

Film als Experiment der Animation

Sind Filme Experimente am Menschen?

Gertrud Koch

EXPERIMENTE, so die optimistische, empiristische Definition, zielen darauf ab, Regeln, wenn nicht gar Gesetzmäßigkeiten freizulegen. Sie definieren in ihrer Anordnung x Bedingungen, unter denen y eintritt. Wenn y eintritt, wird daraus geschlossen, dass in der Anordnung x verallgemeinerbare Bedingungen für das Auftreten von y vorliegen. Die Verallgemeinerbarkeit wird durch Wiederholung temporal definiert: Immer wenn x , dann y . Indem im Experiment, so die Skeptiker, aber Bedingungen durch Anordnungen *definiert* werden, wird das Experiment zum Experimentieren, also selbst schon zu einem hypothetischen Handeln, das in das Feld eingreift, das es induktiv erforschen soll. Gaston Bachelard hat das in einem Bonmot zusammengefasst: »Un fait est un fait.« Und Hans-Jörg Rheinberger hat dafür die hübsche Übersetzung vorgeschlagen, die das Gemachte des Faktums mit dem Handeln, dem Tun in Verbindung setzt: »Eine *Tatsache* ist eine *Tatsache*.«¹ Und damit tritt das Experiment wieder aus dem phantasmatischen Reich reiner Empirie heraus in die kontaminierte Zone, wo sich Mensch und Natur überschneiden. Die Paradoxierung des Experiments, dessen Empirismus im Artefakthaften, Gemachten des Experiments sich selbst relativiert, entstammt zweierlei sich verschränkenden Naturen, der physischen in ihrer Überkreuzung mit der menschlichen. Der anthropologischen Erläuterung des Menschen als einem Naturwesen, das exzentrisch zu seiner eigenen physischen Körperlichkeit aufgestellt ist, wie sie Helmuth Plessner formuliert hat, lassen sich weitere Konsequenzen entnehmen, die es fraglich machen, ob die von der Experimentalphilosophie seinerzeit als humanoider Rückfall des Empirismus in die Metaphysik so verdammten Hypothesen abschaffbar sind oder ob nicht davon auszugehen ist, dass der Mensch ein Hypothesen bildendes Wesen ist.

Der Kölner Volks- und Fernsehkomiker Willy Millowitsch hat es bündig formuliert: »Denn was man nicht von selber weiß, das muss man sich erklären.« Da wir ständig an die Grenzen unseres *tacit knowledge* (Michael Polanyi) stoßen, die

¹ Hans-Jörg Rheinberger: Wissensräume und experimentelle Praxis, in: Helmar Schramm u. a. (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 366–382, hier S. 368.

Horizonte unserer Vorverständnisse sich ständig verschieben (Hans-Georg Gadamer), werden wir auch ständig dazu gebracht, den Horizont unseres Nicht-Wissens weiter zu verschieben, neue Hypothesen auszubilden und diejenigen davon, die sich über den aktuellen Fall hinaus halten, bauen wir zu einer Theorie aus. Am Beginn der Ausbildung derartiger Theorien, und dazu zählen Alltagstheorien, wissenschaftliche Theorien, absurde Theorien und alle anderen auch, steht also die Erfahrung eines Mangels, einer Bedürftigkeit, der von Erklärung. Theoriebildungen sind Reaktionen auf die Erfahrung einer Grenze des Verstehens, die man überschreiten können möchte. Vermutlich bilden wir Theorien immer da aus, wo unsere Neugier auf etwas stößt, das sich den empirischen Beschreibungsmöglichkeiten unseres Alltagsbewusstseins entzieht. Deswegen sind Theorien im Kern unempirisch und spekulativ, auch wenn sie sich auf konkrete empirische Objekte und Vorkommnisse beziehen, gleichzeitig aber von einer Sehnsucht nach dem Realen getrieben. Die folgende knapp gefasste Polemik gegen Theorie stammt nicht zufällig von Ludwig Wittgenstein, der bündig formulierte: »Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten.«² Und: »[...] wir dürfen keinerlei Theorie aufstellen. Es darf nichts Hypothetisches in unsern Betrachtungen sein. Alle *Erklärung* muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.«³ Beschreibungen, die aber »den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten« sollen.⁴ In der nur beinahe zu Recht verschrienen Kritik an diesen apodiktischen Thesen hat Herbert Marcuse den bedenkenswerten Einwand erhoben, dass hier das Denken in die »Zwangsjacke des alltäglichen Sprachgebrauchs gepresst werde« und davon ausgegangen werde, dass der alltägliche Sprachgebrauch immer schon in Ordnung sei – also in gewisser Weise jenseits des Experimentellen liege. »Was«, fragt Marcuse, »bleibt dann von der Philosophie übrig? Was bleibt vom Denken, was von der Einsicht übrig ohne etwas Hypothetisches, ohne jede Erklärung?«⁵

Das Motiv zur Theoriebildung, das jedem Experiment vorgeschaltet ist, ähnelt dem zur Fiktionsbildung in einem anderen Bereich, nämlich dem Ästhetischen. Nicht nur können wir uns auch zu Theorien wie zu allen anderen Gegenständen, Phänomenen und Ideen ästhetisch verhalten, ich würde so weit gehen zu sagen, dass es einen Isomorphismus gibt in der affektiven Grundierung beider Spielarten, sich der Undurchdringlichkeit der physischen und der Kontingenz der sozialen Welt zu stellen. Wo ein Umstand auf die übliche Weise nicht mehr erfassbar und

² Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Bd. 1, Frankfurt/M. 1971, § 124, S. 69.

³ Ebd. § 109, S. 66.

⁴ Ebd. § 124, S. 69.

⁵ Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch, in: ders.: Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1989, S. 192.

ins operative Bewusstsein eines möglichen Handlungsraums integrierbar ist, beginnen die Sphären der Phantasie, der Imagination und der Fiktion. An dieser Stelle entsteht das Bedürfnis, das Imaginäre, das das Reale umhüllt, in eine Form zu überführen, die man mit Wolfgang Iser *Fiktion* nennen könnte.⁶ Auch wenn Iser sein Modell der Akte des Fingierens von Theorien der theoretischen Fiktion direkt abgrenzen möchte, berührt sein Argument doch die affektive Basis des leibgebundenen Körperverhältnisses, das es zu einem vitalen Interesse macht, die eigene körperliche Frontalität, in der wir in die Welt hineingehen, als einen Prozess unaufhörlichen Erschließens und Öffnens neuer Horizonte zu sehen. Ein Prozess, der nicht auf die Grenzen des physisch Sichtbaren beschränkt bleibt, sondern auf Relationierungen angewiesen ist: im Raum durch Annahmen auf das Fern-, Nah- und Abseitsliegende, in der Zeit durch ständige Verknüpfungen der Zeitmodi durch Erinnerung, Wiedererkennen, als künftig noch zu Erkennendes, Vergessenes etc. Der Strom des Bewusstseins verwebt in Permanenz Erfahrungen, sinnliche Wahrnehmungseindrücke mit sprachlichen und bildlichen Vorstellungen, die ein Imaginäres konstituieren, das uns zur performativen Formung drängt. Theorien, Hypothesen, Bilder, Gedankenexperimente haben hier ein gemeinsames Reservoir an Realem, das im Akt des Fingierens als Fakt materialisiert und begründet werden muss.

Aus diesem Fundus imaginärer Vorstellungen, sowohl sprachlicher wie bildhafter, bilden wir die theoretischen Netze, mit denen wir Reales als Wahrnehmungs- und Orientierungsraster unseres Handelns aufzufangen versuchen. Insofern sind Theorien nicht jenseits von bildhaften und affektiven Vorstellungen und Zuständen möglich. Martin Saar hat mit seiner Rekonstruktion des Nietzscheanischen Modells der Genealogie genau auf diesen Punkt abgehoben, dass Theorien in einer Krise als Kritik bestehender Erklärungs- und Deutungsmodelle entstehen.⁷ Dass sie als Kritik überhaupt erst ihren Biss bekommen, ist ihrer zeitlichen Ordnung geschuldet, dass sie nämlich immer da entstehen, wo etwas neu zu Aspektierendes auftaucht. Das Misstrauen gegen die Theorie ist weit größer als gegen die Dogmen, die sich als unumstößlich bereits gesetzt haben und Gläubige um sich versammeln können, die nicht mehr überzeugt werden müssen. Theorien dagegen sind Wanderpokale, die weitergegeben werden müssen, insofern die Horizonte unserer Welt keine festen Grenzen haben können.

Gegen die skeptische Forderung, die Frage nach dem Warum (der Erklärung) gegen die nach dem Wie (der Beschreibung) abzuschwächen, spricht nun aber,

⁶ Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991.

⁷ Vgl. Martin Saar: *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*, Frankfurt/M 2007.

dass unser Erklärungs*bedürfnis* eine affektive Grundierung hat, die mit dem Appell zur empiristischen Bescheidenheit nicht abzuspeisen ist. Wenn Sigmund Freud mit der Annahme eines »Wissenstrieb« eine biologisch grundierte Affekttheorie der Erkenntnis vorlegt, dann stellt sich wieder neu die Frage, wie die biologische Materialisierung des Denkens und die Körperlichkeit des Menschen zusammen hängen.⁸

Das Experiment verstehe ich als ein Dispositiv, in dem das Verhältnis von physischer Natur und physischen Körpern in Bezug auf den menschlichen Körper und seine physischen und geistigen Vermögen hin immer wieder neu bestimmt wird. In diesem Kontext ist das Experiment immer auch Experiment *am* Menschen, wie es Experiment *des* Menschen sein muss. Die anthropozentrische Dimension des Experiments als einer artifiziellen, von Menschen ausgedachten Falle, in der die Natur sich uns zeigen und zu uns sprechen soll, biegt sich um auf die experimentelle Erkundung der Grenzen des Menschen selbst. Soll im Experiment die ungerührte Natur zu einer zu uns sprechenden belebt werden, wird bald der Mensch selbst als Rätsel ins Experiment gestellt.⁹ Am Anfang des Experiments steht die Frage nach der Natur der Natur und an seinem Ende die nach der Natur des Menschen in ihr. Die Faszination, die das Experiment als eine technikbasierte Kulturtechnik des Wissensbegehrens gegen alle Skepsis behalten hat, tritt vor allem da hervor, wo die experimentelle Anordnung direkt auf die menschliche Wahrnehmung zielt, auf den *Impact* einer Erfahrung, die neu sein soll und im Zusammenspiel von sinnlicher und affektiver Rezeption vonstatten geht. Nicht zufällig werden dort auch die Grenzen zwischen den Disziplinen fließend: Philosophie wird Psychologie, Psychologie wird wieder Ästhetik, die experimentelle Ästhetik tritt aufs Neue an, die Experimentalphilosophie zu revidieren.

Theodor W. Adorno verweist auf vergleichbare Entwicklungen in der Musiktheorie im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert in einer Rezension der Kurthschen Musikpsychologie, indem er auf die Subjektivierungsleistungen der Musik verweist, die genau den experimentell-exakten Untersuchungsrastern entgingen:

⁸ Sigmund Freud spricht sowohl von der ›kindlichen Sexualtheorie‹, dem ›Wißtrieb‹ des Kindes und dem ›Forscherdrang‹ des Intellektuellen und Wissenschaftlers.

⁹ Vgl. die Ausführungen Robert Hooks, zuständiger Kurator der Royal Society für die Durchführung von Experimenten: »Experimente, bei denen man der Natur gewissermaßen die Daumenschrauben anlegt und sie zwingt direkt oder indirekt die Wahrheit dessen zu gestehen, was wir untersuchen, sind die besten, wenn man sie denn auffinden kann.« Zit. n. Florian Nelle: Im Rausch der Dinge. Poetik des Experiments im 17. Jahrhundert, in: Helmar Schramm u. a. (Hg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 140–168, hier S. 145.

»Es ist vielmehr für die Riemannsche Lehre als die wirksamste der jüngstvergangenen charakteristisch, daß sie die subjektiven Spannungselemente in einem statisch-objektiven, mathematisierenden Schema meinte bannen zu können, das mit der Dynamik der Phänomene unvereinbar war und schließlich zerfiel. – Der statischen, regelsystematischen, stets noch wesentlich didaktischen »Musiktheorie« stand ergänzend eine »Tonpsychologie« gegenüber, die die subjektive Seite der musikalischen Phänomene im psychologischen Experiment, mit den Maßmethoden der Psychophysik, zu bewältigen hoffte, in der Relation von Grundreiz und Empfindungsstärke ihr Zentralproblem sah, mit den materialgerechten und weitverzweigten Untersuchungen von Carl Stumpf über bloße Elementaranalysen auch bereits wesentlich hinausgelangte, aber doch, schon ihrer Thematik nach, den Formen musikalischen Zusammenhanges als solchen der spontanen Subjektivität fremdblief.«¹⁰

Im Folgenden geht es mir nicht um die historische Rekonstruktion der *Shifts* zwischen Philosophie, Psychologie und Ästhetik, sondern um den Versuch, das inhärente Modell der Animation zur Herstellung einer kommunikativen Expressivität als eine eigene Ästhetik des Experiments im Film herauszulösen. *Animation* im Film verstehe ich als einen Prozess doppelter Verlebendigung: 1. Durch das technische In-Bewegung-Setzen der Einzelbilder wird der Film selbst in einem allgemeinen Sinne animiert, der über den enger gefassten Begriff des Genres »Animationsfilm« hinausgeht und ihn als Bewegungsbild konstituiert, das Lebendigkeit suggeriert, und 2. wird der Zuschauer durch die Animation animiert und auf spezifische Weise in den Zustand der Lebendigkeit versetzt.

Materialistische Theorien des Films, die von der Materialisierung filmischer Effekte im Wahrnehmungsgeschehen der Rezipienten ihren Ausgang nehmen, greifen gerne auf das transformierte Vokabular der Experimentalphilosophie zurück: Von Gustav Theodor Fechner ausgehend, wird zwar dessen Psychophysik stark kritisiert und zurückgewiesen als einseitige Kausalitätsbeziehung, aber die Begrifflichkeit mäandert seitdem variantenreich durch die Disziplinen und Jahrhunderte. Freud und Friedrich Nietzsche haben sich der in ihr formulierten Vorstellung einer direkten Verbindung von Physis und Psyche aufgeschlossen gezeigt – und es ist im Einzelnen noch nicht einmal einfach nachzuweisen, woher im jeweiligen auktorialen Gebrauch die Begriffe genommen sind. Max Weber hat sich in seiner Studie *Zur Psychophysik der industriellen Arbeit* (1908–09) eingehend mit den Arbeiten der Arbeitspsychologie befasst, die er mit den neuen Fragen der Soziologie und ihrer Methoden verbinden wollte, und darin bereits Studien zum

¹⁰ Theodor W. Adorno: Ernst Kurths »Musikpsychologie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, *Musikalische Schriften VI*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2003, S. 350–358, hier S. 350f.

Schreibmaschine-Schreiben zitiert, die den Kracauerschen Beschreibungen der Disziplinierung der Angestellten durch das den Takt vorgebende Metronom ähneln. In der zitierten Studie geht es um den sogenannten »Übungsverlust«, der eintritt, wenn eine gewonnene Routine durch eine Pause durchbrochen wird und wieder neu eingeübt werden muss:

»Ein (amerikanischer) Versuch an Schreibmaschinen zeigte z. B., daß dasjenige Maß der Geübtheit, welches beim erstmaligen Erlernen des Maschinenschreibens am 50. Tage erreicht wurde, nach einer Pause von mehr als 2 Jahren, während deren die Versuchsperson sich des Maschinenschreibens völlig entwöhnt hatte, schon am 13. Tag wieder erreicht war. In der Verkürzung der erforderlichen Übungszeit auf ca. $\frac{1}{4}$ zeigt sich der »Übungsrest«. Andererseits scheint auch durch experimentelle Nachprüfung bekannter Alltagserfahrungen festzustehen, daß selbst ein noch so hoher Grad von Geübtheit niemals gegen »Übungsverlust« immun macht, vielmehr jede Unterbrechung auch des höchstgeübten Arbeiters (Setzer, Buchhalter, Klaviervirtuose) in der fortdauernden Übung *alsbald* sich fühlbar macht, – was für die Frage der Arbeitsabwechslung (s. u.) von praktisch erheblicher Bedeutung ist.«¹¹

Weber bleibt äußerst skeptisch gegen die Psychophysik im Anschluss an Fechner, Wilhelm Wundt und Emil Kraepelin und betont die Diskrepanz, die zwischen der einfachen Annahme eines physischen Reizes als Auslöser zu einer parallel laufenden Emotion und dem komplexen Aufbau von Emotionen in sozialen Handlungsgefügen besteht, die selber wieder Auslöser werden können.

Siegfried Kracaurs Einsatz der »psychophysischen Entsprechungen«, die in seine *Theory of Film* entscheidenden Eingang gefunden haben, werden dort nicht auf Fechner zurückbezogen, sondern auf Freud und den französischen Psychologen Henri Wallon, der eine Gründerfigur der französischen *Filmologie* war und sich seit den vierziger Jahren mit Film psychologisch auseinander gesetzt hat. Von ihm zitiert Kracaure im Zuschauer-Kapitel u. a. den Aufsatz *De quelques problèmes psycho-physiques que pose le cinéma*.¹² Von Wallon stammt die folgende Kritik am Positivismus und seiner Opposition von Mensch und Natur:

»Es (das Objekt) und der Beobachter sind nicht hermetisch voneinander abgeriegelt, wie es der Positivismus und all die alten Doktrinen behaupten, nach denen das Universum und der Mensch sich wie zwei Entitäten gegenüberstehen, die mehr oder weniger von-

¹¹ Max Weber: Zur Psychophysik der industriellen Arbeit, in: ders.: Gesamtausgabe, Abt. I/Bd. 11, hrsg. v. Wolfgang Schluchter, Tübingen 1995, S. 150–380, hier S. 188 f.

¹² Henri Wallon: De quelques problèmes psycho-physiques que pose le cinéma, in: *Revue internationale de filmologie* 4/Nr.1 (August 1947), S. 15–18 (dt. Über einige psychophysische Probleme, die das Kino aufwirft, in: *Montage/AV* [12.01.2003], S. 94–98).

einander unterschieden sind. [...], denn es gibt sowenig eine entkörperte Beobachtung jedweden physischen Vorgangs wie es eine Intelligenz ohne Organe oder einen Menschen ohne Körper gibt.«¹³

Kracauer bezieht sich auf Wallons Filmstudien, um seine eigene Theorie vom Kino, das den Zuschauer »mit Haut und Haar« affiziere, zu belegen. Im Zentrum der Überlegung steht dabei die Bewegung selbst:

»Bewegung ist das A und O des Mediums. Nun scheint ihr Anblick einen ›Resonanz-Effekt‹ zu haben, der im Zuschauer kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches auslöst. Jedenfalls wirkt objektive Bewegung physiologisch stimulierend. [...] an der Tatsache, daß die Darstellung von Bewegung Widerhall in körperlichen Tiefenschichten findet, kann kaum gezweifelt werden. Es sind unsere Sinnesorgane, die hier unwillkürlich ins Spiel gebracht werden.«¹⁴

Die unwillkürliche Adaption an Rhythmen und Bewegungen liegt weit vor den Bedeutungen, die sich zwischen den Einstellungen in der Montage oder narrativen Dramaturgien ergeben – und hierin liegt die Analogie zur Musik, die Kracauer unterstreicht: »Abgesehen von ihrer jeweiligen Bedeutung, wirkt die Musik unmittelbar auf die Sinne; ihre Rhythmik erregt direkt das Sensorium. Die im Film dargestellten materiellen Phänomene und ihre Bewegungen erzeugen grundsätzlich denselben Effekt – ja die Filmbilder sind auf diesen Effekt deshalb doppelt angewiesen, weil sie ohne ihn leblos in die Fläche zurücksinken.«¹⁵

»[L]eblos in die Fläche« zurückzusinken, wäre das ästhetische Ende des Films – er hätte seine Kraft zur Verlebendigung verloren. Dass diese, die Verlebendigung, zum Telos der Filmästhetik bei Kracauer wird, ist im Zuschauer-Kapitel omnipräsent.

¹³ Henri Wallon: *Le réel et le mental. (A propos d'un livre récent)*, in: *Journal de psychologie normale et pathologique* Vol. 32 (1935) Nr. 5–6, S. 455–489, hier S. 456: »Entre lui (l'objet) et l'observateur, il n'y a pas cet intervalle étanche que postulent le positivisme et avec lui, toutes les vieilles doctrines pour qui l'univers et l'homme en viennent à se juxtaposer comme deux entités plus ou moins distinctes. Poussées à un degré suffisant de minutie, les mesures de la physique montrent que l'observation modifie le fait observé, car il n'y a pas d'observation désincarnée de toute action physique, pas plus qu'il n'y a d'intelligence sans organe ni d'homme sans corps.« (Übers. G.K.) Wallons Aufsatz ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem 1935 erschienenen Buch von Lucien Lévy-Bruhl: *La Mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*, Paris 1935.

¹⁴ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, in: ders.: *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M. 2005, S. 254f.

¹⁵ Ders.: *Marseiller Entwurf zu einer Theorie des Films. IV. Mit Haut und Haaren*, in: ders.: *Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M. 2005, S. 579.

Das »Leben« ist die animierte Natur, der Film das Experiment, das diese bloßlegt. »Whitehead«, schreibt Kracauer, »war sich zutiefst der Tatsache bewußt, daß naturwissenschaftliche Erkenntnis viel weniger umfassend ist als ästhetische Einsicht, und daß die Welt, die wir technologisch meistern, nur ein Teil der Realität ist, die sich den Sinnen [...] erschließt.« »Der Begriff des Lebens«, so folgert Kracauer, »mag auch diese Wirklichkeit meinen, die über die anämische Raumzeit-Welt der Naturwissenschaft hinausreicht.«¹⁶ Die Realität, die Kracauer meint in der Filmästhetik gerettet zu sehen, ist genau die experimentell hervorgebrachte, verlebendigte Natur, die sich in unserem Blick animiert. Das Experiment des Films unterscheidet sich vom naturwissenschaftlichen aber auch noch in anderer Hinsicht – während das naturwissenschaftliche Experiment auf die identische Wiederholbarkeit setzt, die das Gesetzmäßige überhaupt erst behaupten kann, lebt das ästhetische Experiment davon, dass es zeitlich offen ist und seine wiederholte Rezeption gerade nicht auf identische Reproduktion zielt, sondern auf die Unabschließbarkeit eines Prozesses, jenes der Zeichen, die sich zueinander in einer nicht auf Bedeutungsidentität festgelegten Bewegung befinden. Adorno hat den offenen Zeithorizont des ästhetischen Experiments ins Zentrum gerückt, wenn er dessen Dialektik als daraufhin gerichtet beschreibt, die »erkannte Forderung zu realisieren, ohne das Recht der Natur zu vergessen, an die die Forderung ergeht. Denn beide stimmen niemals im Bestehenden zusammen, sondern bloß in dem, was wird: dialektisch. Die Experimente sind die echt dialektischen Momente im Leben der Kunstwerke.«¹⁷

Die Natur, die zur Kamera spricht, ist eine andere als die der aufquiekenden Laborratte, das »Skalpell«, die Kamera (Walter Benjamin) schneidet Sichten frei und keine Fakten. Diese Sichten verdanken sich wechselnden Standpunkten, die – so die Einsicht von Nietzsches Perspektivismus – nicht nur der prinzipiellen Veränderbarkeit und ekstatischen Überblendung offenstehen, sondern auch antizipierbar sind. Damit greift das filmische Experiment auf die Subjektivität der Rezeption zu, ohne sie in einem Subjekt-/Objektschema festzuzurren. Im Experiment des Films steht also nicht nur die Identität des Objekts in Frage, sondern auch die des Subjekts. Im offenen Zeithorizont dessen, *was wird*, werden Subjektivität und Objektivität experimentell ineinander verwoben. Das »Leben der Kunstwerke« und das Leben ihrer Rezipienten werden ekstatisch verbunden im Moment der Verlebendigung, die im geteilten Zeitfenster sich ereignet. Das ist das Gelungenheitskriterium des ästhetischen Experiments, die Verwindung der Externalität der Versuchsanordnung mit der Interiorität von Sinnesempfindungen.

¹⁶ Kracauer, *Theorie des Films* (wie Anm. 14), S. 272.

¹⁷ Theodor W. Adorno: *Musikalische Aphorismen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, *Musikalische Schriften V*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2003, S. 11–53, hier S. 27.

Sergei Eisenstein hat diese Dualität ebenfalls dialektisch dynamisiert, wenn er schreibt:

»The dialectic of works of art is constructed upon a most interesting ›dyad.‹ The effect of a work of art is built upon the fact that two processes are taking place within it simultaneously. There is a determined progressive ascent towards ideas at the highest peaks of consciousness and at the same time there is a dual process: an impetuous progressive rise along the lines of the highest conceptual steps of consciousness and at the same time there is a penetration through the structure of the form into the deepest layers of emotional thinking. The polarity between these two creates the remarkable tension of the unity of form and content that distinguishes genuine works. All genuine works possess it.«¹⁸

Eisenstein, der experimentalpsychologischen Arrangements fasziniert gegenüber stand, hat niemals vergessen, dass die Form nicht nur die Penetration des innerfilmischen Sujets, sondern auch die des Zuschauers vollführt. »Emotional thinking« verbindet sich mit ekstatischen Zuständen des Zuschauers, die er unter Rückgriff auf den Lebensbegriff exemplifiziert. Und zwar an filmischen Objekten, die den materialistischen Naturbegriff von der physischen Realität der Umwelt, wie sie für Benjamin und Kracauer zugrunde gelegt scheint, noch unterläuft.

In seinen euphorischen Kommentaren zu Walt Disneys frühen Animationsfilmen entwickelt Eisenstein eine Poetik von Film und Leben, die ganz darauf abzielt, die permanente Umformung der zeichnerischen Linie zu neuen Formen mit einem Motiv der Plasmazität zusammen zu bringen. Animationsfilme sind, wie er schreibt, »mocking at their own form.«¹⁹ Das infinite Leben der endlos metamorphotisierenden Figuren wird zu einer ekstatischen Feier eines Lebens, das sich immer wieder neu erschafft, frei von Sinnproduktion und Verantwortung: »Disney is simple ›beyond good and evil.‹ Like the sun, like trees, like birds, like the duck and mice, deer and pigeons that run across his screen. [...] Disney's films, while not exposing sunspots, themselves act like reflections of sunrays and spots across the screen of the earth. They flash by, burn briefly and are gone.«²⁰ Das in Anführungszeichen gesetzte Nietzsche-Zitat ist nicht die einzige Allusion an die dionysische Feier der Verschmelzung mit dem Trieb, der Natur oder was sonst noch so zum Picknick mit dem Plasma als generischem Urgrund aufgerufen wird. Das appolinische Faustpfand, das der dionysischen Ekstase die Grenzen weist, ist einzig die Zeit selbst:

¹⁸ Eisenstein in seiner Rede an die Sowjetischen Filmschaffenden vom 8. Januar 1935, zit. n. Richard Taylor (Hg.): *The Eisenstein Collection*, London 2006, S. 80 (in der »Introduction« von Naum Kleiman zum Kapitel »On Disney«, das dort wieder abgedruckt ist).

¹⁹ Ebd. S. 88.

²⁰ Ebd. S. 93.

»And if most of them did not flash by us so quickly [...] we could be made angry by the moral uselessness of their existence on the screen.

But because of the fleeing ephemerality of their existence, you cannot reproach them for their mindlessness.

Even the string of a bow cannot be strained forever.

The same for the nerves.

And instants of this ›releasing‹ [...] are just as necessary as the daily dose of carefree laughter in the well-known American saying: ›A laugh a day keeps the doctor away.«²¹

Das energetische Modell von Spannung und Entladung, das Eisenstein anwendet, ist das der Nervenreizung, an anderer Stelle bringt er es in Zusammenhang mit einem anderen Element, das durch Licht und Wärme auf die Nerven wirkt, dem Feuer. In der Liebe zum Feuer, und hierin folgt er einer Untersuchung über Pyromanie des Psychiaters Paul Näcke, liegen folgende Gründe vor: »Foremost phototropism, characteristic of all living matter – that is, the attracting power of bright light, the sun, or fire. [...] thermotropism – that is, the magnetic power of warmth on the cells of an organism.« Eisenstein betont hier »the magnetic power of *movement* [...]«.²² Das synästhetische Modell einer Verbindung von visuellen, haptischen, taktilen Qualitäten in der Wahrnehmung ist das Modell für die Filmwahrnehmung, sie geht an unsere Nerven. Film ist eine synästhetisch erlebte Erfahrung, die subkutan über Licht und Bewegung in eine rhythmische Gestalt der Zeit gebracht wird. Das ist die poetische Plasmazität, die das Material des Films stellt und uns vor der »Verknöcherung« bewahrt. Denn hier ist »a rejection« am Werk, »of once-and-forever allotted form, freedom from ossification, the ability to assume dynamically any form. An ability that I would call ›plasmaticness.«²³

Eisenstein verortet diese Poetik in japanischen Holzschnitten, in Gorkys Beschreibung des Feuers in wechselnden Bildern von Tieren, deren Formen die Flammen annehmen, in den Schlangenmenschen in Lewis Carrolls Alice, die im Wonderland ganz klein und ganz groß werden kann, und mehr. Bewegung wird zum medienanthropologischen *Tertium comparationis* und es ist die Bewegung, die als Animation der Zeichnung wirkt. Das Pneuma des Films, so könnte man ergänzen, liegt im Rhythmus des Schnitts der Montage, der Temporalität der 24 Bilder pro Sekunde, des Vibrierens des Flickers, die als innere Unrast im vorgeführten Film selbst verbaut sind. Der Film gleicht darin der Attraktivität des Feuers, das nämlich – und hier zitiert Eisenstein Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philo-*

²¹ Ebd. S. 92 [die Zeilenanordnung entspricht dem Original].

²² Ebd. S. 107.

²³ Ebd. S. 101.

sophie – »ist die physikalische Zeit; es ist diese absolute Unruhe, absolutes Auflösen von Bestehen, – das Vergehen von Anderen, aber auch seiner selbst; es ist nicht bleibend.«²⁴ Film vergeht in der physischen Zeit, nimmt aber immer wieder Form an, er verbrennt und wird im Apparat wieder animiert.²⁵

Würde Eisenstein bei der Feier des biologischen Lebens stehengeblieben sein, würden wir ihn heute vermutlich einem lebenswissenschaftlichen Paradigma zurechnen, das den Eigensinn des ästhetischen Formbegriffs ganz aufgegeben hat und wieder zurück springt in die Psychophysik. Eine Option, die Eisenstein *expressis verbis* ablehnt. Eisenstein hat mehr vor mit Disney. Das Komische an den Filmen lässt sich nicht mehr einfach mit der biologischen Regression auf plasmatische Verschmelzung erklären: Die Materie, die zum Material des Films wird, kann nicht das Plasma sein.

»In terms of their material, Disney's pictures are pure ecstasy – all the traits of ecstasy (the immersion of *self* in nature and animals etc.)

Their comicality lies in the fact that the *process* of ecstasy is represented as an *object*: literalised, formalised.

That is, Disney is an example (within the general formula of the comical) of a case of *formal ecstasy!!!* (Great!) (Producing an effect of *the same* degree of intensity as ecstasy!)«²⁶

Das Komische als Form basiert auf einer Verschiebung von der Metapher in die Metonymie, ein Vorgang, den Eisenstein auch ohne Wendung ins Komische an folgender, auf deutsch zitierter Hölderlinzeile aus *Der Wanderer* (1797) wirksam sieht:

»Fernhin *schlich* das hagere Gebirge, wie ein wandelnd Gerippe,
streckt das Dörflein *vergnügt* über die Wiesen sich aus ...«²⁷

Dass es das Dorf selbst ist, das sich »*streckt*«, fasziniert Eisenstein: »This kind of motor metaphor [...] is the very earliest, most ancient type of metaphor – *directly* motory. [...] Not objectively *visible*, even less »a comparison of something with something« [...] but rather a motori-subjectively *sensed* metaphor, *par excellence*.«²⁸

²⁴ G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 18, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1971, S. 330.

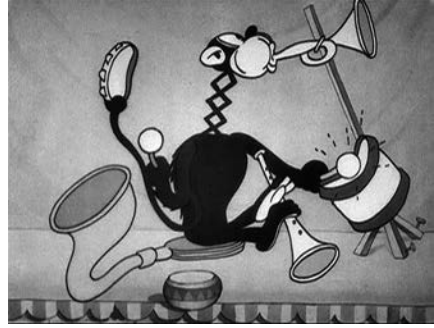
²⁵ Vgl. Lyotards filmästhetische Position in *L'Acinéma* als Explosion. Jean-François Lyotard: *L'Acinéma*, in: Revue d'Esthétique, Numéro spécial Cinéma: Théorie, lectures, Paris 1973, S. 357–369.

²⁶ Eisenstein, zit. n. Taylor, *The Eisenstein Collection* (wie Anm. 18), S. 126.

²⁷ Ebd. S. 141.

²⁸ Ebd.

Das ist es, was ihn so fasziniert an den sich hochschraubenden Hälsen des Disneyschen Bestiariums, an den länger werdenden Beinen beim Rennen etc.: dass die Konturen sich verselbständigen, zu einem zweiten Objekt werden, das neben dem ersten besteht und dieses nicht etwa metaphorisch ersetzt.



»And only after the contour of the neck elongates beyond the possible limits of the neck – does it become a comical embodiment of that which occurs as a sensuous process in the cited metaphors.«²⁹

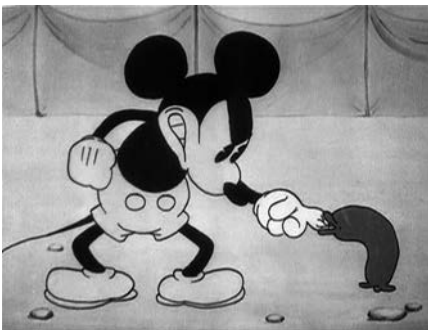
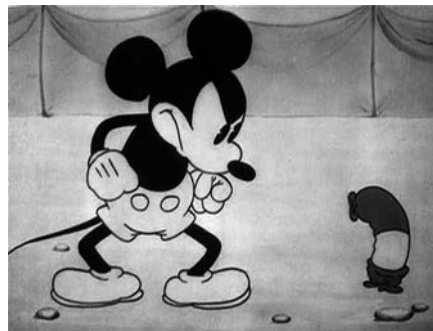
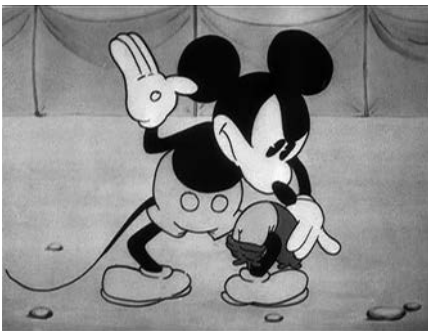
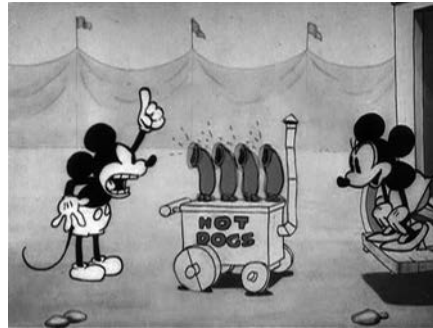
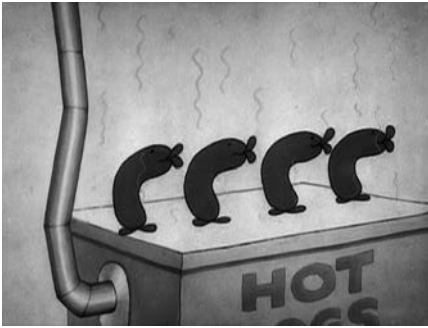
In Bezug auf *THE CARNIVAL KID* (USA 1929, Walt Disney) notiert Eisenstein – ohne den Titel des Films zu erwähnen – an einer Stelle: »[...] that there are the hotdogs whose skins are pulled down and are spanked.«³⁰ An diesem Film lassen sich die anarchischen Verschiebungen von Metaphern in Metonymien gut aufzeigen. Mickey fungiert darin als Würstchenverkäufer, der auf einem Jahrmarkt mit einem kleinen Karren sein mobiles Geschäft betreibt. Als einer der ersten Tonfilme, in denen Mickey spricht, intoniert er ein Staccato »Hooootdogggs, Hooootdogggs«, wobei er jedes Mal mit der Gabel in die Würstchen sticht, die daraufhin mit Bellen antworten. Im weiteren Verlauf werden die Hotdogs verschiedenen Transformationen unterzogen: vom Würstchen zum Hund, der beißt, zum Knaben, der den Hintern versohlt bekommt, etc. Die *hot dogs*, die bellen, sind keine Metaphern für Hunde. Vielmehr wird ihr Eigenname metonymisch gebraucht: aus den *hot dogs* werden Hunde, aus den *bites* Beißer, aus der Wurstpelle eine textile Hülle etc. Das Komische entsteht auf der Ebene eines motorisch-sinnlichen Wissens davon, wie man sich in Bewegung fühlt, und der objekthaften Darstellung ihrer Intention wie Schnell-Wegkommen oder ihrer Stimmung wie Sich-Agitiert-Fühlen etc.

Eisenstein ist fasziniert von Zolas Formel: »Une réalité vu à travers un tempérament.«³¹ Eine Welt aus einem Temperament heraus gesehen, oder mit Heidegger

²⁹ Ebd. S. 142.

³⁰ Ebd. S. 94.

³¹ Ebd. S. 158. Zola spricht allerdings nicht von der »Realität« sondern von »einer Ecke der Schöpfung«: »J'exprimerai toute ma pensée en disant qu'une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.« (»Wenn ich sage, dass ein Kunstwerk eine Ecke der Schöpfung aus einem Temperament heraus gesehen ist, so hätte ich damit mein ganzes Denken zum Ausdruck gebracht.«) Émile Zola: *Mes haines, Texte de l'édition du Cercle du Livre précieux*, Paris 1866, S. 205–237, hier S. 234.



könnte man auch ergänzen, aus einer Stimmung heraus. Stimmungen sind Weisen der Weltwahrnehmung, sie sind nicht einfach falsche Filter oder Zerrspiegel, sondern sind unsere eigene Membran, die uns mit der Welt, wie wir sie wahrnehmen, verbinden. Filme, und ganz besonders die Disney-Filme, erzeugen diese Membran, die die Voraussetzung dafür ist, dass wir die Welt erfahren als eine, in der Wille und Vorstellung nebeneinander treten und gerade dadurch den Willen und den Wunsch hervortreten lassen, der unsere Vorstellung der Welt färbt und ihr durch die Verteilung von Licht und Schatten Plastizität verleiht.

Dabei basiert die Poetik des Films, die Eisenstein an Disneys Animationsfilmen entwickelt, auf einer dreifachen Konzeption des Lebens:

- I. Das biologische Leben als Materie oder Plasma, das als Substanz jeder Ausformung einzelnen Lebens vorausgeht.
- II. Das Kunstwerk als Experiment der Animation, die ihm selbst ein Leben verleiht.
- III. Das Kunstwerk als Experiment der Animation, die den Zuschauer zum Leben erweckt und sich als lebendig erfahren lässt.

In der Vermittlung dieser drei Ebenen wird der Film zum ästhetischen Experiment, in dem, so meine eingangs aufgestellte Definition des Experiments, etwas in seiner Natur zum Sprechen gebracht werden soll. In seiner scharfsinnigen Studie zur *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik* hat Jan Völker den Lebens- und Naturbegriff Kants auf ein Differenzprinzip gebracht: »Geht man noch einmal zurück zur dritten *Kritik*, dann kann Kants Definition des menschlichen Tiers als desjenigen Tiers, das ein organisches Wesen und zur gleichen Zeit ein Wesen ist, das seinen Unterschied in der Natur auszudrücken vermag, nun anders gelesen werden. Die Spezifität des Menschen liegt in seinem nicht-natürlichen Leben.«³²

Das Experiment des Animationsfilms bringt genau diesen Aspekt zum Sprechen: In der »ecstasy of form« geht es nicht um die stumpfe Feier des Organischen um den plasmatischen Suppentopf herum, sondern um die gesteigerte Erfahrung beseelter Natur, einer fingierten Natur, die Effekt eines menschlichen Tuns ist, einer Handlung, die sie fabriziert hat. »Dies ist Kants Lösung für die Frage des Geistes. Der Geist ist das Vermögen des Menschen, die Ordnung der Natur zu negieren, und darin liegt zugleich die paradoxe Natur des Menschen: Seine Natur ist es, die Natur zu negieren.«³³

Ob bellende Würstchen, sprechende Mäuse oder in ihrem Schatten lang gezogene Zaren: Im filmischen Experiment der Animation wird die Offenheit naturhafter Bestimmung als permanente metonymische Verschiebung erfahrbar gemacht. Definiert man das Experiment als Dispositiv, lässt es sich, wie Eisenstein gezeigt hat, als basaler Baustein einer Kinoästhetik einsetzen.

³² Jan Völker: *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*, München 2011, S. 263.

³³ Ebd. S. 262.