

Unverkäufliche Leseprobe



Günther Anders
Schriften zu Kunst und Film

2020. 487 S., mit 2 Abbildungen
ISBN 978-3-406-74771-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/29929927>

Günther Anders

Schriften zu Kunst und Film

*Herausgegeben von
Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz*

C.H.Beck

Der vorliegende Band entstand im Rahmen des vom Österreichischen
Wissenschaftsfonds FWF geförderten Forschungsprojekts
«Günther Anders: Medienästhetik und intellektuelle Netzwerke»
unter der Leitung von Konrad Paul Liessmann, Institut für Philosophie
der Universität Wien, und Bernhard Fetz, Literaturarchiv der
Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Forschungsergebnisse von Austrian Science Fund (FWF): P 28490

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 707-G

FWF Der Wissenschaftsfonds.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 74771 7



klimaneutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Vorwort _____	9
---------------	---

SCHRIFTEN ZUM FILM

Absoluter Film. Prinzipielles anlässlich der Aufführungen gleichen Namens [1925] _____	13
Der absolute Film [1925] _____	17
Tonfilmphilosophie [1929] _____	20
Spuk im Film [1932] _____	23
Thesen zur Filmdramatik [1932] _____	29
Das Dramatische im Film [Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932] _____	35
Eisensteins Filmphilosophie [1932] _____	44
Plafi, der plastische Film [1932] _____	46
Der Star der Polizei [1932] _____	52
Suggestions for New Types of Pictures [1939/42] _____	55
<i>Pete the Lion Hunter and Living Art.</i> Two Cartoon Stories [um 1942] _____	59
Caricartoons. A Suggestion for a New Type of Animated Pictures [um 1942/43] _____	73
Doux Monsieur Verdoux [1947] _____	84
Der 3D-Film [1954] _____	88
3-D Film and Cyclopic Effect [1954] _____	96

SCHRIFTEN ZUR BILDENDEN KUNST

Louvretagebuch [Fragment 1927/28] _____	103
Arbeitstechnisches als Vorwort _____	103
Aus Materialien zu Bildanalysen aus dem Louvre. Zum Problem: Sichtbarkeit, sich Zeigen, sich Verbergen _____	110
[Textstücke] _____	118
[Notizen] _____	126
Über Freiheit in der Kunst. Radio-Dialog mit Arnold Zweig [1933] _____	142
Was ist Surréalisme? [1934] _____	152
Irrenkunst [1934] _____	157
Obdachlose Skulptur. Über Rodin [1944] _____	174
Cézanne [Lecture, New School 1949] _____	196
Die Verleugnung. Theorie des Jugendstils [1953] _____	206
<i>Künstlerporträts für den Rundfunk</i>	
Die Gezeichneten: Francisco Goya, George Grosz [1953] _____	213
Geniale Pedanten: Ingres, Holbein [1954] _____	225
Prosperitätsmaler: Rubens, Makart [1954] _____	237
Rubens. Nachtrag [1954] _____	254
Maler der Kälte: Bruegel, Manet [1955] _____	258
Gespräch über Rembrandt zum 350. Geburtstag des Meisters [1956] _____	271
<i>Italien-Tagebücher</i>	
Über die Nachhut der Geschichte. Vorfagen auf einer Kunstreise [1954] _____	301
Italien-Tagebuch 1954. Florenz _____	307
Italien-Tagebuch 1956. Padua und Venedig _____	330
documenta '59. Das Dilemma des Kunsthatchers [1959] _____	342

Abstracto Painting Machine. Lektüre in der L. A. Times [1965] _____	350
Non-Objective Art I & II [1947, 1966] _____	353
Das Harmloseste [1988] _____	356

SCHRIFTEN ZU RUNDFUNK UND MEDIEN

Was ist heute Ruhm? [Rundfunkgespräch mit Dolf Sternberger, 1931] _____	361
Broadcast from Heaven [Hörspielentwurf von Günther Anders und Berthold Viertel, 1939] _____	372
Memorandum: Parliament of the Dead (A Suggestion for a Short Wave Series to be broadcast to Nazi Germany) [1943] _____	382
Anmerkungen _____	394
Nachwort: Günther Anders' «Schriften zu Kunst und Film» _____	446
Editorische Notiz _____	462

ANHANG

Literaturverzeichnis _____	465
Abbildungsnachweis _____	477
Personenregister _____	478

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Schriften zu Kunst, Film, Rundfunk und Medien von Günther Anders (1902–1992). Es handelt sich um bislang unpublizierte Texte aus dessen Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (LIT 237/04) sowie um verstreut publizierte Texte aus Zeitungen und Zeitschriften, vor allem aus den 1920er bis 1950er Jahren. Quellenangaben, Sachkommentare und Informationen zum Entstehungshintergrund der Texte finden sich im Anmerkungsapparat am Ende dieses Bandes.

Für Unterstützung und Hinweise danken die HerausgeberInnen Bernhard Fetz und Konrad Paul Liessmann sowie Christian Dries, Christopher Geissler, Teresa Löwe, Christopher John Müller, Benoît Reverte und Gerhard Oberschlick – diesem auch für die Genehmigung der Publikation.

Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz

Absoluter Film
Prinzipielles anlässlich der Aufführungen
gleichen Namens
[1925]

Wie wichtig auch die Wertfragen innerhalb einer neuen Region sein mögen, also hier beim «Absoluten Film» die nach den Maßen, mit denen optische Bewegungen, die nichts Gegenständliches mehr darstellen, [bewertet werden,] sie sind sekundär. Sekundär, solange die Region selbst nicht gesichert ist. Da nun diese neue Kunstrichtung selbst sich sehr theoretisch eingeführt hat – mit einem Vortrage –, sich eingeführt hat als «Optische Musik», so muss sie es sich gefallen lassen, dass auch von anderer Seite ihre Sicherung theoretisch abgenommen werde. Wir fragen also: Steht der «Absolute Film» prinzipiell auf derselben Stufe wie die Musik? Das heißt, ist er im Optischen *für* das Optische das, was im Akustischen die Musik ist? Zwiefach teilt sich dies Problem; beidemale fragen wir erst hinter die eigentlich künstlerische Schicht zurück, also ins Akustische und Optische überhaupt hinein. Die Fragen sind diejenigen nach der Rolle der Zeit und nach der Möglichkeit der Absolutierung.

Die erste: Hat das Optische überhaupt dieselbe Beziehung zur Zeit wie das Akustische? Dass man Bewegtes *hören* könne, nimmt niemanden wunder – im Gegenteil: die Bewegung ist geradezu die Bedingung des Hörens: man hört Hämmern, Rauschen, Knirschen, Reden, nicht schlechthin den Hammer, das Wasser, den Zahn usw. Also fürs erste: das Akustische hat durch seinen Gegenstand *wesensmäßig* zur Zeit ein Verhältnis.

Und das Optische? Man *kann* auch Bewegung sehen – freilich aber Bewegung ist nicht *Bedingung* des Sehens. Die Welt ist an

sich sichtbar, sie hat ein Aussehen, kein «Aushören». Man hat *optisch* den Baum *schlechthin*, nicht nur insofern er etwas «tut», wie im Akustischen. Also, dass zur akustischen Kunst unbedingt die Zeit gehört, hängt mit dem Gegenstand des Hörens überhaupt zusammen. Denn dieser *ist* ein Zeitliches: die Bewegung. Bezieht die optische Kunst also die Zeit mit in ihren Bereich, so rückt sie damit nicht auf dieselbe Stufe wie die Musik, sondern auf eine andere. Denn Hören ohne zeitliche Dauer von Gehörtem ist *unmöglich*, Sehen ohne zeitliche Dauer des Gesehenen dagegen möglich, nicht nur möglich, sondern durchschnittlich da. Was heißt das? Höre ich einen Klang fünf Minuten lang, so dauerte er fünf Minuten; sehe ich dagegen einen Tisch fünf Minuten lang, so ist jede Rede, «der Tisch dauere fünf Minuten», sinnlos. Es gibt also Sichtbares, das «zeitneutral» ist, wo also mit der Zeit des vernehmenden Aktes nichts auf der Gegenstandseite kongruiert. Und Kongruenz bedeutet schließlich beim Hören: die Dauer des vernehmenden Aktes ist die gleiche wie die des vernommenen Gegenstandes – eine Tatsache, die dadurch ganz evident ist, dass man beim Musikstück weiß, ob man am Anfang oder Ende ist, beim Gemälde nicht. (Man beobachte die Hilflosigkeit des Publikums im Museum. Die Bilder sind zeitneutral, sie *führen* einen nicht in der Zeit, es gibt weder Anfang noch Ende.) Zeitneutral. Ja, stellen Bilder nicht oft Bewegung dar? Etwas Zeitliches also? Ja; aber ohne, dass sie erstarrt wirken. Müsste diese Wirkung nicht statthaben, wenn mit der Akt-Zeit des Sehens die Gegenstandszeit kongruierte? (Also müsste nicht ein lange angesehenes Schlachtgetümmelbild wie ein versteinertes Getümmel aussehen?) Nein; man kann etwas total Momentanes, das man im gewöhnlichen *Leben* nur in *einem* Augenblicke – nur so und nicht anders – sieht, in der *Kunst* eine Zeit hindurch anblicken. Also ist auch hier die Zeitneutralität des *Optischen* evident.

Aber der Rhythmus? Das heißt die Zeit, insofern sie nicht nur einfach fließt, sondern aus Einheiten besteht, die direkt begrenzt, sich gegenseitig stoßen? Sahen wir nicht im «Absoluten Film» Rhythmik? Gerade Rhythmus ist in eminentem Sinne (auch wenn man transzendental die Zeit lediglich als Anschauungspriori fasst) *unsere* Zeit. Ist nämlich nicht so sehr nur Zeit unse-

rer Erfahrung, sondern unseres Tuns. Das «Jetzt» im Rhythmus ist nicht ein physikalischer Punkt, sondern das «solange die im Tun konstituierte kleinste Takteinheit dauert». Rhythmus – in eminentem Maße *unsere* Zeit – ist also etwas, *in dem* wir sind, nicht was wir einfach als Gegenüber vernehmen. Er ist sozusagen «Umstand», nicht «Gegenstand». *In* ihm sind wir am eigentlichsten, wenn wir tanzen; ihn also nicht nur aufnehmen; jedenfalls wenn wir *tun*; und wir *tun* im Akustischen, da es hier den dem Hören korrelierten Akt des «Verlautbarens» gibt; wir tun *nicht* im Optischen, da es *hier* diesen Akt *nicht* gibt.

Was rhythmisch im «Absoluten Film» gesehen wird, wird «irgendwo» lokalisiert gesehen: auf der Leinwand. Ja, wie denn? Im Konzert nicht? Nein – oder weniger: die Symphonie und ihr Rhythmus ist nicht dort, «wo das Orchester sitzt»; die Lokalisierung des Orchesters ist *nur* Bedingung, dass die Musik «überall» ist. Ja selbst *diese* Lokalisierung wurde schon als der Musik unangemessen empfunden. Sechzehnstimmiges von Schütz sang man gelegentlich aus den vier Ecken der Kirche, so dass man *in* der Musik war. Und Wagner dachte an das völlig versteckte Orchester.

Ist aber beim Film der Rhythmus nicht in ganz anderem Maße, nein sogar ein *prinzipiell* anders Lokalisiertes? «Dort auf der Leinwand kannst du ihn sehen.» Aber gerade darum hat ja Rhythmus den spezifischen Charakter des «Zwingenden», weil man nicht im selben Sinne die Ohren zumachen, wie man «wegsehen» kann.

Dort aber, wo Rhythmus sichtbar ist, und nicht nur die «*betonte*» Zeiteinheit, ist er gebunden an etwas Wirkliches, etwa den sichtbaren Tänzer, den sichtbar marschierenden Soldaten usw. (obwohl wir selbst noch beim marschierenden Soldaten im Film den Rhythmus zu «*hören*» glauben). Der Rhythmus in der Musik ist ohne jede Verbindung mit dem rhythmisierenden Jemand, ist abgelöst von ihm, d. i. *absolut*.

Liegt nicht hier der zweite entscheidende Unterschied? Wir glauben, ja, und formulieren: «Hat das Optische überhaupt dieselbe Beziehung zum «Absoluten» wie das Akustische?» (Wobei wir dem ja schließlich nicht von uns hier eingeführten, unserer Ansicht nach hier denkbar ungeeigneten Wort «absolut» gar kei-

nen spekulativen Sinn unterlegen wollen, sondern den – erst einmal ganz allgemeinen: Losgelöst von der Person als Darsteller und losgelöst vom dargestellten Inhalt.) Wir prüfen zu diesem Zwecke das Akustische und Optische, insofern sie *Äußerungen* sind – lediglich diese Hinsicht ist methodisch wichtig als Vorbetrachtung für das *künstlerische* Problem, wenn wir auch noch nicht die *künstlerischen* Äußerungen als solche zum Thema machen.

Dem akustischen *Hören* entspricht, da es ja stets zeitlich ist, eine «Zeitigung» der Person; diese Zeitigung als Bewegung ist «Äußerung». Äußerung ist Äußerung *von* etwas (dem Inhalt) und von etwas fort (der Person); was geäußert ist, ist außen, abgelöst von der Person, «absolut». Äußerung «von etwas»: Geäußert wird ein Sachverhalt, der nun als Gegenüber *besteht*, unabhängig vom «Personverhalten» des Sprechers. (Wir hören oft den Satz, das Lied, nicht den Redenden, den Singenden.) Also selbst das inhaltlich noch nicht «absolute» *Wort* ist absolut in purem zweiten Sinne: es ist «fort» von der Person.

Im Optischen nicht? Nein. Denn dem Sehen entspricht kein korrelater Akt; vielleicht das Sich-Bewegen, aber Ruhe ist schließlich auch sichtbar und in ganz anderem Sinne sichtbar, als Stille hörbar ist, und *sehen* wir Äußerungen – als wirkliche Äußerungen, nicht Geäußertes, also Bewegungen, nicht das Resultat – so *sehen* wir die Person *mit*. Wir sehen *nicht* das Schreiten, sondern schreitende Menschen, nicht das Zittern, sondern die zitternde Hand. Spielt also das «Absolute» (das heißt die puren Bewegungsbeziehungen, die ihre Bewegungsgesetze nicht mehr von einem *inhaltlichen* Bezug leihen) in der optischen Kunst eine Rolle, so ist diese Rolle im Optischen eine total andere als im Akustischen; denn dort hat die Absolutheit schon in der vor-künstlerischen Schicht ihre Funktion.

Also: soll diese neue Kunst wirklich sich entwickeln, so tröste sie sich nicht durch die Berufung auf eine andere ältere, die Musik. Seit wann tut das neue Kunst? Sondern gestehe sich, inwiefern sie tatsächlich neu ist. Ich will nicht berufen. Aber ist sie entstanden durch gedankliche Parallelisierung zur Musik, dann ist das Ende abzusehen: das Ende.

Der absolute Film [1925]

Es ist deprimierend, aber es ist so: gerade hier, wo sie ganz bei sich zu sein behauptet, sogar den Titel «absolut» beansprucht, betrügt sich diese neue Kunst um ihre eigenen Motive: fällt zwei Verführungen anheim: der gedanklichen Parallelisierung mit der Musik bzw. der Bewertung aller Künste von der Musik her; den Verführungen technischer Möglichkeiten.

Voraus knapp formuliert: das Beiwort «absolut» bedeutet: das Filmgeschehen leihet sich nicht von außen her seine Bewegungsgesetze, sondern ist in sich sich bewegendes expressionistisches Bild. Vorfrage: «Warum ist das Akustische (noch abgesehen von aller Kunst) in anderer Weise *in der Zeit* als das Optische?» Weil man prinzipiell nur *Bewegungen*, nie die Welt in ihrem puren Dasein hört; weil es einen dem rezipierenden Hören entsprechenden Akt in der Zeit gibt: das Verlautbaren (Reden, Singen) im Optischen? Dem Sehen entspricht kein Akt. Die Welt als solche hat ein Aussehen, kein Aushören. Also: wesensmäßig kommt nur dem Akustischen – also auch der akustischen Kunst – die Bewegung zu. Zweite Frage: «Inwiefern ist das Akustische (noch immer abgesehen von aller Kunst) «absolut», das Optische nicht?» Weil man etwas (einen Sachverhalt, der mit dem Personenverhalten nichts mehr zu tun hat) ausspricht, etwa das Lied singt, demgemäß auch etwas von der Person Abgelöstes, d. i. Absolutes, hört. Im Optischen: sieht man Bewegung, so sieht man etwas sich bewegen, beziehungsweise bewegt werden; das heißt: nicht Gehen wird gesehen, sondern gehender Mensch, ein Personenverhalten. Dagegen gehört wird das Lied, nicht unbedingt der singende Mensch.

Dritte Frage: «Welches ist die eigentliche künstlerische Situa-

tion?» In der Musik: das Musizieren. Das heißt nicht Musik vorstellen, sondern in ihr sein – man ist etwa in der Septime und braucht die Tonika. Da Musik nicht «irgendwo», also lokalisiert ist, ist man in ihr; ihre Zeit ist unsere Zeit. Sie ist nicht Gegenstand, d. i. Gegenüberstand des Menschen, sondern «Umstand». Im Film? Man sieht «irgendwo», zum Beispiel den Rhythmus. Die Lokalität, bei der Musik nur die Bedingung der Zeitigung («wo das Orchester sitzt»), ist im Film das Kunstwerk selbst (die Leinwand). Rhythmus, eine Form des «inneren Sinnes», wie Kant sagt, wird irgendwohin an die Wand herausgelogen. Aber das Gemälde? Ist es nicht dementsprechend das herausproduzierte Bleiben in der Zeit? (Während im Film herausproduzierte Veränderung?) Nein: das Dargestellte ist weder bleibend noch bewegt in der Zeit. Gemaltes Kampfgetümmel erregt nicht den Eindruck erstarrter Menschen oder Pferde; wirkt bewegt. Die Kunstwerkzeit kollidiert nicht mit der wirklichen Zeit und hat hier nicht das Geringste mit ihr zu tun. Vierte Frage: «Wann ist ein Kunstwerk eigentlich da?» Das Musikwerk, insofern es aufgeführt wird; das heißt, wenn es aus dem vermittelnden zeitneutralen Schema der Notation, wo Anfang und Ende gleichzeitig, das heißt, immer da sind, wieder in die Unmittelbarkeit des Erlebtwerdens «gezeitigt» wird. Beim absoluten Film? Wenn er gekurbelt wird; das heißt, er ist erst eigentlich da, wenn er mechanisiert ist; sozusagen: erst wenn die optische Grammophonplatte fertig ist. Der Akt des Schaffens? Bei der Musik mit dem Gange der Musik; beim Film? Ein Summieren von lauter stehenden Querschnitten der Bewegung. Die Bewahrung? In der Musik «Notation», d. i. Projektion der Zeitbewegung in ruhende Fläche. Beim Film? Prinzipiell unmöglich; da Farbveränderung und die zweidimensionalen Raumveränderungen in der Zeit (also dreifache Bestimmung jedes Punktes) nicht in der zweidimensionalen ruhenden Fläche darstellbar. Rationalisierung der Notation? In der Musik? Die Töne sind gestuft, nur eine Auswahl von ihnen kommt für die Musik in Betracht; (also etwa alle Töne zwischen c und cis nicht). Im Film? Jede Farbhöhe – wie in der Malerei – ist möglich, und auch deshalb ist die Notation unmöglich, d. i. die fixe Angabe des jeweiligen Filmquerschnittes.

Spezialfragen: 1. Der Rhythmus? Wird prinzipiell gehört, nicht gesehen. Warum? Weil Rhythmus die betonende Begrenzung von Zeiteinheiten ist. Marschieren Soldaten im Kinostück, glaubt man den Rhythmus zu hören. 2. Die Grenze des jeweiligen Querschnittes des Kunstwerkes wird in der Musik gegeben im höchsten und tiefsten Ton (etwa Orgelpunkt und Melodiehöhe). Im Film: Nicht durch die Farbdistanz, sondern durch die der Sache selbst äußerliche Größe und Form der Leinwand.

Alles in allem: Die Beteuerung, dieser Film hätte absolut nichts mit anderen Filmen zu tun, hat kein Recht: sie ist ein kinohafter Appell gegen den Kintopp. Kino bedeutet: Vorspiegelungen von Bewegungen. Wenn die Macher dieser Bewegung sich genug gespiegelt haben werden, werden sie blank sein.

Tonfilmphilosophie

[1929]

Film ist Bild; sein Raum übergreift nicht den unseren, seine Luft ist nicht die reale, die wir als Besucher einatmen. Seine Realistik bleibt stets Realistik in Distanz, und hat mit der – sehr oft gar nicht realistischen – Realität des Kinosaaes nichts zu tun. Film bleibt, wie jede «bildende» Kunst «dort», dort, wohin wir sehen müssen, um dabei zu sein: an der Stelle seiner Darstellung. Nicht zufällig war das Modell der Kantischen Ästhetik, die als Sphäre des «uninteressierten Wohlgefallens» eine von der unseren abgelöste Welt verteidigte, die «bildende» Kunst.

Das Akustische aber kennt nicht Distanz. Der Bass des Lautsprechers singt unsere reale Stube voll. Die Stimme des Grammophons klebt nicht dort, wo der Kasten steht, sondern ist überall, wo sie gehört wird. Denn der Ton ist aufdringlich; aufdringlich im doppelten Sinne: er benutzt unsere Unfähigkeit wegzuhören (während wir doch wegsehen können); er drängt sich auf in unseren realen Raum, den er überwältigt, durchdringt und zum Raum der Musik macht.

Damit nicht genug: im Akustischen gibt es kein *Bild*. Das Grammophon stellt nicht ein Bild der Mondscheinsonate dar; diese selbst klingt aus ihm heraus; in ihrem immer wiederholbaren Bestand; selbst wenn entstellt, so niemals dargestellt. Und das Wort der deklamierenden Platte ist wirklich ein Wort, wenn auch niemals das Wort eines wirklich hier Anwesenden, so doch auch niemals das Bild eines Wortes.

Nunmehr werden das Akustische und das Optische, das offenbar einer ganz anderen Seinssphäre zugeordnet ist, übereinandergelegt. Ob technisch einwandfrei oder nicht, in jedem Falle wird die Kongruenz Kollision. Ja, je vollkommener die syn-

chrone Deckung, desto minutiöser und gewaltiger die Katastrophe.

Was sich nun nämlich ergibt, was nun erschreckt, ist ein Zusammenstoß, der alle Katastrophen innerhalb einer einzigen Seinsebene bei weitem, ja qualitativ übertrifft: das unwirkliche Optische äußert sich, greift uns akustisch an, vergreift sich an unserem Raume – und bleibt doch im Rahmen seiner Unwirklichkeit. Die Photographie bellt, die Leinwand geigt, die Großaufnahme stöhnt auf (unerträglicher Weise nicht lauter als die Kleinaufnahme), und die Schemenhaftigkeit des – wann wohl aufgenommenen – Gewitters wirbt mit donnerndem Erfolg, aber doch völlig vergeblich um Wirklichwerdung.

Dass diese Kollision von Realitätssphären – denn nichts anderes bedeutet der Tonfilm – bei den ersten Aufführungen in ihrer Unheimlichkeit erregt, ja entsetzt, ist ebenso unbestreitbar wie dass gerade nicht diese Wirkung, sondern eine amerikanische Erregungs-Summe (durch Addition von Akustischem und Optischem) von Erfindern, Herstellern, Darstellern beabsichtigt war. Dass dieses Entsetzen und diese Unheimlichkeit uns unabhängig von jeder dargestellten Situation und jedem Inhalt packen, bei heimlichem Geflüster und «Singenden Narren» nicht anders als bei submarinen Explosionen, ist ebenso sicher wie dass uns bisher dieses Grauen fast nur durch inhaltlich belanglose und grauenlose Szenen, also am falschen Orte, eingeflößt wurde. Vielleicht wird man gegen die Kollision abstumpfen. Wir glauben es nicht. Aber wir hoffen, dass man sie künstlerisch ausnutzen und die Not zur Tugend machen werde: bei thematischer Darstellung von Spuk, wo akustisches Sein und optisches Halbsein unerträglich sich vermischen; bei Beschwörungen zauberhafter, traumhafter unsicherer und unzuverlässiger Wirklichkeiten. Also gerade zum Zwecke der *Entwirklichung*, niemals aber zum Zwecke der Wirklichkeitsannäherung, die – so paradox es sein mag – durch jeden stummen Film eher erreicht wird. Bajazzo im Tonfilm, wie ich ihn hörte und sah, ist schlimmer als in der Oper. Edgar Allan Poe wäre wahrscheinlich spukhaft.

Damit ist aber der legale Aufgabenkreis des Tonfilmes unendlich eingeengt. Man wird ihn überschreiten. Denn dass auf

Grund einer technischen Erfindung Geister und nur Geister gefragt sein werden, ist höchst unwahrscheinlich. Aber dass die Technik auf der Suche nach naturalistischster Sachlichkeit ausgerechnet die Zauberei finden musste, ist eine Ironie, die an Sauls Eselsuche erinnert.

Spuk im Film

[1932]

Carl Theodor Dreyer, der Regisseur des berühmten *Heilige-Johanna*-Films, ist in seinem hier in Uraufführung gezeigten *Vampyr*-Film vom Glauben zum Aberglauben übergewechselt. Den Aberglauben darf man ihm nicht glauben. Den Aberglauben kann man ihm nicht glauben: denn der Film ist so geladen mit artistischen Experimenten, dass schon diese als technische Fakten die Dumpfheit des Aberglaubens dementieren; die den Aberglauben dementieren, so sehr sie auch gerade die Distanzlosigkeit vom Spuk zum Zweck haben mögen.

Dreyer ist vom Wunder zum Spuk gewechselt; und Spuk ist gewissermaßen das negative Wunder, dasjenige Wunder, das nichts beweist, nicht *laus dei* ist. Während das Wunder von sich aus als Offenbarung den Wahrheitsbegriff verändert, hat das negative Wunder selbst nur den Wahrheitswert der metaphysischen Anekdote. Während das Unverstehbare und auf das hiesig Menschliche nicht beziehbare Wunder gerade durch diese seine Unbezüglichkeit die Transzendenz zu bezeugen scheint, wird der auf nichts aus unserer Welt beziehbare Spuk zur Anekdote, die uns nichts angeht.

Die Fabel des sonderbaren Bildstreifens besteht in den Erlebnissen eines eleganten Naturfreundes; Ort der Handlung ein obskures Schleusenhäuschen. Dort haust die vampyrhafte Leidenschaft, eine negative Vitalität; Verstorbene verlassen ihre Gräber in Blutsaugelust, sie attackieren das Lebendigste und Gesündeste, das nun seinerseits zu fletschen beginnt und, infiziert, dem Fluch des Vampyrturns selbst verfällt, bis ein Gegenzauber dem Film zum tröstlichen Ende verhilft. Der den obskuren Zauber erlebt – der Held, ein eleganter, etwas schwermütiger junger

Mann mit wenig modulationsfähigem Gesicht –, ist bei allen Absurditäten nur dabei; seine Rolle besteht eigentlich nur darin, konstant entsetzt und irritiert zu sein und nichts zu verstehen; kurz: den Zuschauer vorwegzunehmen.

Das Ganze ist ein Missverständnis surrealistischer Tendenzen: statt die Wirklichkeit spukhaft zu machen, gibt Dreyer sujethaft Spuk. Statt, was in einzelnen Episoden außerordentlich eindrucksvoll gelingt, das Wirkliche imaginär zu machen, unterstellt er das Imaginäre als wirklich; und wo er dieses Imaginäre selbst noch einmal imaginär darstellt, hebt er seine Wirkung völlig auf. Da gibt es zum Beispiel obskure Totengräber; ihre Unwirklichkeit dadurch bekräftigen zu wollen, dass man – wie es einige Male geschieht – nur ihre Schatten zeigt, heißt der Vokabel «Schattenhaftigkeit» verfallen. Aber Schatten sind im Verhältnis zum Spuk gerade etwas sehr Reales: sie werden geworfen von wirklichen Dingen unter wirklichem Licht im wirklichen Raum; sie sind «innerweltlich». Die Schatten von Geistern sind empirischer als Geister selbst. Im Augenblick, da in der europäischen Malerei Engel Schatten warfen, waren sie schon zugehörige Glieder der diesseitigen perspektivischen Welt. Spukhaft wäre im Film ein wirklicher Mensch, der *keinen* Schatten würfe (Schlemihl) – er wäre trotz Herkunft, Angesicht und Kleidung der Welt entronnener als ein Geist, der seinen physikalisch wohl-anständigen Schatten wirft. Dies nur als Beispiel. Denn der Film im Ganzen erreicht nicht, was er offensichtlich intendiert, er erreicht nicht das Gruseln.

Dreyers Film stellt eine Welt, einen *Kontext* von Unheimlichkeiten dar; dieser Plural hebt sich selbst auf; die Ungewöhnlichkeit, die absolute Unerwartetheit und Uneinordenbarkeit geht, sobald sie zum System wird, verloren. Der Film gibt eine Handlung von Grauenstation zu Grauenstation; aber das Grauen selbst muss Handlung werden; besser: die Handlung darf nur im Grauenhaft-*Werden*, im Unverständlich-Werden eines sonst Selbstverständlichen bestehen. Grauenhaft *wird* die Jokaste dem Ödipus, die Gattin *wird* zur verbotenen Mutter; diese Veränderung des Gegenstandes durch das Unheimlich-Werden wird dementiert, sobald sich nun noch einmal eine Extrahandlung im

Bereich der grausigen Gegenstände abspielt. Diese Selbstdementierung des Grauens findet dadurch ihre Vollständigkeit, dass Dreyer eine dauernde Parallele zwischen dem Text eines grauenhaften Buches und der eigentlichen Handlung seines Films durchführt. Durch diese Parallelführung erscheint das Ganze nur als Beleg, als Erklärung und als Illustration: die völlige Unerwartetheit wird dadurch kraftlos gemacht, wie denn überhaupt das Grauen im Filmschluss – der Waldpromenade – paralyisiert wird und als traumhaftes Intermezzo zurückbleibt.

Es gibt keinen Spuk schlechthin. Für den Neger, dessen magisches Weltbild in seiner Systematik uns spukhaft erscheinen mag, ist ein Auto Spuk: es ist uneinordenbar und offenbart erst einmal nichts. Dreyer aber hält sich an traditionelle Spukutensilien, an Gerippe und Holzbein, die als *bekannte*, das heißt der uns heimatlich geschichtlichen Welt eingewachsene Symbole unheimlich nicht mehr wirken können. So wurde in der Aufführung – das war psychologisch nicht ganz unbegreiflich – gelacht.

Spuk schreckt heute nicht, er werde denn im *Natürlichen selbst* gefunden. Es sei denn, die Natürlichkeit des Natürlichen werde durch irgendeine Technik demaskiert *als* spukhaft. Und solchen Spuk fabriziert *und* enthält unsere Welt. Fabriziert zum Beispiel in den Apparaten, die die Welt des Kleinsten so groß erscheinen lassen, dass ihre, im Vergleich zur menschlichen Proportion bagatellenhafte Bedeutung paralyziert wird. Grauenhaft zum Beispiel ist der Kampf einer Spinne mit einer Fliege: in Großaufnahme wird ihre konventionelle und nur im Vergleich zum Menschen harmlose Kleinheit aufgehoben. Die Vergrößerung zerreißt das zufällige Proportionsverhältnis und gibt den Kampf an sich. Die scheinbare Grauenlosigkeit des kleinen Ereignisses ergibt sich zwar auch aus einer «Wirklichkeit» (aus der wirklichen Proportion des Menschen zu diesem Ereignis), aber die Wirklichkeit dieses Kampfes – unabhängig von unserer Proportion – erscheint durch die «grauenerregende» Erfindung der Vergrößerung; die Objektivität erscheint durch ihre vergrößerte Verzerrung. Ebenso ist es Spuk, was die physiognomische Großaufnahme leistet. Was noch eben ein Gesicht gewesen, erscheint nun als ein unmenschliches Gebirge von Fleisch; was Pore gewe-

sen war, als Krater; in ihm sieht man etwa – erdbebenähnliche – Reflexbewegungen: spukhafte Bewegungen, weil nicht der Mensch sie zu machen scheint, sondern weil sie sich lediglich am Menschen abzuspielen scheinen. So wird durch die Großaufnahme die Ideologie der freien Beweglichkeit und der freien Aktion zerstört, Handlung und Geste werden zum naturhaften Ereignis. Diese Unmenschlichkeiten sind sichtbar geworden gerade durch etwas Rationales, durch die Technik. Sie erregen mehr Grauen als eigens inszenierte grauenhafte Gegenstände und Geräusche, wie sie in Dreyers Film verwendet werden.

Unser heutiges Leben konstruiert nicht nur Mittel, um das der Welt innewohnende Grauen zu dekuvirieren, es selbst birgt das Grauen. Und auch dieses Grauen kann dekuviert werden. Eine solche Enthüllung meint zum Beispiel Marx, wenn er der bürgerlichen Welt ihre «Natürlichkeit» abstreitet, den Menschen als *nature morte*, als «verdinglicht», und «natürliche Dinge» wie Waren als «sinnlich-übersinnliche Gespenster» anspricht. In keine andere Richtung weist der Surrealismus; auch er will über das Wirkliche nicht hinausgehen, sondern das Selbstverständliche durch Distanzierung unheimlich machen; eine solche Verunheimlichung ist lange vor der programmatischen Richtung bei gewissen Stillleben des frühen van Gogh voll erreicht.

Gewiss hat Dreyer auch und sogar oft außer dem nur gegenständlichen Spuk spezifisch filmische Techniken, zum Beispiel die der rigorosen *Subjektivierung*, benutzt. Sein im *Johanna*-Film so großartig durchgeführtes Prinzip, jeweils von einem bestimmten Handlungssubjekt aus die Bilder zu geben, den Beschauer also mit diesem Subjekt vollständig zu identifizieren, hat er auch hier nicht aufgegeben. Er hat das Bewegte zum Ruhenden, und das Ruhende zum Bewegten gemacht: der getragene Sarg schaukelte kaum, aber die vom Sarg aus zu sehenden Komplexe von Kathedralen und Bäumen gerieten ins Wanken; aber diese Techniken tauchen doch nur episodisch auf. Und gerade bei jeder dieser Episoden bleibt es undurchsichtig, weshalb die Subjektivierung ausgerechnet bei ihr durchgeführt wird. Dreyer selbst betont stets, wie sehr jedes Thema seine eigene Technik verlange und hervorbringe. Dass das Konzil im *Johanna*-Film,

das Hin und Her der Kommunikation, der Wechsel von Frage und Antwort, die dauernde Subjektivierung erfordert, bedarf kaum einer Erklärung: Frage, Antwort (ja selbst Antwortlosigkeit) sind eben subjektive Gegenseitigkeiten. Aber ein subjektiver Spuk ist kein Spuk mehr. Seine Schrecklichkeit besteht gerade darin, dass er nicht nur als subjektiv erscheint, dass er mehr ist als nur das optische Korrelat eines Sehenden: entschließt man sich für die gegenständliche Spukwelt, wie Dreyer es getan hat, so darf man in ihr nicht mehr subjektivieren.

Dennoch steckt gerade in diesem besonderen technischen Prinzip der Subjektivierung eine wahrhaft gespenstische Möglichkeit. Dreyer gibt häufig statt des Menschen nur die Welt, die dieser gerade erlebt. Sie verändert sich, und der Duktus der sich verändernden Welt ist der Duktus des unsichtbar Erlebenden. Sein Leben *ist* Welt; es ist nicht identisch mit der *Figur*, die wir gewöhnlich als «den Menschen» ansehen. Man müsste das (in kleinen Filmreportagen ja schon angesetzte) Experiment systematisch in Angriff nehmen, die Handlung ganz ohne Darstellung ihres Helden durchzuführen. Denn der Held sieht sich selbst niemals, er sieht nur die Welt und sich nur in ihrem Spiegel. (Gewisse Teile des eigenen leiblichen Selbst wie die Hand, die jeder im Unterschied zum eigenen Gesicht an sich selbst sieht, könnten natürlich isoliert und in abgerissener Form, als Teile der Welt vorkommen.) Der Zuschauer, dem so zum Beispiel sein eigenes Leben, aber *ohne sich* auf der Leinwand begegnete, wäre wirklich vom Spuk berührt. Denn die Figurlosigkeit des eigenen Erlebens ist dem Menschen im Erleben gerade nicht bewusst. Durch den Film würde sie dekuviert werden. Das Selbstverständlichste seines Lebens: sein Erleben würde unselbstverständlich, ja vielleicht unverständlich werden. Die – etwa in Kleists «Marionettentheater» dargestellte – Lähmung des Menschen durch sein Bewusstwerden könnte hier mit neuen Mitteln hergestellt werden.

Die Umdeutung der Aktionen in Reaktionen war in dem Filmstreifen der *Johanna* schon weitgehend durchgeführt; er war dadurch zugleich spiegelhaft *imaginär* und, da er die Identifikation mit dem jeweiligen Helden erzwang, *aggressiv* gewesen. Der

Vampyr-Film aber ist imaginär im Sujet; und seine Aggression besteht lediglich in der Aufforderung an den Zuschauer, sich zu reprimativisieren, sich in einen solchen Menschen zu verwandeln, dem der Aberglaube nicht nur interessant ist, sondern wichtig; sich in einen Menschen zu verwandeln, der sich durch Spuk erschrecken lassen *kann* (ohne sich am nächsten Tag zu schämen). Das innere Bemühen des Zuschauers, der Aufforderung nachzukommen, muss scheitern.

So ist der Film zwar missglückt, aber er ist – und das unterscheidet ihn grundsätzlich von allen mediokren – die ideale Unterlage, die grundsätzlichen Möglichkeiten des Films zu diskutieren. Er ist Lehrstück wider Willen.

Thesen zur Filmdramatik

[1932]

Die Thesen referieren nicht den Durchschnitt dessen, was in heutigen Filmen als dramatisch angesehen oder verwendet wird. Sie stellen aber auch nicht freischwebende ästhetische Normen auf. Sie sind theoretische Formulierungen dessen, was ansatzweise in guten Filmen vorgeformt ist.

I.

Die spezifische Filmdramatik besteht nicht einfach in der photographischen Reproduzierung, in der Abphotographierung eines dramatischen Geschehens oder eines Theaterdramas; das Abphotographieren eines noch so gut aufgeführten guten Dramas fällt nur zufällig und technisch in das Ressort Film.

Dennoch besteht das Dramatische nicht einfach statt im Gegenstande in der Aufnahme. Zwar ist die anspringende Aufnahme eines ruhigen Gegenstandes unter Umständen dramatischer als der *en face* mit starrem Apparat aufgenommene Sprung eines Löwen. Aber diese Verschiebung der dramatischen Pointe vom Gegenstand auf die Aufnahme ist ungenügend. Sie kann sich erstens immer nur auf Details beziehen, nicht auf den dramatischen Zug im Ganzen. Zweitens ist sie selbst immer noch einmal selbst sachlich zu rechtfertigen: was im russischen Film, wo der Gegenstand wirklich angegriffen wird, motiviert ist, ist im amerikanischen Manier; Perspektive-Verschiebungen, die im *Potemkin* eine Unstabilität, eine mehr als nur optische Perspektive-Verschiebung meinen, sind in anderen Filmen sinnlos.

II.

Der Begriff der dramatischen *Handlung* ist nicht ohne weiteres Film-angemessen; er hat seine theatralische Tradition. Im Film, der stets einen schon rein räumlichen weiten Welthorizont hat, ist menschliches Geschehen von vornherein eingewebt in die nichtmenschliche Welt. Der Film stellt nicht die Welt um den Menschen als Schauplatz, sondern findet, dauernd in der Welt vagierend, Menschen in der Welt vor, fängt sie gleichsam. Es gibt im Film mehr als nur die Menschenwelt. Das Filmdramatische besteht gerade darin, die menschliche «Handlung» als Ereignis unter anderen Ereignissen zu geben. Nicht die Welt wird beseelt, sondern das Seelische wird zu etwas unter anderem in der Welt.

III.

Das interne Seelenleben und seine berichtbare und beichtbare Entwicklung existiert nicht im Film. Wo Seelisches sich abspielt, geschieht es nicht im Sinne reflexiven Innenlebens, sondern im Sinne eines Geschehnisses: Traumbilder in *Berlin – Alexanderplatz*, in Balázs' *Narkose*-Film. Im Wortdrama ist alles Geschehen in die Dimension der Handlung, das heißt der Freiheit übersetzt. Was geschieht, vollzieht sich in der Auseinandersetzung der *Rede* – die Beziehungen zwischen den miteinander sich verständigenden Partnern sind Gespräche. Im Vergleich zu diesen ist (immer noch im Wortdrama) das szenische Geschehen gleichsam nur Begleitung und Verifizierung durch Handgreiflichkeit und durch Welt.

Die Mehrzahl der menschlichen Beziehungen sind aber solche, die «indiskutabel» sind: mit den Umständen, mit der Gesellschaft, mit der Natur etc. lässt sich nicht reden. Das menschliche Geschehen scheitert dauernd an der Stummheit und Unzugänglichkeit der Dinge. Diese Stummheit und die Tatsache, dass der Mensch eingestellt ist in eine Welt, mit der sich nicht reden lässt,

wird erst im Film sichtbar*: denn diese stumme Welt ist in überwältigendem Maße sichtbar. Im Theater ist die Welt nur Staffage (die Masse ist da zum Beispiel nur eine Anzahl von Statisten); sie ist nur der Ort, wo die Rede sich abspielt; im Film aber ist die Rede nur ein Ereignis unter anderen in der Welt. Hier wird menschliches Verhalten nicht auf Rede zugespitzt, sondern Reden als ein Verhalten unter anderen gezeigt.

IV.

Unerträglich ist im Film der Mensch, der sich ausspricht, der erzählt. Die Folge der Filmbilder selbst stellt eine Form der Erzählung dar: die faktische Erzählung in der Bild gewordenen Erzählung wirkt als Beweis für die Unzulänglichkeit des Films. Der Film ist stets in der Gegenwart; präsentisch wie das Sichtbare muss auch das Hörbare sein. Geräusch, Imperativ, Interjektion. Ein Imperfekt, das berichtet, durchlöchert die Bildsituation; denn das Bild könnte ja ohne weiteres in die Vergangenheit zurückfallen und diese zur Gegenwart machen.

V.

Da im Film keine seelische Entwicklung gezeigt wird, gibt er auch nicht in sich geschlossene Lebensgeschichten wie der Roman, sondern einen Ausschnitt wie das Drama. Aber über den Ausschnitt sieht tausendfach protuberanzenhaft Welt hinüber. Die Notwendigkeit = Geschlossenheit der Fabel erscheint im Film als das Unwahrscheinliche: denn jede Figur steht im Offenen der Welt, in die die Linse minütlich abschweifen kann. Selbst wo sie sich konzentriert auf *eine* Person (Großaufnahme), wird das Gesicht mehr oder anderes als die Person selbst; wird sie zur Landschaft, zur Natur, zur unheimlichen und unmenschlichen belebten Fläche. Der Zufall gehört in den Film: jedem einzelnen

* [Typoskript: «hörbar». Das Wort «hörbar» scheint unplausibel, da nach Anders die Welt kein «Aushören», sondern nur ein Aussehen hat (vgl. S. 14 u. 17; Anders 1926: 379).]

Bild fällt ohnehin etwas Welt zu, das nicht nur zur Handlung gehört.

Der Zufall scheint die *Einheit* der Handlung zu zerstören. Der aristotelischen Bestimmung des *einen* Raumes liegt ein dramatisches Moment zu Grunde; Sammlung der Kräfte an einem Punkt, Provokation ihres Zusammenpralls. Das dichterische Drama setzt also zusammen. Dieser Konstruktionsgedanke findet seine inhaltliche Bestätigung in der großen Rolle, die das Zusammenreffen, das Wiedererkennen spielt. Diese Konstruktion des Entfernten ins Enge braucht der Film nicht. Er ist vielmehr überall zugleich. Dies Zugleich als bloßes Nebeneinander bedeutet nicht etwa im Vergleich zu dem oben Konstruktiven nur Formlosigkeit. Das Auseinanderklaffen – schon das räumliche Auseinanderklaffen der Welt – ist gewöhnlich unsichtbar, weil der Mensch über die Enge seines Platzes nicht hinaussieht und die Existenz der anderen Orte außer Betracht läßt. Dieses Zugleich und die Enge des eigenen Gesichtspunktes wird im Film durch den dauernden Wechsel des Ortes sichtbar gemacht. Durch Überführung eines Raumes in den anderen, durch Montierung des Entferntesten entsteht eine neue Art der Konstruktion. Wie in der Wort-dramatischen Auseinandersetzung ist die Benachbarung des räumlich voneinander Entferntesten zugleich ein Mittel, um seine Entfernthet zu zeigen.

Die vollkommene Beweglichkeit, die Wanderung im Raume wie in der Zeit, neutralisieren den Unterschied von Raum und Zeit. Der Raum ist nicht mehr die Stelle, wo sich das Ereignis abspielt; die Stelle selbst rollt ab und wird zur Zeit: vorbeisausende Landschaft. Diese absolute Beweglichkeit bringt eine eigentümliche Atemlosigkeit mit sich, die das Theater nicht kennt, höchstens vom Film erborgt. Nicht zufällig finden zahllose Filmstücke im Fahren, auf Schiffen, in Eisenbahnen statt. Das Ereignis endet nicht nur zeitlich, sondern räumlich woanders als es begonnen hatte. Selbst das Ruhende gerät ins Rotieren, wenn der Apparat und mit ihm der Zuschauer um es herumgeschwungen wird. Nun ist der Zuschauer nicht mehr Zuschauer, denn er umrennt die Geschehnisse, verliert sie aus dem Blick, sieht sie von allen Seiten, flitzt an ihnen vorbei. (Wie Chaplin es immer

tut.) Gerade darin aber besteht die filmische Dramatik: sie gibt tausendfach aber immer nur anakoluth die Fetzen der Ereignisse, das Tempo des eigenen, langsameren oder schnelleren Lebens, das Dazwischenfahren des Zufalls verhindert die ruhige Anteilnahme an der Welt und an der Dramatik der Welt. Und gerade in diesem dauernden Scheitern besteht die Dramatik des Lebens; es hält mit dem zu sehenden Leben niemals ganz Schritt, ist ihm gerade deshalb auch ausgeliefert. Das Wortdrama unterstellt die ideale Situation (oder es stellt sie her), in der es Weltzuschauer gibt.

Zuschauerhaftigkeit ist sowohl im Roman wie im Drama unterstellt. Der Film steht außerhalb der Alternative beider Kunstgattungen. Von beiden hat er allerdings etwas: der Roman beschränkt sich nicht nur auf das redende Leben, sondern redet indirekt über die nicht redende Welt. Die nicht redende Welt zeigt gleichfalls der Film. Das Drama spricht nicht über die Menschen, sondern lässt sie selbst direkt sprechen und direkt sich zeigen – ebenso der Film. Die Kunstgattung des Films ist in die übliche literarische Einteilung von direkten und indirekten, bzw. epischen und dramatischen Formen nicht einzufügen. Er nährt sich ja auch gleichzeitig von den vorliegenden Produkten beider Gattungen.

VI.

Das Wort-dramatische Geschehen scheint trotz seiner Konzentrierung auf die redenden Subjekte insofern objektiver als das filmische Geschehen, als es grundsätzlich in Distanz zum Zuschauer bleibt; der Zuschauer sitzt fest. Im Film dagegen – siehe zum Beispiel die letzte Ausformung in Dreyers *Johanna* – wird der Zuschauer in dauernde Bewegung versetzt. Seine ruhende Perspektive zerfällt, er sieht nicht das Geschehen, sondern vom Geschehen aus. Dies Hereingerissenwerden macht von vornherein jede sogenannte Einfühlung überflüssig. Die Dramatik des Films besteht auch dort, wo die üblichen Verknötungen nicht gerade außerordentliche sind, sie besteht darin, dass es außerhalb des Geschehens keinen Blickpunkt mehr gibt, wenn von einem

Punkt des Geschehens selbst aus photographiert wurde. Nun wird der Zuschauer nicht mehr gefragt, ob er sich einfühlen will; denn was er vor Augen bekommt, ist bereits ein Darinnensein.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de