

Melina Pfeffer: Anthropomorphisierung im Animationsfilm

München: Herbert Utz Verlag 2012 (Theaterwissenschaft, Bd. 24), 347 S., ISBN 978-3-8316-4165-9, € 54,-
(Zugl. Dissertation am Fachbereich Kunstwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München)

Der vorliegende Band richtet sich mit seinem Interesse an der Anthropomorphisierung in Kombination mit dem Animationsfilm an zwei filmwissenschaftlichen Desideraten aus. So scheint gerade die Anthropomorphisierung – die geeignet ist, die kulturelle (Selbst-)Verfassung des Menschen zugleich als künstlich sichtbar zu machen wie auch implizit stets zu bestätigen – eine der produktivsten Verbindungen mit den medialen Spezifika des Animationsfilms einzugehen. Schon Béla Balázs beschrieb das Potential der Animation, „anthropomorphe Physiognomie aus jedem Objekt herauszuho-

len“ (S.80). Dies sei „In der Welt der Linien [...] kein Wunder.“ (S.179). So hofft man, nach dem Klappentext des vorliegenden Bandes, der nicht weniger als die Eröffnung des Forschungsgebiets der Anthropomorphisierung für die Medienwissenschaft durch ein Grundlagenwerk verspricht (Hier sei darauf verwiesen, dass der oben zitierte Text aus *Der Film. Werden und Wesen einer Kunst* stammt. Ein Band, der 1949 in Wien in Erstauflage erschienen ist und Texte von 1924 bis 1948 beinhaltet!), über die mediale Modellierung des Humanen zu einer Reflexion der Animation vorzudringen.

Dies vermag der vorliegende Band jedoch nicht zu leisten. Ausgehend von Definitionen des Anthropomorphismus und Animationsfilms wendet sich die Autorin zunächst animalischen Figuren zu, bespricht „Pflanzen, Monster und Fabelwesen“ sowie Stofftiere als Sonder- und Grenzfälle der Anthropomorphisierung und schließt ihre Untersuchung mit Überlegungen zur Vermenschlichung der Sachenwelt im Animationsfilm. Die vorangestellten lexikalischen Definitionen des Animationsfilms und der Anthropomorphisierung reichen – dies wird schnell deutlich – nicht aus, um ein tiefer gehendes Verständnis der Zusammenhänge beider Aspekte zu begründen und daraus eine Methode der Arbeit abzuleiten. Bereits in der Einleitung zeigt sich zudem, dass der Animationsbegriff verkürzt und mit ungünstigen Akzentuierungen verwendet wird. So macht die Autorin den „Beginn einer Zeichentrick-Ära“ (S.15) vage bestimmt im Kontext von Winsor McCays *Gertie the Dinosaur* (1914) aus und übergeht damit zum Beispiel eine einschlägig aufschlussreiche, vorfilmische Medientechnikgeschichte, die bereits mit dem Phenakistiskop, Praxinoskop und spätestens Zoopraxiskop vielfach auch bezüglich anthropomorphisierter Inhalte hätte untersucht werden können. Stattdessen macht die Verfasserin einen zweifelhaften „starken Trend zum Animationsfilm [...] Seit den 90er Jahren“ (S.8) aus und begründet darin ihr Korpus maßgeblich in neueren Disney, Pixar und Dreamworks Produktionen.

Das Forschungs- und Erkenntnisinteresse der Arbeit erscheint ferner nur vage verfasst: „Ziel dieser Arbeit ist es [sic!] herauszufinden, auf welche Weise es der Animationsfilm schafft, dass der Zuschauer die Anthropomorphisierung, vor allem diese der Figuren, in den Filmen annimmt.“ (S.8) Es wird im Folgenden eher einer materialgeleiteten Wirkungsforschung nachgegangen, die Frage nach der Realisierung anthropomorpher Filmwesen zu nachvollziehbaren Figuren indes wird weitgehend im Abgleich mit allgemeiner Lebensrealität (dem „echten Leben“; vgl. z.B. S.9) geleistet, nicht aber theoretisch gefasst. Wie kurz der abstrahierend-theoretisierende Zugriff auf den Gegenstand greift, zeigt sich in der lapidaren Abhandlung des Kulturbegriffs: „Die menschliche Kultur stellt ein sehr gravierendes Argument für die Abgrenzung zum Tier dar. Wie bereits erläutert [sic] ist der Mensch das einzige Lebewesen, das imstande ist, [sic] Kultur hervorzubringen. Weit gefasst [sic] beschreibt der Kulturbegriff alles, was nicht von der Natur, sondern von den Menschen hervorgebracht wurde.“ (S.149) Eine solche ‚Zirkelargumentation‘ meidet die wesentlichen, einschlägigen philosophischen und naturwissenschaftlichen Literaturpositionen (Jacques Derrida, Martin Heidegger, Giorgio Agamben und Donna Haraway sind nur einige wenige Autorinnen und Autoren, die überaus konkret Bezug auf Tier-Mensch-Beziehungen nehmen; aber auch Verweise auf Carl von Linné, Dian Fossey und Frans De Wal könnten die oben geschilderte Kulturauffassung differenzieren) und ist nicht

geeignet, gerade die charakteristische Durchlässigkeit und Brüchigkeit der Natur-Kultur-Trennung zu markieren, die der Anthropomorphismus zeitigt und die sich in sein filmisch-dramaturgisches Potential einschreibt.

In den Kapiteln zur Tier- und Gegenstandsanthropomorphisierung beschreibt die Autorin weiterhin zunächst die „Beziehung Mensch – Tier“ beziehungsweise „Mensch – Gegenstand“. Auch hier ist symptomatisch, dass die Untersuchung über das Maß einer sinnvollen Eigenständigkeit ohne einschlägige Forschungsliteratur auskommt. So fragt man sich, warum Kapitel wie „Aquarium, Zoo und Zirkus“ ohne Berücksichtigung der neueren Untersuchungen von Sabine Nessel zur Medialität des Tieres in Zoo und Kino gestaltet wurden (Vgl. Nessel u.a. [Hg.]: *Der Film und das Tier*, Berlin 2012), weiterhin auch, warum im Kapitel „Freizeit und Sport (Sportgerät Tier)“ etwa die Reflexionen Donna Haraways zum „agility“-Sport (Vgl. Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis 2008) unerwähnt bleiben. Diese Unbedarftheit setzt sich fort und zieht sich leider auch durch die Filmanalysen, die weitgehend ohne die begrifflichen und methodischen Instrumente zur Beschreibung von filmischer Zeit-, Raum- und Figurengestaltung auskommen, und so auf dem Niveau einer bloßen Filmbesprechung verbleiben.

Die sprachliche wie auch formale Gestaltung weist weiterhin Mängel auf, die die Brauchbarkeit des Bandes zusätzlich mindern. So ist beispielsweise der bereits erwähnte Film *Ger-tie the Dinosaur* im Inhaltsverzeichnis

nicht nur falsch geschrieben, sondern wird auch mit „Walt Disney Productions“ (S.340) einem Filmproduzenten zugeschrieben, der im Jahr des Erscheinens gerade 13 Jahre alt war. Sind diese Probleme möglicherweise im Umstand begründet, dass die Arbeit „in so kurzer Zeit“ (S.324) fertig gestellt wurde, lässt die distanzlose und subjektiverte Sprache, die mitunter plaudernd ins Anekdotische abgeleitet, den Leser jedoch wiederholt verwundert zurück. In Anmerkungen wie „Deshalb sollten wir schon unserer eigenen Gesundheit wegen lieber weniger, aber dafür gutes Fleisch aus biologischer Erzeugung essen“ (S.56) realisiert sich eher eine maßregelnde Ratgeberpädagogik als eine wissenschaftliche Erkenntnis über die Verhandlung des Humanen im Animationsfilm. Gerade dieser subjektive Einschlag verdichtet sich in mitunter problematischer Qualität, wenn es zum Beispiel um die menschlichen Beziehungen zur Sachenwelt geht. So erfährt der Leser im Kapitel „Selbstdefinition und Statussymbol“: „Hier geht es um Dinge, die zeigen sollen, wer wir sind und was wir können. [...] Sie sollen zeigen, wer man ist und auf welcher gesellschaftlichen Stufe man sich befindet – die in der Regel möglichst hoch sein soll. Dieses Konkurrenzdenken hat ihren [sic] Ursprung in der Natur, als der Mensch noch einen Kampf ums Überleben führen musste [...]. Ein ganz besonders Wichtiges ist dabei vor allem das Auto. [...] Vor allem Männer legen großen Wert darauf, dass ihr Gefährt die richtige Botschaft sendet. [...] In Zeiten des ‚Leasings‘, [sic] fällt es allerdings immer schwerer, den wirklichen

Status einer Person zu erkennen. Oft lassen wir uns von einer Scharade angehäufter Wertsachen täuschen, die in Wahrheit nur geliehen oder mithilfe eines Kredits finanziert worden sind.“ (S.216f.) Dieser offensichtlich reichlich unreflektierte Import von klassistischen und sexistischen Implikationen, der sich auch noch in Bezügen auf Jean Baudrillard rückzuversichern versucht, ist bestenfalls geeignet, um sich auf die Verärgerung oder das Gelächter

zukünftiger Leser zu abonnieren.

Die vorliegende Dissertationsschrift strapaziert deshalb unter filmwissenschaftlichen Gesichtspunkten die Grenzen wissenschaftlicher Brauchbarkeit und erscheint trotz des durchaus interessanten Themenspektrums absolut nicht lesenswert.

Carlo Thielmann
(Marburg)