
Poesie und Animationsfilm: Wahlverwandtschaften?

von Pascal Vimenet

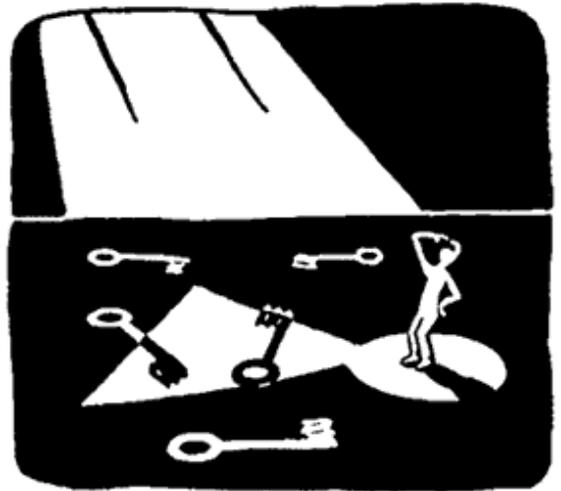


Illustration: Séverine Leibundgut

„Dichter sein heisst nicht, sich Dinge auszudenken, sondern ihnen Bedeutung beizumessen“

Thomas Mann

Das Wort „Poesie“

Die folgenden Zeilen beanspruchen nicht den Status einer theoretischen Schrift, es sind vielmehr verstreute Notizen, zu denen die Hoffnung den Antrieb gegeben hat, dass sie einmal die Grundlage für eine solche Arbeit bilden. Nichtsdestoweniger soll bei der Erörterung der Beziehung zwischen Poesie und Animationsfilm - eines häufig nur angeschnittenen, aber selten genauer untersuchten Themas – eine absolut strenge Methodik als Richtschnur dienen.

Sprechen die Wörter für sich? Teilen sie uns also sogleich mit, was sie sind? Anders gesagt, vermögen sie, kaum ausgesprochen oder geschrieben, unmittelbar ihre tiefe Bedeutung zu offenbaren? Nichts ist fraglicher. Auch wenn sie anscheinend bezeichnen und klären, erzeugen sie gleichzeitig eine Undurchschaubarkeit, die verglichen mit dem aufgedeckten Inhalt um einiges stärker ist. Und dies scheint ganz besonders auf das Wort „Poesie“ zuzutreffen.

In seiner Prägnanz scheint es auf den ersten Blick völlig klar zu sein. Jeder weiss oder glaubt zu wissen, was damit gemeint ist. Doch wenn man es genauer betrachtet, was bezeichnet es dann wirklich? Hinter diesem einfachen und kurzen Wort drängt sich, gleich einer Menge hinter einer Türe, ein wirrer, schwer fassbarer, fast unergründlicher Haufen zusammen...

Verschiedene Autoren haben sich darin versucht, es zu definieren. Einige, die sich der Fallstricke, die dieses Wort bereithält, bewusst waren, haben es überraschend anzugehen versucht, indem sie seine Bedeutung zurückhielten: *„Man weiss nicht, worin das Wohlgefällige besteht, das Gegenstand der Poesie ist (Pascal).“* Andere, des Problems nicht

minder bewusst, haben es mit einer direkteren, wenn auch genauso verallgemeinernden Taktik probiert: *„Poesie ist harmonische Beredsamkeit (Voltaire).“* Weniger bekannte Prosaschriftsteller haben Definitionen gegeben, die in ihrer Antiquiertheit etwas lächerlich wirken, denen aber das Verdienst zukommt, an eine erste Bedeutung zu erinnern: *„Die Kunst, Werke in Versform abzufassen (Littre).“* Die Schriftsteller der Romantik haben sein paradoxes Wesen herausgestrichen: *„Die Poesie ist das absolute Wirkliche (Novalis).“* Moderne Autoren haben einen neuen Zugang zu finden versucht, indem sie anderes darin mitschwingen liessen: *„Die Malerei ist im Grunde das, was man Poesie nennt (Prévert)“*, oder seine Lebensnotwendigkeit und deren Unmöglichkeit veranschaulichten: *„Da, wo andere Werke vorlegen, beabsichtige ich nichts anderes, als meinen Geist zu zeigen. Das Leben besteht im Verbrennen von Fragen (Artaud).“* Einigen ist es gelungen, seine undefinierbarkeit zu erläutern: *„Das entscheidende und für immer unbekannte Gut der Poesie ist, so meinen wir, ihre Unverwundbarkeit. Diese ist so vollkommen, so stark, dass der Dichter, als Mensch des Alltags, im Nachhinein zum Nutzniesser dieser Eigenschaft wird, deren nicht verantwortlicher Träger er nur gewesen ist. Von den Inquisitionsgerichten bis zur neueren Zeit hat offenbar das zeitliche Böse eine Teresa von Avila so wenig wie einen Boris Pasternak letzten Endes in die Knie zwingen können (René Char).“*

Und anhand dieser Beispiele zeigt sich, dass die Definition dieses Begriffs durch die Autoren selbst im Laufe des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels immer wieder neu gefasst worden ist. Nebenbei und im weiteren Sinne bedeutet dies, dass jede neue Betrachtungsweise der Geschichte der Gattungen und Formen Rechnung zu tragen

hat. Sie verlangt zudem, dass man die Stellung des Animationsfilms in diesem Strom der Geschichte und den Augenblick seines Aufkommens bedenkt. Es ist gewiss nicht ohne Belang, dass der Animationsfilm Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist (Reynaud, Melbourne, Cooper, Cohl...), als neues Ausdrucksmittel, aber auch eingebettet in ein Kontinuum, in dem allein schon in Bezug auf die französische Poesie beispielsweise die Namen der Pléiade, der Klassiker und der Romantik erstrahlen.

Wenn wir uns nun bei dieser primären Definition aufhalten, dann deshalb, weil mir die übliche Ausserachtlassung der Grund für eine Verschwommenheit und für eine auf einem Klischee beruhenden Oberflächlichkeit zu sein scheint: „Das ist poetisch“, bezeichnet in verflachender Weise, was „schön, leicht, künstlerisch“ ist oder einen ergreifenden Eindruck vermittelt. Das Wort „Poesie“ - wie das Wort „surrealistisch“, das immer mehr bei jeder Gelegenheit als Äquivalent für „fantastisch“ verwendet wird – wird so abgenutzt und dient der Übertünchung. Man verwendet es dann, um sich das Nachdenken zu ersparen. Indem man alles und jedes Poesie oder poetisch nennt – eine Idee, einen Text, einen Film, ein Bild, ein Musikstück -, entzieht man sich der Anstrengung der Definition.

Diese Anstrengung könnte uns aber dabei dienlich sein, mindestens zwei Fragen zu beantworten. Inwieweit lassen sich die grundlegenden Definitionen, welche die literarische Poesie von sich selbst gegeben hat, möglicherweise auf den Animationsfilm anwenden? Und in welchen Formen würde die Poesie dort erscheinen?

Anders gesagt, aus der Definition der geschriebenen poetischen Rhetorik könnte man eine zweite, identische oder verwandte, ableiten, die sich auf den Animationsfilm anwenden liesse. Sie würde nach dem Wesen des Bildes des Animationsfilms, nach den Elementen, den Stilfiguren fragen, und zwar in der ihm zugehörigen historischen Perspektive.

Dann kann man bestimmt sagen, dass die wesentliche Beziehung, die sich zwischen Poesie und Film oder Poesie und Animationsfilm ergibt, auf der ungeheuren Kraft der Poesie beruht, jene *mächtige Erzeugerin von Bildern* zu sein, den schönen Chimären unserer Phantasmen. Fragt man also nach den Wurzeln des Wortes „image“, Bild (*imago* auf lateinisch, *eikōn* auf griechisch), tritt seine verborgene Rhetorik und Bedeutung zutage, um so unserer Definition Nahrung zu geben: Das Bild - der Reihe nach Schmuck der Rede (Vergleich), Symbol (Übersetzung), Ausdruck des Begehrens (Dramatisierung) - ist der bewegte Nuancenträger dieser Genese, bei der sich manchmal die Poesie herauskristallisiert.

Damit deckt sich diese hellsichtige Bemerkung von Pierre Reverdy: *„Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes: Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, sondern nur aus der Annäherung zweier voneinander mehr oder weniger entfernter Realitäten (...). Umso entfernter und treffender die Beziehungen von zwei einander angenäherten Realitäten sind, desto stärker wird das Bild sein, desto mehr emotionale Kraft und poetische Wirklichkeit wird es besitzen.“*

Ohne alle Fragen zu klären, die sich in diesem Zusammenhang ergeben, berechtigen diese Zeilen von Reverdy, so scheint mir, zu einer Definition, die für die Poesie des Worts als auch des Kinos gleiche Gültigkeit besitzt, und indirekt bringen sie das grundlegende alchemistische Verfahren des Kinos, die Montage, zum Ausdruck.

Doch da zeigt sich zweifellos ein Unterschied zum Film. Die Montagetechnik spielt bekanntlich im Animationsfilm eine weniger grosse Rolle. An deren Stelle tritt häufig die innere Metamorphose des Bildes, d. h. der temporale Ablauf der Veränderung, d. h. die Zeit, die das Bild zu seiner Veränderung benötigt. Somit liesse sich sagen, dass die poetische Wirklichkeit im Animationsfilm aus den Gegensätzen von Wirklichkeiten entsteht, die die Montage *oder* die Metamorphosen schaffen. Und sicherlich

stimme ich da mit gewissen Feststellungen Marcel Jeans überein: „*Ich habe mich lange gefragt, aufgrund welcher Prämissen man die Animationsfilme poetisch genannt hat. Ich habe mich lange gefragt, wie dieser Zusammenhang zwischen Poesie und Animationsfilm hatte entstehen können, um schliesslich von so vielen Leuten anerkannt zu werden. Auf diese Fragen will ich hier eine Antwort wagen. Wenn der aus Indien gebürtige Kanadier Ishu Patel *Bead Game* (1977) dreht, wenn er die Geschichte der Kriegsführung mittels ein paar Perlen aufzeigt, wenn er in einer einzigen Bewegung geschickt von einer Form zur anderen übergeht, tut er dies, um eine Reihe von Annäherungen zu schaffen, die zusammen ein einziges Bild ergeben: das des Krieges und seiner letzten Konsequenz, der Apokalypse. Das ist es, was man poetisch nennt; die Fähigkeit des Animationsfilms, mit geringsten Mitteln und in kürzester Zeit viel zu sagen. In einem seiner bekannten Sprüche kennzeichnet übrigens der amerikanische Schriftsteller Charles Bukowski den Unterschied zwischen Prosa und Poesie so: Die Poesie sagt viel und ist schnell gemacht; die Prosa kommt nicht weit und braucht Zeit.*“



Une nuit sur le Mont Chauve (Alexandre Alexeïeff, 1933) © Svetlana Alexeïeff Rockwell – Cinédoc)

Doch wird mit dieser Definition all dem Rechnung getragen, was der Animationsfilm an dem hervorgebracht hat, was wir etwas blindlings mit dem Wort

„poetisch“ bezeichnen? Schliesst sie ein, was – scheinbar zufällig – hervortritt, wenn man sich jenen Passagen oder Bildern oder Bruchstücken überlässt, die uns bewegt und für immer geprägt haben: der mechanische Tanz der Puppe aus *Le Petit Soldat*, das majestätische und erotische Kreisen des weiblichen Körpers aus *Une Nuit sur le Mont Chauve*, die chromatischen Strahlungen in *Komposition in Blau*, das keilförmige Glänzen in *Blinkity Blank*, die Genauigkeit, mit der das Gesicht Akakij Akakijewitschs in *Der Mantel* beschrieben wird? Ich glaube, nein.



Akakij Akakijewitsch untersucht seinen Mantel, Skizze für *DER MANTEL* (Iouri Norstein, 1994), ©Fondation Iouri Norstein

Mir scheint, dass eine andere Dimension übersehen wird oder dass sich da etwas subtil einzuschleichen versucht, das nicht unbedingt mit dem metamorphen Bild und seiner Symbolik zusammenhängt. Es gibt gewisse feste Einstellungen, die von aufblitzender Schönheit sind: „*Der Knopf eines Stehkragens im Schweinwerferlicht, und in hundertfacher Vergrößerung projiziert, wird zu einem leuchtenden Planeten. Ein völlig neuer Lyrismus des veränderten Objekts ist geboren. (...) Wahr empfinden und es auch zu tun wagen* (Fernand Léger).“ Warum sollte dies beim Animationsfilm nicht auch so sein?

Bestimmte Szenen rufen hingegen eine Empathie hervor, ein Angezogenensein vom vorbeiziehenden Bild, nicht unbedingt vom Bild selbst. Als würde sich das Bild dann das Medium selbst dienstbar machen würde, als Vektor seiner Poetik. Das Bild nutzt den eigentlichen Kern des Mediums, das, was es so gut hervorbringen vermag: *„Diese Art von immerzu zerrinnender Wesenhaftigkeit wird mehr oder weniger schnell und mehr oder weniger bewusst (mehr oder weniger poetisch) das ganze Kino ausmachen: seine narrative Möglichkeit. Und bis hin zu seiner Bemühung um Realismus. Ich wiederhole das wenige, was ich verstanden habe: Die Zeit hat sich, zum ersten Mal, in die Bilder eingedrängt, nicht die Bewegung. Sie wird das ganze Kino ausmachen. Seine Poetik und seine Form selbst (Jean-Louis Schefer).“*

Mit diesem Parameter der Zeit hatte sich früher schon André Bazin befasst, als er das Wesen des Animationsfilms umriss: *„Das Schauspiel als solches beruht also auf der Faszination durch die auftauchenden Formen, die frei und im Entstehen begriffen sind. Diese Entdeckung stimmt übrigens auf unerwartete Weise mit der interessantesten Tradition des Zeichenfilms überein, jene, die, ausgehend von Émile Cohl (namentlich mit Les joyeux microbes), doch auf Fischinger, Len Lye und vor allem McLaren hat warten müssen, um wieder lebendig zu werden. Diese Auffassung gründet den Zeichenfilm nicht auf die nachträgliche Animation einer Zeichnung, die praktisch für sich allein bestehen könnte, sondern auf die Veränderung der Zeichnung selbst oder genauer: auf seine Metamorphose. Die Animation ist dann nicht reine logische Umwandlung des Raumes, sie ist zeitlicher Natur. Es ist ein Keimen und Spriessen. Die Form bringt die Form hervor, ohne sie je zu erklären.“*

Könnte dieser Parameter der Zeit, also nicht nur der Bewegung, darüber hinaus nicht auch für die neuen Formen gelten, zu denen die Poesie im Laufe des 20. Jahrhunderts gefunden hat – und somit auch für diese Geschichte, von der sie abhängt und die sie unablässig umformt: Formalismus, Dadaismus,

Surrealismus, Futurismus, poetischer Realismus oder Oulipo?

Aus diesen einleitenden Bemerkungen ergeben sich, so scheint mir, zahlreiche Fragen: Welchen Strukturvergleich könnte man wagen zwischen literarischer Poesie und dem, was man Poesie des Animationsfilms nennt? Entsprechen sie sich genau, oder entspringen sie spezifischen Welten? Gehören Sie zu Bereichen, die in Wechselbeziehung stehen? Und welches sind die Merkmale der Poesie im Bereich des Animationsfilms?

Über den Alexandriner hinaus...

André Martin hatte seinerzeit in einigen seiner Artikel diese Frage eines möglichen Vergleichs der beiden Ausdrucksformen gestellt - der literarischen und des Animationsfilms - und genau auf etwas hingewiesen, was wir jetzt erörtern möchten: *„Während Rimbaud oder Apollinaire dem Wort ungeheure Kräfte zugesprochen haben, wagt die Kinopoetik nichts, was über den Alexandriner hinausgeht. Die Einstellungen von Flaherty, dem grössten Bukoliker der Leinwand, sind lang wie Strophen des „Rolandslieds“. (...) Zahllose Schwierigkeiten hemmen die Entwicklung der Ausdrucksform des Films. Da ist zuerst der Widerstand der so gutgläubigen Zuschauer, die nicht ohne einige gelungene Überleitungen und Bezeugungen vom „Roman de Renart“ zur „Saison en enfer“ übergehen können. (...) Dann lässt sich die Automatische Schreibweise nicht in einer Kunst praktizieren, die ihrem Wesen nach der Abstimmung und Vorbereitung bedarf. (...) Glauben Sie wirklich, dass man von unseren erprobten ‚Langfilmern‘, von unseren Kritikerorakeln die bewegende Überraschung eines geheimnisvollen Haikus erwarten darf.“*

Ist diese Fragestellung eines André Martin heute noch angebracht? Ist sie überholt, weil einige Regisseure und ‚Langfilmer‘ später, nach 1956, erreicht haben, wovon André Martin träumte, was er

aber noch nicht gesehen hatte? Ist sie überholt, weil sie auf eine Definition eingeschränkt ist, die einer gar komparatistischen Argumentation viel, vielleicht zu viel, Platz einräumt? Ist in den einzelnen, elegant eingestreuten Begriffen „Alexandriner“, „Automatische Schreibweise“ oder „Haiku“ nicht, wenn auch unterschwellig, die Definition einer möglichen theoretischen Erweiterung enthalten, mit der sich nachweisen liesse, dass der Animationsfilm – damit er als poetisch bezeichnet wurde - Gattungen, Formen oder rhetorische Figuren der Poesie übernommen oder nachgeahmt hat (Oden, Elegie, Epos, Epigramm, Lai [mittelalterliche Gattung, der Liedkunst, *Anm. d. Übers.*], Madrigal, Fabel oder Sonnet / Hexameter, Tetrameter, Alexandriner, Reime oder Assonanzen / Anrede, Ausruf, Aufzählung, Ellipse oder Oxymoron)? Oder dass man im Gegenteil seine Poesie an der Ablehnung all dessen erkennt?

Die Fragestellung André Martins ist sicherlich schon aus dem ersten Grund überholt: Ich finde, dass gewisse Animationsfilmregisseure jene freien Ausdrucksformen wie das Haiku oder die Automatische Schreibweise angewendet haben. Mir scheint, dass das bereits vor 1956 geschah und dass André Martin davon wusste: Ich denke an Oskar Fischinger, Len Lye oder McLaren. Wir kommen noch darauf zurück.



Les Quatre Voeux (Michel Ocelot, 1987) / © Michel Ocelot

Sie ist sicherlich auch aus dem zweiten Grund überholt: Diese komparatistische formale Betrachtung, das spürt man sogleich, ist notwendigerweise

begrenzt: Die Identifizierung eines Films mit einer dieser Gattungen, einer dieser rhetorischen Figuren – und Beispiele gibt es – löst das Problem nicht. Statistisch gesehen, gibt es sicherlich mehr Animationsfilme, die bereits definierte, klassische Formen übernommen haben und die herkömmlichen Gattungen entstammen, insbesondere der Fabel, dem Epigramm und dem Epos (sagen wir Starévitch, *Les grenouilles qui demandent un roi*, 1922, oder Michel Ocelot, *Les quatre vœux du vilain et de sa femme*, 1986; Bob Godfrey, *Mickeys Revolution*, 1975, oder Yoji Kuri, *Au fou!*, 1966; Jiri Trnka, *Alte tschechische Sagen*, 1952, oder Will Vinton, *Die Abenteuer Mark Twains*, 1987). Aber würde man sie deshalb als „poetisch“ bezeichnen?

Nicht unbedingt. Ich bin, um bei diesen Beispielen zu bleiben - und auf die Gefahr hin, gewisse reflexartige Behauptungen ins Wanken zu bringen -, nicht sicher, ob die Filme von Starévitch oder Vinton poetische Filme sind. Die formale Wahrung einer literarischen Konvention (Fabel im einen, Epos im anderen Fall) verleiht ihnen nicht notwendigerweise das Kennzeichen der Poesie. Vielleicht entfernen sie sich im Gegenteil von ihr, weil die Anleihe zum Schutzschild erhoben, die Struktur in ein Marmorgrab eingeschlossen wird und in einer mechanischen, historisch versetzten Wiederholung das verändert und aufgezehrt wird, was die beiden Gattungen an befreiender und neuer Wirkung enthalten konnten und immer noch können. Während ich diese Zeilen schreibe, hat Andrée Chedid in einer wunderbaren Erklärung am Radio im Wesentlichen gesagt, dass die Poesie darin besteht, die Welt immerzu neu zu benennen, ihre Schönheit und Lebendigkeit zu preisen. Vielleicht sollten wir uns bei der Frage nach der poetischen Kraft dieses oder jenes Filmwerks nach einem solchen Kriterium richten.

Wenn also *Les grenouilles qui demandent un roi* nicht zwangsläufig ein poetischer Film ist, nur weil er eine Fabel ist, wird er es, bruchstückhaft, vielleicht in anderer Hinsicht, aus Gründen, von denen er möglicherweise nicht weiss: Eine Ungekünstelt-

heit des Bildes, dessen etwas überholt wirkende Lebendigkeit in uns eine alte Saite zum Schwingen bringt, ein Kindheitsecho; das Pathos einer Einstellung; die Aura oder das Geheimnis dieser oder jenen Schwarzweiss-Grossaufnahme, die uns zu entrücken, in eine Sinneserregung zu versetzen vermag.

Ebenso löst *Die Abenteuer Mark Twains* nicht einfach deshalb Vorstellungen von Poesie aus, weil die Gattung des Epos respektiert wird, und in sehr kitschiger Weise, wodurch der Film eher in einen lehrhaften Bilderbogen mit überspitztem Lyriismus hineingepresst wird, sondern weil er visuelle Einfälle enthält – so wird zum Beispiel mittels Plastilin, dessen Grellheit durch eine virtuose, mit Moiré-Effekten arbeitende Verwandlung abgemildert wird, der kindlichen Sicht Huckleberry Finns Ausdruck verliehen -, Einfälle, die sich als Wiedererfindung insbesondere des Äthers oder des Raums (bekanntlich in hohem Masse ein Bezirk der Poesie) über die Leinwand ausbreiten und gewisser poetischer Erfindungen aus der Literatur würdig sind – man denke an die Wörter „Zipferlake“ („*Jabberwocky*“) und „Wieben“ („*toves*“), die Lewis Carroll in die Sprache eingeführt hat.

Es bleibt hingegen dabei, dass es in beiden Fällen an einer einheitlichen Strahlkraft, einer – und das hört sich in Bezug auf einen Film seltsam an – Vision gebricht, was sie zu braven Filmen macht, in dem Sinne, dass unsere Imagination nicht plötzlich erschüttert und mit der Notwendigkeit konfrontiert wird, die Welt von Grund auf neu zu interpretieren.

Es besteht, anders gesagt, die ständige Gefahr, eine Gattung oder poetische Form zu imitieren, was nicht Poesie, sondern Wiederholung und Verlust bedeutet – und häufig eine Wirkung des Überholten erzeugt. Diese Imitation zeigt übrigens auf, wie wesentlich der Einfluss der literarischen poetischen Rhetorik auf die den Animationsfilm strukturierende Rhetorik ist – obwohl sie normalerweise nicht die Inspirationsquelle ist, die am stärksten überzeugt. Dieser Einfluss stellt meines Erachtens mehr die

Frage nach den Wirkungen, die sich aus dieser Übertragung ergeben, als nach dem Resultat: Wie verwandelt sich diese Intuition, welche neue Form nimmt sie an?

Wie liesse sich dieser Gedanke verdeutlichen? Vielleicht, indem wir wiederum von einigen wesentlichen Definitionen der Poesie ausgehen, das Wesen ihrer Bilder betreffend. Versuchen wir es.

Das Auge hört. Es nimmt etwas augenblicklich auf, ohne dabei zu versuchen, den in Gang befindlichen Prozess zu analysieren. Was hört es? Den Rhythmus der Wörter, ihre Struktur, ihre Resonanz – die von Kindern (und gewissen Dichtern) häufig mit Farben assoziiert wird. Das Auge hört, auf die Wirkung der Wörter achtend, auf ihre eigentliche Ausstrahlungskraft. Das Auge hört also Wörter, die es untereinander wie eine Vielzahl furchtbarer Chirmären verbindet und mit Farben assoziiert. Das Auge hört, ohne auszusondern, ohne über diese sich ansammelnden Bilder nachzudenken. Es nimmt sie, wie sie sind. Es lässt deren anscheinende Spontaneität und vollkommene Unmittelbarkeit gelten. Das gefällt ihm. Die Zeit der Erzählung ist zugunsten einer anderen Haltung aufgehoben, nämlich zugunsten jener des unmittelbaren, aufblitzenden Ausdrucks, ohne Vergangenheit noch Zukunft. Das Auge hört. Im Bann der entstehenden, sich aus Rhythmen und Klängen zusammensetzenden Verbindung. Es dringt in ein harmonisches Kontinuum ein, dessen Funktion darin besteht, etwas zu offenbaren. Epiphanie. Es beugt sich einer Gewissheit: Jenes Bild ist evident. Es ist nicht die Folge einer mühevollen Ermittlung. Es ist in seiner ganzen Fülle da, seit jeher.

Liegt in dieser beschreibenden Annäherung, um den Austausch zwischen Poesie und Leser zu bestimmen, nicht ein Schlüssel zur Definition dessen, was die tiefere Natur eines poetischen Bildes im Animationsfilm ausmachen könnte? Die Übertragung vom einen Medium zum anderen ist einfach und fast Wort für Wort durchzuführen und lässt dann eine mögliche Definition dieser poetischen

Natur des animierten Bildes sichtbar werden, die sie mit der raumzeitlichen Struktur des Ablaufs des Filmstreifens in einen logischen Zusammenhang bringt. Ausserhalb der rhetorischen Architektur, oder von ihr gespeist, ist sie zuallererst das, was folgende Eigenschaften der Evidenz vereinigt: spontan, unmittelbar, rhythmisch und farbig.

Diese feinere, subjektivere Definition, deren Vorteil unzweifelhaft darin besteht, den zeitlichen Parameter einzubeziehen, schliesst übrigens die andere, die allein die Rhetorik berücksichtigen würde, nicht aus. So bei *Les quatre voeux du vilain et de sa femme*, *Mickeys Revolution*, *Au fou!* und *Alte tschechische Sagen*.

Auch wenn die Gattung in diesen vier Fällen ausdrücklich bekräftigt wird, stellt sie doch nur eine Wiedererfindung und Wiederbelebung dar, die für die geschaffenen Überraschungen und folglich für die Wiederentdeckung schon bekannter Welten die Grundlage bilden (eine Fabel aus dem Mittelalter, ein Archetyp des Zeichentrickfilms, eine Satire über den Wahnsinn, ein nationaler Mythos). Demzufolge findet Michel Ocelots Fabel ihre poetischen Akzente in der Verknüpfung der – formal gebotenen - Stimme eines Erzählers mit einer überschäumenden, unehrerbietigen zeichnerischen Erfindungskraft, rhythmisiert und ausgeformt durch Stimmtimbres und Klangfarben, die den Film spöttisch-ironisch erscheinen lassen, wie ein Pasticcio konventioneller Fabeln. In gleicher Weise werden Bob Godfreys und Yoji Kuris Filme, die in ihrem zeichnerischen Geist sich sehr unterscheiden, ja voneinander abweichen, zu richtigen und ziemlich bissigen Epigrammen. Godfreys Film komprimiert in kürzester Zeit viel von dem, was sich über Mickey in aller Ausführlichkeit sagen liesse: Er ist eine unzumutbare Figur, denn streng genommen – d. h. in einer an der Figur selbst durchgeführten Revolution, wie der Titel sagt -, würden in Vorderansicht von seinen beiden Ohren nur noch zwei Striche übrig bleiben. Kuris Film funktioniert sowohl als satirisches Epigramm als auch, nahezu, als Haiku: Die abgehackte und repetitive Rhythmik karikaturistischer Situationen bildet eine

Einheit mit dem Thema selbst und bedient sich sowohl einer sehr kurzen Struktur als auch der antithetischen Verknüpfung unzusammenhängender Wirklichkeiten, veranschaulicht durch einen schrillen, vereinfachten und ultrarhythmischen zeichnerischen Stil. Und auch die *Alten tschechischen Sagen* schaffen ein richtiges Epos, wird doch der historische Raum allein durch die Anmut des rhythmischen Ausdrucks von Trnkas Puppen von neuem erfunden - die in der hoheitsvollen Würde, im feierlichen Ernst, in der Gemessenheit oder der Wahrheit ihrer Gebärden dem Lyrismus der grossen Geschichte ebenbürtig sind.

Es lässt sich somit in frappierender Weise feststellen, dass anhand dieser paar Beispiele ein gemeinsamer Nenner zutage tritt, der jeglichen Gattungsbezug transzendiert, der Nenner der Reduktion, ich nenne es das „Jivaro“-Prinzip des Animationsfilms [Jivaros = Indianer Südamerikas, die als Kopffäger Schrumpfköpfe anfertigen, *Anm. d. Übers.*]. Bereits in seiner Frühgeschichte findet es sich, zum Beispiel, und wie der Titel sagt, im *Tout Petit Faust* von Émile Cohl, einer vergnüglichen und poetischen Reduktion von Gounods dazumal sehr populärer Oper. Dieses Reduktionsprinzip bildet eine der Grundlagen der Satire, führt aber weit über diesen Bereich hinaus. Es lässt sich, wie am Beispiel der *Alten tschechischen Sagen* ersichtlich, auf die Lyrik oder auf irgendeine andere Gattung anwenden. Es verändert dann einfach seine Stellung und wirkt als ein Teil des Ganzen. Es liesse sich gewissermassen sagen, dass dieser natürliche Reflex des Animationsfilms kennzeichnend ist für seinen Klassizismus und somit auch für seine Schwierigkeit, über den Alexandriner hinauszugehen, übernimmt er doch eine rhetorische Entsprechung, die auf der Litotes beruht [gr. Einfachheit; uneigentliche Sprechweise, z. B. „nicht schlecht“ für „gut“, *Anm. d. Übers.*].

Somit lässt sich vielleicht überleitend und abschliessend zu diesem vergleichenden Kapitel sagen, auch wenn das Thema natürlich nicht erschöpfend behandelt worden ist, dass der Animationsfilm in den

115 Jahren seines Bestehens und Schaffens sich wohl mehr oder weniger alle Gattungen, Formen und Figuren der poetischen Rhetorik angeeignet hat, vor allem aber nach und nach, und wie unbewusst, eine spezifische Sprache ausgebildet hat, die unsere Epoche spiegelt. Er hat gleichsam eine neue Prosa und eine neue Poesie erfunden, sein eigenes Geheimnis gestaltend.

Aura

Seiner Entstehung geht vielleicht die Aura einiger Dichter voraus, darunter ganz bestimmt jene der beiden Charles, Baudelaire und Cros. Man kommt, meine ich, nicht daran vorbei, denn sie ist das Symbol eines Umschwungs, eines bedeutsamen Übergangs, Vektor eines Erbes und eine Zukunft ankündend, die Baudelaire mit diesen Worten beschreibt: *„Verloren in dieser erbärmlichen Welt, umhergestossen von der Menge, bin ich wie einer, der erschöpft ist, und dessen Blick hinter sich, in der Tiefe der Jahre, nur Enttäuschung und Bitternis wahrnimmt, und vor sich nichts als ein drohendes Unwetter, das ihm nichts Neues bringen wird, weder Erfahrungen, noch Schmerzen.“* Dieser Umschwung vom 19. zum 20. Jahrhundert - von der Romantik zu der von Baudelaire verfochtenen Moderne, auch in der Frage nach dem Gegenstand der Poesie angesichts der modernen Stadt und der sich rasend ausbreitenden Technik - fällt mit dem Aufkommen des Films und Animationsfilms zusammen, denen weder Baudelaire noch Cros gänzlich fremd gegenüberstehen, die sie aufgrund ihrer Feinfühligkeit zumindest erahnen.

Erinnern wir uns, dass die Poesie bei Baudelaire, die er mit den „Festen des Geistes“ verknüpft, als „reine Kunst“ - in Opposition zum Naturalismus und zum l'art pour l'art – bestimmt wird und auch von seinen kritischen Reflexionen über Malerei und Farbe geprägt ist, ganz abgesehen von seinen freundschaftlichen Beziehungen zu Delacroix, Corot und Manet. Er ist es, der betont, dass *„die Düfte,*

Farben und Töne einander antworten“. Erinnern wir uns auch, dass Cros - parallel zu seinem poetischen Getriebensein, aber vielleicht ist das dasselbe - der Académie des sciences 1867 einen Bericht über die „Wiedergabe der Farben, Formen und Bewegungen“ vorlegt und 1869 eine Broschüre verfasst, die eine *Solution générale du problème de la photographie des couleurs* skizziert. Dazu kommt noch das Patent auf sein „Paleophon“ vom April 1877, das Edisons Phonographen verwandt ist. Bedenken wir schliesslich, was Walter Benjamin 1938-39 schreibt, in den fragmentarischen Baudelaire-Kommentaren, die unter dem Titel „Zentralpark“ versammelt sind: *„In Wahrheit wird dieses Bild [seines Lebens] dadurch bestimmt, dass er zuerst und auf die folgenreichste Art der Tatsache inne ward, dass das Bürgertum im Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen. Welcher gesellschaftliche Auftrag konnte an seine Stelle treten? (...) Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte. Daher die bouffonnerie seines Auftretens.“*

Beachten wir, dass Benjamins Bemerkung, so seine Analyse stimmt – und der Schriftsteller hat so viele Elemente so geduldig zusammengetragen, dass die vielen Indizien einen in dieser Überzeugung bestärken -, entscheidend zur Klärung unseres Themas beitragen kann, denn sie würde implizieren, dass der Animationsfilm ungefähr in dem Augenblick erscheint, da der Dichter, im allgemeinen Sinn des Wortes, in seinem letzten Glanz erstrahlt. Diese Beurteilung ergäbe dann eine doppelte Konsequenz: Der Animationsfilm kann von dem Moment an dieses Modell nicht nachahmen oder sich ihm angleichen, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst zu zerstören. Der Animationsfilm unterhält also notwendigerweise eine andere Beziehung zur Poesie, die mit der Frage nach entweder ihrer Umgehung und Ablehnung oder ihrer Überwindung oder auch Verwandlung zusammenhängt.

Es ist ein möglicher entgegengesetzter Sinn hervorzuheben. Benjamin spricht von der Aufhebung des

Auftrags an den Dichter, und nicht von der Aufhebung der Poesie. Die Antwort Baudelaires auf diese Frage wird „Modernität“ heissen, die er verfochten hat, um damit seine poetische Praxis zu bezeichnen. Diese entscheidende, in den *Fleurs du Mal*, insbesondere in den „Tableaux parisiens“, zum Ausdruck kommende Revolution ist beim Einfluss, den sie auf den im Entstehen begriffenen Animationsfilm möglicherweise ausgeübt hat, zu berücksichtigen. Diese Hydra der modernen Stadt löst bei Baudelaire bekanntlich einen inneren Resonanz aus. *„In den Fleurs du mal gibt es nicht die leisesten Ansätze zu einer Schilderung von Paris. Das würde genügen, um sie von der späteren „Grossstadtlyrik“ entscheidend abzuheben. Baudelaire spricht in das Brausen der Stadt Paris hinein wie einer der in die Brandung spräche“*, schreibt Walter Benjamin. Alles in der Stadt wird bei Baudelaire zur Allegorie: *Paris verändert sich! nichts aber hat in meiner Schwermut sich bewegt!...*

Gleichzeitig setzt sich ein Mechanismus in Bewegung, der die Poesie der Moderne hervorbringen wird – die Poesie Lautréamonts und Mallarmés, die nicht mehr allein auf der Versbildung, sondern auf einem Skandieren und auf einem Rhythmus beruht, der dem dumpfen des nahenden industriellen Molochs Rechnung trägt:

„Wimmelnde Stadt, Stadt voller Träume, wo das Gespenst sich am hellen Tag an den Passanten heftet! Wie Säfte durchsickern überall Geheimnisse die engen Kanäle des mächtigen Kolosses.“ (Baudelaire)

Zu dieser Poesie der Moderne ist auch Charles Cros zu zählen, bei dem viele Passagen die surrealistische Sicht oder Traumsequenzen aus gewissen Animationsfilm-Storyboards vorwegnehmen:

„Mitten in der Nacht, ein Traum. Ein Bahnhof. Angestellte, die kabbalistische Schriftzeichen an den Dienstmützen tragen. (...)

Die Stimme eines Bahnhofsvorstehers erschallt: Der Verstand von Herrn Igitur zum Mond! (...) Der Pfiff zur Abfahrt ertönt, schrill, schwindelerregend und in die Länge gezogen.

Plötzliches Erwachen. Der Pfiff endet im Miauen einer gewöhnlichen Katze. Herr Igitur schnell

empor, bringt die Fensterscheibe zum Bersten und versenkt sich in den Anblick des dunklen Blaus, wo das schelmische Gesicht des Mondes schwebt.“

Stelen

Was ich vermute und zu verstehen geben möchte, ist, dass der Animationsfilm schon von seinen ersten Bildern an von diesen Dingen geprägt ist, von dieser Unrast, die sich bemerkbar macht, von diesem romantischen Verlangen, die Formen umzustürzen – wie dies *Die Gesänge des Maldoror*, dann die Dadaisten und Surrealisten tun werden.

Was ich zu erkennen glaube, ist folgendes: Dieses Wetteifern setzt sich allmählich durch, denn es entspricht einem gemeinsamen Gefühl, insbesondere kurz nach dem Ersten Weltkrieg, und im begrenzten Kreis der Animationsfilm-pioniere werden manche, im Vorgefühl einer kommenden neuen Welt, davon erfasst.

Jeder schlägt dann einen Weg ein, der seiner Sensibilität und kulturellen Zugehörigkeit entspricht und der sich jeweils als facettenreich erweisen wird.

Reynaud ist ein Vorläufer der Poetik der Burleske, die letztlich das hektische Hin und Her der Gesellschaft karikiert, sich ihrer Lächerlichkeit und ihrer absurden Wiederholung bedient. Dominique Auzel weist darauf hin: *„Die Szene [in *Autour d'une cabine*], wo der piekfeine Voyeur vom eifersüchtigen Ehemann einen Tritt in den Hintern versetzt bekommt, nimmt einen der Gags vorweg, die in Jacques Tatis *Les Vacances de Monsieur Hulot* eingestreut sind.“* Diese ersten animierten Bildbänder des Optischen Theaters sind zudem alle gleichzeitig von Humor, aber auch einer Art Melancholie geprägt – Bewusstsein, dass die aufgeführten Themen entschwinden, und die Trauer darüber -, dem Baudelaireschen Trübsinn (*spleen*) geistig verwandt. Die Gestalt des traurigen Clowns, die jene Chaplins und Keatons ankündigt, ist vielleicht die

erste Maske oder der erste Archetyp, durch den eine Wirkung, eine poetische Empfindung zum Ausdruck kommt. Dieses Gefühl wird durch die auf Gelatine gemalte und fein ausgearbeitete Abbildung selbst vermittelt, durch ihr leichtes, spektrales Zittern, ihre anmutige Transparenz, durch das mannigfache Kombinieren der variablen Vorfür- und Ablaufgeschwindigkeiten mit den Gebärden der Figuren – ein Wechselspiel, das somit die Möglichkeit eröffnet, die reiche Palette aller Formen des Ausdrucks zu nutzen, vom Tragischen zum Komischen und Grotesken.

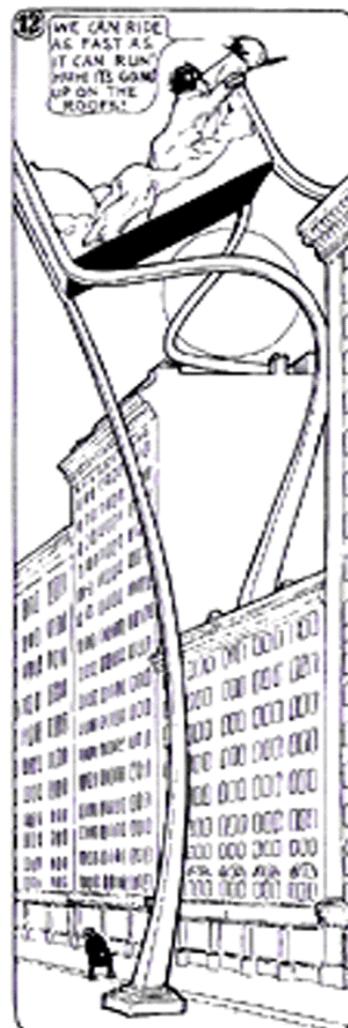
Cohl, durch das Wechselspiel seiner wunderbaren, von Beobachtungen und Phantasie strotzenden Metamorphosen, lässt das Anekdotische hinter sich und führt einen Symbolismus ein, dem ein dynamischer Austausch mit der geschriebenen Sprache innewohnt, der an gewisse Sprachspiele der Lettristen erinnert. Manche seiner Filme, wahre Bild-Scharaden oder –Epigramme, vervielfachen die Herausforderungen und nehmen sich gegenüber den alten Regeln unglaubliche Freiheiten heraus. So in *Fantoche duelliste* (1908): Fantoche, oder vielmehr die Zeichnung von ihm – ein sehr moderner Anklang an Hans Holbeins „Totentanz“, der auch eine der ersten animierten Platten der Laterna magica inspirierte (Christian Huygens, 1659) –, wird buchstäblich in einen „Salatkorb“ eingesperrt, als ihn die Polizei abführt. Wenn Émile Cohl zeigen will, dass Fantoche einer „brenzigen“ Situation entkommen ist, fügt er in das gezeichnete Bild ein wenig richtigen Rauch ein, der Fantoches Kopf entströmt und den er wegwischt...

McCay seinerseits bringt mit der Figur des Little Nemo den amerikanischen Traum ins Spiel:

Die verrückte Architektur der modernen Stadt wird den Träumen eines kleinen Jungen gegenübergestellt, und das Ganze folgt einem Prinzip, das man heute als der „klaren Linie“ verwandt bezeichnen würde. Reinheit, klarer Strich, gleichmässige Farbtonung, dem Modern Style oder gewissen ausschmückenden Effekten der Nabis verwandt –

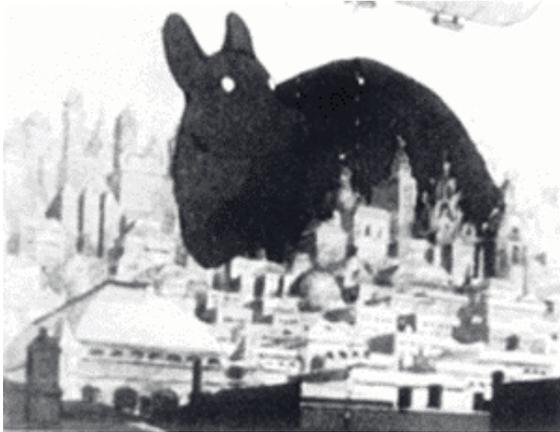
McCays stilistischer Ausdruck ist seine Poesie. In seiner Adaption von *Little Nemo* (1911) gründet seine feine Kunst des Aquarellierens (was bei der Vorführung Instabilität ergibt) und der Farbtongebung - in Kombination mit dem wundersamen, phantasmagorischen Auftauchen seiner Figuren, auch eines wunderbaren Drachens in Throngestalt - auf einer ganz und gar architek-

tonischen Strenge, die sowohl von den Intensivkursen in Perspektive bei seinem Lehrer als auch vom modernen und isometrischen Verflochtensein der neuen amerikanischen Stadt Zeugnis ablegt.



Little Nemo (Winsor McCay, 1908)

In seinem phantastischen Film *The Pet* (1918-1921), der schon die Schlusszene von *King Kong* ankündigt, wird er dann die amerikanische Architektur selbst darstellen.



The Pet (Winsor McCay, 1918-1921)

Und über Otto Messmer, den Schöpfer des hochberühmten Kater Felix, erscheint aus der brillanten Feder von Marcel Brion, Mitglied der Académie française, bereits 1928 unter dem bedeutungsvollen Titel *Kater Felix oder die schöpferische Poesie* ein für unser Thema im Grunde genommen anthologiewürdiger Artikel. Was sagt Brion? „*Felix ist nicht einfach ein Kater, er ist der Kater. Gerne würde ich sagen, dass er ein Überkater ist. (...) Er ist der Realität des Katers entronnen, er hat sich eine aussergewöhnliche Wirklichkeit aufgebaut. Wenn er wie ein besorgter Mensch einherschreitet, den Kopf in die Schultern gedrückt, die Pfoten hinter dem Rücken verschränkt, wird er zum Unmöglichen des Katers, zum Unwirklichen des Menschen. (...) Er braucht eine Welt, die seinen Launen angepasst ist. Nun, Felix erschafft diese Welt. In der Art und Weise der Dichter und Kinder. (...) Meistens leiht Felix die Gegenstände, die er benötigt, von niemandem aus. Er stellt sie selbst her, aus Teilen, die aus ihm herauswachsen, diese Frage- und Ausrufezeichen, materialisierte Zeichen des schöpferischen Willens. (...) Durch diese schöpferische Kraft des Traums,*

diese surrealistische Bildung des Gegenstands erfahren diese wundersamen Bilder Fortsetzungen, worin der Verstand mit Vergnügen seine Spiele spielt.“

Propheten

Diese letzten Beispiele zählen zur Burleske und Karikatur. Doch in jenen zwanziger Jahren arbeitet die wunderbare Maschine der Kinematographie mit Volldampf, und anderswo, in Europa, treffen Ausdrucksströmungen aufeinander, die mit den bedeutenden Ismen der Geschichte verknüpft sind: Futurismus, Kubismus, Formalismus, Dadaismus, Surrealismus.

Die italienischen Futuristen, deren Credo in der Verherrlichung eines Hauptmerkmals der Moderne besteht, der Geschwindigkeit, suchen für diese den ästhetischen Ausdruck. Wie Dominique Noguez jedoch betont, „ist der Futurismus keineswegs ein absoluter Beginn. Niemand ist mehr beeinflusst gewesen als Marinetti. Bruno Romani ist unlängst den Quellen seines futuristischen Manifests Satz für Satz nachgegangen. So erscheinen die Namen von Jules Romains, Nietzsche, Verhaeren, Morasso, Fernand Gregh, Baudelaire, Saint-Georges de Bouhélier, Charles Morice, Paul Adam, Alfred Jarry, Maxime du Camp, Walt Whitman, Rimbaud, D'Annunzio usw. Arnaldo Ginna, italienischer Futurist, mit richtigem Namen Corradini, schreibt nichtsdestoweniger mit seinem Bruder Bruno Corra eine Theorie der Kunst, die stark von der Baudelaire'schen Intuition beeinflusst ist und in der die möglichen Einklänge von Tönen und Farben untersucht werden. Sie stellen sich beide die Möglichkeit vor, dank dem Kino ein chromatisches und kinetisches Motiv zu schaffen. Ginna schreibt Giannalberto Bendazzi: „*Der Divisionismus bildete eine der Grundlagen für die Studien über den Farbzusammenklang, die Farb-Symphonie etc., denn die verschiedenen kleinen Punkte und kleinen Striche entsprachen durchaus den verschiedenen Noten in*

der Musik. So war das auch bei gewissen Farbzo-
 nen Segantinis [italienischer Maler]. Eine „Zone von
 Farben“ auf einer Wiese von Segantini war ein
 Farbzusammenklang, und zwar nach der Natur,
 dieser Bergwiesen.“ Bendazzi merkt an: „Die vier
 auf Zelluloid gemalten Filme hiessen *Accordo di
 colore* (nach Segantini), *Studio di effetti tra quattro
 colori*, *Canto di primavera* (nach Mendelssohn), *Les
 Fleurs* (nach Mallarmé). War der erste eine Durch-
 führung eines Zusammenklangs von Farben, so war
 der zweite eine Studie über die Wirkungen zwischen
 Komplementärfarben (Rot, Grün, Blau, Gelb), und
 die beiden letzten waren chromatische Umsetzun-
 gen einer Musik und eines Gedichts.“ Was hier
 natürlich auffällt, ist diese Gegenwärtigkeit der
 Moderne und diese Hommage auf sie, besonders
 verdeutlicht durch den Namen von Mallarmé. Arnal-
 do Ginna fügt hinzu: „Bereits 1907 war ich mir über
 die kinetisch-malerischen Möglichkeiten des Films
 klar. 1908-09 gab es die Kamera für die Bild-für-
 Bild-Aufnahme noch nicht. Ich kam auf die Idee,
 direkt auf den Filmstreifen zu malen.“ Neben Ginna,
 der auch *Vita futurista* machte – aber alle diese
 Filme sind verschollen –, versuchten sich auch an-
 dere in der futuristischen Dynamik; Balla widmete
 sich der Beschreibung der Einwirkungen der Ge-
 schwindigkeit auf einen gegebenen Körper mit
Dynamik eines Hundes an der Leine (1912), dann
 mit *Die Hände des Geigenspielers*, Bragaglia schuf,
 die Phasen einer Bewegung auf einem einzigen
 Negativ zusammenfassend, „Photo-Dynamiken“,
 bei denen der Einfluss der chrono-
 photographischen Poetik von Etienne-Jules Marey
 zu spüren ist.

Beim Kubismus ist es so, dass er zuerst die moder-
 ne Strömung der Malerei zu Beginn des 20. Jahr-
 hunderts darstellt, er findet aber auch Resonanz
 und Umsetzung im Animationsfilm jener Jahre,
 besonders in Russland, dann in Frankreich, mit
 Léopold Survage, und in Deutschland mit der abs-
 trakten Avantgarde.

Survage, der in Moskau geboren ist und eigentlich
 Sturzwage heisst, geht 1909 nach Paris und arbeitet

eine Zeitlang als Schüler von Matisse. Es ist der
 Dichter Guillaume Apollinaire, ein bezeichnender
 Fürsprecher, der am 15. Juli 1914 im *Paris-Journal*
 das erste kubistische Filmprojekt Sturzwages vor-
 stellt – und den er auch in zwei Vorworten in Kalli-
 gramm-Form in einem Ausstellungskatalog 1917 auf
 den Namen Survage tauft: „Ich hatte diese Kunst
 vorausgesehen, die für die Malerei wäre, was die
 Musik für die Literatur ist. Der Künstler, der sich die
 Mühe genommen hat, sie zu schaffen, heisst
 Léopold Sturzwage. Er wohnt in einem sechsten
 Stock in Montrouge. Er hat die Académie des scien-
 ces über die Besonderheiten seiner Idee in Kenntnis
 gesetzt und sucht eine Filmgesellschaft, die bereit
 wäre, für die ersten Versuche einer farbigen
 Orchestration aufzukommen. Man kann Rythme
 coloré mit der Musik vergleichen, aber die Analo-
 gien sind oberflächlich, und es handelt sich sehr
 wohl um eine autonome Kunst, mit unendlich vielfäl-
 tigen, ihr eigentümlichen Möglichkeiten.“ Survage
 seinerseits präzisiert ein paar Wochen später in
Les Soirées de Paris: „Das grundlegende Element
 meiner dynamischen Kunst ist die farbliche visuelle
 Form, in ihrer Funktion dem Ton in der Musik ent-
 sprechend. Dieses Element ist von drei Faktoren
 bestimmt: 1) Die eigentliche (abstrakte) visuelle
 Form; 2) Der Rhythmus, d. h. die Bewegung und die
 Veränderungen dieser Form; 3) Die Farbe.“ Und es
 ist natürlich bezeichnend festzustellen, dass –
 nachdem Survage von Gaumont hinsichtlich der
 Produktion seines Films eine höfliche Absage erhal-
 ten hatte – es wieder ein Dichter ist, nämlich Blaise
 Cendrars, der in der Nummer 12 der *Rose rouge*
 unter dem Titel *La parturition des couleurs* in der
 Rubrik „Modernités“ folgende Zeilen veröffentlicht,
 die einen Versuch der Beschreibung dessen
 darstellen, was im Kino nicht gezeigt werden
 konnte: „Er hat mehr als 200 Blätter. Es ist, als
 wohnte man der Erschaffung der Welt selbst bei.
 Rote Farbe überzieht nach und nach die Leinwand
 und bedeckt bald die ganze Bildfläche. Es ist ein
 dunkles Rot, von rauer Beschaffenheit, furchig wie
 Seetang. Es besteht aus einer Vielzahl
 nebeneinander gesetzter Lamellen. Jeder dieser
 Lamellen ist eine Pustel zugesetzt, die leicht zittert

zugesetzt, die leicht zittert und schliesslich aufbricht wie erkaltende Lava...“

Vielleicht muss man die symbolische Bedeutung bedenken, die diese doppelte Protektion eines gescheiterten Projekts hat, und den enthusiastischen Eifer, der im Vorgefühl der beiden Dichter Ausdruck findet, um erahnen zu können, was in ihren Augen die Bedeutung des *Rythme coloré* ausmachte. Cendrars liefert dazu einen Schlüssel: „*Es ist, als wohnte man der Erschaffung der Welt selbst bei*“, enthält schon im Keim *La petite Cosmogonie portative* von Raymond Queneau („Taschenkosmogonie“), eine lexikomanische und lyrische Kombinatorik, mit dem Reichtum des Einsteinschen Denkens...



Rythme coloré (Leopold Survage, 1913) / © Cinémathèque française

Oskar Fischinger seinerseits, nach einer eigenständigen Entwicklung und nach dem Besuch der neuen Bauhaus-Schule, an der er etwa Kandinsky begegnete, wählt ebenfalls diesen Ansatz. Ein bedeutsamer Weg: In *Geistige Konstruktionen* (1922) organisiert er ein visuelles Experiment rund um den Begriff der Silhouette. Diese Silhouette, die aus der Tiefe der Zeit kommt, ist letzten Endes nur eine Vorstellung einer Silhouette, wie man ihr im Traum begegnet, eine unbestimmte, entfliehende Projektion. Sie ist nicht nur beweglich, sondern besitzt eine innere kinetische Energie, eine eigene Wandlungsfähigkeit. Sie ist ein Ektoplasma, ein Körper, der sich nicht gehört, ein Körper, der gemäss der etymologischen Bedeutung von Ektoplasma, von aussen geformt

worden ist. Ein metaphysischer oder parapsychologischer Körper...

Dieser Körper bleibt trotz seiner flüchtigen anamorphotischen Aspekte gegenständlich. Er gehört noch in den Bereich des physisch „Ähnlichen“: Kopf, Arme und Beine, Motorik. Doch sehr bald bricht Fischinger zu neuen Ufern auf, zur Abstraktion, zur „Entarteten Kunst“, als die sie vom zukünftigen faschistischen Regime verabscheut wird. Der Übergang von den *Geistigen Konstruktionen* zu den *Studien* (1929 und folgende Jahre) stellt so etwas wie eine Arbeit an diesem unmöglichen Körper dar, diesem sich immer wieder entziehenden Körper. Fischinger arbeitet nur noch an dieser, unidentifizierbaren, Form, um einen visuellen und inneren Rhythmus zum Ausdruck zu bringen. Auf diese Weise entsteht sein Prinzip der zufallsabhängigen Animation von Formen – später als Trickverfahren verwendet, eine Art kinetisches Moirieren.

Von 1921-1936 gehörte Fischinger zum deutschen Avantgarde-Film (Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann). Er war es auch, der mit Bela Gaspar eines der ersten Farbfilmverfahren entwickelte, das farbbeständig war (Gasparcolor, 1933), und eine erste Ernte abstrakter Werke einbrachte, die eine sorgfältig konstruierte Verknüpfung der Formen mit der Musik beinhalteten: „*Der Strom von Emotionen, den die Musik bewirkte, verstärkte die Emotion und die Wirksamkeit, die sich aus dem kinematischen graphischen Ausdruck ergaben...*“ *Komposition in Blau*, ein Film mit abstrakten, farbigen Formen, rhythmisch nach einer Komposition von Otto Nicolai gestaltet, den *Lustigen Weibern von Windsor*, ist das Hauptwerk dieser Periode. Der Körper, wie Kandinsky seinerzeit erklärt hatte, ist hier nur mehr ein *Zeichen* unter anderen. Ästhetisch kündigt der Film die Nachkriegszeit des Kinos an, die Vorherrschaft der gerundeten und strahlenden Formen, häufig in den Musicals und Massenspektakeln, wo der einzelne Körper im Gemeinschaftskörper aufgeht...

Für seine Experimente haben sich nacheinander die Guggenheim Foundation, Orson Welles, die Brüder Whitney, Maya Deren, Kenneth Anger, John Cage oder Edgar Varèse begeistert... *Radio Dynamics* und *Motion Painting 1/2* (1946/1961) sind in seiner Filmographie zwei Bezugspunkte, die einen Wiederhall auf seine wunderbare Erfindung des Lumigraphen darstellen (ein mechanisches Klavier, das Lichteffekte erzeugte, 1950) – eine Erfindung, die ihn in die Nähe gewisser esoterischer Auffassungen des russischen Komponisten Alexander Skrjabin rückt, die wiederum mit der Baudelaire'schen Intuition in Beziehung zu setzen sind. Vielleicht muss man hierin die Quintessenz des Geheimnisses des Körpers im Animationsfilm sehen: Er wird, in den besten Fällen, nur als eine Aura verstanden...

Von der Fließbandarbeit innerhalb der Filmindustrie Hollywoods entmutigt, wird Fischinger 1947 schreiben: *„Ich möchte ein paar Worte zum durchschnittlichen Film sagen, der den Leuten in unzähligen Kinos überall auf der Erde gezeigt wird. Es handelt sich um photographierten Realismus, um rein äußerlich photographierten Bewegungsrealismus (...) wir müssen uns auf den feinen goldenen Faden konzentrieren, der unter der effekthascherischen und prestigeträchtigen Geschäftigkeit (...) unserer Zeit fast nicht sichtbar ist...“* Liest sich das nicht wie eine Verkündung, die implizit erklären würde, was Poesie im Animationsfilm ist? Ein „feiner goldener Faden“, der untergründig, aber in absoluter Weise die wahre Erdkarte zeichnen würde? Echos und Wiedererscheinen dessen, was die Moderne begründet.

Zenit

Dieser Strömung der deutschen Avantgarde, die ihre Experimente selbst als den Versuch definiert hat, ein „totales Schauspiel“ zu schaffen, der „reinen Kunst“ Baudelaire's sehr verwandt, sind noch viele andere Ausdrucksformen und auch Seitenwurzeln

hinzuzufügen, die im Poetischen verankert sind und die Sprache des Animationsfilms im wahrsten Sinne begründet haben: Michail Zechanovsky, Alexandre Alexeieff, Berthold Bartosch, Fernand Léger, Len Lye und McLaren.

Diese Tendenz findet auch in Russland Anklang, wenn auch, wie Léon Moussinac bereits 1928 feststellt; *„der ‚reine Film‘, wie man in Paris und Berlin sagt, die russischen Filmemacher nur in dem Masse beschäftigt hat, als er einem Bedürfnis des Geistes und des menschlichen Herzens zu entsprechen vermochte“*. Darum dreht sich auch die Debatte, die übrigens Vertov und Eisenstein von der deutschen abstrakten Avantgarde trennen wird: die „utilitaristische“ Frage. Es gibt eine Stimme, die sich gegen diese verkürzende Sicht erhebt und den poetischen und transzendentalen Auftrag des Animationsfilms prophezeit, es ist jene von Malewitsch, dessen Werke heute in Deutschland und Frankreich wiederentdeckt werden: *„(...) Das Kino (...) muss sich befreien und begreifen, wie die kubistischen Maler begriffen haben, dass es die Malerei ohne Abbild, ohne Alltäglichkeit und ohne den Aspekt der Ideen geben kann. Dann wird sich der Film auf seine ureigene Kultur besinnen.“*

Dieser klaren Stellungnahme ist wohl auch der Film von Michail Zechanovsky zuzuordnen, *Die Post* (1929). Wir haben ihn vor ein paar Jahren, als diese Schule sich noch ihrem Forschergeist verpflichtet fühlte, am *CFT Gobelins* eingehend untersucht, dank der bemerkenswerten Analyse von Émilie Mercier, die dort studierte.

Von dieser Studie halte ich zwei Beobachtungen fest: Zechanovsky, er war auch Maler, verbindet in seinem Film das narrative Prinzip Eisensteins mit der bildnerischen Modernität der russischen und deutschen Avantgarde. *„Diese darstellerische und thematische Modernität, die zu jener des europäischen ‚reinen Films‘ in Beziehung steht“*, äussert sich in filmrhetorischen Figuren, die insbesondere zu dynamischen und formalen Effekten verdichtet sind (Spiel von Leuchtschildern, Rotieren von

Texten in der Art der Zwischentitel-Scheiben in Marcel Duchamps *Anemic Cinema* (1926); auf Spiralprinzipien gründende Tiefenwirkungen; Einstellungsfolgen mit sich drehenden Gegenständen wie in *Le retour à la raison* von Man Ray, „wo die sich drehende Büste Kikis auf einen sich drehenden Eierkarton folgt“; in der und durch die Erzählung begründete Verwendung weisser Leinwände; eine rasche Wechselmontage, die in ihrer Blitzartigkeit Fernand Légers *Ballet mécanique* verwandt ist, Unruheeffekte, abstrakte Formen und Bildvervielfachungen im Geiste von Germaine Dulacs *Disque 927* (1928) und Wert- und/oder Richtungsumkehrungen erzeugend; eine Gesamtwirkung von Flächigkeit, hervorgerufen durch die Technik des Papierausschneidens, durch die Darstellung der Figuren – von der Seite, von vorn, von oben –, durch die Bewegung – parallel zur Fläche der Leinwand).

Émilie Mercier richtete ihren Blick auch auf die Art der Buchstabenspiele, die in diesem Schwarzweiss-Stummfilm vorkommen, und hob dabei insbesondere die durch die Grösse der Buchstaben suggerierte Klangbeziehung, die Bedeutung der Übergangsgestaltung, der Zäsuren im Erzählgefüge hervor, und sie zeigte auf, wie der Film, die Leuchtschilder oder Schnellverkehrsmittel ins Zentrum seiner Intention und Ästhetik rückend, einen Gesamteindruck dessen hervorrief, was eine der Grundlagen für die Moderne schuf: die Symphonie der Grossstadt...

Man spürt es in den vorangegangenen Zeilen: Was in diesen bruchstückhaften Bemerkungen, diesen Schnittdarstellungen, diesen flüchtigen Vergrößerungen angedeutet wird, das schält langsam das heraus, was das poetische Material dieser Filme ausmachen könnte. Von Anfang an übt die Moderne einen starken Einfluss aus und findet im Animationsfilm ihren Ausdruck und eine ihrer Umsetzungen. Und recht häufig nimmt dies als Stafettenlauf Form an.

Wie das Beispiel Zechanovskys und auch des vor allem in Frankreich tätigen Alexeieffs zeigt, steht Russland zum Formalismus nicht gänzlich in Oppo-

sition. Was nun das Stafettenspiel angeht, gibt es einen Text des Professors und Experimentalfilmemachers Guy Fihman über die Erfindung des 'écran d'épingles' (Nadel-Leinwand), die das Verfahren Alexeieffs im Ganzen bestimmen wird und durch die in eigenartiger Weise die Gestalt Apollinaires wieder auftaucht. Alexeieff sagt, er habe „mit Interesse ein Selbstportrait von Goya betrachtet, in dem er einen Bolivar trägt, einen Zylinderhut, der in sehr kurzen, krummen und in gleicher Richtung verlaufenden Strichen dargestellt ist.“ Fihman fügt hinzu: „Ich wage die Hypothese, dass in diesem Halbschlafbilder begünstigenden Zustand wieder Teile aus Apollinaires Erzählung Les Épingles auftauchen, die er kurz zuvor für die Cahiers libres illustriert hatte.“ Was die poetische Dimension dieses Mannes und Werkes angeht, gibt es die Aussagen von Boris Pasternak und Yuri Norstein. Boris Pasternak: „Er hat mich wieder an all das erinnert, was es in der Geschichte an Russischem und Tragischem gab und das ich vergessen hatte.“ Yuri Norstein: „Was uns Alexeieff hinterlassen hat, berührt die Poesie. Seine Figuren scheinen bald leicht, bald schwer, als ob die Schwerkraft ständig änderte. Auch die Zeit ist ein relativer Wert. Sie hat in verschiedenen Partien auf der Leinwand ihren je eigenen Ablauf.“ Und schliesslich gibt es, um das Thema einkreisen zu versuchen, den Prototypen seines Poesieschiffs, *Une Nuit sur le Mont Chauve* (1933). Der Film entspringt einer synästhetischen Erfahrung Alexeieffs. In seiner Kindheit hatte sich seine Mutter entschlossen, ihn an die Dunkelheit, vor der er sich fürchtete, zu gewöhnen. Abends im Dämmerlicht spielte sie Klavier – Interpretationen von Alabieff, Chopin und Beethoven –, und er hielt sich an den Klängen fest. „Letzterer inspirierte mich zu Bildern in Bewegung. (...) Ich habe 1931, als ich eine Musik zur Illustrierung suchte, an Eine Nacht... gedacht, weil die Legende wollte, Mussorgski habe die Schöpfung eines „Tongemäldes“ angestrebt. (...) Ich ging also daran, mir eine Platte anzuhören (...) Ich hörte sie mir mehrere Abende hintereinander an und dachte mir, während das Orchester spielte, Szenen dazu aus...“

Der ganze von Mussorgski ausgedachte Sabbat wütet da in Clair-obscur, die allein durch das musikalische Prinzip erzeugt und rhythmisiert werden. Die Bewegung hat etwas Traumhaftes, das Bild etwas Taktiles, die Vorstellung gravierten Materials wachrufend, das aus Ritzen, Kerben, Strahlungen und Dunkelheiten besteht, bald hart, bald weich strukturiert, gestochen und gerippt. Das Blitzartige regiert, Vorstellungen des Auftauchens und Verblasens auslösend. Der auf ständigen inneren Variationen beruhende *Une Nuit sur le Mont Chauve* wird im Rückblick zu einem Gründungsakt des pointillistischen kinetischen Bildes, zu einer Vorwegnahme des Pixel-Bildes.

Dieser Formalismus geht insbesondere, wie Alexeieff mehrmals wiederholt hat, auf seine Bewunderung für Berthold Bartosch Film *L'Idée* (1931) zurück. Auch dieser Film trägt dazu bei, den poetischen Kontinent abzustecken, dem unser Interesse gilt. Seine formale Modernität kündigt von seinem Ursprung im Expressionismus und nimmt gleichzeitig diejenige einer gewissen Nouvelle Vague vorweg. Von Beginn weg steht die Animation im Zeichen eines prophetischen Elans und einer visionären Unruhe, die, in der Manier der Linol- und Holzschnitte der deutschen Avantgarde, durch die ersten Noten der Originalkomposition Arthur Honeggers noch ziseliert und verstärkt werden. Die Einführung, die dem Film vorangestellt ist und die den Zweck von Frans Masereels Illustrationen zusammenfasst, von denen sich Bartosch hat inspirieren lassen, gibt bewusst eine Askese vor, die bereits jene des Schwarzweiss ankündigt. Der Film scheint zwar – in eine Allegorie gekleidet, in der man die Niederlage der spartakistischen Arbeiterbewegung von 1918 wiedererkennen kann – nach dem Muster von Jack Londons prophetischen Romanen zu funktionieren, lässt aber durch seine Konstruktion deren ganzen Akademismus hinter sich: durch das Wechselspiel von Schwarz und Weiss, Licht und Schatten, Nacht und Nebel, durch seine rhythmische und kunstvolle Gliederung, durch die abwechselnde und bemerkenswerte Ausnutzung der Verschwommenheit und des realistischen Rahmens. Wiederholt fügt

er abstrakte, anthologiewürdige Passagen ein, wo sich Anklänge an die Malerei von George Grosz oder Nachklänge der ‚Lichtbehandlung‘ der Stadt vermischen, wie sie Zechanovsky in *Die Post* sieht: Bartosch fügt Nachtaufnahmen ein, die einzig aus wechselnden, die Stadt beherrschenden Leuchtschildern bestehen. Immer wieder die Stadt.

In dieser Überschau, die mit der Zeit ein Gefühl des Schwindels auslösen kann, sollte man doch noch zumindest Len Lye und McLaren erwähnen.

Über Len Lye hat zum Beispiel Alberto Cavalcanti – insbesondere Schöpfer des Films *La p'tite Lili*, in dem Jean Renoir mitspielt – gesagt: „Seine Filme sind wie die Gedichte Mallarmés oder die Bilder Picassos...“ Len Lye, der von seinem wichtigsten Biografen, Roger Horrocks, in hübscher Weise als „vertikaler Eroberer“ bezeichnet worden ist, hat vor allem einen Film gemacht, *Trade Tattoo* (1937), der uns in diesem Territorium, dessen Ausdehnung wir nun gewahr werden, als roter Faden dienen könnte. Als roter Faden deshalb, weil der Film mir atypisch scheint, offenbar nicht einzuordnen ist, rätselhaft und aus diesem Grunde, in seiner Weigerung, eingeordnet zu werden, besonders aufschlussreich für meinen Versuch einer Neuformulierung.



Trade Tattoo (Len Lye, 1937)

Trade Tattoo wird im September 1937 erstmals gezeigt. Len Lye hat Restmaterial benutzt, das aus der Dokumentarfilm-Abteilung des GPO Film Unit stammte (= General Post Office). Die sehr dichten

und kontrastreichen Farben des Films ergeben sich aus einem hochkomplizierten Entwicklungsverfahren, das auf den drei Schichten des Technicolor beruht. Len Lye hat auf das verwendete Restmaterial, auf gewisse Fragmente von Real-Aufnahmen komplexe Formen mit Schablonen aufgetragen – und auch direkt auf den Filmstreifen gemalte Buchstaben, die in ihrem zersplitternden Tanz eine Scharformen, deren Zusammensetzung an jene Rimbauds in seinem *Voyelles* denken lassen könnte, die mit Farben verknüpft wurden:

*A schwarz, E weiss, I rot, U grün, O blau: Vokale,
Einst spreche ich die Dinge aus, die in euch liegen:
A schwarzes, samtenes Korsett schillernder Fliegen,
Die sich versammeln auf verfaultem, grausem Mahle...*

Was die Montage betrifft, ist der Film wie ein Hämmern von Ausrufen, Aufzählungen, Anreden und Ellipsen. Alles im Cut-up, mehr als eine synkopische Art und Weise, die Welt festzuhalten. Und im Zentrum des Films, in einem Wechselspiel von Texturen und getupften Transparenzen, wie ein erschöpfendes Leitmotiv, der mechanische, roboterhafte Körper einer Bio-Stadt bei der Arbeit. Die Bewegung immer eine beschleunigte. Die Kommunikation (es handelte sich ja um einen Werbeauftrag, der die Schnelligkeit der englischen Post zum Inhalt hatte) wie zunichte gemacht durch ihre Blitzartigkeit. Das Ganze läuft fast nach dem Muster eines Musik-Clips ab. Wäre dies nicht ein Anlass, die Bestandteile einer spezifischen Ausdrucksform zu erfassen, die in Bezug auf das poetische Material mit Äquivalenzen spielt und diese einem ihr eigenen rhythmischen Prinzip gemäss neu vermischt - dem der Dauer des Films und seiner synkopischen Gliederung durch das Aneinanderreihen und Ineinandergreifen der Einstellungen?

Dies legen zwei weitere Aussagen über Len Lye nahe, die sich als eine Ergänzung zu seiner Auffassung vom Film lesen lassen: *„Len Lye spricht oft davon, wie wichtig für ihn der Bewegungsimpuls ist, der das Temperament, das innerste Wesen eines Individuums, seine grundsätzliche Seinsweise bestimmt, eine Art kinästhetische Bestimmung („Also*

geht es bei all dem um den Körper, und dies bildet das Thema der kinematischen und kinetischen Tätigkeit. Es ist eine Frage des Körpers, der Sinne.“). *Seine filmischen Bemühungen waren immer darauf gerichtet, diese körperliche Bewegungsempfindung in konzentriertester und intensivster Form zu erfassen, zu erzeugen und weiterzugeben.“* Und: *„Im Gegensatz zu den Surrealisten, deren Erkundungen im Bereich des Unbewussten ermöglichen sollten, ein Denken auszubilden, das von den unmittelbaren Sinneswahrnehmungen und einer erstarrten Sprache befreit wäre, praktiziert Len Lye den doodle (Gekritzel) als eine Art physischen Automatismus, eine muskuläre Empathie, bei der der Körper (und in letzter Instanz die Hand des Künstlers) Empfindungen verdinglicht, physische oder hervorgegangen aus dem Innersten seiner Organe, den Hütern der biologischen und genetischen Identität des Subjekts.“*

Im Gegensatz zu der Andeutung, die André Martins Frage möglicherweise enthielt, glaube ich also, dass der Animationsfilm, von allen möglichen konventionellen Fadheiten abgesehen (und es gibt deren viele), sich schon von Beginn an dem blitzhaften Ausdruck eines Rimbaud oder Apollinaire annähert hat. Und der Automatischen Schreibweise?

Gewiss. Aber nicht mit den Regeln, die für den Text gelten. Dies führt letztlich Norman McLaren vor Augen, der in seinen Anfängen eben vom Surrealismus beeinflusst war. In gewissen Titeln seiner Filme wurde dieser sogar zitiert: *Essai de paysage à la Tanguy*. Und McLaren schrieb seine eigene Befreiung und seine Freiheit im Ausdruck dem Surrealismus zu: Dies habe ihn dazu geführt, sagte er, *Love on the Wing* (1938) zu machen, sein erstes Werk, das direkt auf den Filmstreifen gezeichnet ist, auf dem sich seine Zeichen vor einem photographischen Hintergrund mit verschiedenen Einstellungen bewegen.

Der für diese „Automatische Schreibweise“ McLarens charakteristischste Film ist *Begone Dull Care* (1949), über den ich wiedergebe, was er

anlässlich seiner Wiederaufführung in den neunziger Jahren in mir wachgerufen hat: Das ist gemalte und eingeritzte Improvisation, die musikalische – mit Zufällen spielende und ihr Spiel treibende – Improvisation par excellence. Synkopische, fliehende Spuren von transparenter Färbung, von Baudelairescher Modernität: flüchtig, nicht greifbar. Die der Spur einer glänzenden Improvisation Oscar Petersons folgende Ästhetik des Schocks, des Augenblicks, des Blitzes in Aktion. Der Filmstreifen verliert einen Teil seiner früheren Dichte. Verschwunden das Gefühl von inkrustierten oder treibenden Gebilden. Doch der Filmstreifen gewinnt an Tiefe, an ‚wasserhaltiger‘ Dichte, er schafft seine eigenen unergründlichen Tiefen, erfindet Formen des Sichtentziehens. Die eleganteren, luftigeren Farbpassagen werden vielfältig, lassen sich überschneidende Richtungen entstehen, dehnen sich aus und gehen über in paradoxe, unwahrscheinliche Überblendungen. Um plötzlich zu verschwinden, unter der Einwirkung eines Zaubers zurückzutreten, dem begierigen Gewimmel der Jazzerregtheit den Platz überlassend. Norman McLaren erfindet den Cut-up-Einschnitt. Ein auf den Filmstreifen gemaltes und in ihn eingeritztes Triptychon. Auf das Vorüberwirbeln einer Vielzahl von Formen folgt die Sichtbarmachung der gedehnten, einzelnen, ‚heroisierten‘ reinen Note, die das Zupfen der Saite andeutende Skizze, spukhaftes, strahlendes Fragment, ins Dunkel der Leinwand eingefügt. Kristallklarer Anschlag des Klaviers, dessen unsichtbare Saiten mittels feiner, abbrechender Striche das Schwarz des Filmbilds aufritzen. Cut-up. Jetzt die Farbkraft – von der Farbe des Balasrubins, *rubis balais*: Ich entdeckte dieses Wort, das Rosarot oder Rotviolett und somit genau die Farben der erwähnten Passage bezeichnet, während ich die Schreibweise desjenigen Geräts (*balai* = Besen) nachschaue, an das mich das gehörte Geräusch denken lässt – rhythmisch bewegten, optischen Reibens, das entfesselte Durcheinander von Besen zu einem Tam-tam-Takt. Resonanzen, Spiralen, seltsame Ringe, die auf dem Filmstreifen in besonderem Licht erstrahlen, dann... Cut-up. Plötzlich Schluss, fast dem Bewusstsein entzogen, flüchtig

wahrgenommen nur in einem letzten Solo, wo helle Buchstaben aufleuchten: „End“ „Salute“ „By“ „Norman McLaren“.

Oucipo

Weil der gesellschaftliche Auftrag des Dichters, wie er im 19. Jahrhundert verstanden wurde – um die Beweisführung Walter Benjamins wieder aufzunehmen –, annulliert worden ist, hat dies zu einer Neubestimmung des Begriffs der Poesie geführt. Ich stelle die Hypothese auf, dass einige Dichter im Aufkommen des Films und im Imaginären, das er in sich trägt, die Erschütterung der Welt erahnt und dazu folglich ihren Beitrag geleistet haben. In gewisser Weise hat eine Umwandlung stattgefunden: Der Dichter hat sich aufgemacht, die andere Seite des Spiegels zu erkunden. *„In Baudelaire meldet der Dichter zum ersten Mal seinen Anspruch auf einen Ausstellungswert an. Baudelaire ist sein eigener Impresario gewesen.“* Und die Poesie hat sich aufgesplittert und namentlich im Animationsfilm, zumindest in manchen seiner freien Experimentierformen, einen günstigen Wirkungskreis gefunden. Dass die beiden Bereiche häufig in Berührung gekommen sind und so die Geschichte des Animationsfilms bereichert haben, legt von dieser Anziehungskraft Zeugnis ab. Einige Beispiele aus dieser Geschichte haben wir angeführt.



Le Petit Soldat (Paul Grimault, 1947) / © Les Films Paul Grimault

Manche davon, zeitlich näher liegend, sind von durchaus symbolischem Charakter: Dies gilt für Jacques Préverts Beziehung zu diesem Medium. Paul Grimaults Meisterwerk, *Le Petit Soldat* (1947), bildet den Ausgangspunkt von Jacques Préverts Einführung des poetischen Realismus in den Animationsfilm und erscheint von Beginn weg als mögliches Emblem einer Geographie der Liebe, umso mehr, als es ohne Dialog auskommt und die kontinuierliche Musik Joseph Kosmas es einem rein aus Andeutungen bestehenden Fluss unterwirft - trotz oder vielleicht auch wegen seines Titels, durch den es fast in die Nähe des von Denis de Rougemont untersuchten Kampfes zwischen den siamesischen Gespenstern Krieg und Liebesleidenschaft gerückt werden könnte (*L'Amour en Occident*). Der kleine Soldat und die Puppe sind die Akteure in diesem Drama. Die Unschuld „verliebter Kinder“ verkörpernd, werden sie, wie immer bei Prévert, mit der Bosheit der Welt konfrontiert. Beide zeigen sie optisch einen Teil des Wortes „Liebe“ an – eine Scharade in Bewegung. Der Soldat drückt es direkt und sichtbar mit seinem Herzen aus, und mit was für einem grossen Herzen, einem grossen, ganz roten Herzen, das ihm als Aufziehschlüssel dient. Er drückt es auch durch seine Gestik aus, die Gestik eines mechanischen Spielzeugs, die, sobald er den Hof macht, jener eines verliebten Pantomimen ähnelt. Die Puppe ist seine unverzichtbare Ergänzung: ohne sie weder Kämmerlein noch Theater. Das herzensbrave Kind ist, in seinem kleinen rosa Tutu, fürs Tanzen wie geschaffen, das heisst dafür, die Bewegung ihres Körpers auszuführen und sich daran zu erfreuen. Sie weiss aber nichts anderes, als sich nach dem kleinen Soldaten umzudrehen oder sich später, passiv, in einen ungestümen Tanz hineinreissen zu lassen. Sie ist die Verliebte. Was noch, im Sinne Préverts, durch die umgangssprachliche Bedeutung des sie bezeichnenden Worts unterstrichen wird: Puppe. Nach den Liebesszenen der mechanischen Spielzeuge, die wie von der höfischen Liebe abgeleitet erscheinen, tritt die durch den Teufel verkörperte kriegerische Figur auf. Der Teufel, also der Krieg - eine spöttisch abgewertete Figur (auf der Schachtel, in der sie steckt, ist der

Betrag von 72,25 Francs durchgestrichen worden, um, auf der Etikette, die an der Figur befestigt ist, durch jenen von 1,50 Franc ersetzt zu werden) -, bringt versteckt und logischerweise eine neue Karte ins Spiel, die ihn am Ende des ersten Aktes als Sieger hervorgehen lässt: Er ist der Befehlshaber, wirft sich vor der allein gelassenen Puppe in Positur, und der Krieg findet im Off, auf einer anderen Bühne statt, herbeigeführt vom Kreisel (franz. = *toupie*, was im Argot einen Aushebungsoffizier bezeichnet). Was in *Le Petit Soldat* Verliebtheit ist, das ist nicht nur der Körper oder der Dekor allein, sondern das Ganze. Alles, was das Bild enthält, ist Verliebtheit. Die brutale, überstürzte Verschleppung der Puppe, die sich in einem Akt des Widerstands gegen den Teufel auflehnen und ihm das Herz des kleinen Soldaten entreissen wird, um es dem Besitzer zurückzugeben, hat gleichzeitig zur Folge, dass sie in den Dekor vorstösst, der endlich als *Perspektive* zum Tragen kommt und die Puppe zudem in eine freie, also *animierte* Figur verwandelt. Ihre aufgeregte Bewegung wird von da an die ganze Thematik der Erzählung beherrschen und eine neue Weltordnung durchsetzen, wo die Liebe über das mechanische Ritual triumphieren wird...

Eine alchimistische Bewegung hat also stattgefunden, die eine Übertragungsbewegung impliziert, für die *Le Petit Soldat* ein wunderbares Beispiel ist. Sie kündigt einen Prozess an, der gleich dem von Queneau begründeten *Oulipo* – „Ouvrage de littérature potentielle“ – in den Randzonen ein *Oucipo*, ein „Ouvrage de cinéma potentiel“ hervorbringen wird, dessen Ufer, Strände und Lagunen natürlich eher jene des sogenannten Experimentalfilms als der Massenprodukte sind. An seinen Küsten weht immer der Wind, doch die Freiheit bleibt, und sie kann insbesondere den Aufzählungen oder Ellipsen Préverts gleichen:

Eine Orange auf dem Tisch

Dein Kleid auf dem Teppich

Und du in meinem Bett.



Quelque chose d'Alice (Jan Svankmajer, 1988) / © Athanor

Von der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts an bis heute haben sich also neue, miteinander verflochtene Ausdrucksformen entwickelt, und bei manchen liesse sich ein Zusammenhang mit der modernen Poesie herstellen – etwa bei jenen von Robert Breer, Pierre Hébert, Zbigiew Rybczinsky, Yuri Norstein, Jan Svankmajer, William Kentridge, Luigi Toccafondo, Jochen Kuhn, der Brüder Quay und vielen anderen.

Die Frage, die alle diese Ausdrucksformen indirekt stellen, gleicht einem kosmischen Rätsel: Welche Anziehungskraft in diesem Darstellungssystem, in dem jetzt auch der Planet des Animationsfilms kreist, zieht ihn an, welche anderen Kräfte stossen ihn ab? In welcher Weise verändern diese Kräfte nun die Formgeschichte, und in welcher Weise beeinflussen sie den poetischen Ausdruck selbst?

Pascal Vimenet (Paris, Februar 2003)



Le Criminel (Luigi Toccafondo, 1982) / © Transeuropfilms

Notizen

- 1 *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard "Poésie", p.51, 1997.
- 2 Préface aux *Poésies* d'Arthur Rimbaud, 1956, Gallimard "Poésie", 1973.
- 3 *Le Gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p.32, cité par Marie-Claude Loïselles in "Poétique du montage", *24 Images* n°77, été 1995, p.12.
- 4 *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Cinéma les 400 coups, Québec, Canada, 1995, p.73.
- 5 Fernand Léger, *Plans* n°1, janvier 1931, pp.80-84.
- 6 Jean-Louis Scheffer, *Du monde et du mouvement des images*, Collection "Essais", Cahiers du cinéma, 1997, p. 17.
- 7 *Qu'est-ce que le cinéma?*, "Un film bergsonien: le mystère Picasso", *Cahiers du cinéma* n°60, juin 1956, Édition du Cerf, p. 198, 1987.
- 8 André Martin, "Bonjour exception!", *Cinéma* 56 n°11, cité par Bernard Clarens in *André Martin écrits sur l'animation.1*, Dreamland, 2000, p.113.
- 9 *Fusées XV*.
- 10 *Charles Baudelaire*, Petite Bibliothèque Payot, p. 221, 1990.
- 11 *Ibid.* p. 233, 1990.
- 12 *Le Cygne*, II, NRF, Poésie, Gallimard, p. 119, 1986.
- 13 *Les Sept Vieillards*, NRF, Poésie, Gallimard, p. 120, 1986.
- 14 *Sur trois aquarelles*, 1. *Effarement*, NRF, Poésie, Gallimard, p. 206, 1972.
- 15 *Émile Reynaud et l'image s'anima*, éd. Du May, p.105, 1992.
- 16 *Éloge du cinéma expérimental*, Éditions Paris expérimental, "Classiques de l'avant-garde", p. 49, 1999.
- 17 *Cartoons, le cinéma d'animation 1892-1992*, éd. Liana Levi, pp. 42-43, 1991.
- 18 *Ibid.*, p. 43.
- 19 *Ibid.* p.42.
- 20 Daniel Abadie, *Survage, Les Années héroïques*, Musée d'art moderne de Troyes et Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, éditions Anthèse, p.125, 1993.
- 21 *Ibid.*, p.126
- 22 *Ibid.* p. 130.
- 23 *Cinéma soviétique*, Gallimard, 1928.
- 24 "Alexandre Alexeïeff, virtuose du virtuel ou le cinéma comme Cosa mentale" in *Alexeïeff, itinéraire d'un maître* - Giannalberto Bendazzi (CICA, Dreamland, Cinémathèque française - 2001), p. 152.
- 25 Giannalberto Bendazzi, "La matière dont les rêves sont faits" in *Alexeïeff, itinéraire d'un maître* - Giannalberto Bendazzi (CICA, Dreamland, Cinémathèque française - 2001), pp. 20 et 22.
- 26 *Len Lye dix-huit ans plus tard*, in *Pierre Hébert, l'homme animé*, Marcel Jean - Cinéma les 400 coups, 1996, Québec.
- 27 *Len Lye*, Jean-Michel Bouhours "La conjonction de la forme et du mouvement", 2000, Centre Georges Pompidou, p. 78.

Photonachweis

Unser herzlichster Dank geht an Frau Svetlana Alexeïeff Rockwell und Cinédoc; Elfried Fischinger Trust und Re:Voir Vidéo; Nina Shorina und Animatograph; JLP Films; Athanor; Michel Ocelot; Transeurofilms; Cinémathèque française; Fondation Iouri Norstein

Für weitere Informationen

Filme von Fischinger sind auf zwei Kassetten erhältlich bei Verlag Re:Voir Vidéo, 14, Passage de l'Industrie, F-75010 Paris (Tel.: 0033-1-40 22 60 82).

Schlussanmerkung des Übersetzers: Die beiden zitierten Sätze von Thomas Mann und Novalis sind Rückübersetzungen, da die Quellen nicht ausfindig gemacht werden konnten. Das Artaud-Zitat ist in der Übersetzung von Bernd Mattheus, alle Baudelaire-Zitate sind in der Übersetzung von Friedhelm Kemp wiedergegeben.