

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 aufzeichnenbar, (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 »Kino-menschen« (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] Flimmer-gestalten« (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 Tränendrüsen 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, *Industrienaufnahmen* 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 Groteske, 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)präsentierbaren 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.

Menschen-darstellung) 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 Theaterschauspieler:in 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 aufoktroyiere. 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 Flüchtigkeit (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.« (Klöckner 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 Stillosigkeit 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 derbdeutlicher 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, dreidimensionalere 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 Mündler 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 unbekannte 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 einzuebrennen, 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 Taubstummen 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 »Taubstummen 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 grobschlächlige 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.« (Hardekopf 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 Nielsens 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 bewerkstelle:

»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 Nielsens 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 Nielsens 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 gemüthlicher 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 Apparaatr 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 einfühlt. 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 Bon vivant 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 Schauspielerin 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 Schauspielerin läßt sich

in der zu kontrollierenden Rolle aufnehmen 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. Hinzu kommt, 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 grauegestufter 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 ermögliche, 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 Filmrinne 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, realistischen (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 Rauminszenierung die zentrale »Maßeinheit der menschliche Körper« (Salten 1992b [1913], 364) sei, nach dessen Größe etwa auch die Kulissenmaler die Dimensionen der Bühne abstimmten (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, überwuchtig, 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 abhanden, 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 Körperperregungen 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 verknüpft, 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 *Bekenntnis 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 Menschengeistes, 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 Gestenreper-toires des Lichtspiels – seine Erkenntnisse vor allem durch eine völkische Elite und Führungs-gestalten 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 »wei-ßen 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 »Film lustspiel« (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 vervielfältigten 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 *einzigster 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. Unsre Augen werden schärfer für Geste und Gebärde, unsre 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 verstummten, 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 entrobene 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 unentwickelten 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 Elementes 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 Gebärdungen 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 hellsichtiger 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 Kameralente 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 photographiert* 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 verharret, 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 ausgeflagt – 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 bourgeoisier 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. Scheugl/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 angerissen.

»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 Kinoaue, 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' »sichtbarem 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 eingegliedert 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).