

# Günther Anders als Filmphänomenologe

Christian Ferencz-Flatz

## 1.

Günther Anders als Filmphänomenologen zu bezeichnen – das versteht sich nicht von selbst. Obwohl sein Ansatz oft der Phänomenologie oder der Medienphänomenologie zugerechnet wird (Alvis 2017; Liessmann 2014; Perreau 2007; Ellensohn/Putz 2018; Mahr 2016), beziehen sich seine bekannteren Arbeiten kaum auf den Film. Auch lässt sein Spätwerk seine phänomenologische Verankerung kaum noch erkennen: Der philosophischen Spezialisierung hat er darin zugunsten eines allgemeinverständlichen und sozial engagierten Philosophierens entsagt. In Zusammenhang mit Anders von Filmphänomenologie zu sprechen, könnte daher jener Tendenz zur Verwässerung des Terminus zuarbeiten, der Julian Hanich und ich in unserer Darstellung der gegenwärtigen filmphänomenologischen Literatur mit einer präziseren Auffassung des Begriffs gerade entgegenarbeiten wollten (Ferencz-Flatz/Hanich 2016). Inwiefern Anders tatsächlich als früher Filmphänomenologe verstanden werden kann, lässt sich allerdings erst mit Blick auf seine bisher weitgehend unbekanntes Frühschriften zum Film erörtern, die vor kurzem erschienen sind. Diese Schriften sind darüber hinaus für das Verständnis seiner Philosophie allgemein von Bedeutung, da sie mit Bezug auf das Kino Gedankengänge entwickeln, die implizit als Kontrastfolie für seine medientheoretischen Schriften dienen. Zudem sind sie tief in seiner Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Husserls und Heideggers verankert und lassen so auch die systematische Armaturn seines späteren Werkes erkennen.

Einen eigenen Weg in der Phänomenologie beschreitet Anders schon mit seiner situationsphänomenologischen Dissertation (1924), die den allgemeinen Rahmen seiner späteren Überlegungen abgibt. Darin werden Anregungen von Husserl und Heidegger originell verarbeitet. Von Husserl stammt zunächst die Problemstellung: die Frage der «okkasionellen» Ausdrücke wie «ich», «jetzt», «dort», deren Bedeutung sich nur aus der Berücksichtigung der Situation des Redenden erhellt, wobei Anders untersucht, wie diese Situationsabhängigkeit Aussageformen wie Urteil, Frage oder Wunsch prägt. Von Heidegger übernimmt er indessen die eigenartige Auslegung der phänomenologischen Vorgehensweise. Phänomenologie gilt Heidegger, im Gegensatz zur objektiven Wissenschaft, die ihren Gegenstand nur als reinen «Gehalt» betrachtet, als ein Versuch, bei jedem Gehalt auch den in Frage kommenden «Bezug» und seine «Vollzugsweise» zu berücksichtigen, kurz: Gegenstände im Hinblick auf die ihnen entsprechenden Erfahrungssituationen auszulegen. Damit ändert sich aber, in Anders' Sicht, auch der Stellenwert des Okkasionalitätsproblems. Husserl erkannte zwar, dass ein Großteil unserer sprachlichen Äußerungen von okkasionellen Ausdrücken bestimmt ist und somit nur als «Situationswahrheit» gelten kann, strebte jedoch (auch mittels einer allgemeinen Theorie der Okkasionalität) an, diese durch kontextunabhängige, objektive Urteile zu ersetzen. Anders sieht hingegen umgekehrt das Ziel der Phänomenologie darin, objektive Gehaltfragen auf ihren Bezugs- und Vollzugssinn zu «situationalisieren». Okkasionelle Gelegenheitsbemerkungen können entsprechend als philosophisch, weil existenziell relevanter gelten als reine Wesensgesetze.

Diese situationsphänomenologische Wende prägt Anders' *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* (1930/31), die Musik als eine Technik zur Herstellung ungewöhnlicher Verwandlungssituationen definieren (Anders 2017, 70). Musik konstruiert so für den mitvollziehenden Zuhörer Situationen, die sich als «Enklaven» vom alltäglichen Lebenszusammenhang abheben. Dabei zeigt Anders, dass sich die musikalische Situation in ihrer Insularität von ähnlich abgetrennten Erfahrungen wie Schreck, Traum oder Spiel unterscheidet, indem sie ein raum-zeitlich eigenartiges «In-der-Musik-Sein» einleitet, das er an Beispielen wie *Tristan* oder *Don Giovanni* näher erläutert. Dabei antizipieren Anders' detaillierte Beschreibungen der Elastizität situationeller Erfahrung die Ausführungen der Neuen Phänomenologie zur Dynamik der leiblichen Engung und Weitung, die auch deren Begründer, Hermann Schmitz, mit Musik in Zusammenhang bringt (Schmitz 2008, 82 f.). Im Unterschied zu Schmitz geht Anders in seiner Musikphilosophie allerdings vor allem der

Frage nach, warum eine solche Verwandlung der Situation besonders vom Medium der Akustik begünstigt wird. Seine Antwort, die auf eine Phänomenologie des Hörens hinzielt, hat auch systematische Implikationen. Anders bestimmt das Hören – zwischen dem objektgerichteten Sehen und dem bloß als Zustand erfahrenen Riechen – als einen Neutralitätsmodus, der gegenständliche Perzeption mit stimmungsmäßigem Mitvollzug verbindet, was die besondere Eignung der Musik zur Herstellung von «Verwandlungssituationen» erklären kann. (Inwiefern sich ein entsprechender Begriff der «filmischen Situation» für die Filmwissenschaft etwa bezüglich der Filmmusik oder der diegetischen Immersion fruchtbar erweisen könnte, muss hier offen bleiben.) Die Überlegungen zur Besonderheit des Hörens zielen indessen zugleich auch auf eine Rekonfiguration des phänomenologischen Ansatzes selbst. Denn während Anders die phänomenologische Grundfigur der Intentionalität (der Gerichtetheit des Bewusstseins auf ein Außen) implizit des Okularzentrismus bezichtigt, öffnet sich die Perspektive, die Phänomenologie des Hörens als Ansatzpunkt einer neuen, nicht-intentionalen Phänomenologie des Mitvollzugs zu konzipieren.

An diesem Punkt zeigt sich auch der Zusammenhang dieser frühen Überlegungen mit den ersten Filmaufsätzen Anders', «Der absolute Film» (1925) und «Tonfilmphilosophie» (1929). Diese gehören nicht nur zeitlich zum Umfeld seiner Musikphilosophie, sie nehmen auch ausdrücklich darauf Bezug. So äußert sich Anders aufgrund der besprochenen Ausführungen zur phänomenologischen Besonderheit des Hörens skeptisch zur Bezeichnung des absoluten Films als «visuelle Musik» (Kiening/Adolf 2012). Zum anderen beschreibt er den Tonfilm – ähnlich ablehnend wie andere frühe Tonfilmskeptiker wie Béla Balázs oder Rudolf Arnheim – als eine unerträgliche Kollision verschiedener Realitätssphären.

## 2.

Die Geschichte der Filmphänomenologie beginnt laut den meisten Darstellungen erst in der Nachkriegszeit. Sie setzt dabei gewöhnlich mit dem Vortrag Maurice Merleau-Pontys am Institut des Hautes Études Cinématographiques, «Das Kino und die neue Psychologie» (1945), und Roman Ingardens Aufsatz «Le temps, l'espace et le sentiment de réalité» (1947) in der *Revue internationale de filmologie* an. Zwar lassen sich verstreute Bezugnahmen auch in der phänomenologischen Literatur der Zwischenkriegszeit finden. Doch berühren diese den Film meist entweder nur in kulturkritischer

Sicht als Symptom der gegenwärtigen Massengesellschaft – wie in den phänomenologisch geprägten Zeitdiagnosen von Karl Jaspers (1999 [1922]) oder José Ortega y Gasset (2002 [1930]) – oder als ästhetische Kontrastfolie für die Bestimmung des «authentischen Kunstwerks». Letzteres sei – so etliche Phänomenologen der Zwischenkriegszeit (wie Oskar Becker und Moritz Geiger; vgl. Ferencz-Flatz 2016) – anders als der Film ein Bild und kein bloßes Abbild, es entspreche einem ästhetischen Tiefeninteresse im Gegensatz zur oberflächlichen Unterhaltung usw. In diesem Zusammenhang sind Günther Anders' frühe Filmaufsätze bemerkenswert. Von dem kulturkritischen Tenor der frühen Phänomenologie setzen sich seine filmtheoretische Schriften schon dadurch ab, dass ihnen – trotz auch bei ihm geäußerter Skepsis – ein positives, präskriptives Moment nicht fehlt: Sie eruieren auf phänomenologische Weise noch nicht verwirklichte «Möglichkeiten» des Films.

Dies kommt etwa in Anders' kritischer Besprechung von Carl Theodor Dreyers *VAMPYR* (D/F 1932) zum Ausdruck, die dem Gruselfilm als Genre die Idee eines «strukturellen Horrorfilms» entgegensetzt. Dieser müsste das Potenzial des Kinos verwirklichen, mit rein filmischen Mitteln wie Großaufnahme oder Zeitlupe das unsichtbare Grauen der natürlichen Welt zu entdecken. Noch deutlicher erhellt sich dies aber aus seinen beiden Stellungnahmen zur «Dramatik des Films» Anfang der dreißiger Jahre, die mit ihrer Abgrenzung sowohl von einer induktiven wie auch von einer rein deduktiven Behandlung des Themas an die Tradition der phänomenologischen Ästhetik anknüpfen. Diese wird von Moritz Geiger 1913 auf folgende Weise dargestellt:

Wer die phänomenologische [...] Literatur der letzten Jahre verfolgt hat, dem wird es [...] klar sein, wie sich dieses phänomenologische Einsichtigmachen von der Induktion einerseits und von der Deduktion andererseits unterscheidet. So bedeutet es keineswegs eine Parteinahme für irgendeine «deduzierende» oder «spekulative» Ästhetik, wenn man die Feststellung des Wesens des ästhetischen Genusses auf induktivem Wege ablehnt; es bedeutet, dass man der Anschauung ist, dass weder eine Ästhetik von «oben», noch eine Ästhetik von «unten» zum Ziele führen kann. (Geiger 1913, 572)

Ähnlich in Anders' «Thesen zur Filmdramatik»:

Die Thesen referieren nicht den Durchschnitt dessen, was in heutigen Filmen als dramatisch angesehen [...] wird. Sie stellen aber auch nicht freischwebende ästhetische Normen auf. Sie sind theo-

retische Formulierungen dessen, was ansatzweise in guten Filmen vorgeformt ist. (Anders 2020c [1932], 29)

Die Thesen formulieren ähnliche Gedanken wie andere filmtheoretische Entwürfe der 1920er- und 1930er-Jahre. So wird der filmischen Dramatik als medienspezifisch empfohlen, von der Einbettung der menschlichen Geschehnisse in der nichtmenschlichen Welt auszugehen, dem Zufall eine bedeutendere Rolle zu schenken und das Hereingerissenwerden des Zuschauers in das filmische Geschehen mittels der Kamera zu bedenken.

Seine präskriptiven Vorschläge für den Film konkretisieren sich dann während des amerikanischen Exils Anfang der 1940er-Jahre mit dem Versuch, sich in Hollywood als Drehbuchschreiber durchzusetzen. Sein verschiedenen Studiobossen vorgelegtes Manuskript mit dem Titel «Suggestions for New Types of Pictures» enthält Exposés, die neue Möglichkeiten der Filmkunst entwickeln. Darunter: der «Was wäre wenn»-Film, der eine Art kontrafaktischer Geschichtsschreibung auf Zelluloid sein möchte; die «Caricartoons», ein Plädoyer für eine politische Wendung des Zeichentrickfilms im Geiste der Weimarer satirischen Karikatur; und «Man without Face», ein Film in subjektiver Einstellung, den Anders zeitgleich mit Orson Welles' ähnlichem Projekt, der nichtrealisierten Adaption von *Heart of Darkness*, und gute fünf Jahre vor Robert Montgomerys *LADY IN THE LAKE* (USA 1946) konzipiert. Zwar scheiterten diese theoretisch ohnehin nicht sehr überzeugenden Versuche, doch das letztgenannte Exposé ist zumindest insofern bedeutend, als Anders hier ein bevorzugtes Thema der späteren Filmphänomenologie (Sobchack 1992, Hanich 2017) anspricht, indem er von der Annahme ausgeht, dass in einem subjektiven Film der Held zugunsten des von ihm Wahrgenommenen zurücktritt. Wenn *LADY IN THE LAKE* laut einer weit verbreiteten Ansicht daran scheiterte, dass seine banale heldenzentrierte Geschichte gleichsam in Abwesenheit des Helden erzählt wird, so legt Anders' Manuskript die Frage nahe, ob sich nicht die subjektive Einstellung erfolgreicher für eine phänomenologische Schilderung der unmittelbar gegebenen Dingwelt einsetzen ließe.

### 3.

Gegenüber der heutigen Filmphänomenologie stechen die Schriften Günther Anders' nicht nur durch ihre methodologische Eigenart hervor. In der Tat verfällt Anders trotz zahlreicher Abweichungen von Husserls und

Heideggers Verfahrensweisen nicht einem bloßen Eklektizismus, sondern vertritt mit seinem «phänomenologischen Okkasionalismus» einen ebenso kohärenten wie originellen Ansatz. Darüber hinaus setzt er sich von der gegenwärtigen Filmphänomenologie auch durch seine Themenwahl ab. In unserer Übersicht der filmphänomenologischen Literatur hatten Julian Hanich und ich drei thematische Hauptrichtungen identifiziert: den leiblichen Untergrund der Filmerfahrung, seine Auswertung für feministisch-queere Ansätze und den weiten Themenbereich des «Filmbewusstseins» (oder «Film als Bewusstsein»; Ferencz-Flatz/Hanich 2016, 44f.). Wir bemängelten dabei, dass die heutige Filmphänomenologie in der Nachfolge Vivian Sobchacks Entwicklungen der Phänomenologie außer Betracht lässt, die für die Analyse der Filmerfahrung ergiebig sein könnten. Die Wiederveröffentlichung der Frühschriften Günther Anders' kommt dem teilweise nach. Sie zielen letztendlich auf eine Interpretation des Verhältnisses von Hören und Sehen, auf eine Phänomenologie der filmischen Audiovision.

Auf die grundlegenden phänomenologischen Unterschiede zwischen Akustik und Optik ist Anders, wie oben angedeutet, schon seit seinen musikphilosophischen Arbeiten bedacht. Ihr Grundtenor liegt darin, dass die Akustik nicht gleich der Optik ihre Gegenstände in einer distanzierten und lokalisierten Auffassung als Objekte gegenüber hat, sondern in deren Mitvollzug aufgeht. Dies wird zum einen dadurch hervorgehoben, dass die passive Form des Hörens stets auch die korrespondierende Aktivität der Äußerung hervorruft – Hören ist, laut Anders, «virtuelles Singen» –, zum anderen dadurch, dass die Töne nicht aus der Distanz wahrgenommen werden, sondern das Subjekt auch gefühlsmäßig einbeziehen. Als bedeutendste Konsequenz daraus gehen Anders' frühe Aufsätze auf die unterschiedliche Raumerfahrung der Optik und der Akustik ein, indem sie ihren jeweils unterschiedlichen Realitätswert hervorheben. Während das Optische räumlich lokalisiert auf dem Bildschirm erscheint und nur als bildliches «Halb-sein» aufgefasst wird, ist der Ton allgegenwärtig im Hörerraum, gleichsam als Atmosphäre verbreitet und gilt grundsätzlich nicht als Abbild, sondern als ein dem Originalton ebenbürtiges Duplikat (Anders 2017 [1930/31], 100f.; vgl. dazu kritisch Williams 1980; Altmann 1992).

Dass der Ton keine Bildauffassung zulasse, ist allerdings ein Gemeinplatz, dem Adorno (2006 [1940], 173f.) schon Ende der 1930er-Jahre unter Hinweis auf den akustisch wahrnehmbaren «Hörstreifen» der Radiomusik widersprach. Anders selbst revidiert diese Bemerkung, indem er etwa

in einem späteren Aufsatz bemerkt, man empfangt im Radio doch nicht die Musik selbst, sondern nur das «Bild» ihrer Voluminosität (Anders 2017 [1949], 259). Aber noch in den 1950er-Jahren insistiert Anders grundsätzlich auf dem «sinnlichen Widerspruch», der zwischen Bild und Ton bestehe, indem er etwa bezüglich des Tonfilms bemerkt: «während das optisch Gezeigte noch distanzierteres *Bild* blieb, erfüllte nun der Ton (für den es das Schein-Phänomen des «Bildes» nicht gibt) den wirklichen Raum mit seiner *Wirklichkeit*» (Anders 2020b [1954], 90; Herv.i. O.). Seiner Ansicht nach wird dieser Widerspruch erst im 3D-Film behoben, da nun der optische Raum dem akustischen angepasst werde, wobei dies aber laut Anders – der hier wiederum Arnheim nahekommt – das künstlerische Potenzial des Films gefährde, das der Auslassung bedürfe.

Diese Problemstellung ist zweifellos einseitig. Während Anders auf die Unterschiede zwischen dem akustischen und dem visuellen Erfahrungsraum besteht, den er als irritierenden Umstand moniert, entgeht ihm die viel gewöhnlichere und seit Michel Chion auch theoretisch oft behandelte Möglichkeit ihrer komplementären Interferenz etwa mittels der «räumlichen Magnetisierung des Tons durch das Bild» (Chion 2005 [1990], 61 f.). Letztere lässt jenen Widerspruch nicht länger aufkommen. Wenn man aber diese Möglichkeit gegen Anders in Kauf nimmt, so lassen sich aus seinen späteren musikphilosophischen Ansätzen zur *Sozialität* der musikalischen Erfahrung, d. h. zur Frage, wie Musik intersubjektiv erfahren wird, bedeutende Ansichten für das Kino gewinnen. Denn sobald man wie Anders davon ausgeht, dass das «spezifische Miteinandersein» (2017 [1931], 185) der Musik von den Strukturmerkmalen der akustischen Sinneserfahrung abhängt, muss man auch feststellen, dass dem Sehen und Hören nicht bloß unterschiedliche Auffassungen der Räumlichkeit, sondern auch Unterschiede der Sozialität entsprechen, wobei sich nicht nur ihr Widerspruch, sondern auch ihr mögliches Zusammenspiel fruchtbar besprechen ließe.

Dass die Filmerfahrung auf einer Trennung von realem Zuschauerraum und imaginärem Filmraum beruht, wird seit Albert Michottes (1948) Ausführungen zum Realitätseindruck im Kino weitgehend akzeptiert. Dies betrifft aber, sobald man Anders' Überlegungen berücksichtigt, primär die optische Auffassung des Filmbildes. Die soziale Implikation dieses Umstands erhellt sich, wenn man die Tatsache bedenkt, dass im Kino – anders als im Theater, wo jeder Zuschauer seine eigene optische Perspektive auf das Stück hat – der Film eine vergleichbare optische Pluralität nicht zulässt, da er ja allen Zuschauer:innen dieselbe Kameraperspek-

tive auferlegt (Bordwell 1997, 182). Trotz der Vielzahl seiner Zuschauer:innen ist der Film demnach auf ein Sehen im Singular ausgerichtet. Diese Beschreibung gilt indessen laut Anders' Darstellungen für das Filmbild, nicht aber für den Filmtone, der allgegenwärtig-atmosphärisch erfahren werde und somit als ein soziales Ereignis im Zuschauerraum zur Geltung komme. Sobald man indessen beides im Tonfilm zusammendenkt, stößt man zunächst auf einen weiteren Widerspruch im Sinne Anders'. Denn indem der Zuschauer optisch von der Filmwelt abgetrennt und von seinen Mitzuschauern abgesondert wird, ist er akustisch in das Filmgeschehen involviert und sozial eingebunden. Wenn man nun aber, über Anders hinaus, das audiovisuelle Zusammenspiel von Ton und Bild im Kino unter diesem Blickpunkt bedenkt, kann deren Erfahrung im Prinzip offensichtlich beide Richtungen einschlagen. Wenn in der Erfahrung des Zuschauers das Bild den Vorrang über den Ton erhält – sei dies filmästhetisch beabsichtigt oder nicht – so wird das Akustische aufgrund der räumlichen Magnetisierung im abgesonderten Bildraum lokalisiert, während der Vorrang des Akustischen umgekehrt das Bild mit atmosphärischen Qualitäten bereichert, die der Trennung von Bild- und Zuschauerraum immersiv entgegenwirken. Einer solchen sozialphänomenologischen Analyse der Filmerfahrung öffnen Anders' Überlegungen den Weg.

#### 4.

In der philosophischen Landschaft der Zwischenkriegszeit steht die aufstrebende Kritische Theorie der Frankfurter Schule der damals schon etablierten Phänomenologie schroff entgegen. Ihre Polarität ist nicht nur in ihrer Stellung zum traditionellen Theoriebegriff oder in ihrer politischen Haltung begründet, sondern sie wird auch in ihrer Rezeption des gegenwärtigen Zeitgeschehens, etwa der Lebensreformbewegung oder auch des Kulturfaktums «Film» fassbar (vgl. Ferencz-Flatz 2016). Während der Film in der frühen phänomenologischen Ästhetik noch abschätzig-konservativ bewertet wird, erörtern Benjamin oder Kracauer schon die damit einhergehenden, tiefgreifenden Umwälzungen des Begriffs «Kunst». Man mag diesen Gegensatz mit Blick auf Marcuse, Kracauer oder den frühen Adorno relativieren, Günther Anders steht jedenfalls quer dazu. Dies erhellt sich schon rein biografisch, wenn man bedenkt, dass er als einziger Husserl- und Heidegger-Schüler 1983 mit dem Adorno-Preis ausgezeichnet wurde. Seine Zwischenstellung bezüglich jener beiden philosophi-



schen Traditionen lässt sich aber auch anhand seiner Schriften belegen, und sie prägt letztlich auch seine Ausführungen zum Film, die phänomenologischen Motiven nachgehen und sich dabei mit den Intentionen der Frankfurter Schule treffen.

Anders selbst spricht in seiner Adorno-Preis-Rede von der Komplementarität seiner Arbeiten mit jenen Adornos (Anders 1983, 12). In der Tat sind die thematischen Überschneidungen schon in den frühen Schriften zahlreich, aber der bedeutendste Punkt, an dem Anders und Adorno einander berühren, liegt vermutlich in ihrer eigenartigen Verschränkung von Kulturkritik und Anthropologie, die auch Anders' Betrachtungen zum Film auszeichnet. Diese Behauptung mag befremden, da Adorno bekanntlich ein ambivalentes Verhältnis zur philosophischen Anthropologie hatte. Einerseits bestritt er die Möglichkeit jeder Anthropologie (Adorno 2000 [1966], 128); andererseits schwebte ihm während der Arbeit an der *Dialektik der Aufklärung* eine «dialektische Anthropologie» vor: eine «Theorie des neuen unter den Bedingungen des Monopol- und Staatskapitalismus sich bildenden Menschentypus» (Adorno 2004 [1941], 453). Diese verzichtet auf die ursprüngliche Intention der philosophischen Anthropologie, invariante Wesensbestimmungen des Menschen festzulegen, indem sie bloß geschichtliche Strukturmerkmale des gegenwärtigen Menschen notiert. Hier ergeben sich Übereinstimmungen zur Philosophie von Günther Anders, die auch für die Einschätzung seiner Filmschriften von Belang sind.

Allerdings setzen Anders' anthropologische Überlegungen, im Unterschied zu Adorno, zunächst noch bei seiner frühen Phänomenologie der Situation an. So wird seine Hinwendung zur Anthropologie als ein Versuch begründet, nicht länger die «Situationskomponenten der Logik», d. h. die Mitwirkung der Situation am Verstehen von Aussagen, sondern die «Logoskomponenten von Situationen», d. h. den Ursprung logischer Formen aus bestimmten Lebenssituationen (z. B. begriffliche Allgemeinheit aus der Unbestimmtheit von Bedürfnissen) zu erörtern (Anders 2018 [1936], 223). Wenn Anders dabei aber noch glaubt, der Alternative zwischen einer allgemeingültigen philosophischen Anthropologie und ihrer historischen Relativierung dadurch zu entgehen, dass er einfach die Möglichkeit von Erfahrung als Indiz für die wesentliche Weltoffenheit des Menschen deutet und so von einer «Apriorität der Aposteriorität des Menschen» (Anders 2018 [1930], 18) spricht, so erfährt dieser Ansatz in seinen späteren Arbeiten eine dezidiert zeitdiagnostische Wendung (vgl. Dries 2018; Wiesenberger 2003). Eine solche Wendung widerspricht der

phänomenologischen Perspektive keineswegs, sondern ist schon in Husserls Vorhaben angelegt, Phänomene so zu analysieren, wie sie sich dem phänomenologischen Subjekt anbieten, was auch bedeuten müsste: im Ausgang von ihrer gerade bestehenden geschichtlichen Zeitform. Dieses Desiderat drückt Heidegger dann in seinen frühen Vorlesungen explizit in der Form aus, jede Phänomenologie müsse von der Hermeneutik seines «Heute» ausgehen (Heidegger 1988, 29f.). Wenn aber die klassische Phänomenologie dieser Konsequenz aus Angst vor der Kontamination mit dem bloß Kontingenten letztlich doch stets ausweicht, so holt sie Anders in seinen späteren Schriften entschieden nach. Schon in den 1940er-Jahren erörtert er in *Lieben gestern* (Anders 1997 [1986]) die Art und Weise, wie die sexuelle Revolution die Wesensstruktur der Liebe modifizierte, so wie er dann in *Dichten heute* (Anders 1954) die Obsoleszenz von Lyrik notiert. In seinem Hauptwerk, *Die Antiquiertheit des Menschen*, wird schließlich die ursprüngliche anthropologische Intention seiner Frühschriften auf die paradoxe Feststellung der gegenwärtigen Unmöglichkeit des Menschen, d. h. des von den historischen Umständen bedingten Verlustes seiner vermeintlichen «Wesensattribute», gebracht.

Im Hinblick auf eine solche zeitdiagnostisch gerichtete Anthropologie kommen die Intentionen der Phänomenologie und der frühen Kritischen Theorie bei Anders zur Deckung. Implizit prägt sich diese Tendenz bereits in Anders' film- und medienphilosophischen Arbeiten aus. Darin werden Medien niemals nur für sich selbst, sondern stets auch als anthropologische Indizien für die Einschätzung des gegenwärtigen Menschen behandelt. So etwa schon in seinem frühen Aufsatz «Spuk und Radio» (Anders 2017 [1930], 248–250), der sowohl die seltsame Allgegenwart der Radiomusik wie auch die «bellende Leinwand» des Tonfilms in ihrer Unheimlichkeit als Symptome einer nicht länger menschlich assimilierbaren Technik deutet. Zwar wirft Adorno in einem frühen Kommentar Anders vor, dass er da als «Anhänger Heideggers» nur einer allgemeinen philosophischen Anthropologie das Wort spricht, die aus dem invarianten Menschenwesen die historischen Eigenschaften des Radios deduzieren möchte (Adorno 2006 [1940], 132). Dieser Vorwurf verfehlt jedoch sein Ziel. Denn Anders geht es hier offensichtlich nicht um anthropologische Wesensfeststellungen *per se*, sondern darum, zeitdiagnostisch eine Verstörung im Verhältnis des Menschen zur Technik festzustellen, die auch das «Wesen» des Menschen nicht unberührt lässt. Wenn der Mensch nämlich, so Anders, jene Übersteigerung des Menschlichen durch die Technik gar nicht zur Kenntnis nimmt, so wird seine «Humanität» selbst bloß programmatisch,

d. h. Ideologie. Wenn er sich aber daran anpasst, so führt dies zu seiner Entmenschlichung. Dementsprechend besteht das einzig legitime Verhalten darin, jene Verstörung als Symptom zu *empfinden* und zu beschreiben, ähnlich wie es noch in der *Antiquiertheit des Menschen* heißt, das neue Grauen der Atombombe empfindbar und beschreibbar zu machen.

Dass eine solche zeitdiagnostisch gewendete Medienanthropologie phänomenologischen Ursprungs ist, steht außer Zweifel. Dies aber nicht, wie es Adornos Kritik monierte, im Sinne eines Versuchs aus kontingenten Erfahrungen der Technik und der Medien allgemeine Wesensfeststellungen herauszuklauben, sondern vielmehr im Sinne einer «situationsphänomenologischen» Intention, die Anders' Spätwerk mit seinen frühen Arbeiten verbindet. Wenn Anders in der *Antiquiertheit des Menschen* – dessen ganzer zweite Abschnitt dem Fernsehen gewidmet ist – sein Unterfangen explizit als eine «Gelegenheitsphilosophie» bezeichnet, so liegt in seinem Vorhaben hier, historisch kontingente Fakten der Gegenwartswelt durch Überpointierung so darzustellen, dass sie als Situation *empfunden* werden (Anders 2010 [1956], 8 f.), offensichtlich die konsequente Weiterführung seines frühen Programms einer okkasionellen Phänomenologie, die den bloßen «Gehalt» stets als Teil eines «Bezugs- und Vollzugszusammenhangs», kurz: als Situation auffasst. So öffnen seine Überlegungen zum Film letztlich den Weg zu einer Phänomenologie medialer Situationen.<sup>1</sup>

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2000) *Negative Dialektik* [1966]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2004) Notizen zur neuen Anthropologie [1941]. In: Ders. u. Max Horkheimer. *Briefwechsel*, Bd. II: 1938–1944. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 453–471.
- (2006) *Current of Music. Elements of a Radio Theory* [1940]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Altmann, Rick (1992) Four and a Half Film Fallacies. In: *Sound Theory and Sound Practice*. Hg. v. dems. New York / London: Routledge, S. 35–45.
- Alvis, Jason (2017) Transcendence of the Negative: Günther Anders' Apocalyptic Phenomenology. In: *Religions* 8,4, S. 59.

1 Ich bin Julian Hanich und Guido Kirsten für hilfreiche Hinweise und Anmerkungen dankbar.

- Anders [Stern], Günther (1924) *Die Rolle der Situationskategorie bei den «Logischen Sätzen»*. Freiburg: unveröffentlichte Dissertation.
- Anders, Günther (1954) Dichten heute. In: *Das Gedicht. Jahrbuch zeitgenössischer Lyrik 1954/55*. Hg. v. Rudolf Ibel. Hamburg: Wegner, S. 140–144.
- (1983) Gegen ein neues und endgültiges Nagasaki. In *Theodor-W.-Adorno-Preis 1983 der Stadt Frankfurt a. M.*. Frankfurt a. M.: Dezernat Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt a. M.
- (1997) *Lieben gestern: Notizen zur Geschichte des Fühlens* [1986]. München: C. H. Beck.
- (2010) *Die Antiquiertheit des Menschen* [1956]. München: C. H. Beck.
- (2017) *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*. München: C. H. Beck.
- (2018) *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*. München: C. H. Beck.
- (2020a) *Schriften zu Kunst und Film*. Hg. v. Reinhard Ellensohn & Kerstin Putz. München: C. H. Beck.
- (2020b) Der 3D-Film [1954]. In: Anders 2020a, S. 88–95.
- (2020c) Thesen zur Filmdramatik [1932]. In: Anders 2020a, S. 29–34.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chion, Michel (2005) *L'audio-vision. Son et image au cinéma* [1990]. Paris: A. Colin.
- Dries, Christian (2018) Von der Weltfremdheit zur Antiquiertheit des Menschen. Günther Anders' negative Anthropologie. In: Anders 2018, S. 437–535.
- Ellensohn, Reinhard / Putz, Kerstin (2018) «Alles Wirkliche wird phantomhaft, alles Fiktive wirklich»: Medienphänomenologie und Medienkritik bei Günther Anders. In: *Handbuch der Medienphilosophie*. Hg. v. Gerhard Schweppenhäuser. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63–71.
- Ferencz-Flatz, Christian (2016) Film in der frühen Phänomenologie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 61,1, S. 119–136.
- / Hanich, Julian (2016) What Is Film Phenomenology? In: *Studia Phaenomenologica* 16, S. 11–61.
- Geiger, Moritz (1913) Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1, S. 567–684.

- Hanich, Julian (2017) Experiencing Extended Point-of-View Shots: A Film-Phenomenological Perspective on Extreme Character Subjectivity. In: *Subjectivity Across Media: Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Hg. v. Maïke Sarah Reinerth & Jan-Noël Thon. New York / London: Routledge, S. 127–144.
- Heidegger, Martin (1988) *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Ingarden, Roman (1947) Le temps, l'espace et le sentiment de réalité. In: *Revue internationale de filmologie* 1,2, S. 127–141.
- Jaspers, Karl (1999) *Die geistige Situation der Zeit* [1922]. Berlin: de Gruyter.
- Kiening, Christian / Adolf, Heinrich (Hg.) (2012) *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Liessmann, Konrad Paul (2014) Die Gerätewelt. Günther Anders und die Phänomenologie der Dinge. In: *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*. Hg. v. Iris Därmann & Rebekka Ladewig. München: Fink, S. 69–82.
- Mahr, Paul (2016) Für eine Phänomenologie des Fernsehens I: Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Immanuel Kant und Günther Anders. In: *Flusser Studies* 22,1, S. 1–22.
- Michotte van den Berck, Albert (1948) Le caractère de «réalité» des projections cinématographiques. In: *Revue internationale de filmologie* 1,3–4, S. 249–261.
- Ortega y Gasset, José (2002) *Der Aufstieg der Massen* [span. 1930]. München: DVA.
- Perreau, Laurent (2007) Günther Anders à l'école de la phénoménologie. In: *Tumultes* 1–2,28–29, S. 21–34.
- Schmitz, Hermann (2008) Leibliche Kommunikation im Medium des Schalls. In: *Acoustic Turn*. Hg. v. Petra Maria Meyer. München: Fink, S. 74–88.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Wiesenberger, Berthold (2003) *Enzyklopädie der apokalyptischen Welt. Kulturphilosophie, Gesellschaftstheorie und Zeitdiagnose bei Günther Anders und Theodor W. Adorno*. München: Utz.
- Williams, Alan (1980) Is Sound Recording Like a Language? In: *Yale French Studies* 60, S. 51–66.