

## **Inputs zu Filmarten**

**Avantgarde- / Experimental- / Undergroundfilm** 2

**Dokumentarfilm / Filmessay** 9

unter der Berücksichtigung dass Montage immer, auch beim Dokumentarfilm, ein fiktionaler Prozess ist

**Animationsfilm** 20

## **Avantgardefilm / Experimentalfilm / Undergroundfilm**

Die Bezeichnung »Avantgardefilm« wird zum ersten Mal in den 20er Jahren in Frankreich verwendet, in Anlehnung an die Avantgarde der zeitgenössischen bildenden Kunst, die zu formalen und stilistischen Experimenten neigt. Im Gegensatz zum erzählenden Film versteht sich der Avantgardefilm als autonomer Kunstfilm, der nicht wie die industriell hergestellte kommerzielle Produktion in erster Linie an der Wirkung auf ein Publikum interessiert ist, sondern an der Entdeckung der Möglichkeiten und Ausdrucksweisen, die das neue Medium bietet. So will der Avantgardefilm der rein filmische Ausdruck einer Idee sein, wobei die erzählerische Handlung vernachlässigt oder auch völlig unterschlagen wird, um sich der undisziplinierten Darstellung von Gefühlen und der Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen zu widmen. Die Bezeichnung »Experimentalfilm« kommt erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf und weist auf die Haltung methodischer Neugier und die wiederholte Prüfung des »Materials« hin. Der Experimentalfilm schließt solche Werke ein, die stilistisch und formal an den Avantgardefilm anknüpfen. Beide zusammen stellen ein eigenständiges Genre dar.

Einer der Wegbereiter des eigentlichen Avantgardefilms ist der Regisseur Abel Gance, zugleich Vertreter der impressionistischen Avantgarde. In seinem Film *Das Rad* (1922) spielen Fotografie und Montage eine ebenso wichtige Rolle wie Personen und Handlung. Die filmische Technik scheint mit der Mechanik des Zuges im Film zu korrespondieren: »Montage rapide« (Kurzmontage), veränderte Kamerawinkel, Licht und Rhythmus stellen eine Analogie her zwischen echtem Erlebnis und filmischer Nachahmung. Weitere Vorreiter, die im Rahmen des Spielfilms zu einer formalen Auflösung streben und somit zur Semi-Avantgarde zählen, sind u. a. Louis Delluc, Germaine Dulac und Marcel L'Herbier.

Mit *Ballet mécanique* (1924) des kubistischen Malers Fernand Léger entstand ein früher abstrakter Film. Man Ray drehte die ersten dadaistischen Filme *Le Retour à la raison* (1923) und *Emak Bakia* (1926). Anschließend arbeitete er

mit Marcel Duchamp an *Anémic Cinéma* (1926), einem dadaistisch-kinetischen Film: Bild- und Schrift-Spiralen verlangen eine veränderte Wahrnehmung, brechen mit alten Seh- und Lesegewohnheiten. Die kreisende Bewegung der Spiralen erzeugt eine dreidimensional wirkende, saugende Kraft, die das Publikum scheinbar zwingt, sich ebenfalls zu bewegen.

In Deutschland entstehen vergleichbare abstrakte Filme von Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann. Die Avantgardisten befreien den Film von allem, wie sie glauben, ihm Fremden und führen ihn zurück auf sein Wesen: Bewegung und visuelle Werte. Einer der wichtigsten Avantgardefilme ist René Clairs *Zwischenspiel* (1924). Die Handlung ist minimal. Nach Slow-Motion-Aufnahmen von hüpfenden Menschen in einer Trauerprozession steigert sich die Bewegung zum Rausch: Menschen rennen, Autos, Züge. Schiffe, Räder fahren, Achterbahnen donnern in die Tiefe. Mit der Geschwindigkeit der Fahrzeuge steigt die Frequenz der Montage, sie gipfelt in kurz aufflackernden Einstellungen und zahlreichen Überblendungen. Zusätzlich wird durch die Erzeugung von Fluchtpunkten auf der Ebene der Bildkomposition ein Sog nach vorne wirksam, der - wie beim Looping - die Zuschauer mitzureißen scheint. Höhepunkt vor dem plötzlichen Stillstand ist die Umkehrung der Bilder: Das Auto fährt auf dem Kopf. Film unterliegt nicht realen Gesetzen, sondern sprengt die Ketten, erfindet sich neu. Wenn schließlich das Ende des Films angekündigt wird, zerreißt ein Mann von hinten die weiße Leinwand und springt hindurch zum Publikum. Das Loch, das er hinterlässt, offenbart den Blick auf eine Stadt und suggeriert so eine weitere Ebene von >Realität<. Henri Chomette, der Bruder von René Clair, geht noch einen Schritt weiter. Mit *Cinq Minutes de cinéma pur* (1925) prägt er den Begriff des Cinéma pur, des reinen Kinos: Film, befreit von allen dokumentarischen und erzählerischen Aspekten, als persönlicher Ausdruck der Welt, wie der Künstler sie erfasst .

Die in Frankreich vorherrschende künstlerische Strömung, der Surrealismus, wirkte auf den Avantgardefilm ein und beeinflusste nachhaltig Filmemacher in der ganzen Welt. Eines der ersten surrealistischen Werke ist Germaine Dulacs *La Coquille et le Clergyman* (1928), nach dem Buch des späteren

Theaterrevolutionärs Antonin Artaud. Hier lässt sich die vorherrschende Symbolik psychoanalytisch interpretieren, ganz im Gegensatz zu dem gleichwohl aus dem Unterbewussten inspirierten und schwer zu deutenden Film *Ein andalusischer Hund* (1928) von Luis Bunuel und Salvador Dali. Der Film beginnt mit einem seinerzeit skandalösen und auch heute noch schmerzhaften Schnitt eines Rasiermessers durch das Auge einer Frau und liefert damit zugleich eine mögliche Lesart für die Zuschauer: Durch die Zerstörung des Sehorgans wird das zentrale Nervensystem aktiviert. Das Geschehen, in dessen Zentrum die Beziehung zwischen Mann und Frau steht, ist nicht im Sinne einer stringent erzählten Geschichte zu erfassen, sondern kann höchstens assoziativ erfahren werden. In einem Fluss von Anspielungen und doppelsinnigen Bildern ohne Kontinuität von Zeit und Raum kann nicht mehr zwischen Traum und Realität unterschieden werden. Die offene Darstellung unterbewusster sexueller Wünsche und die Anprangerung von bürgerlichen Werten, die das Ausleben dieser Wünsche verhindern, sorgten zur Zeit der Entstehung für großes Aufsehen und machen *Ein andalusischer Hund*, genauso wie Bunuels zweiten Film *Das goldene Zeitalter* (1930), neben dem ebenso erfolgreichen *Das Blut eines Dichters* (1930) von Jean Cocteau, zu den wohl bekanntesten surrealistischen Avantgardefilmen.

Die ersten Avantgardefilme werden im kleinen Kreis unter Künstlern gezeigt. Nach und nach eröffnen in Paris Programmkinos. Auf diese Weise findet sich ein Publikum, und der Avantgardefilm tritt bereits Ende der 20er Jahre in die Öffentlichkeit. Finanzielle Hilfe bieten dabei einzelne Produzenten und Filmclubs, die die Verbreitung in andere Länder fördern, sodass bald schon eine internationale Vernetzung der Avantgarde entsteht: Ländereigene Produktionen entstehen, und es kommt zum schriftlichen und direkten Austausch. Diese Entwicklung wirkt sich wiederum auf den kommerziellen Film aus, der sich filmische Mittel des Avantgardefilms aneignet.

Gleichzeitig entsteht in Russland die revolutionäre Filmavantgarde. Sergej M. Eisenstein setzt sich mit der Theorie und >Sprache< des Films auseinander und entwickelt für seinen ersten Spielfilm *Streik* (1920) die »Montage der

Attraktionen«. Er schneidet nichtzusammenhängende, sogar gegensätzliche Handlungen ineinander, die Assoziation der Einstellungen gewinnt eigene Bedeutung: So versinnbildlicht z. B. die Kollision der Bilder von beratenden Firmenchefs, die eine Zitrone ausquetschen, einerseits und Arbeitern andererseits das Verhältnis zwischen den beiden Klassen. *Der Mann mit der Kamera* (1929) von Dziga Vertov ist eine Reflexion über die Illusion der Kunst. Vertov spielt mit dem Publikum, indem er Bilder zeigt, die sich als Film im Film entpuppen. Gleichzeitig stellt er so in Frage, wie verlässlich der Augenschein der Realität sei.

Die von Bunuel und Cocteau beeinflusste amerikanische Experimentalfilmerin und Theoretikerin Maya Deren führte mit ihrem Film *Meshes in the Afternoon* (1943) den Begriff der »vertikalen Montage« ein: Anstelle einer linearen Erzählung findet sich hier ein Nebeneinander von Handlungseinheiten, die fragmentarisch bleiben und vielfach wiederholt werden. Gepaart mit langen Einstellungen entsteht so ein tranceähnlicher Rhythmus, der das Traumhafte des Films verstärkt. Verzerrungen, Verdopplung und Verdreifachung sowie die unterschiedlichen Kamerawinkel und die dadurch entstehenden veränderten Perspektiven der Figur evozieren bei den Zuschauern ein Schwindelgefühl, das der inneren Befindlichkeit der Protagonistin - die von Deren selbst dargestellt wird - zu entsprechen scheint. Die surrealistischen Elemente wirken hier nicht schockierend, sie bezeugen die Vereinsamung des Individuums. Ebenso persönlich, dabei noch mehr die Außenseiterrolle betonend und direkter in der Darstellung von Sexualität, sind die Filme von Kenneth Anger; homosexuelle Wunschphantasien von Beherrschung und Unterwerfung, die durch ihre morbide Erotik provozieren. Zwar arbeitet auch Anger mit Symbolen, doch ihre Bedeutung ist unmittelbar verständlich. So wird z. B. in *Fire-works* (1947) ein das männliche Glied symbolisierender Feuerwerkskörper angezündet und beginnt zu sprühen. Mit *Scorpio Rising* (1963) erreicht die Sexualität ein noch gewaltigeres Aggressionspotential: Die Jungen in Matrosenanzügen aus *Fireworks* sind Muskelmännern mit Lederjacks und Motorrädern gewichen. *Scorpio Rising* gilt als eines der Hauptwerke des New American Cinema, einer antikommerziellen Bewegung nach dem Vorbild der

französischen Nouvelle Vague und des englischen Free Cinema, die in den 60er Jahren mit der Gründung der New American Cinema Group - ihr Sprecher ist der Experimentalfilmer Jonas Mekas - und der New Yorker Film Maker's Cooperative ein unabhängiges Organisations- und Vertriebssystem schafft. In diesem Zusammenhang entsteht eine neue Subkultur, der Underground. Der Widerspruch der Filmemacher gegen das Establishment drückt sich zum einen auf der formalen Ebene durch die Verwendung von billigem 16- und 8-mm-Material aus. Im Gegensatz zum perfektionistischen kommerziellen Film sind die Undergroundfilme bewusst amateurhaft. Zum anderen drängen sie inhaltlich auf die freie Darstellung von Sexualität und politischen Themen. Zwei wesentliche Richtungen sind zu unterscheiden: zum einen der subjektive Film, der farbenprächtig und mit kurzen Schnitten die von den Künstlern erlebte Realität spiegelt (hier ist aufgrund des erhöhten Drogenkonsums in den 60er Jahren besonders auf die psychedelischen Filme, u. a. von Jonas Mekas, hinzuweisen), zum anderen der objektive Film, z. B. *Empire* (1964) von Andy Warhol, der in einer acht Stunden langen Einstellung ohne Schnitt die Dimension von Zeit untersucht. Obwohl einzelne Filme dieser Epoche durchaus kommerzielle Erfolge verbuchen, bleibt der größte Teil der Produktion im Untergrund. Im Unterschied zu Europa, wo der Undergroundfilm den Anspruch von Kunst aufrechterhält, gilt er in den USA als Ausdruck alternativer Lebensweise.

Einen Rückbezug zur bildenden Kunst und damit zum eigentlichen Handwerk erfährt der Avantgardefilm durch die so genannten Handmade Films. Besonders auffallend sind die Arbeiten von Norman McLaren und Stan Brakhage: Ohne Verwendung der Kamera wird direkt auf das Filmmaterial gemalt und gekratzt. McLaren ritzt Figuren in die schwarze Emulsionsschicht und koloriert die Umrisse (*Blinkity Blank*, 1955). Brakhage zerlöchert den rohen Filmstreifen, klebt zerschnittenes Filmmaterial oder Mottenflügel darauf (*Dog Star Man II* und *Mothlight*, beide 1963). Schon 1940 hatte McLaren gezeigt, dass Film vielfach verwendbar ist: *Rumba* ist ein Film ohne Bilder. Der Filmstreifen dient lediglich als Tonträger für synthetisch hergestellte Geräusche.

Eine umgekehrte Richtung schlägt das Expanded Cinema ein: Es ist der Versuch, Film über die Grenzen der Leinwand hinaus lebendig zu machen und ihn an seine mediale Funktion zu erinnern, an die Zeit seiner Entstehung als sprachloses Kino der Attraktionen. Expanded-Cinema-Aktionen finden sich z. B. bei Peter Kubelka, der denselben Filmstreifen (*adebar*, 1957) erst in einer Projektion zeigt und anschließend auf Holzpflocke nagelt, die auf einer Wiese stehen. Auf diese Art wird das optische Erlebnis Film materiell ertastbar: Das Publikum kann um den aufgespannten Film herumgehen, ihn anfassen oder zusehen, wie er in der Witterung verwest. Die Aktionskünstlerin Valie Export schnallt sich ein tragbares 'Kino' vor die Brust: Der *Tapp und Tast Film* (1968) kann in dem kleinen dunklen Kasten mit zwei Händen erfühlt werden. Diese Richtung des Experimentalfilms steht durch die aktive Performance in enger Verbindung zum Happening, wo traditionelle Kunstformen wie Malerei, Literatur, Tanz und Musik vermischt und ebenfalls erweitert werden. Dem Happening verwandt sind ebenfalls die Fluxus-Filme, die ab 1966 entstehen. Sie bauen auf einem Gag auf, der den Film ironisiert und die neo-dadaistische Haltung der Filmemacher, die sich gegen die Institutionalisierung von Kunst auflehnen, verdeutlicht: In Yoko Onos *Number 4* (1967) spazieren 76 Minuten lang 365 nackte Hintern vor der Kamera und präsentieren nur sich selbst.

1970 erfährt der Experimentalfilm mit Michael Snows *Die Zentralregion* eine »kosmisch-planetarische und atomare« (Snow) Erweiterung: Eine auf einer Bergspitze installierte ferngesteuerte Maschine mit einer beweglichen Kamera filmt die Umgebung und eröffnet Perspektiven, die außerhalb der menschlichen Erfahrung liegen.

Durch die Frauenbewegung kommt es seit den 70er Jahren zu persönlich-politischem Engagement. Die deutsche Experimentalfilmerin Birgit Hein behandelt z. B. in *Love Stinks - Bilder des täglichen Wahnsinns* (1982, zusammen mit Wilhelm Hein) das Thema weiblicher Sexualität. In den 80er Jahren wird vermehrt mit Computern gearbeitet. So widmet sich auch Jean-Luc Godard, der u. a. neben Alain Resnais und Chris Marker zur neuen Semi-Avantgarde zählt, also experimentelle Spielfilme dreht, den neuen Medien

Computer und Video. Seine Idee der »One-Dollar-Filme« zeugt von einer den Undergroundkünstlern verwandten Haltung, nämlich dass Film keine elitäre, sondern allen Menschen zugängliche Kunstform sei: billig und einfach in der Handhabung. Die Videotechnik erlaubte zudem durch das Bluescreen-Verfahren surreale Kombinationen von Figuren und Hintergründen, durch Farb- und Formverwandlungen die >Manipulation< der realen Welt. Angesichts dieser >grenzenlosen< Möglichkeiten strebten einige experimentelle Künstler - wie der früh verstorbene Gabor Body - die Annäherung der Avantgarde an traditionelle Erzählmuster an.

### *Miriam Fuchs*

*Literatur:* Hans Scheufl / Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1974. - Avantgarde und Experiment. Frauen und Film 37 (1984). - Ingo Petzke: Das Experimentalfilm-Handbuch. Frankfurt a. M. 1989. - Parker Tyler: Underground Film. A Critical History. New York 1995. - Peter Weiss: Avantgarde Film. Frankfurt a. M. 1995. - Rudolf E. Kuenzli (Hrsg.): Dada and Surrealist Film. Cambridge/London 1996.

## Dokumentarfilm

Der Begriff ist wesentlich jünger als das, was er heute bezeichnet: das breite Ensemble von Non-Fiction- oder Factual-Filmen. Von der Filmgeschichte erstmals 1926 in einer Besprechung des Engländers John Grierson zu Robert Flahertys Film *Moana* registriert («*Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value»), sollte der Begriff zunächst eine besondere Qualität des Authentischen unterstreichen, die keineswegs im Widerspruch zu erkennbar narrativen Überformungen der Wirklichkeit und zu inszenatorischen Eingriffen in das aktuelle »Tatsachenmaterial« stand. Wenig später wird Grierson den Dokumentarfilm als »the creative treatment of actuality« bezeichnen, und Paul Rotha, Weggefährte Griersons, wird ihm sekundieren: »Documentary's essence lies in the dramatization of actual material.« Schon hier deutet sich an, was erst in der jüngeren Theoriediskussion über den Dokumentarfilm seine explizite Ausformulierung finden sollte: Dokumentarfilmische Authentizität ist vor allem als ein Rezeptionseffekt, als ein spezifischer Wirklichkeitseindruck zu begreifen, der sich weniger der fotografischen Qualität des Filmbildes an sich als vielmehr konventionalisierten Präsentations- und Diskursstrukturen verdankt.

Dies belegen auch neuere Forschungen zum frühen Film. Entgegen allen »Ursprungsmythen« (Hohenberger) von einer »grundlegenden Dichotomie der Filmkunst« (Monaco; Kracauer sprach immerhin noch von einer »These und Antithese im Hegelschen Sinn«) kam zu Beginn der Filmgeschichte im »Kino der Attraktionen« (Gunning) der Differenz von Spielfilm und Non-Fiction-Film («vues«, d. h. »Ansichten«, nannten die Lumières ihre Streifen) noch nicht die Bedeutung zu, die ihr später beigemessen werden sollte. »Die frühen 'Ansichten' zeigten dem Publikum Bilder von Ereignissen, denen es nicht beiwohnen konnte, oder von fernen Ländern, die es nicht bereisen konnte. Die 'Authentizität' dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt.« (Kessler [u. a.]) Erst mit der »Verschiebung von der 'autonomen' Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge«, die sich insbesondere in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs vollzog, wurde

die Authentizität des filmischen Bildes zu einem zentralen Problem, weil - so Gunning - im Unterschied zu den »Ansichten« nun »Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen«. - »[...] der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Der Dokumentarfilm ist nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, wie in den Filmen aus dem Krieg, oder eine dramatische Struktur, die auf dem Vokabular des *continuity editing* und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht« (Gunning).

*Nanuk, der Eskimo* (1922) des Amerikaners Robert Flaherty, augenscheinlich eine ethnographische Studie über den Überlebenskampf eines Eskimos und seiner Familie im äußersten Norden des amerikanischen Kontinents, brachte erstmals das exotistische Interesse des Reisefilms an fremden Wirklichkeiten mit der dramaturgischen Modellierung des Spielfilms filmästhetisch so nachhaltig zur Synthese, dass diesem Film in den Kinos der US-amerikanischen und westeuropäischen Metropolen nicht nur ein außerordentlicher Publikumserfolg zuteil, sondern er überdies auch produktionsästhetisch zum Prototyp eines neuen Genres wurde.

Auf der anderen Seite stand vor allem das Interesse der sich ausbildenden Avantgardebewegungen, auf der Basis filmisch gesammelten Faktenmaterials und seiner bewussten Montage der aktuellen Lebenswirklichkeit einen Ausdruck zu verleihen, der die neuen, seit der Jahrhundertwende in zahlreichen kulturkritischen Diagnosen beschriebenen gesellschaftlichen Wahrnehmungsmodi in sich aufnahm: Subjektdezentrierung, Polyperspektivität, Mobilität, Technikfaszination, Beschleunigung, Sachlichkeit sind die immer wiederkehrenden Schlüsselbegriffe für eine Wahrnehmungsform, die sich mit der Moderne verbindet und im Film ihr adäquates Medium findet. Nicht zufällig sind es Großstadtfilme, in denen sich diese Form eines Dokumentarismus konstruktivistischer Prägung am ausgeprägtesten artikulierte. Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Walter

Ruttman (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) und Dziga Vertov (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) sind die bekanntesten Beispiele.

An Vertovs Film und seiner Theorie des »Kinoglaz« ('Kino-Auge') lässt sich zugleich zeigen, zu welchen ausgefeilten und radikalen Konzepten einer operativen Ästhetik sich die von dieser Art Dokumentarismus oft beanspruchte sozialkritische Zeitgenossenschaft und Verantwortung verdichten konnte - unter den Bedingungen der sich in einem fundamentalen Umbruch und Modernisierungsprozess befindlichen sozialistischen Sowjetunion. Vertovs Film der Fakten versteht sich als »die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt« mit dem Ziel, »im Leben selbst eine Antwort auf ein gestelltes Thema zu finden«. »Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann« (Vertov). Dokumentarische Kamera und Montage »dechiffrieren« die Realität, behandeln die Fakten nicht als »objets trouvés«, sondern machen sie als Momente eines gesellschaftlichen Umformungsprozesses in einer Weise kenntlich, der auch praktisch »die nötige Lösung« (Vertov) einsichtig werden lasse.

Gegenüber solchen exponierten Konzepten, in denen sich ästhetischer und politischer Avantgardismus vermitteln (vgl. u.a. auch Boris und Michail Kaufmann, Victor Turin, Hans Richter, Jean Vigo, Joris Ivens, Henri Storck), erhält der Dokumentarfilm mit dem Engländer John Grierson in den 30er Jahren »die Bedeutung eines realistischen Genres, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt, Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen« (Hohenberger). Die unter Griersons Ägide in seiner Eigenschaft zunächst als Leiter des britischen Empire Marketing Board, einer staatlichen Public-Relations-Agentur, entstandenen Filme eines Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, Harry Watt oder Basil Wright veranschaulichen mit ihren Fallstudien zum britischen Lebensalltag die gesellschaftliche Produktivkraft derjenigen, deren Beitrag zum sozialen Gemeinwohl gemeinhin dem Öffentlichen Blick entgeht. Zugleich werben sie für die integrative Funktion staatlicher Institutionen, die

dieser Arbeit den notwendigen Handlungsrahmen garantieren. Griersons Zielvorstellungen waren also in erster Linie didaktisch ausgerichtet, die am Leitbild Flaherty orientierte Filmästhetik hatte primär eine dienende Funktion. Nicht in einer in der ästhetischen Wahrnehmung und filmischen Transformation verankerten Erkenntnisproduktion (wie bei Vertov) lag das Ziel der Grierson-Schule, sondern in dem affirmativen Wiedererkennen vorhandener gesellschaftlicher Strukturen und Einrichtungen.

Im historischen Rückblick aus jüngerer Perspektive vereinigt der Filmwissenschaftler Bill Nichols diese produktionsästhetischen Befunde mit einer rezeptionsästhetisch ausgerichteten Betrachtungsweise und berücksichtigt auch spätere dokumentarfilmische Praktiken, wobei er der Konventionalität und Vergänglichkeit der Referenz- und Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilms Rechnung zu tragen versucht. Denn: »The comfortably accepted realism of one generation seems like artifice to the next. New strategies must constantly be fabricated to represent >things as they are< and still others to contest this very representation« (Nichols, 1983). Dabei unterscheidet Nichols im Hinblick auf die dominanten Modi des expositorischen Diskurses im Dokumentarfilm und seiner eingelagerten Appellstrukturen zunächst vier, in einer jüngsten Skizze fünf Paradigmen:

1) Im »direct-address-style« à la Grierson, der bis in die 50er Jahre auch im westlichen Fernsehen vorwaltet, wird die scheinbar selbstevidente visuelle Narration überlagert von einem auktorial-allwissenden Kommentar (»voice of God«), der keinen Zweifel an der erklärenden und deutenden Autorität des Filmemachers gegenüber dem Repräsentierten aufkommen lässt,

2) Mit dem »beobachtenden Modus« des um 1960 sich entwickelnden Direct Cinema (besonders Robert Drew, Richard Leacock, Don A. Pennebaker, Albert und David Maysles) und seines französischen Pendant, des Cinéma Vérité (Jean Rouch, Edgar Morin), der auf der Basis einer neuen, beweglicheren Kameratechnik und Synchrononttechnologie operiert, etabliert sich zugleich eine neuartige Produktionsästhetik der »Unmittelbarkeit« bei weitestgehender Zurückdrängung eines auktorialen Kommentars. Für den Zuschauer - so das

filmische Versprechen - wird »die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms gleichbedeutend mit der Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität«. Dabei schrumpft der gerade von Vertov einst betonte »erkenntniskritische Abstand zwischen der Welt und ihrem Bild [...] mit dem *cinema direct* auf Null« (Hohenberger).

3) Der interaktive Dokumentarfilm der 60er und 70er Jahre, der sich vor allem auf Interviews nach der Methode der Oral History stützt, in denen die Befragten vorzugsweise aus sozialen Randgruppen Gelegenheit erhalten, ihre >Geschichte< vor der Kamera öffentlich zu erzählen, verstärkt mit der Möglichkeit der direkten Zuschauer-Apostrophe den vom Direct Cinema intendierten Effekt einer unmittelbaren Wahrnehmung authentischer Wirklichkeit.

4) Der selbstreflexive Dokumentarfilm, wie er sich seit den späten 70er Jahren ausbildet, ist als praktische Kritik an den unzureichend reflektierten Authentizitätsversprechen des Direct Cinema zu verstehen. Vor allem dessen - allen Vorsätzen eines »uncontrolled cinema« zum Trotz - in der Montage kaum camouflierte Spannungsdramaturgie und die Selbstverleugnung der Filmemacher in ihre Rolle als »a participant witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse« (Nichols, 1983) sollten zum Stein des Anstoßes werden. Indem der selbstreflexive Dokumentarfilm sich bewußt zum konstruktivistischen Verfahren jeglichen dokumentarischen Films bekannte und dies in vielfältigen Formen in den eigenen Produktionen offen ausstellte, veränderten sich auch dessen Appellstrukturen: Der Zuschauer sollte als gleichberechtigter Partner in einem filmischen Diskurs in sein Recht gesetzt werden. Alexander Kluge hat mit seiner oft zitierten Formulierung gleichsam die grundlegende Blaupause dieses Paradigmas geliefert: »Ein Dokumentarfilm wird mit drei 'Kameras' gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmmachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und

montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang« (Kluge).

5) Mit dem performativen Dokumentarfilm schließlich, einer Erscheinung vor allem seit den späten 80er Jahren, artikuliert sich nach Nichols ein Modus, der seinen Schwerpunkt »ganz markant« verlagert: »nämlich weg vom bisher dominierenden referentiellen Aspekt. Seine 'fenstergleiche' Eigenschaft besteht im Verweis auf die historische Welt um sich herum, und dies führt zu ganz verschiedenartigen Kombinationen von expressiven, poetischen und rhetorischen Aspekten, die nun dominant werden«. Nichols setzt solche Filme in die Nähe zur zeitgenössischen Avantgarde. Beispiele liefern u.a. in Großbritannien Pratibha Parmar (*Sari Red*, 1988; *Khush*, 1991), Gurinder Chadha (*I'm British But...*, 1989) und Isaac Julien (*Territories* 1984; *Looking for Langston*, 1991), in Kanada Marilu Mallet (*Unfinished Diary*, 1983) und Brenda Longfellow (*Our Marilyn*, 1988), in den USA Robert Gardner (*Forest of Bliss*, 1989), Marlon Riggs (*Tongues United*, 1989) und Trinh T. Minh-ha (*Naked Spaces: Living Is Round*, 1985; *Reassemblage*, 1982). - »Mit seiner auf Assoziation, Kontext, aber auch auf gesellschaftliche Dialektik bauenden evokativen Kraft erweist sich der performative Dokumentarfilm als Mittel der Wahl in einer Zeit, in der 'Meistererzählungen' ebenso wie 'Generalpläne' einen schlechten Ruf haben. Performative Dokumentarfilme ziehen die Epistemologie des Augenblicks, der Erinnerung und des Ortes der Darstellung einer geschichtlichen Epoche vor. Diese Filme setzen ihren Schwerpunkt anders, sie folgen anderen epistemologischen Grundsätzen, bleiben aber dabei offen, zielökonomisch und sozial« (Nichols, 1995).

Auch wenn oder vielleicht gerade weil Dokumentarfilme - anders als *Nanuk, der Eskimo* - schon seit geraumer Zeit im Kommerzkino keinen Platz mehr haben, so stellen sie in der gegenwärtigen Situation das Terrain dar, auf dem die - auch international - filmästhetisch interessantesten Innovationen zu sehen sind.

*Heinz-B. Heller*

*Literatur:* Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1964. [Amerikan. Orig. 1960.] - Dziga Vertov: Schriften zum Film, Hrsg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973. - Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a. M. 1975. - Klaus Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Erw. Neuausg. Frankfurt a. M. 1975. James Monaco: How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media. Überarb. Ausg. New York / Oxford 1981. - Bill Nichols: Ideology and the Image. Bloomington 1981. - Wilhelm Roth: Der Dokumentarfilm seit 1960. München/Luzern 1982. - Bill Nichols: The Voice of Documentary. [1983] In: Alan Rosenthal (Hrsg.): New Challenges for Documentary, Berkeley / Los Angeles / London 1988. - Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990. - William Howard Gynne: A Cinema of Nonfiction. Rutherford (N.J.) 1990, - Heinz-B. Heller / Peter Zimmermann (Hrsg.): Bilderwelten. Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990. Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991. - Mo Beyerle / Christine N. Brinckmann: Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt a. M. / New York 1991. - Peter Zimmermann (Hrsg.): Fernsehdokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. Konstanz 1992. Michael Renov (Hrsg.): Theorizing Documentary. New York / London 1993. - Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994. - Anfänge des dokumentarischen Films. KINtop 4 (1995). [Darin: Frank Kessler / Sabine Lenk / Martin Loiperdinger: Editorial. Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction-Filme* und die Ästhetik der »Ansicht«.] - Guy Gauthier: Le documentaire: un autre cinéma. Paris 1995. - Manfred Hattendorf (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995. [Darin: Bill Nichols: Performativer Dokumentarfilm.] - Brian Winston: Claiming the Real. The Griersonian Documentary and -Its Legitimations. London 1995. - Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Berlin 1998.

## Essayfilm

Filmform, die - in Anlehnung an den aus der Literatur stammenden Gattungsbegriff (von frz. »essai« >Versuch<) - , zwischen den Gattungen Dokumentar- und Spielfilm steht, weil der Autor und Regisseur seine Themen aus dem Zwang der Erzählmuster und der Recherche herauszulösen und in bewusst subjektiver Weise darzustellen versucht, wobei er unterschiedliche Perspektiven einnimmt, sich ebenso auf verschiedene Spielarten der Vermittlung und unterschiedliche Genreregeln einlassen kann. Der Essayfilm hat daher als ein offenes Werk zu gelten, da er bei seinen Reaktionen auf Zufälle, seiner manchmal zerstreuten Aufmerksamkeit, seiner Suche nach Zusammenhängen eine künstlerische Freiheit beansprucht, die sich Konventionen entzieht. Zu diesen Konventionen zählen auch die Prinzipien der Kohärenz, der Kausalität oder Kontinuität von Raum und Zeit. Der Essayfilm riskiert dagegen sprunghafte Wechsel in Raum und Zeit. Eine spezifische Kombinatorik fällt im Essayfilm auf: Es kommt ihm auf die Herstellung von Analogien und Oppositionen an, auf die Bildung von Bildmetaphern oder zumindest von Bildern, die zum Reflektieren auffordern, die eine vielsinnige, eine oberflächliche und eine tiefere Bedeutung enthalten. Nicht selten die Montage auch Assoziationen des Autors/Regisseurs nach und ist dafür bereit, die äußere Handlung in fragmentarische Vorstellungen, Eindrücke, Erinnerungsbilder und bewusst manipulatorische Bildfügungen zerfallen zu lassen. Ein Beispiel: In Hartmut Bitomskys *Das Kino und der Tod* (1988) wird das Verglimmen einer Zigarette mit dem Sterben eines Menschen verglichen. Diese Parallelbildung schafft ein neues »Spannungsverhältnis« (Möbius) zwischen Begriffen und Vorstellungen, das durch Scharfsinn und Scharfsicht entstanden ist und die entsprechenden Qualifikationen auch den Zuschauern abverlangt. Der Essayfilm umkreist immer wieder das Problem der Abgrenzung zwischen >außen< und >innen: Kann Außenwelt als Spiegel der inneren Befindlichkeit dienen oder nicht?

Der große Anteil an freischweifenden Reflexionen im Essayfilm braucht häufig die Stimme eines Erzählers, der als Erklärer der gezeigten Bilder auftreten

kann. Ob in Form von vorgelesenen Briefen, Tagebüchern, erlebter Rede, innerem Monolog oder Stream of Consciousness - die Tonebene hat so viel Gewicht wie die Bildebene. Die Bilder neigen dazu, sich als Beweisstücke oder als Objets trouvés, als Fundstücke, dem Gedankengang des Autors unter- oder einzuordnen. Der Essayfilm kann schließlich den Wirklichkeitscharakter des Kommentars wie der Bilder selbst ironisch aufheben oder verfremden. Auf der Suche nach authentischer Erfahrung schärft sich der Sinn, das Gehör und die Optik, für das Nicht-Authentische, für Denkfloskeln und Bildfloskeln. In *Sans Soleil - Unsichtbare Sonne* (1983), einem vielbeachteten Meisterwerk des Essayfilms, leitet der französische Regisseur Chris Marker das Nachdenken über das Wirkliche, das Beständige, das Unvergessliche als einen Prozess der Selbstfindung ein. Der Film über afrikanische Märkte, japanische Maskenrituale auf nächtlichen Straßen usw. wird durch die selbstkritischen Erinnerungen und Briefe einer fiktiven Figur (die mit Marker identisch ist) in einer eigentümlichen Schwebe zwischen Vergangenheit und Gegenwart gehalten. Die Bilder, mal präsentiert als Dokumente, mal als Visionen, lassen einen vielfältigen Sinn erkennen oder verharren manchmal in rätselhafter unerschliessbarer Dichte. In diesem Umgang mit einer nie völlig ergründbaren Wirklichkeit, soweit sie Eingang in Bildern und in Erinnerungen gefunden hat, auch im Umgang mit der Zeit, spontanen Sprüngen zwischen einst und jetzt, beweist sich die Modernität des Essayfilms.

Schon in der Frühzeit der Filmgeschichte bot sich der Mitteilungsförm des neuen Mediums eine fundamentale Alternative: Während auf der einen Seite die Brüder Lumière mit ihren Filmen quasi Realität wie vorgefunden abbilden wollten [obgleich die neuere Forschung nachweisen konnte, wie viel Inszenierung in diesen angeblichen Dokumentarfilmen auch steckt), lag es im Interesse von Georges Méliès andererseits, wunderbare Ausgeburten der Phantasie in Filmbildern einzufangen. In den Übergängen zwischen beiden Modellen siedelt sich der Essayfilm an, der in gewisser Hinsicht mit seinen »subjektivistischen« Erzähl- oder Reflexionsimpulsen die frühen großen Dokumentarfilme und ihren vorgeblichen Abbildungsrealismus durchsetzt - wie z. B. in Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927), einem

Film, der keineswegs nur die Chronologie der äußeren Verhältnisse zwischen Morgen und Abend widerspiegelt, sondern auch die innere Lebensform einer Stadt, die Pathologie der Stadtbewohner ebenso wie deren Sehnsüchte, in Einstellungen und Montagen übersetzen will. Ruttmanns Film erfüllt bereits die Forderung, die der deutsche Filmavantgardist Hans Richter später an den Essayfilm richtete, nämlich, die «unsichtbare Welt» der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen (vgl. Blümlinger). Die für den Essayfilm bezeichnende rhapsodische, umherschweifende, zögernde, anspielungshafte Annäherung an einen heiklen Gegenstand - also im Gegensatz zu einer unerschütterlichen Methode 'geometrischer Vermessung' der Dinge - prägt auch einen der frühesten Filme über das Unfassliche des Holocaust, Alain Resnais' *Nacht und Nebel* (1956).

Die Diskussion über den Essayfilm wurde in Deutschland durch Alexander Kluge und Edgar Reitz in den 60er Jahren wieder aufgenommen: In *Abschied von gestern* (1966) von Alexander Kluge kündigen sich bereits die assoziative Montage und die bewusste Vermischung von dokumentarisch offenem Blick für den bundesdeutschen Alltag und inszenatorischem Kalkül durch die >Regie< des Erzählers an, eine Stilistik der offenen Form, die sich in späteren Filmen Alexander Kluges, etwa in *Die Macht der Gefühle* (1983) noch viel stärker ausprägt. Auch in den erzählerischen Filmen des französischen Regisseurs Jean-Luc Godard sind Elemente des Essayfilms eingesprengt: verblüffende Konstellationen von Bildern, die Verwendung zahlreicher Zitate, die Selbstreflexivität, die Unterbrechung der Bilderzählung durch Sprachzeichen und andere von der Erzähllinie abweichende >Angriffe< auf die herkömmlichen Abbildungsregeln des 'banalen Realismus'. Auf der anderen Seite haben sich so strenge Dokumentarfilmer wie Joris Ivens wiederholt der Verlockung der freier sich entfaltenden Essayform hingegeben, Ivens zuletzt in seinem großen Spätwerk *Eine Geschichte über den Wind* (1988), in dem er den Fokus der Darstellung immer wieder auf sich selbst, den greisen Mann an der Grenze zum Tod, richtet, der mitten in der Wüste auf das Aufkommen des Windes wartet - eine unvergessliche poetische Chiffre für die Grenzsituation, ein Gleichnis und doch mehr: ein haftendes, nie restlos ausdeutbares Bild für das

Ausgesetztsein des Menschen in einer großen Natur, einer nie ganz fasslichen gewaltigen Welt, in der er nur klein und merkwürdig erscheint.

*Thomas Koebner*

*Literatur:* Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.: Chris. Marker. Berlin 1965. - Hochschule für Film und Fernsehen der DDR »Konrad Wolf«: Beiträge zur Theorie der Film- & Fernsehkunst. Gattungen. Kategorien. Gestaltungsmittel. Berlin 1987. - Hanno Möbius: Versuche über den Essayfilm. Marburg 1991. - Christa Blümlinger: Schreiben - Bilder - Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992.

## **Animation**

Animation, d. h. die Fähigkeit zur Auflösung eines Bewegungsvorgangs in Einzelbilder und deren Rekonstruktion zwecks nachträglicher Wiedergabe dieses Bewegungsvorgangs, ist ein kulturgeschichtlich weit zurückreichendes Phänomen, das mit der Erfindung der Kinematographie zwar erhebliche Verbreitung erfuhr, aber nicht unabdingbar an diese gebunden ist.

Vor 15000 Jahren verdoppelte ein Künstler im Gebiet des heutigen Nordspanien (Höhle von Altamira) die Beinpaare eines Wildebers, um dessen Lauf anzudeuten. Dipl.-Ing. Wolfgang Grau (Berlin) hat in Pharaonengräbern im ägyptischen Beni Hasan gefundene 4000 Jahre alte Phasenbilder eines Ringkampfes durch Zwischenphasen und Filmaufnahme dergestalt verbunden, dass die fortlaufende Bewegung zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte. Ein anderes (gleichwohl zweifelhaftes) Beispiel aus der ägyptischen Kunst überlieferte uns der russische Zeichner Iwan Iwanow-Wano: »Zwischen den Säulen eines Tempels sind Zeichnungen angebracht, die einen Gott in aufeinander folgender Grußhaltung darstellen. Wenn der Pharao in seinem Wagen am Tempel vorbeijagte, konnte er, da die Abstände zwischen den Säulen gering waren, sodass sie wie gitterförmige Fensterläden wirkten, seinen Gott in Bewegung sehen, wie er die Hand zum Gruß oder zum Segen erhob. So entstand durch diese Reihe von Zeichnungen der Eindruck eines lebenden Bildes, auf dem der Gott den Pharao grüßte.«

Die Tendenz zum Laufbild ist demnach kunstgeschichtlich sehr früh anzusetzen. Gedanken, die man über den Ursprung anstellt, werden hypothetisch bleiben: Man darf aber mit einigem Recht vermuten, dass es der Lauf der Sonne war und die durch ihn entstehende Erscheinung eines wandernden, belebten Schattens, die den Frühmenschen darauf brachten, die Konturen eben dieses Schattens festzuhalten. Indem er dies tat, wurde ihm bewusst, dass man Bewegung in Einzelteile zerlegen konnte. Dadurch, dass er den belebten Schatten abbildete, gewann er Macht nicht nur über das Objekt

seiner Begierde, sondern auch über dessen Lauf, den er bannte. Dieser Bann sollte möglichst auf lange Sicht wirksam sein. Die Bilderkünstler sprechen in diesem Zusammenhang häufig vom »Verewigen«. Aber indem das Objekt oder die abgebildete Person zeichnerisch auf möglichst festem Material konserviert wird, kann man sie auch neu erstehen lassen, reproduzieren. Mit der Abbildung wird ein Schöpfungsakt vollzogen.

Das Studium der in Einzelteile zerlegten Bewegung ist bedeutsam für unterschiedliche technische und wissenschaftliche Disziplinen. In der Fotografie wurde Grundlagenarbeit geleistet von »Chronofotografien« des Engländers Eadweard Muybridge, der 1878 den Galopp eines Pferdes festhielt; des französischen Physiologen Etienne-Jules Marey, der 1882 eine »Fotografische Flinte« (spätestens seit diesem Zeitpunkt »schießt« man Bilder) zur Reihenaufnahme des Vogelfluges entwickelte; des Deutschen Ottomar Anschütz (seit 1882).

1836 hatte der Belgier Joseph Antoine Ferdinand Plateau die Gesetze des »Stroboskopischen Effektes«, die die Basis für die Wiedergabe oder gar Projektion der späteren Reihenbilder liefern sollten, wie folgt festgehalten: Zerlegt man eine Bewegung, die in einer Sekunde stattfindet, in eine bestimmte Anzahl bildmäßig dargestellter Phasen und führt dem Auge diese Phasen in wiederum einer Sekunde vor, so werden sie vom träge arbeitenden Gesichtssinn »zusammengesehen« zum ursprünglichen Bewegungsvorgang. Von den Lichtbildern der Laterna magica führte der Weg folgerichtig über die so genannten Wundertrommeln hin zu Emile Reynaud, der seine Version der Wundertrommel, das Praxinoskop, mit auswechselbaren Papierstreifen gezeichneter Bewegungsvorgänge, mit einem Bildwerfersystem verband. Mittels eines Lampaskops schuf er eine unbewegliche Szenerie, auf die eine Zauberlaterne die Phasenbilder projizierte. Reynauds »Théâtre Optique«, am 28.10.1892 im »Cabinet fantastique« des Musée Grévin eröffnet, gehörte viele Jahre zu den Attraktionen von Paris: »Dessins animés« in der ursprünglichen Wortbedeutung, bewegte Zeichnungen.

Nach diesem Verständnis fußt auch alle Kinematographie auf Animation. Nur dass es hier nicht primär bewegte Zeichnungen sind, sondern bewegte Fotografien. Dementsprechend wurde die Abbildung von Zeichnungen im Kino erst einige Jahre nach Entwicklung der Kinematographie in Angriff genommen: von dem Karikaturisten Emile Cohl, der 1908 mit *Fantasmagorie* einen kurzen abstrakten Zeichenfilm herstellte, in dem sich Formen mischen und verändern. Es waren nicht zuletzt Comiczeichner wie Winsor McKay (*Little Nemo*), die in Cohls Nachfolge den Zeichenfilm über eine Animation der aus den Zeitungen bekannten Bildergeschichten popularisierten. 1919 schufen der Produzent Pat Sullivan und sein Zeichner Otto Messner den ersten ins Zeichenfilmmedium »geborenen« Star, den Kater Felix. Über diese Figur schrieb Béla Balázs: »Dem Kater Felix reißt einmal der Schweif ab und geht verloren. Er überlegt, wie er sich helfen könnte. Diese besorgte Frage wächst als Fragezeichen aus seinem Kopf heraus, als graphische Andeutung seiner Zweifel und Nöte. Felix beäugt das schön geschwungene Fragezeichen. Er überlegt nicht lange, sondern steckt es sich hinten als Schwanz an - die Sache ist erledigt. Vielleicht könnte jemand an diesem Unsinn Anstoß nehmen, denn das Fragezeichen ist ja doch ein abstraktes Symbol! Aber es erscheint ja als Linie und unterliegt daher dem Gesetz der Zeichnung, wie der Körper des Katers Felix. Er ist aus dem gleichen Stoff. In der Welt der Linienwesen ist nur das unmöglich, was man nicht zeichnen kann.«

Die Ultima Ratio der konventionellen Zeichenfilmproduktion repräsentierte der Amerikaner Walt Disney, der dem animierten Film endgültig den Nimbus des reinen Beiprogramms nahm und ihn, ab *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937), »abendfüllend« etablierte. In Filmen wie *Bambi* (1942) strebten Disneys Künstler zeichnerisch einen fast »fotografischen Realismus« an. Dieser wiederum schlug sich in einer Vielzahl von Merchandising-Produkten und der Gründung eigener »Disneyländer« nieder. Auf diese Weise durchdringt der Animationsfilm, die einbildweise Filmaufnahme von Zeichnungen, Puppen, Modellen und Knetfiguren, Scherenschnitten und Flachfiguren, alle Lebensbereiche. Stets präsent ist er auf dem Fernsehschirm, wenn auch in

limitierter Form, d.h. in einer qualitativ reduzierten Animation, die im Hinblick auf Masse produziert wird (in Amerika gibt es mittlerweile sogar einen Cartoon Channel).

Eine neue Variante liefert der Einsatz der Computeranimation. Was von Experimentalfilmern wie John Whitney, Mathematikern, Elektronikern nicht zuletzt auch der NASA auf den Weg gebracht wurde, hat die Unterhaltungsindustrie über Disneyschen Anthropomorphismus popularisiert. Wie in der *Fantasmagorie* Emile Cohls dient die Metamorphose als Gimmick und Köder für Akzeptanz: Was Cohl noch mit dem Zeichenstift realisieren musste, die strich- und bildweise Veränderung menschlicher Gesichter hin zur übertriebenen Karikatur, erledigt der Computer bald auf Knopfdruck: Seit den bahnbrechenden Bildern des *Terminator 2* (1991, R: James Camcron) ist Morphing, vor allem im Werbefilm, als Spiel verbreitet (digitale Ästhetik). Es gilt, mit einem hohen Grad an Realismus in die Physis von Lebewesen einzugreifen und sie ästhetisch zu verändern.

Letztlich läuft dies alles auf den synthetischen, im Computer erzeugten Menschen hinaus. Die ersten Versuche stecken zwar immer noch in den Kinderschuhen und wirken wenig realistisch, aber à la longue geht es ja nicht um die Reproduktion eines menschlichen Individuums, sondern um die Konservierung des so genannten Massengeschmacks, die Abbildung eines Androidentyps, der mit faltenlosem Gesicht und matten Augen das Ideal des Durchschnitts repräsentiert. Mehr noch: der Computer wird der Masse die Möglichkeit an die Hand geben, sich »künstlerisch« selbst zu verwirklichen in einer Art, die weit über das Videofilmen hinausgeht: Jeder sein eigener Schöpfer! Dann wäre das Stadium der Antikunst, die das 20. Jahrhundert so massiv propagiert hat, erreicht und dazu ein »künstlerisches« Pendant zur Gentechnik.

*Toy Story* (1995, R: John Lasseter), *Antz!* (1998, R: Eric Darnell, Tim Johnson), *Das große Krabbeln* (1998, R: John Lasseter, Andrew Stanton) und *Shrek* -

*Der tollkühne Held* (2001, R: Andrew Adamson, Vicky Jensen) gelten als Meilensteine in der Geschichte des computergenerierten Animationsfilms. Darüber hinaus gelang in *Final Fantasy* (2001, R: Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara) bereits die annähernd fotorealistische Abbildung digital generierter »Menschmarionetten«, »Replikanten«. »Avatare«, die in Zukunft sogar mit künstlicher Intelligenz agieren sollen.

### *Rolf Gissen*

*Literatur:* Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst.* Wien 1949. - C. W. Ceram: *Eine Archäologie des Kinos.* Reinbek bei Hamburg 1965. - Rolf Giesen (Hrsg.): *Das große Buch vom Zeichentrickfilm.* Berlin 1982. - Wolfgang Grau: *Phasenbilder, Phasenbildreihen und ihre Anwendung in der Kinematographie.* In: *Fernseh- und Kino-Technik* 46 (1992) Nr. 3. - Rolf Giesen: *Lexikon der Special Effects.* Berlin 2001.