

Juri Lotman

Über die Sprache der Trickfilme¹

In der bereits umfangreichen Literatur zur Semiotik des Films findet die Sprache der Trickfilme kaum Beachtung. Das erklärt sich zum Teil aus der peripheren Position, die der Trickfilm im Gesamtsystem der Filmkunst einnimmt. Diese Position hat selbstverständlich nichts Gesetzmäßiges und Obligatorisches, und in einer anderen Kulturetappe kann sie sich leicht ändern. Durch die Entwicklung des Fernsehens, das die Bedeutung der kürzeren Filme steigen läßt, werden insbesondere die technischen Bedingungen für eine Erhöhung des gesellschaftlichen Status der Trickfilme geschaffen.

Eine wesentliche Bedingung für die weitere Entwicklung des Trickfilms ist, daß man sich der Spezifik seiner Sprache und der Tatsache bewußt wird, daß der Trickfilm keine Spielart des fotografischen Films ist, sondern eine ganz und gar selbständige Kunst mit eigener künstlerischer Sprache, die in vieler Hinsicht zur Sprache von Spiel- und Dokumentarfilm im Gegensatz steht. Verbunden werden diese zwei Filmarten durch die gemeinsame Verriebstechnik, gerade so wie durch eine analoge Einheit häufig Opern- und Ballettaufführungen – trotz des prinzipiellen Unterschieds in ihren künstlerischen Sprachen – innerhalb ein und derselben Organisationsformen zusammengeführt werden. Diese administrativ berechnete Organisationseinheit darf man nicht mit der künstlerischen Einheit verwechseln.

Der Unterschied in der Sprache des fotografischen und des Trickfilms besteht in erster Linie darin, daß die Anwendung des Grundprinzips der «sich bewegenden Darstellung» bei Fotografie und Zeichnung zu diametral entgegengesetzten Resultaten führt. Die Fotografie figuriert in unserem kulturellen Bewußtsein als Stellvertreter der Natur; ihr schreibt man die Eigenschaft der Gleichheit mit dem Objekt zu (eine solche Einschätzung bestimmt nicht die wirklichen Eigenschaften der Fotografie, sondern ihren Platz im System der kulturellen Zeichen: Jeder weiß, daß wir auf dem von einem guten Maler gemalten Porträt einer uns nahestehenden Person mehr Ähnlichkeiten sehen als auf einer beliebigen Fotografie; wenn es jedoch wie bei der Jagd auf einen Verbrecher oder einer Zeitungsreportage um dokumentarische Genauigkeit geht, halten wir uns an die Fotografie). Jede einzelne fotografische Aufnahme kann hin-

1 A.d.Red.: Zuerst erschienen (russisch) als «O jasyke multiplikazionnych filmow» (Über die Sprache der Trickfilme), in: *Trudy po snakovym sistemam (Studien zu Zeichensystemen)*, Bd. 10, Tartu 1978, S. 141–144.

sichtlich ihrer Genauigkeit beargwöhnt werden, die Fotografie ist jedoch das Synonym für Genauigkeit schlechthin.

Die sich bewegende Fotografie behält natürlich diese Grundeigenschaft des Ausgangsmaterials bei. Das führt dazu, daß die Illusion der Realität zu einem der wichtigsten Elemente der Sprache des fotografischen Films wird: Auf dem Hintergrund dieser Illusion erlangt die Fiktivität besondere Bedeutsamkeit. Die Montage, die kombinierten Aufnahmen bekommen den Beiklang des Kontrasts, und die ganze Sprache bewegt sich auf dem Feld des Spiels zwischen der nichtzeichenhaften Realität und ihrer zeichenhaften Darstellung.

Im Verein mit der Fotografie wird die Malerei als fiktiv wahrgenommen (im Verein mit der Bildhauerei oder irgendeiner anderen Kunst könnte sie als ›illusionistisch‹ und ›natürlich‹ wahrgenommen werden; gelangt sie jedoch auf die Leinwand, wird die Fotografie zu ihrer Antithese). In eben dem Maße, in dem die Bewegung zweifellos mit der Wesensart der ›natürlichen‹ Fotografie harmoniert, widerspricht sie der ›künstlichen‹ gezeichneten oder gemalten Darstellung. Einem Menschen, der Gemälde und Zeichnungen gewohnt ist, muß deren Bewegung genauso widernatürlich erscheinen wie die unerwartete Bewegung von Statuen. Es sei daran erinnert, welch furchtbaren Eindruck auf uns eine solche Bewegung selbst in literarischer (*Der eberne Reiter*, *Die Venus von Ille*) oder theatralischer (*Don Juan*) Darstellung macht. Die Einbeziehung der Bewegung verringert nicht (wie im Falle der Fotografie), sondern erhöht den Grad der Fiktivität des Ausgangsmaterials, dessen sich der Trickfilm als Kunst bedient.

Die Beschaffenheit des Materials erlegt der Kunst niemals fatale Einschränkungen auf, beeinflußt aber nichtsdestoweniger die Natur ihrer Sprache. Ein Mensch, der mit der Geschichte der Kunst vertraut ist, wird nicht vorherzusagen wagen, wie die Ausgangssprache einer Kunst durch einen großen Künstler transformiert wird. Das hindert nicht, einige ihrer Grundeigenschaften zu bestimmen zu versuchen.

Die Ausgangseigenschaft der Sprache des Trickfilms besteht darin, daß er mit Zeichen von Zeichen operiert: Das, was auf der Leinwand vor dem Zuschauer vorüberzieht, ist die Darstellung einer Darstellung. Wenn nun die Bewegung das Illusionistische der Fotografie verdoppelt, so verdoppelt sie auch die Fiktivität des gezeichneten Filmbildes. Es ist symptomatisch, daß sich der Trickfilm in der Regel an einer Zeichnung mit deutlich ausgedrückter Spezifik der Sprache orientiert: Karikatur, Kinderzeichnung, Fresko. Auf diese Weise wird dem Zuschauer nicht irgendein Bild der äußeren Welt geboten, sondern ein Bild der äußeren Welt in der Sprache zum Beispiel der Kinderzeichnung, übersetzt in die Sprache des Trickfilms. Das Bestreben, die Spürbarkeit der künstlerischen Natur der Zeichnung zu erhalten, diese Natur nicht zugunsten der Poetik des fotografischen Films abzumindern, sondern hervorzuheben, zeigt sich beispielsweise in Filmen wie *KÜT* von

Rein Raamat (EIN JÄGER, UdSSR 1976, Tallinnfilm), in dem nicht nur der Typus der Kinderzeichnung imitiert wird, sondern in den auch der Charakter des Stockenden Aufnahme gefunden hat: Der Übergang von einem unbeweglichen Filmbild zum anderen wird mit Hilfe eines Sprungs vollzogen, wodurch der Eindruck erweckt wird, es huschten vor dem Zuschauer Blätter mit Zeichnungen vorüber. Die Spezifik der Zeichnung wird auf die eine oder andere Weise in fast allen gezeichneten Filmen hervorgehoben (vgl. die Spezifik der Karikatur in OSTROW [DIE INSEL, UdSSR 1973, Fjodor Chitruk] und der Kinderbuchillustration in WINNIPUCH [WINNIE THE POOH, UdSSR 1969, Fjodor Chitruk], die Fresken und Miniaturen in BITWA PRI KERSHENZE [DIE SCHLACHT BEI KERSHENEZ, UdSSR 1971, Iwan Iwanow-Wano & Juri Norstein];² in dieser Hinsicht ist STEKLJANNAJA GARMONIKA [DIE GLÄSERNE HARMONIKA, UdSSR 1968, Andrej Chrshanowski] außerordentlich interessant, ein Märchen, in dem das ganze gezeichnete Sujet auf berühmten Bildern der Weltkunst aufbaut: Die furchtbare Welt der Jagd nach dem Gewinn und der Fron wird zu Beginn des Filmes durch eine Reihe sich bewegender Gestalten aus den Gemälden von Salvador Dalí, Bosch und anderen Künstlern aufgezeigt; auf wunderbare Weise gewandelt erschließt diese Welt jedoch in jedem Menschen die in ihm verborgene Figur aus den Gemälden der Renaissance-Meister). Die genannte Tendenz wird auch durch die Erfahrungen beim Verwenden von Puppen im Trickfilm bestätigt. Die Übertragung der Puppe auf die Leinwand verändert die Natur der Puppe gegenüber der Semiotik des Puppentheaters erheblich. Im Puppentheater ist das ›Puppenhafte‹ der neutrale Hintergrund (es versteht sich von selbst, daß im Puppentheater Puppen agieren!), auf dem die Ähnlichkeit von Puppe und Mensch hervortritt. Im Film vertritt die Puppe den lebendigen Schauspieler. Ihre ›Puppenhaftigkeit‹ tritt in den Vordergrund.

Diese Natur der Trickfilmsprache macht besagte Filmgattung außerordentlich geeignet für die Übermittlung verschiedener Abstufungen der Ironie und die Erschaffung eines spielerischen Textes. Nicht zufällig war eines der Genres, in dem Zeichen- und Puppentrickfilm sehr große Erfolge hatten, das Märchen für Erwachsene. Die Vorstellung, der Trickfilm sei genremäßig für den Zuschauer im Kindesalter reserviert, ist ebenso irrig wie die, Andersens Märchen seien Kinderbücher und die Stücke von Jewgeni Schwarz Stücke für Kinder. Die Versuche von Leuten, die Natur und Spezifik der Sprache des Trickfilms nicht verstehen, diesen den Normen der Sprache des fotografischen Films als des angeblich mehr ›realistischen‹ und seriösen Films zu unterwerfen, beruhen auf einem Mißverständnis und können zu keinen produktiven Ergebnissen führen. Die Sprache

2 Interessant ist, dass in den Bildern dieses Films nicht nur der Typus der Zeichnung der altrussischen Freske und Ikone, sondern auch deren uns gewohntes heutiges Aussehen imitiert werden: Es werden die Risse in der Farbe imitiert!

einer jeden Kunst unterliegt als solche keiner Wertung. Man kann nicht sagen, die Sprache des Dramas sei ‹besser› als die Sprache von Oper und Ballett. Jede von ihnen hat ihre Spezifik, die Einfluß auf den Platz ausübt, den die betreffende Kunst in der Werthierarchie der Kultur einer bestimmten Epoche einnimmt. Dieser Platz ist jedoch beweglich, die Position einer jeden Kunst neigt ebenso dazu, sich innerhalb des allgemeinen kulturellen Kontextes zu verändern, wie die Charakteristika ihrer Sprache. Um aber den Tadel der Unseriösität zurückzuweisen, genügt es daran zu erinnern, daß im Bereich des ironischen Erzählens so bedeutende Werke der Weltkunst wie Byrons *Don Juan*, Puschkins *Ruslan und Ludmila*, *Eugen Onegin* und *Das Häuschen in Kolomna*, E.T.A. Hoffmanns Märchen, Strawinskis Opern und vieles mehr geschaffen worden sind.

Der weitere Weg des Trickfilms hin zu seiner Bestätigung als selbständiger Kunst führt nicht über das Verwischen der Besonderheiten seiner Sprache, sondern über deren Erkenntnis und Entwicklung. Einer dieser Pfade kann, wie es scheint, die dem künstlerischen Denken des 20. Jahrhunderts kongruente Kombination verschiedener Typen von künstlerischer Sprache und verschiedener Grade der Fiktivität in einem einzigen künstlerischen Ganzen sein. Wenn wir zum Beispiel in Elbert Tuganows Film *VERINE JOHN* (*BLUTIGER JOHN*, UdSSR 1974, Text: Juhan Peegel, Tallinnfilm) die Verknüpfung des dreidimensionalen Puppenpiratenschiffs mit der zweidimensionalen altertümlichen Landkarte, über die es fährt, sehen, dann überkommt uns das Empfinden für das Zeichen- und Zitathafte des Leinwandbildes plötzlich doppelt so stark, was einen außergewöhnlich starken ironischen Effekt schafft.

Sicher sind auch markantere Verbindungen denkbar. Bedeutende künstlerische Möglichkeiten birgt die Verbindung von fotografischer und Trickwelt, allerdings unter eben der Bedingung, daß jede von ihnen in ihrer Spezifik zutage tritt. Die Kopplung unterschiedlicher künstlerischer Sprachen (wie zum Beispiel in Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* oder in Werken von Brecht oder Shaw) gestattet es, die Sinnskala des ironischen Erzählens vom leichten Komödienhaften bis hin zu trauriger, tragischer oder sogar melodramatischer Ironie auszudehnen.

Mit dem Gesagten schränken wir die Möglichkeiten des Trickfilms keineswegs einzig und allein auf das ironische Erzählen ein. Die moderne Kunst mit ihren mannigfaltigen ‹Texten über Texte› und der Tendenz zur Verdopplung der semiotischen Systeme eröffnet dem Trickfilm einen weiten Kreis von Themen, die auf den Hauptpfaden der heutigen künstlerischen Suche liegen.

Die Theorie darf nicht im vorhinein die Grenzen des künftigen Kunstschaffens festlegen; sie kann ihm nur mögliche Wege aufzeigen. Der Trickfilm ist eine historisch junge Kunst, und ihm stehen viele Wege offen.

1978

Übersetzung: montage/av