

Ästhetik als Unschärfe – Günther Anders und die Frage nach dem Film als Kunst

Abstract

Der Beitrag widmet sich den Schriften Günther Anders' zum Tonfilm, die er zwischen 1925 und 1943 verfasst hat. Im Zentrum steht die These, dass Anders den Tonfilm nicht als eine weitere Kunstgattung versteht, sondern als einen uneindeutigen Gegenstand zwischen ästhetischer Erfahrung und technischem Erlebnis. Hieraus entsteht das, was im Artikel als eine Ästhetik der Unschärfe bezeichnet wird. Diese spezifische Ästhetik wird anhand von drei Stilmitteln des Films erörtert – der Akustik, der Montage und dem Film als Welterzeugung. Ergänzend werden die filmphilosophischen Positionen von Siegfried Kracauer und Walter Benjamin betrachtet, um die Spannung aus Kunstwerk und technischem Erlebnis in Günther Anders' Arbeiten zu kontextualisieren.

The article deals with the early writing of Günther Anders on sound movies that Anders has written between 1925 and 1943. The article argues that for Anders sound movies are not another form of art but oscillate more in a space between an aesthetic and a technical experience. Out of this, Anders develops, as the article argues, an aesthetic of vagueness. This specific aesthetic is discussed based on three stylistic devices: the sound, the montage and the movie as world creation. Additionally, filmphilosophical positions of Siegfried Kracauer and Walter Benjamin are used to contextualize the tension of film as an artwork and as a technical experience in the work of Günther Anders.

1. Einleitung

In Zeiten omnipräsenter Bewegtbilder, hochauflösender Bildschirme und computerisierter Endgeräte, die Filme aufzeichnen, abspielen und in die virtuellen Unweiten möglicher Rezipient*innen hinaussenden, mag die zentrale These Günther Anders', dass die Realität nicht mehr dem Bild zugrunde liege, sondern das Bild die Realität präformiere, kaum noch jemanden in Erstaunen versetzen. Die Welt ist seit der Photographie in den technischen Rahmen gerückt und wird diesen weiter wechseln, aber nicht mehr so schnell verlassen. Welche Folgen diese Entwicklung haben könnte, beschrieb Anders in seinem ersten Band über *Die Antiquiertheit des Menschen* ausführlich. Sie gipfelten in einer Welt des »Scheinvertraute[n]«, einem »*Universum der Gemütlichkeit*«, das über die Fernsehgeräte Einzug in das Wohnzimmer der Familien fände.¹ Anders' Technikphilosophie allein auf diese Entfremungsdiagnostik

1 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Bd. 1, München 2018, S. 144. Für Anders ist das Eintreten der Fernseh-

zu reduzieren, wäre aber verfrüht. Bevor er durch seine beiden Bände über *Die Antiquiertheit des Menschen* als Atomgegner und warnender Technikphilosoph im Nachkriegsdeutschland größere Bekanntheit erlangte, verfasste er zwischen 1925 und 1943 erste Schriften zum Film.²

Gerade diese Zeit umfasst auch eine Phase im Werk von Günther Anders', die von drei Faktoren geprägt ist: erstens, den philosophischen und feuilletonistischen Gelegenheitsarbeiten, in die die Schriften zum Film fallen. Zweitens, den anthropologischen Schriften, die zwischen 1928 und 1940 entstanden sind und die heute gesammelt unter dem Titel *Die Weltfremdheit des Menschen*³ vorliegen, sowie drittens, dem Exil als jüdisch-deutscher Autor und Philosoph in Paris ab März 1933 sowie in New York ab Juni 1936.⁴ Dabei sind die Schriften zum Film Teil einer Publikations- und Radiotätigkeit, die vor allem der Finanzierung des Lebensunterhaltes dienten, während Anders mit seinen anthropologischen Schriften ebenso wie mit seiner musikphilosophischen Arbeit, mit der er sich ohne Erfolg zu habilitieren versuchte, den Anschluss an eine akademische Karriere suchte.⁵ So erscheint der hier noch genauer zu besprechende Beitrag »Tonfilmphilosophie« am 1.8.1929 in der Frankfurter Zeitung.⁶ Ein weiterer über »Eisensteins Filmphilosophie« erscheint am 3.5.1932 im Berliner Börsen-Courier, für den Anders längere Zeit Beiträge für das Feuilleton schrieb, besonders unter der Leitung des Theaterkritikers Herbert Ihering, mit dem er auch ein Radio-Interview über den Vergleich des Theaters zum Kino als Kunstgattung führte.⁷ Nach der Emigration in die Vereinigten Staaten erfährt diese Publikationstätigkeit einen jähen Abbruch. Anders verbringt die meiste Zeit seines amerikanischen Exils in Kalifornien und arbeitet als Requisitenausstatter in Hollywood, wobei vor allem Versuche für Drehbücher und neue Filmformate entstehen, von denen keiner realisiert wird, was sein ohnehin nicht positives Bild von der amerikanischen Filmproduktionslandschaft nachhaltig trüben wird.⁸ Vor die-

bilder in das Wohnzimmer der Beginn einer »Verbiederung« (Ebd.), da die technische Bilderwelt, die den Menschen von der realen Welt entfremde, hier als eine bekannte, wohl vertraute Umwelt präsentiert werde.

2 Diese Schriften sind zuletzt erschienen in: Günther Anders: *Schriften zu Kunst und Film*, hrsg. v. Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz, München 2020.

3 Günther Anders: *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*, hrsg. v. Christian Dries u. Mitarb. v. Henrike Gätjens, München 2018.

4 Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz: »Nachwort: Günther Anders' »Schriften zu Kunst und Film«, in: Günther Anders: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 446–461, hier S. 452.

5 Ebd., S. 453. Zur Einordnung und Entstehung der anthropologischen Schriften im Werk und Leben von Günther Anders, siehe das Nachwort von Christian Dries: »Nachwort: Von der Weltfremdheit zur Antiquiertheit des Menschen. Günther Anders' negative Anthropologie«, in: Günther Anders: *Die Weltfremdheit des Menschen*, S. 437–535.

6 Günther Anders: »Tonfilmphilosophie (1929)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 20–22.

7 Siehe dazu Günther Anders: »Das Dramatische im Film (Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 35–43. Sowie im gleichen Band: »Eisensteins Filmphilosophie (1932)«, S. 44–45.

8 Ellensohn und Putz: »Nachwort«, in: Anders: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 458, zitiert wird dort Anders mit den Worten: »Philosophie reimt sich nicht auf Hollywood«.

sem biographischen und werkshistorischen Kontext aber anzunehmen, den Beiträgen zum Film wären keine (technik-)philosophischen Ideen vorausgegangen, täte Ersteren unrecht. Denn hier entsteht, wenn auch in kleinen Konturen und im Nachklang seiner 1924 erfolgten Dissertation, eine Auseinandersetzung mit der Phänomenologie von Edmund Husserl und Martin Heidegger, in der den sinnlichen Wahrnehmungsformen eine größere Relevanz bei der Bestimmung des »In-der-Welt-Seins« zugesprochen wird.⁹ Die sinnliche Situierung im Raum, wie sie Anders besonders in der ästhetischen Erfahrung der Musik auffindet (vgl. hierzu der nächste Punkt), schafft hierbei eine eigene Wahrnehmungsform des Selbst in der Welt, die nicht auf die großen Fluchtlinien von Wahrheit oder Dasein zielt, sondern auf eine ästhetische Erfahrung.

Daher können die filmphilosophischen Schriften als ein Zugang zum Bewegtbild betrachtet werden, der von Analysen dieser neuen sinnlichen Erfahrung sowie von ästhetischen Fragen an den Film als künstlerische Schöpfung geprägt ist. Dieser Zugang ist weniger systematisch, sondern taucht in Form von kurzen, oftmals essayistisch verfassten Beiträgen auf. Was ihn allerdings charakterisiert, ist die durchgehende Frage nach dem Film als Möglichkeit einer technischen Welterzeugung. Gerade in diesem Punkt versucht sich Anders an einer gattungsspezifischen Bestimmung des Films als Kunst. Diese Gattungsbestimmung bleibt aber mit Absicht unvollständig. Anders vertritt damit eine Position, die, so soll im Folgenden gezeigt werden, aus der ontologischen Unschärfe des Films als Kunstgattung seine Ästhetik herleitet. Es wird damit ein Technikverständnis bei Anders aufgezeigt, in dem das Bewegtbild noch keine präformierende Kraft hat, wie sie in seinen späteren Schriften dem »Pseudo-Realismus« des Fernsehers zugeschrieben wird.¹⁰ Stattdessen tauchen Ansätze zur Ästhetik einer Welterzeugung im Kunstwerk auf, die aus der ontologischen Uneindeutigkeit als temporales Artefakt, das abgespielt wird und als räumliches, das projiziert wird, eine spezifische Ästhetik des Films folgen lassen, die sich zugleich einer Zuordnung als Kunstgattung verweigert.

Der Zugang zu diesem Technikverständnis ist aber nur möglich, da ein Großteil der hier besprochenen Arbeiten aus den 1920er Jahren stammen, einer Zeit, die Anders selbst als »politikfreien« Abschnitt seines Lebens bezeichnete.¹¹ In den 1930er Jahren, allen voran im Exil, ändert sich dies, wenn Anders Zeuge wird, wie durch die nationalsozialistische Propaganda in Zeitschriften, Rundfunksendungen

9 Ebd., S. 447. Der Titel von Günther Anders' 1924 verteidigter Dissertation lautet: *Die Rolle der Situationskategorie bei den ‚logischen Sätzen‘. Erster Teil einer Untersuchung über die Rolle der Situationskategorie.*

10 Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 187.

11 So zitiert in Ellensohn und Putz: »Nachwort«, in: Anders: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 447. Das Originalzitat entstammt dem Band: Günther Anders: *Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen*, hrsg. v. Elke Schubert, mit einem einleitenden Essay von Hans-Martin Lohmann, Berlin 1987. Zu Person und Werk siehe Christian Dries: *Günther Anders*, Stuttgart 2009.

und später auch Wochenschauen eine Unterstützung in der Bevölkerung für das NS-Regime geradezu mobilisiert wird. Diesen Kontext sollte man für eine sich wandelnde Erfahrung des technischen Bewegtbildes bei Anders im Hinterkopf behalten. Dennoch lassen sich seine Beobachtungen zum Tonfilm hier in erster Linie als Zeitzeugnisse einer noch jungen Rezeptionssituation betrachten und in Verhältnis zu anderen Autoren seiner Zeit setzen.

Denn mit der hier thematisierten Spannung aus technischer Welterzeugung und Ästhetik bewegt sich Anders zudem in einem Themenfeld, das auch in den Filmphilosophien von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer einen zentralen Stellenwert hat.¹² Während bei Benjamin die Frage nach dem Film zum ästhetischen Status des technischen Bildes führt, bindet Kracauer die Weltlichkeit des Films an seine Herkunft aus der Photographie und damit an seinen Index mit einer ›äußeren Realität‹. Um darzulegen, wie Anders das Spannungsverhältnis von Welterzeugung und Kunstwerk-Rezeption generiert, werden drei Untersuchungsfelder aus den frühen Schriften zum Film betrachtet – die Akustik, die Montage und die Frage nach der Welterzeugung im Kunstwerk. Bei allen drei Untersuchungsfeldern soll der Vergleich zu den Ansätzen Benjamins und Kracaurs verdeutlichen, dass Anders den Film weniger aus seinem medienhistorischen Ursprung her betrachtet, sondern aus den ästhetischen Verfahren, wie die Weltlichkeit sich seinem Rezipienten vermittelt. Diese Vermittlungsfrage von Weltlichkeit lässt sich bis auf Fragen eines postkinematographischen Bewegtbildes ausdehnen, die in der Film- und Medienwissenschaft heute noch eine theoretische Dringlichkeit aufweisen. Auf diese mögliche Aktualität der Schriften zum Film wird in einem Fazit mit Ausblick kurz eingegangen.

2. Akustik im Film – oder der Einschlag des Irrationalen

Die Akustik eines Spielfilms ist nicht unbedingt das erste Phänomen, das in Filmtheorien behandelt wird. Dagegen überwiegen häufig Erörterungen über die diversen Einstellungen, den Schnitt sowie die Montage als Stilmittel des Films und seiner Erzähltechniken. Dem Hören im Kinosaal kommt 1929, als Günther Anders seinen kurzen Artikel »Tonfilmphilosophie« verfasst, eine besondere Aufmerksamkeit zu. Spätestens seit 1927, als im amerikanischen Spielfilm *The Jazz Singer* (USA, 1927) der Hauptdarsteller Al Johnson synchron zur Lippenbewegung seiner Gesangseinla-

12 Diese beiden Autoren (die ebenfalls aufgrund ihrer jüdischen Herkunft zwischen 1933 und 1934 vor dem NS-Regime zunächst nach Paris fliehen) werden hier wegen ihrer Arbeiten zur Frage nach dem Film als Kunstwerk gewählt. Sicherlich hätten auch noch andere Autoren hinzugezogen werden können, so z.B. Rudolf Arnheim: »Film als Kunst«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 176–200.

gen auch im Kinosaal zu hören ist,¹³ drängt sich die ästhetische Frage nach der Funktion des Tons im Spielfilm auf. Für Anders bleibt der Film zwar in erster Linie ein Bildmedium, aber wodurch sich die Akustik als primäres Element des Tonfilms aufdränge, sei ihre Distanzlosigkeit.¹⁴ Denn von den Projektionen auf der Leinwand können wir uns abwenden oder sie abschneiden, indem wir nur einen Teil der Leinwand betrachten. Aber der Ton sei, so Anders, »aufdringlich im doppelten Sinne«:¹⁵ Weder könnten wir ihn ignorieren, noch können wir ihn im Kinosaal aus unserer Wirklichkeit verdrängen. Die Akustik im Raum bedarf keinerlei Darstellung oder Vorstellung, für die wir den Körper des Mediums sehen müssten: »Das Grammophon stellt nicht ein Bild der Mondscheinsonate dar; diese selbst klingt aus ihm heraus; in ihrem immer wiederholenden Bestand; selbst wenn entstellt, so niemals dargestellt«.¹⁶

Diese Erfahrung einer Aufdringlichkeit des Akustischen geht nicht allein aus dem Kinoerlebnis hervor. Bereits in seinen phänomenologischen Auseinandersetzungen mit der Musik versucht Anders eine Wahrnehmungstheorie des Akustischen aufzubauen,¹⁷ die nicht von einem intentionalen Bewusstsein ausgeht, das sich den Objekten der Außenwelt zuwendet, sondern von Bewusstseinsakten, die durch eine Präsenz des Musikalischen ausgelöst werden, oder, in einer ästhetischeren Lesart, die zu einem »stimmungsmäßigem Mitvollzug«¹⁸ animierten. Welche Konsequenzen hat dieses Ergriffen-Werden aber für die Betrachtung des Films als Kunst? Ähnlich wie auch Siegfried Kracauer sieht Anders im Bemühen des Films um den Realismus das größte Entfremdungspotential des Mediums zu sich selbst. So beschreibt er die versuchte synchrone Zuordnung des Tons zum Bild als eine »Kollision von Realitätssphären«,¹⁹ die eher einem organisierten Angriff auf die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers gleiche. Dies ist bereits ganz in der Linie des negativ konnotierten

13 Dabei wurde während der Produktion ein sogenanntes Vitaphone genutzt, bei dem der Ton nicht auf der Filmspur, sondern separat auf einer Schellackplatte aufgenommen wurde. Der Plattenspieler war dabei an einem Kamerastativ befestigt. In den Kinos waren die Plattenspieler mit dem Elektromotor des Projektors gekoppelt, um die Synchronisation sicherzustellen. Der Erfolg des Vitaphones hielt allerdings nur bis 1931, danach waren die Tonaufzeichnungen per Filmspur (*sound on film*) technisch verlässlicher. Peter Monaghan: »A Resounding 25 Years of Reviving Early Film«, in: *Moving Image Archive News*, 17.12.2016, <http://www.movingimagearchivenews.org/a-resounding-25-years-of-reviving-early-film/> (aufgerufen: 10.06.2021).

14 Anders: »Tonfilmphilosophie« (1929), in: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 20.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Christian Ferencz-Flatz: »Günther Anders als Filmphänomenologe«, in: *Montage AV* 29.02.2020, S. 177–189. Zu diesem Verhältnis der Akustik zu Anders' Musikphilosophie siehe auch das Nachwort von Ellensohn und Putz in: Anders: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 447f.

18 Ebd., S. 179.

19 Anders: »Tonfilmphilosophie« (1929), in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 21.

Begriffes einer »Kongruenz«²⁰ von realer und medialer Wirklichkeit, der später für Anders' Fernsehphilosophie prägend sein wird.

Interessant ist allerdings, dass Anders' »Tonfilmphilosophie« nicht bei dieser Sorge um eine sinnliche Überladung der Erfahrungswelt durch die Realitätsillusion des Films stehen bleibt. Der künstlerische Reiz liege für Anders dagegen gerade in einer »Entwicklung« des Optischen durch das Akustische, indem das Wirkliche des Films unzuverlässig, irrational und damit gegen jede naturalistische Tendenz getrieben werde.²¹ Das künstlerische Genre, in dem Anders solche Tendenzen vermutet, ist der Spukfilm. Der Spuk sei das »negative Wunder«,²² er bringe die Dimension des Imaginären ins Wirkliche ohne den Zwang eines Beweises, mit dem sich eine übernatürliche Existenz wie Gott auszuweisen hätte. Das bloße Dasein des Unerwarteten, wie z.B. eines Körpers, der keinen Schatten wirft, löse dabei mehr Spuk aus als die klassischen Requisiten eines Spukfilms.²³ Um das Wirkliche systematisch mit Fetzen des Imaginären zu überziehen, brauche es nach Anders aber eine Präsenz des Akustischen zum Film, und zwar weniger als Begleitung denn als Rhythmus für die Bewegung zwischen der vermeintlich wirklichen und imaginären Welt. Gerade durch seine Distanzlosigkeit, aber auch seine Nicht-Lokalisierbarkeit im Kinosaal durch die Abstinenz von Instrumenten oder Grammophonen als Klangquellen, eignet sich für Anders der Ton dazu, das Bild in Zwischenwelten, in Uneindeutigkeiten zu halten.

Dass solche Reflektionen über den Spukfilm und sein künstlerisches Potential nicht nur theoretischer Art waren, verdeutlichen Forschungen zum frühen Tonfilm. Lange war es in der Filmgeschichte ein Gemeinplatz, dass seit dem Tonfilm der sogenannte diegetische Ton dominant sei.²⁴ Unter diegetischer Tonnutzung werden Einstellungen verstanden, in denen die Quelle des Tons auch im Bild zu sehen ist – ein Umstand, der mit sprechenden und singenden Darsteller*innen ab 1930 stark zunahm. Allerdings war es nicht so, dass sich der extradiegetische Sound, also jener, der nicht im Bild enthalten ist, allein auf den Vor- und Abspann beschränkte. Be-

20 Ebd. S. 20. Zur Kongruenz von Realität und Fernsehwelt bei Anders: Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz: »»Alles Wirkliche wird phantomhaft, alles Fiktive wirklich«. Medienphänomenologie und Medienkritik bei Günther Anders«, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.): *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt 2018, S. 63–71.

21 Anders: »Tonfilmphilosophie« (1929), in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 21f.

22 Günther Anders: »Spuk im Film« (1932), in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 23–28, hier S. 23.

23 Ebd., S. 25 – dort nennt Anders das »Gerippe« und das »Holzbein« als klassische Requisiten eines Gruselfilms. Als Grundlage für diese Ausführungen dient ihm der Film *Vampyr* des österreichischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer von 1932.

24 Siehe hierzu z.B.: Kathryn Kalinak: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, WI. 1992. In diesem Kontext gilt der Film *King Kong* (USA, 1933) lange Zeit als Maßstab des Tonfilms, da die eingesetzten Soundeffekte beim Umstürzen der Hochhäuser oder den Geräuschen des Protagonisten eine bis dato ungekannte, sinnlich intensive Erfahrung des Fantasy-Plots bewirkten.

sonders in Fantasy- oder Horrorfilmen sowie in Traumsequenzen kamen plötzliche Geräusche oder spannungsgenerierende Tonfolgen zum Einsatz, die nicht allein zur Verstärkung des visuellen Eindrucks dienten oder die lediglich den Dialog der Darsteller*innen begleiteten. Der amerikanische Filmwissenschaftler Michael Slowik nennt dieses akustisch getragene Genre ›Other Worlds‹:

»In 1931 and especially 1932, Hollywood's most extensive film score regularly tied nondiegetic music to the presentation of what I call other worlds. The term *other worlds* here encompasses two distinct – though not mutually exclusive – spheres. One type is a physical location far removed from familiar reality. This world is often exotic and sometimes even features magic and supernatural occurrences. The other type is an internal world of fantasies, dreams and desires«.²⁵

Wenngleich sich das Zitat Slowiks auf einen weiten Genrebereich bezieht, macht es dennoch die künstlerische Wahl einer Verbindung von ›Other Worlds‹ mit Spielarten des extradiegetischen Tons deutlich. Dass diese Ästhetik des Extradiegetischen lange Zeit im Abseits der Filmgeschichte Hollywoods stand, zeigt auch, wie maßgebend die Tonfilmgeschichte für die Bewertung von Genreästhetiken gewesen ist.

Nun wäre es aber vermessen, die ›Other Worlds‹ als ästhetische Entsprechungen der filmtheoretischen Ausführungen Anders' zu lesen. Dies wäre bereits deswegen problematisch, weil die Beispiele von Slowik sich allein auf das primär kommerziell ausgerichtete *Hollywood Cinema* beziehen. Medienhistorisch und filmphilosophisch dienen die ›Other Worlds‹ aber als Exempel für die aufkommende Frage nach der künstlerischen Funktion der Akustik im beginnenden Tonfilmzeitalter. Gerade die Zeiten 1929–1932 sind jene, in denen der Tonfilm zunehmend auch in die deutschen Kinos kommt.²⁶ Nicht nur die Ästhetik des Films verändert sich, sondern auch die Wahrnehmung im Kinosaal selbst. War zuvor eine Stummfilmprojektion ohne extradiegetische Quelle unvorstellbar, sei es per kleinem Orchester oder per Pianobegleitung, so galt es nun, theoretisch wie praktisch, neue Gestaltungsmöglichkeiten mit der extradiegetischen Akustik zu finden. Das für Anders' Idee zentrale Thema der konfligierenden Welten, die aus unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen entstehen, ohne sich in einem Realitätstelos aufzuheben, ist damit auch eine ästhetische Antwort auf das neue Kinodispositiv des Tonfilms. Gerade auf die möglichen Spielarten solcher Antworten möchte Anders mit seiner Forderung nach einer ›Entwicklung‹ durch das Akustische hindeuten.

Wie solche Variationen des akustischen Einsatzes im Film aussehen könnten, hat Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* systematisch ausgearbeitet. Eine

25 Michael Slowik: »Diegetic Withdrawal and Other Worlds. Film Music Strategies before *King Kong*, 1927–1933«, in: *Cinema Journal* 53 (2013), Heft 1, S. 1–25, hier S. 9.

26 Siehe zu dieser Übergangsphase im deutschen Kino: Anke Woschek: »Ein Gesang von der mechanisierten Welt«. Technikfiktionen im frühen deutschen Tonfilm. am Beispiel von F.P.I. ANTWORTET NICHT«, in: Uwe Fraunholz und Anke Woschek (Hg.): *Technology Fiction. Technische Visionen und Utopien in der Hochmoderne*, Bielefeld 2012, S. 247–270.

Möglichkeit, Irritationen durch den Ton auszulösen, biete für Kracauer der Kontrapunkt. In Szenen, in denen z.B. das Gesicht eines Schlafenden in Großaufnahme gezeigt wird, wäre es ungünstig, eine »alpdruckartige Musik« einzuspielen.²⁷ Stattdessen müsse sie den Zuschauer vom Gesicht in »Bereiche« manövrieren,²⁸ die sich von der Realitätsillusion der Story entkoppeln, um die physische Realität des Films zu verdeutlichen. Damit auch der Film als sozioökonomisches Bild einer Gesellschaft samt ihren Produktionsbedingungen nicht hinter die »geistige Realität« der Story falle, müsse die extradiegetische Filmmusik geradezu eine Bremswirkung entfalten: »Ihr [der Begleitmusik] Verdienst in einem solchen Falle besteht genau darin, daß sie die Handlung vernachlässigt, statt sie weiterzutreiben.«²⁹ Die extradiegetische Musik dient hier nicht dazu, eine »Other World« in das Filmbild zu holen, indem sie das visuelle Bild »entwirklicht«, wie Anders sich ausdrückt. Stattdessen hätte sie als dialektischer Gegenpart das Potential, das Filmbild neu lesen zu lassen.

Kracauer wählt für diesen künstlerischen Zugang den Begriff der »Zufallsmusik«. Denn anstelle einer Bestätigung oder Verstärkung des Visuellen durch die Akustik, erfährt der Zuschauer die zugrundeliegende Kontingenz zwischen Bild und Ton.³⁰ Was in der einen Szene als beiläufiger, extradiegetischer Ton wahrgenommen wird, kann sich in einer anderen wieder als handlungsrelevant erweisen. Kracauer macht dies an einer entscheidenden Szene in Fritz Langs *M* (BRD, 1931) deutlich. Lang lasse den Zuschauer wissen, dass der gesuchte Kindermörder ein Thema aus Edvard Griegs *Peer Gynt* pfeift. Diese Beiläufigkeit wird in einem späteren Verlauf entscheidend, wenn in den Einstellungen auf das Straßenleben ein blinder Bettler gezeigt wird, der die Melodie wiedererkennt und damit zur ersten Person wird, die den richtigen Verdächtigen vermutet.³¹ Die beiden Beiläufigkeiten, die gepfiffene Melodie und der sichtbare blinde Bettler, konvergieren unter unserer Bezeugung als mögliche Verschränkungen unterschiedlicher Welten, die in diesem Falle auch eine Narration vorantreiben.

In ihren theoretischen Ausführungen zur Akustik im Tonfilm eint Anders und Kracauer die Ablehnung gegenüber einer handlungsstützenden Funktion des extradiegetischen Tons. Das Moment der Überraschung, das aus der durchgehenden

27 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 2019, S. 198.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 200. Kracauer leitet diese Passage mit einer Anekdote über einen betrunkenen Klavierspieler ein, der in einem von ihm häufig besuchten Filmtheater Stummfilme begleitete. Aufgrund seines Rausches war der Musiker in sein eigenes Spielen derart vertieft, dass er nicht mehr den Kopf hob und es dem Zuschauer nach einiger Zeit so schien, dass die Musik ganz nach Zufall zum Film stoße. Vgl. zu dieser Anekdote, Nina Noeske: »Filmmusikalische Experimente zwischen Bild und Ton oder: Der betrunkene Klavierspieler«, in: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld 2012, S. 287–304.

31 Vgl. ebd.

Kontingenz des Tons zum Bild möglich bleibt, wird aber unterschiedlich interpretiert. Bei Anders müsse der Tonfilm als Kunst die ›Entwirklichung‹ des Visuellen durch die Akustik vorantreiben, indem die Welt des Visuellen gebrochen werde. Die Irrationalität des vermeintlich Bekannten durch die ›Other Worlds‹ sei die notwendige Funktion des extradiegetischen Tons. Für Kracauer enthält der Ton nicht das Potential konfligierender Weltlichkeit, sondern eher einer neuen Zugangsweise, die dem Filmbild wieder einen ästhetischen Eigenwert verleiht. Denn das Filmbild ist für Kracauer von seiner Einbettung in die fortlaufende Handlung ästhetisch eingezwängt, es droht stets zum Schnörkel, zum Ornament zu degradieren, da es nur versinnbildlichen soll, was die Story bereits voraussetzt.³² Während also für Anders mit dem Ton eine alternative Wirklichkeit statt einer Realitätsillusion möglich wird, betont Kracauer einen alternativen Zugang zum Filmbild, der im Potential einer Kontingenzerfahrung des extradiegetischen Sounds liegt.

3. *Montage – oder Kunst ohne Zuschauer*

Was sich für Anders mit der Akustik als alternative Weltlichkeit zum Leinwandbild andeutet, verdichtet sich in seinen Bemerkungen zur Montage. Mit der Montage verbindet Anders im Gegensatz zu Kracauer keine ästhetische Norm, mit der sich eine funktionale von einer künstlerischen Montage unterscheiden lasse.³³ Vielmehr stellt er den gattungsspezifischen Befund auf, dass der Film keine Kunst für den Zuschauer wäre. Durch die Montage seien ästhetische Prinzipien von Handlungen, wie sie noch auf der Bühne umgesetzt wurden, komplett ausgehoben. Das »dichterische Drama«, so Anders, wäre seit jeher eine Gattung des Sammelns gewesen.³⁴ Personen werden auf die Bühne gebracht, um von entfernten Geschehnissen und anderen Personen zu berichten und sie zum Thema des Geschehens an Ort und Stelle zu machen. Das Drama konstruiert Handlung in gewisser Weise durch eine synthetische Leistung für den Zuschauer. Ähnliches gelte auch für den Roman, wenngleich es dort auch ein indirektes Reden über die menschenfreie Natur durch den Autor gebe. Beim Film dagegen ist jegliche Synthese konstant bedroht, und zwar durch »das Dazwischenfahren des Zufalls«.³⁵

Nun ließe sich gegen Anders einwenden, dass gerade die Montage eine Handlungseinheit von Raum und Zeit sicherstelle, anhand derer verschiedene Szenen miteinander kausal in Verbindung gebracht werden können – und dies muss keines-

32 Vgl. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays* (1963), Frankfurt am Main ¹⁴2021, S. 302.

33 Ebd., S. 303.

34 Günther Anders: »Thesen zur Filmdramatik (1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 29–34, hier S. 32.

35 Ebd., S. 33.

falls linear vollzogen werden. Anders argumentiert hier allerdings nicht ästhetisch, sondern ontologisch. Grundsätzlich ist jedes Bewegtbild für den Zuschauer durch sein koexistentes Außen geprägt, das zu jeder Zeit unendlich erweitert werden kann. André Bazin beschrieb dieses Außen als eine »zentrifugale Bewegung«,³⁶ der ein Kinozuschauer folgt, wenn er die Leinwand betrachtet. Das Außen ist eine immer präsente Unendlichkeit, die sich in der Einstellung ankündigt, aber nicht zeigt. Im Falle eines Gemäldes vollziehe sich dagegen eine »zentripedale Bewegung«,³⁷ die den Blick ins Innere des Gemäldes führe. Eine solche Konzentration auf den einen Raum ist für Anders im Theater auch dann noch gegeben, wenn mehrere Handlungen simultan stattfänden.³⁸ Beim Film trete allerdings die Sukzession an die Stelle des Simultanen: »Der Raum ist nicht mehr die Stelle, wo sich das Ereignis abspielt; die Stelle selbst rollt ab und wird zur Zeit: vorbeisausende Landschaft.«³⁹

Diese Aufhebung des Räumlichen in der Zeit ist es, die den Film bei Anders zu einer ortlosen Kunst macht. Während die Bühne oder die Leinwand im Museum einen Ort bilden, an dem Kunst für den Zuschauer erfahrbar werde, projiziere der Film eine Welt, die immer wieder in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort reproduziert wird. Die Delokalisierung des Kunstwerkes ist, paradoxerweise, genau das, was es im Dispositiv des Kinos ermöglicht, nicht mehr dem Zuschauer etwas vorzustellen, sondern ihn in die Welt des Kunstwerkes zu stellen. Während das Drama und der Roman eine Welt vorstellen, gebe es im Film keine alternativen Perspektiven, sondern nur das »Darinnensein«.⁴⁰ Sicherlich gibt es Variationen in den ästhetischen Prinzipien, wie eine Handlung und aus wie vielen Perspektiven sie dargestellt werden kann, aber dies berührt nicht den ontologischen Kern. Für Anders folgt aus der Synchronisation unseres Bewusstseins mit dem zeitlichen Ablauf der filmischen Welt ein technisches »In-die-Welt-gestellt-Sein«, das an die Stelle der Betrachtung von Kunst tritt.⁴¹

36 Im Original lautet es: »propriétés centrifuges de l'image«, André Bazin: »Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération«, in: *Esprit*, Januar 1948, S. 58–83, hier S. 80; zit. nach: Bladine Joret: *Studying Film with André Bazin*, Amsterdam 2019, S. 66. Darin findet sich eine erweiterte Besprechung von Bazins Gebrauch der Newtonschen Mechanik für die Beschreibung des Kinobildes.

37 Ebd., S. 80

38 Günther Anders: »Das Dramatische im Film (Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 35–43, hier S. 40.

39 Anders: »Thesen zur Filmdramatik (1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 32.

40 Ebd., S. 34.

41 Für Bernard Stiegler ist genau diese Synchronisation des Bewusstseins mit dem von der Montage organisierten Ablauf des Films das Argument, warum es nicht mehr adäquat wäre, von einer Denaturierung der Bewusstseinszeit durch die mechanische Zeit des Films zu sprechen. Eher sollte betont werden, dass das Bewusstsein, das stets nur durch Techniken über sich selbst und seine zeitliche Entfaltung weiß, mit Blick auf temporale Objekte genauso synthetisierend wie der Film funktioniere. Stiegler, der in seiner Diagnose in vielen Punkten mit Günther Anders' Aussagen zur Medienwelt des Fernsehens übereinstimmt, macht keinen Unterschied zwischen Film und Fernsehen und behandelt beides als temporale, audiovisuelle Objekte des Be-

Mit diesem Schwerpunkt auf einer Ortlosigkeit des Films ist Anders sehr nah an der Argumentation Walter Benjamins aus seinem Kunstwerk-Aufsatz. Denn dem von Benjamin diagnostizierten Umstand, dass Kunstwerke zunehmend nur noch solche sind, die auch technisch reproduzierbar und sichtbar sind, geht die Bestimmung des Kultwertes von Kunstwerken voran. Für solche kulthaften »Gebilde« in Kirchen und Tempeln, sei es »wichtiger, daß sie vorhanden sind, als daß sie gesehen werden«.⁴² Durch das mechanisch reproduzierbare Bild habe der Ausstellungswert aber im 19. Jahrhundert den rituellen Kultwert ersetzt. Und so wie Anders im Übergang vom Theater zum Film das Ende des Individuums als einem Adressaten von Kunst verkündet, weil dieses nicht mehr direkt adressiert wird, so sieht Benjamin noch in der Portraitmalerei das letzte Moment des Kultischen aufleuchten, bevor Kunst für das Publikum und nicht mehr für den Betrachter gemacht wird.

Gerade darin liegt aber auch der Unterschied zwischen Benjamin und Anders in der Betrachtung der Montage. Denn für Ersteren folgt aus dem Verlust einer individuellen Erfahrung des Kultischen das Phänomen der »Kollektivrezeption«.⁴³ Dabei ist das Kollektiv zugleich auch ein »Examinator«, der den Spielenden oder Sprechenden mit dem Auge der Kamera »testet«, weil es sich selbst an die Bildfolgen der Montage gewöhnt hat. Dieser Gewöhnungsaspekt ist bei Benjamin durchgehend politisch zu lesen – das Publikum wird mittels der Kollektivrezeption formbar und gerade darin sieht Benjamin 1936, vier Jahre nachdem Anders seine »Thesen zur Filmdramatik« schreibt, die »Ästhetisierung des politischen Lebens« durch den Faschismus.⁴⁴ Die Kollektivrezeption, als zwangsläufige Folge des Ausstellungswertes, erhält damit auch eine weltkonstituierende Kraft. In den Schriften zum Film taucht das Publikum bei Anders selbst nicht auf, nur vom Individuum wird ausgegangen, was auf einen nicht durchgehenden, aber doch vordergründig phänomenologischen Zugang verweist. Erst im Exil, und zwar 1938 bei einer Rede zur Vernissage einer Ausstellung mit Fotomontagen von John Heartfield, tritt die Frage nach der »Massenwirkung« auf.⁴⁵ Die Fotomontage müsse als künstlerisches Mittel die Dialektik von Realität und Aussehen vollziehen und damit das Vorgehen offenlegen, mit dem die faschistischen Presseorgane ihre »Fakebilder« erstellten.⁴⁶

wusstseins. Vgl. dazu Bernard Stiegler: *Technics and Time, 3. Cinematic Time and the Question of Malaise*, Palo Alto 2010, hier besonders S. 77ff.

42 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 19.

43 Ebd., S. 33.

44 Ebd., S. 42.

45 Günther Anders: »Über Photomontage. Ansprache zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung 1938 in New York«, in: ders.: *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, München 1993, S. 175–194, hier S. 188.

46 Ebd., S. 182. Der deutsche Künstler John Heartfield, gebürtig Helmut Herzfeld, ist durch seine Fotomontagen international bekannt geworden, in denen er NS-Pressebilder mit anderen Zeitungsausschnitten, die er darüber klebte, satirisch kommentierte. Die Technik der Montage hat er in der Berliner Dada-Bewegung kennengelernt.

Nicht nur politisch, sondern auch in ästhetischer Weise wird hier also das künstlerische Ausdrucksmittel der Fotomontage als das Einsetzen von Bilderwelten gegen Bilderwelten betrachtet, als eine Bildtechnik, die ihre normative Implikation quasi in sich trägt. Die Rede Anders' zur Vernissage ist damit nicht nur eine frühe theoretische Arbeit zur Fotomontage. Sie nimmt auch die Probleme vorweg, die sich im massenhaften Einsetzen von Bildern, ihren Manipulationen und den Gegenmanipulationen abzeichnen – Fragen also, was passiert, wenn diese Technik nicht allein auf den Kontrast von Propaganda und Aufklärung zu reduzieren ist, sondern sich damit auch, wie wir es in den Meme- und Bilderfluten der sozialen Medien erleben, verschiedene Singulare von ›Realität‹ begegnen? Wie kann also ein solcher Exzess an (digitalen) Fotomontagen noch eine Dialektik von Realität und Aussehen sicherstellen?⁴⁷

Diese Frage bleibt nämlich der Kern für die Dialektik, die Anders hier in der Fotomontage sieht und die sich auch auf den Film übertragen lässt. Demnach wäre es an der Kunst, den Zufall so einzusetzen, um die Syntheseleistung des Films offenzulegen. Es wäre somit auch eine Einsicht in die Konstruierbarkeit von Welt, die vielleicht das Angebot einer Synthese von Realität und Aussehen wäre. In seinem Beitrag zur Fotomontage macht Anders dabei auch deutlich, dass hierdurch das Kunstbild seinen Charakter bereits verloren hat. Es ist, in Abwandlung der Benjaminschen Lesart, zu einer Reproduktion geworden, die über bereits Reproduziertes urteilt. Für Günther Anders wird damit das fotomontierte Bild aber doch normativ, weil es das Original eines politischen Kommentars ist:

»Da diese Bilder auf *Veränderung der Welt* abzielen, haben sie *in dieser Welt* keinen bestimmten sozialen Platz: weder in der Küche noch im Wohnzimmer; [...] Vergeblich wird man versuchen, sich voll künstlerischer Seligkeit in sie einzufühlen. Vergeblich wird man ›künstlerischen Ausdruck‹ suchen. Das Bild hat eine völlig neue Funktion angenommen. Es repräsentiert nicht die in Distanz sich anbietende Schönheit, es ist eher wie das Haupt des Gorgo: das Schreckbild, das dem Menschen vorgehalten wird und das ihn nicht anzieht, sondern zurückstößt. Aber zurückstößt in die Wahrheit.«⁴⁸

Der Einzug des technischen Bildes ist auch jener Punkt, an dem die Montage für Anders zum zentralen Faktor wird, was ein Kunstwerk sei. Nun sind es nicht mehr Individuen mit einer Intention, die Kunst für andere Individuen machen. Mit Blick auf die mechanische Syntheseleistung der Foto- und Filmkamera und ihrem

47 Zu dieser Frage nach der Aktualität von Fotomontagen in Zeiten von Memes und Social Media sowie zur Spannung zwischen dem Künstler und dem User als Produzenten der Fotomontage: Sabine T. Kriebel und Andrés M. Zervigón: »Is Photomontage Over? A Special Issue of *History of Photography*«, in: *History of Photography* 43 (2019), Heft 2, S. 119–121. Zur bildhistorischen Einordnung der Fotomontage und dem Wirken von John Heartfield siehe auch Sabine T. Kriebel: *Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield*, Berkeley 2014.

48 Anders: »Über Photomontage«, in: ders.: *Mensch ohne Welt*, S. 188.

Massenpublikum verlangt Anders, dass das Bild seine Konstruktionsbedingungen und damit seine Welterzeugung mit kommunizieren muss. Ob dies nach Anders auch auf den Tonfilm übertragbar wäre, liegt nahe, ist aber final schwer zu sagen, da nach 1932 keine filmtheoretischen Schriften mehr erscheinen. Was sich in einigen Manuskripten nach 1932 findet, sind Ideen zu künstlerischen Formaten, wie der ›Pseudo-Realismus‹ des Faschismus karikiert werden könnte.⁴⁹

Benjamins Plädoyer für eine ›Politisierung der Kunst‹, um die neuen Massen zu erreichen, ist zugleich das Schlusswort seines Kunstwerk-Aufsatzes. Ausführungen, wie eine solche aussehen sollte, folgen mit Bezug auf den Film nicht. Es ist Siegfried Kracauer, der besonders in seinen Publikationen nach dem Zweiten Weltkrieg ein solches Verfahren der Montage ausführt. Für ihn ist die Photographie zwar auch eine Momentaufnahme, aber was darin gefangen wird, ist der Index der physischen Realität. Diese indexikalische Bindung wird häufig vom Regisseur durch starke Belichtungen, überzogen detailliertes Interieur oder zu schnelle Schnitte entkräftet. Das »Rohmaterial« müsse aber »intakt« als auch »transparent« bleiben,⁵⁰ um die Materialität der gesellschaftlichen Eigentumsverhältnisse in den Kinosaal zu tragen – darin liegt für Kracauer die ästhetische sowie politische Herausforderung an den Regisseur. Diese Verpflichtung der Montage an das photographische Bild, die den Index des Realen über die Möglichkeit einer Dekonstruktion wie in der Fotomontage stellt, ist bei Kracauer an ein normatives Verständnis der Montage gebunden, das so weder bei Anders noch bei Benjamin vorkommt.

4. Ästhetik als Unschärfe

Sowohl die akustische wie auch die visuelle Erfahrung im Kino führen Anders also zu einer grundlegenden Frage nach dem Status des Films als Kunst. Für ihn steht fest, dass die Welt des Films ohne eine direkte Adressierung an den Zuschauer, ohne eine handwerkliche Signatur der Künstlerin intakt bleibt, weil die Anwesenheit des Films die zeitlich erstreckte Umsetzung einer mechanischen Funktion ist. Es bedarf keiner spezifischen räumlichen Positionen zum Kunstwerk, ebenso wenig eines »stimmungsvollen Mitvollzuges«⁵¹ wie im Falle der Musik. Widerspenstig zeigt sich der Film, ihn den Kategorien der materiellen oder immateriellen Künste

49 Siehe zu weiteren Ausführungen einer subversiven und aufklärerischen Nutzung der Montage auch zwei englische Texte zu einer modifizierten Form des Cartoons, die Anders in seinem amerikanischen Exil geschrieben hat. Günther Anders: »Suggestions for New Types of Pictures (1939/42)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 55–58. Sowie: Ders.: »Caricartoons. A Suggestion for a New Type of Animated Pictures (um 1942/43)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 73–83.

50 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 50.

51 Ferencz-Flatz: »Günther Anders als Filmphänomenologe«, in: *Montage AV* 29.02.2020, S. 179.

zuzuordnen, wie sie seit Lessing in der ästhetischen Theorie genutzt werden.⁵² Sein hybrides Dasein als Leinwandprojektion, die materialisiert ist, und als temporales Objekt, das abgespielt wird, ziehen bis in aktuelle Diskussionen um die Ontologie des Films als digitales (oder digitalisiertes) Objekt film- und technikphilosophische Kontroversen nach sich.⁵³ Diesen Umstand gilt es zu bedenken, da sich die ontologische Unschärfe des Films als Kunst auch im einsetzenden Tonfilmzeitalter zeigt. Die Schriften von Günther Anders spiegeln dies wider. Die Komparative mit dem Theater und der Literatur wechseln sich ab mit direkten Erfahrungen, die zum Teil phänomenologisch reflektiert werden. Einzig das Problem der Weltlichkeit zieht sich durch seine Ansätze, wenn es um den Wegfall der Psychologisierung und der individuellen Adressierung geht, wie es noch im körperlichen Vollzug des Schauspiels vor dem Zuschauer geschehen kann. Stattdessen wird – so könnte man hier in Abwandlung von Heidegger sagen – der Mensch in die Filmwelt gestellt:

»Wenn das menschliche Gesicht zur Landschaft wird, wird es zur Welt. Während man früher die Welt beseelte, um sich dann in sie einzufühlen, wird jetzt umgekehrt die Seele zu einem Stück Welt gemacht. Da das Private und Individuelle trotz der Erfindung des Redefilms auf der Leinwand unangemessen wirkt, hat sich ähnlich wie in der Musik eine gewisse *Allgemeinheit* menschlicher Typen und menschlicher Leidenschaften herausgebildet. Es gibt *das* Heldische, *den* Strolch, *die* Greta-Garbohafte, kurz: Typen, die viel schematischer sind als die Typen des Theaters.«⁵⁴

Das Schemenhafte der Person kündigt bereits von der Fernsehwelt als einer »Matrix«, der bald auch »präparierte Menschen« entsprechen würden, wie Anders es später beschrieb.⁵⁵ Aber auch hier ließe sich gegenhalten, dass der Begriff der Weltlichkeit – wie in den beiden vorangegangenen Teilen gezeigt – nicht auf eine Präformation der Welt des Individuums durch die technische Bildwelt hinauslaufen muss. Die »Entwicklung«, von der Anders im Kontext eines Einsatzes des extradiegetischen Tons spricht, soll den Film auch über sich selbst hinausführen, indem es seine Möglichkeit offenlegt, mehrere Welten nach- oder nebeneinander zu legen. Statt stereotypischen Zuschreibungen, die durch Gestik und Musik untermalt

52 Vgl. David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*, Cambridge 2007, S. 13.

53 Was bis zu Positionen reicht wie jene des Filmhistorikers Paolo Cherchi Usai, die durch das Konservierungsproblem analoger Filmrollen einen Tod des Films und damit seine unabwendbare Immaterialität behaupten. Usai plädiert dafür, statt von einer Ontologie des Bildes von einer »ethics of vision« zu sprechen. In dieser Ethik gehöre der Tod des Films aufgrund der Nicht-Konservierbarkeit zum Leben des Films dazu, so wie ein Arzt sich mit dem Sterben von Patienten abfinden müsse. Filmrestaurierungen sind für Usai keine Lösung, sondern ein Widerspruch zum eigentlichen Ziel, den Film als Kunstwerk zu erhalten. Paolo Cherchi Usai: *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London 2001, S. 105. Hier zitiert nach: Rodowick: *The Virtual Life of Film*, S. 21.

54 Anders: »Das Dramatische im Film (Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 43.

55 Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 186.

werden, folgten die Uneindeutigkeit und die Unabgeschlossenheit diverser Welten, die den Komplex der Realität darstellen.

Wie wirkt sich diese Pluralität des Weltlichen auf den Film aus? Eine Konkretisierung findet sich in den 14 Thesen, die Anders 1934 unter dem Titel »Was ist Surréalisme?« verfasste. Dort beschreibt Anders den Surrealismus als eigentlichen Realismus, da er die »Unordnung der Welt«⁵⁶ enthülle. Er mache deutlich, dass jeder Augenblick, auch der noch so gewöhnliche, jederzeit den Schein des Anderen, des vermeintlich Irrealen, mit sich trägt. Anders nennt diese Einheit das »dialektische Umkippen«:

»Unendlich viele Mittel, um dieses dialektische Umkippen zu bewerkstelligen. Ein Gesicht im Film. Es wird langsam vergrößert. Zum Schluss: die Mondlandschaft der porigen Backen: Individualität und Name des Photographierten ist vergessen: er wurde Natur.«⁵⁷

Die Deindividualisierung, die durch den Close-Up eintritt, ist hier offensichtlich eine andere als im Falle der Stereotypisierung von Personen. Sie veranschaulicht den Übergang von einer menschlichen zu einer natürlichen Welt mit einem technischen Vorgang und macht damit den Zuschauer zu einem Geschulten im Lesen jener ›Welt in Unordnung‹. Das bewährte surrealistische Kippen oder – wenn man an die Bilder René Magrittes denkt – Koexistieren von Traum und Wirklichkeit, ist hier nur ein möglicher Modus. Schock und Aufklärung gehen im surrealistischen Film ineinander und ermöglichen die Visualisierung eines omnipräsenten ›als‹, in dem der Mensch zur Maschine, oder das Tier zum Nahrungsmittel wird⁵⁸ – oder, in dem Ästhetik als Unschärfe gilt.

Nun sagen diese aphoristischen Anmerkungen wenig Systematisches über den Surrealismus als Filmkunst aus. Sie lassen sich allerdings neben den Ansätzen zur Akustik und zur Montage als ein normativer Anspruch an die Ästhetik des Films einordnen, den Anders immer wieder in seinen kurzen Schriften aufzugreifen versucht. Dabei stehen Konzepte wie das ›dialektische Umkippen‹ nur auf den ersten Blick für eine Nähe zum sowjetischen Kino der 1920er und 1930er Jahre, mit dem Anders, der z.B. auch Kritiken zu Eisensteins Filmen schreibt, auch vertraut ist.⁵⁹ Er fasst die Dialektik nicht primär historisch-materialistisch auf, sondern ästhetisch, als auditiver oder visueller Kontrapunkt, in dem die Absurdität der gesellschaftlichen Realität dargelegt werden soll. Die bürgerliche Kunst, wie sie für Anders im Theater und in der Literatur des 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck fand, werde dieser Realität

56 Günther Anders: »Was ist Surréalisme? (1934)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 152–156, hier S. 152.

57 Ebd., S. 155.

58 Ebd., S. 154–155.

59 Anders: »Eisensteins Filmphilosophie (1932)«, in: ders.: *Schriften zu Kunst und Film*, S. 44–45.

mit ihrem Naturalismus nicht mehr gerecht. Dazu muss gesagt werden, dass die Darstellungen von Theater, Kunst und Literatur in Anders' Filmschriften sehr verkürzt vorkommen und dass es, wenn man auf Bewegungen wie den Expressionismus oder den Dadaismus schaut, starke Tendenzen einer künstlerischen ›Entwirklichung‹ oder Fragmentierung von Welt in den 1910er und 1920er Jahren gab. Aber auch hier erhält der Film als ontologische Entität bei Anders eine Sonderstellung. Denn so wie das ›negative Wunder‹ des Spuks in die Filmwelt gehört, so unreal erscheint die Welt gut zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg selbst – und so viel Unordnung, so könnte man mit Anders schließen, kann auch nicht mehr aus der Schöpfung eines menschlichen Bewusstseins hervorgehen, es muss in den Rahmen eines technischen Bildes. Der Film ist das Fenster zur Welt, um zu sehen, wie das Seelische eben zu einem Teil der Welt wird (damit auch, im Sinne Benjamins, der optisch-unbewussten Welt).

Die ontologische Unschärfe, die den Film als Technik und Kunstwerk zugleich charakterisiert, begründet Anders' Ästhetik in den hier untersuchten Schriften. Zwar wird nach der Spezifität des Mediums Film gesucht, aber nur, um festzuhalten, dass das, was im technischen Rahmen des Bildes eine filmische Realität präsentiert, ebenso uneindeutig ist wie die Ontologie des Films selbst. Eine gattungslogische Beschreibung des Films als Kunst muss Anders daher verneinen. Auch für Kracauer ist die Frage nach dem Film als Kunst nicht förderlich, denn sie führe in ein »terminologisches Dilemma«. ⁶⁰ Gemessen an der Treue zum photographischen Index wären Wochenschauen und Dokumentarfilme wertvoller als jene Spielfilme, die »der gegebenen Außenwelt nur geringe Beachtung schenken«. ⁶¹ Filmkunst, wenn überhaupt als solche adressierbar, wäre demnach solche, in der es dem Regisseur gelingt, sich die Kontingenz der Realität einzuverleiben. Wenngleich Kracauer die strikte Trennung des Films als einer neuen Gattung von Theater und Malerei anführt, so argumentiert er allein vor dem Hintergrund des photographischen Bildes, das diesen Sonderstatus des Films begründe. Auch für Benjamin stellt die Photographie die medienhistorische Wende der Kunst zum technischen Bild da, allerdings geht er in dem, was Film sein sollte, nicht so weit wie Anders und Kracauer. Dagegen zieht er die Konsequenzen aus dem Film für die Bewertbarkeit von Kunst generell. Denn es sei »eine andere Natur, die zu der Kamera, als die zum Auge spricht«, ⁶² und damit ist der Film keine spezifische Kunstgattung für Benjamin. Vielmehr bringt er eine kunsthistorische Bewegung zum Abschluss, die in der Ausstellbarkeit der Malerei ihren Ausgang nahm und über den bildzersetzenden Dadaismus nun beim Kinozuschauer ende.

60 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 69.

61 Ebd., S. 67.

62 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 36.

Aus den hier zugrundeliegenden filmphilosophischen Schriften Günther Anders' lässt sich schwer eine einheitliche Filmphilosophie oder Filmphänomenologie herleiten. Hierfür scheinen die kurzen Schriften auch nicht intendiert worden zu sein. Vielmehr handelt es sich um essayistische und anekdotische Einträge, die eine Beschäftigung mit der Erfahrung des Tonfilms dokumentieren. Gerade diese Zeitspanne zwischen 1925 und 1943 umfasst eine philosophische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Ontologie des Films, die nicht zuletzt Folge seiner technischen Neuerungen ist. Die Suche nach der Begründung einer spezifischen Ästhetik des Films, die sich aus einer ontologischen Fundierung ergeben könnte, ist auch heute im Zeitalter digitaler Filmformate und ihrer neuen Distributionswege zu beobachten. Wenn Filmtheoretiker wie David N. Rodowick darauf insistieren, dass sich der Film gerade dadurch auszeichne, dass er sich stets auf einem unsicheren Terrain bewege, das zudem auch noch in stetigem Wandel sei,⁶³ dann lässt sich dies bereits auf die Situation von Günther Anders in den späten 1920er Jahre beziehen. Denn bei aller Uneinheitlichkeit, die es vermeidet, von einem geschlossenen Ansatz zu sprechen, drängt Anders' Beschreibung von Weltlichkeit und einem ›In-die-Welt-gestellt‹-Sein auf andauernde filmwissenschaftliche und technikphilosophische Fragen zur Postindexikalität des Filmbildes sowie zu den postkinematographischen Rezeptionsweisen. Dreh- und Angelpunkt ist dabei die ästhetische Erfahrung des Films. War spätestens seit dem Einfluss der Semiotik das filmische Zeichen auch stets eines, das – wie jenes des photographischen Bildes – eine notwendige Kausalität des Leinwandzeichens zum physischen Objekt vor der Kamera behauptete, so wurden der Indexikalität Ende der 1990er und in den 2000er Jahre geradezu »theoretische[] Totenscheine« ausgestellt.⁶⁴ Eine Indexikalität gab es nun weiterhin, allerdings referierte das Zeichen nicht mehr zwangsläufig auf ein durch den mechanischen Prozess der Belichtung verbürgtes Außen, sondern auf programmierte Datenverarbeitungsprozesse. Diese Neuausrichtung des indexikalischen Zeichens wurde, wie durch den Film- und Medienwissenschaftler Vinzenz Hediger z.B., geradezu als zentrale Bestimmung des Films verstanden, in dem »die Möglichkeit des gänzlichen Aufgehens des Zeichens oder der Darstellung in der erfahrbaren Realpräsenz des Dargestellten« liege.⁶⁵ Diese Kehre zur »Realpräsenz«⁶⁶ der Zeichen und ihrer Wahrnehmung im Raum rückt auch die situationsphänomenologische Bestimmung des Films als Realitätserfahrung wieder stärker in den Vordergrund, die Anders' Texte auszeichnet.

63 Rodowick: *The Virtual Life of Film*, S. 19.

64 Vinzenz Hediger: »Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), Heft 1, S. 101–110, hier S. 102.

65 Ebd., S. 109.

66 Ebd.

Für das postindexikalische Filmbild ist dann nicht mehr die Differenz von Realität und Illusion von Belang, oder ihre Aufhebung als Form einer gelungenen Täuschung, sondern das Spiel mit Uneindeutigkeiten, mit Brüchen von Rezeptions-erwartungen oder nach Anders: mit Entwirklichungen. Diese betreffen weniger die ästhetischen Stilmittel der Produzenten, die sich solcher Möglichkeiten auch im vor-digitalen Film bewusst waren, sondern die filmtheoretischen und technikphilosophischen Beschreibungen des Films als ästhetische Erfahrung. Gertrud Koch hat diesen Umstand einer Erfahrungsrealität des Films, in der man wahrnimmt und erkennt, »was man sich gar nicht vorstellen konnte«, mit dem Konzept der Illusionsbildung beschrieben,⁶⁷ die den bewussten Schein und eben nicht die Täuschung produziere. Dieser Schein wird durch den andauernden Mangel eines natürlichen Zeichens ermöglicht, da das filmische Zeichen, wie in paradoxaler Anmutung, gerade hierdurch immer wieder auf eine reale Außenwelt verweisen kann – auf das Somatische ebenso wie das Realpsychische, auf Bezirke der Erfahrungsrealität. Mit anderen Worten: Wo Anders noch im Kinofilm das Versetzen des Zuschauers in eine Welt anstelle einer subjektiven Vorstellung von Welt sah, könnte man mit Koch von einer spezifischen Erfahrungsrealität sprechen, die dem Film eigen ist, weil er sich sowohl »in die Welt hinein- wie aus der Welt hinausdrehen kann, ohne sie je ganz verlassen zu können«.⁶⁸ Diese Spiralbewegung wäre für Anders' Anspruch zu untersuchen, dass dem Film durch eine ästhetische Weltlichkeit inmitten der empirischen Welt die Fähigkeit innewohne, die Spannung aus Schein und Wirklichkeit offenzulegen – ohne sich je die Mühe geben zu sollen, eine wie auch immer geartete Realität zu präsentieren. Daraufhin könnte sich die Frage nochmals anders stellen, inwiefern der Film für Anders auch eine Kunstgattung sei.

Für die hier behandelten Schriften ist zu konstatieren, dass die Möglichkeit der Welterzeugung keine Bestrebung ist, die auf Einheitlichkeit oder Abgeschlossenheit hinauslaufen soll. Sie ist unscharf wie das Wesen des Films selbst – und in dieser Unschärfe liegt für Anders die Ästhetik des Films. Zwar führt er nicht einen derart starken normativen Anspruch an den Film wie Kracauer, aber in seinen technischen Möglichkeiten sollte der Film, wenn nicht als Kunstgattung, so als mögliches Ereignis die Dialektik von Aussehen und Wirklichkeit offenlegen. Vor diesem Hintergrund ist der technikphilosophische Bildbegriff hier keiner, der auf eine Illusion als Antipode zur Realität hinausliefe, oder auf eine Präformation des Publikums. Es gibt in den frühen Schriften zum Film ein »In-die-Welt-gesetzt-Sein«, dass noch kein Ausgeliefert-Sein an den »Pseudo-Realismus« technischer Bildwelten impliziert. Es ist eine sinnliche Erfahrungsrealität maschinenbedingter Welten, die weniger beim Betrachter die Erwartungen an Kunst verändern, denn seinen Blick

67 Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016, S. 14.

68 Ebd., S. 13.

auf die Welt nachhaltig transformieren soll, ohne ihm dadurch eine Realitätsillusion aufzuerlegen.

