
Der Zeichenfilm als Bürge für den Kunstcharakter des Kinos

Kleine Einführung in Karol Irzykowskis Apologie aus dem Jahr 1924

Jörg Schweinitz

Dass sich ein Filmtheoretiker bereits in der ersten Hälfte der 1920er Jahre ernsthaft mit dem gezeichneten Animationsfilm befasst, so wie Karol Irzykowski dies tat, ist mehr als eine Seltenheit. Ging es doch zu jener Zeit den Theoretikern, die sich für das Kino engagierten und davon fasziniert waren, vor allem darum, die Kunstfähigkeit des Mediums zu unterstreichen und, in Verbindung damit, dessen ästhetische oder materiale Spezifik theoretisch auszuarbeiten. Zu einem solchen Interesse lag Zeichenanimation eher quer. Denn einerseits spielte für die meisten theoretischen Konstruktionen des spezifisch filmischen Ausdrucksvermögens die photographische Qualität des Mediums eine Schlüsselrolle, sollte sie doch für eine neue Sichtweise von Phänomenen der Realität nutzbar gemacht werden. Andererseits haftete dem Zeichentrickfilm, der vor allem Werbung oder komische Szenen und Sketche präsentierte, doch bei aller Kunstfertigkeit jene Aura des Kindlichen und Trivialen an, die die Filmkunsttheorie gerade abzustreifen suchte.

Der polnische Schriftsteller und Literaturkritiker Karol Irzykowski widmete dem «Zeichenfilm» (*film rysunkowy*), wie man das Genre damals auch im Deutschen meist nannte,¹ nun nicht allein ein ganzes Kapitel in seinem 1924 in Krakau erschienenen Buch *Dziesiąta muza. Zagadni-*

1 Noch die 1941 gegründete Deutsche Zeichenfilm GmbH stützt sich auf diese Bezeichnung.

enia estetyczne kina (Die Zehnte Muse. Ästhetische Probleme des Films), Irzykowski äußerte hier sogar die Ansicht, dass gerade im gezeichneten Film die Zukunft der künstlerischen Kinematographie liege. Denn «eigentlich bürgen für den Kunst-Charakter des Kinos nur die Möglichkeiten eben dieser Filmgattung.» Der «herkömmliche Film» sei mithin «nur ein vorübergehender Ersatz für den Zeichenfilm.»² Diese Apologie des gezeichneten Animationsfilms ist theoriehistorisch äußerst interessant und vermag noch heute zu erstaunen. Aus diesen Gründen macht *Montage AV* Irzykowskis frühes Dokument zur Theorie des Animationsfilms erstmals in deutscher Sprache zugänglich. Vorab soll kurz in einige biografische wie theoretische Kontexte des kleinen Kapitels eingeführt werden.

In der polnischen Filmszene ist Karol Irzykowski ein prominenter Name; er gilt als *der* klassische Filmtheoretiker des Landes. Wie bedeutsam er hier erscheint, wird allein schon daran deutlich, dass ein 1981 in Warschau von Absolventen der Filmhochschule Łódź gegründetes Filmstudio seinen Namen bekam und über die politische Wende hinweg auch behielt. Unter Filmtheoretikern im Westen kaum bekannt,³ ist er für die Polen ein Mann, dessen Leben eng mit ihrer Geschichte, ihren Kämpfen und ihrer Kultur verbunden ist.

Der 1873 geborene Irzykowski hatte nach einem Germanistikstudium an der Universität in Lemberg (das damals noch zum polnischen Teil Österreich-Ungarns gehörte, heute zur Ukraine) und einer ersten theoretischen Schrift zu Hebbels Dramentheorie im Jahr 1904 seinen Roman *Patuba* vorgelegt, der für die psychologische Durchdringung der Figuren und für seine selbstreflexive Dimension berühmt wurde. Zunächst in Krakau und nach dem Ersten Weltkrieg in Warschau zu Hause, war er zunächst in einem Korrespondenzbüro tätig und später als Chef des stenografischen Büros des Sejm, des polnischen Parlaments, während er sich durch die Mitarbeit an wichtigen literarischen und politischen Zeitschriften der Zwischenkriegszeit, vor allem auch als pointierter Literaturkritiker, einen Namen machte. Seine Bekanntheit steigerte sich noch dadurch, dass er auch eine Theaterrubrik im jungen Rundfunk gestaltete. Der zum Mitglied der polnischen Litera-

2 Diese Zitate entstammen dem nebenstehend abgedruckten Text Irzykowskis.

3 Bislang existiert außerhalb Polens kaum filmtheoriehistorische Literatur zu Irzykowski. 1987 hat Paul Coates einige kurze, fragmentarische Auszüge aus drei Kapiteln von *Dziesiąta muza* (Krakau 1924) in englischer Übersetzung präsentiert und kurz eingeleitet (vgl. Coates 1987; Irzykowski 1987). In jüngerer Zeit erschien (als *print on demand* an fragwürdigem Ort) allein Elizabeth Nazarians *The Tenth Muse: Karol Irzykowski and Early Film Theory* (2011).

turakademie Gewählte schlug sich während der deutschen Besatzung Polens im Zweiten Weltkrieg als Stenografie-Lehrer durch. Aktiv im polnischen Untergrund, starb er 1944 kurz nach der Befreiung von der NS-Okkupation an Verwundungen, die er sich während des Warschauer Aufstandes zugezogen hatte.

All dies ließ ihn zu einer – im besten Sinne – nationalen Gestalt werden, eine Qualität, die bei Irzykowski in keinerlei Konflikt mit dem außerordentlich wachen Interesse an der westeuropäischen künstlerischen Kultur geriet. Das belegt auch sein Filmtheoriebuch. In ihm artikuliert sich nicht nur Faszination für das innovative Medium und für avancierte Filme, sondern auch genaue Kenntnis dessen, was zur gleichen Zeit vor allem in Frankreich und in Deutschland zum Kino geschrieben wurde und worüber man dort stritt.

In *Die Zehnte Muse* (übrigens eine Metapher für den Film, die in Polen noch heute gebräuchlich ist) entfaltet er einen weiten Horizont filmtheoretischer Probleme – etwa die Entwicklung filmischer Handlungen, der Szenarien, des Schauspiels und vor allem der visuellen Form der bewegten Bilder, wobei das Malerische und das Ornamentale des Filmbilds ebenso thematisiert werden wie der Film als «visuelle Musik» oder «reine Gebärde». All dies diskutiert Irzykowski unter Bezugnahme auf führende europäische Philosophen wie Bergson oder Nietzsche und vor allem auf die wichtigsten zeitgenössischen europäischen Filmtheoretiker, aber auch auf das internationale und polnische Repertoire an Filmen seiner Zeit. So spürt man den Einfluss von Louis Delluc und Jean Epstein. Beide kommen wiederholt ins Spiel, insbesondere wenn Irzykowski sich ihre Überlegungen zur *photogénie* kritisch zu eigen macht. Zwei ganze Kapitel sind dem Thema gewidmet. Und man bemerkt allenthalben die Kenntnis deutscher Theoretiker, die er durchweg rezipiert (ebenso wie Filme, von Wegeners *GOLEM* über den *CALIGARI* bis zu Ruttmanns *OPUS*-Filmen, um nur wenige Beispiele zu nennen). Allerdings spielt Béla Balázs' Filmtheorie noch keine Rolle; das kann aber kaum anders sein, denn dessen Buch *Der sichtbare Mensch* erschien 1924 nahezu zeitgleich mit der *Zehnten Muse*. Dennoch thematisiert auch Irzykowski die Affinität des Films zur sichtbaren Gebärde und zur Mimik, und auch er untersucht den filmischen Anthropozentrismus.

Bedenkt man die beeindruckende Breite der Bestandsaufnahme sowie der kritischen Würdigung der Kinematographie und der filmtheoretischen Diskurse seiner Zeit, so kann man Irzykowskis Werk mit Fug und Recht als – wie Paul Coates formulierte – «one of the key books

of cinematic theory of the 1920s» bezeichnen (1987, 114). Dies weniger, weil stringent eine These entwickelt würde, sondern vor allem deshalb, weil – wie zu jener Zeit bei kaum einem anderen Autoren – ein Spektrum der Filmkultur und der zeitgenössischen Denkfiguren zur Filmtheorie entfaltet wird. Gleichzeitig erscheint Irzykowskis Buch nicht einfach eklektisch, sondern von Grundüberzeugungen getragen. Dazu gehörte insbesondere ein Kunstbegriff, der die partielle Differenz von einfacher Wirklichkeitsreproduktion und künstlerischer Wiedergabe hervorhebt – ganz ähnlich wie Hugo Münsterberg dies schon 1916 in seinem Buch *The Photoplay* formuliert hatte, das Irzykowski wie die meisten Europäer nicht kannte, und wie es Rudolf Arnheim später, 1932 in *Film als Kunst*, noch tun sollte. In diesem Sinne hatte sich der polnische Theoretiker schon 1913 angesichts von Vorführungen einer Version des Kinetophones strikt gegen Sehnsüchte nach dem Tonfilm gewandt.⁴ Diese Komplettierung der mimetischen Kapazität des Mediums erschien ihm höchst unwillkommen. Sie laufe auf eine umfassendere Abbildung der Realität hinaus und zerstöre die besondere ästhetische Herausforderung des Films, die im Visuellen liege, beschädige mithin die Magie des Bildes. Der Zauber beruhe, wie die ästhetische Wirkung des Films überhaupt, auf dem Eindruck und der Lyrik von Bewegung, die sich im zweidimensionalen Filmbild von der eigentlichen Stofflichkeit des bewegten Gegenstands löse, da sie sich nur noch auf der «optischen Oberfläche der Welt» vollziehe (Irzykowski 1977, 56). Zu Irzykowskis Grundideen gehören in diesem Zusammenhang zwei Aussagen: Der Film verwandle als ein «Filter der Wirklichkeit [...] alle Dinge in Phantome» (ibid., 55), und «im Menschen steckt ein Verlangen, die Dinge und Ereignisse in Abstraktion von der Realität zu sehen» (ibid., 54).

Hinter diesen Thesen steht eine Konzeption von Kunst, die sich aus der deutschen idealistischen Ästhetik herleitet und die Irzykowski – wie im Kapitel zum «Zeichenfilm» *expressis verbis* formuliert – mit dem deutschen Ästhetiker (und Kinoreformer) Konrad Lange teilte: die Idee der partiellen Illusion, der «bewussten Selbsttäuschung» (Lange 1907, 380f). Es ging dabei um die Vorstellung eines Oszillierens zwischen dem illusionistischen Eintritt in die Welt des Kunstwerks und dem Blick von außen auf dessen ästhetische Qualitäten. So traditionell dieses Kunstkonzept anmuten mag, so fruchtbar scheint es sich bei Irzykowski mit sehr modernen Überlegungen zum Film zu verbinden.

4 Auf Irzykowskis Aufsatz «Der Tod des Kinematographen», der 1913 in der Zeitschrift *Świat* erschienen war, basiert (unter verändertem Titel) das erste Kapitel seines Buch *Dziesiąta muza*. Eine englische Übersetzung des Aufsatzes erschien 1998 in der Zeitschrift *Film History*, vgl. Irzykowski 1998.

Erwähnt seien hier sein entwickelter Sinn für die haptischen Qualitäten visuell gut strukturierter Bildoberflächen, aber auch seine Überlegungen zur «optischen Beziehung zwischen den Dingen im Film» (Irzykowski 1977, 65) sowie zur «metaphysischen Korrespondenz zwischen Mensch und Ding» (ibid.). Letztere münde in ein «kontinuierliches Hin- und Hergleiten zwischen sichtbarer Realität und dem Unsichtbaren» (ibid., 68). Und schließlich sei auf seine Gedanken zur filmischen Mitteilung durch die Gebärde aufmerksam gemacht. Die Gebärde schätzt Irzykowski vor allem wegen ihres Bewegungscharakters und lehnt sie ab, sobald sich ihr konventioneller Zeichencharakter aufdrängt. Hier ist er Balázs sogar voraus, der in *Der sichtbare Mensch* noch die Überwindung der sprachlichen Konventionalität durch die seelische Unmittelbarkeit der Gebärde im Film proklamierte: Er sieht den konventionellen Charakter vieler Schauspielstile und der damit verbundenen Gesten, das «Stereotype» daran, ganz klar, insbesondere bei jenem Stil, den er als «psychomimisch» bezeichnet.

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Prämissen wird evident, dass Irzykowski im «Zeichenfilm», der sich von der photographischen Qualität ablöst, gegenüber dem üblichen Film einen nur umso konsequenteren Filter der Wirklichkeit, einen weiteren Schritt der Ablösung von der Nachbildung hin zu neuen und freien gestalterischen Möglichkeiten sieht. Aus dieser Perspektive erklärt sich seine frühe Begeisterung für die Animation.

Literatur

- Coates, Paul (1987) Karol Irzykowski. Apologist of the Inauthentic Art. In: *New German Critique* 42, S. 113–115.
- Irzykowski, Karol (1977) *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Die Zehnte Muse. Ästhetische Probleme des Films) [1924]. Warschau: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. (Übers. sämtlicher Zitate aus dieser Ausgabe v. J.S.)
- (1987) The Tenth Muse (Excerpts) [1924]. In: *New German Critique* 42, S. 116–127.
 - (1998) Death of the Cinematograph [1913]. In: *Film History* 10,4 (1998), S. 453–458.
- Lange, Konrad (1907) *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Berlin: G. Grote.
- Nazarian, Elizabeth (2011) *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.