichkeit des Films eine Wiederentdeckung des Menschenleibs bedeutet, der durch die Schrift als dominantes Medium verdrängt und vergessen erschien. In der Gegenüberstellung von Sicht- und Lesbarkeit des Geistes führt sich bei Balázs die in den vorhergehenden Kapiteln skizzierte Diskussion um die produktive Sprachlosigkeit des Films fort:

»Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, daß sie die andere Mitteilungsform vernachlässigen konnten. [...] So wurde aus dem *sichtbaren Geist* ein *lesbarer Geist* und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. Daß diese Wandlung das Gesicht des Lebens im allgemeinen sehr verändert hat, ist allbekannt. Doch weniger denkt man daran, wie sich dabei das Gesicht des einzelnen Menschen, seine Stirne, seine Augen, sein Mund verändern mußten. Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und

226 Wie es ja in Ansätzen z. B. bereits bei Bloem (1922, 10) und schon zuvor bei Bauemler (1992a [1912], 192) anklang.

dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist eine Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur wird nicht geringer sein. Nicht-sprechen bedeutet noch lange nicht soviel wie nichts zu sagen haben. Wer nicht redet, der kann noch übertoll sein von Dingen, die nur in Formen, Bildern, Mienen und Gebärden auszudrücken sind. Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar.« (Ebd., 16; Herv. i. O.)

Auch bei Balázs arbeitet der Film sich demnach am Körper bzw. an körperbezogenen »neuen Urformen der Menschlichkeit« (ebd., 14) ab. Allerdings wird hier im Vergleich zu Bloem deutlich, wie sehr das Medium in diesen Prozess der Wiederentdeckung eingreift. Die Rückbesinnung erfolgt nicht einfach nur im Angesicht der durch die Kamera vorgegebenen Inszenierungsnotwendigkeiten, sondern sie spielt sich im Bild, auf der Leinwand ab. Während Bloem also das Medium allein vom vorfilmischen Menschen aus denkt, wird bei Balázs die umgekehrte Einflussnahme thematisiert: Der Film als Kulturmaschine gibt dem Menschen ein neues Gesicht und führt so hin zu Balázs zentraler These:

»Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Worteersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele. *Der Mensch wird wieder sichtbar werden.*« (Ebd., 17; Herv. i. O.)

Auch wenn Balázs also die bisher nachgezeichneten Debatten zu Kino, Kunst und Körper im Film wieder aufnimmt, er ebenfalls von Seele und Gebärde spricht, ist sein Ansatz in vielen Punkten einen Schritt reflektierter was die Rollenkonzeption des Mediums als technisch-ästhetischem Visualisierungssystem innerhalb des Prozesses der Menschen(v)erarbeitung betrifft. Balázs denkt hier den Film als Medium selbst von seiner Gestalt (und nicht allein seiner Gestaltung) her. Nicht der Mensch sorgt dafür, dass er (durch das auf die Kamera abgestimmte Verhalten) sich selbst wieder sichtbar macht, sondern viel mehr liegt diese Macht tatsächlich in der apparativen Anordnung selbst begründet. Ähnlich wie die Sprache das Medium der Schrift bzw. des Buchdrucks benötigte, um weitreichende kulturelle Effekte zu erzeugen, so bedarf es für die Ausarbeitung des körperlichen Ausdrucksvermögens ebenfalls eines Mediums – des Films. Und dieser ist

dem Buchdruck von seiner »Durchgeistigung« (ebd., 21) her nicht unterlegen: Während bei Bloem und anderen im Zuge der Stummschaltung des Menschen der Geist im Film zugunsten purer Emotionalität verloren geht, mag Balázs die Geistigkeit – im Sinne von reflektierter Denkfähigkeit – nicht allein der Schrift überlassen. Zwar sei es »nicht derselbe Geist, der sich einmal hier in Worten, ein andermal dort in Gebärden ausdrückt« (ebd., 19), dennoch ist es bei Balázs keine schlichte Emotionalität, sondern eher eine eigene, wiederzuentdeckende, leibliche Geistigkeit, die der Film ermöglicht und einer Sprache ähnlich auszubilden vermag. Der Begriff der »*Ausdrucksbewegung*« wird darum für Balázs zentral:

»Das Bild der Welt im Wort ergibt ein lückenloses und sinnvolles System, in dem Dinge, die es nicht enthält, nicht etwa fehlen, wie auch die Farben in der Musik nicht fehlen, obgleich sie nicht vorhanden sind. Gerade solch ein vollständiges, lückenloses System ergibt das Bild des Menschen und der Welt in der unmittelbaren Ausdrucksbewegung. Die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar. Sie würde freilich ganz anders aussehen, sie müsste aber nicht minderwertiger sein. Sie wäre jedenfalls weniger abstrakt und dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet.« (Ebd., 20)

In der Ausdrucksbewegung sieht Balázs folglich eine Ergänzung zur sprachlich-codierten Äußerung, die zwar der Unmittelbarkeit des körperlichen Gefühls näher steht, aber dennoch nicht minder dazu in der Lage ist das Innere des Menschen zu veräußerlichen:

»Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht nach dem verstummtten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen.« (Ebd., 18f.; Herv. i. O.)

In der Entwicklung und Verbreitung einer einheitlichen Gebärdensprache, die er auch als »die eigentliche Muttersprache der Menschheit« (ebd.) bezeichnet, sieht er somit das größte kulturell-relevante Potenzial des Films begründet. Dabei geht es ihm nicht um eine der Taubstummen-Sprache ähnliche, wort-analoge Zeichenfolge oder schlicht stereotypisierte Gestik und Mimik,²²⁷ sondern tatsächlich um

227 Zusätzlich grenzt er die Gebärdensprache des Films von den »Sprachgebärden« (Balázs 2001 [1924], 33f.) des Theaters und den Ausdrucksgebärden des Tanzes ab. Den Film will er hier mit

alltägliche, urmenschliche, nahezu intuitive Bewegungsmuster,²²⁸ die dennoch zu einer Rückbesinnung auf den menschlichen Körper als Ausdrucksmittel führen und diesen als sprachäquivalentes Kulturorgan nutzbar werden lassen. Was Balázs im Film sieht, ist die Chance einer kulturrevolutionären Wende des Denkens, in der der Körper durch den Film von irgendeinem »praktischen Werkzeug« (ebd., 18) zu einem elementaren Denk-Instrument befördert wird, das im Zuge dessen auch auf Geist und Seele zurückwirkt. Nachdem »[...] in der Kultur der Worte die Seele (seitdem sie so gut hörbar wurde) fast unsichtbar geworden [ist]« (ebd., 17), woran die Buchpresse Schuld trage (vgl. ebd.), sei es nun Aufgabe des Films, diese Verkümmern der Seele (vgl. ebd., 19) über die Ab- und Neubildung des Menschen rückgängig zu machen. »Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird« (ebd.).

Die Entwicklung einer filmisch hervorgebrachten Gebärdensprache bewegt sich dabei allerdings auf einem schmalen Grat zwischen Vereinheitlichung und Individualisierung. So sieht Balázs einerseits die Möglichkeit gegeben mit Hilfe des Films eine Art »Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammen[zu]stellen [...] wie das Lexikon der Worte« (ebd., 19), andererseits aber sei »der mimische Ausdruck noch vielfach individueller und persönlicher als die Wortsprache« (ebd., 21); die Gebärdensprache habe zwar »ihre Traditionen, aber keine Gesetze wie die Grammatik« (ebd.). Auf längere Sicht könne so der Film eine international verständliche und vereinheitlichte Sprache der Ausdrucksbewegung ausbilden, die aber dennoch auf einem urmenschlichen Mienen- und Gesten-Repertoire auf-

seinen Körperbildern als eine dritte Form der Kunst akzeptiert wissen, in der eben nicht die Gebärden der Sprache untergeordnet sind, sondern umgekehrt der Körperausdruck das ist, was Bedeutung erst evoziert.

- 228 Deshalb ist für ihn der Film eine andere Kunst als z. B. der Tanz oder die bildende Kunst, die zwar ebenfalls über den Körper Dinge und Gedanken ausdrücken, dies aber auf eine ästhetisch überhöhte und dem Alltag entthobene Art und Weise täten: »Aber die Ausdrucksbewegungen selbst der größten Tänzerin bleiben immer Konzertsaalproduktionen für wenige, sie bleiben umrahmte, vom Leben abgesonderte Kunst. Doch nur die angewandte Kunst bedeutet Kultur. Nicht die Schönheitsposen der Statuen in den Galerien, sondern Gang und Gebärde der Menschen auf der Straße des Alltags, während ihrer Arbeit. Kultur bedeutet die Durchgeistigung der alltäglichen Lebensmaterie, und visuelle Kultur müsste den Menschen in ihrem gewöhnlichen Verkehr miteinander andere und neue Ausdrucksformen geben. Das schafft die Tanzkunst nicht, das wird der Film schaffen« (Balázs 2001 [1924], 20f.). Entscheidend ist für Balázs – damit zusammenhängend – die neuartige Materialität des Filmes, die eigene Menschenbilder zu schaffen vermag und die ihn eben deshalb sogar vom sonst so ähnlich anmutenden Theater unterscheiden: »Auch Skulptur und Malerei stellen gleicherweise Menschen dar und haben doch ganz verschiedene Gesetze, die durch das verschiedene Material bestimmt sind. Das Material der Filmkunst aber, seine Substanz, ist von der des Theaters grundverschieden« (ebd., 24).

baue und zugleich – im wahrsten Sinne des Wortes – individuelle ›Züge‹ trage – so Balázs' Idealvorstellung.

In diesem Balázs'schen Programm zur Wiederentdeckung des Körpers sind somit erneut zahlreiche Argumente wiederzufinden, die in den bisherigen Diskussionen um den Film als Kunst und Medium bereits aufgeworfen wurden. Auch bei Balázs wird das Menschenmotiv im Film zum primären Ausgangspunkt für dessen Definition und gleichzeitig für seine Einbettung in den theoretischen Diskurs. Interessant ist dabei aber vor allem das Wechselverhältnis zwischen Menschenbild (im Sinne einer allgemeinen Idee vom Menschen) und dem konkreten, durch den Film generierbaren Menschen(ab)Bild²²⁹ (als visuelle Form). Damit ist die Konzeption, die Balázs vom Menschen hat, eine gleichwohl dynamischere, denn obwohl er ›den Menschen‹ als Begriff nicht weiter hinterfragt oder relativiert, legt er dennoch großen Wert auf die Kultur- und damit auch Medienbedingtheit – sowohl seines Bewusstseins (seines Denkens, seiner Seele) als eben auch seines Körpers, die er in einem dialektischen Verhältnis sieht. Bezogen auf die Sprachhaftigkeit des Films schreibt er:

»[...] die Möglichkeit uns auszudrücken, bedingt schon im voraus unsere Gedanken und Gefühle. Das ist die Ökonomie unserer geistigen Organisation, die nichts Unverwendbares zu produzieren vermag. Psychologische und logische Analysen haben es erwiesen, daß unsere Worte nicht nur nachträgliche Abbilder unserer Gedanken sind, sondern ihre im vorhinein bestimmenden Formen. [...] Die geistige Entwicklung des Menschen ist auch hier, wie auf jedem anderen Gebiet, eine dialektische. Der wachsende, sich dehnende menschliche Geist dehnt und vermehrt zwar seine Ausdrucksmöglichkeiten, doch andererseits sind es gerade die vermehrten Ausdrucksmöglichkeiten die ein Wachsen des Geistes ermöglichen.« (Ebd., 19f.)

Das durch den Film wachsende Bewusstsein für den Ausdruck des Körpers und der dahinterliegenden Menschenseele verspricht folglich eine Veränderung des geistigen Potenzials des Menschen. Die begriffliche Verfasstheit des Geistes, die Balázs damit beschreibt, scheint (post)strukturalistische Ansätze anzudenken, wobei er den versprachlichten Geist durch einen verkörperlichten Geist klar ergänzt sehen will. Wichtig ist ihm in jedem Fall die Veränderbarkeit und Flexibilität dessen, was der Mensch sein kann, durch die Ausweitung seiner »Ausdrucksmöglichkeiten« – seien diese nun sprachlich oder körperlich. Verhandelt und gefestigt werden diese Möglichkeiten laut Balázs innerhalb von »Kultur«, wobei das Ver-

229 Siehe dazu auch erneut die Unterscheidung von Menschenbild und Menschen-Bild (bzw. Medienbild und Medien-Bild), die in Bezug auf Beltings Bild-Anthropologie in Kapitel 2.3.2 getroffen wurde.

hältnis zwischen ihr und dem Körper, das Balázs beschreibt, zwar auf wechselseitiger Beeinflussung, aber nicht direkt einer wechselseitigen Konstitution beruht:

»Das bewußte Wissen wird zu unbewußter Sensibilität: *es materialisiert sich zur Kultur im Körper*. Die körperliche Ausdrucksfähigkeit ist immer das Resultat einer Kulturentwicklung, und darum mag der Film von heute ein noch so primitives, barbarisches Stammeln im Verhältnis zur Literatur *von heute* sein, bedeutet er dennoch die Entwicklung der Kultur, weil er eine unmittelbare Körperwerdung des Geistes bedeutet.« (Ebd., 21; Herv. i. O.)²³⁰

Balázs geht nicht so weit Begriffe wie »Kultur«, »Mensch«, »Körper« und »Geist« als rein diskursive Konstrukte zu fassen; sie werden aber zumindest als gegenübergestellte, weltliche ›Sphären‹ beschrieben, die flexibel konturiert sind und sich gegenseitig beeinflussen. Die enge wechselseitige Bedingtheit, die zwischen ihnen besteht, ist eine wichtige Grundlage seiner Argumentation.

Doch wie genau gestaltet sich nun die Rolle des Films in diesem Gefüge? Auf die Bedeutung, die das Visuelle im Kontext der »Körperwerdung des Geistes« (ebd.) einnimmt, wurde bereits mehrfach eingegangen, ebenso wie auf die produktive Stummschaltung des Menschen im Film, die dadurch zu seiner Sichtbarwerdung in der stillen Gebärde beiträgt. Aber welche Bedingungen liefert die Visualität des Filmbildes darüber hinaus, die bisherige Künste nicht oder nicht ausreichend zur Verfügung stellen konnten?

Balázs widmet sich diesen Fragen in mehreren »Skizzen zur Dramaturgie des Films« (ebd., 24ff.), in denen er die abstraktere, kulturwissenschaftliche Einbettung des Films um eine Beschäftigung mit den konkret in ihm auftretenden Gestaltungsmitteln ergänzt. Wieder folgt er der bisherigen Debatte, indem er den Film von anderen Künsten (wie Literatur, Theater, Tanz, Musik, Malerei, Pantomime etc.) abgrenzt, wobei auch hier noch deutlicher als bisher der zentrale Vergleichsaspekt die Rolle des Menschen innerhalb dieser Künste bleibt.

So macht er sich z. B. (erneut in Weiterführung früherer Debatten) anhand des Zwischentitels Gedanken zur Medialität des Films, wobei er diesen als Substitut der menschlichen Sprache zwar nicht grundsätzlich ablehnt, ihn aber als inhaltlich wie schnitt-technisch bewusst zu setzendes Element ansieht (vgl. ebd., 93f.).²³¹ Im Zuge dessen reflektiert er die mediale Trennung zwischen textlichem

230 Erneut verweist hier die Verwendung von Begriffen wie »primitiv«, »barbarisch« und »Stammeln« auf eine Vorstellung von Kultur als (westliche) Hochkultur, was wiederum unterschiedliche Bewertungen dessen, was ›der Mensch‹ ist, der hier im Film sichtbar werden soll, einschließt.

231 In Bezug auf die Verwendung von Zwischentiteln im Film vertritt Balázs scheinbar widersprüchliche Positionen, indem er sie einerseits als nicht genuin filmisch kategorisiert, sie aber

Kommentar und Bewegtbild, dessen besondere Eigenschaft seine »visuelle Kontinuität« (ebd., 29) sei und die deshalb im Film die Oberhand behalten solle:

»Es gibt literarisch erdachte Filme, deren Bilder nur eine dichte Reihe von beweglichen Illustrationen zu einem Text sind, der in den Titelaufschriften mitgeteilt wird. Wir bekommen jedes wesentliche äußere und innere Ereignis im Titel zu lesen und nachher bekommen wir es erst zu sehen, ohne daß die Bilder *im eigenen Medium* die Handlung weiterentwickeln würden. Solche Filme sind schlecht, denn sie enthalten nichts was nur im Film auszudrücken wäre. Aber die Berechtigung jeder Kunst liegt darin, eine unersetzbare Ausdrucksmöglichkeit zu sein. [...] Darum fordert der Film, besonders bei der Darstellung von seelischen Entwicklungen, eine lückenlose Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente. Er muß aus dem ungemischten Material der reinen Visualität herausgearbeitet sein. Denn jede literarische Überbrückung spürt man sofort wie die Kälte des luftleeren Raumes.« (Ebd., 29; Herv. i. O.)

Innerhalb der »visuellen Kontinuität« des Filmbildes, die er hier indirekt als dem *Medium eigene* Form der Darstellung beschreibt, legt Balázs also erneut besonderes Augenmerk auf die Körperdarstellung des Menschen, die in diesem Bildfluss möglich wird. Und es ist bezeichnend, dass er in diesem Kontext explizit den Begriff des Mediums wählt.

Ergänzend zu seinem Begriff der *Ausdrucksbewegung* wird zudem ein weiterer Begriff relevant: der der *Physiognomie*. Menschliches Gesicht, menschlicher Körperbau und menschliche Bewegungen werden für Balázs an vielfachen Stellen zum zentralen, bildinhärenten Ansatzpunkt der von ihm beschriebenen filmspezifischen Bildlichkeit und Bildästhetik. Die Physiognomie des Menschen durchdringt alle Schichten des Films – so könnte man es zusammenfassen. Dies soll exemplarisch anhand von vier zentralen Themen in Balázs Dramaturgie-Kapitel erläutert werden: dem menschlichen Gesicht, dem menschlichen Typus, dem Massengesicht und der Physiognomie der Dinge.

Zunächst ist es also *das menschliche Gesicht selbst* dessen Darstellung für Balázs im Film eine besondere Aufmerksamkeit erfährt. So beschreibt er das »Mienen-

auch andererseits nicht kategorisch ausschließt. So beschreibt er sie einmal als »[...] teils vergängliche Rudimente der noch unentwickelte Formen, teils von spezieller Bedeutung, die nie eine Nachhilfe für den visuellen Ausdruck sein will« (Balázs 2001 [1924], 17); auf der anderen Seite sind sie für ihn aber auch keine rein »literarische Angelegenheit, sondern Probleme des Schneides und Elemente des Tempos« (ebd., 93). Daraus resultiert für ihn, dass der Zwischentitel auch gewinnbringend als filmisches Mittel Verwendung finden kann: »Der Film ohne Aufschrift wird eine sehr interessante und wertvolle Gattung der Filmkunst werden, aber ihr ein Monopol einräumen, hieße, dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten für den Film entsagen« (ebd., 94).

spiel« (ebd., 43), dem er ein eigenes Kapitel widmet, als eigenen, dominanten Darstellungsbereich des Films. Doch das Mienenspiel allein gereicht natürlich nicht für diesen Effekt. Erst in Kombination mit der Großaufnahme – und hier ist erneut auf die zuvor geführten Diskussionen und speziell auf Münsterberg zu verweisen – wird das Mienenspiel als solches in seiner vollen Ausdrucksstärke sichtbar und damit für die Kunst verhandelbar. Auch der Großaufnahme widmet Balázs daher gleich mehrere eigene Unterkapitel (vgl. ebd., 48f.; 49f.; 53f.), in denen er ihre Wirkmächtigkeit – analog zu Münsterberg – beschreibt. Und wieder ist es das Theater, das zum Vergleich dient:

»Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte (auch eine technische Unmöglichkeit auf der Bühne), so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels, wie es sich der Nur-Bühnenschauspieler nicht träumen läßt. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. [...] Auf dem Theater ist selbst das bedeutendste Gesicht immer nur als ein Element im Ganzen des Dramas enthalten. Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht ›das Ganze‹, in dem das Drama enthalten ist.« (Ebd., 48f.)

Die Überdimensionalität des Filmgesichts und die Ausschließlichkeit seines Erscheinens werden demnach von Balázs als die Bedingungen beschrieben, die das Mienenspiel erst zu einer Kunstform führen können. Aus der Kombination von technischer Bedingung (Nähe der Kamera, Kadrierung etc.) und dadurch erst (zumindest für die Kunst) sichtbar werdendem bzw. sichtbar zu machendem Körperdetail (physisch-materielle Beschaffenheit, Mimik in Bewegung) wird so ein Urelement der Filmspezifik, weswegen Balázs zu dem Schluss kommt:

»Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films. In den Großaufnahmen eröffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst. Es heißt: ›das kleine Leben‹. Doch auch das größte Leben besteht aus diesem ›kleinen Leben‹ der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen. Das abstrakte Bild des großen Lebens kommt meist von unserer Kurzsichtigkeit. Doch die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen.« (Ebd., 49)

Zusammengefasst stellt er also fest: »Die Großaufnahme ist die Poesie des Films« (ebd., 53). Doch nicht nur die individuelle Physiognomik des Einzelgesichts interessiert Balázs. Ebenso wie er die Körpersprachlichkeit des Films als Ausdrucksform sieht, die zwischen der Individualität des persönlichen Ausdrucks und der Universalität allgemeingültiger Ausdrucksbewegungen schwankt, ist auch das Gesicht und der Körper nicht allein individuell bestimmt. Die Physiognomie spielt darum (in einem weiteren, separaten Kapitel) in zweiter Hinsicht eine große Rolle – nämlich im Hinblick auf *generalisierbare Menschentypen*, die Balázs wie selbstverständlich an herrschende »Rassentrennungen« koppelt. Sein zunächst so flexibel entworfenes Menschenbild erweist sich spätestens an diesem Punkt damit als statischer denn gedacht. So betont er – in seinem oftmals normativen Gestus – die Wichtigkeit Schauspieler:innen nicht nur nach ihrem individuellen Gesicht zu wählen, sondern auch nach ethnischen Merkmalen. Das bedeutet, er sieht die menschliche Physiognomie einerseits als Ausdruck des individuell Seelischen, andererseits aber eben auch als Ausdruck von *Rasse*, Klasse und Erbmerkmalen, auf die bezogen er sich vom Film einen wissenschaftlichen Mehrwert erhofft. Im Unterkapitel *Das eigene Gesicht* schreibt er:

»Nein, nicht unser *ganzes* Gesicht ist unser eigen. Was in unseren Zügen Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse ist, das ist bei bloßem Anschauen gar nicht zu unterscheiden. Und doch gehört es zu den interessantesten und psychologisch bedeutsamsten Fragen: wieviel ist Typus und wieviel ist Individualität, wieviel ist Rasse und wieviel Persönlichkeit im Menschen? Dieses Verhältnis in der Seele darzustellen, haben schon manche Dichter versucht. Dieses Verhältnis ist aber in der Physiognomie und in den Gebärden des Menschen viel deutlicher sichtbar und mittels des Films viel präziser und klarer zu erfassen als mit den feinsten Worten. Und hier hat der Film eine Mission, die weit über das Künstlerische hinausgeht und der Anthropologie und der Psychologie unschätzbare Material liefern kann.« (Ebd., 41; Herv. i. O.)

Balázs hebt den Film an dieser Stelle in weiterer Hinsicht in den Stand eines wissenschaftlich relevanten Phänomens, indem er seine Bedeutung nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Anthropologie und Psychologie betont. Die Sichtbarkeit des Menschen, die sich im filmischen Kunstwerk kulturbildend äußert und im Sinne einer Rückbesinnung auf den menschlichen Körper in der kinogeprägten Gesellschaft durchsetzt, wird so in einem zweiten Schritt Gegenstand und Werkzeug weiterer wissenschaftlicher Disziplinen zugleich. Dem rasenideologisch wenig kritischen Zeitgeist entsprechend, konzipiert er den Film als ein Lehrmedium, das dem Publikum ein ursprüngliches Gebärdenrepertoire des Menschen (neu) vergegenwärtigen soll, sodass es als internationale Sprache

die »weißen Normalmenschen« (ebd., 22)²³² vereinigen und die Gebärdensysteme »fremder Rassen« (ebd., 41) aufzeigen kann; und gleichzeitig ist er ein für die Wissenschaft einmaliges Instrument, das dazu beitragen kann – ähnlich dem Vorgehen in den klassischen, sprachbasierten Philologien – »Material für eine vergleichende physiognomische Forschung« zu beschaffen (ebd., 42). Balázs etabliert den Film somit anhand der Physiognomie auf breiter Basis: Im Detail ist er ein Medium des individuellen Ausdrucks und erstes und einziges adäquates Mittel zur Darstellung des Mienenspiels; global gesehen dient er als generalisierendes Erkenntnisinstrument, das bestehende Gleichheiten und Unterschiede zwischen Menschen(stereotypen) wissenschaftlich intersubjektiv nachweisbar werden lassen soll. Der Glaube an und der Wille zur Stereotypisierung erscheinen hier ebenso stark wie zuvor der universelle Entwurf des Menschen als Kulturwesen.

Dieses widerstrebende Verhältnis zwischen menschlicher Individualität und gleichzeitiger überindividueller Menschen(gruppen)-Physiognomie kann in einem dritten Schritt anhand von Balázs Überlegungen zur Massenszene (vgl. ebd., 54f.) nachvollzogen werden. In der Anhäufung von Menschen – so Balázs bilde sich eine eigene Art von Physiognomie heraus, die in der Entindividualisierung des Einzelnen entstehe, dafür aber eine eigene Art der Individualität als *Massengesicht* ausbilde. Balázs beschreibt dieses Massengesicht (implizit angelehnt an Ideen der Gestalttheorie) als »ein überindividuelles Gebilde der menschlichen Gesellschaft. Nicht nur die Summe der Einzelmenschen, sondern ein eigenes Lebewesen mit eigener Gestalt und eigener Physiognomie« (ebd., 54); und er sieht vor allem in der Sichtbarmachung dieses andersartigen, zu eigenen Gebärden fähigen Menschengesichts als Massen- oder Gesellschaftsgesicht, eine weitere Leistung des Filmischen. Er fährt fort:

»Diese Gestalten und Physiognomien der menschlichen Sozietät wurden in den individualistischen Künsten bisher nie sichtbar. Und das lag nicht nur am Technischen. Die Gesellschaft als solche wird in unserer Zeit immer bewußter, ihre Physiognomie sichtbarer. Darum ist sie auch im Bild eher darzustellen. Denn auch die Bewegung der Masse ist Gebärde wie die des Einzelmenschen. Wir haben sie bisher nicht gekannt, obwohl wir sie mitmachten. Und die Bedeutung der Massengebärden ist uns noch geheimnisvoll.« (Ebd., 54)

Das Aufgehen des Menschen in der Masse und das Sichtbarwerden dieses Prozesses sieht er damit als Symptom der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen, die im Film einen künstlerischen Spiegel erhalten. Ebenso wie bei den Überlegun-

232 Wie weiter oben schon angedeutet wäre eine gründlichere Lektüre Balázs' im Hinblick auf diese normierenden Setzungen eines »(Normal)Menschen« in (post)kolonialer und rassismuskritischer Perspektive dringend notwendig.

gen zur Stereotypisierung des Menschengesichts und -körpers geht es hier also um eine ästhetische Unterordnung des Einzelmenschen unter ein überindividuelles Konstrukt. Interessant daran ist, dass Balázs diese Bewegung hin zum Entindividualisierten nicht mit aller Konsequenz durchsetzen bzw. dass er dennoch den individuellen Anteil darin als allgegenwärtiges und bedingendes Element bewusst halten will. So solle als Gegengewicht zur durchchoreografierten Masse stets die Erinnerung an ›den Einzelnen‹ durch die Großaufnahme sichergestellt bleiben, denn:

»Die lebendige Physiognomie der Menge, das Mienenspiel des Massengesichts, wird der gute Regisseur aber nur in Großaufnahmen zeigen können, durch die er den Einzelmenschen doch nie ganz verschwinden und vergessen lassen wird.«
(Ebd., 55)

Das Spannungsverhältnis zwischen Einzelem und Masse, zwischen Individuum und Gesellschaft ist damit ebenfalls ein Bereich, den Balázs mit seiner Theorie des sichtbaren Menschen streift und für dessen Verhältnis er im Film eine adäquate Form des Durchdenkens und Visualisierens sieht. Die ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten des Films sind es dabei aber eben nicht allein, die für diesen Effekt verantwortlich sind, sondern vor allem ihre Kopplung an spezifische menschliche oder menschenähnliche Physiognomien, die immer – sei es bei der Großaufnahme eines Einzelgesichts oder bei der Herausbildung von Massengesichtern in Bezug auf Typus oder Menschenmenge – der Darstellbarkeit dessen, was menschlich ist, Rechnung tragen. Das Anthropomorphe im Filmischen wird damit zu seinem ursprünglichsten Legitimationsgrund.

Das wiederum lässt sich auch in Bezug auf den vierten angesprochenen Themenbereich der Balázs'schen Schrift feststellen, der über die Frage nach dem Anthropomorphen noch einen Schritt hinausgeht. Denn die (menschliche) Physiognomie bleibt laut Balázs im Filmbild sogar dann spürbar, wenn es gar keine konkreten Menschen mehr abbildet. Jenseits des direkten Menschenbildes werde durch das Filmbild eine einzigartige *Physiognomie und damit Beseelung der Dingwelt* und so gleichzeitig eine indirekte Vermenschlichung des Sichtbaren möglich, die als Ausdrucksfläche des Geistigen neben den Menschen als anthropomorphen Akteur tritt und somit für eine Durchmenschlichung des Filmbildes an sich sorgt.

Bezogen auf Requisiten, Landschaften und andere Elemente der Mise-en-Scène ist interessanterweise wieder die Tonlosigkeit des Filmbildes dafür verantwortlich, das diese Gleichschaltung von Mensch und Ding im *durchmenschlichten Filmbild* gelingen kann:

»In der Welt der sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten

Grades und das auch nur in den seltenen Momenten besonders helllichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten. Auf dem Theater ist ein Valeurunterschied zwischen dem sprechenden Menschen und den stummen Dingen. Sie leben in verschiedenen Dimensionen. Im Film verschwindet dieser Valeurunterschied. Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. *In der gemeinsamen Stummheit* werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel.« (Ebd., 31f.; Herv. i. O.)

Die Welt der Dinge ist auf der Ebene des Filmbildes also gleich bedeutsam mit dem menschlichen Motiv – so scheint es. Widerspricht aber diese Gleichschaltung der Filminhalte nicht der dominanten Rolle, die eigentlich dem menschlichen Abbild darin zukommen sollte? Die weiteren Ausführungen, die Balázs etwa zur Landschaft oder zur Arbeit im Film anfügt, relativieren diesen Eindruck. Denn das Ding im Bild mag zwar Bedeutung erlangen, aber stets geht diese Bedeutungsaufladung mit einer eigenen Art der Anthropomorphisierung einher, die Balázs als »Beseelung« bezeichnet: »Denn für die Kunst kommt nur das Beseelte in Betracht. Beseelt ist aber nur, was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt« (ebd., 67f.).

So wird aus einfachem Land nicht nur durch das filmische Abbild, sondern erst durch die Zuschreibung von Seele, eine Landschaft, die die menschliche Schicksalsgeschichte des Films wie ein Gesicht spiegelt (vgl. ebd., 67); so wird aus dem Gesicht der Maschine ein anthropomorphes Bild der Arbeit (vgl. ebd., 68), aus einer Naturbedrohung ein »Mienenspiel der Elemente« (ebd., 82) und im Blick auf den kostümierten Schauspieler bekommt »jede Falte seines Kleides [...] die Bedeutung, die eine Falte in seinem Gesicht hat« (ebd., 39). Erst in der Vermenschlichung des Unbelebten erfährt die Dingwelt des Filmischen also überhaupt Relevanz, erst in dem Moment, in dem sie als menschlich/körperlich wahrgenommen wird, tritt sie in bewusste Erscheinung. Das Anthropomorphe scheint das Filmische in diesem Sinne in allen Schichten zu durchdringen,²³³ sodass Balázs die Gleichwertigkeit von Ding (bzw. Umgebung) und Mensch folgendermaßen relativieren muss:

»Das Milieu wird zur sichtbaren »Aura« des Menschen, zu seiner über die Konturen des Körpers erweiterten Physiognomie. Das Mienen- und Gebärdenspiel des Menschen bleibt überwiegend über das der Dinge, und sein Gesichtsausdruck wird jenes der Dinge deuten. Denn letzten Endes kommt es doch nur auf den Menschen an. Und bedeutsam werden die Mienen der Dinge nur insofern, als sie eine Beziehung zum Menschen haben.« (Ebd., 65)

233 Hanno Loewy spricht in diesem Kontext in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann auch von einem »Zusammenhang von Anthropomorphismus und Kosmomorphismus« (Loewy 2001, 190).

Die vier genannten Aspekte – Gesicht und Mienenspiel in der Großaufnahme, Gesichtsstereotyp, Massengesicht und schließlich die Physiognomie der Dingwelt – bilden somit gleichermaßen Basis und Beispiel für die Menschenzentriertheit von Balázs' Ansatz. Dabei aber – und das wird ebenfalls deutlich – geht er fokussierter vor als seine Vorgänger:innen und vor allen Dingen medienreflexiver als Bloem. In Balázs' Beschreibungen verschränken sich Film und Mensch über das menschliche Motiv (d. h. den erst im Film tatsächlich »sichtbaren Menschen«) zu einer untrennbaren Einheit und damit zur primären Grundlage jeglicher filmtheoretischer Erkenntnis.

Damit wird klar, warum Balázs Text ein Schlüsselwerk der Debatten um das Audioviduum darstellt, weil in ihm zahlreiche der im ersten Teil dieser Arbeit genannten Kontexte und Horizonte widerhallen: die Frage des Films als wissenschaftliches Anliegen; seine Konzentration auf die anthropomorphen (und teils implizit anthropophonen) Motive, die einerseits stark menschlich konnotiert sind, sich aber auch mit der Dingebene verbinden und diese individualisieren; das anthropologische Wissen, das sich in diesem neuen, explizit als solches bezeichneten »Medium« generiert usw. – all dies verweist auf die produktive Anthropomedialität des Audioviduums als Denkfigur, über die Balázs – den filmkritischen Diskurs der Vorjahre verdichtend – zu einer Individuation des Mediums Film über seine menschliche Theoretisierung kommt.

3.1.4 | ZWISCHENFAZIT: Das Audioviduum der Stummfilmtheorie

»Denn letzten Endes kommt es doch nur auf den Menschen an« (ebd.) – expliziter als Balázs es im letztgenannten Zitat tut, kann man den Anthro(morpho)zentrismus der frühen filmtheoretischen Debatten nicht zusammenfassen. Damit bringt er die in diesem Kapitel zuvor in verschiedensten Facetten nachgezeichnete Argumentationslinie, die sich um Kino und Mensch in den 1910er und 1920er Jahren entspannt, auf den Punkt und setzt ihr mit seinem Buch ein (letztes) Denkmal.²³⁴ Im Vergleich der unterschiedlichen Autor:innen und Texte, Argumente

234 Auch Schweinitz beschreibt Balázs' Werk als eine Art Zäsur in der Menschenzentriertheit der zeitgenössischen Filmtheorie: »Im Grunde war die gesamte frühe Filmtheorie, bis hin zu Balázs' »Der sichtbare Mensch« (1924) *physiognomisch* fundiert. Der darstellende Mensch verband Kino und Theater. Er war mithin ein vertrauter Gegenstand der Reflexion. Im stummen Kino wurde er aber anders gefordert. Hier kam es ausschließlich auf seine optisch wahrnehmbaren Ausdrucksbewegungen an« (Schweinitz 1992, 296f.; Herv. i. O.; siehe zudem ebd. 10). Auch Diederichs teilt diese Einschätzung: In seinem vierstufigen Modell der »Formentheorie des Films« ist die zweite Stufe den sogenannten »Schauspielertheorien« vorbehalten, wobei Tannenbaums Schrift als Startpunkt dieser Phase gelten kann, während Balázs »[m]it *Der sichtbare Mensch* [...] das Haupt- und Abschlusswerk der »Schauspielertheorie« des Films vor[legte]« (Diederichs 2001, 127; siehe auch Diederichs 1996, 249). Wie bereits weiter oben erwähnt, stellt

und Begrifflichkeiten, wird dabei deutlich, dass sich das Bewusstsein über das, was der Film als Medium ist und sein kann, anhand des Menschenmotivs seinerzeit besonders produktiv entwickeln lässt – zumindest spricht die weite Verbreitung des geschilderten Argumentationsmusters für diese These bzw. dafür, dass die frühen Kritiker:innen und Theoretiker:innen des Films diesen Weg für auffallend lohnenswert oder auch notwendig erachteten.

Balázs' Werk und seine reflektierte Herangehensweise stellen dabei gleichzeitig den Höhe- und Endpunkt dieser Debatte dar, denn *Der sichtbare Mensch* bringt eine Diskurslinie zum Abschluss, die zeitgleich bereits von anderen Strömungen der Theoretisierung des Films durchbrochen und abgelöst wird.²³⁵ Mit der zunehmenden Etablierung des Films und seiner theoretischen Durchdringung entwickeln und schärfen sich schließlich auch die Instrumente und Begrifflichkeiten, die zu seiner Erfassung eingeführt werden.

So widmet sich Balázs selbst bereits kurz nach Erscheinen von *Der sichtbare Mensch* stärker den formalen, kamera- und montagetechnischen Dimensionen des Films. Dies gilt spätestens für sein Folgewerk *Der Geist des Films* (2001 [1930]), aber auch schon für zwischenzeitliche Arbeiten. Ein Vortrag, den er 1926 im Klub der Kameraleute Deutschlands hält und der vor allem die Leistung des Kameraoperators in Bezug auf das visuelle Vermögen des Films betont, kann dabei als illustratives Beispiel dienen (vgl. Balázs 2004 [1926]). Die in *Der sichtbare Mensch* noch verteidigte Zentralstellung des menschlichen Motivs scheint in diesem Vortrag zwei Jahre später jedenfalls zugunsten einer Zentralstellung der Kameraführung vernachlässigbar:

»Kunstwerk in jenem höchsten Sinne könnte also der Film nur dann werden, wenn er nicht reproduktiv, sondern *produktiv fotografiert* wäre, wenn der letzte und entscheidende schöpferische Ausdruck von Geist, Seele und Gefühl nicht im Spiel und der Szenerie, sondern *erst durch die Aufnahme in den Filmbildern selbst* entstehen würde, wenn der Kameramann, der ja letzten Endes den Film macht, der geistige Schöpfer, der Dichter des Werkes, der eigentliche Filmbildner wäre, für den das Spiel und die Inszenierung nur Anlaß und Unterlage sind, zu denen er sich verhält

er dabei fest, dass »für die Schauspielertheorie [...] die Filmkunst noch vor der Kamera statt[findet]« (ebd. 2001, 127) – was heißt, dass die eigentliche Auseinandersetzung mit den formalen Bedingungen des Films erst in der dritten Phase, der Stufe der »Kameratheorie« (ebd., 128) erfolgt. Aus meiner Sicht kann Balázs in diesem Zusammenhang allerdings als ein Autor gesehen werden, der gerade anhand des Menschenmotivs bereits zu einer erweiterten Formensprache des Films gelangt, weil er eben nicht beim vorfilmischen Darsteller verharrt, sondern das – ganz konkrete – Bild des Menschen im Film als Ausgangspunkt seiner Filmbeschreibung annimmt, ohne einfach nur zur Kamera überzuwechseln.

235 Vgl. hierzu erneut Diederichs 1996 und 2001.

wie der Maler zu der Gegend [...] oder zum Modell [...], die erst auf der Leinwand zum Kunstwerk, weil zum Ausdruck *seiner* Seele werden.« (Ebd., 243f.; Herv. i. O.)

Die Frage nach dem Spiel und der Szenerie wird hier also vollends aufgegeben zugunsten der Frage nach der Bedeutung der Kamera; nicht mehr der Mensch im Bild, sondern (so viel Anthropozentrismus bleibt erhalten) der Kameramann als schöpferischer Geist hinter der Bildmaschine tritt damit auf den Plan. Es scheint, als sei das Argument der andersartigen Qualität des menschlichen Ausdrucks im Bild, die durch den Film geschaffen wurde, inzwischen so selbstverständlich akzeptiert, dass nun andere Aspekte (und Akteur:innen) des Filmbildes deutlicher in den Vordergrund treten dürfen. Die Beziehung von Mensch und Filmbild zeigt sich hier erneut verwandelt: Während in den frühen Theorietexten der *Mensch vor der Kamera* im Zentrum stand, worauf spätestens Balázs' *Der sichtbare Mensch* mit einer stärkeren Fokussierung des *Menschen im Bild* reagierte, scheint nun dieses Menschenmotiv wiederum endgültig vernachlässigbar zugunsten einer Fokussierung des *Bildes allein*.²³⁶

Für Balázs selbst zählt also spätestens ab 1926 weniger ›*der sichtbare Mensch*‹ denn der generellere ›*Geist des Films*‹ selbst, der aus den gestalterischen Mitteln des Filmbildes (und ggf. seiner Macher:innen) resultiert und nicht mehr zentral auf seinen Mehrwert für bzw. durch das Menschenbild angewiesen ist. Diese teils demonstrative Abkehr vom Menschenbild, die sich bei Balázs bereits in seinen Auslassungen zur Landschaftsphysiognomie und der Gleichstellung von Mensch und Dingwelt in der Filmfläche ankündigt, ist eine Entwicklung, die sich auch in den Debatten um den Tonfilm fortschreiben wird (siehe Kapitel 3.3).

Ein kurzer Seitenblick auf die bereits parallel zu Bloem und Balázs aufkeimende formalistische Filmtheorie gibt davon einen Eindruck; denn der beschriebene Wechsel der Perspektiven und der analytischen Ansatzpunkte tritt besonders deutlich in der russischen Montagetheorie ab Anfang/Mitte der 1920er Jahre hervor. Denn hier wird die Entwicklung von den anthropozentrischen zu den

236 Die in Balázs Vortrag von 1926 vorgenommene Zentralstellung des Kameramannes mag daran anschließend auf einen erweiterten, kontinuierlichen Perspektivwechsel verweisen, bei dem der analytische Blick auf den Film zunächst vom Geschehen *vor der Kamera* (*Darsteller:in*) zum *Bild selbst* und schließlich *durch das Bild hindurch hinter die Kamera* wechselt. Allerdings erscheint es naheliegender, dass die Hervorhebung des Kameramannes (als quasi personifiziertem Kamerablick) dem historischen Kontext des Vortrags geschuldet ist und weniger einer tatsächlichen argumentativen Rückkehr in den (Produktions-)Bereich jenseits des Filmbildes. Jedenfalls wird in Balázs' Text deutlich, dass für ihn das Filmbild selbst das zentrale Element ist (in dem sich der Geist des Kameramanns lediglich veräußerlichen mag). Dies bestätigt sich auch, wenn man z. B. einen Blick in sein Nachfolgebuch *Der Geist des Films* (2001 [1930]) wirft, in dem er – dieses Mal aber eher formal-strukturell denn anthropozentrisch ausgeflügelt – Großaufnahme, Einstellung und Montage als zentrale Elemente des Films beschreibt.

anthropomorphozentrischen Positionen weiterentwickelt zugunsten einer (weitestgehend) ohne den Menschen als Zentrum auskommenden, ›rein filmischen‹ Montagetheorie.

Ein Beispiel, an dem sich dieser Wechsel recht plastisch zeigt, ist die Beschreibung Pudowkins zur Rolle der Filmschauspieler:innen, die er klar von anderen Künsten wie dem Theater abgegrenzt sieht:

»Denn die Arbeit des Filmschauspielers – sein Spiel – vollzieht sich nicht ununterbrochen wie dasjenige des Bühnenschauspielers. Das Filmbild des Schauspielers setzt sich aus Dutzenden und Hunderten von Einzelteilen zusammen, und es kann leicht vorkommen, daß er zu Anfang an etwas arbeitet, das später im Finale verwendet wird. Der Filmschauspieler ist des Bewußtseins ununterbrochener Handlung in seinem Spiel beraubt. Für ihn gibt es keinen organischen Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden Abschnitten seines Spiels, aus denen sein Gesamtbild entstehen wird. Seine Leistung besteht nur im Hinblick auf die zukünftige Erscheinung auf der Leinwand, wie sie aus der Montage des Regisseurs hervorgeht; das was der Schauspieler vor der Kamera spielt, ist nicht mehr als Rohmaterial.« (Pudowkin 1961 [1928], 158)

Damit wird nicht mehr nur die Perspektive vom Menschen vor der Kamera auf den Menschen im Bild gelenkt, sondern darüber hinausgehend wird der Mensch gezielt aufgelöst zugunsten der Frage des reinen Rohmaterials und seines Re-Arrangements im fertigen Film. Die Filmkunst erweist sich hier somit als deindividuierender Mechanismus (der aber, wenn er will, die Kraft hat auch wieder neue, rein filmische Menschen bzw. Video-Individuen zu schaffen). Das einzige ›realweltliche‹ Individuum, das noch bestehen bleibt, ist maximal der Regisseur. Doch auch dieser Eindruck wird revidiert. So wird Balázs' oben zitierte Verteidigung der Wichtigkeit des Kameramanns Auslöser für einen Streit zwischen ihm und Sergej Eisenstein, welcher auf die Veröffentlichung des genannten Vortrags mit dem Text *Béla vergisst die Schere* (Eisenstein 2004, [1926]) antwortet.²³⁷ Darin kritisiert Eisenstein die Individuen-Zentriertheit in Balázs' Denken, die er dem »Individualismus bourgeoiser Länder« (ebd., 23) zuschreibt: »Jemand muß halt der ›Star‹ sein. Jemand muß *der Eine* sein. Gestern der Schauspieler. Diesmal halt der Kameramann. Morgen vielleicht der Beleuchter« (ebd.; Herv. i. O.). Dem Film als Individualkunst setzt Eisenstein den Film als Kollektivkunst entgegen, weil dieser gerade nicht auf ein bestimmtes Künstler:innenindividuum zurückzuführen sei, sondern seinen Wert aus seinem kollektiven und nicht individualistischen Entstehungskontext und – was noch entscheidender ist – aus den personenunabhängigen Möglichkeiten der filmischen Beschaffenheit selbst ziehe. Die politisch mo-

237 Siehe zu diesem Streit auch Loewy (2001, 196ff.).

tivierten, sozialistisch gefärbten Spitzen Eisensteins sollen an dieser Stelle nicht im Fokus stehen – jenseits davon kann sein Antwort-Text allerdings als stellvertretender Beleg dafür dienen, dass sich die Filmtheorie Mitte der 1920er Jahre von der Idee des Films als genuin ›darstellende‹ Kunst verabschiedet²³⁸ – zumindest als Idealvorstellung, denn die Menschenzentriertheit innerhalb der populären Filmproduktion bleibt durch das Filmdrama und ähnliche darsteller:innenbasierte Formate natürlich erhalten. Die Ablehnung des Individualismus, die Eisenstein sowohl auf die Inhalte des Films (Figuren, Handlungsverknüpfung; vgl. ebd. 24) als auch auf den Film an sich und seinen personellen Entstehungskontext bezieht (»Nieder mit der Personifizierung des Films in der *individuellen Einstellung*«, ebd.; Herv. i. O.), resultiert aber gerade aus dem Willen zur Herauslösung des Films aus dem Kontext der bestehenden Künste.

»Die Symbolik des Films (im anständigen Sinne des Wortes!) darf nämlich nicht aus der gefilmten Symbolik der Gestikulierungen eines – oder auch mehrerer – Menschen aufgebaut werden (Nähe zum Theater) und ebensowenig aus einer selbständigen Gemälde-Symboliererei, die einer gemäldeartigen Einstellung eigen ist (Nähe zur Malerei). So seltsam es auch klingen mag: Die filmische Symbolik, d.h. die spezifische Symbolik des Films, darf nicht im System der bildenden und darstellenden Künste (Malerei und Theater) gesucht werden.« (Ebd., 26)

Eisensteins Ziel ist stattdessen eine Filmkunst, die der Rede analog funktioniert, jedoch nicht im Sinne einer buchstäblichen, sondern einer symbolisch-eigen-sprachlichen Variante, die er nicht nur durch das einzelne Bild oder die einzelne Einstellung, sondern erst durch die Montage realisierbar sieht. Natürlich beschreibt auch Balázs in *Der sichtbare Mensch* bereits den Traum vom Film als universeller Sprache und seine Möglichkeiten der rein bildlichen Darstellung. Eisenstein allerdings braucht dafür das ›Individuum‹ nicht mehr – weder das ›sichtbare‹, noch das herstellende. Die Eigenheit des Films – *seine Individualität* – besteht also gerade darin, dass er weder dem Geiste eines einzelnen Individuums entspringt noch auf die Präsentation und narrative Verhandlung herkömmlicher, einzelner Individuen angewiesen ist. Diese explizite Kritik an der zuvor verbreiteten Anthropozentriertheit der frühen Filmtheorie dient bei Eisenstein dem Ziel, den Film nicht mehr als *Kunst im Vergleich zu anderen Künsten* zu definieren, sondern ihn im Gegenteil – einzelmedienontologisch – als *Kunst eigener Art* zu etablieren.

Schaut man sich in dieser Hinsicht weitere Texte aus den Reihen der russischen Filmformalisten an, so wird diese Abkehr vom Menschen (im Film) als Abkehr von den herkömmlichen Künsten umso deutlicher. Dziga Vertov bspw. ver-

238 Auf die Entwicklung des abstrakten und absoluten Films in dieser Zeit, als ein weiterer Schauplatz dieser Abkehr, wurde bereits verwiesen (vgl. erneut z. B. Scheufl/Schmidt 1974).

abschiedet sich bereits 1922 von der Zentralstellung des Menschen im Filmbild²³⁹, zugunsten eines für den Film viel zentraleren Motivs: der Bewegung.

»Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge. [...] Wir sehen keinen Grund, in der Kunst der Bewegung dem heutigen Menschen das Hauptaugenmerk zu widmen.«
(Vertov 2001 [1922], 32)

Die Kritik richtet sich dabei vor allem an die darstellende Kunst des Theaters, das auf den Menschen als Motiv und Gestaltungselement im Kern viel stärker angewiesen scheint. Während also zu Beginn der Entwicklung filmtheoretischen Denkens die anthropomorphen Motive des Films genau deshalb in den Fokus rücken, weil nur so eine Gewährleistung seiner ebenbürtigen Eingliederung in den Kontext der darstellenden Künste möglich erscheint, wird nun, da die Differenzen zwischen Theater und Film vielfach verhandelt und die Grenzen klar gezogen sind, der Ausschluss des menschlichen Motivs zum finalen Abkoppelungskriterium – zumindest das Menschenbild in seiner etablierten Form:

»Wir schließen den Menschen als Objekt der Filmaufnahme deshalb zeitweise aus, weil er unfähig ist, sich von seinen Bewegungen leiten zu lassen. Unser Weg – vom sich herumwälzenden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollendeten elektrischen Menschen. Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben, den Bauern in den Traktor, den Maschinisten in die Lokomotive! Wir tragen die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit. Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. Wir erziehen neue Menschen. Der neue Mensch, befreit von Schwerfälligkeit und linkischem Wesen, wird mit den genauen und leichten Bewegungen der Maschinen ein dankbares Objekt für die Filmaufnahme sein.« (Ebd.; Herv. i. O.)

Vertov verspricht also eine Rückkehr zum menschlichen Motiv, aber nur wenn es dem Rhythmus und der Bewegung des Filmischen untergeordnet und den Dingen gegenüber egalisiert wird. Wichtig ist ihm der gestaltende Gestus des Filmischen selbst, der jenseits geschlossener (menschlicher) Individualitäten zu seinem Ausdruck findet. Dies gipfelt schließlich in Vertovs Konzept des *neuen* Menschen, das die Individualität des herkömmlichen aufbricht, um mit dem Kinoauge eine Art originäre, dem Menschen übergeordnete, nahezu gottgleiche Instanz zu etablieren:

239 Dies wurde in Bezug auf die frühe Dokumentarfilmtheorie in Kapitel 2.3.1 bereits kurz ange-rissen.

»Ich bin Kinoglaz, ich schaffe einen Menschen, der vollkommener ist als Adam, ich schaffe Tausende verschiedener Menschen nach verschiedenen, vorher entworfenen Plänen und Schemata. Ich bin Kinoglaz. Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlankesten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch die Montage einen neuen, vollkommenen Menschen.« (Vertov 2001 [1923], 45)²⁴⁰

Mit mehr Nachdruck lässt sich die Dominanzverschiebung – vom Menschen weg zum Filmischen hin – kaum ausdrücken. Was auch bei Vertov noch bestehen bleibt, ist allerdings der scheinbare Drang sich – auch wenn es ablehnend ist – mit dem Verhältnis von Mensch und Film auseinanderzusetzen, um so zumindest grundsätzlich für die Klarheit zu sorgen, dass der Film den Menschen (in seiner herkömmlichen Individualität) nicht braucht. Auch diese kritischen Auseinandersetzungen Vertovs mit dem menschlichen Motiv kann man somit als (letzte) Fortschreibung eines indirekten Anthropozentrismus auffassen, weil er es trotz seiner Ablehnung scheinbar doch für notwendig hält sich mit dem Motiv des Menschen im Film zu befassen. Seine Lösung indessen besteht in der Auflösung des Menschen – sei es durch die Schaffung neuer, rein filmisch existenter, virtueller Körperzusammenhänge, sei es durch die Einbettung des Menschen in dingliche (Maschine/Technik) oder überindividuelle (Masse) Kontexte. Die Individualität des Einzelmenschen wird durch die Schaffung neuer (körperlicher) Zusammenhänge und damit durch neu und anders beschaffene, rein filmische Konstrukte abgelöst, wodurch der Film selbst als *Kinoglaz*, als Kinoauge, eine ganz eigene, menschenunabhängige Individualität erhält. Die anthropomorphe Analogie des »Auges« zementiert dabei nur das Konkurrenz- und damit Abgrenzungsverhältnis von Mensch/Lebendigem und Film/Maschine.

Trotz dieser scheinbaren Differenz (was die Zentralstellung des Menschen in der theoretischen Annäherung anbetrifft), erscheinen aber sowohl Vertovs als auch Eisensteins Ansätze sogar versöhnbar mit Balázs Entwurf, nämlich dann, wenn man den *sichtbaren Menschen*, den Balázs durch den Film (wieder) entdeckt wissen will, als zeitgenössisch *neuen/elektrischen Menschen* denkt, der

240 Auch Pudowkin beschreibt dieses Verfahren einer dekonstruktiven Deindividualisierung und Neu-Zusammensetzung von Menschen: »Aus diesem Grund wird er [der Regisseur; J.E.] den Schauspieler vor allem als Material betrachten, das er einer ›Bearbeitung‹ unterziehen muß. Dem Schauspieler, der in der Wirklichkeit als ganze Person wahrgenommen wird, dessen Bewegungen das Ergebnis der gleichzeitigen, koordinierten Arbeit aller seiner Gliedmaßen sind, diesen Schauspieler gibt es auf der Leinwand nicht. In der Montage, unter den Händen des Regisseurs, entstehen nicht nur Szenen, sondern manchmal auch neue Menschen. Wie oft ist uns ein Mensch aus einem Film unvergeßlich, von dem wir nur den Kopf und die Hand sahen« (Pudowkin 1961 [1928], 166f.).

mit seiner Eingliederung in den mechanischen bzw. maschinellen Kontext und die bewegte Dingwelt des Films zum Sinnbild der modernisierten, elektrifizierten und maschinisierten Gesellschaft wird. Das Filmbild als maschinelles Bild erscheint als idealer Austragungsort dieser zeitgenössischen Entwicklungen, weil es den Menschen im Bewegungsbild mechanisch auflöst und damit in der reinen Sphäre der Technik verhandelbar werden lässt. Der Anthropo(morpho)zentrismus Balázs'scher und Bloem'scher Prägung erweist sich damit als nicht mehr zeitgemäß bzw. lässt die finale Unterordnung des Menschen unter Technik und Dingwelt den Film als technische Kunst hervortreten. Die Abwendung vom Menschen heißt in diesem Zusammenhang, analog zu Vertovs Äußerung, ›die Seele der Film-Maschine‹ zu enthüllen. Jurij N. Tynjanov (2001 [1927]) entwickelt in diesem Sinne Vertovs Idee eines »neuen Menschen« weiter – und das in expliziter Auseinandersetzung mit Balázs' »sichtbare Menschen«. Die Verfahren des Films, die es ihm erlauben, sich zu seinen Objekten (Menschen, Dinge etc.) zu verhalten – also etwa Perspektive, Kadrierung, Beleuchtung, Montage – würden dabei gerade nicht einen dem Film vorgängigen Menschen »wieder sichtbar« machen, sondern eben einen gänzlich neuen herstellen:

»Es ist völlig klar, daß bei einer solchen stilistischen (und folglich auch bedeutungs-mäßigen) Verwandlung ›Held‹ des Films nicht der ›sichtbare Mensch‹ oder der ›sichtbare Gegenstand‹, sondern ein ›neuer‹ Mensch und ein ›neuer‹ Gegenstand sind, unter künstlerischen Gesichtspunkten verwandelte Menschen und Gegenstände, ein filmischer ›Mensch‹ und ein filmischer ›Gegenstand‹. Die sichtbaren Korrelationen der sichtbaren Menschen werden aufgehoben und ersetzt durch Korrelationen filmischer ›Menschen‹ – und dies in jedem Augenblick, unbewußt und nahezu naiv, wie es im Wesen der Kunst selbst angelegt ist.« (Tynjanov 2001 [1927], 147)

Damit bringt Tynjanov die Idee einer medialen Individualität, die hier unter dem Sammelbegriff des Audioviduums verhandelt wird, auf den Punkt. In dem Moment, in dem sich die filmischen Gestalten vollständig von ihren realweltlichen Vorlagen gelöst haben, findet der Film zu sich selbst und damit das Medium zu seiner eigenen Individualität. Und gleichzeitig löst sich der Anthropozentrismus und selbst der Anthropomorphozentrismus der Perspektive auf, indem eben nicht nur »neue Menschen«, sondern gleichwertig auch »neue Gegenstände« aus diesen filmischen Prozeduren hervorgehen.

Doch wie lässt sich nun die Frage beantworten, warum das Anthropomorphe in der frühen Theorie des Films eine so zentrale Position einnimmt? Rückblickend ist dies nun durch den geschilderten, schrittweisen Prozess der Herauslösung des Films aus dem Kontext der etablierten (vor allem darstellenden) Künste zu erklären. Muss der Film zunächst – um Kunst sein zu dürfen bzw. als solche legitimiert

zu werden – in das Feld der bestehenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten eingliedert und im Hinblick auf seinen Mehrwert abgeklopft werden (z. B. in Bezug auf seine Sprachlosigkeit im Vergleich zur Literatur, seine Stummheit im Vergleich zum Theater, seine Bewegung im Kontrast zu Malerei und Bildhauerei, seinen Körperausdruck im Vergleich zur Pantomime etc.), ist sodann seine sukzessive Herauslösung aus diesem Kontext möglich.²⁴¹ Das Motiv des Menschen bzw. die Verhandlung seiner Medialität dient quasi als legitimierendes ›Nadelöhr‹, durch das der Film argumentativ hindurchgeführt werden muss, damit er zunächst überhaupt als Kunst angenommen werden kann, um dann jenseits dieses Scheitelpunkts wiederum von den etablierten Künsten abgrenzbar zu werden. Wie entlang der oben geschilderten Entwicklung des filmtheoretischen Diskurses gezeigt werden konnte, wird der Film dabei erst als innovatives *Darstellungsmittel* des tatsächlichen Menschen in den Blick genommen, dann als *Kreateur* davon abgehobener menschenähnlicher Gestalten erkannt, bis er schließlich den Menschen als zentralstes Motiv hinter sich lassen kann, zugunsten der Fokussierung seiner aus sich heraus bestehenden Kunstfertigkeit und Medialität. Die Differenzierung von Mensch und Menschen-Bild dient als Grundlage der Differenzierung von Mensch und Medium, wodurch das Konzept einer Medialität jenseits des Menschen Bestand erhält.

Der Rückblick auf diese Initialphase der Filmtheorie hat somit gezeigt, welchen Wert das anwesend Anthropomorphe sowie das abwesend Anthropophone als Motiv und Thema innerhalb der Debatten um das stumme Kino besitzt. Im Hinblick auf die Frage nach dem Audioviduum ist in einem nächsten Schritt zu klären, inwieweit ähnliche oder abweichende Argumentationsstrukturen auch in Bezug auf das rein Anthropophone (abseits des Anthropomorphen) innerhalb der Theoriegeschichte der Tonmedien aufzuspüren sind.

241 Diese Entwicklung ist dabei nicht nur im rein sprachlich-theoretischen Diskurs zum Film nachvollziehbar, sondern auch in den zeitgenössisch produzierten Filmen selbst, die sich durch zunehmende Fiktionalität und Narrativisierung auszeichnen. Als reiner Dokumentarfilm hätte sich der Film vermutlich schwerlich so schnell und breit als Kunst etablieren können, weil er als reine Reproduktion von Wirklichkeit – so die Unterstellung – kein Potenzial zu künstlerischem Ausdruck geliefert hätte (diese Gedanken setzten sich erst später mit dem Tonfilm stärker durch; vgl. Relinger 1938). Durch die Übernahme literarischer Stoffe und Handlungsmuster sowie durch eine Abkehr von der schlicht reproduzierten Realität war der Film daher auch in seinen Inhalten um eine Anbindung und gleichzeitige Konkurrenz zum Theater bemüht, weil diese eine grundsätzliche Vergleichbarkeit und damit Ebenbürtigkeit im Hinblick auf seinen Status als Kunst ermöglichte (vgl. hierzu z. B. auch Müller 2003, die in ihren Überlegungen zum Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm genau auf solche filmintern sowie filmtheoretisch bearbeiteten Aushandlungsprozesse zwischen Film als Wirklichkeitsmaschine und Film als Agent des Fiktionalen verweist).

3.2 | Verbalität und Wortlaut – Radiotheoretische Überlegungen zur Stimme

Während der Film Anfang der 1920er Jahre seine Phase der Etablierung also bereits hinter sich hatte, folgte mit der Etablierung des Rundfunks zu dieser Zeit²⁴² ein weiteres Massenmedium, das nach einer Bestimmung verlangte²⁴³. Diente der Funk zunächst als Medium, das vorwiegend für die schlichte Signalübertragung gedacht war (vgl. Gethmann 2006, 16) und das selbst in seinen Anfangstagen als Rundfunk zunächst größtenteils aus Musikdarbietungen bestand (vgl.

242 Als offizieller Start des deutschen Rundfunks gilt der 23. Oktober 1923 (vgl. z. B. Großmann-Vendrey et. al. 1986, 11; Gethmann 2006, 101). Seine Anfänge sind (in Deutschland wie international) aber spätestens in den technischen Entwicklungen des Ersten Weltkriegs zu finden, in dem die vorhandene, funkbasierte Nachrichtentechnik teils unzulässig für die Übertragung von Musik und Meldungen genutzt wurde (vgl. Göttert 1998, 420). Zudem versuchten sich nach dem Krieg vor allem Amateur:innen an der neuen Technik und sendeten privat erste Programme. Ab 1918 war Hans Bredow als Leiter der Reichsfunkkommission offiziell damit beauftragt einen staatlichen Rundfunk für Deutschland zu entwickeln. In den USA gilt der Oktober 1920 als offizieller Start, allerdings verweist Hagen (2005, 191) darauf, dass auch dieses Datum einer fast willkürlichen Festlegung entspringt, die sich ebenso gut nach den Sendestarts von anderen US-Amateurfunker:innen und -frequenzen ab 1919/1920 hätte richten können. Da es in dieser Arbeit jedoch nicht um die Festlegung eines konkreten Beginns von Radio, Film oder anderen Medien geht, sondern um die Herausarbeitung ihrer Emergenz als Medium innerhalb zeitgenössischer, theoretisierender Diskurse, sei die Frage nach den Anfängen hier verstanden als eine Frage nach dem ungefähren Zeitfenster, in dem sich bestimmte Gedanken und Vorstellungen der jeweils neuen Medien entwickeln, und nicht nach festen Daten.

243 Akustische Apparaturen zur technischen Erzeugung oder Wiedergabe von Stimmen gab es natürlich bereits vorher (siehe hierzu vor allem Gethmann 2006). Bereits in den 1870er Jahren wurde die drahtbasierte Stimmenübertragung über das Telefon möglich und mit dem Phonographen entwickelt sich etwa zeitgleich ein Wiedergabegerät für (meist singende oder vorlesende) Stimmen (vgl. Göttert 1998, 410). Die Fokussierung auf den Rundfunk muss in diesem Kapitel erneut aus pragmatischen Gründen geschehen: Um die Materialmenge einzugrenzen, scheint es gerechtfertigt nicht die frühesten, technischen Realisierungen der Stimmaufzeichnung oder Funkübertragung in den Blick zu nehmen, sondern vor allem die Phase der Etablierung des Rundfunks als Massenmedium, das dabei gleichzeitig die Übertragbarkeit von Stimmen (aus dem Bereich der Telefonie gepaart mit den Entdeckungen im Bereich der drahtlosen Telegrafie) kombiniert mit den rein akustischen Erfahrungen aus der Tonaufzeichnung (Phonograph, etc.) und der Verstärkung (im Lautsprecher). Die Verkürzung des Rundumblicks sei an dieser Stelle verziehen, nicht zuletzt, weil durch Daniel Gethmanns Arbeit zur *Übertragung der Stimme* (2006) und durch Götterts *Geschichte der Stimme* (1998; darin speziell die Kapitel zu Telefon und Lautsprecher) in diesem Punkt schon zwei gründliche Beschreibungen dieser technischen Entwicklungen wie auch ihrer diskursiven Verhandlungen vorliegen. Im Hinblick auf das Radio wird dessen historische und theoretische Entwicklung, verstanden als Episteme, zudem sehr ausführlich von Hagen (2005) herausgearbeitet.

ebd., 101)²⁴⁴, gelangte dennoch mit der Zeit das Anthropophone – die menschliche Stimme – als zentrales Gestaltungselement in den Fokus des Programms und der Rundfunkdebatten.²⁴⁵ Während die frühen Beschreibungsansätze des neuen Mediums (ähnlich wie beim Kino) noch stark an der Abgrenzung zu bestehenden Medien (z. B. Theater, Literatur, Zeitung und nun auch Film) interessiert sind, entwickelt sich spätestens mit dem Propagandaapparat der Nationalsozialist:innen in Deutschland die stimmliche Dimension des Rundfunks zum Kernthema der erwachsenden Medientheorien, die das Radio als einen Mittler politischer bzw. ideologischer Massensuggestion konzipieren. Wie im Folgenden gezeigt werden kann, spielt das »Akustisch-Menschliche« – wenn man so will also das *Audio-Individuum* – in allen diesen Bereichen eine sich zwar stetig wandelnde, aber dennoch zentrale Rolle, die die Argumente der Filmdebatten im Hinblick auf die Rolle des Anthropomorphen und Anthropophonen für die Definition des Mediums Radio wiederholt.

3.2.1 | Stimmen ohne Körper: Der Rundfunk als unsichtbares Sprachrohr

Wie anhand verschiedenster früher Kinokritiken und -schriften gezeigt werden konnte, macht die aufkeimende Filmtheorie die besondere Qualität und Kunstfertigkeit ihres Mediums an der visuellen Tonlosigkeit ihrer Bilder fest, die sich vor allem in der Stimmlosigkeit des Menschen(bildes) niederschlägt. Während sich also die frühe Filmtheorie in einem Lob der Stummheit ergeht, arbeitet sich die Radiotheorie dem entgegengesetzt an einem »Lob der Blindheit« (Arnheim 2001 [1936], 86) ab; während der Mensch im Film wieder »sichtbar« zu werden verspricht, wird ihm im Radio gemäß der zeitgenössischen Theorien eine neue Hörbarkeit zuteil.²⁴⁶

244 Schwitzke beschreibt diese Wandlung in Bezug auf das Hörspiel als Gattung, die schließlich den Rundfunk als Wortkunst erkennbar werden lässt: »1917 in den Schützengräben verstand man unter »Programm« nicht etwas Ideologisches, allerdings auch nicht Hörspiel; Musik war die einzige Sendegattung. Auch als 1923 die ersten offiziellen Rundfunksender in Deutschland tätig wurden, ahnte man noch nicht, daß einmal der Anspruch erhoben werden könnte, in dem neuen Instrument eine eigene Kunstform des gesprochenen Worts zu entwickeln. Wort gab es vorerst als Ansage, d. h. als Ankündigung von Musik und anderen Programmteilen, als Vortrag, als literarische Vorlesung, als Nachricht« (Schwitzke 1963, 5).

245 Auch in den gesendeten Musikdarbietungen waren natürlich (Gesangs)Stimmen zu hören; diese wurden innerhalb der Rundfunkkritiken allerdings i. d. R. nicht gesondert behandelt.

246 Im »neuen Vorwort« zu seinem Radio-Buch reflektiert Arnheim diesen Tatbestand explizit selbst, indem er auf seine eigenen beiden Bücher zu Film und Radio (*Film als Kunst* 1932, *Radio* 1936) verweist: »Nun erwies sich aber in den Jahrzehnten nach der Veröffentlichung der beiden Bücher, daß sowohl der Klang ohne Bild als auch das Bild ohne Klang einem echten menschlichen Bedürfnis entgegenkam. Dies Bedürfnis verlangte sein Recht noch, als die volkstümlichen Unterhaltungsproduktionen sich in Fernsehen und Sprechfilm eine komplet-

Die Einordnung des neuen, rein akustischen Mediums erfolgt dabei über verschiedene Abgrenzungen, die den Hörfunk im Feld bestehender Medien zu verorten versuchen. Es geht um die Suche nach einem – wörtlich zu nehmenden – »blinden Fleck« im medialen Umfeld, der dem Radio einen eigenen Status als Kunst zuweist.

Auch wenn gerade in den frühen Tagen des Radios die Musik (im Vergleich zu Wortbeiträgen) das Programm dominiert, beginnen sowohl Rundfunkkritiker:innen als auch -enthusiast:innen und -produzierende gleichermaßen die Frage nach dem Potenzial des Rundfunks und wie er zu nutzen sei im Hinblick auf Sprache und Stimme zu perspektivieren. Dabei ist zunächst die unsichtbare Allgegenwärtigkeit und damit die ausschließlich das Gehör ansprechende Modalität des Rundfunks – z. B. im Abgleich mit der Stummheit des (noch) rein visuellen Films – der Ausgangspunkt. Rudolf Leonhard etwa bezeichnet Radio und Film gleichermaßen als Kunstarten, die eine »fruchtbare Einseitigkeit« (Leonhard 1984a [1924], 69) in Bezug auf die Adressierung der Sinne aufweisen.²⁴⁷ Das Radio bedeute dabei »[...] für die Dichtung den Weg zurück – oder vorwärts – von der Klangfremdheit, zur akustischen Fülle, zu sinnlicher Musikalität; zu um so größerer Musikalität [...]« (ebd., 70). Nicht die Musik in ihrem herkömmlichen Auftreten ist es also, die den Fokus bildet, sondern wenn überhaupt wird sie hier im übertragenen Sinne für die Stimme und das gesprochene Dichter:innenwort relevant, deren (Re-)Musikalisierung es durch den Funk zu fördern gilt. Die eigentliche Kraft des Radios entsteht somit erst mit dem Einsatz von Stimme in literarischer Reinform – so beschreibt es auch Walter F. Bischoff:

»Der einstmals oft gehörte Einwand, das Literarische sei für den Rundfunk von sekundärer Bedeutung, die Musik die beherrschende künstlerische Macht, war berechtigt, als das technische Mittel noch nicht zur Vollendung gediehen war. Heute dürfte es wohl außer Frage stehen, das die Bedeutung des Rundfunks nicht nur darin liegt, als ein imaginärer unaufhörlicher musizierender Konzertsaal im Bewußtsein der Menschen zu erscheinen, sondern als Träger und Vermittler von Ideen und Problemen der Zeit, als Former einer Kunst, die wie der Film vom Sichtbaren hier vom Hörbaren auszugehen hat. Wenn die Musik den Rundfunk beherrscht, so darf füglich gesagt werden, daß das Wort seine Entwicklung entscheidend vorwärts betrieben hat.« (Bischoff 1999 [1929], 94)

tere Gegenwart eroberten. Die Musik sowohl wie die menschliche Rede haben ihre eigene Vollständigkeit; und das gilt auch für das bewegte Bild« (Arnheim 2001 [1978], 9).

247 Bofinger (1999 [1924], 33) führt dies sogar noch weiter aus, indem er nicht nur Seh- und Hörsinn kontrastiert: »Wir müssen also zunächst von der banalen Tatsache ausgehen, daß man den Rundfunk hört, zwar nur hört, daß man ihn nicht sieht, nicht schmeckt, nicht riecht, daß er weder kalt noch warm ist, sondern daß man ihn eben nur hört.«

Das gesprochene Wort wird also der zunehmend zentrale Ansatzpunkt, wenn es um die Frage nach dem künstlerischen Vermögen des Rundfunks geht, und erscheint dabei durch seine besondere, entkörperlichte Akustik gekennzeichnet. Dies wird ebenso in Bezug auf intermediale Vergleiche und Abgrenzungsbemühungen relevant: Was kennzeichnet das gefunkte Wort bzw. die Stimme im Radio und wie ist sie in ihrem Auftreten von anderen Künsten und Medien zu unterscheiden?

Die bereits angedeuteten Abgrenzungen des Funks von Literatur (als schriftbasierter Kunstform) und Theater und Film (als performativen Kunstformen) finden sich dabei in einer Vielzahl von Texten zentral verhandelt. So konzipiert z. B. Alfred Bofinger das Radio in einem Vortrag von 1924 als eine Art Universalmedium, gerade weil es – über das Medium der Sprache – die Inkorporation jeglicher anderer Künste ermögliche:

»Was kann man durch den Rundfunk bringen? Die Antwort ist sehr einfach. »Alles!« Man kann tatsächlich alle Gebiete, auf denen sich der menschliche Geist jemals bewegt hat, durch den Rundfunk vermitteln. Man kann das Entlegenste heranholen. Man kann über Politik, Religion, über Philosophie, über Physik, Astronomie und was es immer sei, sprechen. Man kann Werke der Dichtung und der Musik, aber auch solche der Malerei, der graphischen Künste, der Bildhauerei und der Architektur durch den Rundfunk verbreiten. Die Sprache ist eine solch universelle Vermittlerin menschlichen Denkens und menschlicher Anschauung, daß es schlechterdings nichts gibt, das sie nicht zu benennen, zu umschreiben, kurz, in irgendeiner Form zu ergreifen vermöchte.« (Bofinger 1999 [1924], 32)

Auch wenn demnach im Radio »alles« zu senden ist, ist dies nur aufgrund des Einsatzes von Sprache (d. h. Stimme) möglich, die damit zum zentralen Schlüsselement wird. Das Verhältnis zu anderen Künsten dient Bofinger hier nicht nur der Absteckung des eigenen radiospezifischen Territoriums, sondern gleichzeitig der Vereinnahmung jedweder Kunst durch den Rundfunk selbst: So werden sowohl Künste, die naheliegend – wie im Fall von Musik und Dichtung – für das Ohr und damit für das Radio bestimmt zu sein scheinen als mögliches Programm benannt, aber eben auch visuelle Künste wie Malerei, Bildhauerei, Grafik und Architektur. Interessant ist dabei, dass Bofinger allein die Sprache und ihre Möglichkeit zur Verhandlung akustischer wie visueller Phänomene als für den Rundfunk ausschlaggebende Kraft benennt und nicht etwa sein Vermögen zur Reproduktion von Geräuschen und Klängen oder zur Verbreitung von Musik, denn mit der stark gemachten Sprachfokussierung bleibt das Konkurrenzverhältnis zu anderen Schrift- und Sprechkünsten natürlich erhalten. Die mögliche Wortbasiertheit des Rundfunks reicht also nicht aus für seine Konstitution als Medium – er muss sie daher weiterführend auch von Literatur oder Theater bzw. Schrift- und Per-

formance-Künsten unterscheiden. Bofinger argumentiert in diesem Zusammenhang darum mit einer spezifischen, über das Wort hinausgehenden Sinnlichkeit des Radios:

»Es tritt zum Gehör noch ein zweites sinnliches Medium hinzu, nämlich die Phantasiesinnlichkeit. Ein großer Teil aller Rundfunkdarbietungen, so ziemlich alles, was nicht unter den Begriff des rein Musikalischen fällt, wird durch die Sprache vermittelt. Die Bestandteile der Sprache, die Wörter (und es handelt sich in unserem Falle immer um das tatsächlich gesprochene hörbare Wort, im Gegensatz zu dem gedruckten, lediglich durch optische Zeichen vermittelten), die Wörter, sage ich, haben neben ihrer akustischen Eigenschaft auch noch die Fähigkeit, Bedeutungsvorstellungen und Phantasiegebilde im Hörer zu erzeugen. Die durch die Sprache in der Phantasiesinnlichkeit erzeugten Vorstellungen, Gefühle, Stimmungen, Gedanken und Strebungen führen in dem rein akustischen Material des Rundfunks ein anderes Wesen, als wenn sie uns durch den geschriebenen oder gedruckten Buchstaben vermittelt werden, oder wenn sie uns durch einen Sprecher zukommen, der unserem Auge sichtbar und der seine Worte durch Haltung, Gebärde und Mienenspiel verstärken oder abschwächen, kurz, ergänzen kann.« (Bofinger 1999 [1924], 34)

Die Reinheit des allein hörbaren, gesprochenen Wortes ist es also, die die mediale Einzigartigkeit des Rundfunks bedingt, ihren »Materialstil« (ebd., 33) wie Bofinger es auch nennt. Das Mediale des Wortes erscheint im Rundfunk verändert, weil es weder nur die rein wörtliche Botschaft übermittelt (wie z. B. das Geschriebene) noch in körperliche Ausdruckskontexte eingebunden ist (wie z. B. im Theaterschauspiel oder Vortrag). Auch wenn Bofinger dabei – wie es viele seiner Mit-Autor:innen der Zeit tun – primär die Wirkungen des Mediums auf die Rezipient:innen in den Fokus stellt, bleibt das Anthropophone innerhalb dieser Argumentation die entscheidende Kontaktstelle zwischen Medium und Hörer:innen. Nicht die Musik oder das Geräusch wird als genuine Klangkunst des Radios angesehen,²⁴⁸ sondern sein Vermögen das gesprochene Wort in seiner gleichermaßen entkörperlichten und entschriftlichten Form hörbar werden zu lassen. Die Debatten widmen sich somit dominant der qualitativen Unterscheidung von *Hören* vs. *Sehen* sowie *Sprechen* vs. *Schreiben*.

248 Auch wenn es natürlich Radiopionier:innen wie Hans Fleisch, Ernst Schoen u. a. gibt, die sich mit allen möglichen Gestaltungsmitteln des Rundfunks in experimentelleren Formen beschäftigen (vgl. z. B. Ottmann 2013, Wodianka 2018).

Hören vs. Sehen: Entkörperlichung, Stimmik und Stimmen aus der Luft

Während Bofinger also das Radio schon sehr früh als Universalmedium – auch für rein visuelle Phänomene wie Malerei und Architektur – definiert, fokussiert ein Großteil der folgenden Auseinandersetzungen mit dem Rundfunk allerdings vorrangig schrift- und/oder körperbasierte Kunstformen (vor allem also Literatur und Theater). Dabei geht es meist sehr konkret um die Frage, inwieweit sonst geschauspielerte oder vorgetragene Worte in ihrem Ausdruck in das rein akustische Medium übertragbar sind. Vor allem die funkische Bedingung des ausschließlichen Zuhörens im Gegensatz zum Zusehen wird thematisiert:

»Da Bühnendramatik sich als unmittelbare Darstellung äußerer und innerer Vorgänge ausweist, das Wort im Schauspiel nur ein Element der Bewegung im dreidimensionalen Bühnenraum ist, der Zuschauer das Schauspiel nicht nur mittelbar durch das Wort wie im Hörspiel, sondern unmittelbar als dargestellte Handlung erlebt, wird der Funkdramaturg erst einmal darangehen müssen, die dargestellte Handlung im Schauspiel ins Wort zu verwandeln.« (Bischoff 1984b [1929], 175)²⁴⁹

Das Schauspiel auf der Theaterbühne ist demnach ein anderes als auf der Hörbühne – das ist sowohl Kritiker:innen als auch Verfechter:innen des Radios klar. Nun geht es darum die Unterschiede herauszuarbeiten und darin innovative Aus-

249 Laut Bischoff ist es darum das Ziel, das Drama für den Funk in ein »rein phonetisch-akustisches Gesamtkunstwerk« (Bischoff 1984b [1929], 179) umzuwandeln und sich zu Fragen, welche Mittel einem dafür zur Verfügung stehen. Dabei spricht auch er kurz über die Rolle der Musik, die er für die strukturierte Unterstützung und Psychologisierung der Handlung eines Hörspiels wichtig findet, die er aber dennoch dominant als Mittel der Unterstützung der Sprache ansieht: »Ich deutete bereits an, daß das Wort, neben der Musik als psychologisches, die Handlung vertiefendes Klanggebilde, das einzige Ausdrucksmittel im Hörspiel, in Tonfall und Tonführung vehemente, vielfältig wechselnder Tempi und Ausdrucksvarianten bedarf« (ebd., 177). Und er fügt hinzu: »Es war bisher nur vom Wort, vom szenischen Aufbau des Wortdramas die Rede. Die Hörspielpartitur ist damit nicht vollendet. Es hat sich erwiesen, daß das Wort, der Dialog im Hörspiel einer differenzierten klanglichen Interpunktion bedarf, die auf Spannungen hinweist, Konflikte vorbereitet, thematisch auf das Aufeinanderwirken gleichgerichteter und widerstrebender Kräfte aufmerksam macht. Es handelt sich gewissermaßen um eine psychologische Instrumentierung der Sprachhandlung. Die Musik kommt hier zu ihrem Recht. Die musikalischen Ausdrucksmittel erhalten eine neue bedeutsame Abwandlung. Es gelingt durch sie, die natürlich niemals von der eigentlich Hörspielhandlung ableiten dürfen, die Ausdrucksbewegung des Wortes sinnvoll zu steigern oder die Stimmung für die Sprachhandlung vorzubereiten« (ebd., 178). Deutlich wird also auch hier ein anthropozentrischer Gestus, der die nicht-stimmlichen Gestaltungsmittel des Rundfunks zwar berücksichtigt, diese aber eben dem Wort nur bei- oder unterordnet.

druckspezifische auszumachen. Ein wichtiger Punkt ist dabei die Abwesenheit des Körpers.

In einem Artikel mit dem treffenden Titel *Der Körper im Rundfunk*, der in der Zeitschrift *Funk* (1927) erscheint, beschäftigt sich z. B. Ernst Hardt explizit mit diesem Aspekt, indem er den konkreten Körpereinsatz von Schauspieler:innen vor dem Mikrofon in den Blick nimmt. Er beschreibt dazu Fotografien von Hörfunksprecher:innen, die er auf die Rolle der Körperlichkeit im Sprechakt hin befragt und mit dem darstellenden Spiel auf der Theaterbühne vergleicht. Im Theater sieht er dabei zwei verschiedene Arten der Gebärde realisiert: Die eine ist echte, seelische (und damit in gewisser Weise kunstvolle) Ausdrucksgebärde, die andere ist auswendig gelernte, unbeseelte (und daher rein zweckhafte) Verständigungsgebärde (vgl. Hardt 2002 [1927], 249). Seine Frage ist nun:

»Was geschieht mit der zweckhaften Verständigungsgebärde und der außerzweckhaften Ausdrucksbewegung, was geschieht mit der ganzen Körperlichkeit dessen, der im Rundfunk auf der Hörbühne darstellt? Seinen Körper umfängt für den, zu dem er spricht, undurchdringlichste Finsternis, und der Sprechende weiß es. Benimmt sich sein Körper in dieser Finsternis nun so wie auf der Schaubühne, als ob er gesehen würde, oder gibt dieser Körper jede Äußerung auf und bleibt gleichgültig außerhalb der künstlerischen Aufgabe? Die Fragen lassen sich fast in einem Satze beantworten: Die Wesenheit des Hörspiels schafft den gesamten Komplex der Mimik um und steigert sich zu reinem, wirklich ganz zwecklosen Seelenausdruck, also zu reiner Kunst. Die Geste, die Verständigungsbewegung stirbt als zwecklos ab, denn sie wird nicht gesehen, sie begleitet höchstens andeutungsweise wie eine ferne Musik, ein fernes Taktieren den Text. Die Ausdrucksbewegung, die vom Gefühl erzeugt wird, entgeht der Bühnengefahr der Konvention, auch sie wird nicht gesehen, sie will von niemandem verstanden werden, die Sichtbarkeitsgesetze der Schönheit, der Schicklichkeit, der modischen oder kostümlichen Einordnung gibt es nicht für sie, hemmungslos ruht sie ganz in sich und wird, wenn der Spieler in langer Übung wirklich Hörspieler geworden ist, jene mächtige, tönereich und farbenzart modulierende Lunge, welche die vollaufgesogene seelische Luft in das künstlerische Instrument der Stimme hineinatmet. Und jene Verschleierungsmimik endlich, die wir auf der Schaubühne überstark erleben, kann im Hörspiel gar nicht erst geboren werden.« (Hardt 2002 [1927], 249f.)

Die Frage nach der Körperlichkeit stellt sich für Hardt im Rundfunk somit allein als Produktionsbedingung: Der Körper hat seinen Sichtbarkeitszweck verloren und ist lediglich als »Modulationsorgan der Stimme« (ebd., 250) relevant; der Sprecher kann hemmungsfrei agieren und seine »gewohnte äußere Gebärdenmimik« ablegen, um zu einer – und hier scheint ein neuer, von visueller Gestik und

Mimik abgegrenzter Begriff notwendig zu werden – wahrhaftigen »Stimmik« (ebd.) zu gelangen.²⁵⁰

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Rudolf Leonhard, der wie Hardt den konkreten, körperlichen Produktionskontext einer Hörspielszene zum Ausgangspunkt für die Frage nach der Unkörperlichkeit des Rundfunks nimmt:

»Ich hatte, gesteh ich's nur, ahnungslos etwa die verbreitete populäre Anschauung geteilt, daß beim Hörspiel hemdsärmelige Schauspieler, bequem um das Mikrofon herumsitzend, den nur flüchtig bekannten Part aus den Rollenbüchern vorlesen, über dieses Rollenbuch gebeugt, an ihm klebend. [...] In Hemdsärmeln waren die Schauspieler, das ist wahr – aber das bedeutete nicht Bequemlichkeit, sondern machte im Gegenteil den höchsten Grad von Anstrengung erträglich. Von Herumsitzen war nicht die Rede, es gab kein Phlegma – die Schauspieler waren aufs äußerste gespannt, ihre Kehle nicht nur, ihr ganzer Leib; sie spielten – aber jede Kraft ihrer Glieder drängte ins Organ; wie der Filmschauspieler bei der Aufnahme spricht, um die Spannung des darstellenden Leibes auszugleichen, wie er im Wort, das dann im Film nicht erscheint (und hoffentlich nie erscheinen wird), ein regulierendes Ventil findet, so spielten diese Schauspieler ihre Stimmen; trugen, drängten, hoben und wölbten sie mit allen Muskeln. Ich sah, daß die, welche schon ganz ans Mikrofon gewöhnt waren, schon ihre eigene Technik hatten: der eine ging den Apparat an, bestürmte ihn, sprach auf ihn los – der andere hielt sich an ihm, wuchs mit ihm zusammen, hielt und beschwor ihn.« (Leonhard 1984b [1928], 158f.)

Die Stimmenproduktion für das Radio wird hier als ein durch und durch körperlicher, anstrengender und dabei herkömmliches Sprechen übertreffender Akt geschildert. Das Medium des Hörfunks macht es scheinbar notwendig, eine umso intensivere körperliche Spannung zu erzeugen, damit diese sich trotz der finalen Abwesenheit des Körpers im gefunkten Ergebnis niederschlägt. Das Sprechen ist Muskelarbeit, nicht nur der Kehle, sondern des ganzen Leibes, damit sich die Körperlichkeit trotz der Körperlosigkeit dennoch in den Rundfunk übertragen kann.

Vergleicht man Hardts und Leonhards Beobachtungen, so ist es interessant zu sehen, an welchen Stellen sich ihre Argumente überschneiden und an welchen unterscheiden. Beide sehen im Hand- bzw. Mundwerk der Hörspieler:innen et-

250 Auch andere Autor:innen entwickeln in Bezug auf das andersartig bedingte nicht Schau- sondern Hör-Spiel (als darstellerische Aktivität) eigene Termini oder übertragen Begriffe aus der visuellen Handlungswelt. So z. B. Kyser, der den Begriff des »Funkmimus« (Kyser 1984 [1931], 200) in Abgrenzung vom herkömmlichen, dramatischen und antiken »Mimus« prägt, oder Arnheim, der in Bezug auf die Klangdimension der menschlichen Äußerungen »Geräusche des Ächzens, Stöhnens und Seufzens als akustische Gebärdensprache« bezeichnet (Arnheim 2001 [1932], 189).

was, das diese erst erlernen müssen; etwas das zunächst aus der Arbeit des vollständigen Körpers resultiert, das aber darauf zielt, die Energie der körperlichen Anstrengung nur noch im stimmlichen »Organ« (Leonhard) bzw. in der »modulierenden Lunge« (Hardt) aufgehen zu lassen. Während Leonhard allerdings stärker bei den Produktionsbedingungen verharret, fokussiert Hardt vorrangig den Ausdruck der Stimme selbst. So sind die von der theatralisch-entleerten Verständigungsgeste befreiten Darsteller:innen dafür prädestiniert die allein künstlerisch wertvolle Ausdrucksbewegung in besonderer Intensität zu nutzen, um diese aber eigentlich – das wäre das Ziel – in den reinen Ausdruck der Stimme, das heißt eine einzigartige, körperlose »Stimmik«, umzusetzen. Laut Hardt ist darum auf der Hörbühne

»[...] die künstlerische und seelische Konzentration [...] größer und wuchtiger als auf der Schaubühne, denn sie muß das Seelische mit jener dichtgedrängten Gewalt zusammenballen, die immer dann notwendig ist, wenn die Welt in ein einziges solistisches Instrument zusammengepreßt und mit ihm ein einziger Menschensinn erfaßt werden soll.« (Hardt 2002 [1927], 253)

Leonhard stimmt dem in gewisser Weise zu, wenn er ebenfalls von einer »Intensität des Einsinnigen« (Leonhard 1984b [1928], 159) und einer »[r]hythmische[n] Konzentration« (ebd.) spricht, die er dem Hörspiel zuschreibt und die er als plausiblen Grund dafür ansieht, dass viele Praktiker:innen auf einer gewissen Kürze ihrer Werke beharren, damit diese in ihrer gedrängten Intensität niemanden überfordern. Die körperliche Anstrengung scheint hier also für die Produzierenden wie für die Hörenden gleichermaßen zu gelten.

Leonhard argumentiert an dieser Stelle folglich sehr stark von den Körpern der Produzierenden vor dem Mikrofon ausgehend, was in Analogie zu den im Bezug auf den Stummfilm herausgearbeiteten Ansätzen derjenigen gesehen werden kann, die auch beim Film zunächst die Frage nach den Anforderungen an die Schauspieler:innen vor der Kamera stellten. Hardt hingegen fokussiert mit dem Aspekt der »Seele« eher die Fähigkeiten des »Wortes als Funksignal« selbst und stellt sich die Frage, welche Ausdruckspotenziale diese Stimme ohne Körper alternativ hat, wobei das Ausdrucks- und Seelenmotiv wiederum an Bloems stummfilmspezifische Argumente erinnert.

Ein weiterer Aspekt, der sich an diese Ansätze anschließt, ist schließlich die Frage, inwieweit dann die vom Körper gelöste Stimme überhaupt noch gestaltliche Vorstellungen hervorrufen und somit an Körper (und Dinge) jeglicher Art zurückgebunden bleiben sollte. Soll das gesprochene Wort eine Art »inneres Sehen« (vgl. Matthiefßen 2002 [1927], 269) in den Hörer:innen anregen oder eher auf abstrakter, unkonkreter Ebene operieren? Erneut lässt sich hier Hardt anführen, der auf einer explizit *Rundfunk und Dichtung* gewidmeten Tagung der

Reichs-Rundfunkgesellschaft in Kassel (1929) über das *Drama* spricht und hierbei die Unterschiede zwischen Hörfunk- und Bühnendrama im Hinblick auf die Vorstellungskraft hin analysiert. Während er beim Bühnenstück dabei den audiovisuellen ›Input‹ von der Bühne als so überwältigend ansieht, dass dieser »jede nachschaffende oder gar schöpferische Tätigkeit der Phantasie zur Unmöglichkeit« werden lasse (Hardt 1930 [1929], 63f.), schreibt er dem Hörstück demgegenüber gerade die Fähigkeit zu, die Phantasie des Publikums besonders anzufachen:

»[...] infolgedessen muß der Regisseur der Hörbühne auf das hörende Sinnesorgan dergestalt zu wirken wissen, daß die Phantasie des Hörers sozusagen unwillkürlich all jene künstlerische Tätigkeit vollbringt, welche auf der Schaubühne Bühnenbildner, Beleuchter, Kostümier und die Körperlichkeit des Schauspielers unter Führung des Regisseurs ihr vorwegnehmen. Die Menschen, die auf der Funkbühne spielen, sind so charakteristisch schön oder charakteristisch häßlich, so eindeutig besonders und körperlich wesensvoll, wie eben nur menschliche Seelen zu träumen vermögen; alle Wirklichkeit ist schal und blaß davor, und sie gehen durch den unausschöpflichen Zauber geträumter Landschaften oder in der Grausigkeit des Alpdrucks oder durch die schillernde Farbigeit gläserner Luftschlösser – unwirklich – überwirklich; und daß sie erwachsen und aus dem Dunkel sich schälten mit schwellender Leuchtkraft auf Tausend und aber Tausend Bühnen, von denen eine jede nur einen einzigen, tief versunkenen Zuschauer hat: dies ganze Zauberwerk ist abhängig von dem Maße, in dem der Regisseur durch alles, was klingt, der gewaltigsten menschlichen Kraft, der phantasierenden und träumenden menschlichen Seele Geburtshelfer zu sein vermag.« (Ebd., 64f.)

Hardt geht es also um ein vom Hörspiel auszulösendes ›Kopfkino‹ der Zuhörer:innen, die primär über die Stimme, aber auch über andere Klänge zur Phantasiearbeit angeregt werden – ähnlich wie es Bofinger in Bezug auf die »Phantasie-sinnlichkeit« beschrieb. Hardt kommt daher zu dem Schluss:

»Es gilt also Worte oder Klänge oder Klänge und Worte zu erfinden, welche die Phantasie des Hörers über das Ohr zu einer deutlichen Vorstellung der Örtlichkeit zwingen. Die Stimmen, der [!] in dieser Örtlichkeit hörbar werden, sind so zu wählen, daß ihr Klang, der nicht wie auf der Bühne unter Umständen durch die Sichtbarkeit korrigiert wird, eine möglichst eindeutige Vorstellung der sprechenden Persönlichkeit verursacht.« (Ebd., 66)

Die Stimme wird somit zum Substitut der ganzheitlich gedachten ›Person‹. Während Hardt in diesem Kontext darum einen reflektierten Einsatz von nicht nur sprechenden, sondern auch im Hinblick auf ihre Klanglichkeit hin auszuwählenden Stimmen und ihre Einbettung in passende Klangkulissen propagiert, gibt es

aber auch Autor:innen, die in der Entkörperlichung der Hörfunkstimmen eine Chance zur vollständigen Abkehr von bildlichen, materiellen Vorstellungen sehen.

Dies findet sich z. B. bei Jochen Klepper verhandelt, der die – interessanterweise in den Formulierungen dennoch Hardts und Leonhards ähnelnde – Meinung vertritt, dass das Radio visuelle Vorstellungen besser kategorisch vermeidet:

»In jedem Falle kommt aber das Wort im Hörspiel zu einer noch nicht dagewesenen Gewalt, Eindringlichkeit und Ausbreitung. Ohne Geste, ohne Mimik, ohne die Äußerlichkeit der Dekoration und des Kostüms, die zu den Mitteln des Dramas gehören genau wie das Wort, beruht das Hörspiel allein auf der Geltung der Sprache und des Klanges. Jedes Wort- und Tongefüge ist im Hörspiel auf seine einfachste Formel zu bringen, um den allein aufnehmenden Gehörsinn nicht zu überlasten. Personen und Situationen sind formelhaft gegeneinander abzugrenzen. Jedes einzelne Klangbild hat sein geschlossenes Gefüge. [...] Die Sprache ist wesenhafter als im Drama. [...] Der Hörer darf nicht einmal Gesichtsvorstellungen haben.« (Klepper 1984 [1931/32], 193)²⁵¹

Die Abstraktheit des Wortes soll also durch die gesprochene Sprache im Funk ihren reinen Ausdruck jenseits konkreter Realvorstellungen erlangen. Der verbale und klangliche Purismus lässt dabei das Radio als dem Theater sogar überlegene Wortkunst auftreten. Alfred Braun geht im Rahmen der bereits erwähnten Kasseler Rundfunk-Tagung sogar noch weiter, wenn er zu dem Schluss kommt, dass die ›Materie‹ weder für Theater noch Hörspiel das zentrale Element bilden sollte. Im Rundfunk jedoch ergebe sich durch ihre grundsätzliche Abwesenheit darum die Möglichkeit, genuine Kunst zu schaffen. Über das »Hörspiel des reinen Dichterwortes« (Braun 1930 [1929], 83) sagt er:

»Laß dich mit der Materie ein und du bist in Gefahr, daß sie dich totschißt.« Das gilt für die Hörbühne ebenso wie für die Schaubühne. Künstlerisch war unser Gewissen nie so rein, wie bei den Hörspielversuchen des reinen Dichterwortes. Des Wortes, das manchmal gar nicht mehr die Aufgabe hatte, optische Vorstellungen zu erwecken, bei dem es gleich war, ob es im Himmel oder auf der Erde oder unter der Erde gesprochen wird. Hörspiele, die dem Wort des Dichters die größte Suggestivkraft zusprechen, – ich brauche vor Ihnen, meine Herren, nicht

251 Man muss allerdings hinzufügen, dass Klepper zwar die Bedeutung des Wortes für den Rundfunk berücksichtigt, er aber auch wortlosen Sendeformen wie Klanghörspiel und -collage seine Aufmerksamkeit widmet. Für ihn geht es tatsächlich bereits um eine Art Gesamtwerk, in dem alle möglichen Elemente (Wort, Klang, Geräusch, Musik) künstlerisch zusammenfinden können (eine Idee, die später auch bei Knilli [1963] wieder sehr relevant wird). Dennoch bleibt aber der Mensch als ein Thema und Zentrum der Kunst für ihn ein wichtiger Ausgangspunkt.

erst auszusprechen: wenn einmal ein solches Hörspiel gelingt, dann haben wir das erhabenste, reinste Kunstwerk.« (Ebd.)

Klepper und Braun betonen somit beide, dass der Sinn des Rundfunks als unsichtbares Medium gerade darin zu finden ist, sich dessen bewusst zu werden und sich darum vom Sichtbaren und visuellen Verweiszusammenhängen vollständig zu verabschieden – und das wiederum machen sie interessanter-, wenn nicht sogar paradoxerweise vor allem an menschlichen Äußerungen in Form von Stimme fest. Denn angenommen die Kunst des Rundfunks bestehe in der Abkehr von optischen Vorstellungen, dann wäre es potenziell naheliegender das rein abstrakte Klangspiel – ohne Referenz an materielle Ursprünge – an seine erste Stelle zu setzen. Stattdessen aber verharren Klepper wie Braun beim menschlichen Körper, da der Verlust seiner Optik ein Unsichtbarwerden des Menschen bedeutet und damit umso spektakulärer erscheint. Der Körper soll vollständig zurückgelassen werden, er spielt weder als Ursprung noch als Beiklang der Stimme eine Rolle; erst durch die Ablösung vom Körper wird die isolierte gesprochene Sprache in Form der Stimme zum eigenständigen, einzigartigen, künstlerischen Werk- und Werkzeug.

Entlang der bisher versammelten, beispielhaften Äußerungen lässt sich somit zeigen, wie stark die frühen Überlegungen zum Rundfunk auf Verhandlungen des Körpers und der Gestalt aufbauen und wie vielfältig sie dabei sind. Sei es, dass der Körper als Ursprungsorgan der Stimme in den Blick rückt, sei es das sein Habitus, seine Konventionalisierung und seine Materialität als realweltliche Verankerungen hinter sich gelassen werden müssen, damit die Sprache erstmals als rein Geistiges hörbar wird, sei es, dass selbst das gesprochene, gestaltlose Wort nicht mehr unbedingt zur Evozierung von Gestalt und Körper dienen muss – die Kopplung von Körper und Stimme scheint durch den Rundfunk so oder so produktiv herausgefordert und zeigt erneut, wie die Einheit eines als realweltlich, körperlich-sprechend, »vollständig« gedachten menschlichen Individuums (als Audioviduum) durch das Einfallen des Mediums zunächst erzeugt und dann aufgelöst wird, um daraus identitätsstiftendes Potenzial für eben dieses Medium zu gewinnen.

Und das gilt nicht nur für die positiven Stimmen zum Rundfunk, sondern ebenso für die kritischen. Denn die Einkanaligkeit der akustischen Präsentation und das damit einhergehende produktive »Minus an Gestalt« (Leonhard 1984 [1924], 70), das der Rundfunk bedeutet, wird nicht von allen Autor:innen so positiv bewertet. Illustrierend sei hier z. B. ein Gedicht von Klabund aus dem Jahre 1926 angeführt. Unter dem Titel *Als sie meine Stimme im Rundfunk hörte* wird dabei eine potenzielle Unheimlichkeit und Fremdheit der radiophonen Gestaltlosigkeit angesprochen:

»Du hörtest meine Stimme wie von fern,
 Sprach ich von einem andern Stern?
 Du griffst mit Deinen Händen in das Leere,
 Ob dort ein Leib ruht und ein Lächeln wäre.
 Kein Leib. Nur Stimme. Lippe nicht. Nur Wort.
 Und leise legtest Du den Hörer fort.«
 (Klabund 1984 [1926], 43)

Während die Kritiken und Meinungsäußerungen der Radioenthusiast:innen sich also um die Möglichkeit einer positiven Produktivmachung des Rundfunks im Hinblick auf seine Verwendung als sprachbasiertes Kommunikations-, Kunst- und Ausdrucksmittel drehen, fokussieren Autor:innen wie Klabund die Unpersönlichkeit der gestaltlosen Radiostimmen, die z. T. mit der Abwesenheit von Zwischenmenschlichkeit in der modernen Massengesellschaft assoziiert werden.²⁵²

So beschreibt es auch Arnold Zweig, der den Rundfunk mit vorherigen Kontexten und Manifestationen der sprachlichen Kommunikation (vorrangig Buch und Theater) vergleicht. Über die vor-funkischen Formen des öffentlichen Sprechens (wie z. B. im Falle des Epensängers oder Dichtervortrags) schreibt er:

»Diese Worte aber waren immer und sind immer Worte von Menschen. Hinter ihnen sitzt oder stand sichtbar die Gestalt, die imstande war, mit dem gesungenen oder gesprochenen Worte von ihrer Sphäre Wirkungen loszulösen und über den Gegenüberstehenden zu schleudern wie ein Netz oder auf ihn wie einen Pfeil. Über das Drama in diesem Zusammenhange und so zu sprechen erübrigt sich. Denn die körperliche Magie des Schauspielers, sein Gehen, Dastehen, Sprechen, seine Gebärden, die völlige Scham- und Hemmungslosigkeit, mit der sein Körper und die Körper vieler sich auf einer Bühne den Menschen preisgeben und ausstellen, ist selbstverständlich von der eindrucksvollsten Gewalt, wie man sich nur denken kann. Der Zauber der Bühne ist als Zauber in seiner beklemmenden durchrüttelnden Wucht ganz gewiß zu einem großen Teil persönliche Ausstrahlung von lebendig anwesenden Personen.« (Zweig 1984 [1929], 92f.)

Abseits der Tatsache, dass hier zur Abgrenzung des Radios ähnliche Argumente zur körperlichen Präsenz im Theater angeführt werden, wie sie schon in Bezug auf den Film genutzt wurden, ist es interessant wie analog (und dennoch gleichzeitig konträr) zu Hardt Zweig hier das Theater als Raum des reinen körperlichen Ausdrucks konturiert und wie er dieses ebenfalls mit Begriffen wie ›eindrucksvoll‹, ›Gewalt‹ und ›Wucht‹ auflädt. Der intensiven Körperlichkeit des Theaters

252 Auf diesen Aspekt wird auch im Kapitel zur Ansager:innen- und Sprecher:innenstimme noch zurückzukommen sein.

gegenübergestellt sieht er nun aber den Rundfunk, der die Anwesenheit des:der Sprechenden gerade verweigert und damit die »Magie« der menschlichen Präsenz einbüßen muss – mit einer langen Liste an Konsequenzen, die das hat:

»Und nun überlegt man, daß alle diese Dinge der Rundfunkdarbietung notwendig fehlen müssen. In ihr wirkt sich nichts weiter aus als die Stimme des Menschen und ein technisch sichtbarer Apparat. Von dem schwarzen oder braunen Gehäuse des Lautsprechers geht keine Zauberei aus; nichts strahlt von ihm, niemand kann von ihm rückwärts andere Assoziationen finden als etwa die des Echos. Und das große Erlebnis, Stimmen aus der Luft zu hören, Verkündungen des Unsichtbaren, ist so sehr eingebettet allein in die Sphäre des Unsichtbaren, Technik-freien, Innerlichen, der religiösen Verkündung, daß von hier aus dem vom Rundfunk übermittelten Dichterwort Stütze nicht zuwächst. Darum, in dieser Eigenart und Traditionslosigkeit des Rundfunks, muß den Darbietungen, die er gibt, dieselbe Vergänglichkeit der Nachwirkung anhaften, die etwa der modernen Zeitung anhaftet. Worte, im Rundfunk gesprochen, gehen fast nie in jene Tiefen ein, die vom gedruckten oder geschriebenen Wort, vom einsamen Lesen oder von der Bühne her in die Seelen der Menschen prallen. Dazu kommt noch die einzigartige Atomisierung der Hörermassen des neuen Übermittlungsapparats. Denn wenn der Idee nach die ganze Erde die Worte hören kann, die ich euch heute ins Mikrofon spreche, so bin ich doch, was anheimelt, mit dem Mikrofon allein, ebenso wie der durchschnittliche Hörer allein ist mit meiner Stimme, die, wie durchs Telefon, in sein Ohr dringt. Und so muß man das neue Mittel der dichterischen Wirkung nicht überschätzen. Zunächst, bis andere, ihm allein angehörende Gattungen der Kunst gefunden werden, oder bis neue Methoden einer besonders eindringlichen Sprechart ausprobiert sind, scheint Rundfunk jedes Kunstwerk, wie groß es immer sei, das in seiner Sphäre dargeboten wird, in die Flachsicht der Unterhaltung herunterzuschrauben. Kunst aber ist nur unter anderem auch unterhaltend. Und wenn sie an die Tiefen nicht gelangt, auf die sie ihrem Wesen nach allein zielt, ist sie so vergeudet wie die Schönheit einer jungen Frau in den Armen eines Mannes, der blind und ohne Hände sie nur mit der Oberfläche seines Körpers fühlen kann.« (Ebd., 93)

Zweig versammelt in diesem Monolog der Kritikpunkte gleich eine ganze Liste an Aspekten, die immer wieder die Debatten um das neue Medium durchziehen und die vor allem die Frage nach seinem Kunstwert und damit Nutzen für die schreibende Zunft einerseits sowie für die Gesellschaft andererseits fokussieren: Abwesenheit und Atomisierung des Menschen, Tiefgang vs. Unterhaltung und Ausdrucksfähigkeit des Wortes in diesem neuen Umfeld.

Zunächst geht es also um die Abwesenheit des Menschen, die sich durch das Radio technisch manifestiert und die auch von anderen Autor:innen zeitdiagnostisch festgestellt wird. So etwa von Döblin, der den Sachverhalt aus der Sicht des

Sprechenden schildert und dabei die körperliche Absenz in doppelter Hinsicht – für Sprecher:in wie Hörer:in – reklamiert:

»Der Rundfunk ist eine typische Erscheinung der Vereinsamung, der Isolation. Er reißt die Privatleute nicht genug aus dem Zimmer heraus. Das Theater hat ein Gesamterlebnis. Der Rundfunk dagegen bleibt stecken im Wohnzimmer und im Individuum. Er kennt kein Kollektivum. Man gewinnt deshalb als Sprechender auch niemals Kontakt mit dem Publikum, denn dieses Publikum, also diese tausend und zehntausend verschiedener Menschen haben alle ihr eigenes Dasein. Ich möchte bemerken, daß ich sowohl beim Vorlesen wie beim ›Freisprechen‹ diesen Mangel an Kontakt am Radio immer sehr als Vakuum empfinde, – dieses schauerliche Schweigen jenseits des Mikrofons, – ich sehe für mich keine andere Rettung als: Hörer, sichtbare, mitfühlende, im Senderraum, – und unsichtbare Rundfunkabonnenten, an die ich nicht denken mag.« (Döblin 2002 [1929], 100)

Der Radio-Apparat wird so bei Zweig wie Döblin quasi gleichermaßen zum Sinnbild als auch real wirksamen medialen Motor für die Vereinsamung des Individuums (diesseits und jenseits des Lautsprechers) in der entindividualisierten Masse der modernen Industriegesellschaft; und das akustisch wie faktisch einsame Individuum des Sprechers scheint das zeitgenössisch treffendste Sinnbild dafür.

Doch welche Kritikpunkte führt Zweig noch an? Ergänzend geht es ihm um die Unterscheidung des gesprochenen und geschriebenen Wortes im Gegensatz zum nur-gehörten Wort und den Vorwurf, dass diese Beschaffenheit des funktischen Sprechens es entweder als religiös aufgeladen²⁵³ oder (zumindest momentan) nur für flache Unterhaltungszwecke nützlich erscheinen lässt. Doch

253 Die Sakralität der Stimme, die von Zweig zu Beginn kurz angerissen wird, ist ein weiterer Aspekt, der hin und wieder innerhalb der Rundfunkdebatten auftaucht. Exemplarisch verwiesen sei hier auf einen Text des Jesuitenpaters Père Lhande von 1929, der im Format der Rundfunk-Predigt eine neue Möglichkeit sieht die Massen zurück zum Glauben zu führen. In seiner Einschätzung der Radio-Andacht macht er dabei einerseits deutlich, wie das Radio im Hinblick auf sein gemeinschaftsbildendes Potenzial nutzbar ist und andererseits, wie erneut die körperliche Gestaltlosigkeit der Stimme eine erhöhte Geistigkeit nahelegt, die gerade für den spiritistischen Einsatz brauchbar erscheint. Er zählt auf: »1. Das gefunkte Wort dringt in alle Kreise und ermöglicht eine Menge von Hörern zu erfassen, die sich der direkten Aktion der traditionellen Predigt und der religiösen Propaganda durch die Presse und durch das Wort vollständig entzieht. 2. Das gefunkte Wort übt durch seinen mysteriösen Charakter, durch seinen ausgesprochen intimen Akzent, durch seine übersinnliche Geistigkeit eine tiefe Wirkung auf die Seelen im Kreise der Familie aus. 3. Das gefunkte Wort, dessen Wirkung durch Aeusserlichkeiten wie Haltung, Persönlichkeit und Geste des Predigers, durch welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers zerstreut wird, nicht abgeschwächt werden kann, konzentriert den Geist des Hörers auf den Gedanken, auf den Inhalt, auf den Grund« (Lhande 2002 [1929], 370).

wenigstens bleibt Zweig die Hoffnung,²⁵⁴ dass eines Tages rundfunkeigene Gattungen und eine geeignete, eindrückliche Art zu Sprechen entstehen, die den Kunstanspruch auch im Radio einlösbar werden lassen und die damit – gemäß seines androzentrisch-geschlechts- und körpernormativen Gleichnisses – dem zum Schauen und Tasten unfähigen Mann doch noch Augen und Hände wachsen lassen. Bofinger, mit seiner Annahme vom Rundfunk als Universalmedium, das sogar visuelle Künste über die Sprache zugänglich machen könne, und auch Hardt, der gerade in der körperlosen Gegenwart der Stimme ein einzigartiges Ausdrucksmittel sieht, würden in diesen Punkten natürlich vehement widersprechen.

Dies tut Hardt in gewisser Weise auch wenn er sich auf der gleichnamigen Kasseler Rundfunk-Tagung explizit mit dem Verhältnis der etablierten Wortkunst (*Dichtung*) zur neuen Wortkunst (*Rundfunk*) beschäftigt. Mit Nachdruck propagiert Hardt in diesem Rahmen erneut das Wort als zentrales Gestaltungselement des Funks und sieht dadurch – im Gegensatz zu Zweigs Kritik – eben nicht eine verflachte Unterhaltung, sondern vielmehr eine ungeahnte Wiederaufwertung der Sprache an sich nahen:

»Ein Philologe und Germanist hat mir zwar widersprochen, aber ich wiederhole noch einmal: das Urelement der dramatischen Partitur scheint mir das Wort, scheint mir die Sprache zu sein, und der Rundfunk bedeutet die Reintromisation [!] ihrer ursprünglichen Macht, die wir fast vergessen hatten. Der Hörspieler, erlöst von der hemmenden Zwangsvorstellung des vergessenen Textes, befreit von Schminke, Kostüm und aller körperlicher Ablenkung, ist für seine Wirkung einzig und allein gestellt auf die seelische und gedankliche Erfülltheit seines Innern, das sich nicht anders als in den abertausendfachen Tönungen des gemeisterten Wortklangs offenbaren kann. Vertiefung in die Dichtung heißt für ihn also Leben oder

254 Interessanterweise scheint Zweig selbst die Tatsache der fehlenden Magie der menschlichen Stimme im Rundfunk zwei Jahre vor der hier angeführten Kritik selbst noch etwas positiver zu beurteilen. So beschreibt er 1927 (in einem Artikel über die *Ästhetik des Rundfunks* für die Zeitschrift *Funk*) das Radio als einen Mechanismus, der das mündliche Erzählen prinzipiell wiederbeleben könnte: »Das also, was der Märchenerzähler des Orients und der Antike oder die wunderbaren alten Weiblein, von denen die Brüder Grimm ihre Märchen abhorchten, so meisterhaft beherrschten, muß der Rundfunk wieder lernen, und nun allerdings im breitesten Maße: Wirkung von Mund zu Ohr« (Zweig 1984a [1927], 76f.). Dennoch endet der Artikel auch hier zumindest mit einer geteilten Erwartungshaltung: »Denn so unwahrscheinlich es ist, daß der Rundfunk jemals eine eigene Kunstform schaffen wird, weil eben das Epische dem menschlichen Hören ganz genau entspricht, so sehr scheint mir, daß eben dieses Epische, das große Erzählen, Reden, Vortragen und das lyrisch erhobene Sprechen, im Verlaufe menschlicher Entwicklung zu ganz neuen Wirkungsmöglichkeiten gelangen kann« (ebd., 78).

Sterben, und wehe ihm, wenn er nicht ein Mensch ist; den berühmtesten Komödianten zerbricht das Mikrophon bis zur Kläglichkeit.« (Hardt 1930 [1929], 67)²⁵⁵

Im Gegensatz zu Zweig ist Hardt also der Auffassung, dass der Hörspieler (im Kontrast zum Schauspieler der Bühne), eben weil er seinen Ausdruck allein über die Stimme generieren kann, noch viel deutlicher als Mensch erfahrbar wird denn im Theater. Zudem lassen sich die Überlegungen Hardts auch mit den im Kontext des Stummfilms dargestellten Aussagen Balázs' zusammendenken, denn die Parallelen zu seinem ›sichtbaren Menschen‹ sind kaum zu verkennen. Auch der Rundfunk scheint in dieser frühen Annäherung an ihn dazu in der Lage, das durch den Buchdruck verkümmerte Ausdrucksrepertoire des Menschen in der medialen Reduktion, Reproduktion und Verbreitung zu reaktivieren²⁵⁶, den Menschen dabei dieses Mal nur nicht wieder sichtbar, sondern wieder hörbar zu machen. Der akustisch pure, nicht durch körperliche Mittel, sondern allein durch die Stimme vollbrachte Ausdruck erweist sich in seiner Isolation vom Körper als ursprünglicher, menschlicher Klang, als unmittelbare Verbindung zur Seele. Und ähnlich wie Balázs verweist auch Hardt zur Stützung dieser These auf die intermedialen Differenzen des Rundfunks – in diesem Falle erneut zum Theater:

»Wer hätte, wenn er im Theater besonders stark sich angerührt fühlte, nicht schon die Augen geschlossen, um eindringlicher, innerlicher zu erleben? Ja, man darf paradox sagen: um besser zu sehen? ... Im Rundfunk fühlen wir köstlich reich, wie die geheimnisvoll schöpferische Kraft in uns zu wirken anfängt, weil die Augen untätig bleiben müssen, weil nur der Schall des Wortes die Membrane unseres Ohres, unserer Seele trifft. Seele spricht unmittelbar zu Seele.« (Ebd., 69)

Es geht also um reine Sprachlichkeit als Ausdruck von Seele, die eben nicht im Theater oder einem anderen (visuellen) Medium vollzogen werden kann, weil dort Gegenstände und selbst die Körper der Darsteller:innen zu einer Kulisse werden, die dem Ausdrucksvermögen und der mentalen Suggestionskraft des Wortes im Wege zu stehen scheint. Damit widerspricht Hardt Zweigs Argument, dass die Seele durch die Abwesenheit des Menschen in der apparativen Anordnung des Rundfunks ausgeschlossen bleiben muss. Im Gegenteil ist das Gespräch von ›Seele zu Seele‹ im Funk als ein viel unmittelbareres anzusehen, da sich das Wort als Gehörtes im Hörenden direkt manifestiert – ein Gedanke, der wenig später bei Kolb noch sehr zentral werden wird.²⁵⁷

255 Mit dem zu Beginn des Zitats genannten Philologen und Germanisten ist dabei allerdings wohl nicht Zweig gemeint.

256 Siehe hierzu auch den folgenden Kapitelabschnitt zum Verhältnis von *Sprechen vs. Schreiben*.

257 Siehe dazu Kapitel 3.2.3.

Während also Zweig in der Abwesenheit des tatsächlichen Menschen im Rundfunk und seiner dadurch unvermeidbaren ›Verflachung‹ (eine weitere Analogie zum Film) ein Problem sieht, sehen Bofinger, Hardt, Leonhard und andere darin gerade den Mehrwert des neuen Mediums. Die Frage der fehlenden Tiefe und Seelenhaftigkeit, die Zweig dem Rundfunk vorwirft, wird zumindest weniger kritisch und – eher im Gegenteil – als Faszination beschrieben, die mit dem Zusammenwirken von Stimme, Seele und elektrischer Übertragung zusammenhängt. So schreibt Walter F. Bischoff in einem Beitrag für die *Funk* 1926, in dem er sich die Frage nach einer potenziellen Ästhetik des Rundfunks stellt:

»Ästhetik? Gesetze der Ästhetik auf den Rundfunk anwenden? Welch seltsames Unterfangen, wo es sich um Technik, die Maschine, um Energie handelt, die das in sie hineingesprochene, kraft der Intensität des Sprechers vor dem Mikrophon Kunst gewordene Wort zufällig in den Raum hinausschleudert, dem Prall noch unerkannter Gegenkräfte überläßt, bis es, strömend, seelenhaft und Ebenbild des ewig Gültigen im Menschen auf dem unsichtbaren Blitz des Elektrons herniederfährt, um dem horchenden Ohr des im wahrsten Sinne des Wortes ›Empfangenden‹ Kunde zu bringen aus Welt und Überwelt.« (Bischoff 1984 [1926], 72; Herv. i. O.)

Auch Bischoff geht hier zwar – erneut ist die Parallele zu den Theoretisierungsversuchen des Stummfilms und zu Leonhard zu sehen – von einer Wortkunst aus, die zunächst vor dem Mikrofon hergestellt werden muss und die sich lediglich über das Radio als Publikationsmedium verbreitet. Anschließend allerdings attestiert er der tendenziell mystifizierten Elektrizität dann dennoch eine eigene Seelenhaftigkeit als »Ebenbild des ewig Gültigen im Menschen« (ebd.), die sich mit der strömenden Radiowelle gemeinsam – eben über das gesprochene Wort – überträgt. Das Finden und Festschreiben einer genuinen Hörkunst macht er darum ähnlich wie Bofinger von dieser menschlichen Akustik des Funks abhängig:

»Die Welt wandelt sich ewig jung und ihre Formen werden ewig neu, und ewig jung steht in ihr der Mensch und belauscht ihre sich wandelnde Gestalt. Wir müssen Jugend, die immer ein wenig mit Abenteuerlichkeit verbunden ist, für uns in Anspruch nehmen dürfen, wenn wir ausziehen, den gewaltigen Energien des Kosmos, die in Gestalt des Rundfunks zu Mittlern menschlicher Sprache und Seelenhaftigkeit für Tausende geworden sind, ihr Letztes abzulauschen, damit es uns Mittel zu dem einen großen Zweck werde, das ›Rundfunkische‹ [...] zu erkennen, den Maßstab zu finden für eine harmonische alle Formen des Lebens in sich einbeziehende *Hörkunst*.« (Ebd., 73; Herv. i. O.)²⁵⁸

258 Das zuvor genannte Zitat von 1926 taucht in ähnlicher Form in einem späteren Text von Bischoff wieder auf (vgl. Bischoff 1999 [1929]), wobei der Satz das Ende des Artikels bildet. Hier

Das Radio wird hier somit als ein vermittelndes Instrument konturiert, das zwar in gewisser Weise Seele bzw. das, was ›menschlich‹ ist, übertragen kann, aber nur, indem es eine Stimme von einem ›tatsächlichen Menschen‹ zu anderen ›tatsächlichen Menschen‹ sendet. Die letztgenannten Zitate von Bischoff zeigen dabei sehr schön die beiden Pole auf, zwischen denen sich die Debatte um den Rundfunk als ein Medium des reinen Hörens (statt Sehens) bewegt: Auf der einen Seite geht es um das Radio als Vermittlungsinstanz, die lediglich als Container für das eigentliche Menschenwort dient, auf der anderen geht es um das antizipierte Potenzial des Rundfunks nicht nur schlicht zu übertragen, sondern in seiner Ermöglichung einer reinen Stimmlichkeit eine spezifische, elektrische, dennoch menschliche Seelenhaftigkeit zu generieren, die unabhängig von menschlicher Verkörperung für sich stehen kann und damit einzigartig ist.

Die bisher nachgezeichnete, mit dem Lob oder auch der Kritik der reinen Stimmakustik einhergehende Konzentration auf das gesprochene Wort macht es allerdings notwendig, dass sich der Rundfunk in einem zweiten Schritt nicht nur von den darstellenden, sondern parallel auch von den druckbasierten Künsten der Zeit abgrenzt – dies wurde bereits in Ansätzen deutlich: Der Mehrwert des im Rundfunk gesprochenen Wortes bestimmt sich erst, indem auch seine Qualitäten im Vergleich mit dem geschriebenen Wort geklärt sind. Während in den bisherigen Argumentationen also eher die generelle Dominanz des Hörens gegenüber dem Sehen anhand der Trennung von Stimme und Körper (vor allem in Abgrenzung von Theater und Film) verhandelt wurde, soll im Folgenden noch einmal ein genauerer Blick auf die Abgrenzung des Rundfunks vom geschriebenen Wort geworfen werden.

Sprechen vs. Schreiben: Elektrisches Gedicht, Berichtston und freie Rede

Der Wille zur Suche nach einer dem Rundfunk adäquaten Form, die ihn als Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsmedium produktiv werden lässt²⁵⁹, wird anhand der in Bezug auf Hardt bereits erwähnten Kasseler Tagung zu *Dichtung und Rundfunk* besonders offenkundig. Gezielt wurden dazu Akteure und Autoren aus Radiowesen und Literatur eingeladen, die bereits erste Erfahrungen mit dem neuen Medium gesammelt hatten und sich der Unterschiede im Schreiben

spricht er allerdings davon »[...] die Gesetzmäßigkeit zu finden für eine harmonische, alle Formen des Daseins in sich einbeziehende Hörkunst« (ebd., 96).

259 Zur Verhandlung des Rundfunks im Spannungsfeld zwischen Information und Integration, Unterhaltung und Bildung siehe z. B. auch Halefeldt (1986, 96ff.). Auch Hagen verweist auf diese Sendeaufträge wenn er die These aufstellt, dass die unpolitische Dimension des frühen Radios zugunsten seines dominanten Bildungs- und Unterhaltungswerts dafür sorgte, dass es im Nationalsozialismus zu einem so einseitig wirkmächtigen politischen Organ werden konnte (vgl. Hagen 2005, 82).

für das Blatt oder für den Hörfunk zunehmend bewusst werden.²⁶⁰ Ihre Vorträge und Diskussionen fragen dabei nach dem gesellschaftlichen sowie künstlerischen Nutzen des Rundfunks und machen konkrete Vorschläge, wie Sprache beschaffen sein muss, damit sie im Rundfunk funktioniert.

Es geht also um eine noch festere, reflektiertere Verzahnung von etablierter Schreibkunst und neuem Sprechmedium, als das der Rundfunk hier vorgestellt wird. So z. B. bei Friedrich Schnack, der das Radio im Rahmen der Veranstaltung und vor allem in Bezug auf die Lyrik als »multiplizierte[n] menschliche[n] Mund« beschreibt, der »ein ganz hervorragendes Mittel sein [müßte], das lyrische Sprachwerk zu verbreiten« und von dem man sich »die teilweise Zurückeroberung der urtümlichen Stellung der Lyrik innerhalb des Volkes« erhoffen dürfe (Schnack 1930 [1929], 88). Die von Zweig vermisste Magie der wörtlichen Rede sieht Schnack damit gerade durch die Rückkehr der Verbalität im Vergleich zur Literalität gewährleistet. Dabei sei allerdings zu beachten, dass sich die Dichtung dem neuen Medium in gewissen Hinsichten anpassen müsse:

»Es ist nicht abzuweisen, daß dem Dichter, der die Forderungen beachtet, wie sie der Rundfunk an ein Hörgedicht stellt, das ich das elektrische Gedicht nennen möchte, bestimmte formale Aufgaben zuwachsen: er wird eine vokale, bildliche und rhythmische Bereicherung seiner Dichtungen gewinnen oder anstreben. Diese plastische lyrische Wortkunst von Mund zu Ohr – im Gegensatz zur stilleren Dichtung von Buch zu Auge, jener also die ihrer Art nach für den Rundfunk nicht in Betracht kommt – wird sich mit ihren bildnerischen Kräften zu stellen haben und in der Gedrängtheit ihres Ablaufs, ihres lyrischen Geschehens Rhythmen vielfacher Brechung und stärkster Bewegung anschlagen müssen, um ein Höchstmaß an Hörwirkung zu erreichen.« (Ebd., 90)

Ein neues Bewusstsein für Rhythmik und Wortlaut wird demnach für die Hörfunkdichtung notwendig. Jedenfalls scheint es wenig sinnvoll bestehende Textgattungen einfach nur vorzulesen.²⁶¹ Zu dieser Erkenntnis kommt auch Hans Fleisch in seinem Vortrag zum Drama:

260 Bei der Kasseler Tagung ging es allerdings – wie der Titel *Dichtung und Rundfunk* schon sagt – weniger um schriftliche Nachrichtenmedien wie die Zeitung, als um klassische literarische Textgattungen und die Frage der Autoren »welche literarischen Möglichkeiten eventuell der Rundfunk uns bietet« (Döblin 1930 [1929], 3). Verhandelt werden so z. B. Epik, Essay, Drama und Lyrik, die als Schlagworte auch die Titel der einzelnen Vorträge und Sektionen bilden und denen die Vortragenden jeweils zugeordnet sind. Auf den Abgleich mit der Zeitung als Medium der Sprache wird zum Ende dieses Unterkapitels noch kurz zurückzukommen sein.

261 Hier lässt sich ergänzend auch Bofinger anführen, der in Bezug auf die Frage nach den Möglichkeiten der Wissensvermittlung und Bildung durch den Rundfunk zu dem Ergebnis kommt,

»Sieht man den Rundfunk lediglich als ein Vermittlungsinstrument an, das ebenso wie ein Buch, wie eine Zeitschrift, nur in anderer Form, Gedanken zu verbreiten in der Lage ist, so tut man sicher das Richtige, wenn man möglichst gute Essays, die man in Büchern und Zeitungen findet, vorliest. Darüber sind wir aber hinaus. Wir finden das eigenste Wesen des Rundfunks darin, daß er es gestattet, als Träger des Gedankens nicht den Buchstaben, sondern die menschliche Stimme zu benutzen. Nicht die Tatsache schnellster Verbreitung, sondern die Form der Übermittlung ist das erschreckend Besondere.« (Flesch 1930 [1929], 28f.)

Was an diesem Zitat bemerkenswert ist, ist dass auch Flesch, der in seiner eigenen Sender-Arbeit den Rundfunk vor allem als experimentelles Geräuschradio denn als Wortmedium schätzt (vgl. Ottmann 2013, 9), hier die menschliche Stimme in den Mittelpunkt stellt, um das »eigenste Wesen des Rundfunks« zu definieren.²⁶² Das Bewusstwerden der rundfunkeigenen Form generiert sich also auch hier aus der initialen Auseinandersetzung mit dem Unterschied, den das Anthropophone gegenüber dem geschriebenen Wort darstellt.

Wie es sich bei Schnack und zudem auch bei Hardt bereits andeutet, stellt die Etablierung des Radios als Ohren- bzw. genauer als Wort-Kunst allerdings weniger eine reine Innovation dar, als stattdessen eine Möglichkeit gegenüber dem Buchdruck und der Zeitung immaterielle Sprachformen (wieder) zu entdecken. Alfred Döblin etwa, ebenfalls Gast der Tagung, sieht in der gesprochenen und gefunkteten Sprache des Rundfunks eine Möglichkeit, gerade den Buchdruck zu umgehen und damit – ähnlich wie Hardt und in Analogie zu Balázs – die Rückkehr zu einem nahezu menschlichen Urzustand zu erreichen:

»Wenn seit der Erfindung der Buchdruckerkunst fortschreitend die Literatur in unserer Zeit zu einem stummen Gebiet geworden ist, so braucht das nicht unbedingt von Vorteil zu sein. Ja, es ist bestimmt für die Literatur und die Sprache ein Nachteil. Der Buchdruck, die Drucktype hat, um es ruhig auszusprechen, die Literatur und uns alle in einer unnatürlichen Weise zu Stummen gemacht; bestimmt hat dadurch unsere Sprache Schaden genommen, die lebende Sprache ist in ungenügender Weise in die geschriebene eingedrungen, und so hatte die Buchdruckerkunst bei uns offenbar eine Anämie und Vertrocknung der Sprache im Gefolge. Da trifft nun im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts überraschend der Rundfunk auf

dass es keinen Sinn mache dort schlicht ein Konversationslexikon vorzulesen, auch wenn der reine Inhalt natürlich pures Wissen darstelle (vgl. Bofinger 1999 [1924], 32 ff.).

262 Jenseits von Schnack und Flesch oder auch Döblin bleiben die Versuche der Kasseler Tagung im Gesamten jedoch stark der Literatur und damit dem – wenn auch für den Rundfunk, so doch – geschriebenen Text verhaftet, den es lediglich im Sinne der Sendbarkeit zu bearbeiten gilt. In den weiteren Vorträgen stehen daher oft nicht die konkrete medialisierte Sprache, sondern weiterhin der Text und seine Gattungsbezüge im Mittelpunkt.

und bietet uns, die wir mit Haut und Haaren Schriftsteller sind, aber nicht Sprachsteller, – und bietet uns wieder das akustische Medium, den eigentlichen Mutterboden jeder Literatur.« (Döblin 1930 [1929], 5f.)

Zunächst klingt es also so, als ob Döblin sich (wie Hardt und Schnack und analog zu Balázs) in die Reihe derjenigen einordnet, die in der Etablierung des Rundfunks eine Rückkehr des sprechenden Menschen (gegenüber dem im Buchdruck verstummten) verteidigen. Wieder tritt mit dem Rundfunk somit ein neues Medium auf den Plan, das in erster Linie als Medium des Menschen zu verstehen zu sein scheint, als ein Medium in dem der Mensch seine ursprünglichsten, bisher stets durch Schrift und Buchdruck überformten Ausdrucksmöglichkeiten wiederentdecken und neu entwickeln kann.

Interessant ist, dass Döblin seine Äußerung im direkten Anschluss allerdings schon wieder relativiert, indem er darauf verweist, dass eine Rückkehr zum sprachlichen Naturzustand trotzdem nicht gegeben sein könne:

»Ich muß freilich sofort einen Einwand machen und Wasser in diesen Wein gießen. In eine ursprüngliche und natürliche Situation werden wir von dem Rundfunk nicht zurückgeführt. Es ist zwar die mündliche Sprache, die lebende Sprache, die dort am Mikrophon gesprochen werden kann, aber das Radio zeigt sich doch sofort als künstliches, sehr künstliches technisches Mittel; denn unsere mündliche Sprache lebt vom Kontakt zwischen Redner und Hörer. Ferner: die lebende Sprache steht auch nie allein, sie ist immer begleitet von Mimik, von wechselnden Gebärden, von Blicken. Diese Situation kann der Rundfunk nicht erneuern.« (Döblin 1930 [1929], 6)

Döblin erinnert hier in seiner Argumentation stark an Zweig, der ebenfalls den direkten Kontakt zwischen Mensch und Darsteller:in (z. B. im Theater) betont. Trotzdem geht Döblin nicht den Schritt insofern, dass das Theater oder als Alternative den (sich zu diesem Zeitpunkt bereits verbreitenden) Tonfilm als Medium der Wiederentdeckung des hörbaren und sichtbaren Menschen zu proklamieren. Dies liegt möglicherweise daran, dass er trotz allem im Rundfunk eine ergänzende, eigene mediale Form sieht, die es ermöglicht, erstmals literarische Werke sprachlich umzusetzen und gleichzeitig an ein größeres Publikum zu vermitteln. Er beschreibt dies schließlich als eine nahezu pädagogische Dimension des Rundfunks, die dazu in der Lage scheint das Interesse an Literatur auch den Massen (neu) zu vermitteln (vgl. Döblin 1930 [1929], 5f.).

Döblins Ausführungen schließen in ihrer Abgrenzung des Sprechens/Hörens vom Schreiben/Lesen damit aber so oder so – ob nun positiv oder negativ wertend – an zeitgenössische Ideen der Wiederentdeckung des sprechenden Menschen an. Gerhart Herrmann Mostar etwa hatte in einer zwei Jahre früheren Veröffentli-

chung in *Der Deutsche Rundfunk* (1984 [1927]) bereits eine Rückkehr der Hörkunst im Vergleich zur Lesekunst diagnostiziert:

»Bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst wurde die Literatur erzählt, vorgetragen, gesungen, ging den Weg zum Ohr: wurde gehört, war *Hörkunst*. Seit der Erfindung des Buchdrucks bis heute wurde die Literatur geschrieben, gedruckt, ging den Weg zum Auge: wurde gelesen, war *Lesekunst*. Der Riß zwischen diesen beiden Epochen ist breit und tief. Eine Literatur, die erzählt wird, um gehört zu werden, hat ganz andere Gesetzmäßigkeiten als eine Literatur, die geschrieben wird, um gelesen zu werden. Und nun schafft die gleiche Technik, welche das Buch schuf und damit die Hörkunst überwandt, den *Rundfunk* – und überwindet damit wieder das Buch und die Lesekunst und schafft eine neue Hörkunst: die Funkliteratur. Irgendwo, irgendwann schlägt die Technik immer sich selbst.« (Ebd., 80; Herv. i. O.)

Mostar ist also ähnlich wie Döblin der Meinung, dass eine direkte Rückkehr zu den Ursprüngen des menschlichen Sprechens nicht möglich ist. Allerdings ist bei ihm nicht die (bei Döblin analog zu Zweig) eher negativ konnotierte Abwesenheit des tatsächlichen Menschen das ausschlaggebende Argument, sondern schlicht die Technisierung des Sprechens und die damit verbundenen Transformationen. Das erzählerische Setting hat quasi lediglich ein modernes ›Upgrade‹ erfahren:

»Und nun ist der Rundfunk da, jäh und unverhofft, mit seiner großen Forderung. Das Herdfeuer, das Kaminfeuer schuf er wieder – wenn auch der Ofen, die Zentralheizung daraus geworden sind, wie das Zimmer wurde aus Hütte und Saal. Und Hörkunst, Hörepik verlangt er wieder, wenn auch aus tausend Häusern, für die sie gültig sein soll, Millionen wurden. Und den Erzähler fordert er wieder, der zugleich Millionen Menschen aller Stände und Psychen in ihren Heimen aufsucht und sie fesselt und mitreißt in die Gewalt des gemeinsamen allgemeingültigen Erlebnisses. Klar umrissen steht vor uns die Forderung des Rundfunks: *Lerne lauschen, Hörer! Lerne erzählen, Dichter!*« (Ebd., 83; Herv. i. O.)

Es geht Mostar an dieser Stelle also um eine (Wieder-)Bewusstwerdung der Möglichkeiten der Sprache, die – allerdings in neuem Gewand – sowohl auf Seiten der Hörer:innen als auch der Dichter:innen – neu gelernt werden müssten. Aufeinander treffen sie in der erzählenden, stimmlichen Äußerung des Radios.

Während die Kasseler Tagung diese (nicht nur) Mostar'sche Forderung nach neuen Autor:innen und Rezipient:innen zwei Jahre später quasi einzulösen versucht, indem sie vor allem klassischen Literaturgattungen wie Epik, Lyrik und Drama treu bleibt, ist im darüber hinausgehenden Diskurs zum Thema Sprechen vs. Schreiben auch die Abgrenzung zur Tagespresse ein wichtiger Ausgangspunkt. Nicht umsonst wird der Rundfunk gern mit dem Begriff der »gesprochenen Zei-

tung« (vgl. z. B. Kapeller 2002 [1924]²⁶³; Band 2002 [1927], 246) belegt. Beispielfaßhaft kann hier Josef Räuscher genannt werden, der in der Rundfunknachricht eine ganz eigene Text- bzw. Sprachgattung heraufdämmern sieht, die dabei eben nicht dichterisch oder ausdrucksstark ist, sondern über ihre besonders nüchterne Akustik – den »Berichtston« – als solche definiert werden kann:

»Die künftige *Bedeutung* der Rundfunknachricht ist nicht lediglich in ihrem technisch begründeten Zeitvorsprung zu erblicken. Niemals wird der Rundfunk die Zeitung beeinträchtigen oder gar ersetzen können. Was aber der Rundfunknachricht zu ihrer eigenen Bedeutung neben der Zeitung verhelfen wird, ist eben der nüchterne Berichtston, den die Kritik manchmal rügt. Gerade dieses Unpersönliche ist nämlich das Persönliche, die Eigenart der Rundfunknachricht. Es entspricht dem Sinne und der Aufgabe der Presse, auch schon im Bericht meinungsbildend zu wirken; die Presse ist nicht nur Zeitspiegel, sondern auch Willenszeiger. Die Rundfunknachricht aber kann, wenn sie nicht eine allgemeine Vertrauenskrise erregen will, auch bei feinsten Ausgestaltung immer nur die sauberste Form des Berichtes anstreben. Sie entläßt den Hörer mit der Aufforderung zum selbständigen Urteil. Im Kampf der Meinungen und Willensrichtungen wird die »Nachricht an Alle« immer nur ein Pegel sein, an dem der Wellengang des Zeitgeschehens und der Zeitmeinungen möglichst verläßlich abzulesen ist.« (Räuscher (1999a [1929]), 69; Herv. i. O.)

Die Tatsache, dass die rundfunkentscheidenden Institutionen der Weimarer Republik von Anfang an Wert darauf legten, dass der Rundfunk prinzipiell unpolitisch zu bleiben habe,²⁶⁴ um eine Beeinflussung der Hörer:innenschaft in eine einseitige bzw. »falsche« politische Richtung zu verhindern, resultiert hier in einer interessanten Beobachtung: Die Rundfunknachricht wird von Räuscher trotz des gesprochenen Wortes als unpersönlicher aufgefasst als eine geschriebene Nachricht, weil sie im Tonfall neutral bleibe. Während die Zeitung also im geschriebenen Wort stets zur politischen Meinungsbildung beitrage, sei die im sogenannten »Berichtston« (ebd.) gesprochene, eben nicht geschriebene Nachricht im Rundfunk eine neutrale Alternative, die durch ihren unpersönlichen Klang lediglich der Informationsverbreitung diene. Die gesprochene Neutralität lässt quasi kei-

263 Kapeller (2002 [1924]) kommt in Bezug auf dieses Konkurrenzverhältnis ebenfalls zu dem Schluss, dass der Hörfunk eigene Formen entwickeln muss, die vor allem von für den Hörfunk arbeitenden »Ohrenmenschen« (vgl. ebd., 157) entworfen werden sollen, die eher über das Gehör anzusprechen sind als die sogenannten »Augenmenschen« (ebd.) für die visuelle Medien (die Literatur eingeschlossen) geeigneter sind.

264 Siehe dazu v. a. Hagen (2005) sowie des Weiteren Großmann-Vendrey et. al. (1986, 23ff.) und Dussel/Lersch (1999, 20ff.).

nerlei Beiklänge zu, die man in einen nur zu lesenden Artikel in Bezug auf potenzielle Betonungen oder Hervorhebungen hineininterpretieren könnte. Gerade in dieser Unpersönlichkeit liege die Persönlichkeit, also die (Audio-)Individualität der Rundfunknachricht begründet.

Andere Autor:innen wiederum heben eher die ›Lebendigkeit‹ des gesprochenen Wortes gegenüber der Zeitung hervor und attestieren der gesprochenen Sprache so eine höhere Komplexität der Bedeutungsgenerierung, weil durch Betonungen ein deutlicherer Sprachduktus generierbar sei als es z. B. mit der Drucktype möglich wäre:

»Der wesentlichste Unterschied zwischen Leser- und Hörerkreis läßt sich dahin formulieren, daß der Leserkreis durch das Auge und der Hörerkreis durch das Ohr wahrnimmt. Die Wirkung der Zeitung erfolgt durch das gedruckte Wort, das durch Variation in der drucktechnischen Anordnung gewisse Hervorhebungen von Wörtern und Sätzen erzielt, und so bestimmte psychologische Wirkungen auszuüben vermag. Die Technik der Wirkung durch das Ohr ist, wie leicht erkennbar, unendlich viel komplizierter.« (Zinn 1999 [1931], 53)

In letztgenannter Feststellung sind sich Adalbert Zinn und Räuscher wiederum einig, denn wie kompliziert die Generierung rundfunkspezifischer Nachrichten ist, das macht ein weiterer Text von Räuscher (mit dem Titel *Akustischer Nachrichtenstil*) von 1930 deutlich. In ihm liefert dieser konkrete Beispiele dafür, wie geschriebene Nachrichten umformuliert werden müssten, damit sie auch im Rundfunk funktionieren. Dabei stellt er einen ganzen Katalog an Regeln auf, die für den Rundfunk in Sachen Text bzw. Sprache gelten, damit dieser überhaupt verständlich sein kann.

»Die Forderung, daß der Sprecher deutlich zu sprechen habe, versteht sich hier von selbst. Aber das ist nicht alles. Auch die Wortfolge des Manuskripts, das wir dem Sprecher übergeben, muß deutlich sein. Wir müssen bei diesem einseitigen Telefongespräch, gleich den Hörer in unsere Wortwahl miteinbeziehen, müssen uns alle die Rückfragen selbst stellen [...]. Seit einem Jahr pflegen wir den Text wichtiger Nachrichten vorher auf den Parlographen zu sprechen. Wir hören uns dann selbst wieder ab und beurteilen den reinen Ohreneindruck, bevor wir die Endfassung für den Hörer niederschreiben.« (Räuscher 1999b [1930], 70f.)

Dieses Vorgehen der vorherigen Selbstkontrolle durch den Abgleich von Höreindruck und Niederschrift ist dabei ein interessanter Aspekt im Hinblick nicht nur auf die ästhetische, sondern auch die politische Dimension des Rundfunks. Denn so oder so geht es beim Abgleich von Zeitungs- bzw. Schrift*liter*alität mit der anders gearteten Hörfunk*ver*balität darum, den Rundfunk als eine eigene Art von

»Sprachrohr« zu konstruieren, nicht zuletzt, um darüber auch seine politische Dimension diskutieren zu können. Der Verdacht, dass der Rundfunk prädestiniert ist, um als politisches Meinungsbildungs- und Propagandainstrument eingesetzt zu werden, schwingt in vielen Texten mit. Was bei Räscher, Zinn und anderen zunächst auf einer ästhetisch-pragmatischen Ebene diskutiert wird, verweist also stets auch auf die Diskussionen um die Rundfunkzensur: Während die einen auf der grundsätzlich notwendigen Politikfreiheit des Rundfunks beharren, verurteilen andere die Vorgaben der Rundfunkstatuten als staatliche Einflussnahme und Beschränkung.²⁶⁵ Dabei spielt die Frage nach der Stimme im zu dieser Zeit dominant live gesendeten Rundfunk insofern die zentrale Rolle, als sie als politisches Organ im Funk stets flüchtig ist und somit eine Zensur im Vorfeld ihres Erklings gewährleistet bzw. durch Hilfsmittel (Parlograph, Skript) hergestellt werden muss.

Das Thema der Zensur schreibt sich daher auch in die Frage ein, ob die im Rundfunk zu hörenden Stimmen ablesen oder frei sprechen sollten bzw. dürfen. Räschers Aussagen liefern hier in der Beschreibung des neutralen Berichtstons und einer Notwendigkeit des Austestens von radiospezifischen Sprechformen, die über Parlograph und Niederschrift als solche *dokumentierbar* (und damit prinzipiell im Vorfeld *zensierbar*) werden, eher Argumente für die »unpolitische« Ausrichtung des Rundfunks, die eine Zensur als weniger problematisch ansieht. Gleichzeitig gibt es aber auch Autor:innen wie Zweig, der auf einem Umweg über die Epik auf die Problematik der Zensur verweist, wenn er im Rahmen der Kaserler Rundfunk-Tagung die Notwendigkeit einfordert, dass das epische Erzählen immer schon improvisierend war und daher auch im Rundfunk als solches erlaubt sein sollte:

»Ich möchte nur noch einen Satz über die Zensur anbringen. Das von mir angeführte Erzählen kann nicht anders als improvisierend erfolgen. Diese Möglichkeit müssen Sie schaffen. Wir wissen vom Diktieren unserer epischen Arbeiten her, daß es geht. Hier, allein vor dem Mikrophon, können Sie viel einfacher, aber auch wesentlich eindrucksvoller reden als vor dem Stenogrammbuch der Sekretärin [...]. Improvisierung und Zensur aber vertragen sich nicht. Darum müssen wir wissen, ob es Ihnen nicht möglich ist, einen Menschen zu veranlassen, frei zu erzählen. Wir müßten eigentlich dazu kommen, meine Herren, und Sie müßten nur in der Lage sein, Vertrauen zu gewinnen zur Reife der Hörer und zur inneren Anständigkeit der Erzählenden.« (Zweig 1930 [1929], 22f.)

Relevant wird diese Frage nach der freien Rede vor allem in Bezug auf das Format der Reportage, die durch mobil einsetzbare Techniken der Übertragung ab 1925

265 Siehe hierzu v. a. die Beiträge im Kapitel *Eine Zensur findet statt* in Schneider 1984, 201ff.

möglich wird.²⁶⁶ Im RGG-Jahrbuch von 1932/33 findet sich dabei eine Schilderung der vermeintlich »erste[n] Sport-Übertragung« (zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75), die von einem Ruderrennen gesendet wird. Nahezu mythenbildend wird hier von der Entscheidung des Redakteurs bzw. der sich schicksalhaft ergebenden Tatsache berichtet, dass dieser sich im Laufe des Rennens von seiner vorgeschriebenen Moderation löst, um das tatsächliche Geschehen in freier Rede wiederzugeben. Über den Redakteur heißt es dort zunächst:

»Er setzte sich also hin [...] und schrieb das, was in einigen Tagen sich wohl mutmaßlich beim großen ›Vierer‹ ereignen würde, vom Startkommando bis zum Zielband Wort für Wort auf einen großen weißen Bogen, weil es bis dahin so gut als unmöglich galt, irgend etwas ins Mikrofon zu sagen, was vorher nicht schwarz auf weiß zu lesen war.« (RGG-Jahrbuch 1932/33, zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75)

Die schriftliche Vorbereitung erweist sich dann aber im Angesicht des Sportereignisses selbst als unbrauchbar. Als das Rennen beginnt, erscheint der Kommentator mit der Situation überfordert, bis er sein Sprechen schließlich vom Skript löst:

»Er [der Berichter] dachte nur an rechtzeitigen Einsatz, Übereinstimmung des Schriftsatzes mit der Wirklichkeit. Aber dann, als sich die beiden Boote wirklich ins Gesichtsfeld schoben, da kam es ganz plötzlich über ihn, sein Zettel entglitt ihm vor Aufregung und er sprach irgend etwas, von dem er schon kurz darauf keine Rechenschaft mehr ablegen konnte. Ehrliche Sportbegeisterung hatte ihn gepackt, und er war wohl oder übel nach Verlust seines Schriftsatzes gezwungen, irgend etwas Augenblickliches, Persönliches zu bringen, um nicht denen Recht zu geben, die dieser ersten Sportberichterstattung mit soviel Zweifel entgegengestanden hatten. Er sprach so in den kleinen Kasten, als ob er über das, was sich im Augenblick vor ihm abspielte, einem guten Freunde berichtete. Ja, er fand sogar den Mut–

266 Die Angaben über die erste Außenübertragung variieren dabei. Während Kasack (1984 [1929], 128) schildert, wie das Mikro erstmals im Frühjahr 1925 in Berlin das Studio verließ, um den Besuch eines Pferderennens in Karlshorst live zu übertragen, spricht das RRG-Jahrbuch von 1932/33 (vgl. Dussel/Lersch 1999, 75f.) davon, dass im Juli 1925 zunächst die Rundfunkmusiker des Senders Münster scheinbar als erste auf die Idee kamen ein Mikrofon mit auf die Wiese vor dem Studio zu nehmen, weil es drinnen zu heiß war, und das dies wiederum einen Redakteur dazu bewog am 21. Juli des selben Jahres eine Ruderregatta vom Dortmund-Ems-Kanal live zu übertragen und zu kommentieren. Letzteres wird allerdings auch als »Die erste Sport-Übertragung« übertitelt und verweist damit möglicherweise implizit darauf, dass es schon zuvor andere Ereignis-Übertragungen gab (wobei natürlich auch das Pferderennen ein Sportereignis gewesen wäre). Laut Gethmann (2006, 121f.) findet der merkliche »Ausmarsch des Mikrophons« aus dem Studio allerdings erst ab 1926/27 statt, weil sich in dieser Zeit die Außenreportage als Format flächendeckend etabliert.

ganz wider den vorher aufgestellten Feldzugsplan –, jene vier Ruderer ans Mikrofon zu schleppen, die ihn wenige Minuten vorher durch ihre körperliche Leistung in so unvorhersagbarer Weise frei von einem ausgearbeiteten Schriftstück gemacht hatten. Frage und Antwort gaben so zum ersten Male der Hörerschaft ein Bild unmittelbaren Geschehens. Daß die Schweißtropfen, die er sich nach Abschalten des Mikrophons von der Stirn wischte, nicht allein auf die sommerliche Hitze zurückzuführen waren, kann ohne Übertreibung gesagt werden. [...] Eins aber schwor er sich am Abend dieses Tages, niemals mehr vorher die Wirklichkeit auf Papier festlegen zu wollen. Denn das Beispiel hatte ihn gelehrt, daß Mikrofon und Hörer eine solche Sendung nur vertragen, wenn der Bericht so spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.« (Ebd., 76)

Die Energie eines Ruderrennens auf dem Dortmund-Ems-Kanal 1925 führt so zu der zentralen Erkenntnis, dass das Sprechen im Rundfunk nicht nur anders funktioniert als das Schreiben für die Zeitung oder andere Literaturgattungen, sondern dass es sich prinzipiell vom Geschriebenen vollständig lösen sollte, um eine dem Funk gerechte Form zu erlangen – zumindest wenn es um die Außenübertragung geht. Der Sprecher selbst wird in diesem Zusammenhang gemeinsam mit Mikrofon und Sendeapparat zu einem Übermittler des Geschehens – zu einem Mediator des Ereignisses, das sich erst durch die vollständige Befreiung von der Schriftlichkeit in der reinen, gesendeten Sprache als rundfunkangemessener Ereignisbericht manifestiert. Auch Hermann Kasack kommt zu diesem Ergebnis, wenn er feststellt, dass die (in Anlehnung an Braun so genannte)

»Mundreportage« [...] ganz anders gehandhabt werden muß als die Reportage für die Zeitung. Wir haben wiederholt erlebt, daß ausgezeichnete Zeitungsreporter vor dem Mikrofon völlig versagten, weil sie nicht gesprochene Worte produzierten, sondern gleichsam nur geschriebene Worte reproduzierten. Mikroreportage ist Stegreifkunst. Nicht nur die Ereignisse, sondern vor allem ihre Intensität, ihre Atmosphäre, die Spiegelung der Wirkung muß sich durch Wort, Klang, Pause, Ansage wie von selber mitübertragen.« (1984 [1929], 129f.)²⁶⁷

267 Kasack hat hier zuvor darauf hingewiesen, dass es vor allem natürlich die Atmo und die Geräusche vor Ort sind, die das innovative Potenzial der Live-Reportage ausmachen. »Das Glockengeläut des Kölner Doms, das Propellersurren des Zeppelins, Beifallsstürme einer großen Menschenmenge usw. – vieles läßt sich durch die Funkreportage darstellen, ohne daß ein Ansager, ein Sprecher persönlich mitzuwirken braucht« (Kasack 1984 [1929], 129). Dennoch aber gibt es – laut ihm – »auch viele Fälle, wo es einer unterstützenden Berichterstattung bedarf« (ebd.). Seine Schilderung der Sprecher-Tätigkeit im Vergleich zum Zeitungsreporter macht dann klar, dass es vor allem der Sprecher ist, der dafür die Verantwortung trägt, dass sich die Atmosphäre in einem umfänglichen Sinne überträgt.

Der Sprecher wird hier somit zum akustischen Spiegel der Ereignisse und tritt als zentrale, mediale Instanz in den Wirkzusammenhang des Radios ein. Nachdem die Sprache des Rundfunks sich also zunächst vom Visuellen allgemein und vom körperlichen Ausdruck speziell distanziert hat, ist über die Figur des Sprechers bzw. der Sprecherin gleichzeitig auch eine Distanznahme zum geschriebenen Wort²⁶⁸ möglich.

Anhand der menschlichen Stimme wird somit der Unterschied vom visuell-gebundenen Sehen und Schreiben zum rein akustischen Hören und Sprechen verdeutlicht. Diese Ausgangslage ebnet das Feld für konkretere Auseinandersetzungen mit dem Rundfunk-Sprecher, der – ähnlich wie es die Auseinandersetzungen mit dem Filmschauspieler im Kontext der Kinodebatte gezeigt haben – dazu dient, die Spezifik des Funks klarer zu definieren und spezifischer von vorhandenen Medienformen abzugrenzen. Im Folgenden sollen daher weitere, innerhalb der Rundfunkdebatte explizit an die Sprecher-Figur als akustische Gestalt gebundene Argumente noch einmal deutlicher in den Vordergrund rücken.

3.2.2 | Akustische Gestalten

Die frühe Radiotheorie war – wie bisher gezeigt werden konnte – auf der einen Seite bemüht, das Vermögen des neuen Mediums definitiv festzulegen und seinen Status als Kunst und Medium quasi ontologisch über seine ausschließliche Klanglichkeit (jenseits von Körper und Schrift) zu festigen. Gleichzeitig geht es in den Schriften der frühen Rundfunktheoretiker:innen aber auch um normative Setzungen, die z. B. die Programmgestaltung oder das konkrete Vorgehen im Rundfunkstudio betrafen.

Im Rahmen all dieser Diskussionen tritt der Sprecher als stimmliche Instanz des Rundfunks in den Vordergrund. Seine Beschaffenheit und Aufgabe gilt es zu bestimmen, nicht zuletzt, weil zum Ende der 1920er Jahre der gesprochene Sen-

268 Das Unterfangen des ungeskripteten Sendebeitrags wirft allerdings – so scheint es – auch ungeahnte Probleme auf, wenn es um die Gewinnung von Interviewpartner:innen geht. So diskutieren die Reportageleiter der deutschen Rundfunkgesellschaft bei einem Treffen 1930 ebenfalls die Pros und Contras zum Einsatz von Manuskripten: »Zunächst wird von neuem die Frage aufgeworfen: Manuskript oder nicht. Die Befürworter des Manuskript geben an, daß es schwer sei, die richtigen Gesprächspartner zu finden, daß also eine Reportage ohne Manuskript zu sehr vom Zufall abhängig sei und leicht im Sande verlaufe. Die Gegner des Manuskripts behaupten, daß durch das Manuskript die Reportage leicht etwas Theatermäßiges bekomme. Wenn es dem Reporter nicht gelingt, einen persönlichen Kontakt mit seinem Gesprächspartner herzustellen, so daß ein frei fließendes Gespräch zustande kommt, dann ist eine Reportage eben nicht möglich« (vgl. Dussel/Lersch 1999, 83). Um die Frage des ungeskripteten Gesprächs geht es auch bei Ernst Toller in seinem Text *Unvorbereitete Gespräche und Unterhaltungen vor dem Mikrophon* (Toller 1984 [1930]).

deanteil immer weiter zunimmt – unter anderem dank der bereits erwähnten Entwicklung mobiler Mikrofone und der damit einhergehenden Möglichkeit zu Außenreportagen (vgl. Gethmann 2006, 122).

Parallel zu den Diskussionen um den Rundfunk als Medium der Wortkunst (und damit der Literatur) wurde somit schnell deutlich, dass die Ansager:innen mehr sein müssen, als nur Vorlese-Instanzen. Es finden daher Definitions- und Differenzierungsversuche statt, die die einzelnen Sprech(er)typen und ihre Einsatzgebiete genauer zu fassen versuchen und damit ebenfalls zu einer Konturierung des Rundfunks als Medium beitragen.

Ansager, Sportsprecher, Rundfunkreporter

Viele der frühen Rundfunkkritiken machen sich Gedanken darüber, wie genau die Sprecher:innen des Rundfunks beschaffen sein sollten, damit der Nutzen und das künstlerische Potenzial des Mediums am besten ausgeschöpft werden können. Analog zu den innerhalb der Kinodebatte angesiedelten Argumenten, die die Kunst des Films – wie erwähnt – ebenfalls von der Eignung der Schauspieler:innen *vor der Kamera* abhängig machen, wird dabei die Frage nach dem Personal gestellt, das innerhalb des Hörfunks zu hören sein soll.

»Daß das künftige Hörspiel eine Ausdruckskultur der Sprache verlangt, wie sie in den letzten Jahren auf dem Theater mehr und mehr verloren ging, ist höchst erfreulich. Möchte im Gefolge des neuen Hörspiels eine Schar Sprechkünstler entstehen, die das wundersame Instrument handhaben lernen ohne Geste, ohne schauspielerische Mätzchen, und ausschließlich im Dienste des ›Nur-Hörens‹.«
(Matthießen 2002 [1927], 270)

Normative Forderungen nach einer speziellen Veranlagung bzw. einem Talent der Sprecher:innen für den Funk, wie diese von Harding Vollquart Matthießen, sind dabei häufig zu finden und verweisen damit auf eine ›Qualitätssicherung‹ bzw. einen Kunstwert des Radios, der außerhalb der Apparatur selbst – nämlich bereits in den Sprechkünstler:innen – gesucht wird. Ähnlich argumentiert z. B. auch Bischoff (1984 [1926]), der die Kunst des Rundfunks (in Form von Bericht, Sendespiel und Sprechkunst, vgl. ebd.), analog sehr stark vom Sprechen *vor dem Mikrofon* aus denkt. Bischoff fordert eine »besondere Eignung eines Künstlers, Sprechers, Dichters zum Rundfunk« (ebd.), die er, in Anlehnung an Kapellers (1925) Begriff des »Rundfunkischen«, als das »Rundfunktümliche« (Bischoff 1984 [1926], 74) bezeichnet.

»In diesen beiden Worten sind die ersten Begriffe enthalten, die der Funkkritiker der Zukunft und die Hörerschaft selbstverständlich zur Beurteilung eines Sendespiels, einer Sprechveranstaltung anwenden werden. Das Rundfunktümliche

in Sprache und Ausdruck haben, heißt: das Vermögen besitzen, des ›Wortes heilige Nüchternheit‹ bis zu seinem Ursprung hinab erleben zu können und es dem einsamsten Menschen über Räume fort trotz Sendemaschine und echolosem Besprechungssaal so zu schenken, daß dieser in ihm sich unvergeßlich schauernd als Teil einer großen, einzigen Gemeinschaft erlebt [...].« (Bischoff 1984 [1926], 74)

Das »Rundfunktümliche« erscheint hier also als Eignung der Radioverantwortlichen und vor allem der Sprecher:innen ihre Wortbeiträge so zu gestalten, dass sie auf der anderen Seite – bei den Zuhörer:innen – quasi ohne Verluste durch die rein technische Übermittlung als vergemeinschaftendes Wort ankommen. Der Apparat muss vergessen gemacht werden und dient lediglich der Schulung des Hörenden: »Aufgabe des Rundfunks ist es, dem Ohr die zarteste Reizempfindung für Klangfarbe, Hauch und Hall des gesprochenen Wortes wiederzugeben« (ebd., 73f.). Diese Klangschulung findet dabei nicht *durch*, sondern *trotz* des Mediums statt – so scheint es. Aus diesem Grunde sollen nur die besten Sprecher:innen vor das Mikrofon gelassen werden, die aber nicht unbedingt aus der Riege der ansonsten als professionell angenommenen Sprachwerker:innen stammen müssen. Der »künstlerische Leiter« für die Funkinhalte ist daher dazu angehalten sich in weiten Kreisen auf die Suche zu begeben:

»Er wird die besten Sprecher der Zeit gerade für gut genug halten, um auszuprobieren, ob sie *rundfunkgeeignet* sind, ob ihr Ausdrucksvermögen mächtig genug ist, den gestaltlosen Raum zu überbrücken. Er wird unermüdlich hören und horchen, auf ›Stimmfang‹ aus sein, und dem Dilettanten ebenso sein nimmermüdes Ohr leihen wie dem abgebauten Provinzmimen, der das ›Rundfunktümliche‹ urplötzlich haben kann, obgleich er auf dem Theater niemals das Wort und Bewegung in Einklang zu bringen vermochte.« (Ebd., 74)

Nahezu identische Forderungen nach höchstmöglicher Sprachbegabung finden sich auch bei Hermann Kesser, der zunächst die generelle Bedeutung der Stimme für die Qualitätssicherung des Funks beschreibt:

»Fragt man mich, womit das Hörspiel – ich sage lieber Hör-Drama – als künstlerisches Ausdrucksmittel beginnt und aufhört, so antworte ich meist: Mit einer klaren und möglichst gespannten Sprache, mit einer dynamischen Sprache, von der die Zuhörer am Lautsprecher veranlaßt werden, aufmerksam zuzuhören.« (Kesser 1984 [1931], 188)

Die Sprache ist damit das herausstechende Merkmal des Rundfunks – auch und vor allem in Abgrenzung zu immer nur minderwertig (re)produzierbaren anderen Geräuschen und Klängen:

»Die beste akustische Kulisse wird nicht durch Geräusche, sondern durch die Stimme geschaffen, durch die charakteristische Stimme, die unterscheidbare Stimme, die modulationsfähig schwingende Stimme. Zum Rundfunksprecher gehört die charakteristische Stimme, wie zum sichtbaren Darsteller auf der Bühne die charakteristische Maske. Da es Millionen von Stimmen und Masken gibt, besteht durchaus die Möglichkeit, bei entsprechender Ausarbeitung Stimme gegen Stimme mit letzter Deutlichkeit gegeneinanderzusetzen. Die Vervollkommnung auf diesem Gebiet ist weitaus die wichtigste Aufgabe, die vorläufig dem Regisseur des Radio-Dramas gestellt ist. Wir brauchen im Radio Stimmen, die eine Atmosphäre schaffen. Es ist deshalb im Radio-Drama (fast noch mehr als auf der Sprechbühne) nötig, die Sprache in allen ihren Abschattungen, von der höchstkultivierten Form bis zur primitiven Mundart, anzuwenden.« (Kesser 1984 [1931], 189)²⁶⁹

Auch Kesser fordert damit Vollprofis ebenso wie Bischoffs »Provinzmimen« als Material des Rundfunks: »Wir brauchen die beiden Typen: Ausgesprochen rhetorisch begabte Sprecher und Milieudarsteller«, so Kesser (ebd., 190).

In der tendenziellen Ablehnung etablierter, z. B. im Theater beheimateter sprachlicher Darstellungsformen zugunsten von eigenen, noch für den Rundfunk zu findenden Formen des Sprechers/Sprechens, ist die Parallele zu den Schauspieler:innendebatten der frühen Kinojahre offenkundig. Was sich allerdings ebenso in Bischoffs und auch Kessers weniger stark auf das Medium Radio direkt, als auf seine produzierenden Akteur:innen fokussierten, normativen Forderungen einschreibt, ist bereits die Erkenntnis, dass der Hörfunk – sollte er eine eigene Kunstform sein wollen – auf die Entwicklung eigener, sprachlicher Darstellungs- und Präsentationsformen angewiesen ist, die die Suche nach geeignetem Personal vorgeben. Was der Rundfunk als Medium ist, schreibt sich also – erneut – bereits indirekt in die Frage nach seinen Akteur:innen ein.

Die Relevanz dieser Frage zeigt sich des Weiteren, als es Ende der 1920er Jahre vermehrt zu Versuchen einer Differenzierung von *Ansager* und *Sprecher* kommt (vgl. Gethmann 2006, 122). Paul Laven z. B. zieht diese Grenze rückblickend entlang einer konkreten Aufgabenverteilung: Die Tätigkeiten des Sprechers seien »schöpferisch [...] im Gegensatz zum Ansager, dessen Arbeit ja die sorgfältige Vermittlung vorgeschriebener Mitteilungen ist« (Laven 1941, 21f., zit. n. Gethmann 2006, 122). Auch im Protokoll einer Besprechung der Reportageleiter der deutschen Rundfunkgesellschaft (o. A. [1930], zit. n. Dussel/Lersch 1999) findet sich in

269 Auch hier finden sich bei Bischoff an anderer Stelle ähnliche Überlegungen: »Da alles ins hörbare Wort zurückbezogen werden muß, wird das Wechselspiel der Charaktere ein Gegeneinander der rhythmisch charakterisierenden Stimmen; die Ereignisse, die Zustände der Handlung verlieren ihre äußere Bedeutung und setzen sich in innere Spannungen um« (Bischoff 1984 [1929], 175).

Bezug auf den Sportsprecher eine ähnliche Binnendifferenzierung zwischen dem »rein sachlichen Kommentator« und dem »Feuilletonisten [!]« (ebd., 83). »Der erste arbeitet mit Stichworten, der zweite plaudert. Beide Arten lassen sich auch durch das Ansetzen von zwei Sprechern kombinieren« (ebd.).

Die Sprechertypen werden also nach dem Grad ihrer Ablesetätigkeit unterschieden. Während der Ansager bei Laven dabei tendenziell seinen Status als Vorleser behält, wird dem gegenüber der Hörfunksprecher zum genuin radiophonen und »schöpferischen« Akteur, dessen Aufgabe es ist über das Medium nicht vorgeschriebene, wörtliche Inhalte zu vermitteln, sondern seine Stimme bewusst als Mitteilungsorgan selbst einzusetzen.

Wie dies genau geschehen soll, schildert u. a. Lothar Band, der in einem Artikel für die *Funk* 1927 von der Live-Übertragung eines Beethoven-Stadtfestes in Bonn berichtet und dabei den »fehlenden Rundfunk-Reporter« beklagt. Auch bei ihm klingt bereits der zuvor bei Kasack genannte Wunsch an, dass der Sprecher bzw. Reporter zu einer Art »akustischem Auge« des Hörers werden solle:

»Diese Übertragung war nichts als ein »akustisches Protokoll«, das die verschiedenen Punkte der Tagesordnung nüchtern aneinanderreichte, im trockenen »Versammlungsbericht«, wie wir ihn in der Tageszeitung gern überschlagen, um uns nicht zu langweilen. Es fehlte das Stimmungsbild, das dem nackten Ereignis Kleid gibt und Form, es fehlte der Rundfunk-Stimmungsbildner, der Rundfunk-Reporter. Denn wenn wir solchen aktuellen Ereignissen drahtlos beiwohnen, dann wollen wir nicht nur hören, wir wollen durch das Ohr auch – sehen; wir wollen »teilnehmen« an dem Ereignis, wollen es in uns zum Erlebnis steigern. Dazu verhilft uns nicht die Ansage des Programms durch Berlin, die Wiederholung dieser Ansage durch Bonn, dazu verhilft allein der Rundfunk-Reporter, der uns das vorbereitende Stimmungsbild entwirft: Lebendig, sprühend, anschaulich, uns begeisternd, so wie er selbst von der Begeisterung des Erlebten getragen wird – oder getragen sein sollte.« (Band 2002 [1927], 245)

Für Band wird damit der Radio-Reporter als »Augenzeuge« (ebd.) relevant, dem die Aufgabe zukommt, das Nicht-Hörbare der Live-Kulisse und Ereignisse in eine stimmliche Form zu bringen, die den Zuhörer:innen – als indirekten Ohrenzeug:innen – das Geschehen somit auch über das Radio zugänglich macht, als wären sie vor Ort. Denn, so Band:

»Der Rundfunkhörer sieht nicht Zuschauer, nicht Blumen, nicht Flaggenschmuck und Menschenmengen; er muß einen sehenden Vertreter entsenden, einen wahrhaftigen »Sonderberichterstatter«, der mit seinem Auge sieht, das Erlebnis des Schauens mit beredten Worten vermittelt – den Rundfunk-Reporter!« (Band 2002 [1927], 246)

Nur über den Reporter wird folglich laut Band das Radio seiner Funktion als »Mittler des Ereignisses« (ebd., 243) gerecht – und das schließt auch die unhörbaren Aspekte ein. Alles, was von sich aus »jenseits des aus Wort, Ton und Geräusch geformten Bildes liegt« (ebd., 245), muss vom Rundfunkreporter, »durch den Mund des Augenzeugen« (ebd.), geschildert werden und zwar »nicht schulmeisterlich und belehrend ›erläutern[d]‹, sondern [...] so lebendig, so augenblicklich, so gewaltig, wie das Ereignis selbst sich abspielt« (ebd., 244; Herv. i. O.). Diese Mittler-Funktion verlangt es zudem, dass das Sprechen selbst sich adäquat wandelt: »Schonungslos, wie es das Leben in solchen Momenten hochgespannter Erregung ist, jeder Logik abhold, allein vom Zufalle bedingt, muß die Sprache eine andere werden, die das durchs Auge Erlebte dem Ohr vermittelt« (ebd., 246). Die Spontanität des nicht vorher Ausformulierten und daher ursprünglicheren Sprechens wird hier zum Ideal erkoren.

Vor allem Sportereignisse sind es, die Band als Beispiel für ein Format nennt, dem »keine eigene akustische Kraft innewohnt« und in dem sich daher »der Berichterstatter als Notwendigkeit wie von selbst eingestellt« hat (ebd., 245). In ähnlicher Manier wird der *Sportsprecher* so auch zum Hauptthema eines gleichnamigen Artikels von Arno Schirokauer, der in derselben *Funk*-Ausgabe zu lesen ist. Der Autor umreißt die Aufgabe des Sportberichterstatters dabei analog:

»Jener Mann am Mikrofon hat es in der Hand, die Raserei des Kampfplatzes in uns zu entzünden. Er verwandelt die Schau in das Wort, er wechselt die tollen Eindrücke in Ausdruck. Alles rast um ihn, Kaskaden von Ereignissen überstürzen ihn, umbrandet von Menschen, von Rasen und Toben, steht er, und muß, muß das eine bewegende Wort finden. Im frenetischen Rausch des Wettkampfs darf den Betäubten nichts betäuben, den Geblendeten nichts blenden, er muß alles sehen, alles ahnen.« (Schirokauer 2002 [1927], 277)

Und Sehen und Ahnen reicht Schirokauer dabei nicht aus: Der Anspruch an den Sportreporter erweitert sich um die Fähigkeit des Voraussehens.

»Erklären taugt nicht: schneller als die schwer bewegliche und komplizierte Masse muß er das Wesentliche sehen, den fruchtbaren Moment erfassen, ihn ahnen; er darf niemals erklären, was *war*, er muß vorhersagen, was *kommen wird*.« (278; Herv. i. O.)

Von der Sprecherstimme werden damit nahezu prophetische Fähigkeiten erwartet, die das Geschehen außerhalb des Hörbaren trotzdem in das Medium übertragbar machen. Er wird im wahrsten Sinne des Wortes zum Vorher-Sager – oder auch zu einer Schauspieler-analogen Quelle der Massensuggestion; so schreibt es ergänzend Hans Bodenstedt in seinen Anforderungen an den Reportagesprecher:

»Auf diesem Zeittheater muß der Reporter ein Schauspieler sein. Warum? Weil sich als erstes Gesetz der Rundfunkreportage herausgestellt hat, daß niemals das Ereignis nur durch sich im Rundfunk wirkt. Der Reporter muß also – wenn wir wollen, daß die Reportage im Augenblick und nachhaltig wirksam ist – eine vielseitig schöpferische Persönlichkeit sein, die ihre Aufgabe nicht nur mitten in das Geschehen, das er dem Hörer bildhaft näher zu bringen versucht, hineinstellt. Er muß zum Schauspieler werden, der das, was dem Ereignis an Sinnfälligkeit fehlt, dazu improvisiert. Das kann er natürlich nur, wenn er in der Lage ist, den Kontakt zwischen dem Geschehnis, das seine Augen und Ohren aufnehmen und dem in der Massenseele vorhandenen Empfindungsschatz herzustellen.« (Bodenstedt 1999 [1930], 77)

Der Reporter wird damit als Meister der Suggestion konstruiert, der in den Hörer:innen über seine Worte Erinnerungsbilder emporholen kann, die den Höreindruck in einen Gefühls- und Erlebniseindruck wandeln, und dies geht so weit »[...] bis er durch seine Suggestion den Reporter in sich vergessen macht [...] und die Figur wird, die er in dem zu übertragenden Ereignis spielen will« (ebd. 77f.). Der Reporter geht folglich auf im Ereignis und verschmilzt mit seiner Rolle und dem Medium.

Der Sprecher wird in diesen Texten somit in vielfacher Hinsicht selbst zum Medium stilisiert, das die Fähigkeiten des Radios, nämlich die verstreuten Massen gleichermaßen an einem Geschehen teilhaben zu lassen, allein bewerkstelligen kann. »Wie ein Medium muß der Sprecher das unsichtbare Erlebnis ausstrahlen«, so fasst es Fritz Wenzel (1927, 2681, zit. n. Kümmel/Löffler 2002, 280) zusammen; er muss ein Medium – ein »Mittler von Auge zu Ohr sein«, so Band (2002 [1927], 246).²⁷⁰

Die bereits erwähnte Parallele zu den frühen, auf das Schauspiel vor der Kamera fokussierten Filmtheorien ist erneut evident, wird denn auch hier, im Falle des Rundfunks, wieder der Medien-Status zunächst von den Fähigkeiten des Menschen vor dem Mikrofon abhängig gemacht, um diese Grenze dann mehr und mehr verschwinden zu lassen zugunsten einer Verschmelzung von Person, Funktion und Medium – im Audio-Individuum.

270 Im Sammelband von Kümmel und Löffler zur aufkeimenden Medientheorie zwischen 1888 und 1933 (2002) zeigt sich diese Kopplung des Begriffs »Medium« an seine ursprüngliche, spiritistische Grundbedeutung (im Sinne eines menschlichen Mediumismus; etwa im Kontext der Geisterbeschwörung) in einigen Texten sehr deutlich – z. B. in Carl du Prels *Theorie des Fernsehens* (ebd. [1892], 38ff.) oder A.K. Fialas Überlegungen zu *Elektrophysiologischen Zukunftsproblemen* (ebd. [1924], 138ff.). Siehe hierzu auch das Abschlusskapitel *Mediendiskurse* (ebd., 557).

Akustische Großaufnahme und die Stimme als Gast

Eine weitere, explizite Anleihe wird bei den Diskussionen um das Kino genommen, wenn es um die Frage geht, welchen konkreten Einfluss das Medium dann doch auf die von den Sprecher:innen geäußerten Worte nimmt. Erneut sei hier auf Kesser verwiesen, der feststellt, dass spezifische Formen des Sprechens für den Rundfunk besonders geeignet sind – wie z. B. der Monolog, den er als »eindrucksvolles Ich-Drama« (Kesser 1984 [1931], 192) bezeichnet. Dieses funktioniert, analog zum Kino, als eine Art »akustische Großaufnahme«, die der Darstellbarkeit des Mensch(lich)en besonders zuträglich sei:

»Und schließlich kommt im Monolog auch das zustande, was ich, um ein Bild von der Filmkunst anzuwenden, eine Großaufnahme nennen möchte, – aber eine Großaufnahme des inneren Menschen, der denkt, fühlt und handelt. Sollte nicht das Radio-Drama dazu dasein, um mitzuhelfen, den Menschen von heute »aus der Nähe« zu zeigen? Erweitern wir die Wissenschaft vom Menschen dieser Zeit, so schaffen wir die besten Vorbedingungen zur Lösung der Aufgaben, die uns gestellt sind. Wenn ausgesprochen wird, wie uns wirklich zumute ist, wenn gestaltet wird, was sich in Wirklichkeit begibt, so wird allen Probleme, die uns am Herzen liegen, der beste Dienst geleistet.« (Kesser 1984 [1931], 192)

Auf ähnliche Weise beschreibt dies auch Kuh, und er nimmt die Parallelität zum Kino (ebenso wie zur Zeitung) in dieser Sache gleich zum Anlass, die Radioverantwortlichen darauf hinzuweisen, dass man in Hinsicht auf die Menschendarstellung doch bitte nicht die gleichen Fehler machen möge, wie der Film:

»Aber indem sie das Radio so zu einer tönenden Schwester der Zeitung machen, merken sie gar nicht, daß sie seine Erfindung unnütz werden lassen. (Ähnlich wie die Filmleute, die aus der Leinwand ein Theater machen.) Sie vergessen damit ganz den Sinn der Erfindung. Dieser Sinn ist: die Entdeckung der Menschenstimme. So wie der Sinn des Films die Entdeckung des Menschengesichts war – oder vielmehr: hätte sein sollen. Aber in der gleichen Art eben, wie dieser seiner Bestimmung untreu wurde, hat das Radio seine vergessen; und daher hier wie dort das Mißverhältnis zwischen Apparatur und Geist, die niederdrückende Erscheinung, welches Minimum an Wirklichkeit sich da eines Maximums an Technik bedient. Der Endeffekt des Films: daß der riesengroße Kopf eines Eintänzers (oder eines Mannequins) die Menschheit bis zum Verenden anäugt. Effekt des Radios: das nämliche auf akustische Art. Und beide hätten sich, statt zunächst das sogenannte »Reich der Kunst« zu annekieren, bloß auf das zu beschränken brauchen, was ihnen lag, um sich zu erfüllen. Gesicht und Geist ist dasselbe; Tonfall und Geist desgleichen. [...] Ihn mit tausend- und millionenfacher Verstärkung in den Äther zu senden hätte Sinn. Aber das Radio achtet so wenig auf die Stimmen wie der

Film auf die Physiognomien; es wählt nicht zwischen Tonfällen, sondern zwischen Namen und Themen. Unbedenklich und in alle Variationen sendet es den Tonfall der Gemeinheit ins Universum aus ... und statt daß, sei es aus eines Schauspielers Mund, der Erdgeist redet, schwingt sich, spuckend, zischelnd, speichelnd, fettend, der phonetische Dreikäsehoch auf unendliche Wellen. Vom Berge Sinai herab darf nur Gottes Stimme schallen.« (Kuh 1984 [1939]; 53f.)

Die ›akustische Großaufnahme‹ rückt hier also in den Blick als Möglichkeit eines Zugangs zum Inneren des Menschen, zur Ebene des Geistigen, die sich im isolierten Stimmenklang der Sprecher:innen manifestiert. Der Rundfunk und in besonderem das Hörspiel-Drama birgt bei Kesser und Kuh folglich das Potenzial zu einer Art alltäglicher Anthropologie des Gegenwartsmenschen, die die Auseinandersetzung mit den aktuellen Gegebenheiten des menschlichen Daseins ermöglicht – und das eben in Form der verbalen, am besten monologisierenden Stimmlichkeit des Rundfunks als ›Großaufnahme des Inneren des Menschen‹. Über die Frage nach den Mitteln (in diesem Fall: der Großaufnahme), die der Funk bereitstellt, wechselt so der Fokus vom tatsächlichen Sprecher auf die generellere Ebene des Menschseins. Der Weg über diese Schwelle deutet darauf hin, dass in diesen und den anderen bereits skizzierten, argumentativen Bewegungen zwischen konkreter, vorgelagerter Sprecher:innenqualität und dem, was mit diesem Ausgangsmaterial durch die Medialität des Rundfunks passiert, das Medium als relevanter Bestandteil dieses Gefüges Kontur erlangt. Erneut ist hier also die Kippfigur zu beobachten, über die der im Medium transformierte Mensch zum Erkenntnisvehikel eben dieses Mediums wird.

Und eine weitere, ganz konkrete Schwelle wird relevant, die die Stimme im Rundfunk zu überschreiten vermag und die ebenfalls sehr plastisch aufzeigt, wie sich die Sprecher:innenpersönlichkeit von ihrer außermedialen Existenz entkoppelt: es ist die Schwelle des Heimes. Während die Frage nach den Produktionsbedingungen und der qualitativen Eignung der Sprecher:innen eine gewichtige Rolle spielt, ist es auch die Frage, wo diese Sprachäußerungen ankommen, die die Kritiker:innen der Zeit beschäftigt. Der Rundfunk stellt sich dabei als Medium dar, das ins Haus kommt (kritisch gewendet auch ins Haus eindringt; vgl. Halefeldt 1986, 91), über das der Zuhörer und die Zuhörer:in »aus Kopfhörer und Lautsprecher wirkliches Leben ins Haus getragen« bekommen (RGG-Jahrbuch 1932/33, zit. n. Dussel/Lersch 1999, 75).²⁷¹ Doch wie manifestiert sich dieser Übertritt? Er-

271 Das Ins-Haus-Kommen/Eindringen ist dabei ebenfalls kritikwürdig für einige, weil es dafür Sorge, dass die etablierten Kulturinstitutionen darunter leiden: »[S]o holt nunmehr das Radio die Zuhörer aus den Konzertsälen, Vortragsräumen und Kirchen. Wozu noch die Beine in Bewegung setzen, wenn man all solchen Kulturkram billig zu Haus im Schaukelstuhl oder im Bett haben kann? Orchester, Sängerinnen, Professoren, Kanzelredner – Radiofunk liefert alles

neut ist es die Stimme, die hier Relevanz erlangt, dann z. B., wenn sie bei Walter Benjamin (1977 [1930/31]) als »Gast« beschrieben wird, der gefunkt das Heim aufsucht:

»Es ist die Stimme, die Diktion, die Sprache – mit einem Wort die technische und formale Seite der Sache, die in so vielen Fällen die wissenswertesten Darlegungen dem Hörer unerträglich macht genau so wie sie, in einigen wenigen, ihn an die ihm entlegensten fesseln kann. (Es gibt Sprecher, denen man sogar bei den Wettermeldungen zuhört.) Diese technische und formale Seite ist es demnach, an der allein das Sachverständnis der Hörer sich schulen und dem Barbarentum entwachsen könnte. Die Sache ist überaus naheliegend. Man braucht sich nur einmal zu überlegen, was es ausmacht, daß die Rundfunkhörer, im Gegensatz zu jedem anderen Publikum, das Dargebotene bei sich zu Hause, die Stimme gewissermaßen als Gast empfangen. Man hat sie denn gewöhnlich auch schon beim Eintritt, so schnell und scharf wie einen Gast geschätzt. Und daß ihr dennoch niemand sagt, was man von ihr erwartet, was man ihr danken, was man ihr nicht verzeihen wird, u.s.f. Das ist nur mit der Indolenz der Masse und mit der Beschränktheit der Führenden zu erklären. Leicht wäre es natürlich garnicht, das Benehmen der Stimme im Verhältnis zur Sprache – denn um diese beiden handelt sich(‘)s – zu umschreiben.« (Benjamin 1977 [1930/31], 1506f.)

Benjamin spricht somit in Weiterführung der bereits referierten Ansätze ebenfalls über den Sprecher und die Stimme als qualitativ zu bewertende Elemente des Rundfunks, allerdings lösen sich diese dabei ebenfalls vom Körper des tatsächlich Sprechenden ab. Die Stimme ist hier nicht die Stimme eines konkreten Menschen vor dem Mikrofon, sondern die Stimme und das Sprechen wie es sich im Radio selbst darstellt und manifestiert. Dadurch dass Benjamin die Stimme hier als etwas denkt, das beim Hörer ankommt, muss sie ihren Körper zurücklassen und wird damit zu einem rundfunkeigenen Element – mit einer Art eigenständiger Individualität, die es ihr möglich macht als »Gast« aufzutreten. Nicht die Moderatorin einer Sendung ist hier die Besucherin, sondern allein die Stimme (als eine Art Personifikation des Rundfunks, der gesendeten Welle) betritt das Heim.

Um die von Benjamin eingeschlagene Richtung fortzuführen, könnte man also sagen, dass sich in die rundfunksprecherzentrierten Überlegungen der 1920er und 1930er Jahre die Erkenntnis einschleicht, dass die Stimme des Rundfunks nicht mehr im Körper der Sprechenden allein zu suchen ist, sondern dass sie quasi im Lautsprecher »wohnt« oder – je nach Perspektive – durch die Aufzeich-

prompt ins Haus. ... Das Kino hat die Theaterkultur zertrümmert, das Radio wird die Konzertkultur und Vortragskultur zertrümmern. Der Fortschritt rast mit Automobileseile vorwärts« (Stapel 1924, zit. n. Halefeldt 1986, 98).

nung mit einem Mikrofon in ihrem Wesen bestimmt wird. Darauf deutet – für die Produktionsseite – auch Fleisch hin:

»Ohne im einzelnen darauf einzugehen, möchte ich nur sagen, daß meiner Ansicht nach fast noch kein Dichter, der sich mit dem Hörspiel befaßt hat, daran gedacht oder die Eingebung erhalten hat, das Stück aus dem Mikrofon heraus zu komponieren, statt Vorgänge hinter dem Mikrofon zu schaffen, die dann einfach übertragen werden.« (Fleisch 2002 [1931], 473f.)

Über den Kunststatut des Mediums wird also *im* Mikrofon, *im* Lautsprecher entschieden, nicht mehr (allein) *vor* oder *hinter* den technischen Apparaturen. Die Stimme als Menschliches, das in diese elektrischen Regelkreise eintritt, wird damit zu einem motivischen, in den medientechnischen Verbund immer schon eingelassenen Vehikel, das die Differenzen zwischen tatsächlicher Face-to-Face- und gefunkter Wellen-Kommunikation erkennbar werden lässt. So erhält auch das Medium Radio durch die Auseinandersetzung mit den in ihm (re)präsentierten Individuen und ihrer Beschaffenheit selbst seine Charakterisierung und eine gewisse Individualität. Dies zeigt sich ebenso in den Diskussionen darum, wie das Radio und seine Akteur:innen in die zeitgenössischen Debatten um Individuum und Masse eingebettet sind. Über die Figur des Sprechers und Ansagers im Radio werden hier Themen wie die ›Massenhaftigkeit‹ von Gesellschaft verhandelt, die einerseits mit einer Entindividualisierung einherzugehen scheinen (Gleichschaltung im Rundfunk) sowie andererseits ein atomisiertes, individuelles Alleinsein befördern (Einsamkeit der Hörenden vor dem Radio).

Individualität und individuelle Ansprache

Die normativen Anforderungsprofile, die in den geschilderten, sprecherzentrierten Rundfunkdiskussionen zu finden sind, drehen sich immer wieder, auch ganz explizit, um das Thema der Individualität. Der Sprecher als Einzelperson im Angesicht der zuhörenden Massen, ebenso wie der einzelne Hörer in der durch den Sprecher geeinten Volksmasse sind dabei die zentralen Punkte. Dies zeigt sich z. B., wenn Paul Herzog 1929 in einem Beitrag für *Die Sendung* eine Auswahl von Radiosprechern und -reportern interviewt, die er im Hinblick auf ihre Arbeit und ihr Verhältnis zum Publikum hin befragt. In seinem Text werden zunächst – analog zur Schauspieler:innenfrage in der Filmkritik – erneut die besondere Rolle der Funkstimmen, aber auch die Anforderungen, die daher an sie gestellt werden müssen, beschrieben:

»Die Stimme aus dem Senderraum dringt an das Ohr von unzähligen gespannten Hörern, von denen jeder einzelne auf seine Weise reagiert. Der Einheit des Sprechers steht die Vielheit der Hörer gegenüber und so paradox es klingen mag, diese

Vielheit droht, die Einheit zu zerstören. Der Sprecher ist in dauernder Gefahr, der imaginären Zuhörmass zu erliegen und von ihr erdrückt zu werden. Die Macht ist groß, die das Mikrofon dem Sprechenden einräumt, ebenso groß ist aber auch die Gefahr, daß der Sprecher von dieser Macht zerrieben wird. Deshalb verlangt das Mikrofon starke Naturen, die in jedem Augenblick das Heft in der Hand haben und sich nie von der berausenden Vielzahl hinter dem Mikrofon imponieren lassen. Das Mikrofon ist leblos, formlos, ein offenes Gefäß. Der lebendige, bewegte Sprecher macht es zu einem Instrument der Menschheit. Jetzt erst beginnt es zu leben, wird es fruchtbar für die Gesellschaft, hört es auf, in dem technischen Abseits zu verharren – in dem Augenblick, wo es sich einem Menschen dienstbar macht. Die Technik schluchzt nach Dienstbarkeit, sie will benützt sein, sie hebt sich dem Menschen förmlich entgegen, aber es muß der Mensch sein, der sie bedienen kann, der sie meistern kann, der mit ihr etwas anzufangen versteht. [...] Daher ist es eine der vornehmsten Aufgaben des Rundfunks, gute Sprecher zu erziehen und durch sie den menschlichen, seelischen Kontakt herzustellen mit der ungeheuren Masse der Rundfunkhörer im Lande.« (Herzog 2002 [1929], 351)

Gleich in doppelter Hinsicht wird hier die menschliche Stimme zum Anhaltspunkt einer Reflexion des Rundfunks als Medium: Während Herzog zunächst nach der Eignung des Sprechers für die Aufgabe des Radiosprechens fragt, schreibt sich in seine Auslegungen gleichzeitig eine Konzeption des Mediums selbst ein, die in die zeitgenössischen Diskussionen um den Begriff der »Masse« einzugliedern ist. So stellt Herzog dem Sprecher – als Individuum – die Masse der Hörschaft gegenüber, die seine Individualität dadurch stets zu gefährden scheint. Dieser muss gegen die hörende Masse insofern immun sein, als dass ihr Vorhandensein ihn nicht irritieren darf. Herzogs Einschätzungen ließen sich dabei leicht auf das (metaphorisch aufgeladene) Einfordern einer gewissen Professionalität, Souveränität und Nicht-Nervosität im Umgang mit großen Öffentlichkeiten herunterbrechen. Interessant ist aber, wie er diese Eignung zu grundsätzlichen Fragen nach Individualität und Masse ins Verhältnis setzt. Die Frage nach dem Sprecher im Radio stellt sich hier nicht allein als eine nach Professionalität, sondern als eine der grundsätzlichen Eignung in Bezug auf das Behaupten und Bewahren von Individualität im Angesicht der neuen Massenmedien. Gleichzeitig aber – und damit kommt ein zweiter Aspekt ins Spiel – ist das Radio selbst als reine Technik wertlos so lange es nicht – durch das gesprochene Wort – im Dienste des Menschen, der Gesellschaft und damit der Masse genutzt wird. Hier wird die Stimme folglich nicht nur zum Sinn, sondern gleichzeitig zum Bändiger der Technik erhoben, welche ansonsten entweder eine entindividualisierende Gefahr (für die zuhörende Masse ebenso wie für den Sprecher) darstellt oder schlichtweg nutzlos im »technischen Abseits« verharrt (vgl. ebd.). Der Sprecher wird an dieser Stelle als eine Art funktaugliches *Individuum* eingefordert, indem er trotz der Gefähr-

dung durch die Technik und die Masse im Sinne einer individuellen Menschlichkeit stabil bleibt. Er wird damit zum Sinnbild für die Individualitätsbehauptung, die die mehr und mehr von technischen Medien umgebene Bevölkerung als gefährdet ansieht.

In den folgenden Interviews erweist sich Herzogs These dann aber nicht immer als tragfähig, antworten die von ihm angesprochenen Radio-Profis doch recht unterschiedlich auf die Frage, ob sie sich der Massen vor den Rundfunkgeräten bewusst sind bei ihrer Arbeit. Herzog kommt daraufhin zu dem Schluss, dass sich zweierlei Sprechertypen ausmachen lassen:

»Der Sprecher, der sich am Mikrofon ereifert und dem die Erfindung der Technik dazu dient, seine Persönlichkeit in einem größeren Rahmen wirken zu lassen – und der Mensch, der bleibt, was er ist, auch vor dem Mikrofon, den also die Großartigkeit der Technik mit all ihrem geheimnisvollen Drum und Dran nicht berührt und der zu der Masse spricht, als spräche er zu seinesgleichen und hörte ihn niemand außer diesen. Beide Typen sind heute im Rundfunk vertreten. Müßig zu fragen, welchem von ihnen die Zukunft gehören wird.« (Ebd., 359)

Welcher der beiden Sprechertypen besser geeignet scheint, diese Frage lässt Herzog also offen; generell scheinen aber beide Arten des Umgangs mit dem Medium (entweder Behauptung der Persönlichkeit im virtuellen ›Angesicht‹ der Masse oder aber persönliche Ansprache des Einzelnen) als Maßnahmen gegen die Entindividualisierung durch den Rundfunk geeignet. Doch auch wenn Herzog dabei einen generellen Nutzen des Rundfunks beschreibt, den es durch den Sprecher zu realisieren gilt, bleibt seine Haltung zum Rundfunk eine ambivalente. Während er zu Beginn einerseits die Gefahren (Pulverisierung des Individuums in der Masse) und die Vorzüge (Nutzung der Technik allein im Dienste der Menschheit) betont, für die der Sprecher gleichermaßen der maßgebliche Handlungsträger ist, endet Herzog mit der Vermutung, dass von Seiten der Hörer der Vorwurf laut werden könnte, »daß der Rundfunk den Menschen isoliert und einsam macht und daß die Laute, die aus dem Lautsprecher kommen, oft mehr denen einer Sprechmaschine ähneln als denen eines Menschen« (ebd.). Für Herzog bleibt somit der durch das Sprechen zwar auditiv ›verkörperte‹ aber dennoch außerfunktisch-individualisierte Sprecher das notwendige Bindeglied zum Massenpublikum, damit der Nutzen der Radiotechnik für die (außermediale) Menschheit gewährt bleibt. Eine vollständige Ablösung der Radio-Stimmen vom Individuum des Sprechers hingegen wird als Gefahr wahrgenommen, die zur massenhaften Vereinsamung der Menschen vor den Geräten führe. Das rein mediale Audio-Individuum erscheint hier abgelöst vom Sprecher-Individuum als Bedrohung.

Während Herzog in seinen Überlegungen zu zeitgenössischen Fragen von Individualität und Masse den Rundfunkreporter fokussiert und stark vom Verhält-

nis zwischen den technisch verbundenen Sprechenden zu Zuhörenden ausgeht, soll hier eine weitere Position Erwähnung finden, die der medialen Form des Radios selbst jenseits ihrer Außenbezüglichkeiten eine gewisse – auch historische – Position als Medium der Individualität zuweist. Dabei geht es weniger um die Sprechenden, als um das Stimmen-Ensemble des Funkdramas: In seinem Text *Ethos des Hörspiels* erzählt Schirokauer (1984 [1926]) die Geschichte des Dramas als von den Chor-begleiteten Heroenerzählungen der Antike kommende, durch die Aufspaltung und Vermehrung der choristischen Individuen in der Renaissance veränderte und nun zu einer Individualität des Einzelmenschen zurückkehrende Entwicklung.

»Die persönlichsselige Gesinnung der Renaissance erst löste den griechischen Chor in eine Menge schwatzender, handelnder Individuen auf, der Einzelmensch wurde geboren, das einzelne Herz wurde entdeckt, Reformation, Aufklärung, Naturalismus, Demokratie, Parlamentarismus pochten immer heftiger auf die Menschenrechte, d.h. auf das Recht des Menschen zu eigener Meinung, zu eigenem Glauben, zu eigenem Gewissen. Jeder einzelne, ehemals nur Mittöner, Mitsprecher, wurde nun mit einem individuellen Charakter ausgestattet, im Drama wurden die Choristen nun Menschen, fühlten und handelten wie Charaktere, jede kleine Rolle hatte seine kleine Meinung zu vertreten, die klare, einheitliche Linie des alten Dramas wurde ein viel verschlungenes, durchwirktes und durchkreuztes, durchbrochenes und verfitztes Ornament. Neben die Hoheit Hamlets tritt die Roheit des Totengräbers. Aus einem griechischen Chor von zwanzig Personen wurden zwanzig wirklich handelnde Menschen, aus zwanzig Stimmen wurden zwanzig eigensinnige Akteure. Die Praxis des Hörspiels hatte bald ergeben, daß diese ›Individual-Tragödie‹ den Bedingungen des Rundfunks nicht entspricht. Aus ganz gemeinen technischen Hindernissen ging es nicht an, daß jedes Seelchen sein Problemchen hersabbern konnte. [...] Die Not des Hörspiels ist seine *Tugend!* Es muß den kleinen Mann, den entlaufenen Choristen seines ›Charakters‹ enteignen. [...] Endlich wieder handeln die Großen, die Herren [...]« (Schirokauer 1984 [1926], 150; Herv. i. O.)

Das Drama im Rundfunk stellt sich für Schirokauer somit als Rückkehr zu den Ursprüngen der Gattung dar, wobei diese Rückkehr seiner Meinung nach der Technik geschuldet ist, die es schwieriger werden lässt, viele parallele Stimmen und damit Handlungsträger:innen akustisch orientierend zu präsentieren.

»Die Unmöglichkeit, alle Schachtelungen von Handlung, Nebenhandlung, retardierender Handlung, Kontrasthandlung akustisch darzustellen, die Unmöglichkeit, jedem Sprecher eine eigene, charakteristische, eigentümliche, bedeutungsvolle Stimme zu geben, und der Zwang, sich auf die *eine* tragische Handlung zu

beschränken, die Seltenen und Erlesenen zu Trägern der Handlung zu machen, verpflichtet das Hörspiel zu einer aristokratischen Form. Das Hörspiel ist die letzte Gelegenheit des Heroenglaubens.« (Ebd., 151; Herv. i. O.)

Die proklamierte und begrüßte Rückkehr des Einzelhelden klingt natürlich in Anbetracht der Tatsache, dass wenig später der Heroenglaube an eine Figur wie Adolf Hitler durch das Radio seine Mit-Legitimation erfährt, äußerst zynisch.²⁷² Auch wenn der »Führer«-Begriff bei Autor:innen wie etwa auch Bischoff (1984 [1926] 73 u. 74)²⁷³ neutraler gemeint sein mag, als er heute noch klingen kann, ist die Akzentsetzung auf den Einen der zu allen spricht – egal ob seine Rede stellvertretend für das Volk oder ihm übergeordnet an das Volk gerichtet ist – bemerkenswert.

Abseits der historischen Bedingtheit dieser Einschätzungen ist es folglich interessant zu sehen, dass sowohl in Bezug auf die Reporterfigur als auch in Bezug auf andere Funkformate – wie etwa das Drama – Fragen der Individualität relevant und dem Hörfunk in dieser Hinsicht spezifische Funktionen und Eigenschaften zugeschrieben werden. Seine mediale Logik lässt bei Schirokauer (wie auch schon bei Kesser und Kuh mit ihrer Beschreibung der akustischen Großaufnahme) den Einzelnen in Form des Hörspielhelden wieder hervortreten – nicht mehr den mündigen kleinen Mann, sondern die heroische Ausnahmeperson, wobei die technisch-induzierte Notwendigkeit der nur einen Stimme dabei im (sprichwörtlich) übertragenen Sinne die Individualitäten der demokratischen Masse wieder zum deindividualisierten Chor degradiert bzw. ganz verstummen lässt. Bei Herzog ist es ebenfalls die Figur des Rundfunkreporters, der als begnadeter Sprecher, als Schauspieler, Suggestivorgan und vorhersehendes/-sagendes Medium die zuhörenden Massen in seiner Darbietung eint und dabei stellvertre-

272 Vor allem, wenn man bedenkt, dass Schirokauer selbst ab 1933 vom nationalsozialistischen Regime amtsenthoben, interniert und ins Exil getrieben wurde (vgl. Schneider 1984, 250).

273 Bei Bischoff (1984 [1926]) ist tatsächlich vom Sprecher als »künstlerische[m] Führer« die Rede – wobei die Funktion auch für den Radiodramaturgen, Radiodichter oder andere, die sich mit der Formung des Wortes im Funk befassen, übertragbar scheint. Diesem Führer kommt die Aufgabe zu die zerstreuten Massen zu einen und sie auf die Kunst des Rundfunks einzuschwören, aber auch das Erleben als einzelner in der Masse zu verdeutlichen. »Zuhörerschaft und Führer, beide bedürfen erst einmal der Entwicklung zu dem Grundgesetze der Ästhetik, einer Hörkunst, wie sie uns vorschwebt. [...] Dem Führer obliegt es ..., nein, es obliegt ihm nichts, denn wenn er in Wahrheit ein Künstler ist, dann kennt er die beselte Stimme des Grases, des Windes ebenso gut, wie die eines rauschenden Orchesters mit allen seinen Nuancen, und es wird nur an ihm sein, sein Wissen und Gefühl um die Dinge und die Worte seinen Sprechern und Darstellern vor dem Mikrophon unverbrüchlich mitzuteilen und erfahrungsgemäß auf das Kunstmittel, das ihm der Rundfunk bietet, anzuwenden« (ebd., 73f.).

tend und daher so zeitgemäß die Gefährdung des Individuums in der modernen Gesellschaft austrägt.

Auf der einen Seite steht also der der Zuhörer:innenschaft übergeordnete Held und Führer; als Mittelweg präsentiert sich der Reporter als ihr Stellvertreter – und als dritte, gegenpolige Position in diesem Feld könnte schließlich Brecht angeführt werden, der mit seiner Forderung der Umwandlung des Radios von »einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat« (Brecht 2008 [1931], 260) die Stimmverteilung im Radio demokratischer gestalten möchte. Diese politische Forderung baut dabei ebenfalls und wie selbstverständlich auf der Tatsache auf, dass durch das Radio Sprache übertragen werden kann. Brechts Vorwurf richtet sich zunächst gegen die bisherige Inhaltslosigkeit des Rundfunks, dessen Initialproblem er folgendermaßen beschreibt:

»Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen. Und wer waren alle? Am Anfang half man sich damit, daß man nicht überlegte. Man sah sich um, wo irgendwo irgend jemandem etwas gesagt wurde, und versuchte sich hier lediglich konkurrierend einzudrängen und irgend etwas irgend jemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse usw. Von Anfang an hat der Rundfunk nahezu alle bestehenden Institutionen, die irgend etwas mit der Verbreitung von Sprech- oder Singbarem zu tun hatten, imitiert: es entstand ein unüberhörbares Durch- und Nebeneinander im Turmbau zu Babel« (Brecht 2008 [1931], 259; Herv. i. O.)

In seinem Gegenentwurf für einen sinnvollen, nützlichen Rundfunk soll es hingegen um die Überwindung der einseitigen Kommunikation gehen zugunsten eines dialogischen Hin-und-Hers, das eigene Inhalte (Gespräche über Gebrauchsgegenstände, Debatten über Brotpreise, kommunale Dispute etc.; vgl. ebd. 261) zu finden vermag. Sein erklärtes Ziel ist es »[...] den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen« (ebd., 260). Brechts Radiotheorie verschleißt somit erneut die Frage nach dem Medium eng mit dessen Fähigkeit der Reproduktion sprachlicher Lautäußerungen. Im demokratischen Miteinander des verbalen Austauschs soll so das Gemeinwohl technikgestützte Publizität und dadurch politische Handlungsfähigkeit gewinnen. Die Verzahnung zwischen Technik und Individuum wird dabei besonders deutlich, wenn Brecht seine Forderung nach einem wechselseitig distributiven Rundfunk als die Suche nach einer Möglichkeit beschreibt »den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen« (ebd., 261). Das politische Kräfteverhältnis zwischen Volk und Regie-

rung wird somit auf den Apparat und den technischen Vorgang der (Ab)Schaltung übertragen.

Die Beispiele zeigen, wie sehr diese frühen Kritiken des Rundfunks auf einer Fokussierung auf das menschliche Sprechen durch und im Apparat fußen – egal in welchen politischen Kontext dessen Vermögen zur Sprachdistribution eingeordnet wird. Interessant ist dabei die unterschiedliche Herangehensweise: mal wird der Apparat stärker als Werkzeug konzipiert, das es im Sinne der Menge zu nutzen gilt (Brecht); mal gibt der Apparat selbst die Regeln vor, die eine bestimmte Form der Ausnahmepersönlichkeit generieren (Schirokauer); mal dient der Sprecher im Rundfunk als Mittler und damit selbst als Medium (Herzog u. a.). Gemeinsam ist aber allen Argumenten für und wider den Rundfunk als Massenmedium, dass sie hier anhand der Stimme verhandelt werden. Die Frage nach Eignung und Nutzung des Rundfunks für die moderne Massengesellschaft erfordert ein Nachdenken über die menschlichen, individuellen Formen, die sich um diese neue Technik herum und in ihr ausbilden oder aber denen sich umgekehrt die Technik »entgegenneigen« muss. So oder so jedoch wird die menschliche Stimme hier zur ersten und letzten »Bastion« der Menschlichkeit innerhalb technisch zur Masse transformierter Gesellschaften stilisiert, weil sie verspricht die Verbindung zum tatsächlichen Menschsein als Individuum aufrecht zu erhalten. Für die Definition des Radios als Medium ist dies elementar.

3.2.3 | Anthropozentrismus vs. Anthropophonozentrismus

Die beschriebenen Diskurse des frühen Radios lassen sich abschließend erneut anhand zweier zentraler Werke zusammenfassen, die quasi als Höhe- bzw. vorläufige Endpunkte dieser frühen Phase der menschenzentrierten Rundfunkreflexion gelten können und die die radiophone Stimme noch stärker abstrahierend und gelöst von ihren körperlichen Produktionsbedingungen zu denken beginnen, als es die bisher nachgezeichneten Debatten tun. Auf der einen Seite ist es Rudolf Arnheim mit seinem »Lob der Blindheit« und der Deklaration des *Rundfunks als Hörkunst* (2001 [1936]), auf der anderen Richard Kolb mit seinem *Horoskop des Hörspiels* (1932) und dem Konzept der »Stimme als körperlose Wesenheit«.²⁷⁴ Beide Bücher bauen dabei auf den bereits skizzierten medientheoretisierenden Diskursen um den Rundfunk auf, spitzen die initialen Beobachtungen der Rundfunk-

274 Ähnlich wie im Falle von Balázs und Bloem ist es mit Arnheim erneut ein jüdischer Intellektueller auf der einen und mit Kolb ein überzeugter Vertreter des nationalsozialistischen Regimes auf der anderen Seite, die sich hier gleichermaßen am neuen Medium abarbeiten (vgl. zu Arnheim: Diederichs 2001a, 217ff.; zu Kolb: Hagen 2005, 118ff.). Diese politischen und zeithistorischen Kontexte im Hinblick auf ihre Relevanz für die (unterschiedlichen) Anthropozentrismen, die beide Autoren produzieren, zu befragen, wäre sicherlich eine weitere wichtige Facette, kann aber an dieser Stelle nicht ausführlich berücksichtigt werden.

kritiker:innen aber noch deutlicher zu. Erneut ist an diesen Beispielen in ihrer Zusammenschau das Spannungsverhältnis nachzuzeichnen, das sich einerseits durch einen gewissen Anthropozentrismus auszeichnet (im Interesse am tatsächlichen, realen, außermedial sprechenden oder hörenden Menschen und dem Nutzen, den der Rundfunk für ihn haben kann), andererseits aber auch – und das ist hier der relevante Fokus – durch einen ausgeprägteren *Anthropophonozentrismus*, der vom Menschen zunehmend abstrahiert und stattdessen sein Erscheinen bzw. Anklingen in Form des Rundfunks medienreflexiv fokussiert.

Lob der Blindheit und Befreiung vom Körper

Rudolf Arnheims *Rundfunk als Hörkunst* stellt wohl eines der frühesten²⁷⁵ umfassenden Werke zum Radio dar. Das Buch legitimiert dabei nicht nur den Kunststatus des Rundfunks, sondern setzt sich ausführlich und auf vielen unterschiedlichen Ebenen mit dessen Gestaltungsweisen, Produktions- und Rezeptionskontexten auseinander. So stellt Arnheim Fragen nach den klanglichen (ebd., 22ff.) und räumlichen Dimensionen des Hörfunks (Richtung, Abstand, Raumhall etc.; ebd., 37ff., 63ff.), nach der Verantwortlichkeit von Autor und Regisseur für das Kunstwerk (ebd., 128ff.), nach politischen (ebd., 141ff.) ebenso wie psychologischen Wirkungen (ebd., 161ff.). Sein Buch ist daher nicht ganz so konsequent auf die ›Hörbarkeit des Menschen‹ fokussiert wie sich Balázs' Kinobuch dem ›sichtbaren Menschen‹ verschreibt; dennoch ist Arnheims Schrift durchzogen von Fragen nach der stimmlichen Dimension des Funks, die er immer wieder als ihre »Urform« (ebd., 91) bestimmt und um die es vor allem dann geht, wenn es grundsätzliche Fragen zum Medienstatus des Rundfunks und seine Gestaltungsdimensionen zu beantworten gilt. Zwar konzentriert sich auch Arnheim dabei teils auf die konkreten Produktions- und Rezeptionskontexte und damit gleichermaßen auf die das Medium ›rahmenden Dimensionen der Außenwelt‹; ergänzend zu diesen Auseinandersetzungen kommt es aber ebenso zu theoretisierenden Überlegungen Arnheims über die grundsätzlichen Eigenschaften des Rundfunks, die im Folgenden entlang der Frage nach dem Status der Stimme innerhalb dieser Argumente nachgezeichnet werden sollen.

Anschließend an die vorangegangenen Kapitelabschnitte zum Ansager, Reporter und Hörspieler, können als Einstieg daher Arnheims Betrachtungen der Figur des Radiosprechers dienen, in denen sehr deutlich wird, wie bei ihm die Frage nach den konkreten Akteuren des Rundfunks zu stärker generalisierenden

275 Zu Arnheims Buch ist anzumerken, dass es von ihm kurz vor seinem Weggang ins italienische Exil 1933 geschrieben und erstmals 1936 in Großbritannien unter dem Titel ›Radio‹ veröffentlicht wurde. In Deutschland erhielt das Werk erst Ende der 1970er Jahren größere Aufmerksamkeit, als es dort unter dem Titel *Rundfunk als Hörkunst* erstmals auf Deutsch erschien (vgl. Diederichs 2001, 218f.).

Aussagen über das Medium führt. In seinem zentralen, dem *Lob der Blindheit* gewidmeten Kapitel, kommt Arnheim dabei zu dem konsequenten Schluss, dass der Ansager

»[...] unter den mit Worten erzielbaren Funkformen die reinste [ist]. Er ist nichts als Stimme, seine körperliche Existenz gehört nicht mit zur Sendung. Er existiert, wie die Musik, nicht hinter sondern in dem Lautsprecher.« (Arnheim 2001 [1936], 124)

Damit bringt er die sich bereits in den oben geschilderten Debatten um den Radiosprecher andeutende Ablösung der gefunkteten Stimme vom konkreten, tatsächlichen Menschen vor dem Mikrofon zugunsten des besseren Verständnisses der rein medialen Beschaffenheit des Rundfunks auf den Punkt. Der Sprecher ist im Lautsprecher anzusiedeln, nicht bereits davor und erst nachgeordnet dahinter. Auf dieses Faktum gilt es sich also zu konzentrieren, will man sich dem Rundfunk als Kunst und Medium annähern.

Ausgangspunkt für diese Erkenntnis ist bei Arnheim die Auseinandersetzung mit dem vervollständigenden Realitätsbezug, den die alleinige Hörbarkeit des Rundfunks nahezulegen scheint, die er jedoch grundsätzlich ablehnt.²⁷⁶ Arnheim kritisiert daher Reportageformate jeglicher Art als eigentlich der Sache des Rundfunks undienlich, weil in der schlichten Übertragung von ungenügend kontextualisierten Außengeräuschen und -stimmen bei den Zuhörern stets der Eindruck präsent bleibe, das man gerade etwas (Visuelles) verpasse und es sich daher zusätzlich vorstellen müsse. Legitimation solcher Live-Berichte könnten, wenn überhaupt, nur historische Großereignisse sein, die aber auch dann nur selten vom kommentierenden Reporter als solche angemessen begleitet würden:

»Während also der Hörer beim Hörspiel das ruhige Gefühl hat, daß er den Vorgang vollständig auffaßt, fühlt er sich vor der Übertragung als Krüppel. Er hört die Leute hin- und hertrappeln und weiß nicht, was sie tun, er hört ein glücklicheres Publikum laut auflachen und weiß nicht, weswegen, er hört plötzlichen Applaus oder Begrüßungsrufe und hat gar nicht gemerkt, daß jemand aufgetreten ist. Diese höchst unglücklichen Übertragungen, die allen Form- und Wirkungsgesetzen des Rundfunks Hohn sprechen, mögen eine gewisse Berechtigung haben, wenn

276 Arnheim beschreibt diese »Vollständigkeit« im Sinne einer Eigenständigkeit und damit Individualität der Hörfunkstimme folgendermaßen: »Die Augen allein geben ein sehr vollständiges Weltbild, die Ohren allein ein sehr unvollständiges. Daher liegt für den Hörer zunächst die Verlockung nah, durch eigne Phantasie zu »vervollständigen«, was der Funksendung so offenbar »fehlt«. Und doch fehlt ihr garnichts! Denn ihr Wesen besteht gerade darin, daß sie allein mit den Mitteln des Hörbaren Vollständiges bietet. Vollständiges zwar nicht im äußerlichen Sinne naturalistischer Komplettheit sondern indem sie das Wesen eines Vorganges, eines Gedankenganges, einer Gestaltung vollständig veranschaulicht« (Arnheim 2001 [1936], 87).

es sich um das Miterleben ›historischer‹, einmaliger Ereignisse handelt oder wenn ein Stück Wirklichkeit belauscht werden soll. [...] Zu einem runden, ungestörten Eindruck jedoch wird es hier selten kommen, auch wenn der dem hilflosen Hörer beigesellte Blindenhund, der Reporter, sein Möglichstes tut. Meistens allerdings fehlt diesem Reporter die seltene Fähigkeit, einen formvollen und anschauungs-gesättigten Bericht vor dem Mikrofon zu improvisieren und dabei im richtigen Augenblick den Klängen der Wirklichkeit selbst das ›Wort: zu lassen.« (Arnheim 2001 [1936], 89)

Für Arnheim ist daher vor allem das Hörspiel bzw. das im Studio unter Idealbedingungen aufgezeichnete Programm die perfektionierte Funkform, da sie aus sich heraus als rein akustische Kunst entstehen kann, die eben keinen abgeleiteten Außenbezug mehr nötig hat. Im Kontext dieser Überlegungen wird der Sprecher bzw. die Stimme für Arnheim zentral, denn anhand der Stimme lassen sich die unterschiedlichen Möglichkeiten dieser reinen Akustikkunst besonders nachvollziehbar aufzeigen.

Die Kritik an der Ansager-Figur, die in den zeitgenössischen Rundfunkdiskussionen zu hören war, hatte er dabei bereits in einem früheren Text (*Rund um den Funk* von 1932) aufgegriffen und im Sinne seiner eigenen Thesen gewendet. Darin wird zunächst das Argument aufgegriffen, der Ansager sei zu vergleichen mit dem filmischen Zwischentitel oder Moderator,²⁷⁷ welcher im Kino als Substitut für das fehlende Wort des Stummfilms kritisiert wurde und einen illusionsstörenden und daher abzulehnenden Hilfsstatus zugeschrieben bekam.²⁷⁸ Arnheim nutzt daran anknüpfend das Kino als Kontrastfolie, um deutlich zu machen, warum das gesprochene Wort des Ansagers im Hörfunk (und hier vor allem im Hörspiel) eben nicht als überflüssige, medienwidrige Unterbrechung angesehen werden soll, sondern warum genau im Ansager und seiner Stimme der Rundfunk zu seiner genuinen Form findet:

277 An dieser Stelle sei ein kurzer Vorgriff auf die Schriften Kolbs erlaubt, der ähnliche Vorwürfe an den Ansager im Hörspiel formuliert, denn ihn »[...] stört der ›Ansager‹, besonders, wenn er als Träger der Handlung auftritt. Er scheint uns das zu erzählen oder zu erläutern, was irgendwoanders vorgeht, wie beim Hörbericht. Er wird als Bevormundung empfunden, und man wird das Gefühl nicht los, daß es dem Dichter an Gestaltungskraft mangelte. Er erinnert uns an den Ansager aus den Anfängen des Films, der uns, weil der logische und künstlerische Zusammenhang der Bilder fehlte, über diesen aufklären mußte. Oder an die wispemde Kinobesucherin, die der kurzsichtigen Mutter die Zwischentexte erläutert. Es ist merkwürdig, daß jede Kunstgattung erst solche Umwege gehen muß. Die dichterische Geschlossenheit wird durch den Ansager zerrissen, und schließlich löst sich das Hörspiel in eine Erzählung mit eingefügten Szenen, die ›mit verteilten Rollen‹ gespielt wird, auf« (Kolb 1932, 59f.).

278 Zu diesen filmbezogenen Debatten siehe auch die Abschnitte zum Zwischentitel in Kapitel 3.1.1.

»Oft hört man, das Einschalten eines Ansagers in eine Hörspielhandlung sei eine bloße Eselsbrücke, um Mitteilungen an den Hörer zu bringen, die unmittelbar aus der Handlung hervorgehen zu lassen dem Autor nicht gelungen sei. Solche eingelegten Beschreibungen von Schauplätzen und Begebenheiten seien, ähnlich wie die Zwischentitel im stummen Film, als unkünstlerisch und stilwidrig zu verwerfen. Diese Meinung ist sicherlich falsch; denn wenn man das Hörspiel auf seine Materialeigenschaften hin untersucht, erkennt man, daß es nicht wie der Film vom realen Schauplatz, sondern vom gesprochenen Wort her kommt. Der Ansager ist geradezu das funkische Urelement (während gedruckte Zwischentitel in den stummen Film ein artfremdes Gestaltungsmittel brachten), und ihn zwischen den Spielszenen einzufügen entspricht durchaus dem eigentlichen Reiz des Rundfunks: daß er nämlich nicht wie das Theater an einen festen Bühnenschauplatz gebunden ist.« (Arnheim 2001 [1932], 191f.)

In dieser Re-Evaluation und Wertschätzung des Ansagers deutet sich bei Arnheim eine Umdeutung des Begriffs an, der nun weniger – gemäß seines ursprünglichen Wortsinns – ein neutrales Sprech-Organ meint, das lediglich Handlungen raumzeitlich kontextualisiert oder zu relevanteren Folgebeiträgen überleitet; stattdessen wird der Ansager zu einem eigenständigen Gestaltungselement des Rundfunks mit besonderen Qualitäten, die über das reine ›Ansagen‹ und ›Vorlesen‹ hinausgehen.

In *Rundfunk als Hörkunst* führt er diese Gedanken weiter aus, indem er darauf verweist, dass der Ansager – der bei ihm den im Hörspiel oder zumindest im Studio tätigen Sprecher und nicht den Außenreporter meint – nicht allein als Äquivalent zur neutralen und unauffälligen »Drucktype« (Arnheim 2001 [1936], 92) gesehen werden soll, die lediglich Information vermittelt, sondern als genuin funkisches Gestaltungselement eigener Qualität, das es anzuerkennen gilt. Doch nicht nur in Bezug auf seinen ästhetisch und programmpraktisch sinnvollen Einsatz ist der Ansager für Arnheim relevant. Er dient ihm auch als Anhaltspunkt, um eine grundsätzliche Ambivalenz des Rundfunks zu verdeutlichen:

»Der Ansager ist, so sehen wir, zugleich die abstrakteste, naturfernste und die natürlichste, naivste, selbstverständlichste Rundfunkform. Darin liegt kein Widerspruch. Die widersprechenden Charakterisierungen ergeben sich nur dadurch, daß man von zwei verschiedenen Betrachtungsweisen ausgeht. Sieht man den Rundfunk vorwiegend als die Vermittlung zwischen dem Ohr und einem Handlungsschauplatz mit körperlichen Akteuren (dramatische Hörspielszene) an, so ist der monologisierende, unkörperliche Ansager das denkbar radikalste Abstraktum. Faßt man aber die Sendung als einen Ablauf bloßer Klänge vor den Ohren des blinden Hörers auf, so ist der Ansager (und die Musik) die unmittelbarste, einfachste Ausdrucksform des Rundfunks, während von hier aus umgekehrt die schauplatz-

malende Hörspielszene erst eine sehr mittelbare, mit Hilfe von Wissen und Erfahrung in den Klang hineininterpretierte Darbietung ist. Das heißt: die Betrachtung geht entweder vom Naturschauplatz als der Urgegebenheit aus oder umgekehrt von den Grundformen des Darstellungsmaterials.« (Ebd., 127)

Arnheims Überlegungen zum Sprecher setzen damit an der Frage an, die auch in den zuvor skizzierten Rundfunkdebatten bereits aufgeworfen wurde, nämlich, ob die Kunst des Funks ihren Status als solche daraus gewinnen kann, dass sie konkrete, realitätsbasierte Vorstellungen bei den Hörer:innen hervorruft oder aber, ob die große Kunst des Radios in der absoluten Klanglichkeit an sich liegt, die diesen Realitätsbezug gar nicht nötig hat.²⁷⁹ Während es in einigen Darstellungen und Beschreibungen des Radios somit um die Frage nach dem ›Naturschauplatz‹ ging – also um die Frage danach, wie der Rundfunk das realweltliche Ereignis (in der Reportage) oder die fiktionale Geschichte (im Hörspiel) angemessen in den akustischen Raum übertragen kann – geht es Arnheim um eine systematischere Erfassung der »Grundformen des Darstellungsmaterials« selbst – also um eine Feststellung dessen, was der Rundfunk in seiner medialen Materialität ist und eigenständig leisten kann. In beiden Fällen aber, so lässt sich festhalten, ist es der Sprecher oder Ansager als menschliche Klangform des Rundfunks – ist es das medial Anthropophone – das dazu dient diese Formen zu bestimmen.

Die Besonderheit des Rundfunks liegt folglich auch bei Arnheim in seiner ›Einkanaligkeit‹, seiner akustischen Ausschließlichkeit begründet, einer Eigenschaft, die zwar in der Wiedergabe von realem Geschehen gegenüber den visuellen Künsten eingeschränkter erscheine, dafür aber über das Wort einen Modus der Mitteilung ermögliche, der die Fähigkeiten des Bildes im Hinblick auf Geist und Intellekt übersteige. Erneut beschreibt er diese Eigenschaft des Radios bereits in einem früheren Text (*Film und Funk*, [1933]), indem er den Rundfunk von visuellen Künsten wie Kino, Fotografie oder Theater abgrenzt:

279 Vgl. hierzu z. B. erneut Hardt (2002 [1927]), für den der Rundfunk ganz klar darauf zielen soll, Vorstellungen im Kopf der Zuhörenden auszulösen. Diese mögen dabei abgelöst vom tatsächlichen Sprecher und seiner Physiognomie entstehen, rufen aber dennoch konkrete kompletierende Persönlichkeitsvorstellungen im Kopf hervor. Über den Unterschied zwischen dem, was das Hörspiel suggeriert und dem, was ggf. tatsächliche Gegebenheit ist, schreibt Hardt: »Ist es nicht auch seltsam, wie nicht nur der allgemeine Schauplatz Gestalt gewinnt, sondern auch der einzelne Sprecher? Wer empfände den Wunsch, einen dieser Darsteller zu sehen? Wie? Das wäre ja ein schreckliches Erwachen, ein völliges Ernüchertwerden! In uns gewinnt der Darsteller Gesicht, Körper« (ebd., 69f.). Auch bei Hardt löst sich somit die Sprecher:innenstimme vom Entstehungskörper, aber dennoch dient sie – als zunächst akustisch körperlich entkleidete Instanz – einer sinnhaften und realitätsbezogenen Neuaufladung durch den Kontext des Hörspiels, die sich im Kopf des Rezipierenden zu einem andersartigen Personenbezug wieder verdichtet.

»Nun gibt uns aber die optische Wahrnehmung allein ein viel vollständigeres, getreueres Weltbild als die akustische allein. Woraus folgt, daß die optischen Teilgebiete der reproduktiven Kunst (Photo und Film) ihrem Wesen nach naturnäher sind als die akustischen, die nur einen so schmalen Sektor der Sinnenwelt zur Verfügung haben und daher in ihren Mitteln begrenzt sind, soweit sie die Eingliederung der tönenden Dinge in die Welt des Raumes und der Zeit gestalten wollen. Diese Beschränkung im Extensiven machen sie allerdings reichlich wett durch einen Reichtum im Intensiven: denn im gesprochenen Wort haben sie ein akustisches Mittel zur Verfügung, dessen Ergiebigkeit durch kein optisches annähernd zu erreichen ist. Und da sie diesem Wort dienen können, ohne, wie das Theater oder der Tonfilm, durch die Gesetze des Sichtbaren gehemmt zu sein, gibt die Hörkunst ihr Bestes in abstrakten, symbolischen Gestalten.« (Ebd., 212)

Mit diesen Überlegungen knüpft Arnheim wiederum an die bereits am Beispiel von Leonhard (1984a [1924]) und Bofinger (1999 [1924]) aufgezeigten Positionen an, die ebenfalls die akustische Ausschließlichkeit des Rundfunks und seine Wortbasiertheit zum Ausgangspunkt nehmen.²⁸⁰ Der Rundfunk fußt laut ihm auf den genannten »abstrakten, symbolischen Gestalten«, die sich über den Ton allgemein (damit sind grundsätzlich auch Geräusche und Musik gemeint), jedoch vorrangig über das gesprochene Wort formieren. Auch er beschreibt damit ein rein akustisches Audio-Individuum, das sich als körperlose Stimme manifestiert und genau dadurch die Kunstfertigkeit des Hörfunks belegt, das Visuelle hinter sich zu lassen zugunsten rein akustischer, stimmlich und klanglich geschaffener Wesenheiten.²⁸¹ In *Rundfunk als Hörkunst* führt er diese Idee beispielbezogen weiter aus:

280 Auch Arnheim verweist z. B. – wie Bofinger – auf das Wort als eine Art Universalmedium, das weitreichende Erfahrungsmodi inkorporieren kann: »Mit dem sinnhaltigen Menschenwort eröffnet sich der Hörkunst eine große Welt – ein unerschöpfliches Ausdrucksmittel, wie es der sonst viel reicheren Augenkunst nicht annähernd zur Verfügung steht« (Arnheim (2001 [1936], 20). Gleichzeitig nimmt er – ähnlich Lessings *Laokoon* (1766), auf den er sich später in Bezug auf den Tonfilm noch explizit beziehen wird (Arnheim 2004 [1938]) – eine Trennung der Künste nach den hauptsächlich adressierten Sinnen – Gehör und Auge – vor. Eine solche Unterscheidung nach Augen- und Ohren-Künsten ist ein verbreitetes Argument und findet sich z. B. auch bei Duenschmann (2002 [1912], 97f.), Gaupp (2002 [1912], 102), Gerlich (2002 [1925], 210ff.) oder Leisegang (2002 [1929], 362). Eine darauf aufbauende Unterscheidung zwischen Augen- und Ohrenmenschen nimmt z. B. Ludwig Kapeller (2002 [1924], 156) vor. In Bezug auf den Film waren ähnliche Ansätze festzustellen.

281 Interessant an dieser Argumentation ist, dass Arnheim 1933 zu einer Zeit schreibt, in der der Tonfilm sich bereits weitgehend etabliert hat und dem Kino somit beiderlei Übertragungskonäle – der des Bildes und des Tons – zur Verfügung stehen. Sein Argument baut also nicht allein auf der *eingeschränkten Möglichkeit* zur lautsprachlichen Äußerung innerhalb des Mediums auf, sondern eben auf der *produktiven Ausschließlichkeit* des Akustischen. Dazu Näheres auch im folgenden Kapitel 3.3 zur Debatte des Tonfilms.

»Daß es andererseits Rundfunkformen gibt, die einer Ergänzung durch Optisches bestimmt nicht bedürfen, läßt sich leicht belegen. Man muss nur an genügend einfache Fälle denken. Die einfachste Form, die Urform des Rundfunksendens, ist die Stimme des Ansagers, des Sängers, der Klang des Musikinstruments in der abgedämpften Sendekabine. Man muß schon ein recht verspielter, unsachlicher Mensch sein, um beim Abhören solcher Sendungen das Bedürfnis zu fühlen, sich die Situation in der Sendezelle, den agierenden Herrn vorm Mikrofon, leibhaftig vorzustellen. Vielmehr beschränkt sich hier der Hörer auf den Empfang des rein Klanglichen, das losgelöst von allem Körperlichen der Schallquelle durch den Lautsprecher zu ihm dringt. Sehr bezeichnend ist, wie bestimmte ausdrucksvolle Stimmen dem unbefangenen Hörer nicht als die ›Stimme eines Menschen, den man nicht sieht‹ und über dessen Aussehen man sich etwa Gedanken macht, erscheinen, sondern ein vollkommen geschlossenes Persönlichkeitserlebnis vermitteln. Das läßt sich vor allem an Stimmen beobachten, die dem Hörer durch täglichen Umgang vertraut sind: ›der‹ Ansager, ›der‹ Turnlehrer sind ihm gut bekannte *Personen*, nicht: bekannte Stimmen von Unbekannten. Die optische Ergänzung wird unmittelbar nicht vermißt.« (Arnheim 2001 [1936], 91; Herv. i. O.)

Die Abkehr von der Leibhaftigkeit der Sprecher:innen markiert damit den entscheidenden Eigenwert des Rundfunks, der dadurch eben nicht auf tatsächlichen, sondern rein künstlerischen (Verweis-)Zusammenhängen aufbaut. »Der Rundfunk macht uns den lebendigen Menschen, durch seine Stimme oder sonstwie, gegenwärtig, ohne daß wir etwas über ihn zu erfahren brauchen« (ebd., 103) – so Arnheim weiter.

Die von ihm als solche betitelten »akustischen Existenz[en]« (ebd., 101), die im und durch das Radio entstehen, unterliegen dabei spezifischen Eigenheiten des Mediums, die es vom Film, Theater und anderen Künsten unterscheiden. Ihr entkörperlichtes Dasein sorgt dafür, dass sie nur medial gegenwärtig erscheinen, so lang sie zu hören sind: »In einem Rundfunkdialog existiert akustisch immer nur der, der gerade spricht« (ebd.). Das Hörspiel kennt daher z. B. keine nur körperlich anwesenden Statist:innen, da diese immer Teil der akustischen Welt sein müssen, um überhaupt wahrgenommen werden zu können. Während im Theater die alleinige Körperpräsenz von Randfiguren ausreicht (die derjenigen der Hauptakteur:innen, zumindest was das prinzipielle, raumvoluminöse Erscheinen auf der Bühne anbelangt, in nichts nachsteht), sind die Laut- und Stimmäußerungen im Radio stets gezielt eingesetzte, fokusbildende Elemente. Dies führt Arnheim unter anderem anhand der Besonderheiten des rundfunkspezifischen Raumhalls aus:

»Der Raumhall charakterisiert das Verhältnis des durch Schall hörbar gemachten beseelten Wesens zu seiner Umwelt. Er drückt aus, ob das tönende Wesen seine

Umwelt mächtig ausfüllt oder nur ein winziges Einzelding in ihr darstellt. Spricht ein einzelner Mensch, so muß er nicht im Verhältnis zum umgebenden Raum winzig sein, wie der Schauspieler auf der Bühne, wo so häufig ein Mißverhältnis besteht zwischen der großen Bedeutung, die der Mensch im Spiel hat, und dem geringen Raum, den er im Bühnenrahmen ausfüllt. Im Rundfunk kann eine einzige, richtig plazierte Stimme den ganzen Raum ausfüllen und damit zum Ausdruck bringen, daß es nur um sie geht und nichts außer ihr existiert.« (Ebd., 66)²⁸²

Menschen bzw. Darsteller:innen bzw. Sprecher:innen als ›schmückendes Beiwerk‹ oder rein dekorative Kulisse sind im Radio daher nicht oder wenn, dann nur im Modus des sprachlich-geräuschhaften Hintergrunds denkbar; ihre Existenz im Funkspiel setzt also immer mindestens eine Geräusch- oder Sprachhandlung voraus. Für Arnheim scheint deswegen »[...] Akustisches seinem Wesen nach dem dramatischen Ablauf verwandter als Optisches« (ebd., 97), eben weil es – entgegen der statischen Materialität des Visuell-Körperlichen – stets Aktivität und Veränderung impliziert, die sich vorrangig im Sprachlichen ausdrückt:

»[...] die große Mehrheit alles Tönenden bedeutet augenblickliches, aktuelles *Geschehen!* Das beste Beispiel dafür ist die menschliche Stimme. Sie schweigt, wenn Stillstand, Geschehenslosigkeit herrscht. Erklingt sie, so pflegt das davon zu zeugen, daß etwas vorgeht. Tätigkeit also gehört zum Wesen des Tönenden, und dem Ohr wird man daher ein Geschehen leichter klarmachen können als einen Zustand. Gerade das aber ist auch die Aufgabe des Dramas! Drama ist Geschehensablauf in der Zeit: es enthält Aktion und soll Zuständliches nur so weit geben, als das zum Verständnis des Geschehens notwendig ist. Diese Aufgabe erfüllt der Rundfunk zwangloser als die Bühne.« (Ebd., 98; Herv. i. O.)

Die geschilderten Eigenschaften des Rundfunks – dass er auf aktivem, dynamischen, durch sprechende Stimmen auditiv ›verkörperten‹ Geschehen beruht, statt auf dem festen, materiellen Zustand der Dinge – bedingen schließlich auch, dass spezifische Arten des Wortbeitrags für das Hörspiel besonders zentral erscheinen: Gespräch und Monolog.

»Das Gespräch also ist die eigentliche Ausdrucksform des Hörspiels. Es ist die geistigste Ausdrucksform, die wir Menschen kennen, und daraus folgt, daß der Rundfunk, mag er an sinnlichen Ausdrucksmitteln die ärmlichste Kunst sein, an geistigem Niveau neben der Literatur die adligste ist.« (Ebd., 111)

282 Hier sind erneut Parallelen zur Kinodebatte und der Frage nach den Größenverhältnissen von Bühne/Leinwand und Darsteller:in zu erkennen (siehe Kapitel 3.1.2).

Im Dialog wird also der Mangel des Visuellen quasi kompensiert, weil in ihm die Stärken des Rundfunks besonders hervortreten: Er ist in der Lage rein geistige und abstrakte Ideen und (Denk)Vorgänge zu evozieren, die nicht mehr auf eine realweltlich-materielle Entsprechung angewiesen sind. Diese ›Intensivität‹ (im Kontrast zum Extensiven des Theaters, des Films etc.; s. o.) steigt für Arnheim mit dem Monolog weiter an:

»Beim Monolog also sind wir ungefähr an dem Grenzpunkt angelangt, wo das Wortkunstwerk sich gegen die Umsetzung in eine sichtbare Situation zu wehren beginnt. Im Rundfunk besteht diese Antinomie nicht. Der Monolog ist dem Hörspiel besonders willkommen, denn er verkörpert ja die Ursituation des Rundfunks, die darin besteht, daß eine Stimme zum Publikum spricht.« (Ebd., 112)

Die Ideen Arnheims zur akustischen Existenzweise der reinen Stimme, die im Monolog die produktive Grenze des visuellen Vervollständigungsdrangs deutlich macht, schließt dabei in Grundzügen an die Überlegungen Schirokeuers (2002 [1926]) zur rundfunkinduzierten Rückkehr des Heroenstatus an; Arnheim geht es dabei aber um viel grundsätzlichere Fragen. Stimme, Dialog und Monolog sind für ihn insofern ›ur-funkisch‹, als die erstmals abstrakte, reine und quellenlose Klanglichkeit, die der Rundfunk ermöglicht, sich am ehesten in der Parallelsetzung mit der ebenfalls abstrakten Sprache als Medium aufzeigen lässt. Sprache generell ist eine von den konkreten Gegenständen abgehobene Art und Weise der Bezeichnung und Sinnstiftung. Der Rundfunk überträgt nun diese sprachbasierte Eigenheit auf die Ebene des Klangs; d. h. in der sprachlichen Klanglichkeit des Rundfunks finden beide Elemente zusammen und werden daher für Arnheim zu einem so wichtigen Argumentationsmotiv.²⁸³ Der (mediale) Klang der Stimme wiederum, macht aber gerade den Mehrwert im Vergleich und Unterschied zur geschriebenen Sprache aus.²⁸⁴ Nicht nur die Absage des Hörfunks an das Sehen,

283 Diese Konzeption erinnert entfernt auch an Ferdinand de Saussures prominente Trichotomie von *langage* (als generelle menschliche Sprachfähigkeit), *langue* (als konventionalisiertes Sprachsystem) und *parole* (als konkret ausgeführte Sprachhandlung) (de Saussure 2001 [1916]).

284 Für Arnheim ist der Unterschied zwischen geschriebener und gesprochener Sprache dabei natürlich äußerst relevant, was sich auch in seinen Überlegungen zur Frage der Improvisation im Radio andeutet, welche bereits innerhalb der Rundfunkkritik verhandelt wird und wie sie in den vorherigen Unterkapiteln zum ›Sprechen vs. Schreiben‹ und zum ›Ansager‹ bereits angedeutet wurde. Während sich beispielsweise die Literaten der Kasseler Rundfunk-Tagung noch uneinig sind, ob vor dem Mikrofon improvisiert werden sollte bzw. darf oder nicht (vgl. Fleisch 1930, 29f. und die Folgeaktion Hardts in der zugehörigen Diskussion), sieht Arnheim darin eine mögliche Innovationskraft des Radios, die er zunächst gedanklich durchspielt, um sie allerdings – vorsichtshalber – am Ende ebenso wieder zu relativieren. Er schreibt: »Die Entwicklung hätte dafür zu sorgen, daß aus einem literarischen Schaffen immer mehr ein

sondern auch an das Schreiben, die in den zuvor bereits skizzierten Debatten angestoßen wurde, findet darum bei Arnheim ihre finale Legitimation:

»Die Hörwelt besteht aus Klängen und Geräuschen. Wir sind geneigt, dem gesprochenen Wort – dieser edelsten, erst vom Menschen in die Welt eingeführten Geräuschart – den ersten Platz in der Hörwelt einzuräumen. Darüber dürfen wir aber, zumal wenn wir uns mit Kunst beschäftigen, nicht vergessen, daß das bloße Tönen eine viel unmittelbarere, kräftigere Wirkung ausübt als das Wort. Der Sinn des Wortes, die Gegenstandsbedeutung des Geräusches, die beide durch das Tönen vermittelt werden, bringen erst mittelbare Wirkungen. Es ist für manchen zunächst schwer zu begreifen, daß im Kunstwerk der Klang des Wortes wichtiger, weil elementarer, sein soll als die Wortbedeutung. Und doch ist es so. Im Hörspiel, noch viel stärker als auf der Sprechbühne, erscheint das Wort zunächst als Tönen, als Ausdruck, eingebettet in eine Welt ausdrucksvoller Naturklänge, die gewissermaßen die Bühnenbilder stellen. Die Trennung zwischen Geräusch und Wort geschieht erst auf einer höheren Ebene. Grundsätzlich, rein sinnlich, sind sie zunächst einmal beide Tönendes, und diese sinnliche Einheit schafft überhaupt erst die Möglichkeit einer Hörkunst, die Wort und Geräusch zugleich verwertet. Diese Hörkunst greift gewissermaßen zurück in jene Urzeiten, in denen, lange vor Erfindung der eigentlichen Menschensprache, die Lock- und Warnrufe der Lebewesen nur als Klang und nur durch ihren Ausdruck verständlich waren, so wie das bei der Tiersprache noch heute ist. Alles aber, was dem Menschen aus dem Leben in jenen Urzeiten verblieben ist, hat noch heute eine ganz andere Macht in ihm als das, was er sich später mit den Mitteln seines Geistes selbst hinzuerworben hat. Die sinnliche Ausdruckskraft der Stimme eines Volksredners, nicht so sehr der Inhalt seiner Rede, wirkt auf einfache Menschen. Damit soll nicht gesagt sein, daß es auch im Hörspiel auf den Inhalt nicht ankomme, wahrhaftig nicht. Gezeigt werden soll nur,

Mikrofonschaffen, daß der Schaffensaugenblick vom Schreibtisch ans Mikrofon verlegt und also aus einem bloßen Übermittlungsvorgang ein Entstehungsvorgang gemacht werde. Das literarische Verfahren, Gedanken und Gefühle zu Papier zu bringen, erschien in diesem Zusammenhang als ein bloßer Notbehelf, aus dem Bedürfnis entstanden, das geistige Produkt einem immer größeren Menschenkreis zugänglich zu machen und es für die Zukunft zu fixieren. Übernahmen Rundfunk und Schallplatte aber sowohl die Verbreitung wie die Aufzeichnung, so wäre das Schreiben überlebt, der improvisierende Sänger könnte wieder aufstehen, seine Harfe vor dem Mikrofon schlagen, eine neue Kultur des sich aus der Inspiration heraus unmittelbar mitteilenden Menschen könnte die Verkümmern der Redekunst aufhalten ... Nun gemacht! Wir wollen die Sache gut überlegen« (Arnheim 2001 [1936], 132f.). Damit greift Arnheim gleich mehrere weitere Aspekte auf: Einerseits die Idee einer »im Mikrofon entstehenden« Kunst, die bereits bei Fleisch zu finden war, sowie die Vision einer Rückkehr zum »Ursprünglichen« (verstanden als »Ursprüngliches«) des Menschen, die der Rundfunk zu ermöglichen scheint und die auch von Zweig, Hardt, Döblin, Mostar und in Bezug auf den Film von Balázs aufgegriffen wird.

daß im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und daß bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muß.« (Ebd., 22)

Bei Arnheim lässt die medial isolierbare Stimme damit nicht nur das Visuelle und das Schreiben hinter sich, sondern erhebt sich im Klang sogar über das von ihr gesprochene Wort. Arnheim bringt damit eine der zentralen Thesen im Hinblick auf die Theoretisierung des Radios auf den Punkt: » [...] der Weg zum Wortsinn geht über das Ohr!« (Ebd., 23). Nicht der Inhalt der gesprochenen Sprache also macht die besondere Wirkung und Kunstfertigkeit des Rundfunks aus, sondern die rein akustische, körperlose, ursprüngliche²⁸⁵ Gegenwart der Stimme und ihres einzigartigen Klangs. Diese Idee der unmittelbaren Wirkung der Stimme jenseits ihres Inhalts verweist dabei bereits auf die konzeptuellen Grundlagen, die sich parallel innerhalb der nationalsozialistisch ausgerichteten Rundfunktheorie (z. B. bei Richard Kolb) entwickeln, wie sie im folgenden Kapitelabschnitt vorgestellt werden. Zuvor fehlt aber noch ein finaler Schritt in Arnheims Argumentationskette, denn seine theoretisierende Beschreibung des Rundfunks bleibt bei dieser Feststellung der Dominanz des menschlichen Klanggewands über das Wort nicht stehen.

Die Unabhängigkeit von der visuellen Entsprechung erlaubt dem Rundfunk in vielfachen Hinsichten Freiräume, die es kreativ zu nutzen gilt und die – so führt es Arnheim in einem weiteren argumentativen Schritt aus – z. B. auch in der akustischen Inszenierung von irrealen Fantasiegestalten, symbolischen Figuren des Dramas (vgl. ebd., 213f.) oder eben auch des Ansagers als einer der Realwelt enthobenen Sprech-Instanz zum Tragen kommen.²⁸⁶ Wichtig ist dabei die

285 Das gerade ist es, was laut Arnheim und ähnlich wie bei Balázs die Rückkehr zu einem Urzustand des Menschseins ermöglicht: »Wichtig aber ist, daß wir ein Gefühl für das Musikalische der Naturklänge erhalten; uns zurückfühlen zu jener Urzeit, in der das Wort noch Klang, der Klang noch Wort war« (Arnheim 2001 [1936], 26f.).

286 Ein weiterer Aspekt ist die raumzeitliche Ungebundenheit der Funkstimmen, die dadurch frei von realweltlichen Restriktionen miteinander in einen Dialog eintreten können. Dies führt Arnheim 1932 in seinem Text *Der Rundfunk sucht seine Form* aus: »Schauplatzwechsel läßt sich, wo alles Optische fehlt, noch viel leichter bewerkstelligen als im Film; ja man kann, was es im Film nur ganz andeutungsweise gibt, Menschen aus ganz verschiedenen Schauplätzen und Zeiten miteinander verhandeln lassen. Goethe mit Frick, berliner Arbeitslose mit argentinischen Getreidehändlern. Denn der Hörer »ergänzt« ja nicht etwa in der Phantasie das fehlende Bild, sondern vom Raum gänzlich losgelöste Stimmen sprechen zu ihm. [...] Die Stimmen brauchen nicht in einen realen Handlungszusammenhang gesetzt werden, sondern es gibt Diskussionen über Raum und Zeit hinweg: die begrifflichste, abstrakteste Darstellungsform, die wir bisher haben« (Arnheim 2001 [1932], 188f.). Auch hier sind natürlich wieder Parallelen zur Kinodebatte zu finden – z. B. im Hinblick auf den Film als eine Art »Zeitmaschine«, die es alternden Schauspieler:innen erlaubt auf ewig auf der Leinwand jung zu bleiben (vgl. Polgar 1992 [1911/12], 164; sowie Kapitel 3.1.2).

›menschliche Komponente‹, die sich mit der Stimme direkter – als mit dem geschriebenen Wort – überträgt und die es daher möglich macht, in freier Kombinatorik auch Nicht-Menschliches als menschlich auftreten zu lassen: »Dinge, Begriffe werden, indem sie Stimme erhalten, zu Menschen gemacht und dadurch dem Hörer nähergebracht« (ebd., 116) – das ist die eine Seite der Medaille. Auf der anderen aber, sieht Arnheim in der reinen Klanglichkeit der menschlichen Stimme auch die Möglichkeit gegeben, diese selbst stärker als klangliches Phänomen erkennbar werden zu lassen, das sich in die generelle »Welt der Klänge« (ebd., 22ff.) eingliedern lässt – wie im obigen Zitat zu sehen. Tritt die Stimme also in einem Klangverbund auf, so sei

»[t]atsächlich [...] in einer solchen Szene die letzte Folgerung aus der Umsetzung eines Menschen in Stimme gezogen. Er ist nur noch Stimme, und so kann er eine Musik zum Gegenspieler bekommen – Klang contra Klang –, kann er in dieser Musik ertrinken wie in einem Meer.« (Ebd., 121)

Damit erinnert Arnheim an Balázs' stummfilmspezifische Überlegungen zur Anthropomorphisierung von Landschaften, Maschinen etc. auf der einen und zur ›Einebnung‹ des Menschen in die Dingwelt des Filmbilds auf der anderen Seite.²⁸⁷ Arnheim bezeichnet diese Gleichschaltung von allerlei Klangsorten dabei auch als »akustische Brücke«:

»Mit dem Wegfall des Optischen entsteht eine akustische Brücke zwischen allem Tönenden: schauplatzverhaftete und schauplatzlose Stimmen sind nun vom gleichen Fleisch wie Rezitation, Diskussion, Gesang und Musik. Was bisher nur nebeneinander bestehen konnte, greift nun leibhaftig ineinander: der Mensch aus der Körperwelt verhandelt mit der körperlosen Stimme, die Musik kämpft als gleichartiger Partner mit der Sprache.« (Ebd., 123)

Die von Arnheim zuvor so vehement betonte Vorrangstellung der Stimme scheint damit wieder gebrochen zu werden durch ihre egalisierende Verklanglichung. Doch das mindert oder negiert die Aussagekraft seiner theoretischen Überlegungen in Bezug auf die hier verfolgte Frage nach dem Audioviduum keineswegs, sondern macht vielmehr die Entwicklung deutlich, die sich innerhalb des Rundfunkdiskurses vollzieht und die in ähnlicher Form bereits für den Film als Medium beschrieben wurde: In dem Moment, in dem die Medialität des Rundfunks selbst anhand der Stimme nachdrücklich in den Vordergrund tritt – um

287 Siehe erneut Balázs 2001 [1924]; auch bei Vertov (2001 [1922]) und Eisenstein (2004, [1926]) ist diese Dinghaftigkeit des Menschen in der Tendenz zu finden. Rückverwiesen sei zudem auch auf den dinghaften Motivbegriff von Wendler und Engell (2009, 2011).

ihn als eigenständig zu definieren, um ihn als Kunstmittel zu etablieren, um seine kulturhistorische und politische Relevanz zu unterstreichen etc. – in diesem Moment spielt der (menschliche) Inhalt der medialen Form keine übergeordnete Rolle mehr. Wird die radiophone Stimme zunächst vom Visuell-Körperlichen und dann sogar vom Wort als Sinnträger selbst entkoppelt, so verflüchtigt sie sich hier gänzlich zugunsten einer Fokussierung der generellen Klangmedialität des Funks. Die Denkfigur des Audio-Individuums (in ihren konkreten Ausprägungen als Sprecher:in, Ansager:in, Hörspielfigur etc.) hat quasi ihren Dienst getan und ist nicht mehr unbedingt nötig, um die Frage nach der Spezifik des Mediums weiter zu verfolgen. Anders formuliert: Der Anthropozentrismus weicht zunächst einer Konzentration auf das medial Anthropophone, der dann wiederum – zugunsten einer hierarchielosen Klanglichkeit – den Menschen gänzlich aus dem Fokus geraten lässt. Gleichzeitig aber bleibt natürlich selbst in solchen Momenten ihrer Ab- und Auflösung die menschliche Stimme als Referenzgröße relevant, an der es sich auflösend abzarbeiten gilt.

Die enge Bindung von Arnheims Argumenten an die Stimme, an die Gegenwärtigkeit des menschlichen Sprechens im Radio, dient also als Vehikel, um dessen Wirk- und Gestaltungsmechanismen zu erklären und zu verdeutlichen. Sind diese Aspekte ausreichend dargelegt, kann man nun daran gehen sich jenseits dieses rein menschlichen Motivs auf die Suche nach weiteren Gestaltungshorizonten zu begeben.²⁸⁸ Die Relevanz der Stimme im Rundfunk bleibt damit als motivisch aussagekräftiges und medienreflexives Werkzeug bestehen, lässt sich aber eben – aus der Eigenqualität des Medialen heraus – auch relativieren, was wiederum zu den bemerkenswerten Aspekten seiner Beschaffenheit zählt. Auch wenn bei Arnheim die Stimme daher als ›bedeutungsvollster Klang unter allen anderen Klängen‹ hervorgehoben wird, geht es ihm gerade darum, zu beschreiben, wie das Medium selbst – im Abgleich und Unterschied dazu – zu konturieren ist. An der argumentativen Figur des Audioviduums schärft sich daher (erneut) die Individualität des Mediums selbst.

Arnheims Feststellung, dass nicht der Mensch hinter dem Mikrofon und nicht seine Worte allein ausschlaggebend sind für eine Beschreibung des Rundfunks, sondern der phonotechnisch generierte und übertragene, körperlose und damit erstmals isolierte Klang der menschlichen Stimmlichkeit im Lautsprecher, ist in ähnlicher Form auch Ausgangspunkt für Richard Kolbs *Horoskop des Hörspiels*

288 Diese Konzentration auf eine eher umfassend gedachte Klangkunst, die Musik, Geräusche und Stimme gleichgewichtet ins Verhältnis setzt, erhält z. B. in den 1920/30er Jahren in den Text-, Musik und Rundfunkarbeiten von Hans Flesch und Ernst Schön praktische Umsetzung (vgl. erneut Ottmann 2013) und schreibt sich in den 1960er und 1970er Jahren durch Hörspieltheoretiker wie Friedrich Knilli (1961, 1970) fort, der das ganzheitliche *Schallspiel* als Rundfunkkunst propagiert.

(1932). Auch bei ihm geht es um eine Definition des Rundfunks aus seiner medialen Beschaffenheit heraus und ebenfalls widmet er sich der Ablösung der Stimme vom konkreten Körper und den Wirkmöglichkeiten, die dies hat. Allerdings entwickelt sich die Argumentation hier in eine andere Richtung, wenn die »Stimme als körperlose Wesenheit« (ebd., 64) als Mittel der Verschaltung der Massen konzipiert wird.

Die Stimme als körperlose Wesenheit

Parallel zu Arnheim entwickelt auch Richard Kolb²⁸⁹ eine Theorie des Hörspiels, die vor allem im Kontext der radiopropagandistisch gestützten Machtübernahme der NSDAP relevant ist. Fute die Selbstinszenierung der Nationalsozialist:innen auf der über den Lautsprecher verstärkten Stimme bei Massenkundgebungen und deren Verbreitung über den Rundfunk²⁹⁰, so liefert Kolb mit seinem *Horoskop des Hörspiels* im Jahre 1932 eine für diese Zwecke passgenaue und auf den gesamten Rundfunk übertragbare Konzeption der radiophonen Stimme. Was Kolb darin im Hinblick auf die zentrale Stellung des gesprochenen Wortes im Rundfunk feststellt, verweist bereits auf dessen gewünschtes Potenzial als Mittel der Massensuggestion: Während Kolb beschreibt, wie aus der körperlosen Gegenwart der Stimme im Rundfunk dessen Eignung als Kunst resultiert, führt die NS-Propaganda vor wie dies ebenso seine Eignung als politisches Instrument legitimiert.²⁹¹

289 Kolb, ein NS-Anhänger, der bereits am Putschversuch Hitlers 1923 beteiligt war, war ab 1932 Sendeleiter der Berliner Funkstunde und in dieser Funktion verantwortlich für die Live-Übertragung der faschistischen Fackelumzüge vom 30.01.1933. Im gleichen Jahr wechselte er von Berlin nach München und wird für wenige Monate Intendant des Bayerischen Rundfunks, bis er sich mit Goebbels überwirft. Bis zu seinem Selbstmord 1945 war er in verschiedenen Wehrmachtsschulen als Dozent tätig (vgl. Hagen 2005, 117f.).

290 Siehe hierzu ausführlicher z. B. Göttert 1998; Hagen 2005; Gethmann 2006; Epping-Jäger 2003 und 2006.

291 Folgt man der Einschätzung Hagens, so kann Kolb »zumindest ideologisch – [als; J.E.] der geistige Architekt des nationalsozialistischen Radios« (Hagen 2005, 118) bezeichnet werden. Unterstreichen lässt sich dies, wenn man weitere Veröffentlichungen und Vorträge Kolbs hinzuzieht. So schildert er in seiner Einführungsrede als neuer Intendant des Bayerischen Rundfunks 1933 das enge Verhältnis von Rundfunk und nationalsozialistischer Propaganda selbst explizit: »Aber die staunende Welt konnte es erleben, wie rasch und durchschlagend die neue Regierung und die neue Bewegung es verstand, das Rad der Zeit auch im Rundfunk herumzuwerfen und plötzlich Aktualität, Zeitgeschehen und Zeiterleben durch das Mikrophon Millionen von Hörern ins Haus zu bringen. Wenn die nationale Bewegung in den letzten Wochen so rasch anwuchs und ungeheure Fortschritte machte, daß sich die Zahl der 17 Millionen wohl sicher schon mehr als verdoppelt hat, so hat der Rundfunk einen großen Teil verdient daran. Denn das Miterleben einer Rede des Führers wuchs über die Tausende jeweils im Saale Anwesenden hinaus auf die ungezählte Masse der Hörer. Was sich in den letzten Wochen seit dem 30. Januar Großes ereignete, alles nahm den Weg über Mikrophon und Äther zu den Millionen Lautsprechern. So wurde der Rundfunk ein Bindeglied zwischen Regierung und Hörschaft, zwischen

Kolbs Buch lässt sich dadurch exemplarisch in die hier verfolgte Fragestellung nach der Rolle des Anthropophonen für die initiale Bestimmung früher Medien einfügen und ist gleichzeitig Zeugnis dafür, wie diese Versuche einer Theoriebildung im Kontext der nationalsozialistischen Radiotheorie ideologische Dimensionen entwickelten.²⁹²

Anknüpfend an die bereits geschilderten, früheren Versuche zur Theoretisierung des Rundfunks, finden sich auch bei Kolb identische Argumentationslinien wieder: Seine Vision des Hörspiels baut er auf, indem er entlang intermedialer Vergleiche mit Theater und Film das ausschließliche Hören dem Sehen gegenüberstellt (vgl. z. B. Kolb 1932, 50ff. etc.), indem er rundfunkspezifische Gattungen eruiert (vgl. ebd., 82ff.) und indem er sich Gedanken zur Ausgestaltung des Sprechens im Rundfunk macht (vgl. z. B. ebd., 35f.). Zentrum seiner Überlegungen ist dabei stets das Wort, das er als genuines Element des Funkischen beschreibt und das im Hörspiel seine vollendete Form finde. Das Verhältnis *Sprechen vs. Schreiben* ist somit auch bei Kolb zentraler Ausgangspunkt:

»Die Ausdrucksmittel des Funks sind Wort, Musik und Geräusch. Im Hörspiel kommt dem Wort die ausschlaggebende Bedeutung zu. Das *Wort an sich* ist der unmittelbarste, primärste Ausdruck in der Bewußtseinssphäre. Es ist die Brücke zwischen dem rein Geistigen und dem Materiellen, zwischen dem Erkenntnissubjekt Ich und der dieses umgebenden Welt. [...] Der Ausdruck des Wortes an sich im Stofflichen ist das *gesprochene Wort*. Es dient dazu, uns gegenseitig zu verständigen und zu verstehen. Es bildet so die *Brücke von Mensch zu Mensch*. Das *gesprochene Wort* ist zwar stofflich bedingt, ohne jedoch selbst stofflich zu sein.« (Kolb 1932, 13; Herv. i. O.)

Im Gegensatz zum *geschriebenen Wort* ist es für Kolb also das *gesprochene Wort*, das sich als immaterielles Klanggebilde durch eine besondere Qualität auszeichnet.

den Führern und ihrer Gefolgschaft, ein Diener des Staates und zugleich des Volkes. Heute ist der Rundfunk keine Erscheinung für sich, losgelöst vom Schicksal des deutschen Volkes, sondern ein Instrument desselben, und der Geist, der dieses Instrument bedient, ist der Geist der Klassenversöhnung und Volksgemeinschaft. Jeder, der im Rundfunk mitbauen und mithelfen darf, ist heute nicht mehr ein Angestellter nur einer Sendegesellschaft, sondern ein Diener des neuen Staates und des Volkes, ein Diener des größten Massenbeeinflussungsinstrumentes, das nicht nur ein Spiegel seiner Zeit, sondern die aktivistische Staatsidee und die lebendige und schöpferische öffentliche Meinung ist« (Kolb [1933] in seiner Antrittsrede zur Übernahme der Intendanz des Bayerischen Rundfunks; zit. n. Döhl/Tannewitz (1973)).

292 Gleiches gilt natürlich auch für die frühen Filmtheorien, in die sich ebenfalls immer wieder Fragen des Rassistischen und Völkischen im Gegensatz zum Gesamtmenschlichen einschreiben oder auch in Bezug z. B. auf die politisch sozialistischen Gedanken der russischen Formalisten, die sie anhand des Films verhandeln (siehe auch Kapitel 3.1).

Seine fehlende Gegenständlichkeit führt laut Kolb dazu, dass es nicht in der materiellen Welt haften bleibt, sondern als Teil der geistigen Welt direkt übertragen werden kann. Das Hörspiel wird so zu einem Funkwerk, das nicht einfach nur Information und Klang ist, sondern sich über die Stimme als Botschaft in Hörerin und Hörer selbst manifestiert. Nicht allein die Zentralstellung des Wortes und der Stimme ist also bei Kolb in Bezug auf die hier verfolgte Fragestellung interessant, sondern dass er dies zum Anlass nimmt, diese Eigenschaft des Hörfunks explizit als eine audio-individuelle Form zu entwickeln, nämlich als »körperlose Wesenheit« (ebd., 64). Diese beschreibt er folgendermaßen:

»Über die Stimme als körperlose Wesenheit kann sich das *Wort als zeugende Kraft* erheben, an keine Vorstellung und sichtbare Erscheinung mehr gebunden. Es wird zur reinen Energie als Ausdruck einer Erkenntnis, einer gefühlsmäßigen Vollkommenheit, eines zum Hörer stehenden Aspekts oder des Geschehens an sich. Es zielt in den Ursprung oder die Auflösung alles Stofflichen, enthält die ewigen Gesetze und umfaßt Anfang und Ende. Hier hören die Begriffe auf, und nur mehr der Dichter hat das Wort. Keine Person, Figur oder Wesenheit spricht mehr zu uns, sondern nur noch das Wort an sich, vom Dichter intuitiv geformt.« (Ebd.; Herv. i. O.)²⁹³

Nicht mehr als klassische Person, Figur oder materiell zu denkende Wesenheit teilt sich das Wort folglich dem Hörer mit, sondern als »körperlose Wesenheit« des Geistigen, die dazu in der Lage ist, Erlebnisse und Erkenntnisse im Hörer unmittelbar hervorzurufen. Das Sprechen des Hörspielers im Rundfunk beschreibt Kolb dabei explizit als einen Vorgang der Entkörperlichung:

293 In seiner Auseinandersetzung mit Kolb kritisieren Hagen (2005, 122ff.) wie auch im Anschluss an ihn Pinto (2012, 161ff.) hier die Stimmenvergessenheit solcher Ansätze, die das Wort als zentrales Moment für Sinnerzeugung im Kopf einsetzen und die Stimme und das Medium nur als Vehikel betonen. Arnheim – wie bereits gezeigt werden konnte – dreht diese Hierarchie um, indem er den medialisierten Klang der Stimme über die Wortbedeutung stellt. Bei Kolb ist die Hierarchisierung eher umgekehrt bzw. gänzlich anders gelagert, wenn er vom Wort als zentralem Sinnesreiz spricht, der die (zwar radiogestützte, aber dennoch rein mentale) Verschaltung der Massen ermöglicht. Das Wort manifestiert sich also erst im Hörer:innenhirn. Hagens und Pintos Kritik ist damit insofern zu folgen, als dass hier eine gewisse Stimm- und damit Medienvergessenheit gegeben ist, die auch von Gethmann (2006, 182) als solche festgestellt wird. Allerdings ist dennoch nicht zu vernachlässigen, dass auch bei Kolb diese Massenverschaltung natürlich nur durch den technisch ermöglichten Wiederhall des Wortes im Kopf der Rezipient:innenmasse entstehen kann. Arnheims Beobachtung, dass der Klang das Wort dominiert, ist also auch für Kolb nicht absolut unwichtig (und für die NS-Propaganda schon gar nicht; vgl. Gethmann 2006, 169). Das »Medium« schleicht sich somit auch bei Kolb »durch die Hintertür« immer wieder herein.

»Der Träger des Wortes im Hörspiel ist der Hörspieler. Er ist der Vermittler zwischen Dichter und Hörer. Da er nicht sichtbar ist und das von ihm gesprochene Wort relativiert und umgeformt wird, werden im Funk die letzten unmittelbaren stofflichen Maßstäbe zwischen Sprecher und Hörer aufgehoben. Der Hörspieler bleibt als Instrument des Dichters und Spielleiters im Senderaum zurück. Man kann daher mit Recht behaupten, daß der Funk entkörperert.« (Ebd., 14)

Durch den Rundfunk »entkörperert«, tritt die menschliche Stimme also ein in einen Zustand rein geistigen und unmittelbaren Sprechens; *das Sprechen* ist hier nicht mehr im Sinne einer menschenbedingten Handlung zu verstehen, sondern als ein vom Menschen abgekoppeltes Klangphänomen bzw. rein Geistiges.

Als optimale Form dieser Übertragung bestimmt Kolb das Hörspiel, das seiner Meinung nach den »Brückenschlag« zwischen Geistigen und Materiellem, »zwischen dem Erkenntnissubjekt Ich und der dieses umgebenden Welt« (ebd., 34) am edelsten und vollkommensten vollzieht. In diesem Wechselverhältnis sieht er das Ziel des Hörspiels gegeben, dessen Magie sich in einer Trias entfalte, die sich zwischen Dichter, Hörspieler und Hörer entspanne:

»In seinem [des Hörspiels; J.E.] Mittelpunkt steht der Mensch als Erkenntnissubjekt, der vom Dichter geschaffene imaginäre Mensch und der Hörer. Der imaginäre Mensch wird im Ringen und Handeln, Siegen oder Unterliegen inmitten seiner Umwelt gezeigt. Der Hörer, der, wie wir später nachweisen werden, Träger der Rolle wird, also mit dem imaginären Menschen gewissermaßen identisch ist, gelangt über dessen Erlebnis, das zu seinem eigenen inneren Erlebnis wird, zur Erkenntnis des Menschen und seiner Mitwelt. [...] Aufgabe des Hörspielers ist es, uns diese inneren Erlebnisse zu vermitteln.« (Ebd., 34f.)

Der Hörspieler – den Kolb in strikter Abgrenzung zum Schauspieler definiert wissen will – wird damit zum zentralen Ausgangspunkt bzw. zur Schaltstelle, an der sich das wahre, dichterische Wort über den Sprecher und mit Hilfe der technischen Apparatur in eine körperlose Wesenheit – eine Art »imaginären Menschen« (ebd.) – wandelt und so allererst die Fähigkeit erlangt, sich über den Äther im Kopf des Hörers – als direktes Erlebnis und daraus folgende »Intuition« – zu manifestieren. Über die körperlose Wesenheit der Stimme wird so eine »seelische Akustik« möglich, die stärker wirkt, als alle vorherigen Medien es ermöglichten.

»Wir wissen: das Wort des Hörspielers erhält seine innere Schwingung durch die stärkste dem Menschen innewohnende Erkenntniskraft, durch das *innere Erleben*. Wie die durch die Intuition gewonnenen schöpferischen Erkenntnisse zum eigenen – nicht nachempfundenen – Erlebnis werden, so auch die durch Influenz auf dem geschlossenen Stromkreis »Empfangsapparat Mensch« übermittelten

verinnerlichten Worte des Hörspielers. Vergeistigtes Sprechen, vergeistigtes Hören – *Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik*. Die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit – ist gefallen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch ist geschaffen.« (Kolb 1932, 54; Herv. i. O.)

Die menschliche Stimme im Lautsprecher wird damit zum Kontaktpunkt beider Ebenen, zur Materialisierung dieser ›seelischen Akustik‹. Das Audio-Individuelle des Rundfunks wird zu seinem genuinen Kernelement und Bedingung seines Nutzens. Damit führt Kolb einige der bisher kennengelernten Argumente des Rundfunkdiskurses fort, überspitzt diese aber noch. So erinnert die Frage nach der Vollendung des akustischen Eindrucks im Kopf der Hörer:innen an Bofingers Konzept der Phantasiesinnlichkeit oder Hardts Idee der gedanklichen Vervollständigung der Hörzene als eine Art ›Kopfkino‹.²⁹⁴ Auch im Vergleich zu Arnheims Grundgedanken zur Eigenständigkeit der Stimme jenseits ihres körperlichen Resonanzraums sind hier Parallelen festzustellen. Kolb allerdings verschiebt das Wirkzentrum des Funks tendenziell noch weiter – aus dem Lautsprecher in den Geist der Rezipierenden. In der unmittelbaren Verschmelzung von Hörer und Hörspieler über den Kontaktpunkt der Radiostimme bzw. in der Übertragung von Gedanken von Mensch zu Mensch durch diese ›körperlose Wesenheit‹, äußert sich in den Worten Kolbs dabei nicht allein sein Interesse am Rundfunk als Möglichkeit des Kunstschaffens, sondern als Mittel zur geistigen Verschmelzung und Gleichschaltung von (Volks-)Massen. Während der Begriff der »körperlosen Wesenheit« noch nahelegt, dass es tatsächlich um ein gestalthaftes, abgrenzbares Audio-Individuum geht, das Kolb beschreibt, so wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass es ihm im Endeffekt vielmehr um eine Auflösung einer solchen Individualität geht: »Die entkörperpte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich« (ebd., 55; Herv. i. O.) – Hörspielerstimme und innere Stimme werden im Erlebnis »identisch« und der »Empfangsapparat Mensch« mit dem Sendeapparat Radio zu einer »Einheit« verschaltet.

In seiner Konstruktion einer allein im und durch Mikrofon und Lautsprecher existenten Stimme scheint sich Kolb also zunächst Arnheims Erkenntnissen anzunähern, die eben nicht mehr in der Wortbedeutung allein oder in der Übertragung von Sprecherleistungen die künstlerische Basis des Rundfunks sehen, sondern gerade in seiner stimmlichen Formierung und Übertragung das genuin Mediale seines Auftretens festmachen. In der – im wahrsten Sinne des Wortes – Übereinstimmung von gesprochenem Wort und gehörtem Wort, wird nun aller-

294 Abgesehen davon, dass auch Ähnlichkeiten zu Beltings Idee des Menschen als »Ort« mentaler Bilder hergestellt werden könnten (vgl. Belting 2001; siehe auch den Abschnitt zur Bild-Anthropologie in Kapitel 2.3.2).

dings der Unterschied zu Arnheims Konzept klar: Bei Kolb verschiebt sich das Interesse am Medium (als Kunst) zunehmend zu einem Interesse an seinen Wirkungen im Hörer:innengeiste und damit seinen Fähigkeiten zur Massensuggestion.

Dies zeigt sich auch in Kolbs weiterführenden Beschreibungen des Vorgangs, bei dem sich die »körperlose Wesenheit« der Stimme über den Rundfunk auszuweiten vermag. Zur Erklärung dieser Übertragung greift er auf eine Metaphorik zurück, die er zwar formal als »dichterische Phantasie« (ebd., 52) markiert, die aber auf einen tendenziellen Spiritismus des Autors verweist:²⁹⁵

»Die Funkwellen sind wie der geistige Strom, der die Welt durchflutet. Jeder von uns ist an ihn angeschlossen, jeder kann sich ihm öffnen, um von ihm die Gedanken zu empfangen, die die Welt bewegen. Der unendliche freie Geistesstrom trifft auf unseren kleinen, geschlossenen, mit Energien gespeisten und geladenen Denkkreis und versetzt ihn durch das feine Antennennetz unserer Nerven in Schwingung. Es ist das eine Art Influenz, die wir *Intuition* nennen. Der unsichtbare geistige Strom aber, der vom Ursprung kommt und die Welt in Bewegung brachte, ist seinerseits in Schwingung versetzt, gerichtet und geleitet vom *schöpferischen Wort*, das am Anfang war und das den Erkenntniswillen seines Erzeugers in sich trägt.« (Ebd., 52; Herv. i. O.)²⁹⁶

Auch wenn diese Beschreibung in ihrer Zentralstellung der Stimme und der Funkwellen eine grundsätzlich radiotheoretische Überlegung darstellt, so wird doch im Endeffekt das Radio selbst (als Apparat) aus dieser Anordnung eliminiert.²⁹⁷ Kolbs Ätherglaube und seine Beschreibung der seelischen Funkwellen gipfelt hier in einer Organprojektionsthese,²⁹⁸ die schließlich den technischen Apparat im menschlichen Körper aufgehen lässt.

»Wir haben bereits gesehen, daß die Handlung sich im Funk nicht *neben* oder, im Gegensatz zu Bühne und Leinwand, nicht *vor* uns abspielt. Sie geht eben nicht im Empfangsmikrofon vor sich, sondern einzig und allein in uns selbst. Beziehen wir den Empfangsapparat in unseren menschlichen Organismus ein, indem wir ihn zusammen mit dem Ohr als ein einziges Sinneswerkzeug betrachten – man denke

295 Im Verlauf des Buches wird diese spiritistische Ader Kolbs noch deutlicher, z. B. wenn er als den »letzte[n] Zweck der Kunst die Darstellung des Übersinnlichen« und die »Herausarbeitung des Metaphysischen« (vgl. Kolb 1932, 105) bezeichnet.

296 Ähnliche Ideen zur elektrischen Übertragung von Gedanken fanden sich auch schon bei Bioschhoff (1984 [1926]) oder Verweyen (2002 [1930]).

297 Auch Gethmann (2006, 180) verweist darauf, dass die Technik hier »über ihr Verschwinden im Rezeptionsvorgang [...] ausgeblendet wird«.

298 Siehe dazu erneut Gethmann 2006, 180.

an den Kopfhörer – so wird uns der Vorgang klar. Das Mikrophon wird zum Ohr des Hörers.« (Kolb 1932, 53f.; Herv. i. O.)

Die Apparatur ist für Kolb nur insofern notwendig, als dem Menschen das geeignete Organ zur direkten Aufnahme der Funkwellen fehlt. In Weiterführung seiner Wellen-Metapher beschreibt er die Umformung des gesprochenen Wortes in elektrische Impulse und ihre Rückverwandlung in akustische Signale daher als lediglich technischen Zwischenschritt einer an sich unmittelbaren Verständigung:

»Der über die Erde hinausgeschleuderte freie Strom der Funkwellen erhält die Modulation durch das vom Hörspieler erzeugte Wort, das Sinn und Richtung durch den Dichter erhielt. Die elektrischen Wellen treffen den Menschen, gehen durch ihn hindurch, und es wäre nicht absurd, zu denken, daß der Mensch Nerven hätte, die die Wellen unmittelbar aufnahmen und im Gehirn zur Wahrnehmung brächten. Da uns ein solches Sinnesorgan fehlt, müssen wir außerhalb von uns einen geschlossenen, auf Influenz des freien elektrischen Stromes fein reagierenden Stromkreis aufstellen, der mittels einer Membrane die in elektrische Schwingungen transformierten Worte wieder in Worte zurückverwandelt und sie auf diese Weise mittelbar über das Ohr zum menschlichen Gehirn führt.« (Ebd., 53)

Für das Hörspiel heißt das, dass es kein – über Personen- bzw. Figuren-Vorstellungen – vermitteltes Nach- oder Miterleben einer Handlung ist; stattdessen ist es ein Erleben aus erster Hand, das sich weder im Studio, noch im Mikrophon, noch im Lautsprecher abspielt, sondern allein in den Hörer:innen selbst. Das Rundfunkgerät als externe Apparatur dient dementsprechend lediglich dazu die Schwingungen für den Empfang im ›inneren Ohr‹ zu verbreiten:

»Das Hörspiel entsteht aus dem Unpersönlichen und Unräumlichen, und der Hörer schafft die Personen und den Raum in sich. Er kleidet nicht den Hörspieler ein in die von diesem vertretene Person, sondern er legt seinen imaginären Menschen die Worte des Hörspielers in den Mund. Aber auch die Worte entstehen gewissermaßen im Innern des Hörers, da das Ohr förmlich zum inneren Empfangsgerät wird, während das Rundfunkgerät das äußere Verbindungsglied zwischen Hörspieler und Hörer ist« (ebd., 120).

Damit überschreitet Kolbs Definition des Rundfunks schlussendlich die bisher geschilderten Ansätze, indem die Stimme des Rundfunks zwar in den Mittelpunkt gestellt wird, jedoch um zu der Erkenntnis zu gelangen, dass sie eine innere Stimme ist. Die Frage nach der Verbindung von Mensch und Medium wandelt sich bei Kolb somit zurück zu einer Frage nach der reinen Verbindung von

Mensch zu Mensch, die in einer fast übersinnlichen Verschränkung an esoterische Bedeutungen des Begriffs »Medium« anschließt²⁹⁹. Dennoch bleibt festzustellen, dass Kolb in einer Vielzahl seiner Argumente und Thesen die zeitgenössischen Diskussionen des Rundfunks fortschreibt. Seine Schrift kann als weiterer Beleg dafür gelten, dass sich die systematische Erfassung, Be- und Festschreibung des Rundfunks (als Kunst) besonders dann als ergiebig erweist, wenn Sie sich auf das Anthropophone – die Stimme – in ihm beruft.

Dass diese Gedanken als Basis dienten, um darauf aufbauend den Propaganda-Apparat des NS-Regimes zu legitimieren, unterstreicht auf fatale und verwerflichste Weise die Zugkraft der Kolb'schen Argumente. Denn nicht zuletzt in Weiterführung Kolbs wird die mediale Stimme zum Ansatzpunkt nachfolgender, im Kontext des NS-Regimes entwickelter Radiotheorien, die ihre Erkenntnisse zwar stärker von der politischen Berichterstattung und nicht vom künstlerischen Hörspiel her denken, aber dennoch zu ähnlichen Erkenntnissen und Thesen gelangen. Die Einschätzungen zur Bedeutung der Stimme sind jedenfalls sehr eng mit den Ideen Kolbs verwandt. In seiner Analyse der NS-Radiotheorie zeichnet Gethmann (2006) diese Diskurse ausführlich nach und zitiert in diesem Kontext ein weiteres Mal den Rundfunksprecher Paul Laven, der über die Radioereignisse von 1933 sagt:

»Die großen richtungsweisenden Ansprachen der nationalsozialistischen Staatsmänner wurden jetzt sofort vom ganzen Volk aufgenommen. Der Rundfunk hatte seine arteigene Bestimmung gefunden. Das Wort mit allem Fluidum der Unmittelbarkeit ging durch den weiten Raum des Reiches, die Idee des neuen Reiches lebte in den faszinierend mitreißenden Reden und Übertragungen. Das große Gemeinschaftserlebnis Volk und Reich umfasste von den jeweiligen Zentren der Tat aus mit ungeheurer Gewalt selbst die weit in der Stille des Landes wohnenden Volksgenossen.« (Laven 1941, 71, zit. n. Gethmann 2006, 165)

Die Gedanken Lavens erinnern deutlich an Kolbs Konzept einer wellenübertragbaren »Volksseele«, die durch die Stimme alle Menschen berührt und gemeinschaftlich eint.³⁰⁰ Die Übertragung des Wortes wird damit auch hier zur »arteigenen Bestimmung« des gesamten Rundfunks erhoben und erlangt in der Verkopplung von Apparatur und menschlicher Stimme volksbildenden Charakter. Während Kolb allerdings sein Rundfunkkonzept auf die Verbreitung einer vermeintlich universalen Vorstellung von »Menschlichkeit« (Kolb 1932, 107) ausrichtet, wird in

299 Siehe hierzu auch FN 270.

300 Dies ist natürlich ein zeitgenössischer Topos, der z. B. bereits bei Herzog (2002 [1929]) aufzufinden ist (vgl. Kapitel 3.2.2) oder auch bei Arnheim im Kapitel *Der Rundfunk und die Völker* (2001 [1936], 141ff.) eine Rolle spielt.

den weiteren, zeitgenössischen Äußerungen mehr und mehr deutlich, dass diese Menschlichkeit sich auf das deutsche Volk beschränkt. In Gethmanns Zusammenfassung damaliger NS-Rundfunkschriften finden sich so zahlreiche weitere Beispiele für die diskursive Weiterverhandlung und ideologische Aufladung der Ideen Kolbs – z. B. in Rolf Marbens schon dem Titel nach aussagekräftigen Artikel *Stimme Deutschlands – Stimme der Wahrheit*:

»Die Stimme des Rundfunks ist für uns gerade heute nicht nur zur unentbehrlichen und mit höchster Spannung erwarteten Trägerin der Nachrichtenübermittlung, sondern schlechthin zum geistigen und seelischen Stundenschlag des Tages geworden. Sie erreicht das letzte Dorf, den entlegensten Winkel der heimatlichen Gauen wie den fernsten Ort, an dem deutsche Soldaten auf Wacht stehen. Sie ist das unlösbare Band, das ein Neunzig-Millionen-Volk in jeder Minute umschlingt und in Gleichklang des Fühlens und Denkens erhält.« (Marben 1940, 425, zit. n. Gethmann 2006, 167)

Der stimmeninduzierte »Gleichklang des Fühlens und Denkens« scheint dabei direkt von Kolb übernommen. Während dieser jedoch das Medium schließlich zugunsten einer möglichen, direkten Verschaltung von Mensch (Sprecher) und Mensch (Hörer) vernachlässigt und die Übertragung des dichterischen Wortes propagiert, gibt es andere Ansätze, die – ähnlich wie Arnheim – die Stimmlichkeit noch expliziter in den Vordergrund rücken als das Wort selbst. So z. B. Arthur Pfeiffer, der nicht die Stimme als Ausdrucksmittel des Wortes, sondern umgekehrt das Wort allein als Hilfsmittel der Stimme definiert, mit dem diese sich Ausdruck verleihe:

»Jene reinen, »abgelösten« Stimmen sind als Darstellungsmittel allein das Privilegium des darstellenden Rundfunkdichters. Die Stimmen und nicht die nichtstimmliche akustische Allmächtigkeit der Wirklichkeit sind seine besonderen Darstellungsmittel. Das Wort ist lediglich sein Ausdrucksmittel. Das akustische Räumliche und die Stimmen als Gehalt und Formvermittler tragen die Darsteller. Sie sind die Darsteller. Die Stimme ist nicht nur das Raumbildende bzw. das Raummitbildende also räumlich Darstellende, sondern vor allem das die gesamte Darstellung – ihren Gehalt und ihre Form – Tragende.« (Pfeiffer 1942, 28, zit. n. Gethmann 2006, 169)

So wird das Wort zum lediglich nebensächlichen und austauschbaren Füllsel der eigentlich allein relevanten Stimmlichkeit. Gethmann zieht daraus den Schluss, dass es an dieser Stelle eben auch politisch nicht mehr um Inhalte ging, die im Radio verhandelt wurden, sondern allein um das Aufrechterhalten des etablierten Klangmusters als Appell an die Massen (vgl. Gethmann 2006, 170).

Wie Gethmann somit anhand von Beispielen und in Auseinandersetzung mit Goebbels und anderen Radioakteuren der Zeit zeigen kann, ist auf allen Ebenen eine zunehmende Bedeutung der Stimme innerhalb der nationalsozialistisch motivierten Annäherung an den Rundfunk festzustellen, die einerseits aus der akuten Arbeit der NS-Propaganda-Institutionen resultierte, sich aber andererseits durch die wissenschaftlichen ›Erkenntnisse‹ in diesem Bereich immer weiter befeuerte. Und auch Gethmann kommt zu dem Schluss, dass sich mit dieser Fokussierung der Stimme in Praxis und Theorie ein für die medienwissenschaftliche Debatte elementarer Baustein ergibt:

»So konnte es erst nach dieser radiophonen Stimmen-Inszenierung zu der auch mediengeschichtlich aufschlussreichen Erkenntnis kommen, dass die reale Macht längst von den Sprechenden auf das Sprechen des Mediums selbst übergegangen war.« (Gethmann 2006, 166)

Anhand der konkreten Nutzung der neuen Technik und ihrer parallelen Reflexion innerhalb theoretischer wie praktischer Kontexte kristallisiert sich so ein Medienbegriff des Rundfunks heraus, der in der Abgrenzung und Definition der medialen (also übertragbaren, verstärkbaren und reproduzierbaren) Stimme zu einer Erkenntnis des Mediums an sich gelangt.

Kolb kann mit seiner Schrift als ein Wegbereiter dieser Ideen gesehen werden, ebenso wie Arnheim und die anderen genannten Autoren der Rundfunkdebatten. So unterschiedlich die Ergebnisse und Folgen dieser Radiokritiken und -theorien sein mögen, so einig sind sie sich in der Wertschätzung und Zentralstellung des Anthropophonen als Kernelement, um das neue Medium zu durchdenken.

3.2.4 | ZWISCHENFAZIT: Das Audioviduum der Radiotheorie

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich die Frage nach der Rolle des Anthropophonen für die Definition des frühen Mediums Rundfunk sowohl innerhalb der ersten Ansätze ihrer Erforschung in der Weimarer Republik als auch im Vorfeld und während der NS-Regentschaft nachzeichnen lässt. Innerhalb all dieser theoretisierenden Ansätze manifestiert sich – über die Abgrenzung von Körperkünsten wie Theater und Film, aber auch der Literatur – mit der Zeit eine Art rein hörbares Audio-Individuum, das sich unterscheiden lässt vom realmenschlich-körperlichen Sprechen, von herkömmlichen Stimmen oder Worten, und das in seiner Ausschließlichkeit des Akustischen eine neue Qualität gewinnt, eben weil es keinen Körper hat.³⁰¹ Die Auseinandersetzung mit dem Audioviduum als ganz-

301 Die Heraushebung der Stimme als zentrales Element des Rundfunks und vor allem ihre (an Kolb anschließende) Verankerung im Kopf des Hörers bzw. der Hörerin bleibt danach noch

heitliche Vorstellung eines anthropomorphen und anthropophonen, medialen Individuums spielt dabei insofern eine Rolle, als das Zurücklassen des Körpers bzw. die Verhältnisbestimmung der Stimme zu ihm einen wichtigen Einstieg in die Debatten darstellt – etwa wenn es darum geht von der körperlichen Anstrengung des Sprechens zu Ansätzen zu gelangen, die den Körper als vollständig irrelevant konturieren.

Wie die exemplarischen Auszüge aus den zeitgenössischen Debatten gezeigt haben, tritt die mediale Stimme als solche in diesen anthropomedialen Relationierungen mehr und mehr in den Vordergrund zugunsten einer Theoretisierung des Mediums selbst. Während die Frage nach der praktischen Ausgestaltung des Rundfunks, nach der Beschaffenheit von Sprecher:innen, Formaten und Sende-politik, einen großen Teil dieser Diskussionen ausmacht, so sind es gerade die Momente, an denen die Beschreibungen sich auf die Stimme im Medium berufen, in denen sich der Rundfunk als Medium konstituiert. Die menschliche Stimme wird zum zentralen Ansatzpunkt, weil sich gerade in der Beschaffenheit und Veränderung dieser Stimme – in ihrer Übertragung und Verbreitung durch das Radio – das offenbart, was medial gesehen »neu« oder zumindest andersartig ist als die wortbasierten Äußerungsmöglichkeiten zuvor. Die Tonaufzeichnung der Stimme generell und die Etablierung ihrer Live-Übertragung im Rundfunk können damit gleichermaßen als spektakulärer Eintritt des menschlichen Sprechens in die Sphäre des Medialen jenseits der Schrift gewertet werden. Während das geschriebene Wort in seiner Neutralität und Stummheit eine überindividuelle, standardisierte Form der Sprache ist, erhält das gesprochene Wort eine gewisse Individualität zurück, da sein Erklingen (zumindest in der Regel) eine menschliche Person voraussetzt, die spricht. Der – im wahrsten Sinne des Wortes – Hauch des Individuellen bleibt damit am gesprochenen Wort haften. Gleichzeitig aber ist durch die Entkörperlichung der rein akustischen Übertragung der Stimme eine neue Art des Audio-Individuums geschaffen, die sich im neutralen und ent-

lange Zeit als Argument erhalten. Schaut man sich die Arbeiten von Schwitzke (1963) oder Fischer (1964) zum Hörspiel an, bleibt die Idee des sogenannten »Innerlichkeitshörspiels« noch bis Ende der 1960er Jahre (bis zu einer Kritik von Heißenbüttel, der die fortbestehende Ausrichtung an Kolb erstmals kritisiert, vgl. Hagen 2005, 32) das maßgebliche Element und Kolb – in Ignoranz seiner politischen Gesinnung – Ideengeber für die Nachkriegs-Theorien des Rundfunks und vor allem des Hörspiels. Lediglich Knilli (1961, 1970) entwickelt in seinen Ansätzen des »totalen Schallspiels« die Idee eines Rundfunks weiter, der nicht die Stimme sondern den Klang allgemein ins Zentrum rückt, um ganz eigene klangliche »Wesenheiten« zu schaffen, die nicht allein aus Stimme bestehen oder sich im Kopf der Hörer:innen als Fantasie ereignen, sondern die sich im Raum als Klang manifestieren (siehe zu diesen Entwicklungen Hagen 2005 sowie z. B. auch Pinto 2012, 164ff.). Interessant ist hierbei jedoch, dass selbst im Moment der Abgrenzung das Anthropophone/die Stimme zur Definition des Mediums notwendig ist: Erst indem man sich an ihr abarbeitet, wird der Weg frei für die Schaffung eines neuen Hörspiels bzw. einer neuen Idee von Rundfunk.

personalisierten Ansager bzw. der Ansagerin in Reinform manifestiert, die aber auch in den Möglichkeiten der Schaffung akustischer Figuren im Hörspiel ihre Umsetzung findet. Die besonderen Eigenschaften dieser neuartigen Spezies, das was also innerhalb des Radios als Anthropophones und Radiophones in Personalunion auftritt, erhält damit einen eigenen Status. Die reine Akustik stellt die Darstellung des Menschen sowie seine künstliche Herstellung gleichermaßen vor Herausforderungen, ermöglicht aber auch bisher nicht dagewesene, neue Daseinsformen, die es zu gestalten, zu nutzen und weiterzuentwickeln gilt.

In all diesen Debatten ist die Stimme als menschliches Motiv des Radios auf vielfältigen und auch widersprüchlichen Ebenen gegenwärtig: Egal ob es darum geht den Ansager als mediale Hör-Gestalt zu definieren, die überindividuell als reine, depersonalisierte Stimme auftritt, oder ob man ihn als tatsächlichen Menschen im Geschehen auffasst, dem die Aufgabe zukommt dieses über seine Stimme für die Massen akustisch zu übersetzen; egal ob es darum geht das Hörspiel als Mittel zu definieren, das über seine sprachliche Akustik eine mentale Visualität bei den Hörer:innen erzeugt oder aber ob es als Kunstform des Klangs eigene, nicht-visuell zu denkende Gestalten kreiert; egal ob die Stimme des Radios als auditive Manifestation eines Einzelmenschen oder des Menschen an sich interpretiert wird, ob sie in Form des Sportsprechers konkret auftritt oder als »körperlose Wesenheit« eine übersinnliche Dimension gewinnt – in allen Fällen ist die Diskussion und Definition des Mediums Rundfunk abhängig von der Frage seines Anthropophonismus. Der medienwissenschaftliche Diskurs entzündet sich somit erneut in erster Linie an den »akustischen Individuen«, die in ihm Auftreten.

Die Beschäftigung mit dem *Audio-Individuum* lässt aber auch wiederkehrend erkennen, dass die *Kopplung* von Stimme und Körper im Medium eine Kontrastfolie ist, die kontinuierlich mitgedacht wird. Während die Autor:innen der frühen Radiodebatte sich damit abmühen, die Eliminierung des Körpers aus der medialen Formation »Rundfunk« für ihre Zwecke produktiv zu machen, ermöglicht die Etablierung des Tonfilms nahezu parallel ein verbreitetes Auftreten dessen, was wir als *Audio-Video-Individuum* konzipiert haben und das damit ein Versprechen auf Ganzheitlichkeit der menschlichen Darstellung gibt, die bis dahin unerreicht schien. Die zuvor getätigten Feststellungen, dass gerade in der Isolation der menschlichen Hauptäußerungskanäle – also in der Trennung von Körper und Stimme – die Kunstfertigkeit der neuen Medien lag, musste nun in Bezug auf den Tonfilm neu ausgehandelt werden. Die begonnene Fokussierung des Menschen als Motiv des Medialen und als Anhaltspunkt für die theoretische Erarbeitung dessen, was ein Medium ist, schreibt sich darum in den parallelen und nachfolgenden Tonfilmdebatten fort.

Die Wirkmächtigkeit der Denkfigur des *Audioviduums*, wie sie in den Stummfilm- wie auch Radiodiskursen als Hintergrundfolie vielfach präsent ist, ist also auch

in der theoretisierenden Erfassung des Tonfilms allgegenwärtig; und sie verändert sich. Denn sollte man meinen, dass die Wiedervereinigung von Körper und Stimme, wie sie in den skizzierten Debatten zunächst schmerzlich vermisst und sodann als *Novum* akzeptiert wurde, von Seiten der Kritiker:innen und Theoretiker:innen der anbrechenden Tonfilmära euphorisch begrüßt wird, irrt man. So schlägt dem Tonfilm und seinen ›sprechenden Schatten‹ eher Skepsis entgegen. Im Folgenden soll daher nachgezeichnet werden, inwiefern das Anthropomorphe und Anthropophone in Form des *Audioviduums* sich auch im Rahmen der Tonfilmdebatten als relevant erweist und inwiefern es fortgeführt zum Anlass für medientheoretisierende Ansätze der 1920er bis 1930er Jahre wird.

3.3 | Körper und Stimme - Zur Emergenz des Audioviduums im Tonfilm

Die Frage nach der Verknüpfung von Filmbild und Ton wird – wie nachgezeichnet werden konnte – bereits und vor allem seit der Etablierung der sinn-separierenden Bewegtbild- und Tonmedien immer wieder diskutiert. Im Anschluss an die bisher fokussierten Debatten um die Zentralstellung von menschlichem Körper und Stimme in Stummfilm und Radio ist es dabei interessant zu sehen, wie die Tonfilmdebatte sich an diesen abgesteckten Feldern der vorangegangenen Medientheoriebildungen weiter abarbeitet. Zum einen fällt dabei auf, dass die nun technisch mögliche Realisierung von *Audioviduen* auf zwiegespaltene Reaktionen stößt. Die Etablierung von Film und Radio als nicht nur Techniken, sondern Künste hatte es zuvor erforderlich werden lassen, jeweils aus der Not eine Tugend zu machen und somit die Stummheit des Stummfilms und die Immaterialität des Radios zur Grundlage ihrer Kunstfertigkeit und zum Alleinstellungsmerkmal (z. B. gegenüber dem Theater) zu erklären. Der dabei auf den Menschen gerichtete Fokus der Diskussionen half hier bei der Legitimation, um die Tragweite und Bedeutung dieser neuen Kunstformen für die Kultur, die ganze Menschheit und jeden einzelnen zu betonen; schließlich versprachen die ›neuen Medien‹ nun innovative, einzigartige und nie-dagewesene Formen der Selbsterkenntnis und des Kulturschaffens. Mit der technischen Etablierung des Tonfilms ab 1927 nun scheinen die Tugenden jedoch erneut gefährdet. Das zuvor diskursiv verhandelte und dann abgelegte Ideal des sprechenden Menschen zugunsten stimmfreier Körper und körperfreier Stimmen endet in Bezug auf den Tonfilm also in einem Dilemma, das jedoch erneut deutlich werden lässt, dass sich auch im Zuge der Ablehnung des neu geschaffenen *Audioviduums* dennoch seine Relevanz als Denkfigur bestätigt – selbst wenn diese, wie zuvor bereits erprobt, darin besteht, es zu verneinen und zurückzulassen, zugunsten der Anerkennung der (sonstigen) Fähigkeiten des neuen Mediums. Wie diese Diskussionen sich entwickelten soll

im Folgenden erneut schlaglichtartig nachvollzogen werden, um die explorative Studie zur Genese des Audioviduums damit abzuschließen.

3.3.1 | Körper und Stimme im Fokus der Tonfilmdebatten

Die Experimente zur Kopplung von Film- und Tonaufzeichnung sind so alt wie die Entwicklung der jeweiligen Techniken selbst (vgl. Müller 2003, 13; 75ff.)³⁰². Laut Müller (2003) ist es dabei allerdings nicht verwunderlich, dass die Durchsetzung des Tonfilms rund 30 Jahre auf sich warten ließ, denn ihrer These zufolge war die Etablierung des Films als Kunst dringend darauf angewiesen, dass dieser nicht im Kontext des rein maschinellen Dokumentarismus verblieb, sondern sich stattdessen zunächst als Medium des Fiktionalen etablierte, das nicht die Wirklichkeit schlicht abbildete, sondern einen Gestaltungsspielraum und damit Potenzial für künstlerische Interventionen ließ. Dennoch finden sich auch in der von Müller skizzierten »Tonfilmpause« (ebd., 13) bzw. »Tonfilmzäsur« (ebd., 82) zwischen Mitte der 1910er und Ende der 1920er Jahre Zeugnisse von Kontakten mit dem Tonfilm – so z. B. die bereits weiter oben erwähnte Schilderung einer Vorführung des Kinetophons von Felix Salten, die er 1913 im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht. Den ersten Eindruck der neuen Technik schildert er dabei folgendermaßen:

»[...]die weiße Leinwand schimmert auf, und wir kriegen endlich das Kinetophon zu sehen. Da ist eines jener entsetzlichen Zimmer, die man aus unzähligen Kin-

302 So arbeitete Edison parallel zu seinen reinen Filmsichtungsmaschinen ab den 1890er Jahren auch an der Entwicklung des Bild und Ton kombinierenden (wenn auch nicht direkt synchronisierenden) Phono-Kinetoskops (auch Kinetophon). Ludwig Stollwerck ließ diese Bild-Ton-Maschinen bereits ab 1895 auch in Deutschland neben den Edison'schen Kinetoskopen aufstellen (vgl. Müller 2003, 75). Ebenso waren bereits auf der Pariser Weltausstellung 1900 sogenannte »Tonbilder« zu hören und zu sehen (vgl. ebd.) und für die etablierten und fest installierten deutschen Kinosäle produzierte Oskar Messter bereits zwischen 1906/07 und 1912 mit Tonwalzen kombinierte Filme (vgl. ebd., 76). Auch in den Texten der Etablierungszeit des Tonfilms selbst findet sich teilweise ein Bewusstsein dafür, dass die Entwicklungen vom Ende der 1920er Jahre gar nicht so neu waren – z. B. bei Kalbus (1935): »Der Ton in allen seinen Arten versuchte schon immer sich mit den Bildern auf der Leinwand zu vermählen, wenn auch zunächst mit wesensfremden und unkünstlerischen Mitteln. [...] Gleich nach der Erfindung des Kinematographen und Phonographen im Jahre 1894 beschäftigte es den Erfindergeist Thomas Alva Edison, diese beiden Erfindungen so zu kombinieren, daß gleichzeitig mit den bewegten Bildern der dargestellten Personen deren Sprache und Gesang (eventuell begleitende Musik oder Naturgeräusche) auf einem Phonographen mit aufgenommen und bei der Projektion wieder mit zu Gehör gebracht werden konnten. Diese Einrichtung, »Kinetophon« nannte sie Edison, war der erste Vorläufer der modernen Nadelton-(Tonfilm-)Apparatur. Trotzdem können wir das Kinetophon heute nicht als die erste Tonfilmapparat bezeichnen, denn es fehlte ihr ein für den modernen Begriff »Tonfilm« wesentliches Erfordernis: der Synchronismus« (ebd., 5).

toppvorstellungen kennt, ausgestattet mit jenem Schauer erregenden Luxus schwellender, persischer Sofas, präparierter Blattpflanzen, schlechter Gipsbüsten, erbärmlich kopierter Renaissancestühle. Ein junger, befrackter Herr kommt herein, tritt ganz vor, so weit, daß der Rahmen der Leinwand ihm die Füße abschneidet, und ... beginnt zu sprechen. Richtig und laut zu sprechen, wie der Herr Vordner, den wir soeben in natura gesehen und gehört haben. Zuerst denkt man natürlich an ein Grammophon, denkt bloß daran, daß eben ein Grammophon zu der Kinoaufnahme redet. Aber das dauert nur ein paar Sekunden. Dann wird Bild und Stimme vollkommen eins. Man hat nämlich dem Herrn da oben auf den Mund geschaut, und da merkt man, wie lebendig das ist, wie fabelhaft lebendig. [...] Die Stimme, die da zu uns redet, scheint aus diesem auf die Leinwand projizierten Mund eben zu entstehen, scheint aus der Brust dieses photographierten Menschen aufzusteigen. Deshalb vergißt man das Grammophon: vergißt überhaupt, daß der Mann dort ja gar nicht zu uns redet, sondern, weiß Gott wann im amerikanischen Atelier Edisons vor etwelchen Managern gesprochen hat. Dann zeigt der Mann noch etliche Proben. Er setzt ein Pfeifchen an den Mund und wir hören den Pfiff losschrillen. Im selben Moment, in dem der Mann die Backen bläßt.« (Salten 1992 [1913]), 47f.)

In dieser kurzen Schilderung ist etwas von der Faszination zu spüren, die in ähnlichem Maße auch die ersten (stummen) Kinobilder erzeugt haben müssen, nur dass es dieses Mal ein neues, erweitertes Staunen gibt, das z. B. nicht mehr den abgeschnittenen Füßen des filmisch Vortragenden gilt, sondern eben der erstmaligen Kopplung von filmischem Menschenbild und Stimme in ihrer Ko- bzw. Kompräsenz. Das Verschmelzen von jeweils maschinell projiziertem Körper und maschinell reproduziertem Klang wird dabei als ein kurzer Moment der Irritation beschrieben, der aber dann der Illusion einer audiovisuellen Ganzheitlichkeit des Menschenmotivs weicht, die als doppelte Emergenz anzusehen ist: Mit der Manifestation eines dieser ersten Audioviduen im Raum der von Salten geschilderten Filmvorführung, ebenso wie in seiner Beschreibung dieses Vorgangs in der Zeitung, bildet sich das Audioviduum als Phänomen und Argument heraus.

Saltens Text ist dabei gleich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, weil seine subjektiven, journalistischen Schilderungen dieses ersten Tonfilmerlebnisses von 1913 bereits vorausweisen auf die Aspekte, die auch in der erst rund 15 Jahre später beginnenden Kernzeit der Tonfilmdebatten eine Rolle spielen werden. Neben dem genannten Aspekt der Verschmelzung von Bild und Ton (die hier in Bezug auf das Menschenmotiv erläutert wird) ist es zudem einerseits der Status der menschlichen Stimme innerhalb der filmischen Geräuschwelt, die sich ankündigt, und andererseits die Frage nach den ›Gefahren‹ und dem Mehrwert, die die neue Technikopplung mit sich bringt.

So verharret Saltens Text nur zu Beginn seiner Schilderung bei der Zentralstellung der menschlichen Sprache, nennt dann aber – ergänzend zum »Pfeifchen« – als weitere Beispiele aus der Filmvorführung auch noch eine Glocke, eine Geigerin, eine Sängerin und bellende Hunde, die das neue Funktionsprinzip des Tonfilms veranschaulichen. »Das Publikum lacht und applaudiert. Die Geigerin und die Chansonette waren unnötig. Die beiden schönen Hunde in ihrer Natürlichkeit hätten genügt« (ebd., 48f.) – so wertet Saltens das gesehen-gehörte Programm aus und lässt darin erkennen, dass der Klang der menschlichen Stimme (ob gesprochen oder gesungen) – so faszinierend er initial geschildert wird – am Ende auch in Konkurrenz zu anderen Geräuschen (Instrument, Tierstimme, Dingsound) steht.³⁰³

Doch trotz des einfallslosen, insgesamt stark musikalischen Programms, das Saltens kurz resümiert und dann kritisch demontiert, bleibt für ihn am Ende die Erkenntnis, dass es sich beim Tonfilm um eine bahnbrechende Entwicklung handelt: »Das alles ist so abgeschmackt, wie die Erfindung selbst, die uns solchen Schmarrn vermittelt, genial ist« (ebd., 49), so schreibt er und sieht auch schon einen Gewöhnungsvorgang initiiert:

»Nach den ersten zehn Minuten erscheint einem das Kinetophon als etwas ganz selbstverständliches. Die Bilder bewegen sich. Das ist man vom Kino her längst gewöhnt. Nun reden und singen sie auch. Nach zehn Minuten staunt man gar nicht mehr darüber. Als ob das so einfach und so natürlich sei.« (Ebd., 50)

Die anthropomorphisierende Übertragung von Gesang und Rede auf die Bilder selbst (nicht nur auf die in ihnen sichtbaren Gestalten) ist dabei möglicherweise ein Detail, das auf eine Veränderung der Perspektive vorverweist – nämlich die sich erst parallel in der Stummfilmkritik ausbreitende Erkenntnis, dass für den Film möglicherweise nicht die »Menschen« allein relevant sind, die von der Leinwand sprechen, sondern ebenso die Dingwelt – und das gilt im erweiterten Sinne schließlich auch für die Leinwand bzw. die hinter ihr liegenden Lautsprecher und den filmischen Gesamtaufbau selbst, der sich akustisch zu äußern lernt. Dennoch macht Saltens Artikel deutlich, dass er vor allem in der sprachlichen bzw. stimmlichen Vertonung den größten Nutzen der neuen Technik sieht. Dies zeigt sich auch in der Frage nach Risiken und Wertigkeit der neuen Technologie, die er zum Abschluss seines Artikels anekdotenhaft verdeutlicht:

303 Zumal oftmals gerade die menschliche Stimme die noch junge Tontechnik vor Herausforderungen stellt, die es in Bezug auf Klanglichkeit und Verständlichkeit erst noch zu meistern gilt (vgl. z. B. Arnheim 2002 [1932], 191).

»Hansi Niese, die neben mir sitzt, sagt auf einmal: ›So ... jetzt können wir Schauspieler einpacken ... jetzt braucht ma uns gar nimmer ...‹ Ganz ängstlich und melancholisch ist sie geworden, während sie das sagt. Und am Ausgang, wie wir uns draußen in der Sonne wieder finden, ruft mir ein Freund lachend entgegen: ›Jetzt werden die Autoren ganz überflüssig!‹ Aber ich glaube, es stimmt nicht. Weder die ängstliche Melancholie, noch der Scherz. Im Gegenteil. Das Leben wird ins Hundertfache gesteigert durch diese Erfindung, wird gleichsam lebendiger durch sie, und der Tod kann es jetzt nicht mehr so vernichten, wie einst. Diese Erfindung wird alles, was sterblich an uns gewesen ist, erhalten und aufbewahren bis in ferne Tage. Diese Erfindung wird große Persönlichkeiten in ihrer Echtheit erhöhen, und sie wird die großen ›Macher‹ unerbittlich entlarven. Deshalb werden uns die guten Schauspieler und die guten Autoren künftig beinahe noch nötiger sein als bisher. So bequem wie unsere Väter und Vorväter dürfen wir nun nicht mehr leben. Denn wir werden eine strengere Nachwelt haben, und sie wird genauer prüfen können, was ihr überliefert wurde, als wir es vermochten. Eine Nachwelt, die hören kann und sehen, was die Toten geleistet haben ... die wird nichts auf Treu und Glauben hinnehmen brauchen. Wir haben das noch getan. Aber von jetzt an ist es damit zu Ende.« (Salten 1992 [1913], 50f.)

Salten schildert hier also einerseits die vermeintliche Angst der Filmschauspieler:innen und -autor:innen vor dem bereits wieder Obsoletwerden ihres gerade erst in den letzten 20 Jahren neu gelernten Ausdrucksrepertoires – im Angesicht eines Mediums, dessen neue Qualität, so wird hier wie selbstverständlich angenommen, nicht mehr in Schauspiel und Drehbuch, sondern in der Aufzeichnung und Zugänglichmachung der ›reellen‹ Welt bestehen muss. Salten betont dabei den historischen Wert der Erfindung, die ihm dazu in der Lage scheint, den Tod zu überwinden³⁰⁴ und als dokumentarisches Medium bisher ungekannte und überzeitliche ›Erhöhungen‹ und gleichzeitig ›Entlarvungen‹ des Menschen zu ermöglichen. In der befürchteten Abkehr von Darstellung und Dialog, Schauspieler:innen und Autor:innen, scheint sich hier eine weitere Problematik des Audioviduums anzukündigen.

Mit Saltens frühem Text sind dabei bereits exemplarisch einige der zentralen Achsen der sich ab Ende der 1920er Jahre intensivierenden Tonfilmdebatten vorgezeichnet: die Verschmelzung von Körper und Stimme bzw. das Verhältnis von Bild und Ton, die Frage nach dem künstlerischen Ausdruckspotenzial und/oder der (rein) dokumentarischen Funktion des Tonbildes sowie die Rolle des Men-

304 Ein ähnliches Argument war bereits in Bezug auf die ewige Jugend der Schauspieler:innen im Stummfilm bei Polgar (1992 [1911/12], 164) zu finden (siehe Kapitel 3.1.2) und die Kopplung von Tod und Film erinnert natürlich auch an Bazins spätere »Mumie der Veränderung« (2009, 39).

schen innerhalb des filmischen Soundgefüges bzw. die Rolle von Geräusch und Musik. Diese Aspekte sollen in den nächsten Abschnitten im Fokus stehen.

Zur Verschmelzung von Körper und Stimme

Die Tatsache, dass sich zum Zeitpunkt des aufkommenden Tonfilms der Film und teils auch das Radio als eigene Kunst- und Medienform bereits nahezu uneingeschränkt etabliert hatten, zeigt sich vor allem daran, dass die frühen Debatten um die Einführung und Durchsetzung des Tonfilms diesen in der Tendenz eher kritisch denn euphorisch begrüßen. Wie bereits angedeutet ist es vor allem der Verlust der Reduktion auf einen Kanal (Körper *oder* Stimme), der in den Schriften zum Tonfilm als bedauernswerter Mangel geschildert wird. Die Wiedervereinigung von Auditivem und Visuellem (vielfach beschrieben am Beispiel von Körper *und* Stimme) birgt die Gefahr, so wird geschildert, dass der gerade erst als Kunst angekommene Film seinen künstlerischen Gestus verliert zugunsten einer rein dokumentarischen Praxis.

Bereits im Vorfeld der Etablierung des Tonfilms wird dieser Verlust an künstlerischer Wertigkeit thematisiert – z. B. bei Hugo Münsterberg, der in Bezug auf den (noch) stummen Film antizipiert:

»Even if the voices were heard with ideal perfection and exactly in time with the movements on the screen, the effect on an esthetically conscientious audience would have been disappointing. A photoplay cannot gain but lose if its visual purity is destroyed.« (Münsterberg 1916, 203)

Und auch wenn die bereits im vorherigen Kapitel geschilderten Positionen von Münsterberg und Bloem in Bezug auf den Stummfilm teils deutliche Unterschiede aufweisen, so sind sie sich in diesem Punkt einig, denn auch Bloem beschreibt bereits Anfang der 1920er Jahre die Gefahren des Tonfilms für die Kunst des Films:

»So bleibt noch die dritte Frage: welcher künstlerischen Wertung untersteht der sprechende Film? Einige Männer des Films, die ihrer Überzeugung schriftlich Ausdruck gaben, vertreten die Ansicht, daß der sprechende Film aus künstlerischen Gründen zu wünschen sei (Gad und Pordes). Doch mit dem Fortfall der Stummheit würde der letzte, der Hauptdamm niederbrechen, der das Lichtspiel vor der hemmungslosen Hingabe an die Darstellung der blanken Wirklichkeit schützt. Ein völlig zuchtloser Realismus würde den letzten Rest von Stilisierung, den jetzt noch das armseligste Filmmachwerk aufbringt, hinwegfegen; heute schon erkennen wir ein kaum gebändigtes Streben zu diesem Ziele hin, das namentlich durch verschwenderische Titelgabe und durch die Verwendung wirklicher Natur als Hintergrund künstlerischen Geschehens gefördert wird.« (Bloem 1922, 36)

Interessant an beiden Äußerungen – sowohl der Münsterbergs als auch Bloems – ist, dass der Tonfilm hier wie selbstverständlich mit Stimme und Sprechen gleichgesetzt wird. Über die Geräuschwelt wird an diesen Stellen weniger nachgedacht; zentral erscheint also die Antizipation einer dadurch ausgelösten, zu großen Nähe zur »*menschlichen* Realität«. Bloem sieht durch dieses Mehr an Wirklichkeitstreue das Ausdruckspotenzial des Films gefährdet. Deswegen lehnt er auch zu Zeiten des Stummfilms bereits jegliche Sprachsubstitute im Kino kategorisch ab – seien dies Zwischentitel, Vertonungen durch Tonmacher:innen oder Sprecher:innen oder (im schlimmsten Fall) in Form von Lichtspieloperen, in denen echte Sänger:innen ergänzend zur Leinwand operieren. Ihre Kombinatorik ist ihm zufolge eine zu vermeidende Kunstvermischung, da in der Verquickung das jeweilige Ausdrucksmedium seine Eigenständigkeit verliere. Die Individualität des Mediums geht hier also mit einer Idee der Einheit und Reinheit einher. Doch am Ende macht sich Bloem um die Kunst des Films keine Sorgen, wenn er resümierend prophezeit:

»Wehe dem Lichtspiel wenn es seine Stummheit verliert! Aber alle Befürchtungen sind überflüssig. Selbst wenn diese Erfindung einst in vollkommener Form vorliegen wird – durchdringen wird sie nicht.« (Ebd., 38)

Dass sich diese Annahme als falsch erweisen wird, zeigt sich natürlich erst Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre mit der nachhaltigen Etablierung des Tonfilms. Während bei Münsterberg und Bloem allerdings die Ablehnung des Sprechfilms möglicherweise noch nachvollziehbarer erscheint, weil zu Zeiten einer noch nicht zufriedenstellend oder flächendeckend möglichen Realisation des Tonfilms eine Aufwertung des Stummfilms vonnöten ist, so wird mit dem Aufkommen erfolgreicherer Tonfilmtechnik die Kritik an dieser zunächst dennoch lauter. So beschreibt Willi Wolfradt 1929 den Ton als unnötige Einschränkung der Filmkunst, die doch gerade erst ihre Formen zur Reife entfaltet habe und nun ihre rein visuellen Gestaltungspotenziale durch die Verklanglichung wieder zu verlieren drohe, weil das Auditiv das Visuelle blockiere:

»Zu viel Gespräch gefährdet den Film, weil es ihn fesselt, – wie man denn an jedem Sprechfilm beobachten kann, daß er überhaupt nicht vorwärts kommt. Die Pantomime ist extreme Bühnenkunst, daher die bekannten Forderungen von Einheit der Handlung der Zeit, der Oertlichkeit hier ganz besondere Geltung haben, ferner auch die Tilgung des Individuellen durch Masken, durch kostümliche Irrealisierung usw. Das Schweigen bedeutet da eine weitere Uniformierung und echt bühnenhafte Limitation.« (Wolfradt 2002 [1929], 446)

Erneut ist es also das Gespräch und generell das Sprechen, das für den Tonfilm ein Problem darstellt, weil es eine Nähe zum Theater und seinen Formen suggeriert, die dem Film als eigenständige Kunst abträglich ist. Interessant für die Frage des Audioviduums erscheint zudem die Beschreibung des Verlusts von Individualität durch den Verlust der Stimme, der im Sinne künstlerischer Reflexion und einer Art Purifizierung allerdings wünschenswert ist. Wolfradt befürwortet dies, so ist anzunehmen, im Hinblick auf eine überindividuelle Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit von Spielhandlungen. Die Stimme hingegen erscheint als individualisierende Barriere, weil sie das Audioviduum eher als ganzheitliches Gegenüber erscheinen lässt denn als abstraktes Motiv, das anschlussfähig bleibt für reflektierte Rezeptionen.

Mit Wolfradts Einschätzung, dass das Gespräch das Problem des Films sei, stimmt auch René Clair überein, der dazu aus ebenfalls tonfilmkritischer Perspektive dennoch einen – möglicherweise nicht ganz ernst gemeinten – Kompromissvorschlag unterbreitet:

»Wir Stummfilmgetreuen wollen uns der tönenden Invasion nicht länger verschließen. Machen wir gute Miene zum tönenden Spiel. Fassen wir den Stier bei den Hörnern. – Einen Ausweg sehe ich zum Beispiel im Tonfilm ohne Dialog. Vielleicht lässt sich durch ihn die Gefahr noch bannen. Man könnte sich doch vorstellen, daß die das Filmband begleitenden Geräusche und Klänge die Masse so sehr unterhielten, daß sie auf den Dialog verzichtete. So könnte man ihr eine der Bilderwelt weniger abträgliche Illusion der Wirklichkeit verschaffen. Das Publikum dürfte dieser Lösung jedoch kaum freiwillig zustimmen.« (Clair 1952 [1929], 95)³⁰⁵

Doch auch in Aussicht solcher Optionen bleibt für Clair die Kunst des Films gefährdet durch den Tonfilm, weil allein der Stummfilm das Potenzial habe als visuelle Kunst seine Wirkung zu entfalten. Vor allem die sprachlichen Äußerungsformen sind für ihn eher Störung denn Gewinn, weil sie die visuelle Sprache des Films übertönen:

305 An anderer Stelle schlägt er zudem die alleinige Ersetzung der Zwischentitel durch Sprache im Tonfilm vor: »Und doch wäre es möglich, sich des Tons zu bedienen, ohne auf die Vorteile des Stummfilms zu verzichten. Der gesprochene Text könnte an Stelle des Zwischentextes treten und nur als Hilfsmittel benutzt werden. Ich stelle mir einen bündigen, neutralen Text vor, der keinerlei visuelle Opfer erforderte. Mit etwas gutem Willen und Verstand müßte dieser Kompromiß zu erreichen sein. Ich bin nur nicht sicher, ob man sich lange daran halten würde, denn die Versuchung durch den künstlichen Dialog, durch die fertige Phrase, vor der wir uns einst aus dem Theater in das goldene Schweigen der Leinwand flüchteten, ist groß. Der Tonfilm läßt uns bei aller Jugendtorheit noch Hoffnung; vom Sprechfilm erwarten wir trotz seiner Anfangserfolge nicht viel« (Clair 1952 [1929], 103).

»Der Stummfilm hatte gerade erst eine neue, noch lallende, aber reine und weltweite Lyrik geschaffen, und nun tönen uns aus dieser Welt abgedroschene Phrasen entgegen, die Dichtung und Traum von der Leinwand treiben. Die imaginären Worte, die wir den Schatten in den Mund legten, waren unendlich viel reizvoller als die präzisen Sätze, die sie nun äußern. Damals sprachen sie die Phantasie an und hatten zum besten Bundesgenossen das Schweigen. Künftig werden sie Albernheiten von sich geben, und man kann nichts dagegen tun, kann sie nicht mehr zum Schweigen bringen.« (Ebd., 102f.)

Das Verschwinden des Stummfilms als eigene Kunstform ist es also, das von ihren bisherigen Verfechter:innen befürchtet wird, wobei für die Krise aber nicht einfach der Ton generell, sondern vor allem das sprechende Audioviduum als ›sprechender Schatten‹ verantwortlich ist. An ihm entzündeten sich somit die intensivsten Diskussionen.

Doch es gibt auch Autor:innen, die den Sprechfilm als Chance des Films begreifen, weil sie den Stummfilm und seine gestalterischen Mittel zum Ende des Jahrzehnts an seine Grenzen gekommen sehen. Als Beispiel für eine solche Position sei Herbert Leisegang erwähnt, der sich in einem Artikel mit dem Titel *Sprechfilm – Rundfunk – Bildfunk – Filmfunk – Zukunftstheater* (2002 [1929]) nicht nur sehr ausführlich mit den Potenzialen des Tonfilms, sondern auch den Möglichkeiten seiner Verbreitung (über Funk) beschäftigt.

»Die kommende Vereinigung von Rundfunk und Film bedeutet mehr als eine bloße Entwicklungsphase, sie scheint vielmehr ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege einer bisher so oft gescheiterten Verwirklichung künstlerischer Massenwirkung werden zu wollen. Schauspielkunst, trotz mancher Bestrebungen doch immer noch mehr oder weniger eine Angelegenheit Einzelner, kann so *auf dem Umwege über die mechanischen Künste* eine Sache Aller, eine wahrhafte Volkskunst werden.« (361; Herv. i. O.)

Während die früheren Filmkritiker:innen also im Kino und ›Kientop‹ noch einen Apparat zur Verdummung des Volkes hatten kommen sehen, sieht Leisegang sehr klar einen Bildungsauftrag, der sich mit Hilfe der Techniken Film und Funk (gerade in ihrer Kombination) realisieren ließe. Mit der Etablierung des Tonfilms wähnt er sich darum »am Vorabend umwälzender technischer Ereignisse« und er kommt zu dem zeitgeistigen Schluss: »[...] die mechanische Kunst ist im eigentlichen *die Kunst* unseres Jahrhunderts« (ebd., 362; Herv. i. O.).

Da Bildfunk und Filmfunk (also Fernsehen) aber noch nicht vollends realisiert sind, sieht Leisegang die größten Konsequenzen der Audiovision zunächst für den Film gekommen, der seiner Meinung nach von den neusten Entwicklungen nur profitieren kann: »*Der Film hatte diese Erfindung nötig, er brauchte diese Auffri-*

schung!« (Ebd., Herv. i. O.). So sei mit »dieser technischen Umgestaltung die Steigerung der künstlerischen Qualität des Films« (ebd., 364) möglich, weil die banalen Zwischentitel durch das dichterisch verfasste »lebendig gesprochene Wort« (ebd.) austauschbar seien und so durch die Sprache als kunstvolle Form auch der Kunststatus des Films gesichert werde.³⁰⁶ Gleichzeitig sei er dennoch lediglich eine »mechanisierte« (ebd., 362) Form der ihm ursprünglich zugrundeliegenden Kunst – des Theaters, dem sich der Film durch den Tongewinn nun wieder anzunähern schiene.³⁰⁷ Den mechanischen ›Künsten‹ käme es laut Leisegang also zu, dass sie erstmals die »Keimzelle« des Theaters – die Präsenz von sprechenden Körpern – in ihre Einzelteile zerlegt und dadurch die »uralte theatralische Totalitätskunst« in »Scheingesichte« und »Scheintöne« gespalten habe (ebd.). Diese erstmalige Trennung in »Augen- und Ohrenkunst« (ebd.) (Film und Radio) sei nun aber von den mechanischen Entwicklungen erneut eingeholt worden:

»Der Hauptvorwurf, den alle Kunstfreunde gegen den Film immer und immer wieder erhoben, betraf die fehlende Wortgestaltung. Da man bis vor ungefähr 10 Jahren noch nicht daran glauben konnte, daß diese zweidimensionalen Schattenfiguren auf der Leinwand einmal anfangen könnten zu sprechen, bezeichnete man diesen Mangel irrigerweise als den Kernpunkt der künstlerischen Minderwertigkeit des Films. Dieser Gedanke muß heute infolge der überraschenden technischen Entwicklungen fallen gelassen werden.« (Ebd., 263)

306 Wobei in Leisengangs Ausführungen doch relativ klar wird, dass er den Film dabei weiterhin als die mindere Kunstform (z. B. im Vergleich zum Theater) ansieht. So urteilt er über den Film: »Mehr als ein formales Kunstwerk zu sein, wird er indessen mit seinen technischen Mitteln niemals zu erreichen imstande sein« (Leisegang 2002 [1929], 364).

307 Darin sieht er allerdings nicht nur für den Stummfilm und Rundfunk selbst (in ihren bisherigen künstlerischen Formen), sondern auch für das Theater eine Gefahr gekommen: »Wir hatten ausdrücklich hervorgehoben, daß unsere beiden modernen Spezialkünste, der Film und der Rundfunk, Sprößlinge der einen großen Urzelle Theater sind. Die furchtbarste Gefahr wird dem Theater dann drohen, wenn beide Künste sich auf ihren gemeinsamen Ursprung zurückbesinnen und sich, jede für sich voll ausgebildet, zu einer ungeheuren Weltmacht neu zusammenschließen. Die heutigen Formen beider sind als Durchgangsstadium zu diesem Endzustand anzusehen. Wie die visuelle Kinematografie ihrem Machtbezirk das Wort eingliedert, so bemächtigt sich von der anderen Seite der nur für das Ohr eingestellte Funk des Bildes (der Fernseher wird ein Bestandteil des Funks werden), der *Bildfunk* ist für uns heute schon ein geläufiger Begriff. Fernseher und Funk bilden die letzte Ergänzung: denn beide bedeuten die Ueberwindung des irdischen Raumbegriffs, der eine für das Auge, der andere für das Ohr. Jedem Nachdenkenden wird es einleuchten, daß es dann nur noch eine Frage der Zeit bedeutet, bis die starre Fotografie im eigenen Heim sich zur kinematografischen Beweglichkeit umwandelt. Das bedeutet natürlich auch das Ende der Lichtspieltheater in jetziger Form. In der Weise wie heute der Funk das Wort von einzelnen Sendern aus ins Haus liefert, wird Europa dann von einigen Zentralen mit dem Lautfilm versorgt« (Leisegang 2002 [1929], 366f.).

Leisegang beschreibt also die (gefunktete)³⁰⁸ Audiovision als die neue, zeitgemäße weil mechanische Form der Kunstverbreitung, bleibt aber insofern dennoch konservativeren Haltungen treu, als er auf lange Sicht weiterhin das Theater als die eigentliche, größte Kunst des Menschen begreift. Das liege vor allem an der zwar schon gesteigerten, aber immer noch unvollkommenen Technik des Films:

»Trotzdem sehen wir uns dieses mechanische Gebilde näher an, wird ein letzter ungelöster, unkünstlerischer Rest bleiben. Die Zweidimensionalität filmischen Geschehen auf der Leinwand dissoniert mit der Dreidimensionalität der Musik oder Sprache. Schattenhafte Flimmergestalten bedienen sich der Ausdrucksmittel bluthafter Menschen.« (Leisegang 2002 [1929], 367)

Der Kontrast von akustischer Realitätsnähe und visueller Artifizialität erscheint Leisegang somit als ein Problem, dass sich potenziell erst mit der Einführung des stereoskopischen und farbigen Films lösen ließe. Dies würde aber wiederum eine zu große Nähe zum Theater bedeuten und daher eine solche »mechanische Form« einer »Guckkastenbühne« (ebd.) den Kunstwert des Films erneut gefährden. Und ein weiterer Punkt spricht gegen das rein mechanische Theater: das Fehlen des »soziologischen Moments« (ebd., 368), womit Leisegang erneut die (schon in Bezug auf den Stummfilm verhandelte) Anwesenheit der Darsteller:innen im Theaterraum im Gegensatz zu ihrer Absenz im Kino meint. Diese »menschliche warme Berührung vom Menschen auf der Bühne zum Menschen im Zuschauerraum« scheint dabei das letzte zu sein, »was ihm von der Technik nicht genommen werden kann« (ebd.). Leisegang entpuppt sich hier als doch nicht so fortschrittsliebend, wie es zunächst den Anschein hat. Implizit geht er davon aus, dass sich das Kino als Kunst durch seine voranschreitenden technischen Innovationen und Optimierungen auf lange Sicht selbst überflüssig mache, wenn man nicht genug aufpasse:

»Die Technik wird den angegebenen Weg zielsicher gehen, aber – man gestatte die subjektive Ansicht – sie wird im siegenden Vorwärtstürmen ihr eigenes Grab schaufeln. Heute noch zieht man dem Theater mit seinen menschlichen Zufällen das präzisere Arbeiten der Maschine vor, es wird die Zeit kommen, wo man sich vor ihrer exakten Präzision angeödet wegwenden wird, und je vollendeter die Technik die königlichste Kunst, die Schauspielkunst, wird reproduzieren können, desto

308 Das Fernsehen sieht er dabei auf lange Sicht als Ziel dieser Entwicklung – und erneut ist und bleibt das »Schauspiel« der zentralste Inhalt: »Damit sind wir beim idealen Endstadium angelangt: Wir setzen uns häuslich in den Klubsessel, drücken auf den Knopf und sehen und hören Schauspielkunst wieder in erster Vereinigung. Das ist der Technik höchster Triumph« (Leisegang 2002 [1929], 367).

tiefer wird die Sehnsucht wieder nach der verlästerten Menschenbühne. Diese Sehnsucht jedoch erfordert eine andere Kultur, die mit heutiger Zivilisation und Technik in *geistigen* Fragen nichts mehr zu tun hat.« (368; Herv. i. O.)

Doch von der »exakten Präzision« ist der Tonfilm zu Beginn noch weit entfernt, weshalb auch die technischen Feinheiten in der Umsetzung der Audiovision thematisiert werden. Vor allem das Verhältnis von Technik und menschlichen Akteur:innen (vor Kamera und Mikrofon sowie auf der Leinwand) steht dabei im Mittelpunkt

Laut/Sprecher: Der Ton als technisches Problem kinematografischer Körper

Die neue Filmtechnik stellt sich für alle Filmschaffenden – von den Darsteller:innen bis zu den Techniker:innen – als eine Herausforderung dar. »Wir hören, daß die berühmten Filmstars von Hollywood verzweifelt nach Sprechlehrern rufen, die sie in die Anfangsgründe der Sprechtechnik einweihen können« – so schildert Leisegang (2002 [1929], 365) das Geschehen und auch Kurt Karl Eberlein (2002 [1928]) beschreibt die Veränderungen, die das neue Medium für die spielende Zunft bedeutet³⁰⁹:

»Zweifellos wird die neue Filmtechnik den Schaunaturalismus, Hörnaturalismus, Spielnaturalismus verstärken und im Guten wie im Bösen manches verändern. Dies trifft zunächst die Filmspieler, die Stars, die weder sprechen noch singen können. Der wie eine Uhr repetierende, sprachlose Schaumime der Jupiterlampen, der grünlich wie eine Wasserleiche in dem Geschrei und Gessumm wie ein Gliedermann schau-spielte [!] und bei Grammophongehul, Lachen und Scherzen Tragisches andeutete, und der schöngebaute Gelbster, halb Mannequin halb Schönheitskönigin, all das wird wohl verschwinden auch wenn man den Spielenden, Wortkauenden fremde Stimmen mitgibt. Die Sprechschauspieler treten hervor, dem Theater entzogen oder entfremdet, dem Filmtheater gewonnen. Was sie sonst im Ablauf eines Abends in spielerischer Ordnung auf der Raumbühne mit organischer tönender Wortgeste gestaltet, das wird nun in Raten und Fetzen, in Tagen und Wochen dem atemlosen Perateuren – Weh dem, der niest! – vorgespielt, den Apparaten zugespielt. Dieser Schein eines Scheines, dies Theater eines Theaters, dies Bild im Bild wird zwischen Natur und Bühne schwankend ein peinliches Zwischen ding, ein Alsob und Wiewenn schaffen, das weder Film noch Theater im Zwischenreiche der Räume und Flächen eine eigene Gesetzlichkeit fordert.« (Ebd., 287)

Alfred Polgar hingegen beschreibt die Auswirkungen eher von Seiten des Publikums aus, bei dem die – im wahrsten Sinne des Wortes – *Übereinstimmung* von

³⁰⁹ Siehe hierzu auch Müller (2003, 174ff.).

gesehenem und gehörtem Menschen zu irritierenden Effekten zu führen droht, nämlich wenn man sich die Stimmen anders vorgestellt habe:

»Dahin nun die wundervollen Texte, die wir von lautlosem Munde ablesen, die leidenschaftlichen Schweigereden der Liebenden, die strahlende Witzigkeit, die den Komikern von stummen Lippen floß! Nicht mehr haben die schönen Frauen im Film die schönen, die edlen Männer die edlen Stimmen, die wir, sie nicht vernehmend, vernahmen, nicht mehr geht das Gesprochene (dank seiner Sublimierung durch die Unhörbarkeit der Sprechenden) geradezu ins Herz, allen höchsten Sinnes voll, den die Phantasie der Hörer ihm zu schenken vermochte [...]. Vorbei mit der vollkommenen Melodie, die wir den hohlen Frauen des Films auf die Lippen legten [...].« (Polgar 1929, 176f., zit. n. Müller 2003, 146)

Während Polgar hier dem Stummfilm nachtrauert, entpuppt sich Eberlein in seiner kritischen Sicht auf den Tonfilm wie Leisegang als eigentlicher Verfechter des Theaters³¹⁰, zu dem er das Kino in seiner neuen Form nicht wirklich als Konkurrenz sieht, weil der geeignete Schauspielstil für dieses neue Medium – wenn überhaupt – noch gefunden werden müsse. Sein Fazit fällt daher in Bezug auf das Konkurrenzverhältnis von Theater und Tonfilm und vor allem den Status des letzteren als Kunst recht eindeutig aus:

»Warum soll es nicht Zeiten ohne Kunst geben, Zeiten der Zwischenkunst? Vielleicht ist der Hiatus, diese schöpferische Pause mehr als nötig? Vielleicht wäre es gut, wenn das Wort einmal ruht, bis es wieder rein, stark und zeugungsfähig ist? Vielleicht brauchen die Maske, der Spielraum, der Spielkörper endlich etwas Ruhe, um wieder neu und eigen zu werden? Vielleicht wächst schon, während der Zirkus, das Stadion, das Kino in Schweiß und Nebel verblaßt, wie eine Osterblume das Theater von Morgen aus dem ungepflügten Boden, in dem so viele Tote ruhn. Vielleicht muß erst der kinetische Mensch ganz sterben, der dumme, bebende, flimmernde Flächenmensch der Maschinenlinse?« (Ebd., 297)

Die »Geburt des Tonfilms«, wie sie von einigen Autoren genannt wird (z. B. Kalbus 1935, 5; Arnheim 2002 [1932], 189), läuft somit bei Eberlein auf einen Tod des Menschen – bzw. einen Opfer- oder Stellvertreter:innen Tod des Audioviduums –

310 Und in gewisser Weise auch des Stummfilms wenn er schreibt: »Vielleicht kommt der Tag, da wir müde der Augen- und Ohrenhurerei reumütig zum stummen, farblosen raumlosen Flächenfilm zurückkehren und seine tonige Naturferne ebenso erfrischend finden, wie man nach dem Genuß der Schab- und Farbstichblätter zu dem reinen Umrißstich und zu den schlichten Holzschnitten zurückkehrte« (Eberlein 2002 [1928], 285).

hinaus,³¹¹ um daraus einen künstlerischen Neuanfang für das Theater möglich zu machen.

Doch nicht nur das mangelnde Vermögen der Schauspieler:innen und das seltsame Verhältnis vom Sprechfilm zum Theater – also von mechanischer Kunst zu ›tatsächlicher‹ Kunst – gefährden den tonfilmischen Genuss, auch die Technik scheint noch nicht in allen Details ausgereift. Dies äußert sich z. B. besonders schön in einer Kritik Rudolf Arnheims zum Film *DAS LAND OHNE FRAUEN* von 1929:

»Soweit wäre alles gut gegangen, wenn nicht der Tonfilm die Zeit für gekommen gehalten hätte, die Personen nun auch sprechen zu lassen. Es geschah also daß Conrad Veidts alte Mutter den Mund öffnete und mit der Trompetenstimme eines versoffenen Elefanten Trostworte flüsterte, die der Sohn nicht minder sonor, jedoch unter Zermalmung aller S-Laute, beantwortete. Nun war das Eis gebrochen, das Sprechen nahm überhand [...], aber keinem wollte die Sache so recht gelingen. Sie sprachen alle mit Pedal, und das S schien von der Zensur gestrichen: ›Verlasse mich nicht!‹ flehte die Dame Nr. 68 und zerriß einen wichtigen Brief, was ein prasselndes Geräusch hervorrief.« (Arnheim 1929, zit. n. Müller 2003, 239)

Müller (ebd.) weist allerdings darauf hin, dass es für die zeitgenössische Kritik und vor allem für die Berliner Kritiker:innen nahezu zum guten Ton gehörte, den Tonfilm im Hinblick auf seine frühen Mängel zu verreißen. Auch das Publikum schien für diese Probleme sensibilisiert, wie eine Schilderung von Walter Jerven aus dem *Filmkurier* von 1930 nahelegt:

»Wenn die Hauptdarsteller sprechen, sieht man auf der Leinwand deren Partner, die nicht sprechen. Auf diese Weise will man die Klippe des Nichtübereinstimmens von Ton- und Mundbewegungen umsteuern! Das Publikum lacht.« (Jerven 1930, zit. n. Müller 2003, 306).

311 Dieser gewünschte Tod des Menschen widerspricht dabei nicht Eberleins eigentlichem anthropozentrischen Denken, das er im Hinblick auf die Kunst (seiner Zeit und generell) so zusammenfasst: »Das perpetuum mobile ist der Mensch, der Zeitgenosse, der Undankbare, der immer Hosiannah und Kruzifixe bereit hält und dabei immer der gleiche Komparse bleibt, während sich auf der Weltbühne das Schicksal unverstündlich gestaltet. Ohne ihn gäbe es weder Film noch Filmproblem, weder Stoff- noch Formfragen, denn der Beschauer schafft unbewußt an dem Schauwerk mit, und es ist zumeist sein Spiegelbild, das wir im Bilde der Filmbühne wiederfinden, weil es für ihn bedacht, auf ihn bezogen, durch ihn verändert, scheinbar den Bildwillen Einzelner, tatsächlich aber die Bildwelt aller zeigt« (Eberlein 2002 [1928], 285). Auch hier also verbinden sich Anthropozentrismus und Anthropomorphozentrismus (des Menschen als Spiegelbild auf der Filmbühne) zu einer Medienreflexion.

Dass aber gerade in der ›Nichtübereinstimmung‹ von Bild und Ton auch Potenziale für seine künstlerische Gestaltung liegen, das wird hier (noch) nicht bemerkt bzw. wird es an anderen Stellen sehr wohl verhandelt, wie noch zu zeigen sein wird. Dennoch – so lässt sich bis hierher feststellen – scheint gerade die Wiedergabe von Sprache für den Tonfilm zu seinem Beginn eine der größten Herausforderungen – sowohl was Frequenzen und Verständlichkeit als auch die Lautstärke betrifft.

Bei Hans Erdmann findet sich in Reaktion darauf eine hierarchische Liste von Klangsorten, die für das Kino Ende der 1920er Jahre am annehmbarsten erscheinen. Diese lautet: 1. Gesangsstimmen, 2. Geräusche, 3. Soloinstrumente (kleines Ensemble), 4. Großes Orchester, 5. Sprechstimme (vgl. Erdmann 2002 [1929], 344). Damit belegt das Audioviduum quasi sowohl den ersten als auch den letzten Platz zugleich. Erdmann begründet die Entscheidung, die Sprechstimme als Schlusslicht zu setzen folgendermaßen:

»An letzter Stelle steht die Sprechstimme, natürlich nicht etwa ihre Verständlichkeit, sondern ihr ästhetischer Wert. Es ist bisher noch kaum annähernd möglich gewesen, feinere Nuancierung des Sprechorgans, ohne die wir natürlich die Sprache als Kunstmittel nicht verwenden können, durch die Tonkamera hervorzubringen. Die Sprache wird gegenwärtig also nur kaschiert gebraucht werden können, wenn gewissermaßen die Unzulänglichkeit der Wiedergabe zum eigentlichen Wirkungsmittel wird, z. B. ein Lautsprecher in der Szene selbst, komische, groteske und grausige Figuren usw.« (Erdmann 2002 [1929], 344)

Die Klangqualität lässt also noch zu Wünschen übrig; wird dieses Problem der stimmlichen Inszenierung allerdings durch Musikalisierung getilgt, so ist der menschlichen Stimme (im Gesang) dennoch der erste Rang der kinematografischen Geräuschwelt zuzuordnen.

Diese Diagnose mangelnder Qualität scheint dabei allerdings ein vorübergehendes Problem, das der technische Fortschritt lösen kann. Folgt man erneut Leisegang (2002 [1929]) so ist es ein entgegengesetztes Qualitätsmerkmal, das in der Kombination von Bild und Ton den Unterschied macht – und zwar nicht die schlechte, sondern die im Vergleich zum Filmbild gerade zu gute Tonqualität. So findet sich bei Leisegang die Schilderung der Unvereinbarkeit von Dreidimensionalität des Raumklangs und Zweidimensionalität der graugestufteten Leinwand, die nur durch 3D-Techniken zu kompensieren wäre. Das gleiche Problem schildert ebenso Eduard Rhein (2002 [1929]), der den »Gleichlauf« als das zentrale Kriterium des Tonfilms bezeichnet. Damit meint er gleichermaßen zeitliche und räumliche Dimensionen von Filmbild und -ton, die stets erst technisch miteinander gekoppelt werden müssten. »Der Künstler mag ihn anders sehen – dem Techniker aber bleibt der Tonfilm immer Bild plus Ton in genau festgelegter zeitlicher

und räumlicher Zuordnung zueinander« so beschreibt Rhein (ebd., 394) die Tücke bzw. Lücke des Films, die im Endeffekt besonders zwei Probleme mit sich bringt: zum einen den »Unterschied zwischen dem zweidimensionalen Bild und der dreidimensionalen räumlichen Wirklichkeit« des Tons (ebd., 396) und zum anderen die möglicherweise auftretenden räumlichen wie zeitlichen Fehlpassungen zwischen Bild und Ton, wobei das zeitliche Problem in der Regel die Synchronität betrifft, das räumliche die verhältnismäßige Positionierung der Tonquelle im Bild (z. B. ein sprechender Mensch) zur Tonquelle im Raum (i. d. R. ein Lautsprecher).

Die zeitliche Ebene ist die von vielen Kritiker:innen am ehesten adressierte, wenn es um eine Qualitätseinschätzung des Tonfilms geht. Auch wenn dabei teilweise anderes als der Mensch (bei Rhein z. B. ein Presslufthammer, ebd., 395) als Beispiel dient, um die Wichtigkeit des »Gleichlaufs« von Bild und Ton zu betonen, stellt der Mensch in dieser Hinsicht ein besonders illustratives Exempel dar, wie auch Pander feststellt:

»Wer gegenwärtig Tonfilme besucht, hat sich vom Reiz der Neuheit noch nicht völlig losgelöst; er hat täglich gelesen, was Synchronismus ist, wie das Frequenzband beschaffen sein muß usw. und kennt alle Fehler, auf die er stoßen kann, theoretisch – mit dem Erfolge, daß er sie ganz bestimmt bei der Vorführung bemerkt. Er sieht den Sprechern und Sängern auf den Mund, wie er es in der Wirklichkeit niemals tun würde, und verfolgt die Lippenbewegungen, um festzustellen, ob sie synchron sind, ob vielleicht zu einer Aufnahme eines amerikanischen Sprechers nachträglich ein deutscher Dialog hinzusynchronisiert ist – all diese Untugenden mögen die Zukunftshörer des Tonfilms vielleicht nicht haben, so daß sie eine stärkere Illusion haben könnten, soweit es sich um die bisher erwähnten Einzelheiten handelt.« (Pander 1930, 470, zit. n. Müller 2003, 305)

Die zeitliche und personelle ›Synchronität‹ ist also das eine Problem, dem sich der Tonfilm ausgesetzt sieht. Aufbauend auf der Tatsache, dass Bild und Ton auch im Tonfilm eben voneinander getrennte Sphären bleiben, schildern Rhein u. a. darüber hinaus die räumlichen Aspekte, die es bei seiner Inszenierung im Kinosaal zu beachten gilt:

»Für den Tonfilm bedeutet diese Tatsache, daß es an sich nicht so sehr darauf ankommt, ob sich etwa beim sprechenden Menschen der Lautsprecher auch tatsächlich dort befindet, wo der Kopf des Schauspielers erscheint. Wir lokalisieren den Klang, der sogar vom anderen Ende der Leinwand herkommen könnte, auf den Kopf des sprechenden Menschen. Daraus aber schließen zu wollen, die Tonquelle brauche also nicht bewegt zu werden (mechanisch oder elektrisch), wäre zum mindesten etwas übereilt.« (Rhein 2002 [1929], 398)

Nicht die räumliche In-Eins-Setzung von visueller und räumlicher Tonquelle ist demnach ein Problem, sondern die Bewegung, die der Film seinen Gegenständen ermöglicht:

»Nicht weil die Tonquelle feststeht, läuft der Schauspieler von seiner Stimme fort, sondern weil der bildlichen Veränderung nicht eine akustische Veränderung entspricht. Überhaupt ergeben sich bei dieser Anordnung recht merkwürdige Erscheinungen. Es kann beispielsweise der Lautsprecher rechts stehen, wenn der zuerst links auf dem Bilde erscheinende Schauspieler, auf den wir den Ton dann lokalisiert haben, sich nach rechts bewegt, also in Wirklichkeit auf die Schallquelle zu, so bleibt doch der Eindruck bestehen, er entferne sich von seiner Stimme.« (Ebd., 399)

Was sich hier anhand des Menschenmotivs im Film offenbart ist somit die eigentliche Dividualität der Individualität des Audioviduums und somit des Mediums Tonfilm. Auch wenn der immersive Eindruck einer klingenden und sichtbaren Welt im Einklang miteinander in ihm möglich scheint, ist diese Verschmelzung von Bild und Ton – hier verhandelt an Körper und Stimme – immer eine Illusion bzw. ein medial erst zu schaffendes Kunststück. Zur Lösung des Problems schlägt Rhein eine Art Stereo- bzw. Surround-System vor, wenn er schreibt:

»Der Fehler ließe sich schon dadurch beheben, daß hinter der Leinwand in mittlerer Höhe mehrere Lautsprecher aufgestellt würden, und zwar ein Lautsprecher links, einer in der Mitte und einer rechts, die vom Vorführer entsprechend den Bewegungen der Sprechenden Person abwechselnd eingeschaltet würden.« (Ebd.)

Allerdings ist für andere eben nicht nur das Problem der Bewegung, sondern tatsächlich auch das der Lautsprecher-Position hinter der Leinwand virulent. So z. B. in der Einschätzung von Alexandre Arnoux, der ebenfalls weniger das zeitliche als das räumliche Synchronitätsproblem des Tonfilms sieht:

»Der erste Eindruck ist niederdrückend. Da der Lautsprecher hinter der Leinwand angebracht ist, kommen die Stimmen immer vom gleichen Punkt her. Die Synchronisation ist zwar gelungen, wirkt aber auf den Zuhörer irritierend. Analysiert man seine Irritation, so findet man heraus, daß die Übereinstimmung von Lippenbewegung und ausgesprochenen Silben strengere Anforderungen an die Natürlichkeit stellt und optische Anhaltspunkte im Raum erfordert. So wohnt man einem skurrilen Lustspiel bei, dessen Personen mit dem Mund Worte formen, denen ein geheimnisvoller, bauchredender Chorführer tief aus dem Innern der Leinwand Ton gibt. Zur Vertuschung dieses Gebrechens und wohl auch aus technischen Gründen vermied der Regisseur während der Wortwechsel Veränderungen der Kamera-Einstellung, was eine gewisse filmische Monotonie, eine schwerfällige Gangart,

ein Stagnieren zur Folge hat und unmittelbar ans Theater mit seinem an der Rampe gesprochenen Text erinnert. Sobald die Schauspieler zu sprechen aufhören, wird es wieder lebendiger, so daß man sich schließlich fragt, ob die Stimme dem Ausdruck nicht mehr schadet als nützt.« (Arnoux 1928, zit. n. Clair 1952, 90f.)

Was Arnoux beschreibt ist also genau das, was die Verfechter:innen des Stummfilms in Bezug auf den Tonfilm fürchteten, nämlich, dass sein eigenes visuelles Bildrepertoire, das er sich über die Jahre erarbeitet hatte, durch den Ton nicht nur akustisch überspielt wird, sondern dass es durch die Anforderungen des Tons zu tatsächlichen Einwirkungen auf die Visualität des Bewegungsbildes kommt – und zwar, indem dieses seine Bewegung verliert, weil etwa statische Einstellungen gewählt werden oder auch die Schnittfrequenz sinkt, um den Menschen im Bild nicht – im wahrsten Sinne – das Wort abzuschneiden (oder zumindest nicht dessen visuelles Aussprechen gegenüber dem Erklingen). Arnoux gibt dabei zu, dass er »ein alter Filmliebhaber« sei und dass ihn das »Spiel in Schwarz-Weiß mit seinem Bildertakt und der Verbannung der leidigen Vokabel« (ebd., 91), das der Stummfilm bietet, mehr zusagt. Und erneut wird dabei die Frage nach dem Tonfilm eine Frage nach Leben und Tod:

»Und nun macht eine ungebetene Erfindung alles zunichte; muß einen das nicht verbittern? So viel Mühe und Hoffnung, um nun doch wieder beim Theater zu landen, dieser zu Tode gehetzten Methode, um das Wort wieder auszugraben und gar auszuposaunen. Ich weiß nicht, ob das Geburt oder Tod ist, was wir erleben. Eins aber steht fest: am Film- und Tonhimmel gehen gewaltige Wandlungen vor; man muß Augen und Ohren offenhalten. [...] Ist es eine Wiedergeburt oder Tod? Man kann's nicht wissen.« (Ebd.)

Auch bei Arnoux wird somit das mediale Problem des Tonfilms anthropozentriert über das Menschenmotiv verhandelt, worin allerdings deutlich wird, dass die große Kunst des Films eigentlich in seiner Ablösung von eben diesem Menschenmotiv bestehen müsste.

Und ein letztes Beispiel sei beigefügt für die Probleme, die sich vor allem an das Menschenmotiv des Films koppeln lassen, wenn es um die technische Verschmelzung seiner körperlichen und stimmlichen Verfasstheit geht. Denn auch Hans Pander beschäftigt sich mit diesen Fragen, wenn er den Tonfilm auf seine Möglichkeiten der Illusionserzeugung hin befragt.

»Der Zuschauer wünscht den Eindruck zu haben, daß der Sänger oder Redner die Töne mit dem Munde, nicht mit einem anderen Körperteile hervorbringt; wohin seine Wünsche bei mehrstimmigem Gesang, bei Orchesterstücken, bei der Wiedergabe des Stimmengewirrs bei Menschenmassen, bei dem ohrenbetäubenden

Geräusch eines Maschinensaals gehen, weiß man nicht, und in gewissen Fällen bringt der Tonfilm sogar Töne, denen im Bilde überhaupt keine Schallquelle entsprechen soll. Das ist der Fall, wenn etwa ein Kulturfilm von einem unsichtbaren Redner durch einen Vortrag begleitet wird, ebenso, wenn der Tonfilm nur die bisher übliche Orchestermusik ersetzen soll. In diesem Falle wird sich aber niemand daran stoßen, wenn die Lautsprecher unterhalb der Bildwand dort ihren Platz haben, wo sich sonst das Orchester befindet.« (Pander 2002 [1929], 391)

Der Tonfilm scheint also auch bei Pander einerseits Einschränkungen unterworfen im Hinblick darauf, ob die sichtbaren und hörbaren Klangquellen (z. B. Mund/Lautsprecher) miteinander korrelierbar sind, andererseits aber scheint er auch andersartige Freiheiten mitzubringen, die die variierende Kombination von Bildern und Tönen erlaubt. »Die wirkliche und die scheinbare Tonquelle können bei einer Tonfilmvorführung übereinstimmen« (ebd., 389), so beschreibt es Pander zunächst, aber wie sich in seinen weiteren Ausführungen zeigt, müssen sie es nicht unbedingt.

Diese Freiheit von Bild- und Tonebene generiert aber in Bezug auf die räumliche Dimension noch zwei weitere Probleme, nämlich im Hinblick auf Proportionen und Lautstärken. In Bezug auf die Lautstärke (z. B. von Menschenstimmen) könne im Kino laut Pander »[v]on Natürlichkeit oder Unnatürlichkeit [...] überhaupt nicht mehr die Rede sein« (ebd., 391) und auch durch die variierende Einstellungswahl des Filmbildes sei eine einheitliche Übereinstimmung von Klangvolumen und sichtbarem Setting nicht in der gleichen Varianz möglich. So sei »[g]ewöhnlich [...] das projizierte Bild, soweit es sich um die Darstellung von Menschen handelt, übergroß im Vergleich mit den Originalen, und bei Groß- und Teilaufnahmen finden sich ganz ungewöhnlich starke Vergrößerungen«, im Gegensatz zu Landschaftsaufnahmen z. B. – so Pander (ebd.). Der Abstand des Publikums zur Leinwand könne diese Ton-Bild-Diskrepanzen zwar hin und wieder kompensieren, aber generell seien die visuellen Varianzen problematisch für einen naturalistischen Ton, der sich über alle Einstellungen hinweg als solcher erhalten sollte. Die zuvor für den Stummfilm festgestellten perspektivischen Verzerrungen des Menschen, die z. B. Salten (1992b [1913], 364) über die Standardisierung der Leinwand und deren feste Verpflichtung auf das Menschenmaß als Maßstab kompensieren wollte,³¹² wären im Angesicht des Tonfilms der einzige Weg diese scheinbar illusionsgefährdenden Sprünge zwischen Bild und Ton zu vermeiden. Dass es aber genau diese Sprünge und Inkonsistenzen zwischen Bild und Ton sein könnten, die den Kunstwert des Films aus Stummfilm und Rundfunk ins »neue« Medium herüberretten, auch diese Idee entwickelt sich relativ früh.

312 Siehe Kapitel 3.1.2.

3.3.2 | Synchronität, Asynchronität, Kontrapunktik

Anhand der Reflexion der geschilderten technischen Problemstellungen und Herausforderungen des Tonfilms durch seine Kritiker:innen und Macher:innen, schärft sich somit ein Bewusstsein dafür, dass mit der *Entkopplung* von Bild und Ton in ihrer Aufzeichnung sowie ihrer *Rekopplung* im fertigen Film Freiheiten gegeben sind, die es eben nicht nur im Hinblick auf weitere Fortentwicklungen des Films zu überwinden gilt, sondern die sich – ganz im Gegenteil – gerade künstlerisch nutzen lassen. Es findet daher eine intensive Auseinandersetzung mit den Grenzen und Potenzialen von Synchronität, Asynchronität und Kontrapunktik statt. So schildert z. B. der zunächst tonfilmkritische Clair auch Möglichkeiten, die die ins Audiovisuelle verdoppelten Mittel des Tonfilms produktiv ausnutzen, etwa in Bezug auf die Dialoggestaltung. Ähnlich wie Jerven beschreibt er dabei eine Gesprächssituation, in der auf der Bildebene von den Sprechenden »weggeschnitten« wird, allerdings nicht zum Zweck der Kaschierung von technischen Unzulänglichkeiten, sondern, dem entgegengesetzt, als Stilmittel von Eigenwert.

»Jedenfalls zeigen uns die Sprechfilmdialoge, daß es meist interessanter ist, das Gesicht des Zuhörenden als das des Sprechenden zu sehen [...]. Das ist schon ein beachtlicher Schritt vorwärts und ein Zeichen, daß der Tonfilm aus den Kinderschuhen heraus ist, aus der Zeit, als der Mund des Schauspielers sich im gleichen Augenblick zu öffnen hatte, in dem der Ton erklang, um dem Beschauer das gute Funktionieren des Mechanismus zu zeigen. Die besten Ton und Sprecheffekte werden durch den abwechselnden Gebrauch von Bild und Ton erzielt, nicht durch deren Gleichzeitigkeit. Vielleicht ist diese erste sich aus dem Chaos lösende Regel eines der technischen Axiome von morgen?« (Clair 1952 [1929], 99)

Der ästhetische Mehrwert des Tonfilms ergibt sich hier also eben nicht aus seiner technischen Realisierbarkeit, die das Audioviduum ermöglicht, sondern gerade aus der Abkehr von dieser Gestalt(ungs)option. Das wechselnd unvollständige bzw. zu vervollständigende Audioviduum dient so in produktiver Weise der medienreflexiven Demonstration der Dividualität des Audiovisuellen.

Dass Clair mit der Antizipation dieser Axiomatik nicht ganz unrecht hat, zeigt ein Blick auf das bereits im Jahr zuvor veröffentlichte *Manifest zum Tonfilm* von Sergej M. Eisenstein, Wsewolod I. Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow (2001 [1928]), das schließlich zu einem der vielbeachteten Texte in Bezug auf die Tonfilm-Etablierung wird.³¹³

313 Wie Müller (2003) zum Tonfilmmanifest ausführt: »Die Bedeutung dieser Theorie wird von der Filmgeschichtsforschung und Filmtheorie unterschätzt, weil man ihren Niederschlag zu sehr allein in den Filmen der russischen Regisseure selber suchte. Das *Tonfilm-Manifest* beeinflusste

Audiovisuelle Kontrapunktik: Das Tonfilmmanifest

Im sogenannten Tonfilmmanifest setzen sich Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow (2001 [1928]), ausgehend von ihren Konzeptionen einer formalistischen Montagetheorie, mit den Auswirkungen auseinander, die der Ton im Hinblick auf die visuellen Gestaltungsweisen des Films entfaltet. Während Farbe und Stereoskopik, die potenziell als nächste Schritte in der Transformation der Filmkunst anstünden, die Montage wenig beeinflussten (vgl. ebd., 55), sei der Ton ein entscheidenderer Faktor im Gefüge des Films. Die Autoren starten daher mit der Feststellung:

»Es ist bekannt, daß das elementare (und einzige) Mittel, das dem Film eine solche mächtige Kraft gegeben hat, die MONTAGE ist. Die Anerkennung der Montage als vorrangigem Gestaltungsmittel ist zum unbestreitbaren Axiom geworden, auf dem eine weltweite Filmkultur errichtet wurde.« (Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow 2001 [1928], 54; Herv. i. O.)

Das heißt in der Konsequenz, dass der Ton diese Vorherrschaft der Montage nicht stören darf bzw. dieser Logik zu unterwerfen ist. Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow befürchteten allerdings, dass bei der Tonfilmproduktion »die Klangaufzeichnung naturalistisch durchgeführt wird« und somit »in einer Weise, die genau mit der Bewegung auf der Leinwand korrespondiert und eine gewisse *Illusion* sprechender Menschen oder hörbarer Objekte etc. vermittelt« (ebd., 55; Herv. i. O.). In dieser Synchronität als »naturalistischem« Verfahren sehen die Autoren jedoch einen entscheidenden Widerspruch zu den Logiken der Montage, weshalb sie sich gegen diesen Modus des Originaltons wenden:

»Den Ton in diesem Sinne zu verwenden, würde aber die Zerstörung der Montage-Kultur bedeuten, denn jegliche ÜBEREINSTIMMUNG zwischen dem Ton und einem visuellen Montage-Bestandteil schadet dem Montagestück, indem es dieses von seiner Bedeutung löst. Dies wird sich zweifellos als nachteilig für die Montage erweisen, da es sich in erster Linie nicht auf die Montage-Teile auswirkt, sondern ihre ÜBERLAGERUNG. NUR EINE KONTRAPUNKTISCHE VERWENDUNG des Tons in Beziehung zum visuellen Montage-Bestandteil wird neue Möglichkeiten der Montage-Entwicklung und Montage-Perfektion erlauben. [...] DIE ERSTE EXPERIMENTELLE ARBEIT MIT DEM TON MUSS AUF SEINE DEUTLICHE ASYN-

jedoch zumindest in Deutschland die Erwartungen an die Tonfilmästhetik auf breiter Ebene und bewirkte, dass man sich vom Tonfilm eine ebenso radikal neue Kunstform versprach, wie es der Stummfilm in der Kultur gewesen war. Das »*Tonfilm-Manifest*« hatte in Deutschland jedoch nicht nur auf die allgemeinen Erwartungen an die Tonfilmästhetik Auswirkungen, sondern auch auf die frühe Tonfilmproduktion und machte sich sogar bis in konzeptionell ausgewiesene »Publikumsfilme« hinein bemerkbar« (ebd., 18; Herv. i. O.).

CHRONISATION MIT DEN VISUELLEN BILDERN AUSGERICHTET WERDEN. Nur eine solche Operation kann die notwendige Konkretheit herbeiführen, die später zur Schaffung eines ORCHESTRALEN KONTRAPUNKTES visueller und akustischer Bilder führen wird.« (Ebd., 55f.)

Pudowkin schreibt diese Idee einer Kontrapunktik schließlich in seinem Buch *Über die Filmtechnik* (1961 [1928]) weiter fort. Seiner Meinung nach dürften Bild und Ton eben »nicht durch naturalistische Nachahmung aneinander gekettet sein« (ebd., 217), sondern müssten sich unabhängig voneinander entfalten, was dann allerdings auch Konsequenzen für die Art des Tons hätte.

»Freilich verstehe ich unter dem Ausdruck ›Tonfilm‹ keinen Dialogfilm, in welchem die Sprache UND verschiedene Geräuscheffekte genau mit dem entsprechenden Bild auf der Leinwand synchronisiert sind. Solche Filme sind nichts anderes als eine Art photographierte Theaterstücke. Die wirkliche Zukunft gehört einem Tonfilm anderer Art.« (Ebd., 202)

Und er konkretisiert dies in einer Forderung:

»Niemand sollte man jedoch auf der Leinwand einen Menschen zeigen, dessen Rede genau mit der Bewegung seiner Lippen synchronisiert ist. Das ist billiges Nachäffen, ein bloßer Trick, der keinem etwas nützt.« (Ebd., 203)³¹⁴

Sprache und menschliche Stimme sind also nicht kategorisch aus Pudowkins filmischen Gestaltungsmitteln ausgeschlossen, aber wenn sie auftauchen, dann nicht in Dialogen oder anderen Formen lippensynchroner Rede. Stattdessen solle man sich den Umgang mit Ton, Sprache und Bild wie die verschiedenen Stimmen und Melodien eines Orchesters vorstellen, so Pudowkin (vgl. ebd.). In dieser Konzeption eines orchestralen Tonfilms, in dem sich Bild und Ton kontrapunktisch ergänzen und dadurch erst künstlerische Potenziale freisetzen, erweist sich Pudowkin als klarer Verfechter des Tonfilms, den er auch als »das größte Ausdrucksmittel von heute und von morgen« (ebd., 238) bezeichnet. In der Gestaltung dieser neuen Form sieht er die »Zukunft« (ebd.) eines produktiv erweiterten Kinos der Audiovision:

314 Diese Äußerung ist dabei auch in einer gewollten und expliziten Abgrenzung zum Theater begründet: »Ich glaube, daß nur eine Entwicklung in diese Richtung den Film von der Bühnennachahmung befreit und ihn über die Grenzen, die dem Theater gesetzt sind, hinauswachsen läßt, Grenzen der Vorherrschaft des gesprochenen Wortes, der Unveränderlichkeit in der Lage des Bühnenbildes und der Requisiten, der Abhängigkeit der Handlung wie auch der Aufmerksamkeit des Publikums vom Schauspieler, des Zusammenschrumpfens der weiten Welt zu einem einzigen Zimmer ohne vierte Wand« (Pudowkin 1961, [1928], 231f.).

»[D]er Tonreichtum wird überwältigend sein. Alle Geräusche der ganzen Welt, angefangen beim Flüstern eines Menschen, dem Weinen eines Kindes bis zum Donnerschlag einer Explosion! Der Expressionismus des Films kann unerhörte Tiefen erreichen. Er kann den Zornesausbruch eines Menschen mit dem Brüllen eines Löwen in Verbindung bringen. Die Sprache des Films wird die Ausdruckskraft der Sprache der Literatur erhalten.« (Ebd., 202f.)

Was sich in dieser Schilderung Pudowkins aber, ebenso wie schon im Tonfilmmanifest, ankündigt, ist dass in diesen Beschreibungen des neuen Films der Mensch mehr und mehr in den Kontext der weiteren Geräusche eingegliedert wird, was auch daran festzumachen ist, dass in vielen der (schon zuvor zitierten) Texte der Mensch oftmals nur »ein Beispiel unter anderen« ist (wie schon bei Saltens Hunden und Pfeifchen). Auch in den Restriktionen, die Pudowkin und das Tonfilmmanifest für die Verwendung von Klang im Film festsetzen, ist dabei zu bemerken, dass es stets auch darum geht der Sprache keinen vorrangigen Status vor anderen Formen des Geräuschs einzuräumen. Der Anthropozentrismus, der in den früheren Ansätzen zum Film und auch zum Rundfunk noch zu spüren ist, weicht also einer stärkeren Egalisierung seiner Motive und dadurch einer hetero-generen Auseinandersetzung mit dem Medium selbst. Gleichzeitig ist in diesen Ausschließungsmechanismen und Argumenten gegen »naturalistische« Originaltöne eine klare Absage an das Audioviduum implizit, die für die hier vorliegende Arbeit natürlich höchst interessant ist: Es scheint, dass die zuvor ausgefochtenen Kämpfe um Film und Funk als eigenständige Kunst- und Kommunikationsformen hier ihren Nachhall finden. Während diese sich zunächst am Audioviduum (als utopischem Maßstab) insofern abarbeiten, als die jeweils fehlende Stimme und der fehlende Körper des medialisierten Menschen zunächst von einem *Mangel* zur einzigartigen *Qualität* erhoben werden müssen, wird nun – nachdem das Audioviduum möglich ist – erneut sein Ausschluss zum zentralen Kriterium auch einer Theorie des Tonfilms. Dem Audioviduum wird seine Unteilbarkeit (Individualität) versagt, sodass es weiterhin (maximal) entweder als nur-sichtbares oder nur-hörbares Verwendung finden soll. Diesen Ideen wird noch weiter zu folgen sein.

Doch es gibt wenigstens einen Bereich, in dem der Mensch auch in Zeiten des Tonfilms im Zentrum bleibt, nämlich der Bereich der Synchronisation für den internationalen Markt. Auch auf dieses Problem sieht Pudowkin den kontrapunktischen Film als Antwort, wenn er über seine Konzeption des Films als Bild-Tongetrenttes Machwerk schreibt:

»So stelle ich mir einen Film vor, der tönt, und ich möchte darauf hinweisen, daß ein solcher Film im eigentlichen Sinne international wäre. Worte und Geräusche,

die man hört, aber auf der Leinwand nicht entstehen sieht, könnten in jede Sprache übertragen und je nach dem Land für den Film ersetzt werden.« (Ebd.)³¹⁵

Da aber – entgegen Pudowkins Idee – der massentaugliche Tonfilm der Zeit in der Regel (auch) Sprech- und Dialogfilm bleibt, ist auch die Frage der audioviduellen Verschmelzung über Körper-, Sprach- und Landesgrenzen hinweg ein zentrales Thema. Weil diese Debatten folglich exklusiv um das Audioviduum kreisen, sei auch auf sie ein kurzer, exemplifizierender Blick geworfen.

Mit fremden Zungen über falsche Lippen: Synchronfassungen und problematische Internationalität

Das Problem, dass sich dem Tonfilm im Hinblick auf die menschliche Stimme stellt, wird deutlich, wenn man zunächst in einen vor seiner Etablierung angesiedelten Text von Oskar Kalbus hineinliest, der 1920 über den Stummfilm schreibt:

»Der Film steht abseits vom Babelgewirr der Sprachen, er ist das einzige wahrhaftige Verständigungsmittel der Nationen, das Esperanto der Seelen. Der Film kann, aus dem Hirn eines wahren Künstlers geboren, Weltkriegswunden heilen und Menschheitsgedanken vermitteln. Das ist der unverkennbare Wert der Stummheit des Films.« (Kalbus 2002 [1920], 137)

Genau dieses visuelle »Esperanto der Seelen« ist aber natürlich darauf angewiesen eine möglichst weltweite Verbreitung zu finden, was wiederum im Hinblick auf den Tonfilm und seine visuelle Offenheit bei sprachräumlicher Geschlossenheit zum Problem wird. Auch Leisegang (2002 [1929]) verweist auf diese Problematik, wenn er bezüglich der Umstellung vom Stummfilm auf den Sprechfilm schreibt:

»Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den wirtschaftlichen Bedenken dieser Entwicklung im einzelnen nachzugeben. Nur das schwierigste und bisher noch

315 Auch im Tonfilmmantifest wird auf diese Idee einer vereinfachten Internationalisierung der Filmkunst selbst unter Vorzeichen des Tons hingewiesen: »Der Ton wird, wenn er als neues Montage-Element verstanden wird (als ein vom visuellen Bild getrennter Faktor), zwangsläufig gewaltige Möglichkeiten zum Ausdruck und zur Lösung der kompliziertesten Aufgaben mit sich bringen, die wir jetzt mit den Mitteln einer mangelhaften Filmmethode, nämlich der ausschließlichen Arbeit mit visuellen Bildern, nicht lösen können. Die KONTRAPUNKTISCHE METHODE für die Konstruktion des Tonfilms wird das INTERNATIONALE KINO nicht schwächen, sondern statt dessen seine Bedeutung zu unvergleichlicher Kraft und kultureller Höhe steigern. Eine derartige Methode würde sich nicht, wie das Abfilmen von Dramen, auf einen nationalen Markt beschränken müssen, sondern wird wie niemals zuvor die Möglichkeit bieten, eine filmisch gestaltete Idee weltweit zu verbreiten« (Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow 2001 [1928], 55f.; Herv. i. O.).

gänzlich ungelöste Problem der *Internationalität des Sprechfilms* sei herausgegriffen. Augenkunst hat vor Ohrenkunst den großen Vorteil, nicht an sprachliche Grenzen gebunden, also international zu sein; und gerade die schwer ringende deutsche Filmindustrie, die die Weltmarktsproduktion an zweiter Stelle beherrscht (Amerika versorgt heute den Markt mit 85-90%, nach Amerika kommt Deutschland vor Frankreich mit 4%), muß, um sich behaupten zu können, auf diese Internationalität höchstes Gewicht legen. Sie ist aber außerordentlich gefährdet, sobald jeder Film die Sprache seines Herstellungslandes spricht, die ihn selbstverständlich in den meisten Fällen für anderssprachige Nationen untauglich macht.« (Ebd., 366; Herv. i. O.)

Über die Frage der Sprache halten somit nationale, kulturelle, wirtschaftliche und politische Gesichtspunkte Einzug in die Tonfilmdebatten. Leisegang verbindet diese Ebenen aber auch mit ästhetischen Fragen, indem er die Unterschiede zwischen europäischem und amerikanischem Filmgut in Bezug auf den Einsatz des Dialogs differenziert: Während Erstere den Tonfilm stärker als »Lautfilm« interpretierten in dem eine »Vereinigung von Sprech- und Augenkunst« stattfindende (ebd., 364), konzipierten »die Amerikaner« den Tonfilm eher als musiklastige Filmoperette,

»d.h. sie halten das gesprochene Wort im Kino für eine »Kinderkrankheit«, die nach spätestens einem Jahr überwunden sein wird. Anstelle des ernsteren Wortes glauben sie an die leichtere Musik. Stellt sich Europa also zum Lautfilm, so bekennt sich Amerika zum Ton- oder Musikfilm.« (Ebd., 364f.)

Ähnlich erläutert auch Oskar Kalbus (1935) rückblickend die national spezifischen Unterschiede zwischen einem »Amerika im Tonfilmtaumel« (ebd., 9), in dem die Umstellung auf die neue Technik sich ab 1927 sehr rasant vollzieht, und dem deutschen Verhältnis zum Tonfilm. Bei ihm ist es, im Sinne einer nationalstaatlichen und damit einhergehend kulturellen Differenzierung, dabei erneut das US-amerikanische Kino, das eher Musik und Gesang favorisiert, während er dem deutschen Film eine Affinität zur »Wortkunst« zuschreibt:

»Hollywooder Künstler wollten vom vertonfilmten Theater, vom Bühnenersatz nichts wissen, und so galt damals der reine, hundertprozentige Sprechfilm so gut wie überwunden. Die menschliche Sprache sollte aus dem tönenden Film zwar nicht völlig ausscheiden, sie sollte aber nur als Sprech- oder Dialogpartie dort eingestreut werden, wo sie einen besonderen Sensationswert oder für eine bestimmte Situation einen dramatischen Höhepunkt erreichen kann. So wird man verstehen, daß der Amerikaner lange Zeit die Zukunft des Tonfilms erblickte in der »Musical Comedy«, einem Gemisch von Operette, Revue und Spielfilm. Die

Spielhandlung ist hier immer eine süßliche Liebesgeschichte mit sensationellem Einschlag und humoristischen Kontrastwirkungen, und dazu immer und überall Schlager, Tanznummern, Girlparade. [...] Diese ›Musical Comedies‹ bildeten lange Zeit das ganze Arbeitsgebiet von Hollywood und seiner Tonfilmproduktion, auf jeden Fall so lange, bis die Deutschen in Temephol und Neubabelsberg deutsche Filmkunst und deutsche Tonkunst zu einem Ganzen zusammenschweißten und hieraus eine neue Tonfilmdramaturgie schufen, vor der die Amerikaner die Augen groß und ängstlich aufrißen.« (Ebd., 9)

Kalbus proklamiert hier also eine durchaus politisch interpretierbare Konträrstellung zwischen Amerika und Deutschland, indem er nationalkulturelle Unterschiede an den Menschenmotiven ihrer jeweiligen Kinos festmacht (amerikanische Girlparade vs. deutsche Film- und Tonkunst). Doch das ist eben nicht das einzige Problem.

Das nächste ist die Schwierigkeit, diese unterschiedlichen Kinos dennoch zueinander durchlässig werden zu lassen, indem man die in ihnen genutzten Sprachen über Synchronisationsverfahren³¹⁶ übersetzbar macht. Müller (2003) und Wahl (2005) geben in ihren Auseinandersetzungen mit dem Tonfilm und seiner Etablierung sehr ausführliche Überblicke zu den Debatten, die sich um dieses Problem entwickeln, und schildern jeweils die vehemente, differenzsetzende Ablehnung, die der Neu-Kombination von Körpern und Stimmen in der Nachsynchronisation entgegenschlägt. So werde durch diese »jener Sinn verfälscht, mit dem man lebende Ganzheiten sieht und erfasst und unterscheidet von Mißgeburten, Zwittergebilden, mechanischen Krüppel-Produkten« – so ein Zitat aus der *Vossischen Zeitung* von 1933 (zit. n. Wahl 2005, 116), und auch laut einem Artikel im *Kinematograph* vom 29. Oktober 1930 sei die Synchronisation »nicht glücklich, weil die Stimme kein Zufall ist, sondern zu einer ganz bestimmten Persönlichkeit gehört, jener Persönlichkeit nämlich, die man auf der Leinwand sieht und welche die Zuschauer gleichzeitig zu hören wünschen« (o. A. 1930, zit. n. Müller 2003, 302). In diesen Beschreibungen wird also die Zulässigkeit des Audioviduums an die normierende Vorstellung eines Menschen geknüpft, der körperlich wie persönlich »ganz«, unversehrt und nur dadurch als in-dividuell zu denken ist, während abweichende Varianten als monströse Abnormitäten oder persönlichkeitsgefähr-

316 Müller z. B. schildert mehrere Verfahren, die zur Internationalisierung der Filme genutzt wurden: »die Aufführung im Original mit Zwischentiteln in landessprachlicher Übersetzung / die stumme Aufführung mit landessprachlichen Zwischentiteln / die Aufführung im unbearbeiteten Original / die Produktion polyglotter Filme / die Produktion von Mehrsprachenversionen / die Aufführung mit Untertiteln / die Aufführung landessprachlich synchronisierter Filme« (Müller 2003, 292)

dende Eingriffe diskreditiert werden.³¹⁷ Die Individualität – also die Ganzheit und Unteilbarkeit – des Audioviduums wird somit nicht nur von der Synchronität von Bild und Ton abhängig gemacht, sondern ebenso von ihrer Übereinstimmung mit einer vorausgesetzten außerfilmischen Individualität der aufgezeichneten Körper und Stimmen – wie es z. B. auch in der *Lichtbildbühne* vom 30. Dezember 1930 eingefordert wird:

»Selbst wenn es gelingt, durch geschickten Schnitt und Dialog eine technisch vollkommene, nämlich 100prozentige synchrone Arbeit zu erreichen, selbst dann ist das ganze System widersinnig. Denn die Stimme ist ein Teil der Persönlichkeit des Menschen, und man kann nicht auf Dauer dem Publikum Mary Pickford mit der synchronisierten Stimme von Fräulein Meyer zeigen oder Emil Jannings mit der spanischen Stimme irgendeines Senor.« (H. F. 1930, zit. n. Müller 2003, 302)

Auch Wilhelm Karl Gerst fasst in einem Text zur »künstliche[n] Berechtigung des synchronisierten Films« (1931) in *Die Filmtechnik* diese zeitgenössischen Diskurse zusammen. So erscheine es dem Gros des Publikums und der Kritik als nicht zulässig eine

»im Filmbild dargestellte Rolle durch einen anderen Künstler sprechen zu lassen, als durch den, dessen Bild der Film zeigt. [...] eine Rolle in einem Film könne doch nur von einer künstlerischen Persönlichkeit erfaßt werden [...]. Ein Kritiker faßte seine ablehnende Meinung kürzlich in den Satz: »Sprache ist Leib«. Damit wollte er sagen, daß die Stimme ein Teil der körperlichen Wesenheit des Schauspielers sei und daß dessen Stimme nicht durch die eines anderen Menschen ersetzt werden könnte.« (Gerst 1931, zit. n. Müller 2003, 303)³¹⁸

317 Michael Wedel (1998) spricht im Zusammenhang mit der Synchronisation z. B. auch von einer »schizophrene[n] Technik« und Kurt London schildert sie zeitgenössisch als »gespenstische Technik« (London 1932, zit. n. Müller 2003, 305).

318 Auch Müller selbst nimmt eine Zusammenfassung des Anti-Synchron-Diskurses vor, in dem sie vor allem die Schaffung eines »künstlichen Menschen« als Problem identifiziert: »Denn der Tonfilm erzeugte durch die Synchronisation erstmals einen synthetischen, »virtuellen« Menschen, dessen Körperlichkeit keine Einheit mehr ist. Selbst wenn es sich nur um ein medial erzeugtes »Mensch-Produkt« handelte, so schuf die Synchronisation durch die Verschmelzung der optischen Erscheinung des Körpers eines Schauspielers mit der Wiedergabe der Stimme eines anderen doch einen »Menschen«, der nicht existierte. Bei diesem Aspekt überschneiden sich die Bereiche Tonfilmtechnik, Ästhetik und Kultur des Fiktionalen, weil man sich zum ersten Mal damit konfrontiert sah, dass die gültigen Konventionen fiktionaler Darstellungen durch eine Technik ästhetisch gebrochen wurden. Die Abwehr der Zeitgenossen gegen die Synchronisation war entsprechend auch nicht ethisch, sondern ästhetisch motiviert« (Müller 2003, 20). Dies ist natürlich insofern interessant, als Vertov, Tynjanov, Pudowkin und andere im »künst-

Das menschliche Individuum scheint sich also insofern auf das mediale Audioviduum auszuwirken, als die audiovisuelle Spaltung überwunden werden muss zugunsten der Repräsentation ›ganzheitlicher Menschen‹ – verstanden als solche mit Stimmen und (genormten) Körpern. Doch Gerst selbst ist anderer Meinung. Ähnlich wie Clair und die russischen Formalisten³¹⁹, sieht er in der Synchronisation ein eigentlich produktiv nutzbares, künstlerisches Ausdrucksmittel, in einem Medium (Film), das ohnehin den Menschen fragmentiere und in wechselnden Größen und Anschnitten zeige. Es sei daher »unwesentlich, ob die Sprache, die wir im Film hören, von demselben Menschen stammt, dessen Körper wir im Film sehen, oder ob es der Technik möglich geworden ist, zu diesem Bilde die Stimme eines anderen Menschen einzufügen«, so Gerst (ebd.). Dennoch ist dies laut Müller (2003, 304) eine Ansicht, die sich (zumindest zunächst) nicht wirklich durchzusetzen vermag. Den Filmschaffenden bleibt also nur übrig, Modalitäten zu finden, mit denen diesen Problemen körperlicher und stimmlicher Ganzheit zu begegnen ist:

»Die dem Sprechdoppel gestellte Aufgabe ist, sich in die Rolle einzuleben, die ein anderer vorgespielt hat und sich trotzdem eine gewisse Individualität zu wahren; denn ein Kopieren schlechthin kann nie zu einer befriedigenden Darstellung führen.« (Fch. 1932, zit. n. Müller 2003, 308f.)

– so beschreibt ein gleichnamiger Artikel in *Der Kinematograph* »Das Versionen-Problem« (1932). Bei der Wahl der jeweiligen Stimmenbesetzung müsse deshalb diese sonst so stabile Verbindung des Menschen mit seiner Stimme Beachtung finden:

»Die Auswahl der Versionensprechers [!] wird dadurch noch erschwert, dass der Zuschauer, wenn er das Bild eines Menschen sieht, sich eine gewisse Vorstellung macht, wie dieser Mensch voraussichtlich sprechen wird; es besteht eine Art von Kongruenz zwischen stimmlicher und bildhafter Persönlichkeit, sind wir hierin getäuscht, so wirkt das Ganze unwahr und unbefriedigend.« (Ebd., zit. n. Müller 2003, 309)

Es bleibt also festzuhalten, dass – trotz der parallel z. B. von den russischen Formalisten unternommenen Bemühungen um Kontrapunktik und Asynchronität – das Problem der Sprache im Tonfilm im Hinblick auf seine Nachsynchronisation

lichen Menschen‹ – parallel zu den Tonfilmdebatten am Übergang zu den 1930er Jahren – den eigentlichen Sinn und Zweck des Films sehen. Siehe auch Kapitel 3.1.4.

319 Wobei diese natürlich Lippensynchronität generell ablehnen.

und Internationalität bestehen bleibt.³²⁰ Das Audioviduum steht also auch hier im Zentrum der Verhandlung des Tonfilms als »neuem« Medium. Was sich in diese Debatten um eine Art unumgängliche und einmalige Verbindung vom Menschen und seiner Stimme zudem einschreibt, ist ein weiterer Aspekt, der im Hinblick auf den Tonfilm relevant wird, nämlich seine dokumentarischen Qualitäten bzw. sein »Naturalismus«.

Der Naturalismus des sprechenden Menschen

Wie schon in Bezug auf Pander und auch Leisegang angedeutet, spielt die Frage der Realitätsnähe des Films innerhalb der Tonfilmdebatte eine ebenfalls zentrale Rolle.³²¹ So hatte Leisegang bereits die unterschiedliche Realitätsnähe von 3D-Ton und 2D-Bild als problematisch angemerkt, die quasi nur über Stereoskopik und Farbe zu überbrücken sei (vgl. Leisegang 2002 [1929], 367). Und auch Pander (2002 [1929]), der sich vor allem mit der Illusionsfähigkeit des neuen Mediums befasst (etwa in Bezug auf die Platzierung von Lautsprechern; s. o.), sieht mit dem Tonfilm einen weiteren Schritt zur vollständig realistischen Kunst getan:

320 So schreibt René Clair etwa noch 1952 zur Frage der Synchronfassung: »Dies Problem harret noch immer seiner Lösung, und der Turmbau zu Babel ist nach wie vor das Symbol des Tonfilms. Die Beschriftung ausländischer Filme, die den Beschauer zum Lesen zwingt, statt daß er sieht und hört, ist ein Unding, und von der Synchronisation sagt Jean Renoir mit Recht, ihr Erfinder wäre im Mittelalter auf den Scheiterhaufen gekommen. Einem Körper eine fremde Stimme zu geben sei so schlimm wie Hexerei. Es nimmt Wunder, daß sich die Schauspieler, die doch sonst, was ihren Ruhm und das Prestige ihres Standes betrifft, so empfindlich sind, diese degradierende und standeswidrige Praktik gefallen lassen« (Clair 1952, 96f.).

321 Erneut sei hier auf Müller (2003) verwiesen, deren Buch *Vom Stummfilm zum Tonfilm* ja die zentrale These aufstellt, dass sich die frühen Tonfilmtechniken deshalb zunächst nicht etablierten, weil sie als Tatsachenmedium wahrgenommen wurden und sie dadurch für die Frage der Kunst nicht relevant bzw. eher hinderlich erschienen. Erst mit der Durchsetzung der Idee, dass der Film ein Medium des Fiktionalen sei (und eben nicht des Dokumentarismus), habe sich der Film als Kunst etablieren können. Die Verfremdung durch den fehlenden Ton sei dabei ein wichtiger Grund für diese mögliche Abgrenzung (vgl. ebd., 14). Müller fasst dies so zusammen: »Diese Ausrichtung auf einen materialtechnischen »Realismus« filmischer Darstellungen war unvereinbar mit dem Anspruch, der Kultur des Fiktionalen anzugehören, die verlangt, dass die Differenz fiktionaler Äußerungen und Darstellungen von der empirischen Wirklichkeit und auf diese bezogene Äußerungen und Darstellungen deutlich erkennbar signalisiert werden muss. Sein Verstummen, so die hier zu diskutierende These, war die Antwort des Films auf diese Prämisse, um sich in der kommerziell ertragreichen Kultur des Fiktionalen, in Kunst und Unterhaltung durchzusetzen« (ebd., 15). Mit dem Tonfilm aber gerät genau diese Argumentation in eine Krise: »Wenn aber ein Medium, das sich prononciert als »nicht-realistisches« Medium ausgewiesen und etabliert hat, plötzlich »realistisch« wird, dann ist das weniger eine »natürliche Entwicklung« der filmischen Gestaltungsmittel, als vielmehr ein Problem« (ebd., 16).

»Bekanntlich schreitet die Technik unaufhaltsam fort; besonders rasch die des Films; zum Sichtbaren kommt jetzt, illusionssteigernd, der Schall, das Hörbare hinzu, es fehlen nur noch Farbe und Plastik, dann wird der vollkommene Film nicht mehr von der Wirklichkeit unterschieden werden können. [...] Es wird also Zeit, daß man sich mit der Frage der Illusion beschäftigt. Für den Tonfilm hat sie zwei Unterabteilungen: die nach der Illusion beim Sichtbaren und beim Hörbaren.« (Ebd., 388)

Wie bereits in Bezug auf das Tonfilmmanifest festgestellt,³²² wurde diese Illusionskraft dabei vorrangig als in der parallelen Aufzeichnung und dann auch Wiedergabe von Originalton und tönendem Objekt begründet angesehen; einen Bild-Ton-Modus, den z. B. Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow auch als »naturalistisch« bezeichnen (und ablehnen). Nach Pudowkin (1961 [1928]) jedenfalls gehe es nicht um eine gesteigerte Naturnähe des Films, nicht darum die »Lebensähnlichkeit des Bildes zu verbessern« (ebd.), sondern in der Kontrapunktik müssen Bild und Ton gerade (ihren realweltlichen Entstehungskontexten gegenüber) separiert Verwendung finden.

»Im Stummfilm wurde der Sprechende von Titeln begleitet, heute hören wir seine Stimme. Die Rolle, die der Ton im Film zu spielen hat, ist von weit größerer Tragweite, besteht in viel mehr als in sklavisch naturalistischer Nachahmung.« (Ebd., 216)

Die Wiedergabe von ganzheitlich aufgezeichneten und als solche (re)produzierten Menschen hält Pudowkin folglich für den banalsten Effekt des Tonfilms, der daher im Sinne künstlerischen Schaffens gerade abzulehnen sei.

Julius Bab (2002 [1925]) sieht dies im Grunde ähnlich, betont aber auch den Nutzen, den der Film als Reproduktionstechnik von Kunst haben könnte (er schreibt 1925 zu einer Zeit, in der diese Technik sich erst noch etablieren wird). So fragt er sich zunächst, warum noch nicht längst ein Filmarchiv für Tanzveranstaltungen angelegt sei, um diese erstmals für die Nachwelt festhalten zu können (ebd., 163). Und auch als Archivierungswerkzeug für das Theater sei speziell der Tonfilm nun (bald) geeignet, wenn er auch darin natürlich keine eigene Kunst werden könne (ebd.). Vor allem am menschlichen Körper sieht Bab dabei diese theatralische Filmkunst in ihren Realitätseffekten scheitern:

»Und der *sprechende* Film wird, wie gesagt, ein sehr wichtiges neues Mittel sein, schauspielerische Reproduktionen zu schaffen; aber, wo er sich selbständig gebärdet, wird er nicht weniger den Charakter einer Minuskunst haben. Denn er wird bei Klang und Bildeindruck doch noch ein Wesentlichstes vermissen lassen, auch

322 Siehe Abschnitt 3.3.2.

wenn wir uns das Bild farbig, die Klangwiedergabe höchst vollkommen denken: der Eindruck eines lebendigen Körpers geht nicht nur durch Aug' und Ohr. Schon der Blick des Auges, der für viele Schauspieler eine so wichtige Wirkung ist, bedeutet mehr als eine optisch faßbare Erscheinung. Der *lebendige* Körper wirkt über die Rampe hinweg mit vielerlei unsichtbaren und unhörbaren Zeichen, die sich jeder technischen Wiedergabe entziehen werden. Schon vom Schauspieler aus gesehen ist also die Nachahmung des dramatischen Theaters durch den Film hoffnungslos.« (Ebd., 166; Herv. i. O.)

Bab geht also davon aus, dass die eigene Kunst des Films in allen seinen Formen daher nicht in der Reproduktion anderer Künste (des Theaters im Tonfilm, der Pantomime im Stummfilm etc.) bestehe, sondern stattdessen in der durch die Bewegung im lebendigen Bild möglichen, besonderen, künstlerischen Behandlung von Raum und Zeit. Diese Möglichkeiten sieht er daher vor allem im Trickfilm realisierbar (vgl. ebd., 169f.), der ja gerade die vermeintliche Realitätsnähe des Films konterkariert. Alles in allem ist somit auch für Bab die Reproduktionsfähigkeit und dokumentarische Qualität, die der Tonfilm ermöglicht, seinem Status als Kunst eher abträglich.

»Sobald er seine Kräfte auf das wirklich schöpferische Zentrum seiner Sphäre versammelt hat, – d.h. auf den Apparat, für den Naturaufnahmen aller Art, einschließlich der schauspielerischen Pantomime, nur *Rohstoff* sind, mit denen die Herrichtung des eigentlichen Filmwunders *beginnt!* – sobald der Film diese Einstellung erreicht hat, wird er ein neues und echtes Kunstwerk schaffen.« (Ebd., 175; Herv. i. O.)

Ähnlich wie bei Vertov, Pudowkin und anderen wird also auch hier die Kunst des Films nicht mehr vom Menschen direkt abhängig gemacht, sondern vom Apparat und der Möglichkeit alles – ob Mensch, Natur oder Ding – zum Rohstoff seiner Kunst zu deklarieren.

Die Kritik an der vermeintlichen Realitätsnähe des Films äußert sich aber auch noch in anderen Hinsichten. Eberlein (2002 [1929]) etwa sieht in dem (auf längere Sicht sogar mit Farbe und Dreidimensionalität) ausgestatteten Tonfilm kein poetisches »Gesamtkunstwerk [...] von Form, Farbe und Ton« nahen (bzw. »Raumfilm, Farbfilm, Tonfilm«), sondern ganz im Gegenteil eine »Unkunst« deren »Illusion und Schein, durch Naturnähe und Naturwirkung nur noch ärmer« würde (ebd., 286). »[E]in großer Aufwand wird umsonst vertan« – so wertet Eberlein die technischen Bemühungen; der Naturalismus sei lediglich eine »technische Scheinform« (ebd., 287). Ähnlich wie Eberlein und auch Bab sieht es Clair (1952 [1929]), der im Tonzuwachs des Films (vor allem im Vergleich zum Stummfilm) keinen künstlerischen Mehrwert für das Medium feststellen kann, weil es sich – und das passt

wiederum zu Babs Erwähnung des Trickfilms als genuin künstlerischem Modus des Films – mit der Wirklichkeit zu sehr von seiner eigentlichen Domäne, der des Traumes, verabschiedet habe. Zwar sei der Film auf dem Weg, sich vom schlicht aufgezeichneten Theater zu lösen, aber dennoch sei die »Wirklichkeit« nicht der ideale Modus wenn man Kunst sein und schaffen wolle.

»Die Stummfilmpartei­gänger werden immer etwas unsicher, wenn sie sich zum Ton- und Sprechfilm äußern sollen, denn dieser ist in seiner besten Form doch schon weit mehr als fotografiertes Theater. Er ist etwas Selbständiges geworden und scheint durch die klangliche Diversität und das Stimmorchester zunächst reicher als der Stummfilm. Aber ist diese Fülle und Pracht nicht Talmi? Ist der Tonfilm nicht ein Koloß mit tönernen Füßen? Hat die Leinwand durch ihn nicht mehr verloren als gewonnen? Zwar hat sie sich das Reich der Stimmen erobert, aber dafür das des Traumes eingebüßt. Ich beobachtete mehrmals eine aus dem Tonfilm kommende Menschenmasse. Sie wirkte, als käme sie aus einer Music-Hall. Kein Zeichen jener wohl­­tätigen Verzauberung. Die Leute lachten, unterhielten sich oder trällerten den letzten Refrain. Sie waren in der Wirklichkeit geblieben.« (Ebd., 101)

Clair attestiert dem Tonfilm also durchaus Potenziale, die ihn von einer reinen Theaterreproduktion abheben könnten. Dennoch scheinen die Stimmen – als Realitätsanker – die träumerischen und illusionären Freiheiten des Kinos zu tilgen, was sich nicht zuletzt im Publikum niederschlägt. Und auch in einer weiteren, gesellschaftlichen Hinsicht machen sich am vermeintlichen Naturalismus des Tonfilms (im Vergleich zu Stummfilm oder Theater) Zweifel breit; etwa bei Joseph Roth (1956 [1934]), der die unterstellte Wirklichkeitsnähe des Films, vor allem im Hinblick auf dessen Menschenmotive, als Trugschluss entlarvt – was er in diesem Falle weniger der filmischen Technik selbst, als den menschlichen ›Vorlagen‹ zuschreibt, deren Realität bzw. Irrealität im Film zum Vorschein komme:

»Und wenn wir es zustande gebracht haben, daß sich Schatten auf der Leinwand der Kinotheater wie lebendige Menschen bewegen und sogar sprechen und singen, so sind doch keineswegs ihre Bewegungen, ihre Worte und ihr Gesang echt und ehrlich; vielmehr bedeuten diese Wunder der Leinwand das eine: daß die Wirklichkeit, die sie so täuschend nachahmen, deshalb gar nicht schwierig nachzuahmen war, weil sie keine ist. Ja, die wirklichen Menschen, die lebendigen, waren bereits so schattenhaft geworden, daß die Schatten der Leinwand wirklich erscheinen mußten.« (Roth 1956 [1934], 701f., zit. n. Wahl 2005, 34)

Roth integriert also insofern die Illusion wieder in den Film, als die Welt selbst sich in ihm als unwirklich offenbart. So erscheinen die Audioviduen der Leinwand als nur noch schattenhafte Spiegelbilder ebenso schattenhafter Menschen, wodurch

ein Naturalismus auf beiden Seiten des Spiegels nicht mehr behauptet werden kann und sich der Zweck des ganzen in nichts auflöst. Ob nun also die Wirklichkeit oder der Film nicht (mehr) taugen, um filmische Realitäten herzustellen – es bleibt dabei, dass auch hier das Audioviduum nicht als Lösung eines Problems, sondern als (Teil des) Problem(s) selbst erscheint. Was die Frage aufwirft, ob der Tonfilm abseits seiner Menschenmotive weniger problematisch wäre.

3.3.3 | Jenseits von Anthropomorfo- und Anthropophonozentrismus

Damit kommen wir im letzten Teil dieses Kapitels zu zwei finalen Aspekten, die innerhalb der bisher skizzierten Tonfilmdebatten schon angeklungen sind, die sich aber erneut in den Schriften zweier Autoren auf engerem diskursiven Raum verdichten. Dabei handelt es sich um Rudolf Arnheims Schriften zum Tonfilm, vorrangig *Film als Kunst* (2002 [1932]) und *Neuer Laokoon* (2004 [1938]), sowie Bruno Rehlingers Abhandlung zum »Begriff Filmisch« (1938). Beide Ansätze verbindet dabei der Versuch der dominanten Konzentration auf das Audioviduum, die die Debatten und Bestimmungen des Tonfilms kennzeichnen, zu entgehen. Die Medientheorie des Tonfilms bewegt sich daher in einen Bereich jenseits von Anthropomorfo- und Anthropophonozentrismus. Das Audioviduum wird somit als diskursives und materielles Motiv noch einmal intensiv verhandelt, um dann vor ihm zu kapitulieren (Arnheim) oder es hinter sich zu lassen (Rehlinger).

Sprechfilm vs. Tonfilm

Zunächst soll also noch einmal Rudolf Arnheim mit seinen Schriften zum Tonfilm zu Wort kommen, der sich ab Ende der 1920er Jahre ebenfalls intensiv und kritisch mit dieser »neuen« Art von Film und seinen Gestaltungsmöglichkeiten auseinandersetzt. Dies geschieht immer wieder in kleineren Artikeln, aber auch in seinem Buch *Film als Kunst* (Arnheim 2002 [1932]), deren Argumentationslinien im Hinblick auf den Tonfilm hier nachgezeichnet werden sollen – bis zu seinem Text *Neuer Laokoon* (Arnheim 2004 [1938]), in dem Arnheim seine Ideen zum Tonfilm Ende der 1930er Jahre erneut reflektiert.

So schildert Arnheim seine ersten Eindrücke zum Tonfilm zunächst in einem kleinen Text zum »tönende[n] Film« (2004 [1928]) in der *Weltbühne*, in dem er trotz kritischem Blick die Faszination beschreibt, die vor allem das Kunststück des nun sprechenden Menschen auf der Leinwand in ihm auslöst:

»Der Tonfilm ist aber da, wenn der Schauspieler Paul Grätz riesengroß auf der Leinwand erscheint, ein bißchen verlegen, denn er ist wohl nicht gewöhnt sein Gesicht mit nichts als etwas Zivilmimik bekleidet so groß vor den Leuten zu zeigen, und wenn er nun zu uns redet. Das S klingt noch, als habe Paule sein Gebiß einzuhaugen vergessen, und noch schütten sich verwischende Echos über die Stimme, so als

ständen die vier Wände einer leeren Kathedrale drumherum, aber sonst ist schon alles sehr schön: wenn der photographierte Paule mit einer Selbstverständlichkeit, die einen bei so einem zweidimensionalen Gebilde vorläufig noch wundert, die Lippen zum Sprechen öffnet, gibt es keine Blamage, sondern die Stimme sitzt ihm am rechten Fleck und gehorcht dem leisesten Zucken seiner Mundwinkel. Da steht er nun und redet, und vor diesem Wunder wird man naiv wie ein Kind: der Geiger Weißgerber tritt, nachdem er vor Auge und Ohr ein Virtuosenstück aufgeführt hat, mit einer Verbeugung zurück, und da klatscht man ihm spontan Beifall und meint zu sehen, wie er sich drüber freut, und schielt dann ängstlich und beschämt zum Nachbarn, aber der hat auch geklatscht. Der Eindruck, daß da nicht ein Abbild, sondern ein leibhaftiges Wesen agiert, ist völlig zwingend. Aber in dem Augenblick wo dies geschieht, tritt die Filmkunst ihren mühselig eroberten Platz wieder an den guten, alten Guckkasten ab« (ebd., 67f.).

Vor allem das Audioviduum ist es also, in dem einerseits die Qualität des »neuen« Mediums eindrucklichste Gestalt gewinnt, in dem sich andererseits aber auch diese Errungenschaft des neuen Mediums – dass es sprechende Menschen zeigen kann – als zentrales Problem darstellt, weil dadurch eine Nähe zum Theater wiederhergestellt wird, die der Stummfilm gerade erst glücklich hinter sich gelassen hatte. Der ganz eigene Kunstwert des Tonfilms bleibt für Arnheim daher zunächst fraglich: »Der Tonfilm als verbessertes Opernglas und als Konservenbüchse – herrlich! Der Tonfilm als eine eigene Kunstform ...?« (Ebd., 70) – so endet sein Text und verweist damit auf die zentrale Frage, die auch seine weiteren Schriften zum Tonfilm prägt. Deutlich wird aber ebenso, dass Arnheim als eigentlicher Verfechter des Stummfilms schreibt, der den Ton mehr als unerwünschtes Anhängsel denn als Zugewinn für den Film ansieht. Dies zeigt sich schließlich auch in seiner Monografie *Film als Kunst*, in der er zunächst einen systematischen Überblick über die grundsätzlichen Gestaltungsmittel des Films auf Bildebene liefert, bis er dann (erst) im vorletzten Kapitel ausführlicher auf den Tonfilm zu sprechen kommt, dessen Versäumnisse und weiterhin bestehenden Unzulänglichkeiten er zum Einstieg mit kritischem Blick bewertet. Die im Kontext dieser Arbeit zuvor skizzierten Tonfilmdebatten (etwa in Bezug auf mangelnde technische und ästhetische Qualität, Banalität und Probleme der Synchronisation etc.) erscheinen darin noch einmal zusammengefasst:

»Denn wenn man erschreckend grunzende Frühgeburten auf das Publikum losließ, Schnellprodukte einer von der Konkurrenz gehetzten Industrie, wenn ein Kuß wie ein Donnerwetter klang und eine Frauenstimme wie eine Dampfsirene, wenn minderwertig aufgenommene Filme auf minderwertigen Projektoren vorgeführt wurden, wenn die Dialoge der Schauspieler das letzte Schmierenstück an Albernheit übertrafen, wenn der Ton mit dem Bild nicht zusammenstimmte,

weil der Synchronismus versagte, wenn man stumme Filme mit eilends dazu aufgenommenen Begleitmusik als ›Tonfilm‹ propagierte, wenn man den Schauspielern ausländischer Filme die Worte, die sie gesprochen hatten, wegschnitt und ihnen dafür eine ganz fremde Stimme und Worte einer ganz andern Sprache in den Mund legte oder aber die unverständlichen ausländischen Reden beibehielt und dafür gespenstische Spruchbänder in der eignen Muttersprache über die Bilder huschen ließ, wenn man die Originalfassung und Bearbeitung szenenweise durcheinander schnitt oder alle Dialogstellen einfach herausnahm und sie durch Zwischentitel ersetzte, und wenn man sich mit noch wilderer Entschlossenheit, als das beim stummen Film schon der Fall gewesen war, auf die erprobtesten und abgedroschensten Operetten- und Rührstückthemen warf – ja, dann konnte man sich nicht wundern, daß die Besucher protestierten und fernblieben und über den Tonfilm zu dem Urteil kamen: So jung und schon so verdorben!« (Arnheim 2002 [1932], 191)

Auch in dieser Bestandsaufnahme wird also deutlich, dass Arnheim dem Tonfilm grundsätzlich kritisch-prüfend gegenübersteht und dass er vorrangig in der Inszenierung der in ihm auftretenden Menschenmotive das größte Problem für eine tönende Filmkunst sieht. Doch das scheint die Tatsachen nicht zu ändern: »Der Tonfilm ist da, und es hat wenig Zweck, darüber zu streiten, ob das zu begrüßen oder zu bedauern sei« (ebd., 192) – so fasst Arnheim die Entwicklung zusammen, auch wenn deutlich wird, dass bei ihm das Bedauern überwiegt. So sieht er im Tonfilm eine Gefahr für die Kunst des Stummfilms, der seiner Meinung nach eben »nicht aufgebraucht« (ebd., 192) gewesen sei und es daher verdiene, dass man ihn weiter pflege.

Um aber dennoch dem Tonfilm als unvermeidbarer Tatsache analytisch zu begegnen, macht er zunächst, wie es innerhalb des Diskurses gängig ist, Vergleiche zu anderen mit Ton und Sprache ausgestatteten Künsten auf – namentlich: zum Theater, zur Literatur und zum Hörspiel. Für seine Vorstellung von Kunst ist es dabei entscheidend, dass es ihm nicht um Rand- und Überschneidungsbereiche dieser Einzelkünste geht, sondern ganz konkret um ihren jeweiligen zentralen Kern, um den das künstlerische Vermögen kreist. »*Nein, nicht auf die Grenzen eines Kunstbezirks kommt es an, sondern auf sein Zentrum*« (ebd., 196; Herv. i. O.) – so lautet Arnheims Credo, das er zunächst vor allem in Bezug auf das Theater entfaltet.

Entlang des Vergleichs mit der Bühne kommt Arnheim – ähnlich wie Bab (2002 [1925]) – zu dem Schluss, dass höchstens in der filmischen Aufzeichnung von Theateraufführungen ein Mehrwert des Tonfilms für das Theater liegen könnte; umgekehrt sei der Tonfilm als Kopie des Theaters jedoch für sich wertlos (vgl. Arnheim 2002 [1932], 194ff.). Und auch im Vergleich mit Sprache als genereller, literarischer Kunstform offenbaren sich Probleme: Hier sieht Arnheim die Gefahr, dass bei einer gleichzeitigen, künstlerischen Verwendung von Bild und Wort im

Tonfilm beide »einander nicht ergänzen und vereinigen, sondern nur unerträglich stören« (ebd., 199). Jedoch sei die Sprache eben »außer einem *Kunst-Mittel* auch zugleich *ein Stück Natur*« (ebd.), weshalb der Film gerade durch seine Wirklichkeitsnähe die Möglichkeit habe, die Stimmen (im Gegensatz zu Bühne und Literatur) stärker als Teil der natürlichen Welt zu inszenieren – z. B. durch die Verwendung von Alltagssprache oder auch partielle Unverständlichkeit. Für den Tonfilm sei die Stimme somit »als bloßes Geräusch unter Geräuschen« aufzufassen und folglich hafte dem Film der »Reiz einer unbühnenhaften, intimen Sprechkunst« an (ebd., 200). Auch bei Arnheim erfolgt somit eine Eingliederung des Menschen in die Welt der Dinge/Geräusche, die sich schon in den zuvor skizzierten Debatten zum (Ton)Film – vor allem bei Pudowkin und den russischen Formalisten – andeutete und die sich auch im Folgenden (bei Arnheim, Balázs und auch bei Rehlinger) weiter entfalten wird.

In einem nächsten Schritt führt Arnheim die Idee der menschlichen Stimme in ihrer Materialität als Geräusch schließlich noch im Hinblick auf das Hörspiel weiter aus. Auch in ihm sei es möglich, den Menschen gleichwertig einzugliedern in die Welt der Klänge; ebenso wie der Stummfilm sich »der Gesamtheit des optisch Wahrnehmbaren« bediene, könne auch das Hörspiel (und ebenso der Tonfilm) »die gesamte Geräuschwelt der Wirklichkeit« einbeziehen (ebd., 202). Zudem sei in beiden Formen die menschliche Stimme in ihrer Lautstärke erstmals ihrem Realklang am nächsten:

»Zum erstmal (vom Grammophon abgesehen) ist es hier möglich die Stimme des Schauspielers in natürlicher Lautstärke zu verwenden während er im Theater bisher immer vor der zwiespältigen Aufgabe stand, brüllen zu müssen, auch wenn er flüsterte.« (Ebd., 208)

Dennoch sieht Arnheim in der Sprachverwendung nicht den zentralen Kern des Tonfilms. Es scheint also, als habe die Stimme zwar einen Gewinn von ihrer Einbettung in Hörfunk und Tonfilm als neuartigen Sprechkünsten, gleichzeitig aber – so wurde zuvor deutlich – sind diese selbst, als Kunstformen, eben nicht (mehr) zentral auf die Stimme und damit den Menschen angewiesen, um Kunst hervorbringen zu können.

Aufbauend auf diesen Überlegungen zu Theater, Sprache und Hörspiel kommt Arnheim schließlich zur Frage des Tonfilms als »Sprechfilm« (ebd., 213) und somit zur Rolle, die das Wort in ihm spielen sollte. Wieder geht es Arnheim dabei um eine Verhältnisbestimmung – einerseits der Art und Weise wie sich die Sprache (als eigenes Kunstmittel, aber auch als natürlicher Teil der Welt) in das übergeordnete Kunstwerk des Films einfügen lässt und andererseits, wie sich dann die

Kunst des Visuellen dazu verhält. Das Ergebnis ist eine zentrale Unterscheidung in Sprechfilm, Tonfilm und Stummfilm³²³ als graduelle Abstufung:

»Obwohl das Wort imstande ist, ganz allein geschlossene Kunstwerke mit vollkommenem Weltbild zu schaffen, ist es dennoch möglich, das Wort mit Sehbildern und Geräuscharstellungen zusammen in ein einheitliches Kunstwerk einzufügen, weil die Sprache nicht nur ein Kunstmittel sondern ein Stück Welt ist und als solches in die übrige Welt eingeordnet werden kann. Welcher Art nun kann und soll die Funktion des Wortes im Tonfilm sein? Die eine Grenze verkörpert der extreme Sprechfilm, die andere der stumme Film: das Wort übernimmt entweder die gesamte Gestaltung, für die Bild und Geräusch nur, nach Art des Theaters, eine untermalende Begleitung abgibt, oder aber Wort und Geräusch verschwinden ganz und überlassen dem Bild die Gesamtgestaltung. Zwischen beidem liegt der eigentliche Tonfilm, in dem Bild, Wort, Geräusch gemeinsam und gleichberechtigt formend wirken. Und wie schon beim Vergleich zwischen Tonfilm und Theater gesagt worden ist, wieder kommt es nicht darauf an, diese Gebiete scharf gegeneinander abzugrenzen – denn diese Grenzen sind fließend – sondern die Zentren, die Schwerpunkte dieser drei Gebiete zu bezeichnen, zu denen hin sich der Künstler orientieren muß.« (Ebd., 213)

Im Tonfilm erscheint das Wort (und damit der Mensch) somit auf eine Ebene gestellt mit den Geräuschen und Dingen, während der Sprechfilm das quasi an-

323 Eine solche Unterscheidung von Sprechfilm und Ton- bzw. Lautfilm hatte er bereits in einem Aufsatz von 1929 unternommen, wobei es darin noch stärker um die Hierarchisierung von Bild und Ton im Filmgefüge ging – also ob Bild- oder Ton-Ebene die ästhetisch bestimmende ist. Zu dieser Zeit scheint er allerdings den Tonfilm an sich abzulehnen (aus Angst vor gestalterischen Einbußen in Bezug auf Bildgestaltung und Montage): »Man muß bei der Betrachtung der Lage sorgfältig den Sprechfilm vom eigentlichen Tonfilm unterscheiden. Diese Bezeichnungen sind so ungeschickt wie möglich gewählt. Tonfilm – das ist zunächst die mechanische Wiedergabe der Musikbegleitung, die bisher von den Kinoorchestern ausgeführt wurde und die eine nützliche und notwendige Einrichtung ist. Es steht ganz außer Zweifel, daß in aller kürzester Zeit die Kinoorchester verschwinden und jeder Film mit akustischer Begleitung geliefert werden wird. Soweit gibt es keine Diskussion. Sowie aber die Begleitung zur Nachahmung oder Reproduktion von Geräuschen, von Klingeln, Schüssen, Instrumentenspiel übergeht, haben wir die Grenze zum Sprechfilm, der darin besteht, daß alle akustischen Begleiterscheinungen der optisch dargestellten Szene mitgeliefert werden, und gegen den [...]...die stärksten künstlerischen Bedenken bestehen. Der ›illustrierte Film‹, wie wir ihn im Gegensatz zum ›Lautfilm‹ nennen wollen, wird seine Unternehmungstechnik vervollkommen, alle Raffinements der Geräuschmusik werden eingespannt werden; aber niemals wird das Akustische hier etwas anderes als Begleitung des Optischen sein. Während beim ›Lautfilm‹, wenn er überhaupt einen Sinn haben soll, grundsätzlich Gehörtes und Gesehenes koordiniert sein müssen« (Arnheim 2004 [1929], 73).

thropozentrische Extrem dieser Verhältnisse im Gestaltungsspektrum des Films bildet.

Den Modus des Sprechfilms sieht Arnheim dabei aus verschiedenen Gründen nicht als die erstrebenswerte Variante des Tonfilms an, denn erstens sei dieser technisch (noch) nicht darauf ausgelegt, dass man alles immer gut verstehe und daher sei der reine Sprechfilm in der Rezeption sehr anstrengend (vgl. ebd., 214ff.); zudem zwingt die bei der Aufzeichnung notwendige Nähe des Mikrofons auch die visuelle Ebene des Films in einen Modus monotoner Großaufnahmen, sodass der Variantenreichtum des Bildes unter den Einschränkungen der Tonproduktion leide (vgl. ebd.),³²⁴ natürlich auch, weil sich das Visuelle entgegen dem Sprachlich-Akustischen nicht in den Vordergrund drängen dürfe:

»Die Mimik des Schauspielergesichts wirkt als eine bloße zwanglose Untermalung des Dialogs, fängt man aber an mit auffälligen perspektivischen Einstellungen oder gar mit Montage zu arbeiten, so ist das ein offensichtlich neues, eignes Gestaltungsprinzip, das sich mit der Dominanz des Wortes nicht verträgt. So etwas ist im reinen Sprechfilm ebenso stillos und unmöglich, wie wenn ein ernsthaftes Orchester seine Musik durch Lichteffekte unterstützt [...]« (Ebd., 216)

324 Auch diesen Gedanken, dass die Beschaffenheit der Sprache der Freiheit der Montage Grenzen setze, hatte Arnheim in einem vorherigen »Beitrag zur Krise der Montage« (2004 [1930]) bereits ausgeführt. Dort schildert er als Beispiel eine Filmszene bei der ein Rundfunksprecher auf der Galerie eines Ballsaals steht und in ein Mikrophon spricht: »Sieht man den Rundfunksprecher vor sich, so ist es sinnvoll, seine laute Stimme zu hören. Springt aber das Bild 50 m fort ins Parkett des Festsaals und hört man dennoch die Stimme des Sprechers mit unveränderter Lautstärke fortklagen, so kann man die Stimme plötzlich nicht mehr lokalisieren, sie taumelt im Raum herum und stört. Man fühlt sich versucht unter den Gästen im Thronsaal, die man jetzt im Bilde sieht, einen herauszusuchen, aus dessen Munde die Stimme kommt – und nur wenn eine Szenenkombination gelänge, bei der die forttönende Stimme in Szene II ebenso sinnvoll lokalisiert wäre wie in Szene I, wäre der Überblendungstrick möglich und genügend elegant. (So, wenn etwa in Szene II ein Lautsprecher zu sehen wäre, aus dem die Stimme tönte!) Nun wird aber eine solche Möglichkeit nur ganz außerordentlich selten gegeben sein, und es scheint sehr fraglich, ob für dieses im stummen Film so brauchbare Montageprinzip im Tonfilm eine große Zukunft besteht« (Arnheim 2004 [1930], 79). Deutlich wird hier, dass Arnheim als überzeugter Anhänger des Stummfilms im Tonfilm eine Gefahr für die Kunst der Montage sieht, auch wenn das von ihm geschilderte Beispiel stark konstruiert erscheint. Interessant ist, dass hier die Formation des Audioviduums (als körperlich-stimmliche Einheit) erneut das Problem wird: Weil die Stimme, die über den Schnitt plötzlich und abrupt vom Körper ihres Sprechers als Quelle gelöst wird, sich schnell einen neuen, sichtbaren »Wirt« suchen muss, kommt es zur Verwirrung. Der Drang des Audioviduums zur Unteilbarkeit wird somit zum Problem einer in der Montage immer schon dividuierenden Filmkunst. Dass aber natürlich nicht nur auf visueller, sondern auch auf akustischer Ebene mit dieser realitäts- und stabilitäts-konträren Fragmentierung der Welt gespielt werden könnte, diesen Gedanken lässt Arnheim zu dieser Zeit, vermutlich aus Sorge um den Stummfilm, nicht zu.

Im Sprechfilm bleiben also Bild- und Tonkunst getrennte Sphären, in denen das Wort in der Hierarchie klar oben steht. Die Montage ist eingeschränkt, weil auch die Logik des Wortes bestimmte Rhythmen und Strukturen vorgibt, die nicht von der Kamera durchbrochen werden dürften.

»Montage ist aber im reinen Sprechfilm schon deshalb schwer möglich, weil man das dramatische Wort nicht, wie das Bild, in Sekundenszenen verwenden kann, sondern weil es Zeit braucht. Ein Dialog kann, darf und soll Viertelstunden lang dauern – und während dieser Zeit müssen die sprechenden Personen ruhig vor unseren Augen verharren. Es geht nicht an, daß sie zerstückelt, in einen Bilderstrauß zerlegt werden oder daß die Bildkamera inzwischen ihrer Wege geht und allerhand Zimmerwinkel, Zuhörer oder den Himmel mit Wolken einstreut.« (Ebd., 2017)

Auch bei Arnheim wird also – über diese Verhandlung des Sprechfilms – deutlich, dass es gerade das Audioviduum ist, das den Film in seiner Eigenständigkeit als Gesamtkunst (d. h. als Bild- und Ton-Kunst) gefährdet. Der Anthropozentrismus bisheriger Kunstformen (wie der des Theaters etwa) ist im Angesicht der Technik scheinbar nicht der angemessene Rahmen für ein künstlerisches Schaffen, das eben dieser Technik und ihren Möglichkeiten angemessen Rechnung tragen will. Das Audioviduum bremst diese Potenziale aus – etwa weil es als audiovisuelles *Individuum* (hörbar im Ton und sichtbar im Bild) nicht durch die Technik (Montage) *geteilt* werden darf. Steht der Mensch (hier in Form von Sprache) im Vordergrund, so gerät das Medium in den Hintergrund, was es aber im Sinne seiner Bestimmung zu verhindern gilt. Arnheims Fazit fällt dementsprechend sehr eindeutig aus: »Der reine Sprechfilm hat mit Filmkunst nichts zu tun« (218; Herv. i. O.), so resümiert er, denn in dieser Form unterscheidet er sich »ästhetisch in nichts vom Theater« (ebd.).

Der Sprechfilm, und damit das Audioviduum, dient ihm für seine Argumentation somit als Kontrastfolie, die eine ›Sichtbarwerdung‹ des Mediums (als Kunst) im Gegensatz zum Menschen möglich macht. Dort wo der Mensch im Zentrum steht, tut es das Medium nicht; dort wo man ihn als Zentrum relativiert, tritt das Medium hervor. In dieser Hinsicht ist auch seine Konstruktion des Tonfilms zu lesen, der sich vom Sprechfilm vorrangig darin unterscheidet, dass in ihm das Bild-Ton-Gefüge eben nicht mit alleiniger Rücksicht auf den Menschen gestaltet wird:

»Beim eigentlichen Tonfilm jedoch liegt für die Bildkamera kein Grund vor, in einen solchen Sympathiestreik einzutreten. Sie darf den sprechenden Schauspieler in beliebig schiefer Einstellung zeigen, ohne daß dadurch ein psychologisches oder ästhetisches Gesetz verletzt würde.« (Ebd., 217)

Nicht allein der Ton ist somit ausschlaggebend für Arnheims Definition des Tonfilms, sondern welche Konsequenzen sein Einsatz für die Bilder hat – und vor allem: welchen Stellenwert, er dabei dem Menschen als Motiv zukommen lässt.³²⁵ Sprech- und Tonfilm werden hier folglich gleichermaßen als anthropomediale Relationen beschrieben, aus denen sie hervorgehen; diese dienen als Ausgangspunkt, um medientheoretische Definitionsarbeit zu leisten.

Es ist hier also – auch in Weiterführung der bisher gezeichneten Theorieentwicklungen im Bereich des Stummfilms und Rundfunks – in der Gesamtschau eine interessante argumentative Bewegung festzustellen: Arnheims definitivische Ausführungen sorgen dafür, dass das Lob des alleinigen Menschenkörpers im stummen Film und der alleinigen Stimme im Radio Bestand haben kann, auch dann wenn der Tonfilm ihre (Wieder)Vereinigung ermöglicht. Die Domäne des Menschlichen (im Sinne seines künstlerischen Ausdrucks) ist dadurch für den Tonfilm wiederum eine Art Tabu, weil ansonsten Stummfilm und Rundfunk als Kunst gefährdet würden. Deshalb gewinnen die Geräusche bei Arnheim als Gegengewicht eine so große Bedeutung; um also den Ton im Film nutzen zu können, muss der Mensch (als geistig-sprachbegabtes Wesen) in die Geräuschwelt ebenso wie in die Dingwelt eingeebnet und ihr gegenüber egalisiert werden, damit das Gefüge der Künste und ihrer verschiedenen Zentren keine Störung erfährt. Ähnlich wie es in den resümierenden Ausführungen zum Stummfilm geschildert wurde³²⁶, wird somit auch beim Tonfilm der Mensch als Zentrum in Frage gestellt, zugunsten eines Hervortretens des Audiovisuellen als Medium – und das gerade abseits seines menschlichen Inhalts oder zumindest: diesen relativierend. Da der Tonfilm sich zu einer Zeit etabliert, in der diese anti-anthropozentrischen Debatten (dinghafter Film, Geräuschradio etc.) bereits für Film und Funk angestoßen sind, bleibt für den Tonfilm argumentativ lediglich eine ebensolche Egalisierung des Menschen als legitimierender Gestus übrig.

Arnheim führt diese Ideen auch in den folgenden Abschnitten seines Buches weiter aus, z. B. indem er sich mit der »Räumlichkeit des Tonfilmbildes« (ebd.,

325 Diese Idee einer Egalisierung des Menschen im Hinblick auf seine Umwelt findet sich auch in weiteren Texten Arnheims, z. B. in einer Auseinandersetzung mit der *Bewegung* im Film, die er 1934 veröffentlicht: »Aber Bewegung gibt es im Film keineswegs nur bei den Schauspielern. Im Film ist der Mensch immer unauslöschlicher Teil seiner Umwelt. Diese Umwelt spielt mit, und sie produziert Bewegungsmotive, die oft eindringlicher sind als jede menschliche Bewegung. [...] das Ziehen der Wolken, das Wiegen des Korns, der Sturz eines Wasserfalles, das Tanzen eines Bootes, das Pendeln eines Uhrpendelkells, das Auf und Ab eines Maschinenkolbens hat in schon so manche Filmszene stärkeren Ausdruck gebracht als alle Schauspielergebärden. Und man versteht, warum: diese Naturbewegungen besitzen die großzügige, eindringliche, musikalische Einfachheit des Verlaufes die der pantomimischen Bewegung des Menschen mehr oder weniger abgeht« (Arnheim 2004 [1934a], 163f.).

326 Siehe Kapitel 3.1.4.

213ff.) beschäftigt. In gewisser Hinsicht anknüpfend an Leisegang, befasst er sich hierin mit der Tatsache, dass Bild und Klang unterschiedlichen Dimensionen angehören und ihre Verbindung daher immer schon gefährdet sei. So unterstelle man dem Film:

»Das auf die Leinwand geworfene Bild ist *Schein*; Scheinmensen öffnen da den Mund – die Stimme aber, die aus diesem Munde dringen soll und die der Lautsprecher produziert, ist nicht Schein sondern eine *wirkliche* Stimme. Denn von Tönen kann es keine Scheinbilder geben! Schein und Wirklichkeit aber können sich niemals zu einem geschlossenen Kunstwerk zusammenfinden. Nun, das ist eine Frage des praktischen Experiments! Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Vereinigung von Wort und Bild *zwei Typen von Reaktionen* bei den Zuschauern auslöste. Die einen vermochten Bild und Ton nicht im geringsten zu einem einheitlichen Eindruck zu verbinden. Die Menschen auf der Leinwand wirkten plötzlich erschreckend unkörperlich, flächig, schattenhaft und tot, während von irgendwo außerhalb des Bildes her für sich und ohne Beziehung zum Bild die Stimmen erklangen. Oder aber: die Stimme drang aus dem Munde der Leinwandfiguren, und diese, wie vom Ton belebt, erschienen plötzlich lebendiger, plastischer, leibhafter als beim stummen Film.« (Ebd., 220f.; Herv. i. O.)

Das Audioviduum wird hier also als ein ambivalentes Phänomen beschrieben, das zwischen glaubwürdiger Verschmelzung und dem Auseinanderfallen in seine Einzelteile schwankt. Der Ton wird dabei – wie selbstverständlich – als etwas angenommen, das weniger ›medialisiert‹, sondern stattdessen in seiner technischen Reproduktion ›echter‹ oder zumindest naturnäher erscheint. Doch selbst wenn Bild und Ton im Film auf technischer Ebene getrennt blieben, glaubt Arnheim doch daran, dass der Wille zur Verschmelzung beider Teile in der Rezeption deutlich höher ist. Dass das Audioviduum sich manches Mal nicht so einfach herstellen ließe, dürfte

»[...] vor allem darauf zurückzuführen sein, daß der Ton die Illusion eines tatsächlichen *Raumes* erweckt, während das Filmbild kaum räumliche Tiefe und Körperlichkeit hat. Dieser Widerspruch in den räumlichen Verhältnissen steht der Vereinigung der optischen und akustischen Reize entgegen. (Und natürlich auch die objektiv falsche Lokalisation der Sprechöne, die nicht aus den Mündern sondern unten aus dem fixierten Lautsprecher kommen). Nun passen aber, hiervon abgesehen, die optischen und akustischen Phänomene aufs Beste zueinander – sind sie doch Reproduktionen ein und desselben wirklichen Vorgangs (die Mundbewegungen passen zu den Worten etc.) – Und so haben die beiden Reizgruppen andererseits die kräftigste Tendenz, miteinander zu verschmelzen. Je nachdem welche der beiden Tendenzen siegt, die auseinander- oder die zusammentreibenden

de, entsteht das eine oder das andere der oben angegebenen Erlebnisse.« (Ebd., 221; Herv. i. O.)

Arnheim beschreibt den Tonfilm damit – in explizitem Bezug auf seine Menschenmotive – als einen Prozess der Individuation, in dem eine innere Dynamik diesen individuierenden Verschmelzungswillen anstößt, dieser aber stets eingebunden bleibt in äußere, wiederum deindividuierte Bedingungen, aus denen das Audioviduum erst hervortreten muss. Doch welche Relevanz haben nun diese Beschreibungen auf inhaltlicher Ebene für die Frage der Medialität des Tonfilms auf theoretischer Ebene?

Folgt man Arnheims Ausführungen weiter, so setzt er sich in einem nächsten Schritt noch einmal intensiver mit Unterschieden zwischen Stummfilm und Tonfilm auseinander (vor allem im Hinblick auf die Rolle der Mimik und Gestik), um dann zur Frage von Parallelismus, Kontrapunktik und Asynchronismus zu gelangen (vgl. ebd., 235ff, 242ff.). In expliziter Abgrenzung von Pudowkin macht er dabei allerdings klar, dass er den Vorschlag einer rigiden Kontrapunktik nicht teilt:

»Bei dieser Gelegenheit sei noch ausdrücklich betont, daß nicht etwa jedes Bild eines sprechenden Menschen ein unerwünschter Parallelismus in unserm Sinne ist! Denn ehr häufig wird das Mimische eine Bereicherung dessen bringen, was der Sinn der Worte und der Klang der Stimme ausdrückt. Und durchaus nicht immer wird der Inhalt der Worte nur eine sprachliche Formulierung dessen sein, was man ohnehin mit den Augen sieht. Immerhin liegt hier die Gefahr sehr nahe, daß das Miteinander von Ton und Bild auf eine bloße abschwächende Verdopplung herausläuft. An der Kunst, den sprechenden Schauspieler trotzdem in wirklichen Tonfilmbildern zu zeigen, wird man den guten Tonregisseur besonders deutlich erkennen können.« (Ebd., 239)

Für Arnheim ist die Frage der natürlichen Synchronität, die Pudowkin und auch die weiteren Autoren des Tonfilmmanifests ablehnen, also nicht das grundsätzliche Problem des Tonfilms; lediglich das *Verhältnis* zwischen Bild und Ton müsse entsprechend stimmen, sodass weder der Ton das Bild dominiere noch umgekehrt. Zwar stehe »rein technisch [...] nichts im Wege, auch solche Töne und Bilder miteinander zu kombinieren, die durchaus nicht zugleich und am gleichen Ort aufgenommen worden sind« (ebd., 243) so Arnheim weiter. Dies sei aber eher im grotesken oder animierten Film der Fall und als gängige Praxis nicht unbedingt sinnvoll. Auch die Nachsynchronisation lehnt er ab, weil hier eben sichtbare Körper und hörbare Stimme nur unter schwierigsten Bedingungen die geeignete audiovisuelle (bzw. audioviduelle) Symbiose eingehen könnten. Die Synchronität ist somit nicht das Problem des Tonfilms, sondern stellt lediglich die entscheidende Herausforderung für die Filmschaffenden dar, die lernen müssen diese

beiden verschmelzungswilligen Ebenen – Bild und Ton bzw. in diesem Falle einmal mehr: Körper und Stimme – in einen ausgewogenen und damit künstlerisch wertvollen Einklang zu bringen.

Arnheim akzeptiert insofern den individuierenden Charakter des Films, den er anhand des Menschenmotivs erklärt, der aber – im Sinne der Egalisierung von Mensch und Dingwelt – auch für die Geräuschebene gilt. Welche Konsequenzen das für die medientheoretische Definition des Tonfilms hat, wird noch etwas deutlicher, wenn man einen weiteren Text Arnheims hinzuzieht, den dieser unter dem vielsagenden Titel »Tonfilm mit Gewalt« (2004 [1931]) schon zuvor als explizite Kritik an Pudowkins Kontrapunktik verfasst hatte:³²⁷

»Es ist recht zweifelhaft, wieweit das Prinzip des Asynchronismus überhaupt angewendet werden soll. Ob es gut ist, etwa die Stimme eines unsichtbaren Sprechers mit Bildern zu illustrieren. Wie weit sich Begleitmusik und Synchrongeräusche vertragen. Die Einwände dagegen sind vor allem ästhetischer Natur. Man verkennt den elementaren Wert der Anschaulichkeit im Film, wenn man Dinge übereinanderklebt, die nur dem Sinn nach zusammenpassen, aber keine sinnliche Einheit ergeben. Es mag nicht verboten sein, so etwas zu tun, aber zweifellos ist das künstlerische Niveau solcher Einfälle im Prinzip erheblich geringer als das jenes anderen Typus [...]. Von der Theorie her klingt die Methode des Asynchronismus vornehmer, exklusiver, ästhetischer. In Wirklichkeit, ist sie dürftig, weil sie im Begriff kleben bleibt, statt die Verleiblichung des Gedankens in der unzerschnittenen, unmißhandelten Wirklichkeit selbst aufzusuchen.« (Ebd., 88f.)

Diese und auch die vorherigen Ausführungen sind für die Idee einer Individualität der Medien natürlich äußerst interessant. So wird die Eigenständigkeit der Tonfilmkunst bei Pudowkin (u. a.) von seinem Vermögen abhängig gemacht, bestehende, »natürliche« Einheiten zu zerstören. Arnheim hingegen hält diesen Ansatz scheinbar für zu präventiv; dem gewollten Zerstören von Einheiten hält er die stets notwendige Generierung neuer Einheiten entgegen, die dabei sehr wohl der »unzerschnittenen [...] Wirklichkeit« entnommen sein könnten, um sie dann nur anders zu kontextualisieren.

»Gute Tonfilmkunst wird nicht dort entstehen, wo man Mikrophon und Bildkamera zum Hahnenkampf aufeinanderhetzt. Man respektiere die natürliche Einheit des Augen-Ohren-Erlebnisses. Denn in der Kunst regieren die Sinne.« (Ebd., 90)

327 Für weitere Auseinandersetzungen mit der Kontrapunktik siehe z. B. auch Arnheim (2004 [1934b]; 2004 [1934c]).

Auch hier also geht es um eine unteilbare und damit individuelle Verknüpfung von Bild und Ton. Nimmt man nun diese Idee einer – inhaltlich *sinnvollen* wie materiell *sinnhaften* – Individualität der medialen Audiovision als deren Grund und Ziel und verbindet sie mit der zuvor skizzierten Idee Arnheims, den Menschen wiederum nicht als Zentrum des Tonfilms als Kunst anzusehen, sondern lediglich als eines seiner Elemente, so scheint sich genau darin die Medialität des Tonfilms zu offenbaren. Obwohl dieser (auch) eine Sprech- und Sprachkunst sei wie Theater oder Literatur, sei er – anders als diese – eben nicht auf den Menschen als zentrales Motiv angewiesen; und dennoch kann er Individualitäten erzeugen, indem er anderweitig Bezüge herstellt – nämlich gleichermaßen zwischen Mensch, Ding und Medium in unterschiedlichsten sinnhaften, sinnvollen und dadurch künstlerisch einzigartigen Konstellationen.

Mit Ideen wie diesen arbeitet sich Arnheim also systematisch an der Frage ab, die er zu Beginn noch als offen formuliert hatte – inwieweit ist der »Tonfilm [...] eine eigene Kunstform ...?« Zehn Jahre nach dieser Frage von 1928 (und sechs Jahre nach den bisherigen Antworten aus *Film als Kunst*) folgt mit *Neuer Laokoon* (Arnheim 2004 [1938]) ein weiterer Text, der versucht finale Antworten zu geben. Dabei ist interessant zu beobachten, dass Arnheim hier von der Möglichkeit einer ausgeglicheneren Bild-Ton-Kunst, die er zunächst noch angedacht hatte, abrückt. Als Einstieg in den Text formuliert er diesen Zweifel zunächst konkret:

»Die Anregung zu der folgenden Untersuchung gab ein Gefühl des Unbehagens, das den Verfasser immer wieder vor dem Sprechfilm befällt und das von keiner Gewöhnung zu stillen ist: der Eindruck, daß da etwas nicht in Ordnung sei; daß da etwas vorgeführt werde, was wegen grundsätzlicher innerer Widersprüche lebensunfähig bleiben müsse. Dieses von den Sprechfilmen erregte Unbehagen scheint dadurch verursacht zu sein, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu zwei entgegengesetzten Lagern hin auseinandergezogen wird, daß um den Zuschauer gekämpft statt gemeinsam geworben wird und daß im Bestreben, das gleiche Ding doppelt zu sagen, ein verwirrendes Nebeneinander zweier Stimmen entsteht, die jede ihre Sache nur halb sagen können, weil sie einander stören.« (Ebd., 377)

Arnheim rechnet in diesem Text also final mit dem Sprechfilm ab; alle potenziellen Gewöhnungsprozesse der vergangenen Jahre haben die Zweifel nicht ausräumen können, wie es scheint. Und: Die Frage nach Bild und Ton wird hier erneut ganz explizit als eine Frage nach Körper und Stimme verhandelt. Deshalb spricht Arnheim auch nicht von Bild und Ton, sondern von Bild und Wort, »deren Wettstreit der Sprechfilm zu keiner Einheit zu zwingen« wisse (ebd., 378). Erstaunlich findet Arnheim dies vor dem Hintergrund, »daß in der alltäglichen Lebenserfahrung Sichtbares und Hörbares ganz natürlich zu einem einheitlichen Weltbild ver-

schmolzen« seien (ebd.) So sei im Alltag das Sprechen keine Störung des Bildes (und umgekehrt), wohl aber auf der Projektionswand des Kinos. Dies erklärt er damit, dass die Verbindungen im Film Ergebnis artifiziieller Prozesse seien, sodass man ihre Kombination ständig mit einer spezifischen Bedeutung auflade. Denn die Kunst bestehe gerade darin, dass sie die natürlich kombinierten Dinge der Welt in Einzelsphären aufzusplitten vermöge, wodurch in dieser einzelnen Sphäre eine künstlerische Ganzheit herzustellen sei.³²⁸ Deshalb könne es auch nicht Sinn einer Kunst sein, die durch sie produktiv zerstörten, selbstverständlichen Verbindungen wieder herzustellen:

»Optische und akustische Elemente, etwa gesprochene Worte und bewegte Körper, im Kunstwerk zu einer elementaren Einheit verschweißen zu wollen, in der gleichen Art wie sich Satz an Satz, Bewegung an Bewegung fügt, ist ein unsinniges, unvorstellbares Beginnen. Die gegenständliche Einheit, die ›im Leben‹ z.B. den Körper und die Stimme eines Menschen umschließt, würde im Kunstwerk eine viel elementarere Gleichartigkeit dieser Faktoren und viel elementarere Beziehungen zwischen ihnen voraussetzen.« (Ebd., 380)

Das bedeutet also, die Ganzheitlichkeit, die in der Einzelsphäre einer Kunst (Bild in der Malerei, Sprache in der Literatur etc.) generiert wird, würde durch unbedachte Verbindungen zu außerhalb dieser Sphäre liegenden Elementen prinzipiell zerstört oder zumindest gestört. Es gilt also zunächst die Scheidung der sinnlich differenzierten »Materialsphären« als das fundamentale Grundprinzip von Kunst anzuerkennen (»Materialstufe« 1), und erst dann könne man sich Gedanken über deren Verbindungen machen (»Materialstufe« 2 und ggf. höher) (ebd. 381). Die »Beziehung zwischen Menschenkörper und Menschenstimme« nun sei in ihrer irdischen Ausprägung aber einerseits zu natürlich, um die künstlerisch sphärische Trennung klar zu vollziehen; gleichzeitig sei sie im Film aber zu elementar unterschieden, um sinnvolle Beziehungen herstellen zu können (ebd., 383). Und genau das sei der Grund, warum sich Film und Ton in Bezug auf den Sprechfilm nicht angemessen zu einer einheitlichen Kunst verbinden könnten, denn die Sprache verweise immer unweigerlich auf den Menschen (quasi anthropozentrisch), während im Stummfilm der Mensch als Teil der Dingwelt erscheine (quasi anti-anthropozentrisch). Arnheim beschreibt den Dialog daher auch als eine Art Zwang, der dem Film im Sprechfilm auferlegt würde:

328 Hier ist auch der klare Bezug zu Lessings Laokoon zu sehen, der ebenfalls die verschiedenen Ausdruckssphären der Kunst im Hinblick auf bildende Kunst und Literatur hin untersucht (vgl. Lessing 1766).

»Und doch darf man nicht voreilig die Tonkunst und die Bildkunst in ihrem Verhältnis zum Wort gleichsetzen. Es liegt im Wesen des dramatischen Dialogs, daß er das Kunstwerk vollständig auf den handelnden und verhandelnden Menschen einschränkt. [...] Das Bild hingegen zählt, auch ohne das Wort, den Menschen bereits zu seinen Gegenständen. Nun nimmt aber der Mensch im Bilde nicht jene unbedingte Vormachtstellung ein wie etwa auf der Bühne. [...]. Auch dem bewegten Bilde, dem Film, lag die vom Menschen belebte Welt von vornherein näher als der aus der Welt gelöste Mensch. Und deshalb mußte ihm die vom Dialog erzwungene Beschränkung auf den Menschen unerträglich sein. Der Schauplatz der dramatischen Wechselrede ist die Menschenseele, seine einzige mögliche optische Ergänzung der von Wahrnehmung, Gefühl, Wille und Gedanke geprägte und gelenkte Menschenleib. Die Umgebung ist – bühnenhaft – als Hintergrund zugelassen, so wie im Dialog die Seele sich gelegentlich durch Hinweise auf die Außenwelt ausdrückt; aber die Verlagerung des Schwerpunktes auf den Menschen ist zwingend und damit eine wesentliche und gerade der Weltanschauung der Gegenwart wieder so vertraute Haltung des Bildes vernichtet.« (Ebd., 403)

Es mache also weder Sinn auf diesen automatischen Menschenbezug der Sprache mit einer umso stärkeren Betonung der Bilder zu reagieren, weil dadurch die Sphären nur umso mehr auseinanderfielen. Gleichzeitig bleibe man bei einer Dominanz der Sprache zu nah am Theater, um eine eigene Kunst zu sein, und bei einer Dominanz der Bilder könne man auch gleich beim Stummfilm bleiben (was Arnheim insgeheim zu befürworten scheint). Denn die Ding-Bezogenheit des Stummfilms sei es gewesen, die ihn überhaupt erst als Kunst neben den menschenzentrierten Künsten des Theaters, der Literatur etc. habe bestehen lassen. Durch die Option zur Sprache und zum Dialog aber, die der Tonfilm biete, sei diese Einzigartigkeit stets direkt gefährdet, weil die Aufmerksamkeit automatisch vom Ding auf den Menschen übergehe.

»Natürlich hat auch der Stummfilm den Schauspieler oft in Großaufnahme gezeigt. Aber was wichtiger ist, er hat eine Verbindung von stummen Menschen und stummen Dingen geschaffen, ebenso wie von der (hörbaren) nahen Person und jener (nicht hörbaren) weiter weg. In der allgemeinen Stummheit des Bildes konnten die Scherben einer zerbrochenen Vase genauso »sprechen« wie ein Darsteller zu seinem Nachbarn, und eine Person, die sich auf der Straße nähert und am Horizont nur wie ein Punkt zu sehen ist, »sprach« wie jemand in der Großaufnahme. Diese Gleichförmigkeit, die dem Theater vollkommen fremd, der Malerei hingegen vertraut ist, ist zerstört durch den Sprechfilm: Er stattet den Schauspieler mit Sprache aus, und seit nur dieser sie haben kann, sind alle anderen Dinge in den Hintergrund gerückt. Es gibt eine Grenze des sichtbaren Ausdrucks, der aus der

menschlichen Gestalt gezogen werden kann, insbesondere wenn das Bild Dialog zu begleiten hat.« (Ebd., 404)³²⁹

Der Sprechfilm als Kunst scheint somit eine Unmöglichkeit und die zuvor im *Film als Kunst* noch geschilderte Option eines Tonfilms auf der Mitte beider Ausprägungen (Sprechfilm auf der einen und Stummfilm auf der anderen Seite) ebenfalls kein Thema mehr zu sein. Doch der Ausgang dieser tonfilmkritischen Auseinandersetzung ist dabei für die vorliegende Untersuchung weniger relevant. Zentral ist die Feststellung, dass Arnheim hier erneut die Beschaffenheit des Tonfilms (und zwar stärker noch als in seiner vorherigen Monografie) explizit im Hinblick auf seine möglichen Menschenmotive hin verhandelt – und vor allem problematisiert. Der Filmton bzw. das Wort (Arnheim scheint diese Begriffe nahezu gleichsetzen zu wollen) bedeute

»[f]ür das Bild [...] die Ersetzung des optisch ergiebigen handelnden durch den optisch unergiebigem sprechenden Menschen. Der Dialog schneidet also nicht nur das Bild des Menschen aus dem seiner Umwelt heraus, sondern lässt auch den Ausdruck dieses Menschenbildes selbst erstarren.« (405)

Der »optisch [...] sprechende Mensch« erscheint hier also auch für Arnheims Frage nach dem Tonfilm als eigenständiger Kunst³³⁰ »unergiebig«. Für die vorliegende Arbeit hingegen bestätigt sich in dieser Konstellation und der intensiven Verhandlung des (egal ob handelnden und/oder sprechenden) Menschen erneut die These von der Ergiebigkeit dieser Denkfigur innerhalb medientheoretischer Auseinandersetzungen.

Die Ding-Orientierung des Films und somit seine einzige Chance auf Eigenständigkeit erscheint bei Arnheim am Ton (bzw. am Konkurrenzverhältnis von Körper/Dingwelt und Stimme) final gescheitert. Dass dieses Urteil nicht so ne-

329 Und wieder wird analog zu Luhmann (1995, 126) sowie Wendler/Engell (2009, 39ff.) eine Vase der Anhaltspunkt, um Unterschiede und Parallelen zwischen menschlichem und dinglichem Individuum zu erklären (siehe auch Kapitel 2.1.3 und 2.2.1).

330 Zum Ende seines Artikels verweist Arnheim auf die einzigen Bereiche, in denen der Tonfilm – dann aber eher als Werkzeug denn als Kunst – sinnvoll sein könnte. Dies sei zum einen das Ausnutzen seines dokumentarischen Charakters für das »Festhalten von Natur und Mensch« (Arnheim 2004 [1938], 410) sowie zum anderen für die breite Zugänglichmachung von Kunst (wobei hier zum Ton des Films noch Farbe und Plastik hinzukommen müssten für die angemessene Illusion) (vgl. ebd.). Dabei seien Kunst und Dokumentarisches zwei widerstrebende Modi: »Die dokumentarische und die künstlerische Absicht führen also zu teilweise verschiedener Bewertung und Verwendung der Mittel. In gewissen Grenzen wird die Kunst durch mechanische Treue, die mechanische Treue durch Kunst gefördert. Darüber hinaus entsteht Feindschaft zwischen den beiden Haltungen« (ebd., 411).

gativ ausfallen muss, zeigt ein Blick auf ein weiteres Buch aus dem Jahre 1938, das als ein ergänzender Beleg dafür dienen kann, dass der (bei Arnheim missglückte) Versuch den Tonfilm jenseits anthropozentrischer, anthropomorphozentrischer und anthropophonozentrischer Ansätze zu definieren auch an anderer Stelle aufgegriffen wird, nämlich bei Bruno Rehlinger in seinem Buch *Der Begriff Filmisch* (1938).

Das Audioviduum und das ›Filmische‹

Rehlinger geht in seinem Versuch einer Bestimmung des ›Filmischen‹³³¹ davon aus, dass es für eine Definition des Tonfilms nicht zielführend sei, dessen Problem vorrangig im Wort zu sehen.

»Bedeutsamer als die Einwände gegen den Ton im allgemeinen sind die gegen die *Verwendung des Wortes* im Film. Auf diese verdichtet sich der größte Widerstand. Gern beruft man sich hierbei auf die Beobachtung, daß auf der Leinwand wohl das Bild des Menschen, aber nicht das Bild seiner Stimme, sondern diese Stimme selbst erscheine.« (Rehlinger 1938, 17; Herv. i. O.)

Es wird also deutlich, dass auch bei Rehlinger das Audioviduum bzw. seine problematisierte Vormachtstellung innerhalb der Tonfilmdebatte den Ausgangspunkt bildet, den es aber eigentlich zu überkommen gilt. Ziel seines Buches ist es daher noch einmal die »Unterschiede der filmischen Gestaltungsweise nicht nur im Vergleich zum Drama, sondern umfassender zur Wortkunst klarzustellen« (ebd., 1f.) und er stellt zudem fest: »Der reine Begriff ›Tonfilm‹ hat mit der landläufigen Vorstellung vom Sprech-, Gesangs-, also Spielfilm nichts zu tun« (ebd., 16). Von Anfang an ist somit klar, dass der Mensch (in Form von Sprache, Gesang und Spiel) für Rehlinger gerade nicht zu den zentralen Definitionsmitteln des Films gehört.

Dazu setzt er sich zunächst mit den Argumenten von Fedor Stepun (1932) auseinander. Den Unterschied, den dieser zwischen ›wirklicher Stimme‹ im Kontrast zum ›unwirklichen Bild‹ aufmache (und der sich im obigen Zitat schon angedeutet findet und ähnlich von Leisegang 2002 [1929] beschrieben wurde), hält Rehlinger (1938, 17) dabei nur für einen »Sonderfall«, der daher für eine Definition des Films nicht taue. Zudem fordere Stepun die Ablösung der menschlichen Stimmen von ihren Körpern, was laut Rehlinger damit einhergehe, dass »das Wort [...] vornehmlich als Klang erfaßt und gewollt und in die Lautäußerungen der Dinge eingeschmolzen« werde (ebd., 17). Diese von Stepun als zentrales Merkmal des Tonfilms vorgestellte Verdinglichung von Stimme sieht Rehlinger jedoch als unnötig an, weil in diesem Moment das Wort für den Film keine eigentliche oder besonde-

331 Laut Knut Hickethier sei Rehlinger damit einer der ersten, der »[e]ine Bestimmung der Medialität des Films [...] vorgelegt« habe (Hickethier 2010, 251).

re Bedeutung mehr hätte und daher auch einfach ausgeschlossen werden könnte (statt es selbst in seiner Problematisierung wieder zentral zu stellen). Weder die »Naturferne« des Films, die Stepun einfordert, noch die fortgeführte Betonung des Wortes teilt Rehlinger also; und man könnte es als klare Spitze gegen Arnheim³³² werten, wenn er schreibt: »der Sprechfilm ist nur ein Randgebiet, freilich als solches besonders geeignet, Klärungsgriffen eine breite Fläche anzubieten« (ebd., 18). Rehlinger scheint also insofern der These der vorliegenden Arbeit zuzustimmen, als dass in all diesen Fällen (Stepun, Arnheim etc.) das Audioviduum als eigentliche Randerscheinung des Tonfilms zum Zentrum versuchter »Klärungsgriffe« gemacht wird.

Nachdem Rehlinger im Folgenden anderweitige Weiterentwicklungen des Stummfilms – wie Farbfilm, plastischen Film oder auch »Komplettfilm« (ebd., 19) – streift, nimmt er schließlich Vergleiche und Abgrenzungen zu anderen Künsten wie bildender Kunst (ebd., 23ff.), Musik (ebd., 29ff.), Wortkunst (37ff.) und Hörspiel (53ff.) vor. Auf diesem Wege kommt er zu dem Schluss, dass der Tonfilm sich von diesen anderen Künsten gerade darin unterscheidet, dass er den Menschen weder in Bild noch Ton zentral stellen *müsse*,³³³ sondern dass er ihn bis zur Unkenntlichkeit in der Dingwelt auflösen könne: »Der letzte Steigerungsgrad der Einordnung des Menschen in die Welt der Dinge ist erreicht, wenn der Mensch aus ihr ausgeschaltet wird« (ebd., 44) – so formuliert es Rehlinger und als Beispiel nennt er etwa Filme, die Mikroorganismen oder den Kosmos zeigen (in die der Mensch maximal noch als Beobachter – z. B. eines Ameisenhaufens – eingelassen sei) (vgl. ebd.). Ein »Grenzfall« sei auch generell der »Naturfilm«, in dem der Mensch in seiner Umwelt gezeigt werde; und »[j]enseits der Grenze [lägen] die ungegenständlichen Zeichenfilme und die abstrakten Linienispiele, die der menschlichen Sphäre von vornherein entrückt« seien (ebd., 44f.). Das Besondere des Films sei also, dass diesem »die Stufenleiter von der Monopolstellung des Menschen (als Star) bis zu seinem völligen Ausschluß aus der Welt bewegter Formen zur Verfügung« stehe (ebd.).

Diese Idee faltet Rehlinger in einer »Grundlegung der filmischen Gestaltung« (ebd., 57ff.) und aufbauend auf seinen Vorbeobachtungen sodann weiter aus. Zunächst unterliege der Film einem »Gesetz der Zweipoligkeit« (ebd., 57) durch seine Präsenz in Form von Bewegtbild und Ton, wobei diese in einem entsprechenden Verhältnis zueinander stehen sollten. Ähnlich wie Arnheim in *Film als Kunst*

332 Rehlinger bezieht sich in seiner Arbeit zumindest auf Arnheims *Film als Kunst*. Da *Neuer Laokoon* erstmals im August 1938 auf Italienisch erschien, wird Rehlinger diesen Text höchstwahrscheinlich (noch) nicht gekannt haben.

333 Hier verweist er vor allem auf Hans Richters Buch *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1981 [1929]), in dem dieser bilderreich die Grundgestaltungsformen des Films illustriert, wobei der Mensch eine deutlich untergeordnete Rolle spielt.

spricht er dabei von einer Art ausgeglichener »Gewichtsverlagerung nach zwei Polen, dem optischen und dem akustischen, sodaß entweder der Ton oder das Bild die Aufgabe der Ergänzung übernimmt« (ebd., 57f.). Zudem heiße Tonfilm in diesem Sinne, dass *alle* Arten von Tönen damit gemeint sein könnten:

»Dem Bild steht die gesamte Tonwelt: Wort, Geräusch, Musik gegenüber. Die einseitige Bevorzugung eines dieser Tonmittel führt zu den Teil- oder Nebenformen des Sprech-, Geräusch- Gesangs-, Schlagerfilms, während in dem übergeordneten Begriff *Tonfilm* der Hinweis dafür gegeben ist, den Tonteil des Films als ein Ganzes zu betrachten.« (Ebd., 58; Herv. i. O.)

Im Zuge dessen kritisiert Rehlinger Arnheims Grenzziehung zwischen Sprechfilm und Stummfilm als zu einseitig; vielmehr sei die einzig zulässige Unterscheidung zwischen *Stumm-* und *Musikfilmen* zu treffen. Erstere seien Filme, in denen sich der Ton ganz nach dem Bild richte (oder verschwinde) und letztere solche, in denen sich das Bild ganz dem Ton (bzw. als Extremform der Musik) unterordne. Der Tonfilm pendle nun genau zwischen diesen Extremen der Ausrichtung (vgl. ebd.).

Doch am zentralsten für Rehlingers Argument (und damit ebenso konträr zu Arnheims *Laokoon*) ist die Idee, dass der Mensch auch im Tonfilm weiterhin – so wie es im Stummfilm schon der Fall war – verdinglicht werden könne. Das Besondere des Tonfilms sei also die »filmische Gestaltung der Welt« (ebd., 59), die er ermögliche. Um dies zu begründen, arbeitet er sich allerdings dennoch zunächst am Menschenbild ab. Dieses sei im Film – vor allem im Gegensatz zu Theater und Hörfunk – gekennzeichnet durch:

»einmal die relative Bedeutungslosigkeit des Menschen an sich im Film und damit die Notwendigkeit seiner Einordnung in die Welt der Dinge, sodann die Arbeit der Kamera, der gegenüber die Eigenleistung des Menschen nur zweiten Wert besitzt. Der Unterschied zum Bhnenchauspieler auf der einen Seite, zum Funksprecher auf der anderen liegt auf der Hand. In jedem Fall wird hier nur die Leistung des Menschen gewertet. Nicht-Spieler, Nicht-Sprecher, vor allem aber Kinder, die im Film einen hinreichenden Anblick gewähren können, nehmen sich auf der Bühne immer, beim Funk zum großen Teil unorganisch und hilflos aus.« (Ebd., 59; Herv. i. O.)

Rehlinger sieht hier also im Film die menschliche Darstellung durch die Kamera und durch die Gleichstellung mit der Dingwelt überformt; der »Kamerablick« sei besser darin, den tatsächlichen Menschen zu zeigen, als sein Spiel. Aus diesem Grunde erklärt Rehlinger auch Nicht-Schauspieler (wie etwa Kinder) zum eigentlichen Gegenstand des Tonfilms, wodurch er ihn in seiner Bestimmung in die

Nähe des Dokumentarfilms rückt. Gerade die Unbewusstheit und Unbedarftheit des Kindes passe zum ehrlichen Modus des Films, ebenso wie dies bei »fremden Völkern« der Fall sei (ebd.), so stellt Rehlinger primitivisierend fest. Und er proklamiert: »Im Naturwesen haben wir die filmisch reinste Erscheinung des Menschen« (ebd., 61; Herv. i. O.).

Als zweites, einzigartiges Vermögen des Films nennt Rehlinger sodann die Inszenierung der Masse, die die russischen Formalisten im »Massengesicht« zur Perfektion geführt hätten (vgl. ebd.). Im Hinblick auf das Audioviduum scheint also gerade das Auflösen des menschlichen Individuums in der Masse ebenso wie die Darstellung »fremder« Völker und Kinder, denen man also (noch) keinen direkten (bürgerlichen) Individualitätsstatus zuerkennt, gleichermaßen das de-individuierende und ent-individuierte Potenzial des Films zu offenbaren. Es geht Rehlinger also um die Verbannung des (individuellen) Menschen aus dem Zentrum des filmischen Gestaltungskosmos.

Der Mensch ist dabei – in Form des »Naturwesens«, der »Masse« und erst an dritter Stelle in Form des »Schauspielers« (ebd., 62) dennoch Teil dieses Gestaltungsrahmens, aber eben nicht mehr dessen Zentrum. Und die (Ton)Film-Schauspieler:innen seien dabei auch noch anders beschaffen, als z. B. die auf dem Theater, weil sie in der Fläche anders agieren müssten und nicht im Rezeptionsraum anwesend seien:

»Die Tatsache, daß eine ›Dingwand‹ die Erlebnisse des Filmschauspielers und des Zuschauers nicht ineinandergreifen läßt, ist so bedeutsam, daß von ihr aus der Schauspieler für den Film und das filmische Erlebnis nur als ›Notbehelf‹ angesehen werden kann.« (Ebd., 62)³³⁴

Ebenso wie der Sprechfilm bei Rehlinger zum »Randgebiet« (ebd., 18) wird, wird also der Schauspieler zum »Notbehelf« (ebd., 62); während Bühnendarsteller »Ausgestalter des dichterisch-dramatischen Wortes« seien, sei der Schauspieler des Films lediglich »optische und akustische Ausdrucksform« (ebd.).³³⁵

334 Im Zuge dessen beruft er sich erneut auf Richter (1929), der ebenfalls die Bedeutung des Schauspielers für den Film in Frage stellt: »Der Wert des Schauspielers im Film ist relativ nicht größer als der irgend eines anderen im Film wirkenden Objekts, wenn es nur zur Ausdruckssteigerung des Films beiträgt. [...] Der Schauspieler ist im Film problematisch. Er ist ebenso Mittel des Films wie Tintenfaß, Vogel, Baum. Wichtig ist er nur in dem Maße, als er am Rhythmus des Films teilnimmt. [...] Das beste Mienenspiel ... hat wenig zu bedeuten im Film, in dem richtige Einstellung und Beleuchtung das Gleiche weit stärker zum Ausdruck bringen (selbst ohne das Gesicht des Schauspielers zu zeigen« (Richter 1929, zit. n. Rehlinger 1938, 62).

335 In Bezug auf die Bildebene führt er dies z. B. im Hinblick auf das »Filmgesicht« detaillierter aus, das dabei eben »nicht die Domäne des Filmschauspielers« sei (als eine Art gesteigerte, professionelle, filmische Art der Mimik), sondern »ganz einfach: das Antlitz des Menschen im Film«

Auch Rehlinger stellt hier in seiner Auseinandersetzung mit dem Film somit kurzzeitig den Menschen (z. B. als Schauspieler) ganz ins Zentrum seiner Betrachtung; dennoch aber wird klar, dass es ihm dabei gerade darum geht dessen Vormachtstellung innerhalb der bisherigen Tonfilmdebatten zugunsten einer egalisierenden Einbettung ins Filmbild zu relativieren. Und er kommt zu dem Schluss: »die Bühnenpantomime ist ohne den Menschen undenkbar, der Film aber kann – im Höchstfall – den Menschen völlig ausschalten und trotzdem filmisch sein« (ebd., 66).

Rehlinger stellt hier also quasi dem Anthropozentrismus des Theaters eine Art posthumanistische Dezentrierung des Menschen im Film entgegen.³³⁶ Auch wenn der Film in besonderer Weise das menschliche Antlitz als »*Filmgesicht*« (ebd., 63) zeigen könne, so sei das nur eine von zahlreichen Optionen.

»In die Begriffsbestimmung des Filmkunstwerks als solches kann der Schauspieler als *Wesensbestandteil* nicht einbezogen werden. (Dies zum Unterschied vom dramatischen Wortkunstwerk, dem er wurzelhaft verbunden ist.)« (Ebd., 69; Herv. i. O.)

Erneut ist hier also das Argumentationsmuster zu finden, dass gerade in der Ausgrenzung des (ganzheitlich ebenso wie partiell gedachten) Audioviduums aus dem Darstellungs- und Motivrepertoire des Films seine eigentliche Bestimmung und damit Definition als Medium begründet wird.

Zum Ende seines Buches wendet sich Rehlinger dann noch einmal dezidiert dem Tonfilm zu und den Gestaltungsoptionen, die dieser im Hinblick auf die Verdinglichung und damit Dezentrierung des Menschen liefere, wozu er »Wort«, »Geräusch« und »Musik« als seine potenziellen Ausprägungen einzeln untersucht (ebd., 71ff.). In Bezug auf das »Wort« sei dabei festzustellen,

(Rehlinger 1938, 63; Herv. i. O.). »Das Filmgesicht ist nicht an die Forderungen der Schönheit, Aufmachung, Schminke und maskenhaften Typisierung gebunden« – so Rehlinger (ebd.); stattdessen sei »an die Stelle des berechenbaren ›Wunschbildes‹ der Fabrikation die Wahrheit des ›Menschenbildes‹ zu setzen« (ebd.). Deswegen sei der »Nicht-Schauspieler« dem »Schauspieler« im Film »unendlich überlegen« (ebd., 64).

336 Sollten im Film dennoch Schauspieler zum Einsatz kommen, so »[ließe sich] als allgemeiner Grundsatz [...] die Feststellung herleiten: daß *im Film die schauspielerische Leistung hinter der menschlichen Intensität* zurücksteht. Es ist eine gute Beobachtung, wenn man [...] die Aufgabe des Filmdarstellers nicht in der Übertragung des schauspielerischen ›Ich‹ auf die verkörperte Figur sieht, sondern in der Übertragung der Figur und ihrer notwendigen natürlichen Zufälligkeit und Einmaligkeit auf den menschlichen Grundgehalt als die ›Wiedergewinnung der Natur im Spiel« (ebd., 68; Herv. i. O.).

»daß sich das dramatische Wort mit der Bedingung des Bildwechsels und des Bilderflusses nicht in Einklang bringen läßt, weil die reale Zeit des Wortes der filmischen Zeit der Montage widerstreitet. Darum hat das Sprechen als dramatischer Ausdruck dem Film nicht nur ›bisher‹ mehr Schwierigkeiten und wenigen Gewinn gebracht [...], sondern es ist der Bildkunst des Films wesensfremd.« (Ebd., 72)

Jedoch:

»Das Wort nimmt im Tonfilm nicht, wie auf der Bühne und im Hörspiel, die beherrschende Stellung ein – außer im reinen Sprechfilm, den wir aber von der Filmkunst ausgeschlossen wissen –, sondern es ist ein akustisches Ausdrucksmittel und als solches den beiden anderen des Geräuschs und der Musik durchaus gleich-, nicht überwertig.« (Ebd.)

Rehlinger muss an dieser Stelle also insofern einen argumentativ schmalen Grat beschreiten, als er nicht – wie die von ihm kritisierten Autor:innen – den Film als durch das Wort grundsätzlich zerstört definieren kann; stattdessen verweist er auf die einzigartig dezentrierte »Stellung« des Wortes innerhalb der Filmwelt. Er stimmt Arnheim also insofern zu, dass »Sprechfilm« niemals »Filmkunst« sein kann (ebd.), aber dennoch sei das Wort als »akustisches Ausdrucksmittel«, wie jedes andere, Musik und Geräusch, schlicht ebenbürtig an die Seite zu stellen. Während bei Arnheim also das Wort als unumgänglich anthropozentrisch definiert wird, schlägt Rehlinger vor, im Tonfilm die erste künstlerische Apparatur zu sehen, in der das Menschenwort gerade nicht anthropozentrisch aufgeladen, sondern dezentrierend und egalisiert zur Dingwelt darstellbar wird. Auch bei Rehlinger wird somit die Stimme zum Geräusch und zur Melodie, die weniger in ihrem inhaltlichen Informations- oder ästhetischen Ausdrucksgehalt, denn in ihrer materiell-klanglichen Präsenz Relevanz entfaltet. So werde z. B. »[d]as kaum Auszusprechende, halb gesagt, Geflüsterte, alles, was außerhalb des sinnvollen Satzgefüges liegt, [...] im Tonfilm bedeutungsvoll« (ebd., 73); und »[e]s kommt hier viel weniger auf das Was des Gesprochenen an als auf das Wie und darauf, ob überhaupt gesprochen wird« (ebd., 73).³³⁷ Sprache würde somit »nicht als Rede-

337 Dies führt er auch noch einmal dezidiert in Bezug auf die Frage der Synchronisation des Films für internationale Märkte aus. Dabei nennt er mit mit »Dubben«, »Spruchbändern«, dem »Dreh in verschiedenen Versionen« und dem »sparsamen Einsatz des Wortes«, sodass dieses »auch bei Nicht-Übersetzung oder Untertitelung verständlich« sei, vier Verfahren, mit denen diese Internationalisierbarkeit des Films herstellbar sei (Rehlinger 1938, 74). Von diesen Vieren sei das »Dubben« als »Fälschung der darstellerischen Leistung und des Originaltons [grundsätzlich abzulehnen]«, auch, weil »selbst bei größter Sorgfalt niemals die künstlerische Einheit der ursprünglichen Fassung [erreicht]« werden könne (ebd.). Untertitel aber würden ebenfalls zu sehr ablenken und die polyglotten Sprachversionen (siehe auch Wahl 2005) wären nicht ver-

inhalt, sondern als Ausdruck, Handlungsmotor, Farbakzent, »Lichtfleck« (ebd., 75) denkbar, die »Worte als Streiflichter in das optische geschehen hinein« beschreibbar (ebd.). Rehlinger bemüht hier also zunehmend (licht)bildlich verdinglichende Metaphern, um das Wort aus seiner menschlich-geistigen Zentriertheit zu lösen. Und genau damit »unterscheidet sich der Wortgebrauch im Tonfilm von der Wortkunst der Dichtung, der Bühne und des Hörspiels« (ebd.), so stellt Rehlinger fest.

In Bezug auf das Verhältnis von Stimme und Musik werden diese Argumente noch einmal im Hinblick auf die Dinglichkeit des Menschen im Film und den Vorrang des Bildes bzw. der Montage vor den erweiterten Bedeutungen des Wortes verdichtet:

»Die Grundlage des Tonfilms aber ist nicht der, wenn auch gefilmte, so doch singende Mensch, der Mensch ist es überhaupt nicht, sondern: die Grundlage des Tonfilms und damit der Filmkunst ist die Montage, d.h. in erweiterter Bedeutung die Auswertung der filmischen Formungsmittel in dem Sichtbar- und Hörbarmachen der gesamten Wirklichkeit, zu der neben den Dingen auch der Mensch zählt. Diese wesensverschiedene Stellung des Menschen macht den Unterschied des Tonfilms zur Bühnenoper aus, nicht die technisch veränderte Erscheinungsform desselben Menschen.« (Ebd., 87)

Mit all diesen anthropo-dezentrierenden Argumenten ist man der Frage, was in Rehlingers Hinsicht als »filmisch« zu bezeichnen ist, somit bereits sehr nahe. Auch wenn er in weiten Teilen seines Buches dennoch (anthropozentrierend, anthropomorphozentrierend und anthropophonozentrierend) die Menschendarstellung im Film verhandelt, wird genau in diesen argumentativen Bewegungen und Differenzsetzungen erkennbar, wie sich das Audioviduum zunächst (vor allem im Hinblick auf seine Relevanz) von der Vorstellung des »tatsächlichen« Menschen löst, um es dann vollständig hinter sich lassen zu können. In seinem Fazit fasst Rehlinger diese Idee noch einmal zusammen, um schließlich zu einer Art post-anthropozentrischen Definition des »Filmischen« zu gelangen. Das Filmische könne dabei ausschließlich aus den »Formmitteln des Films« selbst abgeleitet werden – und eben nicht aus seinen Inhalten und dem, was ihm zugrunde liege; sei dies nun eine künstlich geschaffene, geschauspielerte oder realweltliche

gleichbar, weshalb eigentlich nur die vierte Variante übrig bleibe. Der interessante Nebeneffekt sei aber so oder so, dass »[g]erade fremdsprachige Tonfilme zur Klärung des Wortproblems im Film bei[tragen]. Die Übersetzung der Gespräche ins Deutsche – wie umgekehrt aus dem Deutschen in eine andere Sprache – ist ein vortrefflicher Prüfstein für Menge, Wert oder Sinnlosigkeit des Gesprochenen«, so Rehlinger (1938, 74).

Szenerie. Und darin äußert sich somit eine Verabschiedung des *Menschen als Motiv des Films als Motiv von Medientheorie*:

»Der Begriff filmisch muß etwas bezeichnen, das die Erscheinungsform Film zur Voraussetzung hat und nur mit ihr in organischer Verbindung gedacht werden kann [...]. Der Begriff filmisch kann also seiner Bestimmung nach durch keinen anderen Begriff ersetzt werden, weder durch dramatisch noch episch noch pantomimisch noch mimisch. Wäre filmisch = mimisch, dann unterschiede der Film sich in nichts von der Pantomime oder dem abgelösten mimisch-gestischen teil eines Schauspiels. Gegen beide aber haben wir die Grenzlinien gezogen. Trotz allem könnte die Gleichung ein willkommenener Behelf sein, wenn die Mienen- und Gebärdensprache des Schauspielers im Film alles bedeutete. Aber selbst im Stummfilm ist das nicht der Fall, denn der Schauspieler bildet – wir sagten es schon – nur einen Teil des Filmkunstwerks. Wie sollte man dann die Teile nennen, in denen nicht ›gemimt‹ wird? Wären sie nicht filmisch? Es sei denn, man faßte unter den Begriff Mimik (der ja doch nichts anderes bedeutet als die Kunst der Mienen- und Gebärdensprache) auch das bloße Aussehen aller sichtbaren Dinge, ihr ›Gesicht‹ im weitesten Sinne. Daß damit der Begriff verwässert würde, liegt auf der Hand. Weiter umfaßt die Arbeit des Filmkünstlers wesentlich mehr als die Herausstellung des Mimischen. Der ein enges Gebiet absteckende Begriff mimisch, den man mit größerer Berechtigung dem Begriff dramatisch gleichgesetzt hat, ist demnach für den höheren Begriff filmisch ein unzureichender Ersatz. Endgültig bleibt uns kein anderer Weg als der unmittelbar von den Formmitteln des Films auszugehen. Diese Formmittel sind: Bildstreifen, Bild- und Tonkamera.« (Ebd., 98f.)

Der Mensch – als Motiv – wird somit aus der Legitimation des Films bzw. des Filmischen getilgt zugunsten einer individuellen Selbstbezüglichkeit des Films. In der Berufung auf seine ureigensten technischen »Formmittel« allein gelangt der Film so aus sich selbst heraus zu einer Bestimmung – und das ohne ›Hilfe‹ des Menschen. Wenn in Bezug auf die Definition des menschlichen Individuums an dessen Beginn immer der Moment der Selbsterkenntnis (als Individuum) steht, so lässt sich Rehlingers Beschreibung als eine ebensolche, endgültige Individuation des Films lesen.

Und nur wenn auch der Tonfilm dieser Rahmung des Filmischen als Filmisches Rechnung trägt und sich nicht (wie etwa im Sprechfilm) durch andere (menschliche) Individualitäten irritieren lässt, kann er, laut Rehlinger, als filmische Kunstform Anerkennung finden. Dies sei gesichert durch die Verschaltung von bildlicher und akustischer Dingwelt jenseits (anderweitig) zentrierender Logiken:

»Nur soweit die sichtbaren Dinge dieser Welt, gleichviel ob bewegt oder unbewegt, ob Mensch oder Tier, organische oder anorganische Natur, auf diese Weise von der Kamera erfaßt werden, erhalten sie den filmischen Ausdruck. Nur soweit Wort, Geräusch und Musik – unter sich von wertgleicher Bedeutsamkeit – als zwangsläufig-unmittelbare, begleitende oder kontrastierende Bindung an die optischen Gesetze sich zu erkennen geben, können wir von einem filmischen Gebrauch dieser Tonmittel sprechen.« (Ebd. 101)

Die stärkste Ausprägung erhalte diese Egalisierung mit dem abstrakten Trickfilm, in dem »das Filmische rein aktualisiert« sei (ebd.). Abseits davon gäbe es aber noch zahlreiche andere Arten und Weisen zu entdecken, wie das Filmische als solches konkret einzulösen sei. Dabei erhält in der Ablösung vom Audioviduum und damit vom Menschen die Individualität des Films zunehmend Kontur:

»In welcher Weise aber die Vielfalt der Einzelemente zur künstlerischen Einheit ›Film‹ zusammenzuschließen und wie diese Einheit begrifflich zu fassen sei, ist damit noch nicht geklärt. Es darf indessen erwartet werden, daß diese Problematik nur in Fortsetzung des von uns begangenen Weges gelöst wird, da sich alle anderen Versuche als unbrauchbar herausstellten. Erst wenn die Gesetze des filmischen Aufbaus im Einzelfilmkunstwerk festgelegt sind, das sich als der auf der Leinwand sichtbar werdende Bildstreifen darstellt, lassen sie sich gültig beweisen. Nur aus dem Zusammenklang der zur Ganzheit Film gebundenen Einzelheiten können dann die Bedingungen der kontrapunktischen Führung, der leitmotivischen Verknüpfung, der Architektonik, Ornamentik, der besonderen filmischen Zeit und des besonderen filmischen Raumes abgelesen werden.« (Ebd., 102)

Nicht mehr der menschliche Körper tritt also auf der Leinwand hervor, um das Medium zu definieren, sondern »der auf der Leinwand sichtbar werdende Bildstreifen« als eigene, individuelle Ganzheit; nicht mehr die menschliche Stimme bestimmt den Ton des Films, sondern der »Zusammenklang der zur Ganzheit Film gebundenen Einzelheiten« (ebd.). Der Film wird zum Individuum; das Audioviduum verschwindet – wie ein Gesicht im Sand des Meeresufers. Somit mündet die Emergenz des Audioviduums im Tonfilm bei Rehlinger in dessen finaler Irrelevanz.

3.3.4 | ZWISCHENFAZIT: Emergenz und Irrelevanz des Audioviduums

Der Weg des Audioviduums von seiner zunächst diskursiven, dann zusätzlich materiellen Emergenz, über seine theoriehistorische Zentralstellung, bis hin zur finalen Erklärung seiner Irrelevanz, hat also gezeigt, dass sich die Medientheoriegeschichte des Audiovisuellen entlang dieser argumentativen Denkfigur gewinnbringend beobachten lässt.

Verortet man nun die skizzierten Tonfilmdebatten der späten 1920er und 1930er Jahre im Kontext der zuvor nachgezeichneten Stummfilm- und Rundfunkdiskurse, so sind bemerkenswerte Parallelen, aber auch Wendungen zu erkennen. So bleibt es dabei, dass das Menschenmotiv des Films (und damit in Bezug auf den Tonfilm das ›tatsächliche‹ Audioviduum) eine zentrale Rolle im Versuch einer Bestimmung des Tonfilms als Medium einnimmt. In Bezug auf Stummfilm und Rundfunk wird das Menschenmotiv zunächst als allein ideelle Denk- und Vergleichsfigur herangezogen, mit der es möglich ist die ›Mängel‹ zu identifizieren, die das Medium z. B. im Vergleich zu anderen Medien(menschen) oder zu realweltlich gedachten, menschlichen Individuen aufweist, bevor es dann bewusst zurückgelassen werden kann, zugunsten quasi-separierter Video- und Audio-Individuen, die zur eigentlichen Bestimmung des jeweiligen Mediums (als Kunst) werden. Innerhalb der Stummfilmtheorie bereitet sich dabei allerdings spätestens mit Balázs (2001 [1924]) auch schon der Gedanke vor, dass die Menschen(motiv)zentriertheit des Films einer Dingzentriertheit weichen könnte, indem es am Schluss nicht mehr nur um eine »Sichtbarkeit« des Menschen allein geht, sondern auch um die individuelle Belebung der Landschaften und Dinge, in die er sich über die Fläche der Leinwand nahtlos eingliedern lässt. Bei Balázs ist dabei schön zu sehen, wie seine Auseinandersetzung mit dem Menschlichen des Films oszilliert zwischen einer Anthropomorphisierung der Dingwelt und einer Verdinglichung des Menschen, auf deren offener Grenze der filmische Anthropomorphozentrismus seines Ansatzes zu verorten ist. Bei Vertov (2001 [1924]) oder auch Tynjanov (2001 [1924]) sind schließlich der filmische Anthropozentrismus und Individualismus bereits tendenziell überholt und auch der Anthropomorphozentrismus (also die Fokussierung auf das vom ›Realmenschen‹ abgelöste, alleinig mediale Menschenmotiv) wird relativiert durch die Bedeutung der Dinge, sodass ihre Theorien – wie man spätestens in Bezug auf Arnheims und Rehlingers Tonfilmkonzepte feststellt – als Anfang einer medientheoretischen Umorientierung (noch stärker hin zum Medium selbst und weg vom Menschen[motiv]) gewertet werden können. Bei Arnheim und Rehlinger verdichten sich diese Argumente, doch auch in den Diskursen zuvor ist zunehmend spürbar, dass der Mensch nach und nach nur noch als Beispiel unter anderen dient und nicht mehr als zentralster Anhaltspunkt wie zuvor. Damit bestätigt sich die anfänglich entwickelte These, dass vor allem in den Vor- und Frühphasen von Medientheoriebildung das Menschenmotiv – und

somit in der Vor- und Frühphase der audiovisuellen Medien: das Audioviduum – eine zentrale Rolle spielt, um eben diesen Medien (im Angesicht menschlicher Vorstellungen von Individualität) selbst nach und nach Individualität zu verleihen.

Auch in Bezug auf die Rundfunkdebatten sind ähnliche Verhältnisbestimmungen möglich. Hier sind teilweise allerdings weniger Kontinuitäten, als Kontraste festzustellen: So wird der Tonfilm zwar vielfach mit dem Hörspiel verglichen, aber in der Regel nur, um deutlich zu machen, dass die Sprache weiterhin im Funk aufgehoben sein soll, während das Wort in seiner Funktion innerhalb des Tonfilms schwieriger zu verorten ist. Die Rundfunktheorie der 1920er und 1930er Jahre, die damit ja auch zeitlich näher an den Tonfilm und seine Etablierung angegliedert ist, macht es – so könnte man vermuten – noch wichtiger, dass jedes Medium sein Gebiet absteckt. So gibt es zwar auch in der Hörspiel- und Funktheorie Bestrebungen ein reines Klang- und Geräuschradio zu entwickeln; gerade im Kontext der NS-Propaganda bleibt aber die Stimme ein zu wichtiges Instrument, um es anderen Medien zu überlassen.

Wie somit gezeigt werden konnte, wird der Mensch innerhalb der Tonfilmdebatten nicht mehr ganz so intensiv ins Zentrum der neuen Kunst gestellt, wie dies innerhalb von Stummfilm- und Radiodiskurs der Fall war. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Kunstfertigkeit der vorherigen (oder auch noch parallel) ›neuen‹ Medien jeweils schon zu sehr an ihrer medialen Eindimensionalität festgemacht wurde, sodass ihre neuartige Kopplung diese Kunstansprüche zu stark revidieren würde. Stattdessen wird in vielen Fällen gegen ihre Verbindung andiskutiert oder aber ihre sinnvolle Vereinigung weiterhin als Fernziel entworfen. Mit dem tonfilmischen Audioviduum erfährt die Mensch-Medien-Kopplung somit eine erneute Wendung – vom Menschen weg zum Ding, mit Stimmen als Geräusch und Körpern als Formen, über die sich jeweils der Mensch endgültig im Medium aufzulösen scheint, um dessen Individuation abzuschließen.

4 | SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Das Audioviduum konnte im Zuge der vorliegenden Untersuchung als eine materielle wie diskursive Denkfigur etabliert werden, die im Hinblick auf die Geschichte der Medientheorie eine neue Perspektive eröffnet. Denn sie fokussiert einen allgegenwärtigen und gerade deshalb scheinbar ›blinden Fleck‹ innerhalb von Medien und ihren Theoretisierungen, der bisher nicht systematisch als solcher in den Blick genommen wurde. Das *Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* über seine zeitgeschichtlichen Entwicklungen und Veränderungen, Konstanten, Konjunkturen und Krisen zu verfolgen, hat sich im Rahmen der hier vollzogenen Analysen als ein produktiver Modus erwiesen, der auch für sehr heterogene theoretische Konzepte und Traditionen ein Vergleichsmoment einführt, über das neuartige Schnittstellen und Schnittmengen hergestellt werden können.

Vor allem die historische Dimension, die das Audioviduum zu erfassen vermag, ist dabei zentral: Wurde es in dieser Arbeit als Denkfigur der 1910er bis 1930er Jahre untersucht, ist es natürlich möglich und sinnvoll es auch in zeitlich erweiterten Horizonten in den Fokus zu rücken. Denn wenn die Diskussionen um das Audioviduum des Stummfilms, des Rundfunks und des Tonfilms eines gezeigt haben, dann, dass es sowohl in den Momenten, in denen es als Leistung und Qualität eines Mediums angesehen wird, als auch in solchen, in denen es abgelehnt oder für nichtig erklärt wird, gleichermaßen und stets seine Aufgabe erfüllt – nämlich Mensch und Medium im Abgleich zueinander sichtbar(er) und/oder hörbar(er) zu machen.

Sinnvoll erscheinen demnach theoriehistorische Relektüren, die an die vorliegenden anschließen und die Frage nach der Medialisierung von Körpern und Stimmen entlang ihrer medientheoretischen Reflexion weiter verfolgen. Denn das Audioviduum entfaltet seinen besonderen Nutzen gerade in den Phasen, in denen sich Medien als ›neu‹ etablieren, und schreibt sich somit in die Mediengeschichte und Medienwissenschaft unweigerlich ein. Es wurde am Rande schon darauf verwiesen, dass sich somit auch Fernsehen, Video, digitale Medien und andere mediale Formationen sowie ihre jeweiligen Theoriediskurse dafür anbieten, sich in ihnen (rückblickend) nach Audioviduen auf die Suche zu begeben. Schaut man etwa auf den Fernsehdiskurs der 1950er Jahre, so findet man ganz ähnliche argumentative Anthropo[morpho/phono]zentrismen wie jene, die im

Kontext der Etablierung von Film und Radio aufgezeigt werden konnten; z. B. in Debatten darüber, ob das Fernsehen den Menschen in seiner unverstellten und unmaskierten Live-Realität (erst) wieder sichtbar machen könne (vgl. Eckert 1953; Schwitzke 1953a, 1953b; Sawatzki 1953)³³⁸ oder im theoretischen Entwurf ganz eigener, neuer TV-Personae und mit ihnen verknüpfter Formen »parasozialer Interaktion« (Horton/Wohl (2002 [1956])). Ähnliches gilt auch für Video als neue Aufzeichnungs- und Projektionstechnik der 1970er Jahre, die es erlaubt, den Menschen zum Zentrum instantaner, audiovisueller Selbst-Spiegelungen und Feedback-Strukturen zu machen, weshalb sich in diesem genuinen, technisch-induzierten Narzissmus gleich die ganze mediale Spezifik der neuen Technik zu verdichten scheint (vgl. Krauss 1976). Und auch digitale Medien kreieren trotz ihrer universalmedialen Möglichkeiten weiterhin Audioviduen, die aber im Vergleich zu den bisherigen mit scheinbar andersartigen und neuen Eigenschaften ausgestattet sind – etwa wenn es um computeranimierte Figuren geht (vgl. z. B. North 2008; Flückiger 2008; Eckel 2013), in die besondere Modi der Interaktion integriert werden können (etwa in Form des Computerspiel-Avatars; vgl. z. B. Beil 2012; Schröter 2021), oder auch, wenn man sich spezifische Menschenmotive des Internetzeitalters anschaut, wie etwa Vlogger:in, Influencer:in und anderweitig über Social Media und Video-Plattformen bereitgestellte Möglichkeiten, sich selbst und anderen beim Audioviduum-Werden zuzuschauen (vgl. z. B. Snickars/Vonderau 2009; Dörre 2021; Nymoer/Schmitt 2021).³³⁹ Eine weiterführend zu prüfende These könnte hier lauten, dass die Audioviduen in ihrer Entwicklung und Verhandlung als materielle und diskursive Phänomene im Zuge der Medien(theorie)genese immer weiter »an den Menschen heranrücken« (vgl. auch Eckel 2012). So sind sie im frühen Film und auch im Tonfilm noch entfernte(re) Schatten auf der

338 So erklärt etwa Schwitzke in seinem Text *Der Mensch im Spiegel. Gefahr und Chance des Fernsehens* (1953a): »Für keins der großen künstlerischen und publizistischen Darstellungsmittel gilt so sehr der Satz, daß die interessanteste Fläche auf der Welt das menschliche Antlitz ist, und keins der anderen Mittel ist so sehr auf das Menschliche und auf den Menschen selber angewiesen« (Schwitzke 1953a, 26). Und auch Eckert, der in seinem Buch *Die Kunst des Fernsehens* dem Menschen nicht nur ein eigenes Kapitel widmet, sondern zugleich das gesprochene Wort als zentrales Element der Television identifiziert, stellt fest: »Wenn es bereits eine Statistik darüber gäbe, welcher Bildinhalt des Fernsehens der häufigste ist, so würde sich wahrscheinlich herausstellen, daß es zum weitaus größten Prozentsatz der Mensch, das menschliche Gesicht ist, das vom Fernsehschirm optisch wie akustisch zu uns spricht. Und es gehört zu den ersten Erkenntnissen über das Fernsehen, daß der Mensch in diesem Sinne für das Fernsehen wirklich das Maß aller Dinge ist [...]« (Eckert 1953, 66). Die zentralste »Aufgabe des Menschen im Fernsehen« sei es daher »sich durch die Technik selbst darzubieten« (ebd., 71; s. auch Ruchatz 2004).

339 Interessant wäre ebenso ein Blick auf die Rolle des (audiovisuellen) Menschenmotivs im Schnittstellenbereich von Künstlicher Intelligenz und Computer Vision (etwa, wenn es um die Entwicklung automatisierter Gestensteuerung oder Gesichtserkennung geht; siehe dazu exemplarisch etwa Bajohr 2020b oder auch Sudmann 2018).

Leinwand, mit dem Radio aber schon – im Benjamin'schen Sinne (1977 [1930/31]) – ein Gast im eigenen Heim, der mit dem Fernsehen schließlich dort sogar sichtbar erscheint. Mit den Möglichkeiten breiter zugänglicher (digital-)videografischer (Selbst-)Aufzeichnungs- und Distributionsmöglichkeiten zum einen, sowie der Verschaltung mit digitalen ›Doppelgänger:innen‹ in Spieleumgebungen zum anderen, kommt also zum Modus der *Individuation* möglicherweise ein sich verstärkendes Element der *Interaktion* hinzu. Diesem nachzuspüren wäre sicherlich ebenfalls ein lohnendes Unternehmen, in dem das Audioviduum einmal mehr seinen Nutzen als heuristisches Instrument für eine Medientheoriegeschichte beweisen könnte.

Zuletzt gliedert sich das Audioviduum ein in die auch aktuell immer wieder intensiv geführten Debatten um das Verhältnis von Mensch und Medium, wie sie etwa im Feld der Medienanthropologie stattfinden, wie sie aber auch eingebettet sind in erweiterte diskursive Rahmungen – wie etwa die Diskussionen um das Konzept des Anthropozäns und den Status ›des Menschen‹ in ihm.³⁴⁰ Gerade im Hinblick auf die politischen Implikationen, die sich in die je spezifisch historischen, materiellen wie diskursiven Konstruktionen medialer Körper und Stimmen einschreiben und die in dieser Arbeit nicht ausführlich berücksichtigt werden konnten, wäre daher zu untersuchen, inwieweit auch hier das Audioviduum als Denkfigur einen analytischen Nutzen entfaltet. Für das heterogene Feld der Medienanthropologie stellt die konzentrierte Frage nach dem *Motiv des Menschen in audiovisuellen Medien als Motiv von Medientheorie* jedenfalls eine Option zur Perspektivverschiebung dar, indem das Audioviduum innerhalb globalerer anthropomedialer Relationen (im Sinne von Voss 2010 und Voss/Engell 2015) einen Kristallisationspunkt sichtbar macht, an dem das *medienanthropologische* Interesse, das immer wieder schnell in ein *anthropozentrisches* zu kippen droht, in eine dezidiert *medienzentrierte* Richtung gewendet wird. Nicht wie der Mensch im Medium erscheint ist somit die entscheidende Frage, sondern wie im Menschen-im-Medium das Medium erscheint.

Das Audioviduum erweist sich hier als in mehrfacher Hinsicht produktiv in/dividierend, als es auf vielfachen Ebenen Verknüpfungen möglich macht, die sich jedoch stetig und immer wieder neu gegeneinander verschieben und somit (historisch) spezifische Formationen bilden, in denen die einzelnen Elemente nichts sind, ohne ihre Verbindungen: Menschen und Medien, Körper und Stimmen, Auditives und Visuelles, Technikzentrismus und Anthropozentrismus usw. Auf all diesen Ebenen erzeugt das Audioviduum als Denkfigur und Fragehorizont einen Widerhall, den es für die analytische Betrachtung der Medientheorie und ihrer Geschichte im Folgenden konzeptionell weiter fruchtbar zu machen gilt.

340 Siehe hierzu z. B. Bajohr (2020a) oder auch Haraway (2016) sowie aus dezidiert (post)kolonial kritischer Perspektive Yusoff (2018).

5 | QUELLEN

BIBLIOGRAFIE

- Abels, Heinz (2009): *Einführung in die Soziologie Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1985): Ursprung und Ende des Individuums. In: Horkheimer, Max (1985): *Gesammelte Schriften. Band 12. Nachgelassene Schriften 1931–1949*. Frankfurt a. M.: Fischer, 437–458.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max/Kogon, Eugen (1989 [1950]): Die verwaltete Welt oder: Die Krisis des Individuums. In: Horkheimer, Max (1989): *Gesammelte Schriften. Band 13. Nachgelassene Schriften 1949–1972*. Frankfurt a. M.: Fischer, 121–142.
- Agamben, Giorgio (2004 [2002]): *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (2001): *Texte zur Theorie des Films*. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Altenloh, Emilie (1992 [1912/13]): *Theater und Kino*. In: Schweinitz 1992, 248–252.
- Anders, Günther (1992 [1956]): *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck.
- Angerer, Marie-Luise/Harasser, Katrin (2011): Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 4 (Schwerpunkt: Menschen & Andere), Mai 2011, 10–14.
- Arnheim, Rudolf (1929): Stumme Schönheit und tönender Unfug. Ein Abenteuer mit dem Tonfilm. In: *Die Weltbühne* Nr. 41, 08. Oktober 1929, 371–373.
- Arnheim, Rudolf (1936) *Radio*. London: Faber & Faber.
- Arnheim, Rudolf (2000 [1954]): *Kunst und Sehen. Zur Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: De Gruyter.
- Arnheim, Rudolf (2000 [1981]): Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel]. In: *montage av* 9/2/2000, 55–57.
- Arnheim, Rudolf (2001): *Rundfunk als Hörkunst – und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf (2001 [1932]): Der Rundfunk sucht seine Form. In: ders. 2001, 185–189.
- Arnheim, Rudolf (2001 [1936]): *Rundfunk als Hörkunst*. In: ders. 2001, 7–178.
- Arnheim, Rudolf (2002 [1932]): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf (2004): *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf (2004 [1929]): Tonfilm-Verwirrung (1929). In: ders. 2004, 71–75.

- Arnheim, Rudolf (2004 [1930]): Beitrag zur Krise der Montage. In: ders. 2004, 76–80.
- Arnheim, Rudolf (2004 [1934a]): Bewegung im Film. In: ders. 2004, 161–167.
- Arnheim, Rudolf (2004 [1934b]): Die Zukunft des Tonfilms. In: ders. 2004, 232–247.
- Arnheim, Rudolf (2004 [1934c]): Asynchronismus. In: ders. 2004, 207–210.
- Arnheim, Rudolf (2004 [1938]): Neuer Laokoon. In: ders. 2004, 377–412.
- Bab, Julius (2002 [1925]): *Film und Kunst*. In: Kümmel/Löffler 2002, 162–176.
- Baeumler, Alfred (1992 [1912a]): Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: Schweinitz 1992, 186–194.
- Baeumler, Alfred (1992 [1912b]): Filmdramatik? In: Schweinitz 1992, 264–267.
- Bajohr, Hannes (Hg.) (2020a): *Der Anthropos im Anthropozän: Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Bajohr, Hannes (2020b): Die «Gestalt» der Kl. Jenseits von Holismus und Atomismus. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 23 (Schwerpunkt: Zirkulation), September 2020, 168–183.
- Balázs, Béla (2001 [1924]): *Der sichtbare Mensch – oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2001 [1930]): *Der Geist des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2004 [1926]): Produktive und reproduktive Filmkunst. In: Diederichs 2004, 242–245.
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (2020): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Balke, Friedrich/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.) (2013): *Mediengeschichte nach Friedrich Kittler*. München: Fink.
- Band, Lothar (2002 [1927]): »Hörbilder: aus dem Leben. Das aktuelle Ereignis vor dem Mikrofon. Der fehlende Rundfunk-Reporter. In: Kümmel/Löffler 2002, 243–247.
- Banks, Marcus/Morph, Howard (Hg.) (1999): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/London: Duke University Press.
- Barck, Joanna/Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2004): Das Gesicht im Film / Filmologie und Psychoanalyse, *montage av 13/1/2004*.
- Bartels, Alexandra/von Borcke, Tobias/End, Markus/Friedrich, Anna (Hg.) (2013): *Antiziganistische Zustände 2 - Kritische Positionen gegen gewaltvolle Verhältnisse*. Münster: Unrast Verlag.
- Bazin, André (2002): *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.
- Bean, Jennifer M./Negra, Diane (Hg.) (2002): *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich (1994): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hg.) (2000): *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt a. M.: Campus.

- Beil, Benjamin (2012): *Avatarbilder. Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels*. Bielefeld: transcript.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, Walter (1977 [1930/31]): Reflexionen zum Rundfunk. In: ders. *Gesammelte Schriften II/3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1506–1507.
- Benjamin, Walter (2002 [1936]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hg.) (2002): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 163–189.
- Berensmeyer, Ingo/Glaubitz, Nicola (Hg.) (2009): *K. Ludwig Pfeiffer. Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie: Aufsätze zur Methodologie der Literatur- und Kulturwissenschaften 1977–2009*. Heidelberg: Winter.
- Berger, Christiane (2010): Figurenkonzepte im Tanz. In: Leschke/Heidbrink 2010, 73–86.
- Bergemann, Ulrike (2015): *Leere Fächer. Gründungsdiskurse in Kybernetik und Medienwissenschaft*. Münster: LIT.
- Bergemann, Ulrike/Pias, Claus (2009): Motive. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1 (Schwerpunkt: Motive), Oktober 2009, 10–13.
- Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (2015): *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*. Paderborn: Fink.
- Bischoff, F. Walter (1984 [1926]): Die Ästhetik des Rundfunks. In: Schneider 1984, 72–74.
- Bischoff, F. Walter (1984 [1929]): Zur Dramaturgie des Hörspiels. In: Schneider 1984, 175–179.
- Bischoff, F. Walter (1999 [1929]): Das literarische Problem im Rundfunk. In: Dussel/Lersch 1999, 93–96.
- Bloem, Walter d. J. (1922): *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film*. Leipzig/Zürich: Grethlein & Co.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.) (2000): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl.
- Bodenstedt, Hans (1999 [1930]): Reportage. In: Dussel/Lersch 1999, 77–82.
- Boehm, Gottfried (1985): *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel.
- Bofinger, Alfred (1999 [1924]): Grundsätzliches zur Programmgestaltung des Rundfunks. In: Dussel/Lersch 1999, 31–36.
- Bolz, Norbert (1990): *Theorie der neuen Medien*. München: Raben Verlag.
- Bolz, Norbert (1994): Computer als Medium – Einleitung. In: ders./Kittler/Tholen 1994, 9–18.
- Bolz, Norbert/Kittler, Friedrich/Tholen, Christoph (Hg.) (1994): *Computer als Medium*. Paderborn: Fink.
- Bondy, Francois (1972): Der Mensch ist tot – es lebe das Prinzip. Michel Foucaults Grabungen in verschiedenen Formen des Zeitgeistes. In: *Die Zeit* Nr. 22/1972. Online via: [<http://www.zeit.de/1972/22/der-mensch-ist-tot-es-lebe-das-prinzip>] (letzter Zugriff: 01.10.2019).
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2008): *Film Art. An Introduction*. 8th edition. Boston: McGraw Hill.
- Boslaugh, Sarah E. (2013): Anthropocentrism (Philosophy). In: *Encyclopaedia Britannica*. Online via: [<https://www.britannica.com/topic/anthropocentrism>] (letzter Zugriff: 01.10.2019).

Böttcher, Marius/Göttel, Dennis/Horstmann, Friederike/Müller, Jan Philip/Waack, Linda/Wuzella, Regina/Pantenburg, Volker (Hg.) (2014): *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin: August.

Braidotti, Rosi (2013): *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag.

Braun, Alfred (1930 [1929]): Hörspiel. In: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft 1930, 79–84.

Brecht, Bertolt (2008 [1932]): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Pias et. al. 2008 [1999], 259–263.

Brinckmann, Christine N./Hartmann, Britta/Kaczmarek, Ludger (Hg.) (2011): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren.

Bruns, Max (1992 [1913]): Auszug aus dem Interview-Text: Kino und Buchhandel. Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel – eine Auswahl. In: Schweinitz 1992, 272–289.

Bruzzi, Stella (2013): The Performing Film-maker and the Acting Subject. In: Winston 2013, 48–58.

Bublitz, Hannelore (2014): Subjekt. In: Kammler/Parr/Schneider 2014, 293–296.

Bühler-Dietrich, Annette/Weingarten, Michael (Hg.) (2015): *Topos Tier: Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Bielefeld: transcript.

Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan (2006): *Vom Übertier: Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bulgakowa, Oksana (Hg.) (2012): *Resonanz-Räume: Die Stimme und die Medien*. Berlin: Bertz + Fischer.

Buschhaus, Markus (2005): *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*. Bielefeld: transcript.

Cavell, Stanley (1978): What becomes of things on film? In: *Philosophy and Literature* Vol. 2, No. 2, Fall 1978, 249–257.

Châteauevert, Jean (1994): Das Kino im Stimmbruch. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger, Martin (Hg.): *Aufführungsgeschichten*. KINtop Nr. 5. Basel/Frankfurt/M. 1994, 81–95.

Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal-Studies (2011): *Human-Animal-Studies: Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld: transcript.

Chion, Michel (1994 [1990]): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel (1999 [1982]): *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.

Clair, René (1952 [1929]): Drei Briefe aus London. In: ders. *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920–1950*. München: Beck, 94–104

Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.) (2010): *New Materialism: Ontology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press.

Coseriu, Eugenio (2015a): *Geschichte der Sprachphilosophie. Band 1. Von Heraklit bis Rousseau*. (Neu bearbeitet und herausgegeben von Jörn Albrecht). 3. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Coseriu, Eugenio (2015b): *Geschichte der Sprachphilosophie. Band 2. Von Herder bis Humboldt*. (Neu bearbeitet und herausgegeben von Jörn Albrecht). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Daston, Lorraine/Mitman, Gregg (Hg.) (2005): *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. New York: Columbia University Press.

- Daston, Lorraine/Mitman, Gregg (2005a): Introduction: The How and Why of Thinking with Animals. In: dies. 2005, 1–4.
- Day, Ronald E. (2014): *Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information and Data*. Cambridge/London: MIT Press.
- Debray, Régis (2003): *Einführung in die Mediologie*. Bern: Haupt Verlag.
- Decker, Christof (1994): Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *montage av* 3/1/1994, 62–82.
- deCordova, Richard (2001 [1990]): *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press.
- Deleuze, Gilles (1989 [1983]): *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993 [1990]): Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: ders. *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 254–262.
- Deleuze, Gilles (1997 [1985]): *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Descartes, René (1664 [1662]): *L'homme et un Traité de la formation du fœtus*. Paris: Charles Angot.
- Descartes, René (1863 [1637]): *Abhandlung über die Methode, seine Vernunft gut zu gebrauchen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen*. (Übersetzt von Kuno Fischer). Online via: [<http://www.textlog.de/descartes-methode.html>] (letzter Zugriff: 28.08.2017).
- Descartes, René (1870 [1641]): *Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie, in welchen das Dasein Gottes und der Unterschied der menschlichen Seele von ihrem Körper bewiesen wird*. (René Descartes philosophische Werke Abteilung I-III). (Übersetzt von Julius Heinrich Kirchmann). Berlin: L. Heimann.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2013a): Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienanthropologie) 4/1/2013, 133–149.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2013b): Kritik des Anthropozentrismus und die Politik des Lebens bei Canguilhem und Haraway. In: dies./Holzhey, Christoph (Hg.): *Situieretes Wissen. und regionale Epistemologie: zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien/Berlin: Turia + Kant, 105–120.
- Diederichs, Helmut H. (1990): Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein »Kinetographie«-Konzept. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* (Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk) 8, 09/1990, 37–60.
- Diederichs, Helmut H. (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift. Frankfurt a. M.: J. W. Goethe-Universität.
- Diederichs, Helmut H. (2001a): Radio als Kunst. Rudolf Arnheims rundfunktheoretische Schriften im biographischen Zusammenhang. In: Arnheim 2001, 217–236.
- Diederichs, Helmut H. (2001b): »Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen«. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. In: Balázs 2001, 115–147.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.) (2004): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diederichs, Herlmut H. (1986): *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Robert Fischer + Uwe Wiedlerother.
- Döblin, Alfred (1930 [1929]): Literatur und Rundfunk. In: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft 1930, 3–12.

- Döhl, Reinhard/Tannewitz, Joachim (1973): »Ök«. *Zur Dramaturgie des Hörspiels im Dritten Reich*. (Skript eines Rundfunkbeitrags für den Bayrischen Rundfunk vom 02.08.1973). Online via: [http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/tannewitz.htm] (letzter Aufruf: 23.08.2012).
- Dörre, Robert (2021): *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*. Marburg: Büchner Verlag.
- Dotzler, Bernhard J. (2013): Nachwort. In: Foucault 2013, 319–330.
- Dotzler, Bernhard J. (1989): Know/Ledge: Versuch über die Verortung der Künstlichen Intelligenz. In: *MaschinenMenschen. Katalog zur Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins*, 17.–23.07.1989. Berlin: NBK, 127–132.
- Du Prel, Carl (2002 [1892]): Theorie des Fernsehens. In: Kümmel/Löffler 2002, 38–56.
- Duenschmann, Hermann (2002 [1912]): Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie. In: Kümmel/Löffler 2002, 85–99.
- Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hg.) (1999): *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*. (Quellensammlung zur Kulturgeschichte, Band 24). Göttingen: Muster-Schmidt Verlag.
- Dyer, Richard (1997): *White*. Abingdon: Routledge.
- Dyer, Richard (2007 [1979]): *Stars*. London: British Film Institute.
- Eberlein, Kurt Karl (2002 [1928]): Januskopf und Maske. In: Kümmel/Löffler 2002, 285–298.
- Eckel, Julia (2012) Anthropomorphe Audiovisualität – Problematisierung eines Forschungsgegenstands. In: Frisch, Simon/Raupach, Tim (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven*. (Reihe ›Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium‹, Band 23). Marburg: Schüren, 98–109.
- Eckel, Julia (2013): »This thing walks and talks and acts like me« – Der Synthespieler und die Identitätskrise des Filmschauspielers. In: Andreas, Michael/Frankenberger, Natascha (Hg.): *Im Netz der Eindeutigkeiten – Unbestimmte Figuren und die Irritation von Identität*. Bielefeld: transcript, 135–164.
- Eckert, Gerhard (1953): *Die Kunst des Fernsehens*. Emsdetten: Verlag Lechte.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens/Imorde, Joseph/Reinerth, Maike Sarah (Hg.) (2013): *Medialität und Menschenbild*. (Media Convergence | Medienkonvergenz 4). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hg.) (2010): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. (ReVisionen 3). Berlin/New York: De Gruyter.
- Eisenstein, Sergej (2011 [1926]): Béla vergisst die Schere. In: Gotto, Lisa (Hg.) (2011): *Eisenstein Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film*. Leipzig: Henschel Verlag, 20–28.
- Eisenstein, Sergej M./Pudowkin, Wsewolod I./Alexandrow, Grigorij W. (2001 [1928]): Manifest zum Tonfilm. In: Albersmeier 2002, 54–57.
- Eisler, Rudolf (1927): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe (Band 1)*. 4. neubearbeitete Auflage. Berlin: Mittler&Sohn.
- Eitzen, Dirk (1998): Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage av 7/2/1998*, 15–44.
- El Guindi, Fadwa (2004): *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Lanham/Plymouth: AltaMira Press.

- Elias, Norbert (1991): *Die Gesellschaft der Individuen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ellwanger, Karen/Warh, Eva-Maria (1985): »Die Frau meiner Träume«. Weiblichkeit und Maskerade: Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: *Frauen und Film* (Schwerpunkt: Maskerade) 38, Mai 1985, 58–71.
- Elsner, Fritz (1992 [1913/14]): Zur Kinofrage. In: Schweinitz 138–143.
- Engel, Fritz (1992 [1913]): Die Bilanz des Lichtspiels. In: Schweinitz 1992, 384–388.
- Engelbrecht, Beate (2007): *Memories of the Origins of the Ethnographic Film*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Engell, Lorenz (2013): THE BOSS OF IT ALL. Beobachtungen zur Anthropologie der Filmkomödie. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienanthropologie) 4/1/2013, 101–117.
- Engell, Lorenz (2015): Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese. In: Voss, Christiane/ders. (Hg.): *Mediale Anthropologie*. Paderborn: Fink, 63–83.
- Engell, Lorenz/Wendler, André (2011): Geschichte und Motive. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 003/2011, 24–40. Online via: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/engell-wendler_geschichte.pdf] (letzter Zugriff: 01.10.2019).
- Engell, Lorenz/Bystricky, Jiri/Krtilova, Katerina (Hg.) (2010): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld: transcript.
- Engell, Lorenz/Hartmann, Frank/Voss, Christiane (Hg.) (2013): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*. München: Fink.
- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard (2013): Editorial. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienanthropologie), 4/1/2013, 5–10.
- Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (2008 [1999]): Vorwort. In: Pias et. al 2008 [1999], 8–12.
- Engemman, Christoph/Sudmann, Andreas (Hg.) (2018): *Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*. Bielefeld: transcript.
- Epping-Jäger, Cornelia (2003): »Eine einzige jubelnde Stimme«. Zur Etablierung des Dispositivs Laut/Sprecher in der politischen Kommunikation des Nationalsozialismus. In: *dies./Linz* 2003, 100–123.
- Epping-Jäger, Cornelia (2006): »Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei«. In: *Kolesch/Krämer* 2006, 147–171.
- Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (2003) (Hg.): *Medien / Stimmen*. Köln: DuMont.
- Erdmann, Hans (2002 [1929]): Zwischen Technik und Ästhetik. Angleichung der Forderungen an die Möglichkeiten. In: *Kümmel/Löffler* 2002, 338–350.
- Faktor, Emil (1992 [1913]): Die stumme Premiere. Mit Lindau und Bassermann im Kientopp. In: *Schweinitz* 1992, 347–350.
- Famula, Marta (Hg.) (2014): *Das Denken vom Ich. Die Idee des Individuums als Größe in Literatur, Philosophie und Theologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fiala, A. K. (2002 [1924]): Elektrophysiologische Zukunftsprobleme. In: *Kümmel/Löffler* 2002, 138–155.
- Fischer, Eugen Kurt (1964): *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Kröner.
- Flesch, Hans (1930 [1929]): Essay und Dialog. In: *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* 1930, 28–33.
- Flesch, Hans (2002 [1931]): Hörspiel – Film – Schallplatte. In: *Kümmel/Löffler* 2002, 473–478.

- Flückiger, Barbara (2008): *Visual Effects – Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Förster, Franz (1992 [1913/14]): Das Kinoproblem und die Arbeiter. In: Schweinitz 1992, 131–137.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1987 [1982]): Das Subjekt und die Macht. In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (Übersetzt von Claus Rath und Ulrich Raulff). Frankfurt a. M.: Athenäum, 243–264.
- Foucault, Michel (2008): *Die Hauptwerke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2008 [1966]): Die Ordnung der Dinge. In: ders. 2008, 7–470.
- Foucault, Michel (2008 [1969]): Archäologie des Wissens. In: ders. 2008, 471–700.
- Foucault, Michel (2013): *Schriften zur Medientheorie*. (Ausgewählt und mit einem Nachwort von Bernhard J. Dotzler). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013 [1966]): »Ist der Mensch tot?« In: ders. 2013, 215–220.
- Frank, Manfred (1988): Subjekt, Person, Individuum. In: ders./Raulet/van Reijen 1988, 7–28.
- Frank, Manfred/Raulet, Gérard/van Reijen, Willem (1988) (Hg.): *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1917): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Band.V, 1–7.
- Freyermuth, Gundolf S. (2015): *Games | Game Design | Games Studies. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Friedell, Egon (1992 [1913]): Prolog vor dem Film. In: Schweinitz 1992, 201–208.
- Frietsch, Ute (2014): Die Ordnung der Dinge. In: Kammler/Parr/Schneider 2014, 38–50.
- Frisch, Simon (2010a): Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: Klimczak, Peter/Grossmann, Stephanie (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. (Reihe »Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium«, Band 22). Marburg: Schüren, 298–314.
- Frisch, Simon (2010b): Bild – Motiv – Geschichten. Bausteine zu einer Motivorientierten Filmanalyse. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 001/2010, 1–18. Online via: [http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf] (letzter Zugriff: 05.09.2017).
- Frisch, Simon (2011): Editorial »Motivforschung«. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 003/2011, 1–4. Online via: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/editorial_motiv.pdf] (letzter Zugriff: 05.09.2017).
- Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/Visarius, Karsten (Hg.) (2001): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- Fuchs, Peter (1994): Der Mensch – das Medium der Gesellschaft? In: ders./Göbel 1994, 15–39.
- Fuchs, Peter/Göbel, Andreas (Hg.) (1994): *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Furniss, Maureen (1998): *Art in Motion. Animation Aesthetics*. London et. al.: John Libbey.
- Gaupp, Robert (1992 [1911/12]): Die Gefahren des Kino. In: Schweinitz 1992, 64–69.
- Gaupp, Robert (2002 [1912]): Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Kümmel/Löffler 2002, 101–114.

Geiger, Annette/Rinke, Stefanie/Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig (Hg.) (2006): *Wie der Film den Körperschuf. Ein Reader zu Gender und Medien*. Weimar: VDC.

Gerlich, Christian (2002 [1925]): Die Denkschaltung durch den Rundfunk. In: Kümmel/Löffler 2002, 210–212.

Gethmann, Daniel (2006): *Die Übertragung der Stimme: Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*. Zürich/Berlin: Diaphanes.

Glaubitz, Nicola/Käuser, Andreas/Ritzer, Ivo/Schröter, Jens/Stiglegger, Marcus (2014): Medienanthropologie. In: Schröter 2014, 383–392.

Goffman, Erving (2009): *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Goffman, Erving (2011 [1959]): *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Pieper.

Göttert, Karl-Heinz (1998): *Geschichte der Stimme*. München: Fink.

Grierson, John (2000 [1932–34]): Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Hohenberger 2000 [1998], 101–113.

Grierson, John (2000 [1942]): Die Idee des Dokumentarfilms: 1942. In: Hohenberger 2000 [1998], 114–127.

Großmann-Vendrey, Susanna/Schumacher, Renate/Halefeldt, Horst O./Reese, Dietmar/Soppe, August (1986): Auf der Suche nach sich selbst. Anfänge des Hörfunks in Deutschland – Oktober 1923 bis März 1925. In: Projektgruppe Programmgeschichte 1986, 11–32.

Grusin, Richard (Hg.) (2015): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Gunning, Tom (1999): The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer. In: *Iris* Nr. 27, Frühling 1999, 67–79.

Guthrie, Stewart (1996): *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Häfker, (2004 [1913]): Die Schönheit der natürlichen Bewegung. In: Diederichs 2004, 91–101.

Häfker, Hermann (1908): Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. In: *Der Kinematograph* Nr. 86, 19. August 1908.

Häfker, Hermann (1992 [1913/14]): ›Atlantis‹. In: Schweinitz 1992, 403–406.

Hagen, Wolfgang (2005): *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*. München: Fink.

Halefeldt, Horst O. (1986): Das Erste Medium für alle? Erwartungen an den Hörfunk bei seiner Einführung in Deutschland Anfang der 20er Jahre. In: Projektgruppe Programmgeschichte 1986, 83–152.

Hall, Stuart (1996): The Meaning of New Times. In: ders. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. (Edited by Morley, David/Chen, Kuan-Hsing). London/New York: Routledge, 222–236.

Hall, Stuart (1999): Kodieren – Dekodieren. In: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, 92–110.

Hansen, Mark B. N. (2006): *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York/Abingdon: Routledge.

- Haraway, Donna J. (1995): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. (Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß). Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Haraway, Donna J. (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna J. (2008 [1985]): Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Pias et. al. 2008 [1999], 464–471.
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
- Hardekopf, Ferdinand (1992 [1910]): Der Kinematograph. In: Schweinitz 1992, 155–159.
- Hardt, Ernst (1930 [1929]): Drama. In: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft 1930, 63–69.
- Hardt, Ernst (2002 [1927]): Der Körper im Rundfunk. In: Kümmel/Löffler, 248–254.
- Hart, Julius (1992 [1913]): Schaulust und Kunst. In: Schweinitz 1992, 253–259.
- Hayles, N. Katherine (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2005): *My Mother Was a Computer: Digital Subjects And Literary Texts*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayles, N. Katherine (2012): *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidbrink, Henriette (2010a): Formen der Filmfigur. In: Leschke/dies. 2010, 249–274.
- Heidbrink, Henriette (2010b): Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: Eder/Jannidis/Schneider 2010, 67–110.
- Heinrich, Klaus (1986): *Anthropomorphe: Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie* (Dahlemer Vorlesungen und Studien). Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld.
- Heller, Heinz B./Prümm, Karl/Peulings, Birgit (Hg.) (1999): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft). Marburg: Schüren.
- Hellwig, Albert (1992 [1913]): Kinematograph und Zeitgeschichte. In: Schweinitz 1992, 97–109.
- Herzog, Paul (2002 [1929]): Das Mikrofon Gesicht. Interviews mit Alfred Braun, Heinrich Mann, Paul Laven, Alfred Döblin, Willy Haas, Alfred Kerr und Eugen Klöpfer. In: Kümmel/Löffler 2002, 351–360.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2001) (Hg.): *Autoren, Automaten, Audiovisionen. Neue Ansätze der Medienästhetik und Tele-Semiotik*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Hickethier, Knut (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler.
- Hillesheim, Jürgen/Michael, Elisabeth (1993): *Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hillis, Ken (1999): *Digital Sensations. Space, Identity, And Embodiment In Virtual Reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hißnauer, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.
- Hockings, Paul (2003 [1974]) (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*. 3rd edition. Berlin: De Gruyter.

- Hoffmann, Dagmar (Hg.) (2010): *Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Hoffmann, Ludger (2007): Der Mensch und seine Sprache – eine anthropologische Skizze. In: Redder, Angelika (Hg.): *Diskurse und Texte. Festschrift für Konrad Ehlich zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg, 21–37.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*. (Studien zur Filmgeschichte Band 5). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Hohenberger, Eva (Hg.) (2000 [1998]): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, Eva (2000a): Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: dies. 2000 [1998], 8–34.
- Horkheimer, Max (1985): »Ende des Individuums«. In: ders. (1988): *Gesammelte Schriften. Band 12. Nachgelassene Schriften 1931–1949*. Frankfurt a. M.: Fischer, 318.
- Hörl, Erich (Hg.) (2011): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horton, Donald/Wohl, R. Richard (2002 [1956]): Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz. In: Adelman, Ralf/Hesse, Jan O./Keilbach, Judith/Stauff, Markus/Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, 74–104.
- Huizinga, Klaas (2015): *Ästhetische Theologie: Der erlesene Mensch. Der inszenierte Mensch. Der dramatisierte Mensch*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Iser, Jakob (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter.
- Kalbus, Oskar (1935): *Vom Werden deutscher Filmkunst. 2. Teil: Der Tonfilm*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst.
- Kalbus, Oskar (2002 [1920]): Die Stummheit des Filmbildes. In: Kümmel/Löffler 2002, 134–137.
- Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.) (2014): *Foucault-Handbuch. Leben – Wirkung – Werk*. Stuttgart: Metzler.
- Kapeller, Ludwig (1925): Die Persönlichkeit im Rundfunk. In: *Funk* Nr. 49, 581.
- Kapeller, Ludwig (2002 [1924]): Nicht »gesprochene Zeitung« – sondern »Rundfunk«. Schwächen und Möglichkeiten des Rundfunks. In: Kümmel/Löffler 2002, 156–161.
- Kapp, Ernst (1877): *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: George Westermann.
- Kasack, Hermann (1984 [1929]): Mikroreportage. In: Schneider 1984, 128–131.
- Keck, Annette/Pethes, Nicolas (2001): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: transcript.
- Keck, Annette/Pethes, Nicolas (2001a): Das Bild des Menschen in den Medien. Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie. In: dies. 2001, 9–32.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit.
- Kennedy, John S. (1992): *The New Anthropomorphism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kesser, Hermann (1984 [1931]): Bemerkungen zum Hör-Drama. In: Schneider 1984, 188–192.
- Kessler, Frank (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage av 7/2/1998*, 63–78.
- Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (2012): *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (Hg.) (2014): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript.
- Kittler, Friedrich A. (Hg.) (1980): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn et al.: Schöningh/UTB.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich A. (1995 [1985]): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 3. vollständig überarbeitete Neuauflage. München: Fink.
- Klaar, Alfred (1992 [1913]): Paul Lindau als Filmdramatiker. In: Schweinitz 1992, 343–347.
- Klabund (1984 [1926]): Als sie meine Stimme im Rundfunk hörte (Zum dritten Geburtstag der Funk-Stunde am 29. Oktober 1926). In: Schneider 1984, 43.
- Klemperer, Victor (1992 [1911/12]): Das Lichtspiel. In: Schweinitz 1992, 170–182.
- Klepper, Jochen (1984 [1931/32]): Was unterscheidet das Hörspiel vom Drama? In: Schneider 1984, 193–198.
- Klinenberger, Ludwig (1992 [1913]): Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal. In: Schweinitz 1992, 375–379.
- Klöckner, Albert (2002 [1928]): Das Massenproblem in der Kunst. Über Wesen und Wert der Vervielfältigung (Film und Funk). In: Kümmel/Löffler 2002, 299–311.
- Knilli, Friedrich (1961): *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Knilli, Friedrich (1970): Das Schallspiel. Ein Modell. In: ders. *Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios*. Stuttgart: Metzler, 44–72.
- Kolb, Richard (1932): *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin: Max Hesse Verlag.
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.) (2006): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.) (2004): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit.
- Kracauer, Siegfried (1985 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kraszna-Krausz, Andor (2001 [1926]): Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie. In: Balázs 2001, 168–169.
- Krauss, Rosalind (1976): Video: The Aesthetics of Narcissism. In: *October* Vol. 1., Spring 1976, 50–64.
- Kuckhoff, Adam (1992 [1914/15]): Mirakel und Mirakel oder: Kino und Bühne. In: Schweinitz 1992, 412–417.
- Kuh, Anton (1984 [1930]): Angst vor dem Radio. In: Schneider 1984, 52–54.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hg.) (2002): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Kümmel, Albert/Scholz, Leander/Schumacher, Eckhard (Hg.) (2004): *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Fink/UTB.
- Kyser, Hans (1984 [1931]): Gesetze des Hörspiels. In: Schneider 1984, 198–200.
- Lacan, Jaques (2016 [1956]): Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: ders. *Schriften. Band 1*. (Übersetzt von Hans-Dieter Gondek). Wien/Berlin: Turia+Kant, 278–381.
- Lange, Konrad (1992a [1913]): Kinodramatik. In: Schweinitz 1992, 267–272.
- Lange, Konrad (1992b [1913/14]): Die Zukunft des Kinos. In: Schweinitz 1992, 109–127.
- Latour, Bruno (2007 [2005]): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2008 [1991]): *Wir sind nie modern gewesen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2010 [1999]): *Das Parlament der Dinge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leisegang, Herbert (2002 [1929]): Sprechfilm – Rundfunk – Bildfunk – Filmfunk – Zukunftstheater. In: Kümmel/Löffler 2002, 361–369.
- Leonhard, Rudolf (1984a [1924]): Technik und Kunstform. In: Schneider 1984, 67–72.
- Leonhard, Rudolf (1984b [1928]): Die Situation des Hörspiels. In: Schneider 1984, 158–163.
- Leschke, Rainer (2003): *Einführung in die Medientheorie*. Paderborn: Fink/UTB.
- Leschke, Rainer (2004): Der Mensch aus der Medienmaschine. Zu Legitimationsstrategien bei der Inauguration neuer Medien. In: Baringhorst, Siegrid/ Broer, Ingo (Hg.): *Grenzgänge(r). Beiträge zu Politik, Kultur und Religion. Festschrift für Gerhard Hufnagel*. Siegen: Universi, 285–300.
- Leschke, Rainer (2010): Die Figur als mediale Form. Überlegungen zur Funktion der Figur in Medien. In: ders./Heidbrink 2010, 29–49.
- Leschke, Rainer (2014): Medienwissenschaften und ihre Geschichte. In: Schröter 2014, 21–30.
- Leschke, Rainer (2019): Die mediale Vorsehung des Menschen. Oder: Der Mensch ist auch bloß eine Form. In: Voss/Krtilova/Engell 2019, 43–55.
- Leschke, Rainer/Heidbrink, Henriette (Hg.) (2010): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz: UVK.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Voß.
- Lhande, Père (2002 [1929]): Die Radio-Predigt. In: Kümmel/Löffler 2002, 370–372.
- Linseisen, Elisa (2020): *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*. Lüneburg: meson press.
- Loewy, Hanno (1999): *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*. Dissertation. Konstanz: Universität Konstanz.
- Loewy, Hanno (2001): Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext. In: Balázs 2001 [1930], 171–230.
- Löffler, Petra (2004): Eine sichtbare Sprache. Sprechende Mänder im stummen Film. In: *montage av* 13/2/2004, 54–74.
- Löffler, Petra/Scholz, Leander (2004): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont

- Lowry, Stephen (1997): Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: *montage av* 6/2/1997, 10–35.
- Lowry, Stephen/Korte, Helmut (2000): *Der Filmstar*. Stuttgart: Metzler.
- Luhmann, Niklas (1995): Die gesellschaftliche Differenzierung und das Individuum. In: ders. *Soziologische Aufklärung. Band. 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 125–141.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. 2. erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer.
- Lukács, Georg (1992 [1911]): Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino«. In: Schweinitz 1992, 300–305.
- Lux, Joseph August (1992 [1913/14]): Das Kinodrama. In: Schweinitz 1992, 319–326.
- Lux, Joseph August (2004 [1914]): Menschendarsteller im Film. Asta Nielsen. In: Diederichs 2004, 197–203.
- Matthießen, Harding Vollquart (2002 [1927]): Das Hörspiel und seine Hörer. In: Kümmel/Löffler 2002, 268–272.
- McLuhan, Marshall (1996 [1967]): *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. London: Penguin Books.
- McLuhan, Marshall (2007 [1964]): *Understanding Media. The Extensions of Man*. London/New York: Routledge.
- Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag.
- Mitchell, W. J. Thomas (1984): What is an image? In: *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation (Image/Imago/Imagination)* Vol. 15, No. 3, Spring 1984, 503–537.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994): *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mladenova, Radmila/von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja (Hg.) (2020): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. Online via: [<https://doi.org/10.17885/heiup.650>].
- Moholy-Nagy, Lazlo (1927): *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen.
- Moholy-Nagy, Lazlo (1968 [1929]): *Von Material zu Architektur*. Mainz: Florian Kupferberg.
- Mohr, Georg (1988): Vom Ich zur Person. Die Identität des Subjekts bei Peter F. Strawson. In: Frank/Raulet/van Reijen 1988, 29–84.
- Morin, Edgar (1958 [1956]): *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart: Klett.
- Mostar, Gerhart Herrmann (1984 [1927]): Rundfunk und Epos. In: Schneider 1984, 78–85.
- Müller-Funk, Wolfgang (1996): Overtüren zu einer Philosophie der Medialität des Menschen. In: Müller-Funk/Reck 1996, 63–86.
- Müller-Funk, Wolfgang/Reck, Hans Ulrich (1996) (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien/New York: Springer.
- Müller, Corinna (2003): *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink.
- Mulvey, Laura (2001 [1973]): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmaier 2001, 389–408.

- Münsterberg, Hugo (1916): *The Photoplay. A Psychological Study*. New York/London: D. Appleton.
- Münsterberg, Hugo (1996 [1916]): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. (Herausgegeben von Jörg Schweinitz). Wien: Synema.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994 [1987]): Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm. In: *montage av* 3/1/1994, 39–59. (Englische Erstveröffentlichung unter dem Titel »History, Myth, and Narrative in Documentary« in: *Film Quarterly*, 41/1/1987, 9–20).
- Nichols, Bill (1999 [1983]): The Voice of Documentary. In: Henderson, Brian/Martin, Ann (eds.): *Film Quarterly: Forty Years – A Selection*. Berkeley: University of California Press, 247–265. (Erstveröffentlichung in: *Film Quarterly* 36/3/1983, 17–30).
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarfilms*. (Herausgegeben und übersetzt von Heinz-B. Heller und Matthias Steinle). Marburg: Schüren.
- Nitsch, Wolfram (2005): Anthropologische und technikzentrierte Medientheorien. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/Frahm, Laura (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster: Lit, 81–98.
- Noack, Victor (1992 [1912]): Der Kientop. In: Schweinitz 1992, 70–75.
- North, Dan (2008): *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*. London: Wallflower Press.
- Nymoen, Ole/Schmitt, Wolfgang M. (2021): *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp.
- o. A. (1930): Polyglotte Schauspieler. In: *Kinematograph* Nr. 253, 29. Oktober 1930.
- o. A. (1999 [1930]): Besprechung mit den Reportageleitern der deutschen Rundfunkgesellschaften am 28. November 1930. In: Dussel/Lersch 1999, 82–85.
- o. A. (1999 [1932/33]): Die erste Sport-Übertragung: Ein Ruderrennen im Jahre 1925. In: Dussel/Lersch 1999, 75–76.
- Odin, Roger (2000 [1984]): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger 2000 [1998], 286–303.
- Oesterheld, Erich (1992 [1913]): Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Schweinitz 1992, 259–264.
- Ott, Michaela (2015): *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin: b_books.
- Ottmann, Solveig (2013): *Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen*. Berlin: Kadmos.
- Paech, Joachim (2011): Die Erfindung der Medienwissenschaft. Ein Erfahrungsbericht aus den 1970er Jahren. In: Pias 2011, 31–56.
- Pander, Hans (2002 [1929]): Die Illusion im Tonfilm. In: Kümmel/Löffler 2002, 388–393.
- Pantenburg, Volker (2015): *Cinematographic Objects. Things and Operations*. Berlin: August.
- Parikka, Jussi (2010): *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Passolini, Pier Paolo (2012 [1975]): Die Schriftsprache der Wirklichkeit. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Kollektiv) 3/2/2012, 71–89.

Pfemfert, Franz (1992 [1911]): Kino als Erzieher. In: Schweinitz 1992, 165–169.

Pias, Claus (Hg.) (2011): *Was waren Medien?* Zürich: Diaphanes.

Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hg.) (2008 [1999]): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 6. Auflage. München: DVA, 259–263.

Pietraß, Manuela/Funiok, Rüdiger (Hg.) (2010): *Mensch und Medium. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. (Reihe: Medienbildung und Gesellschaft). Wiesbaden: Springer.

Pinthus, Kurt (1992 [1913]): Quo vadis – Kino? Zur Eröffnung des Königspavillon-Theaters. In: Schweinitz 1992, 366–369.

Pinto, Vito (2012): *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transcript.

Pirner, Manfred L./Rath, Matthias (Hg.) (2003): *Homo medialis. Perspektiven und Probleme einer Anthropologie der Medien*. München: Kopaed.

Polgar, Alfred (1992 [1911/12]): Das Drama im Kinematographen. In: Schweinitz 1992, 159–164.

Projektgruppe Programmgeschichte (1986): *Materialien zur Rundfunkgeschichte*. Band 2. Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv.

Pudowkin, Wsewolod. I. (1961 [1928]): *Über die Filmtechnik*. Zürich: Verlag der Arche.

Rae, Gavin (2014): Anthropocentrism. In: *Encyclopedia of Global Bioethics*. Dordrecht: Springer, 1–12.

Rath, Matthias (2003): Homo medialis und seine Brüder – zu den Grenzen eines (medien-)anthropologischen Wesensbegriffs. In: Pirner/ders. 2003, 17–30.

Räuscher, Josef (1999a [1929]): Die Rundfunknachricht als neue journalistische Aufgabe. In: Dussel/Lersch 1999, 66 – 69.

Räuscher, Josef (1999b [1930]): Akustischer Nachrichtenstil. In: Dussel/Lersch 1999, 70–74.

Rauscher, Ulrich (1992 [1912]): Die Welt im Film. In: Schweinitz 1992, 195–201.

Reck, Hans Ulrich (1996): »Inszenierte Imagination« – Zu Programmatik und Perspektiven einer »historischen Anthropologie der Medien«. In: Müller-Funk, Wolfgang/ders. 1996, 231–244.

Rehberg, Peter/Weingart, Brigitte (Hg.) (2017): *Celebrity Cultures*. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 16 (Schwerpunkt: Celebrity Cultures), April 2017, 10–20.

Rehlinger, Bruno (1938): *Der Begriff Filmisch*. (Die Schaubühne Band 18). Emsdetten: H. u. J. Lechte.

Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Hg.) (1930): *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*. Berlin: Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste. Online via: [https://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reichsrfg_dichtung/reichsrfg_dichtung.pdf] (letzter Zugriff: 15.08.2013).

Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rhein, Eduard (2002 [1929]): Zeitlicher und räumlicher, wirklicher und scheinbarer Gleichlauf. In: Kümmel/Löffler 2002, 394–402.

Richter, Hans (1981 [1929]): *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Richtmeyer, Ulrich (2014) (Hg.): *Phantomgesichter. Zur Sicherheit und Unsicherheit im biometrischen Überwachungsbild*. Paderborn: Fink.

- Rieger, Stefan (2001): *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rieger, Stefan (2002): *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rieger, Stefan (2003): *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rieger, Stefan (2013): Medienanthropologie. Eine Menschenwissenschaft vom Menschen? In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienanthropologie) 4/1/2013, 191–206.
- Ritscher, Wolf (1992 [1914]): Über die Grenzen von Theater und Kino. Erläutert an Tolstois ›Lebendem Leichnam‹ und dem gleichnamigen Filmstück. In: Schweinitz 1992, 406–412.
- Ritzer, Ivo/Schüttelpelz, Erhard (2020): Medienanthropologie und Medienethnologie (Edgar Morin und Hortense Powdermaker). In: Ritzer, Ivo (Hg.): *Schlüsselwerke der Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer.
- Roscoe, Jane/Hughes, Peter (1999): Die Vermittlung von »wahren Geschichten«. Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen. In: *montage av* 8/1/1999, 134–153.
- Ruchatz, Jens (2001): Personenkult. Elemente einer Mediengeschichte des Stars. In: Keck/Pethes 2001, 313–350.
- Ruchatz, Jens (2004): Menschen beobachten sprechende Menschen. Sondierungen medialer Privatheit. In: Schneider, Irmela/Bartz, Christina/Otto, Isabell (Hg.): *Medienkultur der 70er Jahre*. (Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 3). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 125–140.
- Ruchatz, Jens (2014): *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*. Konstanz/München: UVK.
- Rudolph, Enno (Hg.) (1998): *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst (Die Renaissance als erste Aufklärung II)*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Sale, Stephen/Salisbury, Laura (Hg.) (2015): *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*. Cambridge: Polity Press.
- Salten, Felix (1992a [1913]): Die sprechenden Bilder. Vorführung des neuerfundenen Kinetophon. In: Schweinitz 1992, 46–51.
- Salten, Felix (1992b [1913]): Zu einem Kinodrama. Anmerkungen. In: Schweinitz 1992, 359–365.
- Saussure, Ferdinand de (2001 [1916]): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 3. Auflage. Berlin: De Gruyter.
- Sawatzki, Günther (1953): Bild ist nicht Mensch. Ein Beitrag zur Grundlagen-Kritik des Fernsehens. In: *Rundfunk und Fernsehen* 4 (1), 21–27.
- Scheler, Max (1927): Die Sonderstellung des Menschen im Kosmos. In: Keyserling, Hermann (Hg.): *Der Leuchter. Weltanschauung und Lebensgestaltung. Achtes Buch: Mensch und Erde*. Darmstadt: O. Reichl, 161–254.
- Scheugl, Hans/Schmidt, Ernst (1974): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms (Band 1 + 2)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schiller, Hans-Ernst (2006): *Das Individuum im Widerspruch. Zur Theoriegeschichte des modernen Individualismus*. Berlin: Frank & Timme.
- Schirokauer, Arno (1984 [1926]): Ethos des Hörspiels. In: Schneider 1984, 149–152.

- Schirokauer, Arno (2002 [1927]): Der Sportsprecher. In: Kümmler/Löffler (2002), 277–280.
- Schmidgen, Henning (2012): Auch Netzwerke brauchen verstehende Zuwendung. Gilbert Simondon: Die Existenzweise technischer Objekte. In: *Frankfurter Allgemeine Online*, 17.09.2012. Online via: [<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/gilbert-simondon-die-existenz-technischer-objekte-auch-netzwerke-brauchen-verstehende-zuwendung-11893592.html>] (letzter Zugriff: 30.10.2017).
- Schnack, Friedrich (1930 [1929]): Lyrik. In: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft 1930, 87–90.
- Schneider, Irmela (Hg.) (1984): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Scholz, Leander (2015): Szenen der Menschwerdung. Von der Technik- zur Medienphilosophie. In: Voss/Engell 2015, 125–137.
- Schroer, Markus (2001): *Das Individuum der Gesellschaft. Synchrone und diachrone Theorieperspektiven*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schröter, Felix (2013): »Don't show it, play it!« Filmische und nicht-filmische Figurenkonzeption im Computerspiel. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 005/2013, 22–39. Online via: [http://www.rabbiteye.de/2013/5/schroeter_figurenkonzeption.pdf] (letzter Zugriff: 01.03.2019).
- Schröter, Felix (2021): *Spiel | Figur. Theorie und Ästhetik der Computerspielfigur*. Marburg: Schüren.
- Schröter, Felix/Thon, Jan-Noël (2014): Video Game Characters. Theory and Analysis. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* Jg. 3, Nr. 1, 40–77.
- Schröter, Jens (Hg.) (2014): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Schröter, Jens/Thielmann, Tristan (2014): Akteur-Medien-Theorie. In: Schröter 2014, 148–158.
- Schulz, Martin (2001): Die Re-Präsentanz des Körpers im Bild. In: Keck/Pethes 2001, 33–50.
- Schürmann, Eva (2013): Verkörpertes Denken, Medialität des Geistes. Skizze einer darstellungstheoretischen Medienanthropologie. In: Engell/Voss/Hartmann 2013, 69–82.
- Schüttpelz, Erhard (2006): Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (Schwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)?), 87–110.
- Schüttpelz, Erhard (2013): Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. In: ders./Thielmann, Tristan (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript, 9–70.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margrit (2006): Editorial: Figur und Perspektive. In: *montage av* 15/2/2006, 3–20.
- Schwitzke, Heinz (1953a): *Der Mensch im Spiegel. Gefahr und Chance des Fernsehens*. Bethel: Kirchliche Rundfunkzentrale.
- Schwitzke, Heinz (1953b): *Drei Grundthesen zum Fernsehen*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 2, 9–17.
- Schwitzke, Heinz (1963): *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Seier, Andrea (2014): Die Macht der Materie. What Else is New? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 11 (Schwerpunkt: Dokument und Dokumentarisches), Oktober 2014, 186–191.

- Seier, Andrea/Warth, Eva (2005): Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.) (2005): *GENUS. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 80–111.
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Theories of Representation and Difference*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Simmel, Georg (1984 [1903]): Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders. 1984, 192–204.
- Simmel, Georg (1984 [nach 1913]): Das Individuum und die Freiheit. In: ders. 1984, 212–219.
- Simmel, Georg (1984): *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Simondon, Gilbert (2005 [1964]): *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Simondon, Gilbert (2007 [1964]): Das Individuum und seine Genese. Einleitung. In: Blümle, Claudia/Schäfer, Armin (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich: Diaphanes, 29–45.
- Simondon, Gilbert (2012 [1958]): *Die Existenzweise technischer Objekte*. (Übersetzt von Michael Cuntz). Zürich: Diaphanes.
- Smith, Murray (2004 [1995]): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (2009): *The YouTube Reader*. Stockholm.
- Sonnemann, Ulrich (1969): *Negative Anthropologie. Vorstudien zur Sabotage des Schicksals*. Leipzig: Rowohlt.
- Sudmann, Andreas (2018): Szenarien des Postdigitalen. Deep Learning als MedienRevolution. In: Engemann, Christoph/ders. (Hg.): *Machine Learning. Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*. Bielefeld: transcript, 55–74.
- Sorg, Jürgen (2010): Figurenkonzepte im Computerspiel. In: Leschke/Heidbrink 2010, 341–374.
- Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (2015): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld: transcript.
- Stepun, Fedor (1932): *Theater und Kino*. Berlin: Bühnenvolksbund.
- Streim, Gregor (2008): *Das Ende des Anthropozentrismus: Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Stümcke, Heinrich (1992 [1911/12]): Kinematograph und Theater. In: Schweinitz 1992, 239–248.
- Tannenbaum, Herbert (1992 [1913/14]): Probleme des Kinodramas. In: Schweinitz 1992, 312–319.
- Tannenbaum, Herbert (2004 [1912]): Lichtspielbühne und Theaterbühne. In: Diederichs 2004, 167–178.
- Taylor, Henry M./Tröhler, Margrit (1999): Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm. In: Heller/Prümm/Peulings 1999, 137–152.
- Thacker, Eugene (2004): *Biomedica*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Thies, Christian (1997): *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen*. Leipzig: Rowohlt.
- Tholen, Christoph (1994): Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine. In: Bolz/Kittler/ders. 1994, 111–138.

- Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tholen, Georg Christoph (2008): Mit und nach McLuhan. Bemerkungen zur Theorie der Medien jenseits des anthropologischen und instrumentellen Diskurses. In: de Kerckhove, Derrick/ Leeker, Martina /Schmidt, Kerstin (Hg.): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 127–139.
- Thon, Jan-Noël/Eder, Jens (2012): Digitale Figuren in Kinofilm und Computerspiel. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Film im Zeitalter neuer Medien II. Digitalität und Kino*. München: Fink, 139–181.
- Toepfer, Georg (2011): Individuum. In: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe. Band 2: Ge–O*. Stuttgart: Metzler, 159–180.
- Toller, Ernst (1984 [1930]): Unvorbereitete Gespräche und Unterhaltungen vor dem Mikrophon. In: Schneider 1984, 105–107.
- Tröhler, Margrit (2002): Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration im Spiel- und Dokumentarfilm. In: *montage av 11/2/2002*, 9–41.
- Tröhler, Margrit (2004): Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation. In: *montage av 13/2/2004*, 149–169.
- Tucholsky, Kurt (1992 [1913]): Verbotene Films. In: Schweinitz 1992, 214–219.
- Turkle, Sherry (1995): *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. New York: Touchstone.
- Turszinsky, Walter (1992 [1913]): Asta Nielsen. In: Schweinitz 1992, 350–356.
- Tynjanov, Jurij N. (2001 [1927]): Über die Grundlagen des Films. In: Albersmeier 2001, 138–171.
- Uhl, Matthias (2009): *Medien – Gehirn – Evolution: Mensch und Medienkultur verstehen. Eine transdisziplinäre Medienanthropologie*. Bielefeld: transcript.
- Ulbricht, Otto (2001): Ich-Erfahrung. Individualität in Autobiographien. In: van Dülmen 2001, 109–144.
- van Dülmen, Richard (1997): *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- van Dülmen, Richard (Hg.) (1998): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- van Dülmen, Richard (Hg.) (2001): *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau.
- Venus, Jochen (2010): Die Formen der Figur und die Semiotik des Subjekts. In: Leschke/Heidbrink 2010, 375–406.
- Vertov, Dziga (2000 [1926]): Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ›Kinoglaz‹. In: Hohenberger 2000 [1998], 87–93.
- Vertov, Dziga (2001 [1922]): Wir. Variante eines Manifestes. In: Albersmeier 2001, 31–35.
- Vertov, Dziga (2001 [1923]): Kinoki – Umsturz. In: Albersmeier 2001, 36–50.
- Vertov, Dziga (2001 [1924]): Kinoglaz. In: Albersmeier 2001, 51–53.
- Verweyen, Johannes Maria (2002[1930]): Radioitis! Gedanken zum Radiohören. In: Kümmel/ Löffler 2002, 454–461.
- Virilio, Paul (1996 [1993]): *Die Eroberung des Körpers: Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Virilio, Paul (1997 [1990]): *Rasender Stillstand*. Frankfurt a. M.: Fischer.

- von Molo, Walter (1992 [1910/11]): Im Kino. In: Schweinitz 1992, 28–39.
- Voss, Christiane (2010): Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Räume. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienphilosophie) 1/2/2010, 169–184.
- Voss, Christiane (2013a): Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* (Schwerpunkt: Medienanthropologie) 4/1/2013, 119–132.
- Voss, Christiane (2013b): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Fink.
- Voss, Christiane (2015): Kunst als Witz des Lebens. Zur ästhetischen Anthropozentrismuskritik von Witz und Humor. In: dies./Engell 2015, 251–274.
- Voss, Christiane/Engell, Lorenz (Hg.) (2015): *Mediale Anthropologie*. Paderborn: Fink.
- Voss, Christiane/Krtilova, Katerina/Engell, Lorenz (Hg.) (2019): *Medienanthropologische Szenen. Die conditio humana im Zeitalter der Medien*. Paderborn: Fink.
- Wagner, Christoph (2001): Porträt und Selbstbildnis. In: van Dülmen 2001, 79–106.
- Wahl, Chris (2005): *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: WVT.
- Warth, Eva (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film. In: Friedrich, Annegret/Hoehnel, Birgit/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Threuter, Christina (Hg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag, 125–131.
- Warth, Eva (2002): Annäherungen an das frühe Kino. Cultural Studies, Gender Studies und Historiographie. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 307–319.
- Warth, Eva (2004): Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino: Perspektiven, Potentiale, Probleme. In Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hg.) (2004): *Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 114–123.
- Warth, Eva (2007): Narration als falsche Fährte. In: *Maske und Kothurn* (Schwerpunkt: Falsche Fahrten in Film und Fernsehen). (Herausgegeben von Patricia Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger und Brigitte Mayr). Jg. 53; Heft 2–3, 331–340.
- Wedel, Michael (1998): Schizophrene Technik, Sinnliches Glück. Die Filmoperette und der synchrone Musikfilm 1914–1929. In: Uhlenbrok, Katja (Hg.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*. München: edition text+kritik/CineGraph, 85–104.
- Wells, Paul (1998): *Understanding Animation*. Abingdon/New York: Routledge.
- Wendler, André/Engell, Lorenz (2009): Medienwissenschaft der Motive. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 1 (Schwerpunkt: Motive), Oktober 2009, 38–49.
- Wertheimer, Max (1925 [1924]): Über Gestalttheorie. (Verschriftlichung eines Vortrags vor der Kant-Gesellschaft Berlin am 17. Dezember 1924). In: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1/1925, 39–60.
- Westermann, Bianca (2012): *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*. München: Fink.
- Wiener, Norbert (1992 [1948]): *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*. Düsseldorf: Econ.
- Wildenhahn, Klaus (2000 [1975]): Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden. In: Hohenberger 2000 [1998], 128–162.

- Winkler, Hartmut (1999 [1997]): Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung. In: Pias, Claus (Hg.): *[me'dian]li Dreizehn Vortraege zur Medienkultur*. Weimar 1999, S. 221–238.
- Winston, Brian (ed.) (2013): *The Documentary Film Book*. London: BFI/Palgrave Macmillan.
- Wodianka, Bettina (2018): *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion - Störung - Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript.
- Wolfradt, Willi (2002 [1929]): Kino und Pantomime. In: Kümmel/Löffler 2002, 445–448.
- Wulff, Hans J. (1995): Charaktersynthese und Paraperson. Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion. In: Vorderer, Peter (Hg.): *Fernsehen als »Beziehungskiste«*. *Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 28–47.
- Wulff, Hans J. (2006): Attribution, Konsistenz, Charakter. Probleme der Wahrnehmung abgebildeter Personen. In: *montage av* 02/2006, 45–62.
- Wulff, Hans J. (2011): Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 003/2011, 5–23. Online via: [http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf]. (letzter Zugriff: 05.09.2017).
- Yusoff, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zielinski, Siegfried (1994): *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Zinn, Adalbert (1999 [1931]): Grundsätzliche Fragen der Programmgestaltung. In: Dussel/Lersch 1999, 51–57.
- Zons, Raimar (2001): *Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Zweig, Arnold (1984a [1927]): Ästhetik des Rundfunks. In: Schneider 1984, 75–78.
- Zweig, Arnold (1984b [1929]): Über Tiefenwirkung im Rundfunk. In: Schneider 1984, 91–93.

MEDIORAFIE

- BAMBI (USA 1942, David Hand)
- DAS LAND OHNE FRAUEN (D 1929, Carmine Gallone)
- DAS MIRAKEL (D 1912/13, Max Reinhardt)
- LUXO JR. (USA 1986, John Lasseter)
- QUO VADIS? (I 1912, Enrico Guazzoni)
- THE DOT AND THE LINE (USA 1965, Chuck Jones)

NACHWORT & DANK

Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Buches war noch nicht abzusehen, dass zum Zeitpunkt seiner Publikation jenes Phänomen, das hier als *Audioviduum* entworfen wird, eine ganz neue Präsenz erlangen könnte. Das Aufkommen der SARS-CoV-2-Pandemie im Jahre 2020 hat jedenfalls dazu geführt, dass ›audiovisuelle Individuen‹ unseren Alltag plötzlich in noch erhöhtem Maße bevölkern und prägen, indem sie uns in zahlreichen Videokonferenzen als Kolleg:in, Student:in, Vortragende:r, Freund:in oder Familie gegenüberreten, indem sie in Fernsehstudios selbst zum Talk-Gast werden, wenn die geladenen Politiker:innen, Journalist:innen und Expert:innen nur noch per Videoschle auf Monitoren zugehen sind, und indem audiovisuelle Formen des Anthropomorphen und Anthropophonen zum Standard werden für viele weitere Wege der beruflichen wie privaten Kommunikation in Zeiten potenziell infektiöser Präsenz. Inwiefern diese neuen Entwicklungen und allgegenwärtigen Audioviduen ebenfalls ein zeitgenössisches medientheoretisches Denken freisetzen werden, zum Zusammenhang von Menschen und Medien, zur Schnittstelle von Anthropozentrismus und Medialität, zum *Menschen als Motiv audiovisueller Medien als Motiv von Medientheorie*, das wird sich zeigen.

Zum Glück hatte ich die Gelegenheit mich bei den Unterstützer:innen dieser Arbeit zu Prä-Pandemiezeiten noch in Präsenz bedanken zu können. Doch da gesprochener Dank flüchtig ist, sei er hiermit auch noch einmal in Schrift überführt:

Ich danke Eva Warth für ihre Bereitschaft, dieses Projekt zu begleiten und es immer wieder mit mir »ins Blaue hinein« zu durchdenken, für ihre Geduld, Gelassenheit und Unterstützung, die über diese Arbeit weit hinaus ging. Astrid Deuber-Mankowsky danke ich für die Übernahme der Zweitbegutachtung, ihre wertvollen Ratschläge und für das hervorragende Arbeitsmotto, das mich seitdem begleitet: »Dringlichkeit und Euphorie«. Zu sehr herzlichem Dank verpflichtet bin ich zudem Friedrich Balke und Natalie Binczek als Teil meiner Prüfungskommission, sowie Guido Hiß und Hilde Hoffmann für die Übernahme von Prüfungsvorsitz und -protokoll. Dem Dekanat der Fakultät für Philologie, insbesondere Marita Schmeink, Steffen Großcurth und Jutta Wittershagen, danke ich für die Unterstützung bei allen Formalitäten.

Auf institutioneller Ebene möchte ich der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum meinen Dank aussprechen für die Förderung dieses Projekts in Form eines Promotionsstipendiums sowie dem DFG-Graduiertenkolleg 2132 *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* für die großzügige Bezuschussung der Druckkosten.

Mein persönlicher Dank gilt zudem Friedrich Balke für seine Unterstützung und das große Vertrauen, dass er in mich und meine Forschungen setzt. Ebenso herzlich gedankt sei Jens Ruchatz, der mir stets mit Rat, Tat, Inspiration, Offenheit und Großzügigkeit zur Seite gestanden hat, sowie Sabine Wirth für zahlreiche Motivationsschübe und für ein offenes Ohr bei jedem akuten Redebedarf. Ihnen allen danke ich sehr für die kollegiale und freundschaftliche Zusammenarbeit, die mich parallel zu diesem Buch immens gestärkt hat.

Danken möchte ich zudem den Kollegiat:innen des DFG-Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, mit denen ich auch als Koordinatorin die Last und Freude des Schreibens teilen durfte, und ganz besonders meiner Kollegin Raphaela Knipp, die mir in der Finalisierungsphase dieser Arbeit so wohlwollend den Rücken frei gehalten hat.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch den verschiedenen Personen und Foren, die mir die Möglichkeit gegeben haben, mein Projekt vorzustellen und zu diskutieren, und die wichtige Impulse geliefert haben für seine Entstehung und Finalisierung: Ich danke Oliver Fahle für zahlreiche Gelegenheiten des Austauschs und der Unterstützung sowie den Teilnehmer:innen seines Doktorand:innen und Habilitand:innen-Kolloquiums, in dem ich zu Gast sein durfte. Sehr herzlich gedankt sei ebenso den Teilnehmer:innen des Kolloquiums »Gender & Medien« von Eva Warth und Astrid Deuber-Mankowsky, die die Arbeit von Anfang an mit ihrem kritischen Feedback begleitet und dadurch immens bereichert haben. Ein weiterer, großer Dank geht an die Kolleg:innen am Institut für Medienwissenschaft in Marburg und Bochum für die Möglichkeit, das Projekt stetig vorantreiben und es zu verschiedenen Gelegenheiten immer wieder, sei es intensiv oder auch nur im Vorbeigehen, diskutieren zu können. Meinen Studierenden an beiden Standorten sei an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt.

Für ihre nicht nur berufliche, sondern vor allem freundschaftliche Verbundenheit sowie ihre vielen schlaun Gedanken und Ideen danke ich ganz besonders Elisa Linseisen und Véronique Sina sowie zahlreichen weiteren Weggefähr:innen und Freund:innen, die die Entstehung dieses Buches in verschiedenen Phasen begleitet haben. Sie alle zu nennen wäre nochmal ein eigenes Kapitel – aber erwähnt seien wenigstens Leonie Zilch, Maren Haffke, Jennifer Eickelmann, Katja Grashöfer, Bernd Leierendecker, Christine Piepiorka und Daniela Olek.

Abseits der Akademie geht mein Dank an Nora Schomacher, dafür, dass sie immer da ist und alle Zweifel ausräumt, sowie an Jana Wiechers und Alissa Krusch für ihre Freundschaft und Unterstützung (bei der Disputation und vielen

anderen Gelegenheiten). Meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Neffen danke ich für die entspannte Bodenhaftung und unendliche Hilfsbereitschaft.

Zuletzt und voller Liebe danke ich Martin für seinen stetigen Zuspruch, seine volle Unterstützung, seine Nachsicht mit allen Nachtschichten und Stressphasen und dafür, dass er eine so wertvolle und stabile Stütze ist in allen Lebenslagen. Nikke danke ich von Herzen dafür, dass er gerade schlafend neben mir liegt und mich stets daran erinnert, dass es neben akademischen Büchern auch noch so viel anderes Wichtiges und Schönes gibt.

Julia Eckel im Februar 2021

Medienwissenschaft



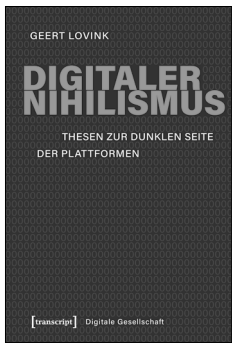
Tanja Köhler (Hg.)

**Fake News, Framing, Fact-Checking:
Nachrichten im digitalen Zeitalter**
Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



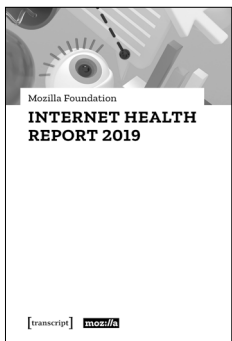
Geert Lovink

Digitaler Nihilismus
Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8



Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

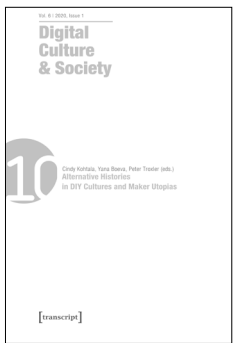
Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 24
Jg. 13, Heft 1/2021: Medien der Sorge

April 2021, 168 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5399-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5399-5
EPUB: ISBN 978-3-7328-5399-1



Cindy Kohtala, Yana Boeva, Peter Troxler (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 1/2020 – Alternative Histories in DIY Cultures and Maker Utopias

February 2021, 214 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4955-0
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4955-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

