

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.1 | Medientheorien des ›Figürlichen‹

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

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

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

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

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

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

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

Audioviduum und Figur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Audioviduum und Star

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Audioviduum und Dokumentarisches

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sätzlich problematisieren bzw. seine Konventionen und strukturellen Merkmale offenlegen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und er fügt hinzu:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.2 | Medienanthropologie

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

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

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

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

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

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

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

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

135 Siehe dazu auch FN 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bild-Anthropologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Bild des Menschen in den Medien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Individualität der Medien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und er fährt fort:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

159 Vgl. erneut auch Rieger (2003).

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

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

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

Anthropomedialität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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