

Karol Irzykowski

Der Zeichenfilm

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/434>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Irzykowski, Karol: Der Zeichenfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 22 (2013), Nr. 2, S. 50–57. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/434>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/222_2013/222_2013_Karol_Irzykowski_Der_Zeichenfilm.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Der Zeichenfilm*

Karol Irzykowski

Ein Pole macht Kino – Aus einem Lexikon! – Flugzeug ohne Motor, Film ohne Photographie. – Liebenswertes Aschenputtel. – Brillant oder Knopf? – Lob des Snobismus. – Die Himmelsleiter. – Wie ein Huhn ein Kind legte. – Die Kentaurenfrau. – Bitte um Revision der Kostenrechnung. – Der Zeichenfilm als Bürge für den Kunst-Charakter des Kinos.

Die künstlichen Dekorationen des CALIGARI (DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, Robert Wiene, D 1919) gehören schon zum Bereich des Zeichenfilms, dieses Embryos, aus dem sich irgendwann der große, *wahre Film der Zukunft* entwickeln wird. Eigentlich ist der Zeichenfilm auch der erste Film der Vergangenheit, denn, wie man aus der Geschichte des Kinos weiß, begann alles um das Jahr 1830 mit dem ›Lebensrad‹ und den ›Wundertrommeln‹, die sich drehten und dabei jeweils sieben, oder mehr, entsprechend gewählte Bilder pro Sekunde zeigten und so den Eindruck einer halbwegs einheitlichen Bewegung erweckten. Diese Bilder wurden selbstverständlich von Hand angefertigt. Der Maler Kobierski** erzählte mir einmal, dass er als Kind bei seinen Zeichenspielen auf die Idee kam, auf die Ecken der Seiten eines dicken Lexikons verschiedene Bewegungsphasen eines auf die Erde fallenden Menschen zu zeichnen: das schnelle Durchblättern des

* [Anm.d.Hg.:] Bei diesem Text (poln. Originaltitel: «Film rysunkowy») handelt es sich um das 23. Kapitel des filmtheoretischen Hauptwerks von Karol Irzykowski *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina* (Krakau: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924). Die Übersetzung versucht, das Original so behutsam wie möglich in all seinen historischen Besonderheiten wie der noch schwankenden Filmterminologie ins Deutsche zu übertragen.

** [Anm.d.Hg.:] Vermutlich ist der aus Galizien stammende Maler Carl von Kobierski (1846–1907) gemeint.

Lexikons mit dem Daumen¹ ergab eine vollkommene Illusion der Bewegung.

Die historische Entwicklung des Kinos verlief also ähnlich wie die der Aeronautik: Zuerst versuchte man es mit Gleitflugzeugen ohne Motor (Lilienthal), diese Versuche scheiterten jedoch. Erst die Übertragung eines Automobilmotors auf das Flugzeug ermöglichte diesem die Eroberung der Lüfte. Heute fliegen wieder Flugzeuge ohne Motoren Himmel und stellen so ihre Daseinsberechtigung unter Beweis. Und doch hatte der Zeichenfilm zunächst keine Glanz-Auftritte in der Kinogeschichte zu verzeichnen, nur Historiker können sich an ihn erinnern. Erst die Photographie, die einem auf photographischer Reproduktion der Wirklichkeit basierenden Kino den Weg bahnte,² erweckte auch den Zeichenfilm wieder zum Leben, wies ihm aber sogleich eine untergeordnete Rolle zu. Auf den Plakaten der Kino-Theater werden Zeichenfilme nicht einmal erwähnt, sie sind höchstens Vorspeisen vor der eigentlichen Mahlzeit, die aus Dramen oder Komödien, mittels photographischer Reproduktion hergestellt, besteht. Die Filmindustrie unterschätzt den Zeichenfilm heute immer noch genauso wie im Jahr 1915, als ich zum ersten Mal einen solchen gesehen habe – zu meiner größten Freude und zu meinem Erstaunen. Der Zeichenfilm ist noch immer lediglich ein Spielzeug, er wird für lustige, satirische Geschichten oder für witzige Reklamen eingesetzt. (Reklame für Schuhcreme: Der Storch fängt einen Frosch, lässt sich von ihm großzügig die Schuhe mit dieser Creme polieren und setzt dem Frosch zum Dank dafür mit dem Schnabel eine Krone auf den Kopf.)* Der Zeichenfilm durchlebt im Moment dasselbe Schicksal wie frühere Erfindungen, zum Beispiel das Schießpulver oder der Druck. Und doch führt bereits dieses Spielzeug jedem, der vorausdenken kann, die gewaltigen Möglichkeiten vor Augen, die in dieser Filmgattung stecken. Das gewöhnliche Publikum kann das nicht richtig einschätzen, es schaut sich

1 Dies ist ein interessantes Überbleibsel des mechanischen Kinos, das wir in verbesserter Form in den sogenannten Mutoskopen finden, die in Polen nicht bekannt, in Deutschland aber sehr populär sind. Das Mutoskop ist eine kleine Kiste, die auf einer Walze aneinandergereihte Blätter mit Photographien enthält. Der Besucher wirft einen Groschen in den Automaten, dreht die Kurbel und schaut sich durch eine stereoskopische Optik in beliebigem Tempo eine Miniatur-Kinoszene an (in der Regel etwas Pikantes).

2 In technischer Hinsicht verlangt auch der Zeichenfilm eine photographische Reproduktion sobald man ihn für das Kino adaptieren will – doch sein Gegenstand sind Zeichnungen und nicht die rohe Wirklichkeit.

* [Anm.d.Hg.:] Offenbar ein Werbetrickfilm für die Marke Erdal, die seit 1903 bis heute den Froschkönig als Markenlogo hat.

den Zeichenfilm mit Vergnügen an, und doch sieht es in ihm etwas Selbstverständliches. Setzt man nämlich dem Publikum einen Brillanten als Knopf vor, dann ist er für das Publikum natürlich nur ein Knopf. Vergegenwärtigt man sich indes, dass dasselbe Publikum auf Kunstausstellungen oder im Theater – mehr oder weniger gut – über subtile Unterschiede in der Maltechnik oder im Schauspiel fachsimpelt, weil es Mode ist und weil es das gelernt hat, so beginnt man sich danach zu sehnen, ein solcher Snobismus würde auch für das Kino heranzuziehen. Denn der Snobismus bildet stets die erste Phase des Kunstempfindens, und jedem Künstler sollte daran gelegen sein, dass dieser so stark wie möglich wuchert – allerdings nur beim Publikum, nicht bei den Kritikern. Bisher richtet sich der Kino-Snobismus, wenn überhaupt, nur auf die Leistung der Schauspieler, auf die Aufnahmen, schwatzt über Landschaften, manchmal über das Licht; man muss ihn erziehen, belehren, ihm mehr Themen zuwerfen, ein neues Vokabular anbieten. Zu Recht schreibt Delluc* über den Snobismus: «Ohne Snobismus ist es schwer, mit Kunst umzugehen, man hätte weder etwas, womit man sympathisieren, noch etwas, das man bekämpfen könnte.»**

Der Zeichenfilm gewährleistet nicht nur die Unabhängigkeit des Zeichners von Regisseur, Schauspielern und Lichtbedingungen und ermöglicht ihm damit nicht nur den unmittelbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit, sondern erlaubt es ihm zudem, sich in der Wahl der Inhalte durch nichts einengen zu lassen. Während es in einem normalen Film zum Beispiel verschiedener Tricks bedarf, um phantastische Bilder zu erzeugen, und dies am Widerstand der Materie oft gänzlich scheitert, so macht der Zeichenfilm – zumindest theoretisch, nicht unbedingt praktisch – alle Streiche der Phantasie möglich; denn Papier und Bleistift sind geduldig und gehorsam. Ich kann mich noch an den Film *SEN ZAPLATILA**** aus früheren Zeiten erinnern: Zaplatil kommt betrunken nach Hause, legt sich schlafen, neben seinem Bett erscheinen verschiedene überaus komische Quälgeister. Dann schwebt er über der Erde und steigt auf einer Leiter zu den Sternen, die primitiv wie Brezeln sind, hält sich an einem davon fest und fällt herunter ... Ein anderer Film zeigt Abenteuer in der Wüste: Ein Löwe rennt, und die Art, wie er rennt, ist an sich schon komisch, denn während er in

* [Anm.d.Hg.:] Louis Delluc (1890–1924), französischer Filmregisseur und Publizist, dessen Schrift *Photogénie* (Paris: de Brunoff 1920) diesen Begriff in den Diskurs von Filmpraktikern und -theoretikern als eine Schlüsselkategorie einbrachte.

** [Anm.d.Hg.:] Die von Irzykowski nicht angegebene Quelle des Zitats ließ sich nicht aufklären.

*** [Anm.d.Hg.:] Auf Deutsch: «Zaplatils Traum».

der Luft schwebt und die Pfoten vorwärts bewegt, schluckt der Löwe einen Wilden scheinbar im Flug. Dann wird der Löwe von einer Boa verschlungen, aus deren Bauch ein Retter schließlich all diese Delikatessen wieder herausholt. – Oder kurze Späße: Aus einem Hühnerstall schlüpft ein Kind. Oder: Auf der Leinwand taucht eine Hand auf, die Frauenbrüste zeichnet, die Linien beginnen sich zu bewegen, die Stellung zu wechseln, und bitte schön, schon verwandelt sich eine Brust in eine Ente, die wackelnd davon tritt, die andere in eine Kuh, die dritte in eine Gans usw. – Es gibt auch Kombinationen des Zeichnerfilms mit den Tricks des herkömmlichen Films: Ein Zukunftsvehikel erhebt sich von einer serpentinartigen Plattform in die Lüfte und kreist über der Erde, dann unter den Sternen, die sich um andere Sterne drehen usw.

Es gibt einen guten Grund, warum solche Filme so komisch und so kurz sind: der Zeichner muss derart viele Zeichnungen liefern, dass das aufwändige Anfertigen jeder Zeichnung allzu zeitraubend und kostspielig wäre. Andererseits ergäbe eine allzu kleine Anzahl an Kadern in einem bestimmten Zeitabschnitt eine unnatürliche, abgehackte oder zu schnelle Bewegung (so wie sie zum Beispiel Chaplin bewusst gestaltet). Die Bewegung selbst würde mithin von Anfang an zur Karikatur werden. Diese stockende Bewegung ließe sich zwar durch ein sehr schnelles Tempo der Vorführung vermeiden – doch dann würden sich nicht nur die Bewegungen, sondern auch die Handlungen zu schnell vollziehen. Dies sollte indes kein Hindernis dafür sein, im Zeichnerfilm auch ernste Sachen darzustellen. In einer Filmzeitschrift habe ich gelesen, dass eine französische Firma (*Gaumont*) mit dieser Technik den Kurzfilm *DWANAŚCIE PRAC HERKULESA* (*LES DOUZE TRAVAUX D'HERCULE*, Émile Cohl, F 1910) gefertigt hat:

Als Beifilm gedacht, stellt er das eigentliche Programm in den Schatten. Wir sehen, wie Herkules die vielköpfige Hydra tötet, wie er den Fluss Alpheios durch den Stall leitet, wie er den kretischen Stier bändigt, den riesigen Eber besiegt, einen Kampf mit den Amazonen ausficht und ihre Königin Hyppolyte überwältigt, wie er darauf den dreiköpfigen Kerberos erlegt, um Hyppolyte aus der Hölle zu holen und dann, mit ihr auf dem Rücken, auf den Parnass eilt, um dort Hochzeit zu feiern.*

* [Anm.d.Hg.:] Die Quellenangaben zu diesem Zitat – wahrscheinlich aus der zuvor erwähnten Filmzeitschrift –, sind bei Irzykowski nicht nachgewiesen und ließen sich nicht mehr ermitteln.

Das Geschehen erscheint nicht als kontinuierliches Drama dargestellt, sondern als eine Aneinanderreihung bewegter Buchillustrationen. Der Zeichner befriedigte hier offenbar vor allem seine malerische Ader. Doch stellen wir uns eine der herrlichen Visionen aus Edwin Jędrkiewicz's Novellenzyklus *Świątki i centaury* (*Heiligenfiguren und Kentauren*)* auf diese Weise dargestellt vor: Die Kentaurenfrau Ohe jagt mit wehendem Haar durch ein Kornfeld, die Arme im Nacken ... Oder eine andere Idee, von Kley,** aus demselben Gebiet, aber komischer Art: Zwei Kentauren, an den Schwänzen verflochten, werden von einem Witzbold mit einer Peitsche auseinandergetrieben. Oder die Wiedererweckung der Welt Böcklins:*** Ein alter Kentaure geht zum Schmied und lässt sich beschlagen ...

Wenn ich hier phantastische Werke und Themen anführe, dann nicht, weil sich der Zeichenfilm auf diese beschränken sollte oder für die Darstellung übernatürlicher Welten reserviert wäre. Der Zeichenfilm kann durchaus auch das normale Leben zeigen, also dasselbe tun, was bislang der herkömmliche, in der Natur arrangierte Film getan hat, der sich realer Gegenstände und Menschen bedient. Und doch werden im Zeichenfilm eine besondere Auswahl von Themen und eine bestimmte Art ihrer Darstellung vorherrschen; vielleicht bildet sich irgendwann eine Teilung in ein Zeichenkino und ein normales Kino heraus, jeweils nach ihrem charakteristischen Stil, der sich erst noch zeigen und auffächern wird.

Die Entwicklung des Zeichenfilms wird momentan noch durch die überkommene Haltung des Kapitals eingeengt, das in der Filmindustrie sitzt. Betrachtet man die Sache von der ökonomischen Seite, so muss man sich allerdings fragen, was sich am Ende als teurer erweist: einige Zeichner einzustellen, die sich miteinander abstimmen und nach einem gemeinsamen Plan einen wirklich monumentalen Film schaffen, vielleicht sogar einen farbigen (auf irgendeinem speziellen Filmstreifen), oder eine ganze Armee von Regisseuren, Kameramännern, Schauspielern, Maschinisten einzustellen, sowie altertümliche Städte, Schiffe (für Historienfilme) und dergleichen zu erbauen. Doch die Maschine wurde längst in Gang gesetzt, die Stars sind schon

* [Anm.d.Hg.:] Edwin Jędrkiewicz (1889–1971), polnischer Schriftsteller.

** [Anm.d.Hg.:] Vermutlich ist Heinrich Kley (1863–1945) gemeint. Kley war ein in München prominenter Zeichner, Karikaturist (Mitarbeit an der Zeitschrift *Simplicissimus*) und Maler, der unter anderem mit vergleichenden Mensch-Tier-Darstellungen sowie mit Motiven der Krupp-Stahlwerke bekannt wurde.

*** [Anm.d.Hg.:] Arnold Böcklin (1827–1901), Schweizer Maler, war ein Hauptvertreter des Symbolismus.

engagiert, manche von ihnen wurden zur Geliebten des Regisseurs; Reklame, Zeitschriften und die ganze Filmliteratur nahmen ihre Arbeit auf, um diese Stars und Filme zu vergöttern. Das Ausland greift inzwischen nach ihnen, wozu also noch Experimente machen, und – das ist ein rührendes Detail – Tausenden von Menschen ihr Brot nehmen! Der Philosoph Stanisław Brzozowski* hätte im Kino wohl ein ausgezeichnetes Beispiel dafür gefunden, wie sich das Kapital auf die Kunst auswirkt, nämlich ganz direkt – während die gekauften oder naiven Theoretiker noch nachzuweisen suchen, dass dieses oder jenes, das eigentlich nur mit der Rücksichtnahme auf Gewinn oder Kosten zu erklären ist, zum Wesen des Kinos gehöre.

Während die Zukunft des herkömmlichen Films den Ingenieuren der Materie (des menschlichen Körpers und der Natur) gehört, so gehört die Zukunft des Zeichenfilms dem Zeichner und Dichter. Und eigentlich *bürgen für den Kunst-Charakter des Kinos nur die Möglichkeiten eben dieser Filmgattung.*

Einen verbitterten Prozess gegen das Kino hat der deutsche Ästhetiker Konrad Lange, Professor der Kunstgeschichte in Tübingen,** geführt.³ Lange ist Schöpfer einer sehr interessanten ästhetischen Theorie, des so genannten Illusionismus. Er behauptet, dass das Hauptmoment des künstlerischen Eindrucks die bewusste Selbsttäuschung sei.⁴ Obwohl diese Theorie von vielen in Frage gestellt wird, hat sie mich, wenn ich ehrlich sein soll, in mancherlei Hinsicht besser in ästhetische Fragen eingeführt als die Ausdrucksästhetik des italienischen Philosophen B. Croce.*** Vom Standpunkt seiner Theorie aus *musste* Lange das Kino bekämpfen, da es reine Natur bietet und die künstlerische Individualität ausschließt. Geschickt entschärft Lange verschiedene Scheinargumente gegen seinen Kampf und zeichnet dem Kino enge Grenzen vor: Pantomime, Groteske, phantastische Märchen. Doch ich

* [Anm.d.Hg.:] Stanisław Brzozowski (1878–1911), polnischer Philosoph, der in Anschluss an Marx, Nietzsche und Bergson eine Philosophie der Arbeit entwickelte.

** [Anm.d.Hg.:] Der Tübinger Kunstwissenschaftler Konrad Lange (1855–1921) galt als akademische Stimme der konservativen Kinoreformbewegung in Deutschland.

3 Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart[: Enke] 1920.

4 Denen, die heute die alte Kunst zertrümmern, die Festung von Naturalismus und Realismus in Schutt und Asche legen wollen und meinen, damit etwas unerhört Neues zu leisten, muss ich mit Bedauern mitteilen, dass das einschlägige Werk von Lange, *Das Wesen der Kunst* [Berlin: Grote 1901], bereits vor zwanzig Jahren erschienen ist.

*** [Anm.d.Hg.:] Benedetto Croce (1866–1952), italienischer Philosoph und Ästhetiker.

kann hier nicht im Detail auf seine Ausführungen eingehen. Unter manchen Gesichtspunkten sind sie immer noch aktuell, gerade da es Autoren gibt, die ohne die Kenntnis ästhetischer Probleme über das Kino schreiben (wie Pordes oder Gad)* und es eben deshalb rühmen, weil es die Natur, die rohe Wirklichkeit in ihrer ganzen Pracht und Vielfalt nutze. (Pordes rät zum Beispiel dazu, nach Möglichkeit echte Handwerker, Verbrecher, Prostituierte, Soldaten, zufällige Passanten statt Schauspieler im Film einzusetzen). Nach Langes Tod führt W. Bloem** dessen Ideen weiter, doch ist er weniger radikal. In der Rückkehr zu künstlichen Dekorationen – die in Deutschland zum Teil durch den schlechten Geldkurs bedingt ist, so etwa im Fall der Firma *Decla* (CALIGARI) oder bei Lubitsch – sieht Bloem die Möglichkeit, Langes ästhetische Postulate zu verwirklichen.

Und doch wäre diese ganze Polemik gar nicht nötig, wenn Lange etwas genauer über den *Zeichenfilm* nachgedacht hätte, über den er nirgends ein Wort verliert. Denn der *herkömmliche Film ist nur ein vorübergehender Ersatz für den Zeichenfilm*. Den Zeichenfilm gering zu schätzen, nur weil es bereits den photographischen Film gibt, wäre ebenso absurd, wie es absurd wäre, die Malerei aufzugeben, nur weil man den Mechanismus der Photographie erfunden hat. Im Kino war die Reihenfolge indes eine andere: der Mechanismus eilte dem freien Schaffen voraus – oder bahnte er diesem überhaupt erst den Weg?

Aus dem Polnischen von Brigitta Helbig-Mischevski

* [Anm.d.Hg.:] Urban Gad (1879–1947), dänischer Filmregisseur, verfasste das Buch *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele* (Berlin: Schuster & Loeffler 1920); Victor E[manuel]. Pordes (1881–1963), polnisch-jüdischer Publizist und Jurist, der ab 1919 in Wien lebte, wo er auch ein Buch zum Kino publizierte: *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie*, Regie (Wien: Lechner 1919).

** [Anm.d.Hg.:] Siehe Walter Bloem d.J.: *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film* (Leipzig: Grethlein 1922).