

# Ist der Tonfilm ein Monster?

Antonin Artaud und die Unmöglichkeit des sprechenden Films

von Jan Philip Müller

## Der Vortrag im Studio 28

Paris, 20. Juni 1929. In der Pariser Zeitung *L'Intransigeant* findet sich neben dem Kinoprogramm (Es laufen zum Beispiel DON JUAN und LE CHANTEUR DE JAZZ.) folgender Eintrag:

»Nächsten Samstag um 15 Uhr, im Studio 28, Rue Tholozé, Vortrag von M. Antonin Artaud über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des sprechenden Films. Danach Vorführung des Sprechfilmsketchs *Die stumme Liebe* von Antonin Artaud, gespielt von Albert Prejean, dem Autor, und ... Fräulein X. und von *Parnasse*, unveröffentlichter Film von Eugene Deslaw.«<sup>1</sup>

Am 30. Juni dann an gleicher Stelle eine Zusammenfassung des Vortrags:

»Ist das sprechende Kino ein Monster?

Das ist die Auffassung von Antonin Artaud. [...] »Zwischen dem Bild und dem Ton ist keine Identifikation möglich.« Das Bild stellt sich tatsächlich nur auf einer Oberfläche dar, es ist eine Übersetzung, eine Transponierung des Wirklichen; der Ton dagegen ist unteilbar [unique] und wahr, er greift auf den Saal über, er wirkt daher mit viel mehr Intensität als das Bild, das bloß eine Art Illusion des Tones wird. [...] »Und«, sagt Antonin Artaud, »da die Filmaufnahme [la vue] ein Ausdruck ist, der sich selbst genügt, ist es dann nicht absurd zu sagen, daß zwei Befriedigungen mehr taugen als eine?«<sup>2</sup>

Diese Frage – Ist das sprechende Kino ein Monster? – scheint mir ausgesprochen bemerkenswert zu sein. Selbst meine vielleicht zu wörtliche Übersetzung ausgeklammert, die aus dem »cinéma parlant« statt nur »Tonfilm« einen Akteur – das »sprechende Kino« – macht, und so nahelegt, dass das Kino ein lebendiges Wesen sein könnte, ein Wesen, das monströs ist, wenn es spricht: Was würde das bedeuten, wenn es so wäre? Wie wäre dieses Monster namens Tonfilm vorzustellen? Nur: Viel mehr ist über diesen Nachmittag im Studio 28, darüber, was dort vielleicht gesagt oder getan wurde, bis jetzt nicht zu finden.<sup>3</sup>

1 *L'Intransigeant*, 20.6.1929. Übersetzung von mir.

2 Boisysvon: Le cinéma parlant est-il un monstre? In: *L'Intransigeant*, 30.6.1929. Übersetzung nach: Elena Kapralik: *Antonin Artaud 1896–1948. leben und werk des schauspielers, dichters und regisseurs*. München 1977, S. 103. Einfügungen und geringfügige Veränderungen von mir. Vgl. auch: Antonin Artaud: *Œuvres Complètes (CEC)*, Bd. III. Paris 1978, S. 377 (Anmerkung 3 zum Brief an Yvonne Allendy, vermutlich November 1929, S. 165).

3 In einem Brief (vermutlich geschrieben im November 1929) an Yvonne Allendy erwähnt Artaud noch, dass einige junge Leute zu seinem Vortrag gekommen seien (und das bezieht sich vermutlich auf eben jenen im Studio 28), um diesen zu stören, Radau zu machen. Vgl. Artaud: *CEC*, Bd. III., S. 165 und dazu Anmerkung 3, S. 377.

Wenn ich im Folgenden Hinweise und Überlegungen rund um den Vortrag Artauds 1929 im Studio 28 und die Frage nach der Monströsität des Tonfilms versammle, dann vielleicht nicht so sehr, um diese Lücke zu schließen, sondern weil mir dieser Name, diese Frage, dieser Ort und dieser Zeitpunkt besonders geeignet zu sein scheint, einige grundsätzliche Probleme der Historiographie des Tonfilms zu adressieren.

### Das Monster, der Tonfilm, das Neue

Um zu erklären, wieso das so ist, möchte ich mit zwei Aspekten von Monstern beginnen, die für meine Überlegungen entscheidend sind. Erstens: Monster sind Wesen, die aus heterogenen Elementen zusammengesetzt sind.<sup>4</sup> Heterogen, weil sie von anderen Wesen stammen. Zweitens: Was Monster zudem ausmacht, womöglich geht ihr Schrecken davon aus, ist, dass es sie gibt, aber dann gleichzeitig auch schon nicht mehr. Jacques Derrida spricht davon, dass ein Monstrum etwas ist, »das zum ersten Mal auftaucht und folglich noch nicht erkannt oder wiedererkannt werden kann. Ein Monstrum ist eine Gattung, für die wir noch keinen Namen haben.«<sup>5</sup>

Eine ähnliches Problem stellt sich auch für den Tonfilm 1929. Wolf Kittler hat auf die zentrale Rolle des Tonfilms für Artauds Konzeption des Theaters der Grausamkeit hingewiesen.<sup>6</sup> Er zeichnet in seinem Aufsatz *Das Theater und das Kino, sein Doppel* eine Struktur des Tonfilms nach, die hier die Matrix meiner Überlegungen bilden soll:

»Artauds ästhetische Praxis [bleibt] insgesamt fixiert auf das zentrale technische Problem, das der Tonfilm stellt und löst, nämlich auf die Synchronschaltung verschiedener Medien in einem einzigen ekstatischen Moment. Der Körper des Theaters der Grausamkeit ist eine solche Synchronschaltung aller Sinne. Die Kamera verwertet die Substanz des Blicks, das Mikrophon die der Stimme. Alle Medien sprengen Partialobjekte aus der Einheit des Körpers und sammeln sie andernorts wieder ein. [...] es ist also irrelevant, in welchem Medium das Theater der Grausamkeit operiert [...] Das Entscheidende ist in jedem Fall die direkte Verkoppelung des rauschhaft amorphen Körpers mit der physischen Realität.«<sup>7</sup>

Die Fragen, die ich an diese Struktur anschließen möchte, ließen sich zusammenfassen als die Frage nach ihrer Zeit. Einerseits, weil Film und Tonfilm in den Texten Artauds im Register zeitlicher Prozesse beschrieben werden. Das Produkt des

4 Vgl. Alfred Jarry: Les Monstres. In: *L'Ymagier*. Nr. 2 (Januar 1895). In: Ders.: *Œuvres Complètes 8: L'Ymagier*. Perhinderion. Paris ca. 1959, S. 25–30.

5 Jacques Derrida: Übergänge – Vom Trauma zum Versprechen (Gespräch mit Elisabeth Weber). In: Peter Engelmann (Hg.): *Jacques Derrida: Auslassungspunkte*. Wien 1998, S. 390.

6 Wolf Kittler: Das Theater und das Kino, sein Doppel. Bild und Ton bei Antonin Artaud. In: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt am Main 2002, S. 80–109. Verweis auf Derrida und Deleuze: S. 109.

7 Wolf Kittler, S. 108f.

Auseinandernehmens und Wiederausammensetzens von »Blick« und »Stimme« zum (monströsen?) Körper des Theaters der Grausamkeit, das, so Kittler, nach dem Modell des Tonfilmkinos geformt ist, so möchte ich zeigen, hängt entscheidend vom Verhältnis verschiedener Geschwindigkeiten ab. Andererseits möchte ich genauer fragen: *Wann* stellt sich das Problem des Tonfilms und *wann* wird es gelöst? Diese Frage, die auf den zweiten erwähnten Aspekt des Monsters zielt, ist vielleicht zuerst einmal eine der Mediengeschichte. Aber mir scheint, dass wegen einer merkwürdigen Verwicklung der beiden genannten Aspekte von Monströsität die Frage, was Tonfilm sein könnte, jedesmal wenn sie gestellt wird, auf diese Frage nach dem Wann zurückverwiesen wird.

Denn: Wie lässt sich das Erscheinen eines neuen Mediums überhaupt beschreiben? Ist es dann neu, dann da, wenn das »Projekt Tonfilm« formuliert, angekündigt wird, als eine Kreuzung von Phonograph und bewegten Bildern? Das aber hatte Thomas A. Edison schon ungefähr 1888 getan, indem er das Kinetoskop und den Kinetographen nach dem Bild des Phonographen schuf. Als er mitteilte, er arbeite an einem Instrument, »to do for the ear what the phonograph does for the eye« und »[t]he kinetograph may be geared with a phonograph so that a record of motion is taken down on one instrument and a record of sound on the other, and both may be reproduced simultaneously.«<sup>8</sup> Dann wäre zu sagen, dass der Stummfilm selbst in gewisser Weise von Anfang an eine Ankündigung des Tonfilms gewesen sei – und 1929 wäre eigentlich gar nichts passiert, außer, dass sich das Versprechen einlöst. Aber Artaud erklärt in eben jenem Jahr die Absurdität des Tonfilms, der Artikel in *L'Intransigent* resümiert:

»Dans l'absolu, Antonin Artaud a raison et c'est l'argument le plus logique que l'on doive retenir contre le film sonore. Raisonnablement, il est absurde de »faire parler« une image. Mais cela n'empêche pas qu'on la fera parler.«<sup>9</sup>

In einer kleinen Verschiebung des obigen Satzes von Wolf Kittler ließe sich vielleicht sagen, dass der Tonfilm ein Monster ist, insofern die technische Lösung das Problem nicht löst, sondern auf den Punkt bringt. Die Frage, was diese Zusammensetzung heterogener Elemente eigentlich ist, bleibt ungeklärt. Der Tonfilm ist also vielleicht 1929 gerade insofern nicht neu, als ihm sein Versprechen anhafet. Und hier scheint mir, wie gesagt, ein entscheidender Punkt zu liegen, der über die Frage, wie der Tonfilm ankam, als er dann kam, hinausgeht. Die technische und historische Voraussetzung für Audiovision liegt gerade in der »Trennung der Sinne«, die weiterhin jederzeit in der Möglichkeit der Unmöglichkeit, des Nicht-

8 Vgl. Thomas A. Edison: *Patent Caveat*, 10.10.1888, Case110 [PTO31AAA1; TAEM 113:238], Digitale Edition der Thomas Alva Edison Papers, S. 1 und 2, der typographischen Abschrift. (<http://edison.rutgers.edu/NamesSearch/glocpage.php3?gloc=PTO31AAA&>)

9 Boisvyon: Le cinéma parlant est-il un monstre? In: *L'Intransigent*, 30.6.1929.

funktionierens (technisch und/oder ästhetisch) – der »Absurdität« – von Tonfilm mitvorhanden ist.<sup>10</sup>

Jonathan Crary spricht davon, dass es in den Diskursen über den Betrachter im 19. Jahrhundert eine Bewegung gibt, die »Trennung der Sinne« genannt werden kann,<sup>11</sup> in deren Zuge eine an konkrete sinnesphysiologische Gegebenheiten gebundene Wahrnehmung zum Objekt des Wissens wird und Konzepte wie das »reine Sehen« oder das »reine Hören« auftauchen. Diese Diskurse macht er unter anderem an sogenannten »philosophical toys«, wie dem Zoetrop und dem Stereoskop, fest, die eben einerseits Medien der Unterhaltung sind, aber gleichzeitig sind sie selbst »Theorien« der Wahrnehmung, die an einzelne für jeden Sinn spezifische Spielzeuge gebunden sind.<sup>12</sup> Tatsächlich zeigt sich in einer genealogischen Untersuchung vieler dieser Geräte ihre Vorgeschichte in Experimenten, mit denen Wahrnehmung beobachtet wurde. Die Konsequenz, die Crary aus diesem Kontextwechsel zieht, ist, dass diese Spielzeuge nicht nur *dem* Betrachter etwas auf neue Weise sichtbar machen, sondern gleichzeitig *den* Betrachter und seine Wahrnehmung auf eine spezifische, neue Weise sichtbar machen – unter anderem wiederum dem Betrachter selbst. Wäre dann Kino nicht auch als eine Art »philosophical toy« zu verstehen, das (unter anderem) die Wahrnehmung vorführt?<sup>13</sup> Und wie wäre dann Tonfilm zu verstehen, den gerade auszeichnet, mehrere Sinne gleichzeitig zu adressieren?

Von der historischen These Crarys ausgehend zu lesen, was Michel Chion in *Audio-Vision* zum Sound im Film und zur Audiovisualität geschrieben hat, ist ziemlich aufschlussreich.<sup>14</sup> Was dann nämlich auffällt, ist, dass es hier so etwas wie eine ursprüngliche Situation gibt, die Michel Chion die akusmatische Situation nennt und die eben darin besteht, das Sehen auszuschalten. Das zu tun ist tatsächlich sehr hilfreich, weil es ermöglicht, genauer darüber Auskunft zu geben, wie sehr Bild und Ton im Tonfilm miteinander reagieren, aufeinander übergreifen. Und es liegt vielleicht schon im Begriff der Analyse, dass man etwas auseinandernimmt,

10 Vgl. Friedrich A. Kittler: Das Werk der Drei. In: Ders., Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 357f.

11 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, insbesondere S. 94–102. Zur Trennung der Sinne vgl. auch: Friedrich A. Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin, 1986.

12 Crary, S. 111 & 116.

13 Tom Gunning's Thesen zum frühen Kino, dem »Cinema of Attractions« beispielsweise, legen dies nah: Dass das Publikum eher kam, um eine Demonstration des Filmapparats und seine Effekte zu erleben, als einen Film zu sehen, dass es in diesen Filmen direkt adressiert wurde, kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Reiz gerade darin bestand, Wahrnehmung zu beobachten. Das spätere Interesse der Avantgarde für die sinnlichen oder physiologischen Effekte des Kinos verweisen eben auf die selben wissenschaftlichen Diskurse und Praktiken, von denen auch Crary spricht. Vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attractions. Early film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990 S. 56–62, insbesondere S. 58f.

14 Michel Chion: *Audio-vision. Sound on screen*. New York 1994.

um das Ganze dann als Zusammengesetztes zu verstehen. Trotz allem bleibt eben festzuhalten, dass diese Methode darin besteht, Sinne einzeln auszuschalten und zu isolieren, zu trennen. Und dass sich das mit einer Geschichte »des Betrachters« zu decken scheint: Um herauszubekommen, was Audiovision sein könnte, wird quasi zurückgegangen in die Zeit der Grammophone und der Stummfilme, in die Zeit des »reinen Sehens« und des »reinen Hörens«. Zu fragen, ob in diesem Zusammenhang nicht eigentlich eine Bewegung noch weiter zurück, hinter die Trennung der Sinne zu denken wäre, zu einer natürlichen ursprünglichen einheitlichen Wahrnehmung, zu fragen, welcher Körper das sein könnte, aus dem das Sehen und das Hören einmal herausgerissen wurden, verspricht, in Bezug auf die Frage was das Neue, das Spezifische von Tonfilm ist, meines Erachtens keine Rettung. Denn damit wäre andersherum das Denken eines isolierbaren Sehens oder Hörens ausgeschlossen, das, wie hier bei Chion zumindest zu sehen ist, die Analyse von Audiovisualität erst ermöglicht hat. Medienarchäologisch wäre wohl eher davon zu sprechen, dass diese Einheitlichkeit gleichzeitig ist mit der Trennung der Sinne. Und 1929 haben die Sinne längst unabhängig voneinander Fahrt aufgenommen.

### Artaud und die Unmöglichkeit des Tonfilms

Ende März 1929 treffen bei Artaud, der sich gerade bei den Dreharbeiten zu TARA-KANOVA in Nizza aufhält,<sup>15</sup> die Nachrichten über den sich immer weiter verbreitenden Tonfilm ein. Und Artaud ist sich sicher:

»Der sprechende Film ist eine Dummheit, eine Absurdität. Die Negation des Kinos selbst. Daß es *eventuell* gelingen möchte, das Gemurmel einer Landschaft, das Geräusch einer ihrer visuellen Qualität wegen gewählten Szene zu synchronisieren, gebe ich zu und sehe sehr wohl, was man in diesem Sinn tun könnte. Aber zwischen solchen Effekten und den imitativen Geräuschen des Orchesters besteht nicht der geringste Unterschied. Das Geräusch wird statt durch ein Orchester durch einen Lautsprecher, eine Platte produziert aber es hat keinen anderen Wert. Denn so *synchronisiert* es auch sein mag, es kommt doch nicht von der Leinwand, aus jenem virtuellen, jenem absoluten Raum, den die Leinwand vor uns ausspannt. Man wird tun können, was man will, unser Ohr wird das Geräusch immer im Saal hören, während unser Auge das, was sich auf der Leinwand abspielt, *anderswo als im Saal* wahrnimmt.«<sup>16</sup>

Das läuft ungefähr auf das hinaus, was wir aus dem Artikel in *L'Intransigent* kennen, aber es gibt eine kleine Differenz oder es wird klarer, woran sich das, was man die spezifische Tonfilmtheorie Artauds nennen könnte, wenden wird. Obwohl die Argumentation erstmal relativ geläufig erscheint: Die Lautsprecher eröffnen eine bestimmte – andere – Räumlichkeit des Kinos. Aber der Punkt, den er gleichzeitig

15 Jerome Prieur, Jean-Paul Morel: Filmographie. In: *Obliques*, Nr. 10–11 (1976), S. 128. An dieser Stelle vielen Dank an Bernd Mattheus für diesen und einige andere nützliche Hinweise.

16 Artaud an Yvonne Allendy, Nizza, 26. März 1929. In: Artaud.: *CEC*. Bd. III, S. 151f. Übersetzung nach Wolf Kittler, S. 80, außer: anstatt »Tonfilm« übersetze ich »film parlant« hier mit »sprechender Film und »ailleurs« mit »anderswo« anstatt »an einem anderen Ort«.

macht, ist ja, dass der Raum, den die Leinwand eröffnet, gar nicht im Kino liegt. Zwar ist für Artaud das Kinobild *auch* die Projektion von drei Dimensionen auf die Fläche der Leinwand und es erzeugt so für das Auge Räumlichkeit.<sup>17</sup> Aber darüber hinaus, so würde ich behaupten wollen, dieses »anderswo« ist kein Fenster, sondern das Gehirn des Zuschauers. Denn das (stumme) Kino besitzt im Gegensatz zum Theater, zur Poesie oder zur Malerei das, was Artaud »direkte und schnelle Sprache« nennt.<sup>18</sup> Nach Artaud tritt das Kino genau in dem Moment auf die Szene, in der der Mensch sich zu ekeln beginnt vor der »langsamen und schweren« Logik der Repräsentation, die uns von der wirklichen Welt abschneidet, weil sie ein Element zwischen uns und die Welt setzt.<sup>19</sup> Anstatt also zu repräsentieren, also Zeichen zu sein, das immer nur auf etwas anderes verweist, wirkt die »Materie der Bilder« selbst. Das Kino reißt die Objekte aus ihrem ordinären Sinn, aus ihrer Banalität, und sie beginnen ein Eigenleben im ganz »animalischen Sinn« zu führen. Dies liegt an zwei Eigenschaften des Kinos: Erstens die »Rotation der Bilder«, die einen physischen Rausch erzeugt, ich würde diese »Rotation«, hier Wolf Kittler folgend, gerne durch »Flimmern« ersetzt sehen.<sup>20</sup> Und zweitens die Transformation der Objekte durch die »unerwarte Verwendung«, das Herausreißen des Details bei der Aufzeichnung durch den Filmapparat. Deswegen wäre es eine Verschwendung des Kinos, es nur dazu zu verwenden, Psychologie als Geschichten äußerlicher Aktion zu erzählen. Artaud schreibt, dass das Zeitalter des Kinos gleichzeitig ein Zeitalter der Magie, des Fantastischen ist, in der sich eine Art tiefere Substanz des Lebens zeigt. In der die Dinge nicht den Umweg über die Repräsentation gehen müssen, oder anders gesagt, nicht von der Repräsentation zerteilt werden. Das Kino kann also in sich das Psychische und die äußere Realität vereinen, weil diese Grenze im Zeitalter des Kinos gegenstandslos wird. Dies klingt der Bewegung der Abstraktion des »cinéma pur« sehr ähnlich. Aber es gibt hier einen Unterschied zu einem Begriff von Abstraktion, die als eine Art Reinigung verstanden wird:

17 Vgl. Artaud an Yvonne Allendy, Nizza, 26. März 1929. In: Artaud: *CEC*. Bd. III, S. 152.

18 Artaud: *Sorcellerie et cinéma*. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 79–82. Die entscheidenden Filmdrehbücher und Texte zum Film von Artaud sind in der Übersetzung von Frieda Grafe zu finden in: *Filmkritik* Bd. 13, Nr. 3, 1969, S. 191–204.

19 Artaud 1961, S. 79–82. Zur Unmittelbarkeit der »grafischen Methode« Etienne Jules Mareys gegenüber der Sprache vergleiche übrigens: Etienne Jules Marey: *La Méthode Graphique dans les Sciences Experimentales et particulièrement en Physiologie et Médecine*. Paris 1878, S. I–XIX. Wollte man Linien einer Genealogie des Kinos unter anderem von Marey und den Techniken des Sich-Selbst-Aufzeichnens her ziehen, dann ließe sich sagen, dass bei Artaud die Argumentation Mareys umgekehrt zurückkommt.

20 »So agiert das Auge in Synchronie mit dem Andreaskreuz des Filmprojektors bald als passiv rezipierendes, bald als aktiv reproduzierendes Organ. Und so ist die Materie des Kinobildes notwendig sinnlich und geistig zugleich. Der Sprung vom einen zum anderen vollzieht sich als Übertragung von einer Haut oder – technisch gesprochen – Projektionsfläche auf die andere, nämlich von der Licht reflektierenden Leinwand auf die Licht absorbierende und im darauf folgenden Dunkel reproduzierende Retina.« Wolf Kittler, S. 85.

»Das cinéma pur ist ein Irrtum, genau wie in jeder anderen Kunst das Bemühen auf Kosten der objektiven Darstellungsmittel zu ihrem Prinzip vorzustößen. Es ist ein ausgesprochen irdisches Prinzip, daß die Dinge auf unseren Geist wirken können vermittelt einer bestimmten Materialität, eines Minimums an substantiellen, hinreichend realisierten Formen.«<sup>21</sup>

Diesen Unterschied könnte man sehr vorläufig Körperlichkeit nennen. Wenn Artaud von der Transformation der Objekte im Kino schreibt, dann sind es tatsächlich nicht mehr Repräsentationen, sondern eigene Dinge, Verdoppelungen – oder Klone könnte man sagen –, die zwar eine Beziehung zu dem ersten Objekt haben, die aber nicht mehr vom ersten Objekt kontrolliert werden. Der virtuelle Raum der Leinwand ist hier also nicht so etwas wie die Zentralperspektive, die auf der Fläche der Leinwand den Raum nachahmt, sondern eher das Gehirn oder die Verdoppelung des Gehirns. Vielleicht ist das im Zusammenhang mit der sogenannten »Momentanstrahlung« zu verstehen, die Artaud in *Es gibt kein Firmament mehr* beschreibt.<sup>22</sup> Die »direkte und schnelle Sprache« des Kinos wäre dann tatsächlich eine Frage von Übertragungsgeschwindigkeit. In *Es gibt kein Firmament mehr* ist es eben die unendlich hohe, eine Art »Momentangeschwindigkeit«, die dazu führt, dass alles gleichzeitig am selben Ort sein kann: »Es ist, als ob sich zwei Welten ineinander-schöben. Als ob die Erde in den Himmel spränge.«<sup>23</sup> Deswegen gibt es kein Firmament mehr, die Sterne sind unendlich nah:

»UNGEHEURE ENTDECKUNG. DER HIMMEL MATERIELL ABGESCHAFFT: DIE ERDE EINE SEKUNDE VON SIRIUS ENTFERNT. ES GIBT KEIN FIRMAMENT MEHR. DIE HIMMELS-TELEGRAPHIE GELUNGEN. DIE INTERPLANETARISCHE SPRACHE HERGESTELLT.«<sup>24</sup>

Repräsentation und Wahrnehmung in einer Logik von Zeitintervallen und Geschwindigkeiten zu denken, kommt nicht ganz von ungefähr, sondern verläuft parallel dem Forschungsprogramm physiologischer Untersuchung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, in deren Zusammenhang die Trennung der Sinne zu denken ist.<sup>25</sup> Hermann von Helmholtz, einer der in dieser Geschichte zentralen Protagonisten, schreibt in *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*:

»Man hat die Nerven vielfach nicht unpassend mit Telegraphendrähten verglichen. Ein solcher Draht leitet immer nur dieselbe Art elektrischen Stromes, [...] Dennoch kann man, je nachdem man seine Enden mit verschiedenen Apparaten in Verbindung setzt, telegraphische Depeschen geben, Glocken läuten, Minen entzünden, [...] Wenn jede qualitativ verschiedene Wirkung der Art in verschiedenartigen Organen hervorgebracht wird, zu denen auch gesonderte Nervenfasern

21 Artaud: *Le Cinéma et l'abstraction*. In: Ders.: *ŒC*. Bd. III, S. 75f. Hier nach der Übersetzung von Frieda Grafe in: *Filmkritik* Bd. 13, Nr. 3, 1969, S. 197.

22 Artaud: *Es gibt kein Firmament mehr*. In: Ders. (Hg. von Bernd Mattheus): *Werke in Einzelausgaben 9, Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste, Bühnenstücke, Inszenierungspläne, Briefe*. München 2000, S. 77–89.

23 Ebd., S. 83.

24 Ebd., S. 82.

25 Vgl. Crary, S. 94ff.

hingehen müssen, so kann der Vorgang der Reizung in den einzelnen Fasern überall ganz derselbe sein, wie der elektrische Strom in den Telegraphendrähten immer derselbe ist, was für verschiedenartige Wirkungen er auch an den Enden hervorbringen möge.«<sup>26</sup>

In dem Moment, in dem dabei Nervenbahnen in Analogie zu Telegraphendrähten gedacht werden und die Endlichkeit ihrer Übertragungsgeschwindigkeiten messbar wird, steht entsprechend auch die Unmittelbarkeit von Erfahrung und Bewußtsein zur Debatte.<sup>27</sup> Zum einen hängt, wie direkt wir in der Gegenwart sind, davon ab, wie schnell die Nachrichten der Sinnesorgane das Gehirn erreichen könne:

»Glücklicher Weise sind die Strecken nur kurz, welche unsere Sinneswahrnehmungen zu durchlaufen haben, ehe sie zum Gehirn kommen, sonst würden wir mit unserem Selbstbewußtsein weit hinter der Gegenwart und selbst hinter den Schallwahrnehmungen herhinken.«<sup>28</sup>

Aber zum anderen führt das Bewusstsein – das Erkennen dieser Reize als etwas – gleichfalls Intervalle ein, die uns von Gleichzeitigkeit trennen. Dies wirft beispielsweise ein Problem auf, wenn entschieden werden muss, ob zwei Wahrnehmungen (z. B. Sehen und Hören) gleichzeitig oder nacheinander und in welcher Reihenfolge gewesen sind:

»Die Unvollkommenheit in der zeitlichen Vergleichung von Wahrnehmungen verschiedener empfindender Fasern scheint darauf zu beruhen, daß zwischen ihnen der Gedanke zum Bewußtsein kommen muß: ›Jetzt habe ich das erste empfunden, aber noch nicht das zweite. Jetzt auch das zweite.‹ Die Schnelligkeit des Besinnens ist aber keineswegs eine so große, wie es das Sprichwort: ›Schnell wie der Gedanke‹ vorauszusetzen scheint.«<sup>29</sup>

In dieser Logik ist prinzipiell die Kritik Artauds am Tonfilm zu verstehen: Weil Geräusch oder Ton die »Momentangeschwindigkeit« nicht erreichen, können sie nicht am selben Ort sein wie das Kinobild. Das Geräusch kommt daher immer nur aus den Lautsprechern. Aber noch schlimmer, der Ton und insbesondere die Sprache unterbrechen die Geschwindigkeit, mit der der Film wirkt, und hegen ihn wieder in das Gebiet der Repräsentation ein. Und an dieser Stelle liegt der Unterschied seiner Auffassung zum Programm einer reinen Wahrnehmung, in der es eh keine Dinge gibt, sondern nur arbiträre Signale, die uns von irgendwoher erreichen, »farbige Flächen« einer »unschuldigen Wahrnehmung«.<sup>30</sup> Vielmehr ist es gerade diese Logik der Repräsentation, die die Dinge zerteilt, in die »reinen Wahrnehmungen«

26 Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863, S. 222.

27 Vgl. Christian Kassung, Albert Kümmel: Synchronisationsprobleme. In: A. Kümmel (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003, S. 145f.

28 Hermann von Helmholtz: Über die Methoden, kleinste Zeittheile zu messen, und ihre Anwendung für Physiologische Zwecke. In: *Königsberger Naturwissenschaftliche Unterhaltungen Bd. 2, Nr. 2, 1851, S. 189*.

29 Helmholtz 1851, S. 171.

30 Cray, S. 100.

und das, was ein Bewußtsein daraus macht. Momentangeschwindigkeit dagegen wäre, wenn sich die zwei Welten selbst tatsächlich ineinanderschöben. Tonfilm ist also unmöglich. Aber: Tonfilm ist auch unvermeidlich.

### Der Dibbuk

Im April 1929 treffen weitere Schreckensnachrichten über den Siegeszug des Tonfilms in Nizza ein.<sup>31</sup> Artaud kündigt also, zwei Wochen, nachdem er den sprechenden Film rundweg abgelehnt hatte, an, dass er ein Drehbuch mit Geräuschen und Sprache schreiben wird. Und zwar wird dies eine Adaption des Theaterstücks *Der Dibbuk* sein. Darin werden Szenen der Besessenheit und die Beschwörungen des Geistes im Filmdrehbuch durch Schreie und enteignete Stimmen umgesetzt werden.<sup>32</sup> Diese Geschichte scheint dem zu genügen, was Artaud in einem folgenden Brief als Programm ausgibt:<sup>33</sup> Es ist zwar schrecklich, aber man muss ja von irgendwas leben. In ein zwei Jahren wird niemand mehr einen stummen Film sehen wollen. Die Leute aber, wie er, die wissen, was der wahre Film ist, müssen nun also dem »Vieh ihr Futter Sprache geben«, aber sie können an diesen Filmen gleichzeitig die Absurdität des »stummen nicht-stummen Kinos« aufzeigen. »Man muss eben der Menge folgen, um sie zu leiten. Ihr alles überlassen, um ihr alles wieder wegzunehmen.«<sup>34</sup>

Artaud schreibt, dass auch das Drehbuch schon fertig ist, es muss nur noch abgetippt werden. Es bleibt bis jetzt unauffindbar. Trotz allem würde ich gerne auf den Dibbuk genauer eingehen. Das Wort Dibbuk wird in der Regel mit Umklammerer oder Anhafter übersetzt. Eine Seele, deren Körper stirbt, die aber diese Welt aus irgendwelchen Gründen nicht verlassen kann, haftet sich an einen anderen Körper an. Dies äußert sich dadurch, dass dieser andere Körper nun mit der Stimme des Gestorbenen spricht. In dem Theaterstück, geschrieben von Schlomo Seinwel Rappoport unter dem Pseudonym An-Ski,<sup>35</sup> geht es um einen Mann und eine Frau, deren Ehe vor ihrer Geburt von ihren beiden Vätern per Handschlag besiegelt wurde. Da aber der Vater des Mannes vorzeitig gestorben ist, wird diese Verpflichtung nicht eingehalten, denn wegen einer hohen Mitgift soll sie mit jemand anderem verheiratet werden. Der junge Mann, der am gleichen Ort weilt, sich aber nie als derjenige offenbart hat, dem sie eigentlich versprochen gewesen wäre, stirbt daraufhin vor Kummer. Als Dibbuk sucht er die Frau heim und indem

31 Besonders ist dies wohl ein Brief des Regisseurs Jacques Feyder aus Amerika gewesen, der am 28. März in *Pour vous* abgedruckt wurde. Vgl. Kapralik, S. 102. Und: Artaud an René Allendy, Nizza, 6. April, 1929. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 156.

32 Artaud an Yvonne Allendy, Nizza, 10. April, 1929. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 157–159.

33 Artaud an Yvonne Allendy, Nizza, 19. April, 1929. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 162–164.

34 Ebd., S. 164. Übersetzung nach: Frieda Grafe: *Gegen die Sprache und den GEIST. Antonin Artaud und das Kino*. In: *Filmkritik* Bd. 13, Nr. 3, 1969, S. 159.

35 An-Ski: *Der Dibbuk*. Frankfurt a. M. 1989.

er nun durch ihren Körper spricht, verhindert er ihre Hochzeit. Daraufhin schaltet sich der tote Vater als Geist ein und beklagt beim Rabbi des Dorfes die Nichteinhaltung des Vertrags. Es kommt zu einem Verfahren vor dem Thora-Gericht, zu dem die beiden Väter erscheinen. Der Geist des toten Vaters nur als Stimme:

»Erster Beisitzer: Ich höre eine Stimme, aber keine Worte ...

Zweiter Beisitzer: Ich höre Worte, aber keine Stimme ...«<sup>36</sup>

Zwar beschließt das Gericht einen Vergleich, indem der lebende Vater die Hälfte seines Vermögens den Armen spenden muss und dafür der tote Vater kraft seiner Autorität den Sohn dazu bringen soll, die Frau zu verlassen. Jedoch der Dibbuk weigert sich, das zu tun und muss also mit Gebeten und dem Lärm des Schofar ausgetrieben werden.<sup>37</sup> An dem Tag aber, an dem die Frau nun endlich verheiratet werden soll, geht sie noch einmal auf den Friedhof und hört dort die Seele des toten jungen Mannes, die spricht:

»Deinen Leib habe ich verlassen, nun will ich zu deiner Seele kommen«

Dazu verfügt die Regieanweisung:

»Chanan [der tote Mann, jpm] erscheint als Projektion – oder als Schatten – an der Wand.«<sup>38</sup>

Darauf stirbt die Frau mit den Worten:

»Ein großes Licht ergießt sich ringsum ... Ich bin auf ewig mit dir verbunden, der du mir bestimmt warst ... zusammen schweben wir immer höher, immer höher, höher ...«<sup>39</sup>

Ich würde gerne die Idee verfolgen, dass dieses Stück gelesen werden kann als Art-auds Modell des Tons im Kino, des »audiovisuellen Kontrakts«, den Walter Murch bezeichnenderweise als Verheiratung von »Queen Sound« und »King Sight« beschreibt.<sup>40</sup> Das Resümee dieses Modells wäre: Es gibt keine reinen Sinne: keinen reinen Ton, keine reine Visualität usw. Und, zumindest in dieser Welt, keine reinen Seelen. Eine pure Strukturalität wird hier unterlaufen von Phänomenen der Anhaftung, wie man mit dem Dibbuk sagen könnte, oder des Klebens. Sprechen ist an Körper gebunden, gesprochene Worte an Stimme. Es können zwar Ablösun-

36 An-Ski, S. 59.

37 Das Schofar ist ein gebogenes Widderhorn, das zu bestimmten rituellen Anlässen geblasen wird. Die mit ihm produzierten Geräusche/Töne werden häufig in Kategorien der Stimme beschrieben. Theodor Reik hat 1928 eine psychoanalytische Deutung des Schofar-«Klangs» vorgelegt, an die immer wieder angeknüpft wurde, Jacques Lacan zum Beispiel verweist bei seiner Konzeption der »Stimme« im X. Seminar auf Reik. Vgl. Theodor Reik: *Das Ritual. Psychoanalytische Studien*. Leipzig, Wien, Zürich 1928, S. 201–330. Und: Slavoj Žižek: Der audiovisuelle Kontrakt – der Lärm um das Reale. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Bd. 43, Nr. 3 (1995) S. 521–533.

38 An-Ski, S. 68.

39 An-Ski, S. 69.

40 Walter Murch: Foreword. In: Michel Chion: *Audio-vision. Sound on screen*. New York 1994, S. VII f.

gen geschehen, aber dies setzt eine ganze Reaktionskette von Verklumpungen und Zerteilungen in Gang, die gelöst oder notfalls ausgetrieben werden müssen. Die Stimme des Dibbuk, und eben nicht nur der Geist, heftet sich an einen fremden Körper. Die ruhelose Seele des toten Vaters ist zerteilt in Worte und Stimme. Das Verhängnis der Geschichte vom Dibbuk besteht offensichtlich darin, dass diese klebrige Struktur dazu führt, dass die zwei Liebenden sich immer verpassen, (und so wäre das dann in dieser Lesart auch mit dem Ton und dem Bild im Film, die nie gleichzeitig sein können) weil sie nie einfach sie selber sind: Sie sind gebunden an Verträge oder Versprechen, die vor ihnen gemacht wurden, deren Erfüllung ihnen aber vorbestimmt ist. Nur wird dies durchkreuzt durch verschiedene Strukturen – ökonomische, religiöse usw. Verbinden können sie sich nur im Jenseits, um den Preis ihres Todes.

Und das heißt für den Tonfilm letztlich auch, dass die Unmöglichkeit nicht auf den »sprechenden Film« im engeren Sinne zu begrenzen ist. Der Unterschied zwischen »film sonore«, also die Begleitung von Filmen mit Musik und Geräuschen, und »film parlant« mit Dialogen ist, insbesondere im französischen Diskurs dieser Zeit, eine bedeutende Differenz,<sup>41</sup> und die Auseinandersetzung Artauds mit dem Tonfilm verläuft über diese Schwelle. Aber die sprechenden Köpfe des Tonfilms sind absurd wegen des Versprechens, das Tonfilm macht, als der technische Abstand zwischen Grammophon und Film gegenstandslos wird. Dass während eines Films Sprechen zu hören ist, das eventuell sogar etwas bedeutet, wird in dem Augenblick zum Problem, in dem es mit dem Bild als zentral kontrollierte Identität auftritt. Das Bild-Ton-Verhältnis produziert so die Teilungen, die das »wahre Kino« Artauds gerade überwinden sollte:

»[T]he significant divide does not run between sound and image; it splits the sound track itself. [...] The sound track itself has become the battlefield between speech and noise, [...] Baudelaire once wrote about the tyranny of the human face. With the regressive coalescence of face and voice in the talkies, this is multiplied by the tyranny of human speech. The talkies implement the taming of the sound by the dialogue; they reterritorialize the voice within the face on screen by means of personalizing the sound.«<sup>42</sup>

Was Dennis Hollier in seiner Lektüre Artauds hier über Gesichter und Stimmen sagt, ist meines Erachtens nur der Höhepunkt dessen, was sich ebenso über Dinge und »ihre« Geräusche sagen ließe. Oder, andersherum gesagt: Dinge können in gewisser Hinsicht Gesichter werden. Und genauso ist es auch die Tonspur, die die Bilder zerreißt.

41 Zu »cinéma sonore« vs. »cinéma parlant« vgl.: Charles O'Brien: *Cinema's Conversion to Sound*. Bloomington, Indiana 2005, S. 64–81. Und: Noureddine Ghali: *L'Avant-Garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris 1995, S. 305ff.

42 Denis Hollier: *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*. In: *October* Nr. 80, 1997, S. 31f.

### Die Revolte des Metzgers

Ungefähr ein Jahr nach seinem Vortrag im *Studio 28*, genauer im Juni 1930, veröffentlicht Artaud in der *Nouvelle Revue Française*, ein weiteres Tonfilmdrehbuch. Es ist also nicht nur erhalten, sondern auch veröffentlicht, jedoch: nicht verfilmt. Es trägt den Titel: *Die Revolte des Metzgers*.<sup>43</sup>

Es gibt darin auch so etwas wie eine Geschichte: Das Personal dieses Film wird gebildet von einem Verrückten und einem Metzger, die um eine Frau konkurrieren, ausserdem einem Gigolo und seiner Geliebten. Der Film beginnt in einem Café, wo die Frau und der Verrückte verabredet sind, sich aber verpassen. Dann rasen der Metzger, das Paar und der Verrückte in einem Taxi zum Schlachthof. Gleichzeitig rast der Wagen der Metzgerei auch dorthin und sammelt unterwegs die Frau ein, die sich gerade auf der Flucht vor der Polizei befindet. Bei der Ankunft verwandelt sich die Frau in einen toten Rinderkörper und soll nun vom Metzger zerlegt werden. Und er beginnt auch damit, ihre Arme liegen schon abgeschnitten in einem Korb. Da revoltiert der Metzger und sieht sich nun auf seine Hochzeit mit eben dieser aber wieder unzerschnittenen Frau versetzt.

Es ließe sich einiges über diese Geschichte sagen, ein Aspekt ist jedoch hier unbedingt zu bemerken: Das Bild des Fleischzerschneidens verweist auf ein zentrales Motiv in der Konzeption Artauds vom Körper und den Sinnen. Der Begriff Fleisch taucht bei Artaud dort auf, wo Geist und Körper voneinander getrennt werden,<sup>44</sup> und das läuft wiederum parallel, so lese ich das bei Derridas Bemerkungen zu Artauds »Theater der Grausamkeit«, mit der Abtrennung des Worts – das auch geschrieben sein könnte – von der Stimme.<sup>45</sup> In der Perspektive des hier hervorgehobenen medienarchäologischen Zusammenhangs von Kino und Physiologie jedoch erscheint Fleisch um einiges konkreter. Schließlich sind die Erkenntnisse über die Funktionsweise und die Übertragungsgeschwindigkeit von Nerven hauptsächlich an auseinanderpräparierten Tieren gewonnen worden. Film-Schneidetische und Sezirtische liegen also in dieser Hinsicht nicht weit voneinander entfernt.<sup>46</sup> Das dumme Vieh, dem man das »Futter der Sprache« vorwerfen muss, um ihm dann alles wieder zu nehmen, so wie ich Artaud oben zitiert hatte, wird in diesem Film einem fortlaufenden Zerlegen von Sehen und Hören ausgesetzt.

Dass eine Stimme ein Gesicht oder ein Ding ein Geräusch an sich reißt, soll in diesem Film durch eine formale Strategie verunmöglicht werden, die Artaud wie folgend beschreibt:

43 Artaud: *La Révolte du Boucher*. In: Ders.: *ŒC*. Bd. III, S. 46–52.

44 Jacques Derrida: *Die soufflierte Rede*. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 2003, S. 286f.

45 Jacques Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 2003, S. 361.

46 Ich danke Bernhard Siegart für diesen Hinweis.

»Man wird in diesem Film eine Organisation der Stimmen und Geräusche finden, die sie als sie selbst nimmt und nicht als physische Konsequenz einer Bewegung oder einer Handlung, das heißt ohne Übereinstimmung mit den Ereignissen. Geräusche, Stimmen, Bilder, Unterbrechungen der Bilder, alles das gehört der selben objektiven Welt an, wo es vor allem die Bewegung ist, die zählt.«<sup>47</sup>

Was das bedeuten könnte, wird besonders deutlich in der Szene im Café, in der der Gigolo den Verrückten provozieren will:

»Der Verrückte betrachtet ihn mit unheilvollem Ausdruck und als der Gigolo sich nähert, verpasst er ihm einen Faustschlag mitten in die Fresse, dabei, ohne die Stimme zu heben, sagt er ihm:

Achtung, deinen Kopf soll der Metzger holen.

In diesem Moment lässt der Garçon sein Tablett fallen.

Der donnernde Lärm des Tablettts macht auf den Verrückten einen schrecklichen Eindruck. Der Gigolo wird von seinen Händen plattgemacht. Und als das ganze Café aufgestanden ist und auf ihn zukommt, hat der Verrückte auf einmal einen Moment der Leere, während dessen alles fest wird, und man hört den Lärm des Fuhrwerks der Metzger, das morgens mit den Hufschlägen über den Asphalt rattert. Dann beginnt wieder der Lärm des Cafés. Der Verrückte hat seinen Geist wiedergefunden, aber vor seinen Augen die Vision des rollenden Wagens, der rumpelnd über eine Ecke der Leinwand fährt, ähnlich den kleinen Bildern, die sich in dunklen Zimmern über die Decke bewegen, durch das Licht, das durch die Zwischenräume der Vorhänge fällt.«<sup>48</sup>

Wenn es hier keine Logik der physischen Konsequenzen gibt, so gibt es hier aber umso mehr eine Logik der Sequenz: Es gibt nicht nur aufeinanderfolgende Bilder, sondern ebenso folgt ein Geräusch auf ein Bild oder auf ein anderes Geräusch, sogar das Anhalten des Bildes kann auf eine Handlung folgen (»auf einmal wird alles fest« lese ich so). Die Simultaneität von Ereignis im Bild und dem Geräusch, das es auslöst, wird konsequent unterbrochen, die Verknüpfungen, die sich aus den aufeinanderfolgenden Ereignissen ergeben, werden durch folgende Verbindungen wieder gelöst.<sup>49</sup> Sergej Eisenstein und Co. entwerfen mit der Kontrapunkt- oder Asynchronismusforderung auf der Basis des technischen Synchronismus von Bild und Ton ein alternatives Modell zum Illusionismus des Tonfilms, das ganz grob gesagt, so funktioniert: Die simple Verschmelzung von Bild und Ton wäre eine zu einfache Ideologie. Aber wenn diese Elemente in ihrer Heterogenität aufgefasst und verwendet werden, lässt sich ein Verhältnis herstellen, das dialektisch genannt werden könnte, in dem sie doch wieder zusammenfinden können.<sup>50</sup>

47 Artaud: *La Révolte du Boucher*. In: Ders.: *CÉC*. Bd. III, S. 47. Übersetzung von mir.

48 Ebd., S. 47f. Übersetzung von mir.

49 Vgl. Wolf Kittler, S. 93.

50 Vgl. Sergei M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori V. Alexandrov: *The sound film: a statement from the U.S.S.R.* In: *Close Up* 3, 1928, S. 10–13. Hier nach: Elisabeth Weis, John Belton (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York 1985, S. 83–85. Vgl. dazu auch: Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M., 1997, S. 116.

Dagegen scheint mir, dass bei Artaud die Vorstellung, es könnte ein Medium geben, das die Trennung von Sehen und Hören wieder in einer Einheit aufhebt, mit allen Mitteln ausgebremst wird. Das Phantasma eines Innen des Kinos, in dem die Grenze zwischen Subjekt und Objekt ausgelöscht wäre, wird hier radikal der Äußerlichkeit preisgegeben. Ja, der Tonfilm ermöglicht die Organisation von Bildern und Sprache und Geräuschen auf einer Ebene. Artaud nennt sie, nach dem Vorbild der Geschwindigkeit des Stummfilms, die »visuelle Ebene«.<sup>51</sup> Aber – abgesehen von der Schnelligkeit der Sequenz, der schnellen Brüche in den Folgen, ist es nun eine schwere, langsame Ebene des Kinoraums, die hier ausgestellt wird:

»Der Metzgermeister [...] öffnet [...] den Mund, während man durch die verstärkte Stimme des Lautsprechers eine Stimme hört, die an seiner Stelle sagt:

*In einer Unterbrechung der Bilder sprechend.*

Ich habe genug davon, Fleisch zu schneiden, ohne es zu essen.

«<sup>52</sup>

Kaum dass sich andeutet, der (Film-)Metzger würde sprechen können, da wird sein Bild schon gestoppt. Und hier zeigt sich die Logik der Anhaftung, die Stimme des stillgestellten Metzgers haftet sich sofort dem Lautsprecher an.

Was Artaud mit *Die Revolte des Metzgers* versucht, ist, Tonfilm zu nutzen, um einen Raum des Kinos aufzuspannen, bzw. laufend einen neuen Raum mit neuen Verknüpfungen. Aber dies stellt sich, so wird Artaud später konstatieren, als vergeblich heraus. Es wird nun immer nur das Kino sein. Der Tonfilm beweist, dass das Kino überhaupt seine Versprechungen nicht halten kann, die Bilder, die sich loszulösen schienen, können nicht bestehen. 1933 wird Artaud in einem Artikel mit dem Titel *Das vorzeitige Alter des Kinos* endgültig mit dem Kino abschließen:

»Abgesehen davon, daß die Erläuterungen des Wortes seit dem Sprechfilm die unbewußte und spontane Poesie der Gedanken anhalten, zeigen die Illustration und die endgültige Abschließung des Bildsinns durch das Wort die Grenzen des Kinos. Die angebliche mechanische Magie eines konstanten Schnurrens hat nicht standgehalten vor dem Halteschlag des Wortes, welcher uns jene mechanische Magie als Resultat einer rein physiologischen Überraschung der Sinne enthüllt hat.«<sup>53</sup>

Ja, das sprechende Kino ist ein Monster, eine Zusammensetzung heterogener Elemente. Ton- und Bildspur teilen die Sinne in der Ankündigung, sie *vor* jeder Repräsentation wieder zusammzusetzen. Und es ist ein schreckliches Monster, weil dieses Versprechen nie einzulösen sein wird.

51 Artaud: *La Révolte du Boucher*. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 46.

52 Ebd., S. 51. Übersetzung von mir.

53 Artaud: *La Vieillesse Précoce du Cinéma*. In: Ders.: *CEC*. Bd. III, S. 95–99. Übersetzung nach: Wolf Kittler, S. 95.