



## Vorbemerkung

*Gundel Mattenklott*

Das erste Mal seit dem Start unserer *Zeitschrift Ästhetische Bildung* im Jahr 2009 bietet die neue Ausgabe (Juli 2014) neben den Beiträgen, die sich auf den thematischen Schwerpunkt „Schularchitektur und ästhetische Bildung“ beziehen, zwei Aufsätze ohne Bezug zu diesem Schwerpunkt. Die Autoren haben sie uns zugeschickt und wir finden sie so interessant und wichtig, dass wir sie unter der (damit neu geschaffenen) Rubrik „Freie Beiträge“ veröffentlichen.

*Kai Marius Schabram*, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaften Weimar/Jena, befasst sich in seinem Beitrag zur Musikpädagogik mit einer hoch aktuellen Frage: Wie reagiert die Musikpädagogik auf den demographischen Wechsel zu einer Gesellschaft, in der Menschen jenseits des Arbeitsalters eine Mehrheit der Bevölkerung bilden werden? Wie kann die bisher dominante Orientierung an Kindheit, Schule und Jugend ergänzt werden durch eine Hinwendung zu Menschen jenseits des 65. Lebensjahrs (des Datums, das in der Regel mit dem Rückzug aus dem Arbeitsleben verbunden ist)? Bei steigender Lebenserwartung umfasst diese Population sowohl Menschen, die durchaus arbeitsfähig und arbeitsfreudig sind, als auch kranke und nicht seltene hilflos Einsame. Dass Musik, die im produktiven wie im rezeptiven Bereich so eng mit unseren Gefühlen und Erinnerungen verbunden ist, beglückende, helfende und sogar heilende Wirkungen haben kann, wissen wir schon seit geraumer Zeit. Welche Forderungen resultieren aus diesem Wissen unter den Bedingungen des demographischen Wandels an die hochschulische Musikpädagogik? Schabrams Beitrag ist auch geeignet die anderen Bereiche künstlerischer Pädagogik zum Nachdenken anzuregen. Wir freuen uns wie immer, wenn hier eine breitere Diskussion angeregt werden sollte.

Alexei Krioukov von der Staatlichen Universität St. Petersburg veröffentlicht in der ZÄB einen Beitrag über den Trickfilm, den er zuerst 2013 als Vortrag bei der XI. Jahrestagung des Forschungsnetzwerks Transzendentalphilosophie / Deutscher Idealismus an der TU Berlin gehalten hat. Er schließt vom Thema her an unseren Schwerpunkt „Populärkultur und ästhetische Alltagspraxis“ ([Jg. 4, Nr. 2, 2012](#)) an und stellt den Trickfilm in einen ungewöhnlichen, faszinierenden philosophisch-historischen Zusammenhang, der sich zwischen Schelling und Bergson aufspannt. Krioukov diskutiert Bemerkungen zum frühen Film mit bewegten Bildern aus Bergsons „*Evolution créative*“ und untersucht den Trickfilm (an Beispielen

russischer Filmkunst) im Rückgriff auf Schelling und dessen These von der griechischen Mythologie als Kunst-Welt im Werden. Krioukov legt dar, dass das nicht selten verachtete Genre Trickfilm, einmal *in einem Zeitsprung* aus Schellings Perspektive gesehen, lehrt „die Welt mit metaphysischen Augen zu sehen“.



## **Die ausgedachten Welten.** (Metaphysisches Denken im Trickfilm)

*Alexei Krioukov*

Der Untertitel „Metaphysisches Denken im Trickfilm“ deutet an, dass Metaphysik als philosophische Denkweise im Trickfilm sich realisieren bzw. möglich sein kann. In diesem Aufsatz möchte ich das Phänomen des Trickfilms nicht nur metaphysisch-philosophisch sondern auch ästhetisch analysieren. Man muss sagen, dass es nicht so viele Analysen in beiden Bereichen, weder in der Philosophie noch in der Kunstwissenschaft, gibt. Man kann dies damit erklären, dass der Trickfilm als Kunst als nicht sehr seriös betrachtet wird. Bei alledem ist der Trickfilm ein Phänomen in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Und ich glaube, dies ist ein besonderes Phänomen, das philosophisch zu analysieren ist. Diese Analyse kann uns helfen, die Besonderheit dieser Kunstart besser zu verstehen.

Ich zitiere zunächst eine Aussage des bulgarischen Regisseurs Todor Dinov: „Das wichtigste, wonach ich gestrebt habe, war, ein Porträt des menschlichen Denkens zu schaffen“<sup>1</sup>. „Ein Porträt des menschlichen Denkens“ – Es scheint, als ob wir in dieser bildenden, bewegenden Kunstart eine Möglichkeit haben, das, worüber man früher nur denken konnte, worüber man früher nur abstrakte philosophische Systeme entwickeln konnte, mit eigenen Augen zu sehen. Anders gesagt, kann man in Trickfilmen sehen, wie und was man denkt. Ist dies keine philosophische oder metaphysische Aufgabe?

Ich beginne mit einem Beispiel der Analyse eines Zeichentrickfilms, der von dem russischen Regisseur Ivan Maximov gedreht wurde. Der Autor Alexey Orlov schreibt mit Ironie:

„5/4 [Titel des Trickfilms] scheint einer der besten Trickfilme von Maximov zu sein. In diesem Film äußern sich alle Motive seines Schaffens. Die anderen Werke scheinen Wiederholungen dieses ersten Werkes zu sein.“<sup>2</sup>

Dann stellt der Autor die Frage:

„Was eigentlich erzählt uns Ivan Maximov in seinem Werk 5/4?“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Zit. nach Asenin, Sergey (1983): „Fantaziya i istina.“ In: S. Asenin (Hsg.), *Mudrost vymysla*, Moskwa: Iskusstvo, S. 12. (Übersetzung aus dem Russischen von A.K.)

<sup>2</sup> Orlov, Alexey (1998): *Virtualnaja Realnost*. <http://igravbiser.msk.ru/virt.html> (Zugang am 21.08.2013). (Übersetzung aus dem Russischen von A.K.)

<sup>3</sup> Orlov 1998.

Und er beantwortet selbst diese Frage, wohl aber in einer ganz anderen Tonart als er die Frage gestellt hat:

„Aber er erzählt uns nichts. Und das ist der erste Sieg von Ivan Maximov.“<sup>4</sup>

Und Orlov fährt mit seiner ironischen Analyse fort:

„Die handelnden Personen bei Ivan Maximov scheinen irgendwelchen Amöben, einzelligen Organismen, Würmern, Leuten, Technik oder Mechanismen ähnlich zu sein. [...] Das macht diese Personen niemandem und gleichzeitig allem ähnlich.“

Dann stellt der Autor erneut die Frage:

„Was machen diese Personen in 5/4?“<sup>5</sup>

Und er beantwortet sie sofort ebenfalls in einer anderen Tonart:

„Aber sie machen nichts. Und das ist der zweite Sieg von Ivan Maximov.“<sup>6</sup>

Dem Autor folgend können wir zusammenfassen: Maximov erzählt uns nichts und seine Personen machen nichts. Dies ist ein Beispiel einer ironischen Analyse von Trickfilmen bei Theoretikern. In einem gewissen Sinn bringen für das Verständnis der Natur der Trickfilme die Aussagen der Regisseure selbst viel mehr. Und sie benutzen sehr oft eine metaphorische und gleichzeitig philosophische Sprache.

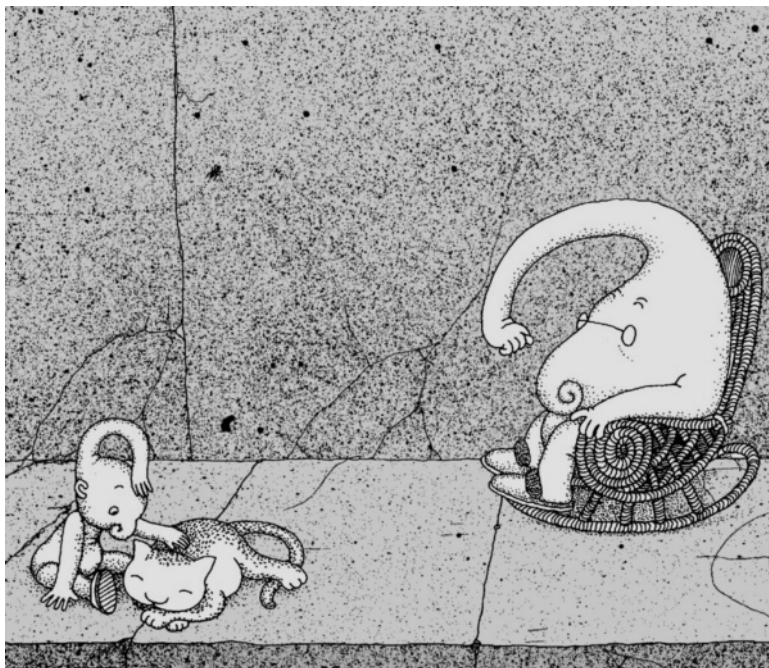


Bild 1. Ivan Maximov, Trickfilm „5/4“

Nach dieser Beschreibung kehren wir zur Frage nach der Metaphysik zurück. Unter Metaphysik versteht man in einem philosophie-geschichtlichen Sinn die Überlegungen darüber,

<sup>4</sup> Orlov 1998.

<sup>5</sup> Orlov 1998.

<sup>6</sup> Orlov 1998.

wie man das Entstehen der Natur verstehen bzw. erklären kann. Wollen wir in der Hinsicht über Trickfilme sprechen, können wir sagen, dass der Trickfilm als Kunst das Schaffen von Welten oder unterschiedlichen Weltbildern mit eigenen inneren Gesetzen auf die gleiche Weise fordert wie auch Metaphysik. Ein großer Unterschied des Trickfilms zu anderen Kunstarten in dieser Hinsicht besteht darin, dass man in der Trickfilmkunst das Unvereinbare verbinden kann. Metaphysik schafft Konzepte (wie Endliches und Unendliches, Sein und Nichts) im Bereich der Anschauung, aber mit den diskursiven Praktiken kann man sich das Entstehen der Welt nur vorstellen. Die Welt des Trickfilms wurde auch im Bereich der Anschauung erdacht, doch kann man alles, worüber in der Metaphysik gesprochen wird, im Trickfilm sehen. Man kann letztendlich ein Porträt des menschlichen Denkens beobachten.

### **Sichtbarmachung**

Wo befindet sich der Ort, in dem man sich die ausgedachten Gestalten vorstellen kann? In einem Trickfilm sind die Gestalten auf einem Träger abhängig von der Technologie der Aufnahme abgebildet. Auf Papier, auf Glas oder auf einem Filmträger sehen wir sie und denken daran, dass diese, bevor sie gezeichnet wurden, irgendwo erdacht wurden. Die ausgedachten Gestalten (wie z. B. ein Zentaur) existieren in der Realität nicht, wohl aber sind sie diese vorstellbar.

Als einführendes Beispiel füge ich die berühmten Auslegungen von Descartes aus seinen *Meditationen* ein. Da diese gut bekannt sind, skizziere ich sie nur sehr kurz. Descartes sagt, dass ich mich bei allem bezweifeln kann. Ich kann mich auch in einer realen Welt anzweifeln. Außerdem kann es sein, dass meine Realität die Realität des Schlafens ist. Und jetzt geht es um das für unsere Auslegungen Wichtige. In dieser Schlafensrealität gibt es die Gestalten, die Figuren, die auch bestimmte Gesetze befolgen und Kausalketten unterliegen. Damit unterscheidet Descartes zwei Realitäten, und zwar unser alltägliches waches Leben und den Schlaf. Der ausgedachte Zentaur kommt weder zoologischen noch physischen Gesetzen nach, wohl aber unterliegt er anderen Gesetzmäßigkeiten. Im Bereich der Einbildungskraft sind diese die mathematischen Gesetze. Descartes zufolge ist sogar in der Welt des Schlafs die Rechnung  $2 \times 2 = 4$  wahr. Dies würde bedeuten, dass die mathematisch-geometrischen Gesetze, die Gesetze der Kunst und die ästhetischen Gesetze gleichzeitig gültig sind. Und das stimmt in einem gewissen Sinne, da ein Ideal der Schönheit in der Antike und im Mittelalter die Harmonie der geometrischen Figuren war. Später wird Kant über die apriorischen Strukturen wie Raum und Zeit sprechen, aufgrund derer die Existenz von Mathematik und Geometrie möglich ist. Der „Raum“ der Phantasie ist die Anschauung. Und man kann metaphysisch denkend die unterschiedlichen Prinzipien der Entwicklung der Welt durch Einbildungskraft erdenken.

Aber ich mache einen großen Schritt ohne spezifische Analyse der Einbildungskraft in der klassischen deutschen Philosophie und komme zu Schellings Theorie der Kunst. Wie gesagt gehe ich davon aus, dass man sich, Descartes zufolge nach, die nicht existierenden Dinge vorstellen kann auf Grund dessen, dass die geometrischen Figuren eine apriorische Existenz haben. Aber die Existenz selbst ist nur dann möglich, wenn man die Einbildungskraft in Anspruch nimmt, anders gesagt, wenn wir uns in der Phantasiewelt etwas vorstellen. Die Frage nach der Natur der Kunst ist von besonderer Bedeutung, da Schelling mit der Ästhetik die fundamentalen Probleme seines Systems zu lösen versuchte. Es ging in seinem Werk „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) darum, die prinzipielle methodologische Frage nach der Verbindung des Bewussten und Unbewussten, der Intelligenz und Natur beantworten zu können. Die Verbindung dieser Gegensätze, die das alte philosophische Problem des Bezugs zwischen Geist und Welt darstellt, wird in der Formel der Schönheit ausgedrückt: „Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit.“<sup>7</sup> Diese Formel erhellt vieles, da wir hier einen Bezug zwischen Kunstwelt und Metaphysik finden können. Und dies bedeutet, dass die Kunst überhaupt eine leitende metaphysische Rolle spielt, die noch wichtiger als Philosophie ist.

In einem anderen Werk, den Vorlesungen „Philosophie der Kunst“ (1802/03 und 1804/05), hat Schelling mehrere Thesen formuliert. Einige von diesen sind für unser Thema relevant. Wir haben gerade über die Rolle der Phantasie gesprochen und Schelling meint, dass alles, was in der Phantasie möglich ist, wirklich ist.<sup>8</sup> Und weiter behauptet Schelling noch entschiedener, dass die Welt der Kunst die einzige Realität ist. Hier sieht man, dass Schelling von der Behauptung, die Kunst sei höher und wichtiger als Philosophie („System des transzendentalen Idealismus“), zur Behauptung kommt, dass die Phantasiewelt der Kunst eine Realität und die einzig wirkliche Realität („Philosophie der Kunst“) ist. Damit ist die ontologische Dimension der Phantasiewelt-Realität begründet. Allerdings identifiziert Schelling die Funktion der Phantasiewelt anhand einer besonderen Tradition in der Geschichte der Menschheit. Es geht um die Götter des altgriechischen Pantheons. Er sagt, dass die antiken Götter einmal ausgedacht wurden und dass das antike Genie diese Welt so ausgedacht hat, wie man diese nur ausdenken könnte. Mit anderen Worten geht es darum, dass wir real sehen können, wie die Phantasiewelt gebildet ist, wenn wir uns das Leben der Götter des altgriechischen Pantheons vorstellen. Aber wichtig ist, dass Schelling meint, dass wir uns diese Welt nur auf eine solche Weise ausdenken könnten, wie wir diese Welt der altgriechischen Götter jetzt haben. Mit anderen Worten: Diese ausgedachte Welt ist notwendig und ist so, wie sie sein sollte.

---

<sup>7</sup> Schelling, F.W.J. (2000): *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg: Felix Meiner, S. 291.

<sup>8</sup> Schelling, F.W.J. (2004): „Philosophie der Kunst.“ In: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Philipp Reclam, S. 184.

In einer anderen These verbindet Schelling die ausgedachte Welt der Götter mit einer philosophischen Denkweise: „Die Ideen in der Philosophie und die Götter in der Kunst sind ein und dasselbe [...]“<sup>9</sup> Mit anderen Worten repräsentieren die Götter das, was in der Metaphysik mit Ideen gedacht ist. Hier sehen wir, wie Schelling die ausgedachte Welt der Phantasie und die logische Welt der Metaphysik verbindet.



Bild 2. Anatoly Petrov, Trickfilm „Geburt von Eros“<sup>10</sup>

Was wir als Ergebnisse dieser Thesen erhalten können, ist, dass die Phantasiewelt die vollkommene Realität enthält. Diese Realität unterscheidet sich gar nicht von der Realität, welche unser menschlicher Verstand gewohnt ist. Und das bedeutet, dass Kunst überhaupt und Trickfilm als besondere Kunstart die ontologische Begründung bzw. Rechtfertigung hat: Alles, was in der Phantasie durch Einbildungskraft ausgedacht ist, ist real. Betrachten wir nun genauer, wo die Besonderheit und die Realität der Animation als Kunst liegen.

### **Bewegung**

Wir können sagen, dass die Malerei eine starre und die Animation eine wirkliche Bewegung darstellt. Aber die Grenze ist sehr verschwommen. Bei einer genauen Betrachtung kann man in der Malerei den Eindruck einer realen Bewegung empfinden. Etwas Ähnliches meint der russische Trickfilmregisseur Juri Norstein in seinem Buch „Sneg na trave“ („Schnee auf Gras“). Er meint, dass die Trickfilmkunst sehr eng mit der Malerei und in erster Linie mit Avantgarde und Kubismus verbunden ist.<sup>11</sup> In Gemälden dieser Kunst-Richtungen sieht man

<sup>9</sup> Schelling 2004, S. 185.

<sup>10</sup> Ein russischer Trickfilm-Regisseur Anatoly Petrov hat einen Versuch gemacht, die altgriechische Götterwelt in einer Reihe von Trickfilmen darzustellen. Er hat eine einzigartige Technik der sogenannten 3-Animation verwendet. Diese Filme wie „Geburt von Eros (1989)“, „Nymfe Solomaka(1992)“, „Poliphem, Alkid und Galatea (1996)“ waren in solcher Technik ohne Rechner gemalt und machen einen besonderen Eindruck.

<sup>11</sup> Norstein, Jurij (2008): *Sneg na trave*, Mioskwa: VGIK, „Iskusstvo kino“, S. 29.

schon die Bewegung, als ob man die unterschiedlichen Phasen der Bewegung auf einer Stelle zusammengefasst hätte oder als ob man die unterschiedlichen Seiten eines Gegenstandes auf einmal sieht (was in der Realität nur im Lauf der Zeit möglich ist, wenn man sich die unterschiedlichen Seiten einer Sache nacheinander in der Bewegung anschaut). Damit entsteht das Gefühl der Bewegung und nicht des starren Momentes der einmal aufgenommenen Realität. Aber die Malerei in Kubismus und Avantgarde sind der Malerei der klassischen Abbildungstradition nicht ganz ähnlich, die das Gemalte dem Vorbild ähnlich machen wollte. Juri Norstein gibt ein anderes Beispiel mit einer Gravüre des japanischen Künstlers Hokusai. Auf dieser Gravüre sieht man gleichzeitig zwei Perspektiven im Vordergrund und im Hintergrund. Im Vordergrund sieht man die Figuren in Nahaufnahme, welche einen Berg hinaufsteigen und nach einer Pause in der Mitte der Gravüre (sie symbolisiert auf der Gravüre eine Brücke, die wie eine Kluft zwischen Vordergrund und Hintergrund wirkt) sieht man im Hintergrund schon die kleineren Figuren, die weitergehen. Dadurch bekommt man den Eindruck der Bewegung. Aber diese Bewegung ist von einer besonderen Art, ich würde sagen, dass es um *die statische Bewegungsdarstellung* geht.

Bei alledem gab es in der Animation die Versuche, die bewegte Malerei darzustellen. Es geht um das Schaffen des russischen Trickfilmregisseur Alexander Petrov. Er hat eine ganz eigenartige Technik ausgearbeitet. Diese besteht darin, dass er jeden Bildausschnitt auf eine Glasscheibe malt, die von unten beleuchtet ist. Es läge nichts Unübliches in dieser Technik. Aber jeder Bildausschnitt existiert nur, solange Alexander Petrov ihn mit der Kamera aufnimmt. Danach verändert er das Gemalte, da die Farben noch nicht getrocknet sind. Damit erzeugt er den besonderen Effekt der Geburt der Bewegung in der Malerei. Wir haben es mit dem Eindruck einer reellen *dynamischen Bewegung* zu tun.





*Bild 3. Alexander Petrov, Trickfilm „Der alte Mann und das Meer“<sup>12</sup>*

Wir sehen, dass die Art der Bewegungsdarstellung in der Malerei und beim Trickfilm einander sehr ähnlich ist und sich unterscheidet, indem die Bewegung im Trickfilm nicht statisch, sondern, phänomenal gesehen, dynamisch ist.

Jetzt bin ich am Hauptpunkt meiner Überlegungen angelangt. Ich wende mich dem metaphysischen Problem zu. Wie wir schon gesehen haben, gibt es eine Schwierigkeit. Wir können die Welt metaphysisch erdenken, sie uns vorstellen bzw. mit Wörtern ausdrücken, aber die Dialektik des Entstehens der Welt selbst nicht sehen. Wollen wir das Entstehen der Welt, den metaphysischen Anfang, darstellen, können wir das in der Malerei zum Beispiel nur allegorisch machen. Anders gesagt: Die metaphysische Sachlage kann man mit Wörtern beschreiben, aber man kann sie nicht demonstrieren. Ich behaupte, dass der Trickfilm die Kunst ist, in der die Metaphysik ihre letzte Zuflucht finden kann.

Diese Möglichkeit haben die anderen Kunstarten, welche Bewegung präsentieren, wie z. B. die Filmkunst, nicht. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen Trickfilm und Filmkunst noch einmal. So sagte zum Beispiel Jurij Norstein, dass diese zwei Kunstarten nur äußerlich ähnlich seien, aber es de facto nichts Gemeinsames zwischen ihnen gibt. Deleuze bestimmt Filmkunst in seinem Buch „Filmkunst“ als ein System, das die Bewegung wiedergibt. So haben wir zwei kinematographische Kunstarten, Filmkunst und Trickfilm, die die Bewegung wiedergeben, aber deren innere Prinzipien und deren innerer Sinn ganz unterschiedlich sind. Wenn der Trickfilm andere Aufgaben als die Filmkunst hat, was gibt er dann außer Bewegung wieder? Das erste Erstaunen, als man Dank der Besonderheit der menschlichen Augen die Möglichkeit, Bilder zu animieren, entdeckt hat, ist schon lange vorbei. Trickfilm existiert als selbstständige Kunstart mehr als 100 Jahre und hat eine eigene Geschichte der Entwicklung mit eigenen Zwecken und Zielen. Nehmen wir das Phänomen der Bewegung in einem Dokumentarfilm; hier kann man die sich bewegende Person beobachten. Wir sehen, dass die Person geht, läuft usw. Aber in einem Zeichen- oder Puppenfilm stellt man sofort die Frage, wozu und warum sich eine Person bewegt. Die Präsentation der Bewegung allein bringt in der Trickfilmkunst noch nicht viel, sondern gibt etwas wieder, was viel wichtiger ist. Ich würde sagen, dass für den Trickfilm – eher als für die Filmkunst – eine Idee des Ganzen zu haben, viel wichtiger ist. Ich erkläre dies damit, dass eine dokumentierte Aufnahme der Realität für Filmkunst, um Kunst zu werden, genug ist. Im Trickfilm muss die Bewegung sinnvoll sein, sonst lohnt es sich nicht, so viele Bilder (24 pro Sekunde) zu zeichnen, nur um die Bewegung ohne Zweck, ohne Idee zu sehen. Der Sinn der Bewegung im Trickfilm ist mit dem Grundgedanken des Films eng verbunden. Im Trickfilm nur die bewegten Bilder auf der

---

<sup>12</sup> Alexander Petrov, der russische Trickfilmregisseur aus Jaroslavl, hat den Trickfilm „Der alte Mann und das Meer“ während 30 Monaten in Kanada gemalt. Im Jahre 2000 hat Alexander Petrov mit dem Trickfilm den „Oskar“ gewonnen.

Leinwand zu präsentieren, reicht nicht, um dies als Kunst bezeichnen zu können. Bewegte Bilder ohne Idee bringen gar nichts. Und diese Idee des Trickfilms verstehe ich ganz im platonischen metaphysischen Sinne.

Jetzt kehre ich noch einmal zur Schellingschen Theorie der Kunst zurück. Wir haben schon gesehen, dass Ideen in seiner Philosophie das Gleiche wie Götter in der Kunst sind. Schelling argumentiert in seinen „Vorlesungen über die Philosophie der Kunst“ auf eine solche Weise. Die Wahrheit ist die Aufgabe der Philosophie und die Schönheit ist die Aufgabe der Kunst. Diese sind zwei Seiten eines Absoluten.<sup>13</sup> Der Künstler das Vorbild der Schönheit und das Vorbild ist nichts anderes als die Idee. Da verbindet Schelling das, was wir am Anfang anstrebten: die Idee und die Schönheit, die Metaphysik und die Kunst. In einem gewissen Sinn ist die Kunst ihrer Natur und ihren Prinzipien nach metaphysisch. Und wenn man die Wiedergabe der Bewegung in der Trickfilmkunst als die Bewegung betrachtet, die mit der Idee des ganzen Films eng verbunden ist, geht es in einem gewissen Sinne um die Visualität der metaphysischen Denkweise.

Um die Natur der Bewegungswahrnehmung besser verstehen zu können, komme ich zu Henri Bergson. Das berühmte Kapitel aus seinem Werk „Schöpferische Entwicklung“ heißt „Kinematografischer Mechanismus des Denkens“. Zunächst ist es nötig, auf die prinzipiellen Positionen bei Bergson hinzuweisen. Das Verstehen der Zeit und des Raums als Struktur a priori erschwert das Verständnis der Zeit, meint Bergson. Die räumlichen Analogien mischen sich ständig in unsere Vorstellung über die Zeit. Deswegen ist das Hauptkonzept von Bergson die „Dauer“, die man erstmals qualitativ und nicht quantitativ versteht. Das ist ein prinzipielles Moment und bringt uns viel für das Verständnis der Weltapperzeption. Zuerst, sagt Bergson, nehmen wir die Qualitäten wie Farben, Gerüche usw. wahr, dann konstituieren wir die Objekte mit diesen Qualitäten. Wie wir sehen, hat dies mit einer traditionellen Metaphysik von Aristoteles sehr wenig zu tun. Für Aristoteles gab es erstmals die Substanz oder ein bestimmtes Ding, für welches der antike Philosoph vier Ursachen begründete und erst später der Substanz die Qualitäten zuschrieb. Wie wir sehen, ist es bei Bergsons Wahrnehmungsbeschreibung anders. Und die Prinzipien von Descartes scheinen auch inakzeptabel zu sein. Bergson sagt, dass die Cartesianischen Substanzen, Geist und Materie, nur zwei Seiten einer einzigen Realität sind.

Das Verständnis der Dauer bei Bergson trägt zu unserem Thema viel bei. Bergson schreibt in seinem Werk „Schöpferische Entwicklung“:

« Supposons qu'on veuille reproduire sur un écran une scène animée, le défilé d'un régiment par exemple. Il y aurait une première manière de s'y prendre. Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la

---

<sup>13</sup> Schelling 2004, S. 153.

marche, mouvement variable d'individu à individu quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran. Il faudrait dépenser à ce petit jeu une somme de travail formidable, et l'on n'obtiendrait d'ailleurs qu'un assez médiocre résultat : Comment reproduire la souplesse et la variété de la vie ? »<sup>14</sup>

Und weiter schreibt Bergson Folgendes:

« Au lieu de nous attacher au devoir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe [...] Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographie intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique.* »<sup>15</sup>

Henri Bergson schrieb seine „Schöpferische Entwicklung“ im Jahre 1907. Dies bedeutet, dass das optische Theater von Emile Reynaud mit den ersten Zeichentrickfilmen schon funktionierte und Bergson sich die bewegten Bilder anschauen konnte. Nach diesen Zitaten könnte man sogar behaupten, dass der französische Philosoph hier den Prozess des Schaffens der Trickfilme beschreibt! Es stimmt, dass man enorm viel Zeit braucht, um die kleinste Bewegung wiederzugeben. Bergson behauptet, dass die Ergebnisse zu gering wären, da die reelle Bewegung viel beeindruckender sei. Und jetzt, da die Trickfilmgeschichte mehr als ein Jahrhundert lang ist, können wir etwas ganz Gegenteiliges behaupten: Das ist nicht der Fall und Bergson hat nicht Recht!

Erstens stimmt es, dass man mit einer photographischen Aufnahme, wie es in der Filmkunst der Fall ist, den Eindruck einer realen Bewegung mit all den kleinsten Details bekommt. Es stimmt, dass in einem Trickfilm die Bewegung eher symbolisch präsentiert wird. Wohl aber gibt es einen bestimmten Vorteil in der Ausdrucksweise dieser nicht perfekt präsentierten beweglichen Realität. Die gemalte Bewegung fordert von den Trickfilmzeichnerinnen und -zeichnern viel Kraft. In einem gewissen Sinn entspricht es einer mittelalterlichen Vorstellung, dass Gott in jedem Moment die Welt mit der gleichen Kraft wie bei der Schöpfung unter-

<sup>14</sup> Henri Bergson: L'Evolution créatrice. In : Œuvres. Paris : Presses Universitaires de France 4.Ed. 1984. P. 752. Dt. : "Gesetzt, man wollte ein lebhaftes Schauspiel, wie etwa den Aufmarsch eines Heeres, auf einem Leuchtschirm nachbilden, so ließe sich dies zunächst einmal so fertig bringen, daß man Soldaten darstellende Gelenkfiguren ausschnitte, daß man jeder von ihnen die Gehbewegung, diese von Individuum zu Individuum wechselnde, wengleich der Art Mensch gemeinsame Bewegung aufprägte, und das Ganze dann auf den Schirm würfe. Für diese kleine Spielwerk müßte so eine Unsumme von Arbeit aufgewandt werden, während überdies das erreichte Resultat mittelmäßig genug bliebe: denn wie die Geschmeidigkeit, die Mannigfaltigkeit des Lebens wiedergeben?" (Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. Dt. von Gertrud Kantorowicz. Zürich: Caron-Verlag 1967. S. 302 f.)

<sup>15</sup> L.c. p.753. Dt.: "Statt uns dem innern Werden der Dinge hinzugeben, stellen wir uns außerhalb ihrer, um dies Werden künstlich zu rekonstruieren. Von der vorübergehenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf [...]. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung, Sprache, sie alle pflegen so zu verfahren. Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja es wahrzunehmen, wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen. Derart also, daß alles Vorhergehende sich in den Worten zusammenfaßt: *der Mechanismus unseres gewöhnlichen Denkens ist kinematographischen Wesens.*" L.c. S. 303 f.

stützt, auf gleiche Weise wie der Maler die Momente der Bewegung malt. In der Filmkunst kann man sich die lange dokumentarische Bewegung ohne weiteres vorstellen. Aber das ist nicht der Fall in den ausgedachten Welten. Die Prinzipien der Filme von Andrei Tarkovsky oder Alexander Sokurov sind mit ihren langen Szenen, in denen ein Filmheld sich nur denkend bewegt, in der gezeichneten Trickfilmkunst schwer möglich.

Zweitens zur Frage über die geringen Ausdrucksmöglichkeiten des Zeichnens im Vergleich zu realer Bewegung. So sagt Katja Georgi, Regisseurin und Malerin aus der ehemaligen DDR, dass eine Puppe ohne Mimik viel tiefer wirken kann, da eine Puppe kein Mensch ist, sondern ein konzentrierter symbolischer Ausdruck von Eigenschaften wie z. B. gut und böse.<sup>16</sup> Mit endlichen Ausdrucksmöglichkeiten können die Puppen das unendliche menschliche Gefühlsleben ausdrücken. Das widerspricht dem, was Bergson behauptet, und entspricht einer zentralen Aussage von Schelling. Wie wir gesehen haben, sagt er, dass im Kunstwerk das Unendliche (unbewusste Tätigkeit) im Endlichen (Kunstwerk selbst) dargestellt ist. Und das ist nichts anderes als das Prinzip der Schönheit.<sup>17</sup> Der deutsche Philosoph diskutiert bzw. begründet diese Formel folgendermaßen: In einer Tragödie von William Shakespeare z. B., einem endlichen Text, ist die Unendlichkeit der Interpretationen schon inbegriffen. Aber die Analogie zur Puppenmimik scheint methodologisch auch relevant zu sein.

Noch eine Bemerkung zur These über den kinematographischen Mechanismus des Denkens bei Bergson: Er sagt auch an einer anderen Textstelle, dass die Struktur oder Reihenfolge der Weltapperzeption Qualität – Quantität – Bewegung den drei Formen der Sprachenstruktur entspricht, und zwar Adjektiv – Substantiv – Verb.<sup>18</sup> Kehren wir zur oben zitierten These zurück, dass Wahrnehmung, Denken und Sprache ähnlich, anders gesagt, kinematographisch funktionieren. Das bringt uns zu folgenden Schlüssen: Man kann vor-prädikativ, ohne Sprache, denken. Man nimmt eine Eigenschaft der Sache wie z. B. ihre Farbe, das versteht man ohne das passende Wort! Trickfilm ist in einem gewissen Sinn erst einmal eine Reihe von Gestalten mit Qualitäten, denen später die Bedeutungen der konkreten Objekte zugeschrieben worden sind. Bei Wahrnehmung dieser ausgedachten, gezeichneten Welt denkt man zunächst anhand des Gestaltens, erst dann durch reflexiv-sprachliche Äußerungen. Höchstwahrscheinlich denkt ein neugeborenes Kind auf diese Weise: Es denkt, indem es sieht. Es scheint, als ob die von Alexander Petrov ausgearbeitete Technik der bewegten Malerei diesen Wahrnehmungsprinzipien von Bergson entspricht: Am Anfang waren die Farben, die der Maler mischt bzw. nach der Bildaufnahme verändert. Wir nehmen die

---

<sup>16</sup> Georgi, Katja (1983): „Kukla mozhet vse.“ In: S. Asenin (Hsg.), *Mudrost vymysla*, Moskwa: Iskusstwo, S. 66.

<sup>17</sup> Schelling 2000, S. 113.

<sup>18</sup> Bergson 1944, S. 290-291.

Eigenschaften (die Farben in erster Linie) der Gestalten war und erst später erkennen wir die Gestalten als Substanzen.

Wenn Bergson sagt, dass die Kunst eine virtuelle Metaphysik ist und Metaphysik eine Reflexion über die Kunst ist, stimmt das für Trickfilme als Kunst in erster Linie. Wohl aber gilt es zu bemerken, dass die ausgedachten Welten des Trickfilms die Metaphysik in keinem Fall ersetzen. Im Trickfilm lernen wir, die Welt mit metaphysischen Augen zu sehen.

### Literatur

Asenin, Sergey (1983): „Fantaziya i istina.“ In: S. Asenin (Hsg.), *Mudrost vymysla*, Moskwa: Iskusstvo

Bergson, Henri (1967): Schöpferische Entwicklung. Dt. von Gertrud Kantorowicz. Zürich: Caron-Verlag

Bergson, Henri (1984): L'Evolution créatrice. In : Œuvres. Paris : Presses Universitaires de France 4.Ed.

Georgi, Katja (1983): „Kukla mozhnet vse.“ In: S. Asenin (Hsg.), *Mudrost vymysla*, Moskwa: Iskusstvo

Norstein, Jurij (2008): *Sneg na trave*, Moskwa: VGIK, „Iskusstvo kino“

Orlov, Alexey (1998): *Virtualnaja Realnost*. <http://igravbiser.msk.ru/virt.html> (Zugang am 21.08.2013)

Schelling, F.W.J. (2000): *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg: Felix Meiner

Schelling, F.W.J. (2004): „Philosophie der Kunst.“ In: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Philipp Reclam

*Dr. Alexei Krioukov, Promotion in Philosophie an der Uni Bremen 2003, Associate Professor of Philosophy an der Staatlichen Universität St. Petersburg (Russland), Redakteur des Verlags „Humanitäre Akademie“ St. Petersburg, startet gerade ein Habilitationsprojekt über Husserl und Cassirer. Forschungsschwerpunkte: Phänomenologie, Deutscher Idealismus, Ästhetik, Erkenntnistheorie.*