



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

Bachelor-Thesis

Der Animationsfilm als Medium für die soziale Kompetenz in einer Gesellschaft

Eine exemplarische Untersuchung anhand der Animationsfilme
Unten am Fluss (Watership Down)
Persepolis
Der fantastische Mr. Fox (Fantastic Mr. Fox)

eingereicht von: Ninett Dahnke
Matrikelnummer 4975
Studiengang Animation
Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*

betreut durch: Prof. Gil Alkabetz
Markus Wende

Potsdam, 05.08.2015

Inhaltsverzeichnis

Teil 1	Ausgangspunkte	03
1.1	Ausgangspunkte dieser Arbeit	03
1.1.1	Subjektive Einleitung und Fragestellung	03
1.1.2	Ziel der Arbeit und Vorgehensweise	03
1.2	Ausgangspunkte für die Untersuchung	04
1.2.1	Definierung der Gesellschaft	04
1.2.2	Grundsätze der Medienwirkungsforschung	05
1.2.3	Grundsätze der Filmwirkung	06
1.2.4	Soziale Intelligenz	07
1.2.5	Emotionale Kommunikation	08
Teil 2	Kontextfaktoren für die Darstellung sozialer Kompetenzen durch einen Film	09
2.1	Wissen, Medien und Vermittlung	09
2.1.1	Soziale Intelligenz ist erlernbar	09
2.1.2	Alle Erziehung ist auch Medienerziehung	10
2.2	Die Kunst der Öffentlichkeitsarbeit	11
2.2.1	Die neue Propaganda	11
2.2.2	Propaganda für Sozialwesen, Bildung und Kulturelles	12
2.2.3	Social Spots und AnimaDok	14
Teil 3	Untersuchung der Filmbeispiele	17
3.1	Unten am Fluss (Watership Down)	17
3.1.1	Der Film	17
3.1.2	Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge	19
3.1.3	Gestaltung der Botschaft	21
3.1.4	Filmwirkung	24
3.2	Persepolis	26
3.2.1	Der Film	26
3.2.2	Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge	28
3.2.3	Gestaltung der Botschaft	29
3.2.4	Filmwirkung	34
3.2	Der fantastische Mr. Fox (Fantastic Mr. Fox)	36
3.2.1	Der Film	36
3.2.2	Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge	38
3.2.3	Gestaltung der Botschaft	41
3.2.4	Filmwirkung	45
Teil 4	Fazit	47
	Quellenverzeichnis	48
	Eidesstattliche Erklärung	50

Teil 1 Ausgangspunkte

1.1 Ausgangspunkte dieser Arbeit

1.1.1 Subjektive Einleitung und Fragestellung

Animation wird in Deutschland hauptsächlich als ein Medium für Kinder betrachtet und steht im Allgemeinen für unkomplizierte Abendunterhaltung, dient jedoch selten als Quelle der sozialen Erkenntnis oder gar ihrer Weiterentwicklung.

Mit etwa acht Jahren sah ich das erste Mal den Trickfilm „Unten am Fluss“ und anders als bei vielen vergleichbaren Filmen blieben mir die Emotionen und Gedanken, die dieser Film in mir weckte, immer in Erinnerung.

Mit Sicherheit konnte ich nicht alles an diesem Film so gut verstehen wie heute als Erwachsener, doch offenbar auch sehr viel besser als meine Eltern es mir zugetraut hätten. Dieser Film vermittelte eine besondere Authentizität und er erschien so „erwachsen“.

Mir war klar, dass es um existenzielle, „wichtige“ Dinge des Lebens geht und dass es den Protagonisten gar nicht so viel anders geht als uns.

Ich habe den Film noch viele Male gesehen und oft hatte ich danach das Bedürfnis mit meinen Eltern über diesen Film zu sprechen und sie gingen auch darauf ein.

So habe ich damals schon die Erfahrung gemacht, dass ein Animationsfilm viel mehr sein kann als pure Unterhaltung.

Aufgrund dieser persönlichen Eindrücke möchte ich in dieser wissenschaftlichen Arbeit versuchen zu ergründen, ob der Animationsfilm eine soziale Bereicherung in der Gesellschaft darstellen kann.

1.1.2 Ziel der Arbeit und Vorgehensweise

Ziel dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit dem Animationsfilm, als Abbild einer komplexen gesellschaftlichen Problematik mit ihren sozialen Prozessen, welches es dem Rezipienten ermöglicht diese zu begreifen und infolgedessen mit seiner eigenen sozialen Kompetenz zu reflektieren.

Dazu werden zunächst gesellschaftliche Strukturen sowie die Grundlagen der Medien- und Filmwirkungsforschung im Hinblick auf soziales Verhalten betrachtet.

In der Auseinandersetzung mit emotionaler Intelligenz werden psychologische und gestalterische Aspekte fokussiert.

In Teil 3 werden die festgehaltenen Erkenntnisse zur Untersuchung der einzelnen Filmbeispiele, welche sich auf die inhaltsanalytische Methode stützt, herangezogen.

Die ausgesuchten Filme behandeln allesamt Themen des existenziell Menschlichen und wurden auf dieser Grundlage ausgewählt.

1.2 Ausgangspunkte für die Untersuchung

1.2.1 Definierung der Gesellschaft

„Käme noch einer auf die Idee, Welt als Ganzes in den Blick nehmen zu wollen, er sähe ein unausdenkbar komplexes System sich wechselseitig überbietender, hierarchisch verwickelter, ineinander gespiegelter Beobachtungen, ein polykontexturales Spiegelkabinett, in dem er zuletzt sich selbst als beobachtender Beobachter ertappen müsste [sic], der – ehe sein Blick kollabiert – gerade noch wahrnimmt, wie sein Spiegelbild in Spiegeln sich spiegelt.“¹

Was genau eine Gesellschaft ausmacht, ist nicht klar definiert. Es gibt viele verschiedene Gesellschaftsformen, die versuchen, unserem heutigen Zusammenleben eine wissenschaftliche Form zu geben.

Begriffe wie: „Systemtheorie“, „Kommunikativem Handeln“, „Risikogesellschaft“ oder „Erlebnisgesellschaft“ konkurrieren neben den klassischen soziologischen Ansätzen, um sie gleichzeitig als die zutreffende Beschreibung der gegenwärtigen Gesellschaft zu präsentieren.²

Klar ist, dass eine Gesellschaft in vielen verschiedenen Formen existieren kann, nicht nur als großes Ganzes, also die Menschheit. Gesellschaft kann eine bestimmte Gruppe von Menschen sein, sei es auf ein Land oder eine Ethnie bezogen.

Auch verständlich ist, dass diese Gesellschaft zusammenlebt und dass sich daraus gewisse Regeln des Zusammenlebens, wie etwa die Moral, entwickelt haben.

Ohne diese klaren Strukturen hätte sich die moderne Gesellschaft nicht so entwickelt, wie es heute der Fall ist.

„Gesellschaftliche Veränderungen bedingen den Wandel kollektiver Wertvorstellungen. Der gesellschaftliche Reichtum in den westlichen Industrienationen gilt als Voraussetzung für eine Umorientierung von materialistischen hin zu postmaterialistischen Werten“³

Die Gesellschaft oder auch die Öffentlichkeit ist sich also gewisser postmaterialistischer Werte bewusst. Es gibt ein Bewusstsein für die Umwelt, soziale Gerechtigkeit oder Gleichberechtigung. Dieses Bewusstsein entwickelt sich durch Kommunikation weiter.

Bei einer so großen Masse an Individuen ist es oft nur möglich durch ein Medium zu kommunizieren, um möglichst viele aus dieser Masse zu erreichen.

Diese Medien, sei es das Fernsehen, die Zeitung, das Internet oder eben ein Film, sind zu einem festen Bestandteil der Kommunikation in unserer Gesellschaft geworden.

1 Massing (Hrsg.): Gesellschaft neu verstehen. Aktuelle Gesellschaftstheorien und Zeitdiagnosen, **zit. nach:** Fuchs 1989, S.178

2 vgl. Massing (Hrsg.) 1997, S. 7

3 Menzel: Analyse der Wirkungsweisen von Werbefilmen und Social Spots (2001), S. 7, **zit. nach:** vgl. Wember WS 1997/98

1.2.2 Grundsätze der Medienwirkungsforschung

In der Medienwirkungsforschung geht es um die Wirkung der Massenmedien auf die Einstellungen, Emotionen und Kognitionen eines Rezipienten.

Massenkommunikation und Interpersonale Kommunikation wird erforscht, ebenso wie die gesellschaftlichen Wirkungen der Massenmedien. Auch hier gibt es viele Verschiedene Theorien und Ansätze.

Über die Wirkungsforschung auf der Basis des Einstellungskonzeptes sagt Schenk folgendes:

„Ausgehend von der Überlegung, dass sich die Einstellungen und Meinungen durch Lernprozesse ändern, also ein lerntheoretischer Ansatz für die Fragestellung zu Kommunikation und Einstellungswandel fruchtbar sei, folgerten HOVLAND et. Al. zum einen, dass der Kommunikator einen Stimulus präsentieren muss, der Reaktionen bei den Rezipienten evoziert. Der Stimulus ist also ein Schlüsselement in der Einstellungsänderungssituation. Zum anderen wiesen die Autoren (...) darauf hin, dass eine Kommunikation nur dann zu einer Einstellungs- oder Meinungsänderung führen kann, wenn sie zusätzlich noch Anreize zur Akzeptierung beim Rezipienten hervorruft.“¹

Der Stand der Medienwirkungsforschung zeigt, dass die Medienexpansion eine deutliche Erhöhung des Informationsangebots mit sich gebracht hat, welches von den Massenmedien täglich verbreitet wird. Auch interaktive Medien, wie das Internet, haben die Informationsbeschaffungsmöglichkeiten noch einmal erweitert.

Die insgesamt zur Verfügung stehende Informationsmenge kann von der Bevölkerung nicht annähernd ausgenutzt werden. Es gehen im Gegensatz viele Informationen unter.

Das hat auf Seiten der Produzenten zur Folge, dass mit allen verfügbaren journalistisch-stilistischen Darstellungsformen und Gestaltungsmitteln um die Aufmerksamkeit des Publikums gerungen wird. Es wird versucht, diese Aufmerksamkeit durch bestimmte Themen, Objekte, Personen usw. zu gewinnen.

Allerdings geht dies meist zu Lasten anderer Informationen, die als Informationsüberschuss vergleichsweise geringere oder gar keine Beachtung finden.

Durch dieses Mehr an Information kommt es auch nicht unbedingt zu einer Qualitätssteigerung, da verstärkt Sensationalismus, Skandale, Infotainment und Gewalt in den Vordergrund der Mediendarstellungen gerückt werden.²

Nun zählt der Animationsfilm nicht unbedingt zu den Massenmedien, doch ist das Wissen der Medienwirkungsforschung doch eine wichtige Grundlage für die Einordnung eines Animationsfilms als kommunikatives Medium in der Gesellschaft.

¹ Schenk 2002, S. 78

² vgl. Schenk 2002, S. 707

1.2.3 Grundsätze der Filmwirkung

Ein Film bezieht sich von seinem Grundsatz her, zumeist nur auf ein Hauptthema, welches die Menge an Information einschränkt und konkretisiert.

Und doch passiert sehr viel in einem Film, das verarbeitet werden muss.

„Das Filmerleben ist keine lineare Angelegenheit, es ist keine Sache von Reflexen und Druck-Knöpfen, der seelische Zusammenhang ergibt sich nicht durch ‚Assoziationen‘ von ‚Empfindungen‘ und ‚Vorstellungen‘ in einem ‚Inneren‘. Eine Psychologie, die Wirkungsräume von Filmen analysieren kann, braucht eine andere Sicht: Wir haben es zu tun mit Medien-Welten, mit Wirkungswelten, mit Produktions-Bildern, mit einer eigentümlichen Verwandlungs-Logik.“¹

Wenn man sich psychologisch mit Filmen befasst, wird das Erleben der Rezipienten bei der Filmbetrachtung erfasst und analysiert.

Ein Film wird erst wirksam, indem er seelische Prozesse beim Zuschauer auslöst, welche mit Hilfe der beweglichen Methode der Beschreibung festgehalten werden.

Das Filmerleben ist als ein Werk zu betrachten, das sich über die gesamte Dauer des Films entfaltet. Wird diese Ganzheit-Glied-Beziehung nicht beachtet und zum Beispiel nur die Gewaltszenen eines Films betrachtet kann nur ein Zerrbild zustande kommen.²

Heinrich Roth schreibt in dem Werk „Filmerleben. Filmwirken. Filmerziehung.“: „Wir entdeckten, daß [sic] im intensiven Filmerleben eine dem Lernprozeß [sic] analoge, die Einstellungen und das Verhalten ändernde Einflußnahme [sic] vor sich geht (...).“³

Doch warum sehen die Menschen überhaupt gerne Filme?

Ahren schreibt dazu: „Von erfolgreichen Filmen fühlen sich die Menschen verstanden.“⁴

Aber „Was hat dieses fabrikmäßig erzeugte ‚schizophrene Gebilde‘ (Guardini) überhaupt mit Kultur zu tun? Was hat diese ‚Phantasiemaschine‘ (Fülöp-Miller), die ‚sich, soweit Gesetze und polizeiliche Praxis es zulassen, den ordinärsten Wünschen des Publikums verbündet‘ (Guardini), etwa gar mit Erziehung zu tun?“⁵

Die pädagogische Forschung in Bezug auf die Filmwirkung versucht diese Frage mit unterschiedlichen Verfahren zu untersuchen.

Einige davon sind das Experten-Befragungsverfahren, das gruppenanalytische Verfahren oder das inhaltsanalytische Verfahren.

1 Ahren (Hrsg.) 1998, S. 8 – 9

2 vgl. Ahren (Hrsg.) 1998, S. 17

3 Heinrich 1963, S. 9

4 Ahren (Hrsg.) 1998, S. 67

5 Heinrich 1963, S. 11

Heinrich kommt in seinem Buch zu folgendem Schluss:

„Eine pädagogische Bewertung der Filmwirkung muß [sic] wiederum unterscheiden zwischen der Filmwirkung an sich (generell gesehen) und den konkreten Filmwirkungen, wie sie unter den tatsächlichen soziologischen, politischen, ökonomischen und produktionstechnischen Bedingungen zustande kommen. (...) Im Dienste höherer ästhetischer und ethischer Zwecke muß [sic] die besondere Intensität und Gefühlsbedeutung der filmischen Wahrnehmung als deren besonderer Vorzug gewertet werden.“¹

1.2.4 Soziale Intelligenz

Bereits seit den 20er Jahren versuchen Intelligenzforscher die emotionale oder auch soziale Intelligenz wissenschaftlich dingfest zu machen.²

Ohne diese Art der Intelligenz wäre das Zusammenleben in einer Gesellschaft kaum möglich. Sie gibt dem Einzelnen die Möglichkeit mit seiner Umwelt zu interagieren und vor allem sich in sie hineinzusetzen.

Menschliche Kompetenzen wie die Selbsterkenntnis, Selbstbeherrschung, Empathie und dazu die Künste des Zuhörens, der Konfliktlösung und der Kooperation sind die Hauptbestandteile der emotionalen Intelligenz.

„Schon der Evolutionsbiologe Charles Darwin hat sich (...) mit Emotionen beschäftigt (...). Seine These lautet, dass die Entwicklung von Emotionen zu einem Überlebensvorteil der Spezies Mensch geführt hat. Heute teilen die meisten Forscher Darwins Ansicht, dass Emotionen den Fortschritt der Menschheit enorm begünstigt haben. Emotionen helfen, (...) sowohl in der Bewältigung von Standardsituationen als auch bei der Entwicklung von Plänen und der Einschätzung von Risiken (...).“³

Eine der wichtigsten Bausteine der emotionalen Intelligenz ist die Empathie.

„Die Grundlage der Empathie ist Selbstwahrnehmung; je offener wir für unsere eigenen Emotionen sind, desto besser können wir die Gefühle anderer deuten.“⁴

Laut Goleman ist ein Unvermögen Gefühle anderer wahrzunehmen ein großer Mangel an emotionaler Intelligenz und ein Defizit an Menschlichkeit.

Denn der psychische Kontakt, der jeder mitmenschlichen Regung zugrunde liegt, beruht auf der Fähigkeit, sich emotional auf andere einzustellen.⁵

1 Heinrich 1963, S. 335

2 Pressemitteilung, erschienen in Gehirn und Geist, 12/2007

3 von Kanitz 2014, S. 9 – 10

4 Goleman: Emotionale Intelligenz (1996), S. 127, zit. nach Mayer / Kirkpatrick 1994 und Larsen 1987

5 vgl. Goleman 1996, S. 127

Die Fähigkeit, die Gefühle anderer beeinflussen und regulieren zu können gehört zum Themenfeld der sozialen Kompetenz, da sie direkt auf den Umgang mit anderen Menschen zielt.¹

„Unter sozialer Kompetenz (...) versteht die heutige Forschung insgesamt die Fähigkeit, zwischenmenschliche Kommunikation und Interaktionen mit anderen vor allem emotional konstruktiv und kooperativ zu gestalten.“²

Die Fähigkeiten der Empathie und soziale Kompetenzen sind also die Voraussetzung dafür, die Gefühle und Einstellungen anderer zu beeinflussen und auch dafür, dem Gegenüber etwas mitzuteilen.

1.2.5 Emotionale Kommunikation

Die emotionale Kommunikation soll in die Untersuchung der Filmbeispiele mit einbezogen werden, da auch ein Film ein Mittel dieser Art der Kommunikation ist.

„Wir definieren (...) bei jeder Interaktion unsere emotionale Beziehung zum anderen – bewußt [sic] oder unbewußt [sic]. In einer wichtigen Differenzierung geht der Kommunikationswissenschaftler und Psychologe Friedemann Schulz von Thun davon aus, daß [sic] zwischenmenschliche Interaktion eine ‚vierdimensionale‘ Angelegenheit sei. Im Bild des sogenannten Nachrichtenquadrates sind diese vier kommunikativen Dimensionen – Sachinhalt, Selbstoffenbarung, Beziehung und Appell – zusammengefaßt [sic].“³

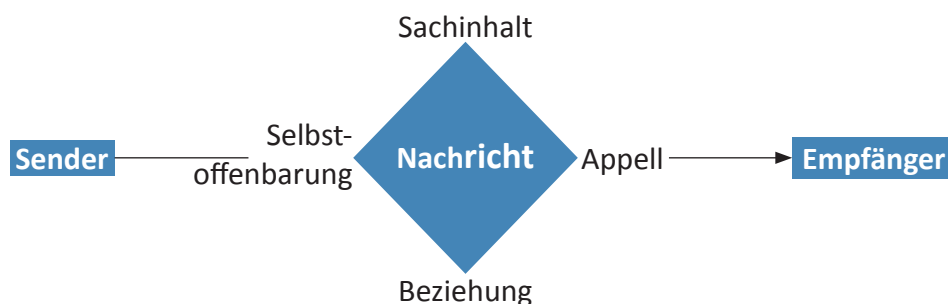


Abb. 01: Die vier Faktoren einer Nachricht
Eigene Darstellung, nach: Huber 1996, S. 36

Inhaltsaspekt: Worüber wird informiert?

Selbstoffenbarungsaspekt: Was gibt man von sich selbst kund?

Beziehungscharakter: Was hält man vom anderen, wie ist das gegenseitige Verhältnis?

Appellcharakter: Wozu möchte ich das Gegenüber veranlassen?⁴

1 vgl. von Kanitz 2014, S. 60
2 Huber 1996, S. 35 / 38
3 ebd., S. 36
4 vgl. Huber 1996, S. 36 – 37

Teil 2 Kontextfaktoren für die Darstellung sozialer Kompetenzen durch einen Film

2.1 Wissen, Medien und Vermittlung

2.1.1 Soziale Intelligenz ist erlernbar

Theoretisch über zwischenmenschliche Umgangsformen und soziale Kompetenzen Bescheid zu wissen, hat noch lange nichts mit deren praktischer Umsetzung zu tun. Viele Menschen wissen um die entsprechenden Regeln, halten sich aber aus mangelnder Sozialisierung trotzdem nicht daran.

Soziale Intelligenz beweist sich in ihrem Einsatz und lässt sich somit, im Gegensatz zur kognitiven Intelligenz, sogar erlernen.

Eine Forschergruppe an der Universität Magdeburg fand bei Testreihen, an mehr als 300 Probanden, heraus, dass besonders gute Fähigkeiten auf dem Gebiet der sozialen Intelligenz von der allgemeinen Intelligenz unabhängig sind.

Die statistische Datenanalyse zeigte, dass die Wahrnehmung und das Verständnis sozialer Informationen offenbar eine gemeinsame Basis haben. ¹

Der Harvard-Psychologe Robert Rosenthal entwickelte einen Empathie-Test, genannt PONS (Profile of Nonverbal Sensitivity). Auch hier bestand kaum ein Zusammenhang für den Erfolg des Tests und dem Abschneiden bei Tests der allgemeinen Intelligenz, wie dem IQ-Test.

Die Unabhängigkeit der Empathie von der akademischen Intelligenz wurde auch bei einer auf Kinder zugeschnittenen Version des PONS festgehalten. ²

Die emotionalen Fähigkeiten eines Menschen hängen also nicht davon ab, wie „schlau“ er ist, sondern davon, wie viel ihm im Laufe seines Lebens „beigebracht“ wird.

Entwicklungspsychologen fanden heraus, dass Kleinkinder Mitgefühl mit anderen empfinden, bevor sie richtig erfasst haben, dass sie eigenständig existieren.

Man spricht hier von „motorischer Mimikry“, welche aus dem Repertoire der Kleinen verschwindet, sobald sie etwa zweieinhalb Jahre alt sind. An diesem Punkt ihrer Entwicklung, beginnt ihre Sensibilität für die emotionale Erregung anderer zu divergieren.

Das National Institute of Mental Health führte eine Reihe von Untersuchungen durch, welche zeigten, dass dieser Unterschied in der empathischen Anteilnahme stark damit zusammenhing, wie ihre Eltern sie erzogen. ³

Am Nueva Learning Center in San Francisco vollzieht sich, aufgrund der Erkenntnisse auf dem Gebiet der emotionalen Forschung, seit Jahren eine Revolution im modernen Unterricht.

1 vgl. Pressemitteilung, erschienen in Gehirn und Geist, 12/2007

2 vgl. Goleman 1996, S. 128

3 ebd., S. 129 – 131

Unter dem Begriff „Self Science“ – etwa die Kunst oder Wissenschaft vom Selbst – werden nicht nur die kognitive, sondern auch konsequent die emotionale Intelligenz geschult. Dort ist klar, dass emotionale Bildung für das Lernen genauso wichtig ist wie Rechnen und Lesen.¹

Unter Psychotherapeuten wird das „Gruppentraining sozialer Kompetenzen“ (GSK) erfolgreich bei sozial ängstlichen oder gehemmten Menschen angewandt.

Es ist also erwiesen, dass der Mensch dazu fähig ist, seine emotionalen und sozialen Fähigkeiten zu erweitern und zu verbessern.

2.1.2 Alle Erziehung ist auch Medienerziehung

Der aktuelle Stand der Medienpädagogik zeigt auf, dass durch die vorherrschende Medialisierung eine Trennung von akademischer Bildung und Wissensvermittlung stattfindet.

Bildungseinrichtungen verlieren ihr Monopol auf die Vermittlung von Wissen, welches sich in bildungsferne Systeme verlagert, zu denen nicht zuletzt auch die Medien als Programmanbieter zählen.

Das alte Prinzip, wonach der Wissenserwerb nur mit der Bildung des Geistes und der Person selbst verbunden ist, verfällt immer mehr.²

„Das Wissen, das nicht mehr an die Autorität von Personen gebunden ist, macht die soziale Wissensproduktion und -kommunikation aber auch kontingenter und risikoreicher – scheinbar sicheres Wissen kann jederzeit und überall bezweifelt und kritisiert werden. Diese ‚Koevolution von Wissen, Informationsverarbeitung und Medien‘ (Giesecke 2005: 15) bildet ein Signum moderner Wissenskommunikation. Medien stellen hierbei Ermöglicher, Begrenzer und zugleich Mittler sozialer Wissenskommunikation dar, die nicht mehr lokal oder personal gebunden ist (vgl. McQuail 1994).“³

Immer größere Anteile an Informationen, die zur Verfügung stehen, werden den Medien entnommen und die allgemeine Nutzung von Medien verbindet sich immer stärker mit dem alltäglichen Leben.

„Aber auch Gefühle und Einstellungen, die wir zeigen, sind oft schon durch Medienereignisse und -vorbilder präformiert, Wünsche und Bedürfnisse durch sie bestimmt. (...) Die gesellschaftliche Entwicklung der Medien (...), zeigt, wie medial vermittelte Lernprozesse zunehmend Teil der Grundsozialisation jedes Menschen werden. Mit anderen Worten: Weil jeder Mensch von Geburt an in eine Informations- und Mediengesellschaft hineinwächst, wo sich die Sphären des

1 vgl. Huber 1996, S. 83

2 vgl. Meyer, etc. (Hrsg.) 2011, S. 33

3 Meyer, etc. (Hrsg.) 2011, S. 139

Medialen und Nichtmedialen immer stärker gegenseitig durchdringen, sind Erziehungs- und Sozialisationsprozesse immer weniger ohne Bezug auf medial vermitteltes Verhalten zu denken.“¹

Wenn Medien allgemein als ein Teil des Bildungsprozesses gesehen werden können, liegt der Schluss nahe, dass auch der Film in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt.

Heinz Moser schreibt in seinem Buch „Einführung in die Medienpädagogik“ über den Zusammenhang zwischen Medienerlebnis und Alltag.

Hier wird der handlungsleitende Charakter von Mediengeschichten für Kinder betont. So nutzen diese die Geschichten einerseits als Interpretationsmuster, um ihr Handeln und Erleben zu strukturieren, andererseits ist aber auch das alltägliche Handeln als Interpretationsmuster des Gesehenen zu verstehen.

Für Kinder sei das Fernsehen, eine Möglichkeit zum Durchleben aufregender Phantasien, was ihnen Raum bietet, sie selbst zu sein und zu werden.

Der Umgang mit existenziellen Ängsten und inneren Konflikten sind Themen, welche Kinder mit Fernsehgeschichten verbinden, wobei sie in der Auseinandersetzung mit ihnen wachsen.²

Eine gewisse Medienkompetenz in der heutigen Gesellschaft ist also unumgänglich, denn das System der Medien ist nicht auf das Kriterium der Wahrheit, sondern auf den Austausch von Informationen orientiert.

Daraus ergibt sich die Gefahr der Verfälschung, welche eine mediale Erziehung um so wichtiger macht.

Moser schreibt dazu: „So können Codierungen auch dazu eingesetzt werden, Realität in einer bestimmten und für die eigenen Anliegen vorteilhaften Weise zu präsentieren. Es handelt sich dabei gewissermaßen um eine Codierung bereits codierter Realität, welche auf die Durchsetzung von Interessen bzw. oft auf politische Einflussnahme bezogen ist.“³

2.2 Die Kunst der Öffentlichkeitsarbeit

2.2.1 Die neue Propaganda

Das Wort „Propaganda“ war vor dem Ersten Weltkrieg kaum bekannt und weckte noch keine negativen Assoziationen, wie es heute der Fall ist.

Es ist ein Fachausdruck, der wie fast alles auf dieser Welt, an sich weder gut noch schlecht ist, sondern erst durch seinen Gebrauch dazu gemacht wird.

1 Moser 2010, S. 19, S. 35

2 vgl. Moser 2010, S. 185

3 Moser 2010, S. 76

Mit „Propaganda“ bezeichnet man unterschiedliche Sachverhalte:

1. Eine Gruppe von Kardinälen, die Überwacher ausländischer Gesandtschaften; auch das Propaganda-Kolleg in Rom, 1627 von Papst Urban VIII. als ‚Sancta congregatio de propaganda fide‘ für die Ausbildung von Missionspriestern gegründet.
2. Daraus abgeleitet, jede Institution oder Initiative, die eine Doktrin oder ein System verbreitet und unterstützt.
3. Das systematische Bemühen um öffentliche Unterstützung für eine Meinung oder Handlungsoption.
4. Die dabei angewandten Techniken.¹

Propaganda an sich gibt es also schon seit sehr langer Zeit und durch die menschlichen Errungenschaften der Dampfmaschine, der Druckerpresse und der staatlichen Schulen entwickelte sie sich immer weiter und zu einem immer mächtigeren Mechanismus.

Heute bezeichnen wir Propaganda als „PR“ – Public Relations, zu deutsch „Öffentlichkeitsarbeit“. Es geht darum Ideen in großem Stil zu streuen und deshalb sollte Propaganda danach beurteilt werden, welche Ziele sie vertritt und ob die vermittelten Informationen wahrheitsgemäß sind.

„Der Nachweis, ob eine Kommunikation PR ist oder Propaganda, sprich legitim oder illegitim, steht systematisch an, konkret und in jedem Fall. Durch bloße Etikettierung des einen als integrale Öffentlichkeitsarbeit und eines anderen als üble Propaganda ist nichts bewiesen. Moralische Sanktionierung, insbesondere die Eigendefinition als ‚gut‘, ist kein Beweis der Wahrheit (...). Eine integrale PR weißt Identität, Intention, Ideologie und Interessen aus: Sie lässt prinzipiell erkennen, wer spricht, was er beabsichtigt, wessen Geistes Kind er ist und mit wessen Geld finanziert wurde.“²

2.2.2 Propaganda für Sozialwesen, Bildung und Kulturelles

Moderne Propaganda bedeutet also nichts anderes als die konsequente Bemühung, bestimmte Ereignisse zu formen oder zu schaffen, um so die Haltung der Öffentlichkeit gegenüber einer Idee, einem Unternehmen, einer Gruppe oder einem Werk zu beeinflussen. Die Praxis, bestimmte Assoziationen und Bilder in den Köpfen der Massen zu erzeugen ist mittlerweile sehr weit verbreitet.³

¹ Bernays 2014, S. 28

² Klocks, Vorwort zu Bernays 2014, S. 14

³ vgl. Bernays 2014, S. 31

Bei genauerer Betrachtung wird klar, dass keine größere Unternehmung, und sei sie noch so lobenswert, ohne die öffentliche Unterstützung in unserer heutigen Gesellschaft funktionieren könnte.

Auch Wohltätigkeitsorganisationen, wie der WWF oder Amnesty International müssen sich der Propaganda bedienen, da die Öffentlichkeit gelenkt werden muss, wenn sie Geld spenden oder eine bestimmte Aktion unterstützt werden soll.

„Doch im weiteren Sinne sind auch die eigentlichen Aktivitäten der Sozialarbeit nichts anderes als Propaganda. Eine Kampagne zur Erhaltung gesunder Zähne versucht, die Gewohnheiten der Menschen zu ändern (...). Eine Kampagne für schönere Parkanlagen sucht die Menschen für eine Steuer zur Verschönerung der Umwelt zu gewinnen.(...) Soziales Engagement ist in vielen Fällen mit Propaganda identisch. Gesellschaftlicher Fortschritt besteht also einfach in besserer Aufklärung und Bildung der Öffentlichkeit im Hinblick auf unmittelbar anstehende oder künftig zu erwartende gesellschaftliche Probleme.“¹

Dasselbe gilt für die Bildung an Schulen und Universitäten, obwohl eine höhere Schulbildung und alles Kulturelle in der Gesellschaft generell gut angesehen sind. Es gibt aber oft nicht genügend Gelder für Bildung allgemein und wir leben in einer Zeit, in der alles auf Leistung und eine gute finanzielle Lage ausgerichtet ist.

Der Sinn für das Wissen und die Erweiterung des eigenen Horizonts gehen in dieser Leistungsgesellschaft verloren, ebenso die Bedeutung kultureller Einrichtungen.

Eine Galerie beispielsweise muss erst eine Akzeptanz für den Künstler, dessen Werke sie ausstellen will, herstellen, um die Öffentlichkeit für ihr Unternehmen zu interessieren.

Wo steht nun in all dem der Animationsfilm? Er kann in Bezug auf Propaganda für all diese wichtigen und wertvollen Institutionen der Gesellschaft genutzt werden, denn:

„Die Öffentlichkeit muss durch die Verknüpfung von Werten wie auch durch dramatische Inszenierungen für ein Thema interessiert werden.“²

Nun aber stellt sich die Frage was Propaganda im Animationsfilm genau darstellt, da nun klar ist, dass die Grenzen zwischen Aufklärung und Propaganda sehr leicht verschwimmen.

1 Bernays 2014, S. 120

2 ebd., S. 121

2.2.3 Social Spots und AnimaDok

„Social Spots werben für die verschiedensten nicht-kommerziellen Ziele sozialer, gesellschaftlicher und politischer Interessengruppen.“¹

Ziele und Funktionen von Social Spots können sein:

1. Information über einen Sachverhalt
2. Erinnerung an ein Thema
3. Aufklärung über gesellschaftliche Zusammenhänge²

Auch wenn Social Spots im Sinne der Öffentlichkeit für eine „Gute Sache“ werben, erfüllen sie doch ohne weiteres die Kriterien der Propaganda.

An dieser Stelle wird deutlich, dass PR nicht unbedingt etwas Negatives ist.

Christoph B. Melchers schreibt über Werbespots: „Wie man auch das Reden nicht deswegen in Frage stellt, weil die Möglichkeit der Lüge und Täuschung besteht – und auch praktiziert wird –, so kann man Propaganda nicht grundsätzlich verurteilen, weil sie in den Dienst unmenschlicher Ideologien genommen werden kann.“³

Nun ist ein Social Spot kein klassischer Animationsfilm im eigentlichen Sinne, doch zeigt sich hier bereits, dass Animation als solche ein gut geeignetes Medium ist, um die Öffentlichkeit zu erreichen.

Und es lässt sich erkennen, dass eine komplexe gesellschaftliche Problematik in kleiner Form der Öffentlichkeit nahe gebracht werden kann.

Vor allem kann ein solcher Film nicht ohne eine ausgereifte emotionale Kompetenz entstehen, wenn er Gefühle und bestimmte Reaktionen bei der Öffentlichkeit auslösen möchte.

Sinngemäße Beispiele hierfür sind der Stop-Motion-Kurzfilm „Back to the Start“ (Abb. 02) von dem irischen Animator Johny Kelly aus dem Jahr 2011.

Dieser entstand im Auftrag der „The CHIPOTLE CULTIVATE foundation“, einer Organisation, welche sich um den Aufbau einer nachhaltigen, gesunden und gerechten Lebensmittelerkunft bemüht.

Und die CGI 3D Animation „Pens“ (Abb. 03) der Pariser Produktionsfirma „Troublemakers.tv“ von 2014.

Regie führte Onur Senturk und der Film entstand im Auftrag von „Amnesty International“, einer Menschenrechtsorganisation.

1 Menzel: Analyse der Wirkungsweisen von Werbefilmen und Social Spots (2001), S. 5, zit. nach: Wember WS 1997/98

2 ebd., S. 5, zit. nach: Wember WS 1997/98

3 Ahren (Hrsg.) 1998, S. 104

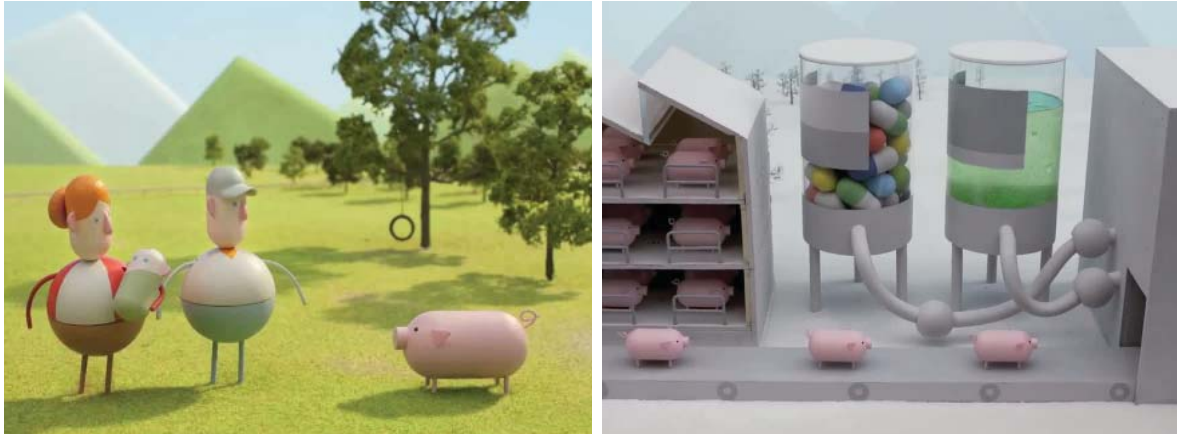


Abb. 02: Back tot the Start

Quelle: „Back to the Start“, Johnny Kelly, 2011, Timecode: 00:00:12 / 00:00:46

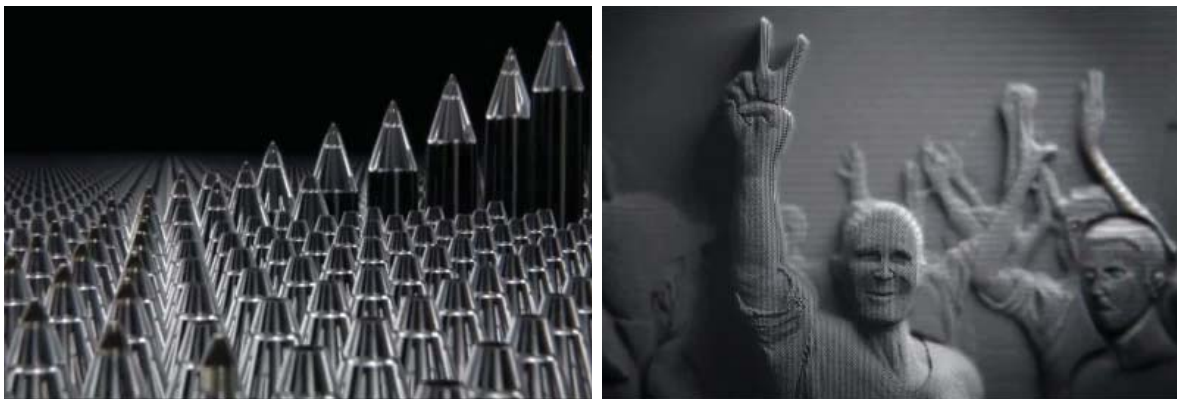


Abb. 02: Pens

Quelle: „Pens“, Onur Senturk, 2014, Timecode: 00:01:19 / 00:01:31

In diesem Zusammenhang soll auch der animierte Dokumentarfilm, kurz AnimaDok, erwähnt werden. Nicht zuletzt, da einer der Filme, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen, dieses Genre bedient.

Obwohl der Dokumentarfilm und die Animation kaum unterschiedlicher sein könnten, hat sich in den letzten Jahren, spätestens seit dem Erfolg von „Waltz with Bashir“ (Abb. 04) ein neues Cross Genre entwickelt.

Die Expertin Annegret Richter, Bereichsleiterin des Animationsfilms beim Festival DOK Leipzig, sagt dazu folgendes:

„Der Ansatz beim animierten Dokumentarfilm ist ein anderer. Denn es handelt sich hier oft um Dokumentarfilme, die Themen bearbeiten, bei denen man nicht ausschließlich reale Bilder verwenden kann. Animation wird dann benutzt, wenn man Erinnerungen, historische Momente oder psychologische Aspekte aufzeigen will oder wenn die Protagonisten geschützt werden müssen. Durch den puren Gebrauch der Animation und die Wahl der jeweiligen Ästhetik kann außerdem eine

zusätzliche Ebene der Erzählung – eine Art Subtext – geschaffen werden, der sich nur dadurch und rein visuell erschließt. Deshalb können sich Dokumentarfilm und Animationsfilm sehr gut ergänzen (...).“¹

Genau hier liegt die Gefahr, die Grenze zwischen dokumentarischer Berichterstattung und einer rein autobiographischen Erzählung, welche somit subjektiv ist und dadurch auch eine bestimmte Ansicht vertritt, zu überschreiten.

Kunst und Wirklichkeit sind von Grund auf doch sehr unterschiedlich. Während die Kunst in die Extreme geht, sozusagen „schwarz und weiß“, ist die Wirklichkeit doch eher undurchsichtig und einheitlich, eine „graue Masse“.

Doch auch hier lässt sich sagen, dass propagandistische Züge, um der Gesellschaft ein wichtiges Anliegen, vor allem auf sozialer Ebene, näher zu bringen, keineswegs negativ sein müssen.

„Vor 2008 haben selbst Leute aus dem Filmgeschäft irritiert geschaut, wenn wir von animierten Dokumentarfilmen gesprochen haben. Es gab nur eine kleine Gruppe von Filmwissenschaftlern und Filmemachern weltweit, die sich ernsthaft damit auseinandergesetzt haben. Durch den Erfolg von ‚Waltz with Bashir‘ ist die Wahrnehmung in der breiten Öffentlichkeit größer geworden und Produzenten haben sich plötzlich dafür interessiert. Aber es ist spürbar, dass im Dokumentarfilmbereich gerade ein Ausloten der Gattungsgrenzen und natürlich auch das Überschreiten dieser Grenzen ein Thema sind.“²



Abb. 04: Waltz with Bashir

Quelle: „Waltz with Bashir“, Ari Folman, 2008, Timecode: 00:07:19 / 00:36:32

1 Matzkeit 2013

2 ebd.

Die Filme, welche im Folgenden untersucht werden sollen, lassen sich nicht grundsätzlich als propagandistisch bezeichnen.

Dirk Blothner schreibt in „Warum sehen wir Filme“ sogar: „Wir sind zu der Einschätzung gekommen, daß [sic] die meisten erfolgreichen Kinofilme von den Menschen akzeptiert werden, weil sie ihnen Wahrheiten des menschlichen Lebens auf unterhaltsame Weise nahebringen – und gerade nicht Lügen und Erfindungen.“¹

Ahren und Melcher finden im selben Buch aber auch eine Unterteilung was Propaganda im Film betrifft: „Die meisten Regisseure wollen mit ihren Filmen ein Wirkungsziel erreichen, d.h., sie spekulieren auf eine ganz bestimmte Nachwirkung.

Wird die ganze Filmarbeit dem angestrebten Ziel untergeordnet, dann kann man von einem Propagandafilm sprechen.“²

Für die Fragestellung ist dieses Thema relevant und soll daher mit in die Untersuchung einbezogen werden.

Teil 3 Untersuchung der Filmbeispiele

3.1 Unten am Fluss (Watership Down)

3.1.1 Der Film

Die 92-minütige Verfilmung des gleichnamigen Romans und Bestsellers von Richard Adams, wurde 1978 in Großbritannien von Martin Rosen realisiert.

Die Geschichte handelt von einer Gruppe junger Wildkaninchen, die aus ihrer Heimat fliehen und auf der Suche nach einem neuen Anfang viele Gefahren bestehen müssen.

Martin Rosen, ein amerikanischer Produzent, schrieb das Drehbuch zum Film selbst. Die Vorarbeiten zum Film brauchten vier Jahre, da verschiedene Konzepte entwickelt wurden, bis man sich entschloss den Film in einer Zeichentrickversion zu realisieren.³

1 Ahren (Hrsg.) 1998, S. 65

2 ebd., S. 84

3 vgl. Neugart, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Die Kaninchenbrüder Hazel und Fiver führen ein gesichertes Kaninchenleben in ihrem angestammten Gehege. Doch eine Vision Fivers einer drohenden Gefahr bringt die beiden dazu, zusammen mit einigen anderen, die sie überzeugen konnten, ihre Heimat zu verlassen.

Auf der Suche nach einem neuen Zuhause erleben sie viele Gefahren und treffen auf verschiedenste Gesellschaftsmodelle, manche davon verlockend aber keines wirklich tauglich. Am Ende steht der Kampf um die eigene Form von Gemeinschaft und Freiheit gegen das totalitäre System der „Efrafras“ und dessen General Woundwort (Abb. 05).

Der Abenteuerroman, auf welchem der Animationsfilm basiert, hat seinen Namen „Watership Down“ von einem Hügel in der englischen Grafschaft Hampshire. Dort ist auch die Geschichte um die kleine Gruppe Wildkaninchen angelegt und auch alle anderen Schauplätze des Geschehens existieren in der Zeit der Veröffentlichung 1972 tatsächlich.

Der Engländer Richard Adams erzählte die Abenteuer von Hazel und Fiver erstmals seinen zwei, acht und neun Jahre alten, Töchtern, bevor diese ihn baten, seine Geschichten als Buch zu veröffentlichen. Bis heute wird die weltweite Gesamtauflage auf über 50 Millionen Stück geschätzt.

Anfänglich wurde das Manuskript von einigen Verlagen abgelehnt, unter anderem mit der Begründung, dass sich Jugendliche nicht für eine Geschichte über Kaninchen interessieren würden, wohingegen die komplexe Handlung jüngere Kinder überfordere.

Auf die Frage, wieso Adams ausgerechnet Kaninchen zu seinen Helden machte, antwortete dieser:

„Es sind Wesen, die eigentlich schwach und fast hilflos sind, die aber in Stunden der Gefahr erstaunliches [sic] leisten können – wie der Mensch, der ja von allen Kreaturen das gefährdetste [sic] ist, waffenlos, ohne Fell, ohne scharfe Zähne, nicht einmal besonders schnell. Außerdem sind die Kaninchen fester Teil der sie umgebenden Natur, und da die Natur mit all ihren Schönheiten und Gefahren hier eine große Rolle spielt, wurden die Helden meines Buches automatisch Kaninchen, die am eigenen Leibe das Ausmaß der Bedrohungen und der Belohnungen in der Natur erleben.“¹

1 Neugart, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Min'Sek	Sequenzen
00'00	01. Exposition Die Geschichte der Kaninchen – El-ahrairah / Titelvorspann / Hazel und Fiver, Alltag im Gehege / Fivers Vision / Warnung der Gemeinschaft / Flucht aus dem Gehege.
14'10	02. Flucht aus Owsla-Gebiet Durchquerrung des Waldes / Überquerrung des Flusses / Über die Strasse / Violets Tod / Nacht auf dem Friedhof.
23'35	03. Cowslips Sippe Streit und Zweifel unter Hazels Gruppe / Cowslips Einladung / Der seltsame Bau, Fiver begehrt auf / Bigwig in der Falle / Fiver entdeckt die Hügel.
32'34	04. Weg zu den Hügeln Die Stallkaninchen auf der Farm / Hauptmann Holly über die Zerstörung des alten Geheges.
40'38	05. Aufbau des neuen Geheges Ankunft auf dem Hügel / Kehaar verwundet, Hazel hilft ihm / Hazel beschließt Stallkaninchen zu befreien, wird verwundet.
53'29	06. Befreiung aus Efrafra Kehaar kehrt zurück, hat die „Efrafras“ gefunden / Hazel will Kaninchen dort befreien / Bigwigs Eintritt unter General Woundwort / Kampf am Eisenweg / Flucht auf Boot, Kehaars Abschied.
72'26	07. Kampf um das neue Gehege Woundwort greift an / Anlockungsmanöver des Hundes / Endkampf / Woundworts Tod.
82'53	08. Hazels Ende Gruppe wächst und gedeiht / Hazel und Schwarzes Kaninchen.

Abb. 05: Sequenzgrafik „Unten am Fluss“

Eigene Darstellung

3.1.2 Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge

Richard Adams selbst sah „Watership Down“ immer als eine Geschichte für Kinder, welche einfach von Kaninchen handelt.

Doch steckt in den Abenteuern von Hazel und seiner Gruppe vielmehr als nur eine Geschichte über das erstaunliche Leben so kleiner, den Launen der Natur und Menschen ausgesetzten, Tiere.

Es ist eine Parabel für die existenziellen Probleme der Menschen, und gleichzeitig eine Metapher für ihren Umgang mit der Natur.

Der Film spricht über die Formung einer Gesellschaft an sich und das die eigene Art manchmal der größere Feind ist, als die Widrigkeiten der Natur.

Beispielhaft für das Existenzielle steht die überlebenswichtige Findung eines neuen Geheges, eines „hochgelegenen, einsamen Plätzchens, dass auch trocken ist“, welche weiterhin für die Gründung einer neuen Gemeinschaft unabdingbar ist (Abb. 06).

Es ist die Suche nach einem friedvollen Ort zum Leben, nach Sicherheit, Geborgenheit und Glück.

Das perfekte Sinnbild für den unbedachten und brutalen Eingriff in die Natur durch die Hand des Menschen ist Hauptmann Hollys Bericht über die Zerstörung des ehemaligen Geheges von Hazel und den anderen Kaninchen (Abb. 07).

Den plakativen Abschluss hierzu bilden Fivers Worte: „Sie geben nicht eher Ruhe bis die Erde völlig zerstört ist.“

Die Gefahr in der eigenen Art und die schlimmste Form einer Gesellschaft verkörpern der bösertige „Hasenschinder“ General Woundwort und sein Kaninchenstaat „Efrafra“.

Durch ihn wird der Kampf der Protagonisten, um eine eigene, freie und gleichberechtigte Form der Gemeinschaft verdeutlicht (Abb. 08).

Nun ist „Unten am Fluss“ lange nicht der einzige Film, der die existenziellen Fragen der Gesellschaft anspricht. Auch Filme wie „Animal Farm“ erzählen vom Aufbau und Verfall eines gesellschaftlichen Systems.

Und doch wird die Botschaft von „Unten am Fluss“ durch seine durch und durch sympathischen Protagonisten auf eine besondere und einfühlsame Weise erzählt.



Abb. 06: Die Ankunft auf dem „Watership Down“

Quelle: „Unten am Fluss“, Martin Rosen, 1978, Timecode: 00:42:25 / 00:41:01

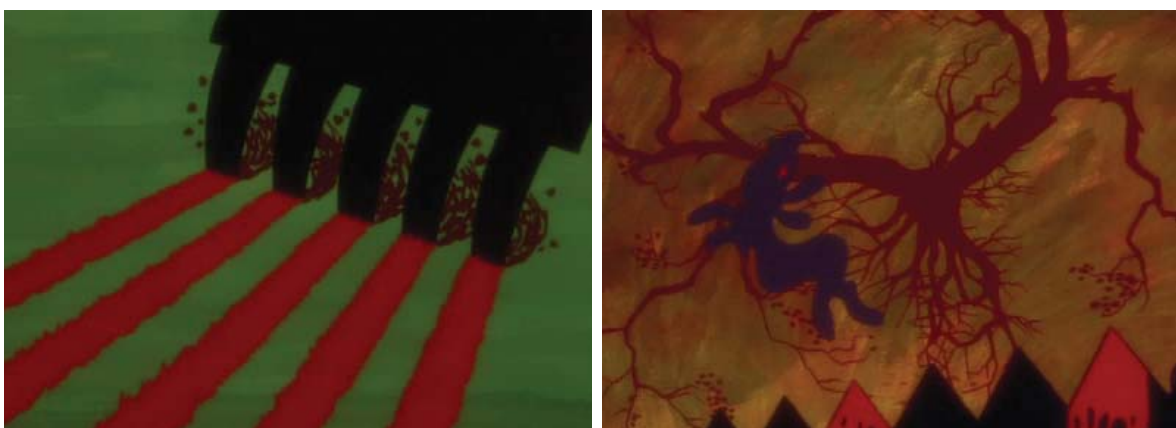


Abb. 07: Die Zerstörung des alten Geheges

Quelle: „Unten am Fluss“, Martin Rosen, 1978, Timecode: 00:38:52 / 00:38:50



Abb. 08: Der Kaninchenstaat „Efrafa“ und General Woundwort

Quelle: „Unten am Fluss“, Martin Rosen, 1978, Timecode: 00:39:42 / 01:28:06

3.1.3 Gestaltung der Botschaft

Das Besondere an den „Helden“ von „Unten am Fluss“ ist einerseits ihre Authentizität, denn all ihr Denken und Handeln beruht auf ihren Bedürfnissen als echte Kaninchen.

So erschnüffeln und erlauschen sie sich ihre Welt und klopfen ihre Hinterpfoten auf den Boden, um ihre Artgenossen zu warnen – sie verhalten sich instinktiv.

Es gibt auch kaum anthropomorphe Aspekte, was ihren Körperbau angeht, sie verwenden keine Technik oder haben menschenähnliche Behausungen.

„Regisseur Martin Rosen hat (...) keine niedlichen, allzu menschlichen Disney-Hasen zeichnen lassen; die menschlichen Zustände sind eher unauffällig auf die Tiere übertragen worden.“¹

Andererseits denken sie rational, sind intelligent und unterhalten sich wie Menschen miteinander.

Ihr Verhalten entspricht also dem von Kaninchen, sie werden aber gleichzeitig von menschlichen Gefühlen geleitet. Sie haben sogar eine eigene Kultur, die auf der Mythologie um Frith, den Sonnengott und El-ahrairah, dem Ur-Kaninchen, besteht.

Auch existieren Vokabeln einer eigenen Sprache, wie der Begriff „Silflay“ für das gemeinschaftliche Fressen im Freien oder „Hrududil“ für ein fahrendes Auto.

Diese Art der Darstellung ermöglicht es dem Rezipienten die Welt und Bedürfnisse eines vollkommen anderen Lebewesens zu erfühlen und nachzuvollziehen.

Durch die authentische Darbietung der Tiere und vor allem auch ihrer Umgebung wird der Rezipient in ihre „reale, harte“ Welt gezogen, es gibt keine comichafte Überzeichnung der Dinge.

1 Bongers 1981

Gleichzeitig bietet die Animation die Möglichkeit, die gefühlsmäßige Ohnmacht der Kaninchen auszudrücken, die sie empfinden, wenn ihnen Leid wiederfährt. Dies ist in der Szene verdeutlicht, in der Hauptmann Holly über die Zerstörung ihrer alten Heimat berichtet. Der authentische Zeichenstil und die leichte Colorierung durch Aquarell werden hier von kräftigen, einfachen Farben und Formen ersetzt.

Die sterbenden Kaninchen, nur durch ihre Köpfe dargestellt, welche mit roten, weitaufgerissenen Augen die Angst und die Qual bildlich werden lassen (Abb. 07 und 09).

Auch die Sequenz von Fivers Suche nach dem totgeglaubten Hazel ist sehr abstrakt dargestellt, es gibt eine Art Tanz der beiden Brüder, zusammen mit dem schwarzen Kaninchen des Todes.

Fivers Ängste um seinen Bruder werden dem Rezipienten auf gefühlsmäßiger Ebene nahegebracht, hier noch unterstrichen durch den Song „Bright Eyes“ von Art Garfunkel.

Die „realen“ Gefahren und Bedrohungen werden hingegen in all ihrer Brutalität und vollkommen ungeschönt präsentiert. So fließt bei Verletzungen Blut, beim Kampf haben die Tiere Schaum vor dem Maul und beim Töten und Sterben wird nicht weggeblendet (Abb. 10).

Gerade auch der Mut diese Dinge zu zeigen, hinterlässt Eindruck beim Rezipienten.

Die Folgen die Wagnisse, Kämpfe und Entscheidungen haben können, prägen sich ein im Kopf des Zuschauers.



Abb. 09: Abstrakte Darstellung eines traumatischen Erlebnisses

Quelle: „Unten am Fluss“, Martin Rosen, 1978, Timecode: 00:38:41 / 00:38:47

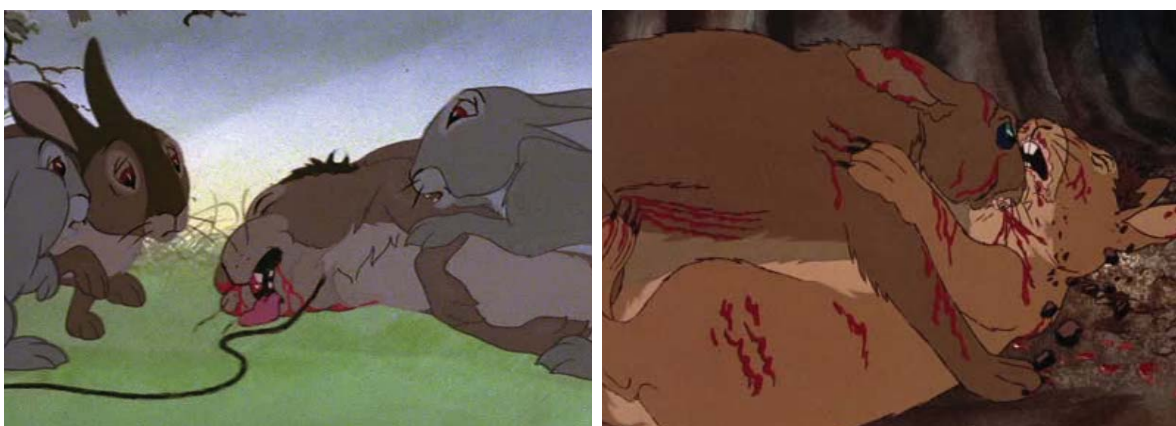


Abb. 10: Die „Realität“ von Schmerz und Tod

Quelle: „Unten am Fluss“, Martin Rosen, 1978, Timecode: 00:31:42 / 01:21:08

Ein weiteres Symbol für die vereinfachte und zusammengefasste Vermittlung der großen Themen der menschlichen Existenz sind die einzelnen Kaninchen selbst.

So ist etwa Hazel, aufgrund seiner durchdachten und sozialen Entscheidungen schnell als Anführer der Gruppe erkoren, das Sinnbild für eine weise und starke Führung. Er wird von den anderen nicht als „Oberkaninchen“ akzeptiert, weil er sie unterdrückt oder umgarnt, sondern weil er weitsichtig und mutig ist.

In der Sequenz der Überquerung des Flusses wird seine Führungsweise deutlich: Bigwig als Einzelkämpfer will jeden sich selbst überlassen, für Hazel aber „sitzen alle gemeinsam im Dreck und müssen gemeinsam wieder raus“.

So weiß er die Fähigkeiten der einzelnen Mitglieder der Gruppe zu nutzen, wie etwa Blackberrys Klugheit, Dandelions Schnelligkeit oder auch Pipkins kleine Gestalt, um den sterbenden Bigwig aus einer Schlinge zu befreien. Sein Mut Entscheidungen zu treffen, die Verantwortung zu übernehmen und die Fähigkeit die anderen zu vereinen machen ihn zum Anführer.

Er steht für die Wunschvorstellung einer optimalen Gesellschaft, wobei nicht ganz klar wird, ob dies nun eine Demokratie oder eine Monarchie ist. Doch kommt es auch gar nicht darauf an, nur darauf das eine Gesellschaft nur dann funktioniert, wenn es auch eine tatsächliche Gemeinschaft gibt.

Für ein weiteres Gesellschaftsmodell steht Cowslip und seine Einstellung „sein Schicksal mit Würde zu akzeptieren“. Er spricht sich von jeder Verantwortung seine Sippe zu führen und für sie einzustehen frei.

Er ist die Widerspiegelung eines zwar sozialistischen aber egalitären Systems, in dem Niemand die Verantwortung für ein grausames Geschehen übernimmt.

In dem riesigen Bau, in dem es genug Platz und Futter für alle gibt, herrscht eine gewisse Lethargie. Die Kaninchen dort verhalten sich nicht mehr ihrem Naturell entsprechend, sie zahlen einen hohen Preis für ihre Bequemlichkeit, nämlich die Erwartung eines frühzeitigen und grausamen Todes.

Die, den Einzelnen verachtenste Form der Gesellschaft, die Diktatur, wird klar durch General Woundwort und „Efrafra“ repräsentiert.

Die Wünsche und Bedürfnisse der einzelnen Kaninchen werden nicht im geringsten beachtet, kleinste Vergehen des sehr streng reglementierten Lebens, werden hart bestraft. Durch Unterdrückung und Grausamkeit soll das sich selbst zerstörende System aufrecht erhalten werden, doch Hazel und seine Gruppe bringen den Gedanken der Freiheit.

Der kleine Fiver und der einstige Owsla-Offizier Bigwig stehen in dieser Konstellation für wichtige und doch so unterschiedliche Fähigkeiten, die den Erfolg der neuen Gemeinschaft begründen.

Fivers Sensibilität kleinste Veränderungen wahrzunehmen und in jeder Weise auf sein Gefühl, ja seinen Instinkt zu vertrauen geben erst den Ausschlag dafür die Gefahr zu erkennen. Sensibilität und Gefühl werden nicht als Schwäche gezeigt, sondern als der Antrieb die richtige Entscheidung zu treffen.

Ohne Fiver wäre die ganze Gruppe bei der Zerstörung des Geheges umgekommen und das neue Ziel hätte keine Gestalt angenommen.

Bigwig hingegen hat während seiner militären Laufbahn gelernt Gefühle zu unterdrücken. Er ist ein Kämpfer, der ohne Rücksicht auf sein eigenes Leben, für die Sache kämpft, an die er glaubt. Und vor allem glaubt er an seine eigene körperliche Stärke. Er macht während des Films eine besondere Entwicklung durch, welche ihn von einem Einzelkämpfer, der nur den Befehlen einer Obrigkeit folgt, zu einem wertvollen Mitglied der Gruppe werden lässt. Er lernt durch Fiver und Hazel, dass soziales Miteinander die Gruppe stärken und so die Probleme besser zu lösen sind.

In der Sequenz, in welcher Bigwig in eine Schlinge der Menschen gerät, vollzieht sich die Wandlung ganz wörtlich. Er glaubt Fivers Misstrauen gegenüber Cowslip sei unbegründet und will dafür „sorgen“, dass auch die anderen ihm nicht mehr glauben. Nachdem die Gruppe es durch ihren Zusammenhalt und die Nutzung ihrer Fähigkeiten geschafft hat, ihn zu befreien, fragt er Fiver, was sie als Nächstes tun sollen. Auch er erkennt den Wert des Einzelnen und seiner Fähigkeiten.

Durch diese beiden Kaninchen kann sich der Rezipient besser in dem Geschehen wiederfinden, denn sie fürchten sich, können allein nicht ihre Gedanken in die Tat umsetzen oder denken zuerst nur an sich selbst.

Die musikalische Untermalung für die Abenteuer der kleinen Kaninchengruppe ist der Soundtrack von Angela Morley, zugleich wunderschön und düster.

Er transportiert die Schönheit und Wichtigkeit der Natur, in welcher die Tiere leben und ebenso die Gefahren, die von allen Seiten auf sie lauern.

Der bereits erwähnte Song „Bright Eyes“ von Art Garfunkel verbindet sich im Film sehr gut mit der Filmmusik und gibt der Szene, in welcher Fiver seinen totgeglaubten Bruder sucht, die emotionale Nähe.

Der Film ist ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig der Einsatz von Musik im Animationsfilm für die Übermittlung von Gefühlen ist.

3.1.4 Filmwirkung

Eine Gesellschaft ist nicht gleich auch eine Gemeinschaft, dazu muss der Starke den Schwachen sehen und hören und mit ihm zusammen entscheiden.

Der Film schafft es durch die Reduzierung der menschlichen Existenzprobleme auf das überschaubare Leben der Kaninchen eine klare Aussage zu machen.

Und doch erzwingt er keine Reaktion des Rezipienten, denn es geht vor allem darum, zu verstehen. Die Kaninchen verstehen nicht, sie folgen einfach ihrem Herzen und ihr Wissen ist auf ihre unmittelbare Umgebung begrenzt.

Diese Einfachheit sorgt dafür, dass die Taten von Hazel, Fiver, Bigwig und ihren Freunden dem Sehenden leise aber mit Klarheit die Konsequenzen des menschlichen Tuns ins Bewusstsein bringen.

Doch belehrt diese Einfachheit eben auch nicht, sie zeigt nur auf.

„In den Siebzigern deuteten die Erwachsenen ‚Watership Down‘ gern auch als politische Allegorie und lasen allerlei ideologische Verschwörungstheorien hinein. Man kann den Film aber auch einfach als fesselndes Abenteuer anschauen: rührend, witzig und für einen Kinderfilm auch recht brutal. Aber so ist eben die Welt da draußen, wenn man sich nicht in seinen Bau verkriecht.“¹

Für Kinder ist der Film tatsächlich sehr anspruchsvoll, da viel passiert, mit dem sie sich in ihren jungen Jahren oft noch nicht auseinandersetzen mussten, gleichwohl aber umso interessanter da auch sie die Tiefgründigkeit empfinden, welche die Geschichte transportiert.

„In einer Vorstellung mit Kindern konnte festgestellt werden, daß [sic] diese die mythologischen Anfangsszenen nicht ganz verstehen. Auch die Funktion des schwarzen Kaninchens des Todes wurde nicht erfaßt [sic]. Dagegen werden die Verhaltensweisen der einzelnen Kaninchen schon nachvollziehbar. Mag der Film für Erwachsene die menschlichen Existenzprobleme, die der symbolhaften Handlung zu entnehmen sind, allzu aufdringlich durch die Kaninchen ins Bild bringen, Kinder haben zu diesen Tierdarstellungen ein natürliches, d.h. noch ungebrochenes Verhältnis und lassen sich davon zu intensiven Aussprachen anregen.“²

„Unten am Fluss“ ist in jedem Fall ein besonderer Animationsfilm, denn er schafft es sich so zu offenbaren, dass sein Apell in die Herzen und Köpfe sowohl von Kindern, als auch Erwachsenen und einer ganzen Gesellschaft dringen kann.

Sicher lassen die sich immer weiter entwickelnden Sehgewohnheiten der Rezipienten und die fortschreitende Modernisierung der Techniken sowohl in den Medien allgemein als auch in der Animation den Film altern, doch er bleibt eine Besonderheit in der Art seiner Erzählung und sein Inhalt zeitlos.

1 Schloemann 2011

2 Neugart, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

3.2 Persepolis

3.2.1 Der Film

Die 96-minütige französische Comicverfilmung „Persepolis“, benannt nach der alten Hauptstadt des persischen Reichs, von den Comickünstlern Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud, stammt aus dem Jahr 2007.

In der autobiographisch anmutenden Geschichte, geht es um Marjane Satrapi selbst, welche als junges Mädchen in Iran eine Revolution, eine Diktatur und einen Krieg erlebt und in der Hoffnung auf ein besseres Leben, von ihren Eltern in den Westen geschickt wird (Abb. 11).

Marjane Satrapi wurde 1969 in Iran geboren und wuchs in Teheran in einer linken Mittelsstandsfamilie auf. Mit 15 Jahren wurde sie von ihren Eltern allein nach Wien geschickt, damit sie den Auswirkungen der islamistischen Revolution und dem 1. Golfkrieg entfliehen konnte.

Nach vier Jahren kehrte sie nach Iran zurück und studierte an der Kunstfakultät visuelle Kommunikation. 1994 verließ sie Iran endgültig und emigrierte nach Frankreich.

Heute lebt sie in Paris und arbeitet als Comiczeichnerin, von Kinderbuchillustratorin und Filmemacherin.

„Persepolis“ erhielt bei den 60. Filmfestspielen von Cannes den „Preis der Jury“ und wurde für den besten fremdsprachigen Film bei der Oscar-Verleihung 2008 nominiert.

Von der Film- und Medienbranche wird „Persepolis“ als Autobiographie gehandelt und die Animationsszene betrachtet ihn gerne als gelungenes Beispiel des AnimaDok.

Doch Satrapi selbst distanziert sich von der Aussage, der Film sei autobiographisch oder gar ein Dokumentarfilm.

„Ich erzähle weniger von mir, als dass ich mich als Figur einsetze. Der Film ist nicht autobiografisch und auch kein psychologisches Statement. Es ist kein Dokumentarfilm. (...) Marjane im Film ist eine Figur, mit der sich jeder identifizieren kann – auf der menschlichen Ebene. Ich gebe ihr meinen Namen, aber ich konstruiere – anders als im Dokumentarfilm – eine Geschichte.“¹

Die Geschichte der kleinen „Marji“ wurde von Satrapi ursprünglich als vierteilige Graphic Novel herausgegeben, welche 2004 als Comic des Jahres und mit dem Max-und-Moritz-Preis ausgezeichnet wurde.

Der Animationsfilm, wie der Comic, weitgehend schwarz-weiß gehalten, ist ein ideales Medium für das persönliche Erzählen von Geschichten und Geschichte.

Keine andere Filmform kann persönliche Erinnerungen so unverstellt und unkorruptierbar wiedergeben.²

¹ Mayer 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

² vgl. Kothenschulte 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

„Der Nachteil eines Spielfilms besteht darin, dass eine Geschichte dann, wenn sie in einer klar definierten Umgebung angesiedelt und von bekannten Akteuren gespielt wird, ihre Allgemeingültigkeit verliert. Wie sollen Sie sich mit Brad Pitt identifizieren? Bei einem gezeichneten Film können Sie das vermeiden, indem Sie die Charaktere und die Dekors abstrahieren. (...) Der zweite Vorteil des Trickfilms liegt darin, dass man unterschiedlichste Elemente miteinander kombinieren kann: Meine Heldin trifft Gott, sie erinnert sich in Rückblicken, es gibt erzählte Geschichten innerhalb der Geschichte – das können Sie in Spielfilmen nicht so einfach machen.“¹

Min'Sek	Sequenzen
00'00	01. Exposition (Teheran 1978) Titelvorspann / Erwachsene Marjane am Flughafen / Marjane, ihre Familie und Einstellung zum Schah / Demonstration, Sturz des Schah / Ramin, Marjane und Gott / Onkel Anousche und Marjane / Folgen der Islam. Republik / Marjane mit O. Anousche im Gefängnis / Marjanes Bruch mit Gott.
21'28	02. Teheran 1982 Schule für Mädchen / Marjane und Frau Satrapi beim Einkauf / Bombenangriff in der Nacht / Kassettenkauf, Sittenwächterinnen / Kriegsszenen / Frau Nasin, Märtyrergespräch / Heimliches Feiern, nächtliche Kontrolle / Herzkranker Onkel, Passfälschung und Nilofas Verhaftung / Letzte Nacht mit Oma / Marjanes Abschied am Flughafen.
41'47	03. Ankunft in Wien Erwachsene Marjane am Flughafen / Marjane in kathol. Pension / Schule, Neue Freunde / Weihnachten, Rauswurf aus Pension / Umzüge, Frau Schloss.
48'00	04. Wien 1986 Innere Zerissenheit / Verleugnung der Herkunft, Innerer Dialog mit Oma / Erste Liebe – Fernando und Markus / Absturz nach Trennung / Rückkehr nach Teheran.
40'38	05. Wieder in Teheran Erwachsene Marjane, erzählt aus dem Off / Herr Satrapi erzählt vom Krieg / Einsturm auf Marjane / Nervöse Depression / Wiedersehen mit Gott / Wieder ins Leben.
53'29	06. Teheran 1992 Marjane studiert / Oma und Marjane, Revolutionswächter Marjane und ihr Freund verhaftet / Heirat, Marjane und Frau Satrapi.
72'26	07. Ein Jahr später Marjane unglücklich in Ehe, Gespräch über Scheidung / Rat von Oma / Illegale Party, Nimas Tod / Erneuter Beschluss Iran zu verlassen, Abschied am Flughafen / Marjane und Taxifahrer.

Abb. 11: Sequenzgrafik „Persepolis“
Eigene Darstellung

1 Platthaus 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

3.2.2 Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge

Der geschichtliche Hintergrund von „Persepolis“ beinhaltet die Islamistische Revolution und den ersten Golfkrieg.

Die Islamistische Revolution war eine vielschichtige Bewegung, welche 1979 zur Absetzung des Schah Mohammad Reza Pahlavi und zur Beendigung der Monarchie in Iran führte.

Symbolfigur und Revolutionsführer war Ajatollah Ruhollah Chomeini, der ab 1979 gegen weitere revolutionäre Gruppen sein Staatskonzept von der Regentschaft der Geistlichkeit zum Teil mit Gewalt durchsetzte und neues Staatsoberhaupt wurde.

Der erste Golfkrieg fand zwischen Iran und dem Irak statt und dauerte vom 22. September 1980 bis zum 20. August 1988 an. Er endete ohne einen Sieger durch einen Waffenstillstand und mit hohen menschlichen und wirtschaftlichen Verlusten auf beiden Seiten.

Die politische Geschichte und das politische Geschehen des Landes werden entweder von einem der Protagonisten des Films als Geschichte erzählt oder von ihnen oder Marjane selbst aus dem Off kommentiert, mit entsprechenden Bildern dazu. Wie etwa in der Sequenz, in der Herr Satrapi über den Schah berichtet (Abb. 12).

Einige dieser Sequenzen werden aber auch nur von Musik getragen. Oft sind die Animationen hier nur silhouettenhaft, wie etwa die Bilder des Krieges zur Musik von Iron Maiden (Abb. 13).

Doch ist dieser Hintergrund nur ein Teil der Problematik, ganz nebenbei muss unter diesen Umständen auch noch ein junger Mensch erwachsen werden, zerrissen zwischen Flucht und der eigenen Herkunft. Ein stetiger Ansturm aus zwei Welten – der traditionellen, religiösen und familiären Kultur Irans und der vor Freiheiten, Dekadenz und Egozentrik strotzenden Kultur der westlichen Welt.

Beispielhaft hierfür sind etwa die Momente in Wien mit Momo und den anderen Freunden und die katholische Pension.

Und dann wieder in Iran die Willkommensfeier und die darauf folgende Lethargie, welche in einer Depression mündet (Abb. 14).

„Persepolis“ behandelt tatsächlich viele Problematiken, aber auch dieser Film findet durch seine Erzählung und Gestaltung eine einfache Sprache dafür.



Abb. 12: Geschichte über den Schah

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:05:43 / 00:06:10



Abb. 13: Bilder des Krieges

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:27:53 / 00:28:23



Abb. 14: Depression

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 01:05:07 / 01:06:53

3.2.3 Gestaltung der Botschaft

„Durch die Abstraktion der Schwarz-Weiß-Zeichnungen kann jeder einen Bezug für sich herstellen. Deutsche haben den Film gesehen und gemocht, ohne eine Vorstellung davon zu haben, was Iran ist oder Unterdrückung dort, es spricht sie auf der menschlichen Ebene an.“¹

Dies sagt Marjane Satrapi selbst, und genau dieser Effekt der Verallgemeinerung macht „Persepolis“ so besonders.

Iran und die Stadt Teheran sind beinahe abstrakt gehalten, es gibt keine Anzeichen von Orientalismus.

So entsteht für den Rezipienten der Eindruck dies könnte überall sein, auch bei ihm zu Hause (Abb. 15).

„Dagegen ist das Österreich, in dem die Fünfzehnjährige 1984 ankommt, als pittoresker Folklorestaat gezeichnet, in dem sich alle Klischees finden, die man in der Welt von der Alpenrepublik hat (...).“²

¹ Mayer 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

² Platthaus 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Diese Art der gegensätzlichen Darstellung lässt den Rezipienten die Wucht der „fremdartigen“ Kultur spüren, so wie sie die Protagonistin selbst erfährt (Abb. 16).

Doch auch wenn Herr Satrapi über die Geschichte Irans erzählt oder Onkel Anusch aus seiner Erinnerung, findet eine Wandlung in der Darstellung statt. Hier wird die Animation aufwendiger, die Politiker agieren puppenhaft und Iran wird zu einem Märchenreich der Ornamente.

Hier wird der Rezipient in das Reich der Vergangenheit gezogen, die Vorstellungskraft der Erzählung erweckt die Geschichte Irans zum Leben (Abb. 16).

Wie bereits erwähnt, gibt es auch noch die Sequenzen, welche nahezu komplett als Silhouetten gezeichnet sind. Sie vergegenwärtigen immer die Gefahr, den Kampf und den Krieg.

Hier findet die stärkste Reduzierung statt, welche das Geschehen zwar immer auch etwas unwirklicher macht, gleichzeitig aber die gewaltige Düsternis dieser Ereignisse und ihrer Unfassbarkeit verdeutlicht (Abb. 13).

Und hier werden am stärksten die Folgen von Unterdrückung und Krieg als ein Problem der Menschheit aufgezeigt, nicht als ein Problem einer einzelnen Gesellschaft.

Ein weiteres Beispiel hierzu sind die Bilder der Demonstration, welche mit der Erschießung eines jungen Mannes endet (Abb. 17).

Auch Farbe wird in ganz dezenter Weise für die Erzählung genutzt.

Sie umfasst die Rahmenhandlung der Geschichte, welche die erwachsene Marjane am Flughafen zeigt und ist geschickt in den Übergängen zur Erzählung eingesetzt worden (Abb. 18).

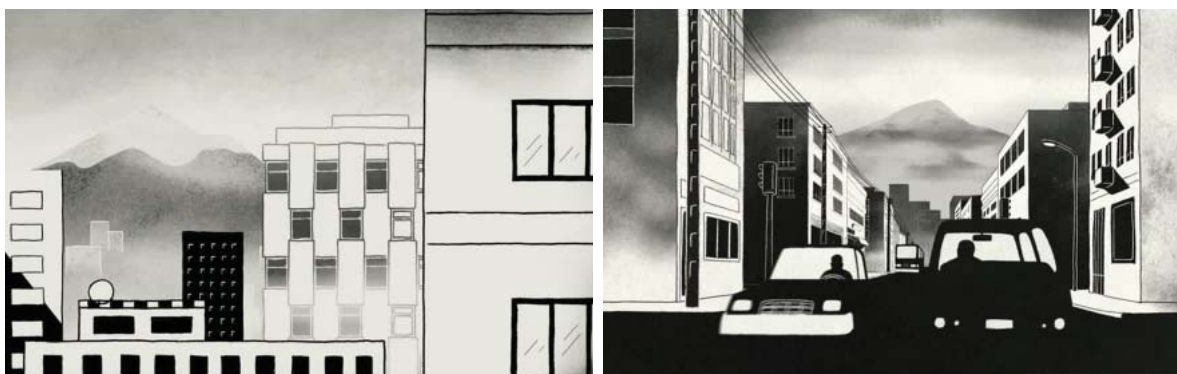


Abb. 15: Neutralisierung der Kulissen

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:04:15 / 00:24:19

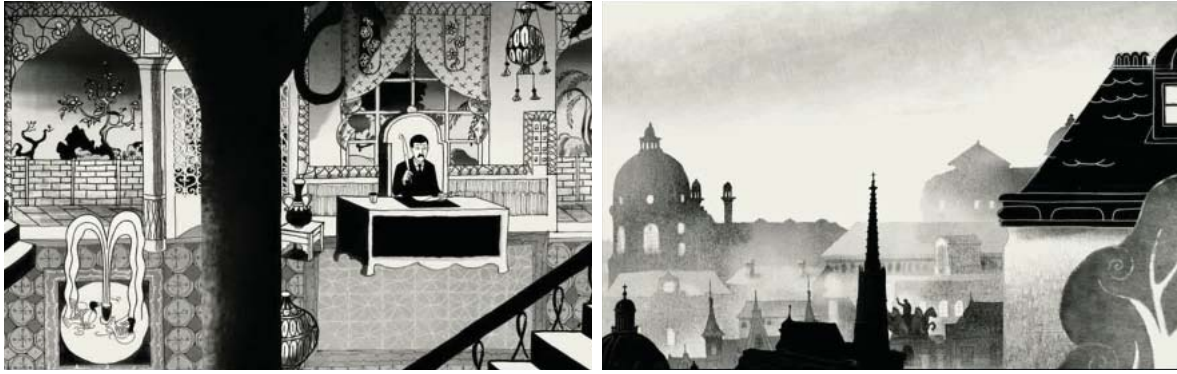


Abb. 16: Darstellung der verschiedenen Kulturen

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:15:30 / 00:41:51



Abb. 17: Demonstration und Erschießung

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:08:24 / 00:08:46



Abb. 18: Einsatz von Farben

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:02:19 / 00:41:20

Auch in diesem Film kommt den Protagonisten selbst eine besondere Bedeutung zu, in der Aufgabe soziales Handeln und Erleben wiederzugeben und verständlich zu machen.

Allen voran, natürlich die kleine Marjane, welche im Verlauf des Films eine starke Entwicklung durchmacht.

Sie ist ein unschuldiges, naives und glückliches junges Mädchen, welches durch viele harte Prüfungen geht, um am Ende als reife, erwachsene Frau daraus hervorzugehen.

Marjane ist zu Anfang des Films unwissend, sie übernimmt blindlings Meinungen, weil es ihr so gesagt wurde, etwa von Gott selbst oder der Religionslehrerin. Doch zusammen mit ihr wird der Rezipient aufgeklärt, über die Geschichte, ihre Folgen und das Geschehen im

Land. Und dennoch ist Marjane ein Kind und wie alle Kinder versucht auch sie mit ihren Mitteln in der so komplizierten Welt um sie herum klarzukommen.

Dies spiegelt sich wieder in der Szene, in welcher Marjane und ihre Freunde, den kleinen Ramin mit Nägeln traktieren wollen, da sein Vater bei der Geheimpolizei gearbeitet und viele Menschen getötet haben soll.

Ihr anschließender Dialog mit Gott lässt sie menschlich dazu lernen, Ramins Reaktion auf ihre anschließende „Vergebung“ bringt Marjane und den Rezipienten aber sofort zurück in die komplizierte und unvorhersehbare Welt, in der sie lebt.

Mit dem Tod Onkel Anuschs verändert sich Marjanas Gefühlsleben dramatisch, sie bricht mit Gott, macht ihn für das Verhalten der Menschen um sie herum verantwortlich.

Hier wird zum ersten Mal klar, dass traumatische Ereignisse einen Menschen verändern und die Gefühle so übermächtig sein können, dass sie bestimmte Reaktionen hervorrufen. Noch deutlicher wird dies in Marjanas Zeit in Wien, wo sie ganz auf sich gestellt mit Vorurteilen, Beleidigungen und der gleichzeitigen Integration umgehen muss.

Durch sie erlebt der Rezipient all die Qualen eines „Flüchtlings“, die er sich sonst nur schwer vor Augen führen könnte.

Auf diese Weise wird jede Boshaftigkeit Marjanas, einer „Fremden“ verständlich und nachvollziehbar auf menschlicher Ebene.

So fiebert man gar mit, wenn Marjane den Nonnen in der katholischen Pension oder den Revolutionswächtern im Auto zuschreit, „sie seien früher mal Nutten gewesen“ oder „sie sollen ihr eben nicht so auf den Arsch glotzen“.

Es ist eine Reaktion auf all die Ungerechtigkeit und Ausdruck der unterdrückten Wut, welche sich Luft macht.

Auch die innere Zerrissenheit eines Menschen zwischen der Liebe zur Heimat und dem Hass auf ein Regime, welches ebendiese Heimat so unerträglich macht, empfindet der Rezipient durch Marjane. Sie öffnet die Schleusen des Verständnisses, welche von so großer Bedeutung sind.

Marjanas Eltern, Frau und Herr Satrapi bilden die festen Säulen für das Geschehen im Film. Sie sind immer und überall dabei, erleben die Demonstration, helfen der Familie, Freunden und Nachbarn. Und sie haben Kontakt, zu denen die sich gegen das Regime auflehnen.

Sie bleiben standhaft, auch wenn der Krieg ins Haus steht. Nicht zuletzt auch, da ihnen die Verlorenheit in einem anderen Land nur allzu bewusst ist: „Ebi, vielleicht sollten wir auch besser das Land verlassen.“ „Wozu? Damit du irgendwo Putzfrau wirst und ich Taxifahrer?“.

Sie schrecken nicht davor zurück, sich ein wenig der eigenen Freiheit zurückzuholen, fürchten sich aber gleichzeitig um das Wohl und die Sicherheit ihrer Tochter.

Sie sind das Sinnbild für Mut und den Willen durchzuhalten und gleichzeitig „der Fels in der Brandung“ – die Sicherheit im Schoß der Familie.

Onkel Anusch steht symbolhaft für all jene Menschen, die durch ihre Überzeugungen in die Maschinerie von Machtkampf und Krieg geraten und dabei untergehen.

Er ist Sozialist und kämpft für die Freiheit, doch hat keines der politischen Systeme etwas für den Sozialismus übrig und so wird er am Ende exekutiert.

Er stirbt für die Sache, an die er glaubt – er verkörpert die Integrität, von welcher Marjanes Großmutter so oft spricht.

„Verrate nie deine Integrität!“ sind die Worte, welche Marjanes Großmutter ihr immer wieder einbläut. Satrapi hat daraus folgendes mitgenommen: „Sie war eine einfache Frau, aber das war für sie eine Frage der Würde. Man kann vom Leben alles denken, dass es um Geld geht oder um Liebe – aber eigentlich geht es um Würde.“ Satrapis Großmutter ist in „Persepolis“ ihr Gewissen, ihr Quell der Weisheit und Wahrheit.

Die Wichtigkeit der älteren Generation wird hier ganz deutlich, denn Marjane kann zu ihr gehen, wenn sie es zu Hause nicht aushält oder mit ihren Eltern nicht reden kann. Die Priorität der Familie wird auch hier wieder hervorgehoben.

„(...) Die Beziehung zu den Großeltern ist sehr wichtig, was der Westen vergisst, weil die Jugendkultur dazu führt, alles Alte zurückzuweisen. Die Industrialisierung hat Menschen verleitet, ihre Familien zurückzulassen, sie leben alleine, anders als in Iran, wo Großeltern eine große Rolle spielen, wenn Jugendliche anfangen, ihre Eltern beschissen zu finden ...“¹

Eine weitere herausragende Besonderheit für die Übertragung der Botschaft ist der Humor von „Persepolis“. Satrapi hat für diese Art der Erzählung eine einfache Begründung:

„Humor berührt vor allem. Er berührt Zuschauer, aber anders als beim Weinen. Weinen ist etwas sehr Persönliches. Wir weinen, weil jemand krank ist oder gestorben. Lachen – verbindet uns vor allem. Sie lachen mit jemandem. (...) Ich erzähle keine einfache Story, aber ich will niemandem das Paket, das ich trage, einfach aufhalsen. Humor ist ein Mittel es den Zuschauern ein wenig einfacher zu machen. Eine Geste der Höflichkeit.“²

Und nicht zuletzt ist auch hier die Musik ein weiterer Träger für die Gefühlswelt des Films. Der Soundtrack von Olivier Bernet schafft es immer wieder ganz dicht an Marjane und ihrem Inneren zu bleiben, wie etwa in der Sequenz, in der sie ihre erste große Liebe und den darauffolgenden Kummer durchlebt.

1 Mayer 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

2 ebd.

Auch der Song „Eye oft he Tiger“ von der Band Survivor spielt eine wichtige Rolle, nicht nur dass er sinnbildlich für Marjanes Empfinden ist, er steht auch für eine bestimmte Zeit und weckt in den Rezipienten ganz eigene Gefühle oder gar Erinnerungen. Auch hier vervollständigt sich der Film erst mit der Musik.

3.2.4 Filmwirkung

Während bei dem Animationsfilm „Unten am Fluss“ ein Buch über Tiere als Vorlage diente, ist die Verbindung zwischen der Nachricht von Persepolis und ihres Senders, und dem Rezipienten doch viel direkter. Denn der Sender ist in diesem Fall eine einzelne Person, die das Geschehene selbst erlebt hat.

Marjane Satrapi selbst offenbart sich in der Nachricht, was ihren Beziehungscharakter ungemain verstärkt.

Nun könnte dadurch der Bezug zur Subjektivität und so zur Propaganda auch stärker sein. Die Kritik zum Gottesstaat ist in einer Sequenz, wenn die Sittenwächterinnen des Islamischen Regimes in ihren Burka-ähnlichen Gewändern Marjane schlangengleich umkreisen, graphisch besonders verstärkt (Abb. 19).

Doch ist es, wie Marjane Satrapi selbst betont hat, eine Geschichte, und diese basiert nun einmal auf den subjektiven Erfahrungen eines einzelnen Menschen.



Abb. 19: Sittenwächterinnen

Quelle: „Persepolis“, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2007, Timecode: 00:27:02 / 00:27:06

In Iran selbst wurde „Persepolis“ zuerst nicht gezeigt, Satrapi als Staatsfeindin betrachtet. „Der in Frankreich lebenden Autorin gehe es um die Verbreitung von kommunistischem Gedankengut, Anstiftung zu nichtehelichen Beziehungen, Aufwiegelung von Frauen zu übertriebenen Freiheitsforderungen.“¹

Doch nach dem großen Erfolg des Films konnte die Regierung es sich nicht erlauben, den Iranern einen iranischen Film, dem so viel internationale Aufmerksamkeit zuteil wurde, noch länger vorzuenthalten.

So durften am Ende zwei mal 60 Personen den Film in der Islamischen Republik offiziell im Kino betrachten, allerdings in einer um 20 Minuten gekürzten Fassung.²

¹ Fuchs, 2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

² vgl. Fuchs, 2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Die Verbreitung des Films auf dem Schwarzmarkt boomt natürlich, angesichts dieser Zensur. Auch im Libanon wurde der Film zunächst verboten, doch die Zensurbehörde musste ihr Verbot nach heftiger Kritik revidieren.¹

Unter den jungen Erwachsenen in Teheran löste der Film Diskussionen aus, es gibt die Kritik, dass der Film nur ein dunkles, gefährliches Iran zeigt, nicht aber wie es gegenwärtig ist.²

„Wer allerdings glaubt, er bekäme mit ‚Persepolis‘ einen Propagandafilm gegen das heutige Iran zu sehen, der irrt. Marjane Satrapi wirft zwar ihr privates Schicksal in die Waagschale, aber das Portrait, das sie von ihren Landsleuten zeichnet, ist eine Liebeserklärung.“³

Dies zeigt sich in vielen Sequenzen des Films, wie etwa bei den illegalen Partys, wenn Frau Nasin Angst um ihren Sohn hat oder der herzkranke Onkel einen Pass benötigt, um ins Ausland zu kommen. Sie zeigen den Zusammenhalt unter Familie, Freunden und Nachbarn und ihre Findigkeit selbst in Zeiten der Not. Auch der Ausflug ans Kaspische Meer mit der Großmutter spiegelt die Liebe zu Iran wieder.

Auch Gott selbst kommt im Film zu Wort und macht doch all zu klar, dass es „Persepolis“ nicht um die Schwarzzeichnung eines Landes und seiner Bevölkerung geht.

Es geht um die Menschen und ihr Verhalten, denn wie Gott in „Persepolis“ sagt, sind sie es, die sich gegenseitig schlimme Dinge antun. Nicht etwa die Religion, sondern die Gesellschaft ist es, die sich ändern muss. Satrapi selbst sagte:

„Ich lebe seit Langem nicht mehr in Iran, ich bin weit weg. Aber ich kann doch sagen, dass es unmöglich ist, in einer Gesellschaft, in der die eine Hälfte der Bevölkerung, die andere dominiert, eine Demokratie zu etablieren. Demokratie ist die Funktion einer rechtlichen Gleichheit verschiedener Gruppen, sei es in der Religion oder des Geschlechts. Und der größte Feind der Demokratie ist die patriarchale Kultur. (...) Wenn sie gezwungen werden, den Schleier zu tragen, fühlen Sie sich unterdrückt. Aber weil ich dieses Gefühl kenne, kann ich niemandem sagen: Nimm den Schleier ab. Ich möchte keinem meine Ansicht aufzwingen. Ich weiß doch gar nicht, was im Kopf einer religiösen Person unter dem Schleier vorgeht. Deshalb kann ich auch nicht sagen, ob es gut oder schlecht ist. (...) Ich meine, wir weltlich orientierten Leute sollten uns nicht fundamentalistisch gebärden.“⁴

1 vgl. Karich 2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
2 vgl. Fuchs, 2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
3 Platthaus 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
4 Mayer 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

„Persepolis“ schafft es auf jeden Fall die Menschen zu erreichen und bringt sie zum nachdenken und diskutieren.

Und so birgt der Film angesichts der aktuellen Ereignisse im Weltgeschehen und der daraus resultierenden Flüchtlingswelle ein unschätzbares Gedankengut.

„Mit den ersten Augenblicken einer Kindheit im vorrevolutionären Iran wird ein Schatzkästlein geöffnet, wie es Migranten so oft mit sich herumtragen. Und deren Inhalt sie nur selten teilen können, weil er sich im Allgemeinen in Übersetzungen zu verflüchtigen pflegt. (...) Es ist ein Film, der aus einem Guss ist und aus einem Herzen. Und vor dem sich – sofern stehende Ovationen auf einem Business-Festival als Maßstab taugen – eine Menge fremder Herzen öffnen.“¹

3.2 Der fantastische Mr. Fox (Fantastic Mr. Fox)

3.2.1 Der Film

Der 87-minütige, amerikanische Stop-Motion-Film, basierend auf dem gleichnamigen Kinderbuch von Roald Dahl, wurde von Kult-Regisseur Wes Anderson im Jahr 2009 realisiert.

Der Film handelt von einem Fuchs, welcher aus Rücksicht auf seine Familie, die Berufung zum Hühnerdieb aufgibt, dann aber beschließt heimlich ein letztes großes „Ding zu drehen“. Er bestiehlt die drei Großbauern Boggis, Bunce und Bean, ungeahnt der Konsequenzen, die sein Handeln für ihn, seine Familie und die Tiere in der Nachbarschaft hat (Abb. 20).

Das Kinderbuch „Fantastic Mr. Fox“ des norwegisch-walisischen Schriftstellers Roald Dahl, erschien im Jahr 1970, die deutsche Übersetzung im Jahr 1979.

Hier steht der Kampf gegen die drei Großbauern im Vordergrund, die kritische Haltung gegen ein von Geld und Gier bestimmtes System.

Der US-amerikanische Wesley Wales „Wes“ Anderson wurde 1969 in Texas geboren und arbeitet als Filmproduzent, Drehbuchautor und Regisseur. Mit „Der fantastische Mr. Fox“ führte er seine erste Regiearbeit bei einem Animationsfilm.

Für das Drehbuch arbeitete er mit Co-Autor Noah Baumbach zusammen.

Anderson und Baumbach mussten es schaffen, ein bekanntes und beliebtes, aber doch recht schmales Kinderbuch auf Spielfilmlänge zu strecken.

Am Handlungsstrang wurde wenig geändert, aber die Figuren und ihre Beziehungen komplexer ausgestattet.²

¹ Kothenschulte 2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

² vgl. Von Reden 2010, S. 17

So unterscheidet sich der Film trotz der Übereinstimmungen im Plot sehr stark von seiner Vorlage, denn anders als bei Dahl muss die Familie Fox nicht nur gegen die Übermacht ihrer Widersacher, den Großbauern, ankämpfen, sondern sich auch mit den innerfamiliären Strukturen und Spannungen auseinandersetzen.

„Der Filmmacher hat sich Roald Dahls Figuren so sehr zu Eigen gemacht, dass es schon beinahe unheimlich ist. Dazu passt dann auch, dass sich Anderson, der bisher nur Realfilme gedreht hat, mit der größten Selbstverständlichkeit der Möglichkeiten des Animationskinos bedient.“¹

Der Mut Andersons auf die „veraltete“ Stop-Motion-Animationstechnik zu setzen, hat sich bezahlt gemacht. Zwar hat diese Art der Animation durch Filme wie „Nightmare before Christmas“, „Coraline“ oder „Paranorman“ eine Art Wiederbelebung erfahren, doch sind die Animationen dieser Filme so glatt, dass man Computertechnik dahinter vermuten könnte.

Bei „Der fantastische Mr. Fox“ dagegen, agieren die Protagonisten staksig und ihr Fell bewegt sich unkontrolliert. Die künstliche Welt wird physisch greifbar und die Liebe zur Geschichte bei der aufwendigen Filmherstellung sichtbar.

Mithilfe von hunderten bis tausenden Puppen und Kulissen im Miniaturformat wurde eine farbenprächtige Fabelwelt erschaffen (Abb. 21).

Anderson selbst sagt zu seiner Entscheidung:

„Es war nicht so sehr der Wunsch, eine Ablehnung zu zeigen. Ich bin nur einfach nicht so angetan von der digitalen Ästhetik. Sie verführt mich nicht. Trickfilm dagegen verführt mich, ich fand ihn schon immer magisch. Wir benutzen beim Film ständig digitale Mittel, und man kann tolle Dinge damit machen, auch Avatar fand ich sehr beeindruckend. Aber diese Sachen sind nicht so magisch wie die Special Effects in Jean Cocteaus Filmen vor über 60 Jahren. Sie waren nicht zu durchschauen: Leute gingen durch Spiegel, die zu Wasser wurden, wie konnte das sein? Solche Effekte haben einen besonderen Charme.“²

Bei der Oscarverleihung 2010 wurde „Der Fantastische Mr. Fox“ als bester Animationsfilm und für die beste Filmmusik nominiert. Zudem wurde er mit dem Annie Award für das beste Drehbuch ausgezeichnet.

1 Westphal 2010

2 Von Rutenberg 2010

Min'Sek	Sequenzen
00'00	01. Exposition Titelvorspann, Gedicht über die Bauern / Mr. und Mrs. Fox stehlen Täubchen / In der Falle, Versprechen nie mehr zu stehlen.
04'21	02. Zwei Jahre später Baumbesichtigung / Dachs, Einführung Boggis, Bunce und Bean / Umzug in Baum, Cousin Kristofferson / Mr. Fox und Kylie / Ash und Kristofferson in Chemieunterricht.
16'22	03. Masterplan Phase 1 – 3 Boggis' Hühnerhof / Hühnchen für Mrs. Fox / Bunces Enten- und Gänsehof / Ash und Kristofferson bei Sport / Beans geheimer Weinkeller, Ratte / Krisensitzung Bauern / Attentat auf Mr. Fox, Abschuss Schwanz / In Fuchsbaum.
30'59	04. Zerstörung des Fuchsbaums Mr. und Mrs. Fox im Bett, Angriff auf Baum / Flucht unter die Erde / Mr. und Mrs. Fox / Bauern graben mit Bagger, Flucht tiefer unter die Erde / In Fluchthöhle / Bauern sprengen Fuchsbaum.
36'55	05. Belagerung Hofmitarbeiter belagern Wald / Mr. Fox und Dachs / Mrs. Fox und Ash / Unterirdische Grabung zu Bauernhöfen / Dachsbau (Flüchtlingslager) / Bean rastet aus.
43'41	06. Gefangennahme Fest in Dachsbau, Ash und Kristofferson / Unterspülung der Tunnel, Zerstörung des Dachsbau / Mr. Fox verabschiedet sich / Ratte, Kristofferson bei Bean / Kampf Mr. Fox und Ratte, Rattes Tod.
56'17	07. Alles-oder-nichts-Rettungsmission Trinkspruch Mr. Fox / Verhandlung für Austausch Kampf an Übergabepunkt / Mr. Fox, Kylie und Ash / Kristoffersons Befreiung / Beschuss, Flucht auf Motorrad / Wolf.
72'50	08. Drei Tage später Tiere gefangen in Kanalisation / Zugang zu Supermarkt / Mr. Fox' neuer Trinkspruch.

Abb. 20: Sequenzgrafik „Der fantastische Mr. Fox“

Eigene Darstellung

3.2.2 Problematik und gesellschaftliche Zusammenhänge

„Indem er uns ein tierisches Vergnügen beschert, findet dieser Film zu überraschenden Einsichten in grundlegende Bedingungen – des Menschseins.“¹

Auch „Der fantastische Mr. Fox“ erzählt von einem gesellschaftlichen System, welches von wenigen Mächtigen beherrscht und instrumentalisiert wird und davon, wie es ist in diesem System zu leben.

1 Kleingers 2010

„Der Stellungskrieg, den die drei Großbauern, die zugleich auch Großkapitalisten sind, zusammen mit ihren bezahlten Helfershelfern gegen die Familie Fox und alle anderen freilebenden Tiere führen, ist auch eine Schlacht der Weltanschauungen.“¹

Beispielhaft für das System Kapitalismus stehen die drei Großbauern Boggis, Bunce und Bean, welcher ganz klar der Böseste aber auch Tatkräftigste unter ihnen ist (Abb. 22). Er ist ihr Anführer und Zugpferd der vollkommen überzogenen Strategien Mr. Fox aus dem Weg zu räumen.

Die Tiere leben in einer „zivilisierten“ Gemeinschaft, in welcher es Zeitungen, Anwälte und Immobilienmakler gibt. Mr. Fox will unbedingt ein Baumhaus besitzen, da er sich in einer Erdhöhle arm fühlt (Abb. 23). Die Abhängigkeit von Erfolg und Reichtum sind also auch hier mehr als präsent.

„Doch diese Gemeinschaft fußt auf einem Sinn für und dem Bedürfnis nach Freiheit. Und genau diese Freiheit ist der eigentliche Feind der drei Bauern und des von ihnen getragenen Systems.“²

Vor allem spricht der Film aber vom sozialen Miteinander einer Familie. Sie ist eine der Grundfeste der Gesellschaft und wie in dieser Arbeit bereits festgestellt, der erste und wichtigste Grundstein für die Entwicklung sozialer Kompetenzen eines jungen Menschen. Die Beziehung zu Ash und seinem Vater Mr. Fox symbolisiert eine der wichtigen Botschaften dieses Films über das Zusammenleben in einer Familie.

Ash ist ein Außenseiter, er ist anders als die anderen, nur will Ash das nicht akzeptieren und sein Vater ihn aufgrund dessen nicht ernst nehmen.

„Immer noch ist Mr. Fox die Hauptfigur, und es geht um sein Problem, gleichzeitig wildes Tier und Familienvater sein zu müssen.“³

So stellt Mr. Fox sich und seinem Freund Kylie die Frage: „Wer bin ich?“, wortwörtlich im „existenziellen Sinn“, denn „wie kann ein Fuchs jemals glücklich sein ohne ein Hühnchen zwischen denn Zähnen“?

„Der fantastische Mr. Fox“ erzählt im Gegensatz zu „Unten am Fluss“ oder „Persepolis“ nicht allgemein über die existenziellen Probleme der Gesellschaft, er geht sehr viel mehr ins Detail. Er prangert ein System an, nämlich das des Kapitalismus, in dem die westliche Gesellschaft zu leben pflegt. Und er geht noch viel tiefer in das Innere der Gesellschaft, nämlich in ihre kleinste Form von Gemeinschaft, die Familie.

Desweiteren geht es darum als einzelnes, unbedeutendes Individuum in der Gesellschaft zu leben und zu „überleben“, denn auch das ist existenziell und wie Mr. Fox beweist, ohne soziale Kompetenzen kaum möglich.

1 Westphal 2010

2 ebd.

3 Seeßlen 2010



Abb. 21: Künstliche Fabelwelt

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:02:03 / 00:13:27



Abb. 22: Bean und die anderen Großbauern

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:08:16 / 00:43:24



Abb. 23: Menschengleiches Leben

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:04:34 / 00:09:48

3.2.3 Gestaltung der Botschaft

Wie in „Persepolis“ wird auch hier die Botschaft des Films mittels einer großen Portion Humor überbracht. Auch hier wird wieder deutlich, wie Regisseur Wes Anderson es geschafft hat trotz seiner eigenen Interpretation des Stoffes, ihren Ursprung zu wahren.

„Diese großartige Adaption trägt neben seiner Handschrift eben auch die seines ursprünglichen Autors. Der schwarze Humor des Films und seine extrem kritische Haltung gegenüber einer von Geld und Gier bestimmten Ordnung sind purer Roald Dahl.“¹

Vor allem die knackigen, ohne große Umschweife erzählten Dialoge tragen zur Leichtigkeit und dem Humor der Geschichte bei. Dies wird schon mit dem ersten Dialog des Films eingeleitet, wenn Mr. Und Mrs. Fox sich treffen, um gemeinsam einen „Täubchen“-Diebstahl zu begehen:

„Die Abkürzung oder den schönen Weg?“

„Nehmen wir die Abkürzung.“

„Oh, aber der schöne Weg ist landschaftlich viel schöner.“

„Ok, dann den landschaftlich schönen Weg.“

„Toll, und der ist sowieso n´ bisschen kürzer.“

Auch die Hintergründigkeit des Films wird vor allem durch die Dialoge transportiert. So etwa in der Sequenz, in welcher erst Ash und dann Kristofferson von einem Ast des Fuchsbaums in ein Wasserbassin springen. Ash buhlt um die Aufmerksamkeit seines Vaters, während Kristofferson diese ohne die kleinste Bitte erhält. Daraufhin sucht er die direkte Konfrontation im Gespräch:

„Würdest du sagen ich bin ein Athlet?“

„Was meinst du damit?“

Naja, weißt du ich halte mich für einen Athleten und manchmal habe ich das Gefühl, dass ihr mich nicht so seht.“

Darauf fragt Mr. Fox ganz direkt: „Was ist hier der Subtext?“ (Abb. 24).

Auch die Kameraeinstellung spielt dabei eine große Rolle, sie macht deutlich wie Ash versucht sich groß zu machen und direkt auf sich und sein Problem aufmerksam zu machen.

Die schnelle, zackige Erzählung der Geschichte unterstützt ebenso ihren Humor.

Dabei treten die gut gewählten Kameraeinstellungen wieder in den Vordergrund, wie etwa in der Sequenz, in welcher Mr. Fox und Kylie in Bunces Gänse- und Entenhof einbrechen. Das ganze Geschehen wird nur durch eine Einstellung erzählt, welche die Ahnungslosigkeit des Großbauern verdeutlicht und ebenso die Raffinesse von Mr. Fox (Abb. 25).

Gleichzeitig erzählt diese Sequenz von der perfekten Untergrabung des von den Mächtigen gut überwachten Systems.

1 Westphal 2010



Abb. 24: Ash

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:10:21 / 00:11:17



Abb. 25: Einbruch bei Buncle

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:19:50 / 00:19:58

Eine besondere Anspielung auf die Abhängigkeit des Kapitalismus selbst unter den Künstlern wurde in einer Sequenz eingebaut:

„Der von dem britischen Sänger Jarvis Cocker gesprochene Petey ist zwar Folk-Sänger und Songwriter, aber auch einer von Grobs Schergen. Einmal wagt er, am Lagerfeuer eine Ballade über Mr. Fox und seine fantastischen Taten zu singen, und wird dafür natürlich sofort von seinem Boss zurechtgewiesen, was er kommentarlos über sich ergehen lässt. Auch die Künstler sind abhängig vom Kapital und lassen sich von ihm instrumentalisieren.“¹

Die Entscheidung „Der fantastische Mr. Fox“ in der Stop-Motion-Technik zu erzählen, beeinflusst auch die Gestaltung der Botschaft auf besondere Weise.

„Wir sehen dieser Welt an, dass sie aus Materie besteht, nicht aus Berechnungen.“²

Zum einen gibt sie der Geschichte eine gewisse Bodenständigkeit und Greifbarkeit, unterstützt aber auch die anthropomorphe Präsenz der tierischen Protagonisten.

Ganz anders als bei „Unten am Fluss“ sind Mr. Fox und seine Freunde den Menschen und vor allem auch dem Rezipienten in Aussehen, Verhalten und Lebensweise unwahrscheinlich ähnlich.

1 Westphal 2010

2 Seeßlen 2010

Selbst wenn Mr. Fox mit seiner Familie artgerecht in einer Erdhöhle lebt, ist diese wie eine ganz normale menschliche Behausung eingerichtet (Abb. 23).

Die Gestaltung der Figuren als Zweibeiner mit Kleidung mit viel zu langen Gliedmaßen und ihre immer etwas staksige, eben offensichtlich puppenartige Animation unterstützt ebenfalls in vielen Momenten die wunderbare Komik des Films (Abb. 26).

Die Wildheit der menschlichen Tiere, welche in kleinen Momenten immer wieder durchkommt, etwa wenn Mr. Fox Pfandkuchen frühstückt oder sich mit dem Dachs streitet (Abb. 27), wird immer dann nicht gezeigt, wenn es ans Töten geht.

Zwar hört man das Knurren und Zähne fletschen und sieht das tote Geflügel im Maul von Mr. Fox und Co, doch findet dieser tiefste Instinkt nur Gestalt in der Vorstellungskraft des Rezipienten.

In der zivilisierten Gesellschaft müssen die Urinstinkte eben im Verborgenen bleiben.



Abb. 26: Humorvoller Einsatz der Stop-Motion-Animation

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:02:58 / 01:17:15



Abb. 27: Das wilde Tier

Quelle: „Der fantastische Mr. Fox“, Wes Anderson, 2009, Timecode: 00:05:38 / 00:09:09

Auch hier ist es wichtig die Charaktere als Solche zu betrachten, denn wie in den vorhergehenden Filmen auch, ermöglichen sie es der Botschaft des Films in den Rezipienten zu dringen.

Allen voran ist es natürlich Mr. Fox, der die Hauptkonflikte in der Geschichte trägt, sei es der Kampf gegen die kapitalistischen Großbauern oder der Kampf in seinem Inneren.

Die Figur Mr. Fox bringt vor allem eines auf den Punkt: Das Durchbringen einer Familie in einem vorbestimmten System ist ein ständiger Kampf.

Und die Tatsache, dass „das wilde Tier“ in ihm herauswill, ist ein wunderbares Symbol dafür, dass der Preis für das „Überleben“ in einem bestimmten System, einer bestimmten Gesellschaft oft der Verzicht auf die Verwirklichung des eigenen Selbst ist.

Mr. Fox kämpft dagegen an, er will vordergründig einfach er selbst sein, in einer Welt, in der alles so fest und starr geregelt ist, dass dies kaum noch möglich ist.

Nun ist es wie schon gesagt, nicht nur das System an sich, was ihn fesselt, sondern zu einem Großteil eben auch seine Familie.

Die Auferlegung von Verantwortung und Gebundenheit gegenüber anderer nehmen einen Teil der eigenen Freiheit und bringen Sorgen und Konflikte mit sich.

Das Mr. Fox es am Ende doch recht schnell schafft, seine egoistische Ader zu überwinden und endlich auch das Potenzial seines „andersartigen“ Sohnes zu erkennen und ganz nebenbei auch noch die machtbesessenen Großbauern zu überlisten, ist die Findigkeit und Schläue eines Fuchses – dieser lernt seine Lebenslektionen eben schneller als der gemeine Zweibeiner.

Das der fantastische Mr. Fox eben so „fantastisch“ ist, lässt die Authentizität seiner Figur und seiner Gefühlswelt vielleicht manchmal etwas schwanken, doch machen all seine so offensichtlichen Fehler ihn doch wieder greifbar.

Er stellt sich am Ende seiner größten Angst, welche nie die vor den Bauern war, sondern die vor einem Wolf. Es ist die Wildheit selbst, die er fürchtet, als ein „zivilisierter“ Fuchs.

Der Wolf ist das Sinnbild des Urinstinkts, des Ursprünglichen und auch der Natur, zu welcher die Zivilisation heute kaum noch Bezug hat und die ihr sogar Angst macht.

Mr. Fox schafft es eine Verbindung mit dieser Ursprünglichkeit herzustellen und wünscht dem Wolf viel Glück „da draußen“, er selbst kann und will nicht in diese Welt zurück.

Mr. Fox' Frau Felicity ist vor allem sein Halt und seine große Liebe. Ihr offenbart er die Wahrheit darüber, dass sie wilde Tiere sind und sie ist es, die ihn dazu bringt, seine Fehler einzusehen.

Sie gibt immer wieder Wahrheiten mit einem philosophischen Ansatz preis, etwa wenn sie mit Ash über das Anderssein spricht, und schafft es so Mr. Fox und auch Ash zum Nachdenken zu bewegen.

Von allen drei Großbauern ist Bean der machtbesessenste und aggressivste, wenn es darum geht, sein Apfelweimperium zu beschützen.

Dieser patriarchale, nach eigenen strengen Regeln lebende Mann, geht mit einer Brutalität und Rücksichtslosigkeit gegen Mr. Fox vor, die schon an Wahnsinn grenzt.

Ganz deutlich wird dies bei seinem Ausraster, nachdem ihm Mr. Fox wieder einmal überlistet hat und er alles kurz und klein schlägt, was sich in seiner Nähe befindet.

Dieser Mann symbolisiert die Skrupellosigkeit eines Systems, welches einzig und allein auf die Vermehrung und Schutz seines Gewinns ausgerichtet ist und dabei weder Land noch Leben respektiert.

Die Erzählung von Ash und Kristofferson, welche beide ein eigenes Leid mit sich herumtragen zeigt sehr viele menschliche Aspekte der sozialen Kompetenz und Kommunikation auf. Beide befinden sich noch in der Phase des Erwachsenwerdens und müssen sich auf ihre eigene Weise „selbst finden“.

Der Film zeigt, dass dabei der „Perfekte“ und der „Andersartige“ vielleicht nicht immer die gleichen Sorgen und Nöte haben und dennoch, dass beide Parteien sie haben. Und was passieren kann, wenn man sich zusammen tut statt sich alleine durchzukämpfen.

Die Musik spielt, wie auch bei den vorangegangenen Filmen eine große Rolle bei der Übertragung der Gefühlswelt des Films auf den Rezipienten.

Der Soundtrack von Alexandre Desplat schafft es gleichzeitig die Leichtigkeit des Films aber auch die Sensibilität der Emotionen und ausgesprochenen Wahrheiten einzufangen und zu verstärken.

Die Songs der Beach Boys, der Rolling Stones von Bobby Fuller oder dem bereits erwähnten Jarvis Cocker sind im Film präzise eingesetzt und bilden auch hier die Abrundung des Ganzen.

Der „fantastische Mr. Fox“ formuliert seine Botschaft am Ende ganz wörtlich: „Auf unser Überleben!“.

3.2.4 Filmwirkung

Eine Frage hat sich unter Kennern von „Der fantastische Mr. Fox“ doch immer wieder gestellt. Ist der Film nun eigentlich für Kinder oder für Erwachsene? Es ist eine Frage der doppelten Adressierung.

Wes Anderson beantwortete die Frage so:

„Als ich anfing, dachte ich, das wird ein Film für Kinder und für Familien. (...) Als Noah Baumbach und ich mit dem Drehbuch fertig waren, wirkte es allerdings eher wie ein Film für Erwachsene – obwohl nichts darin passiert, was für Kinder ungeeignet wäre. Die Frage ist eher, wie viel sie von der Handlung und den Witzen mitbekommen. (...) Ich denke, es ist vor allem ein Film für Erwachsene, aber ich habe auch schon gemerkt, dass viele Kinder den Film gern mögen. Ob einem dieser Film gefällt oder nicht, hängt glaube ich, eher von der Persönlichkeit und den Interessen ab als vom Alter. Es ist nun mal ein altmodischer Film, zumindest die Stop-Motion-Technik ist altmodisch. Manche Kinder interessieren sich grundsätzlich nicht für alte Sachen. Und der Film hat wenig Ähnlichkeit mit einem Computerspiel.“¹

1 Von Rutenberg 2010

Auch bei diesem Film verschwimmen die Grenzen des Zielpublikums ähnlich wie bei „Unten am Fluss“. Die emotionale Breite ist eine der Besonderheiten dieses Films, welche nicht zuletzt auch den liebevoll gebauten Puppen zu verdanken ist.

Ihre Dialoge sind zum Teil so schnell und philosophisch, dass für ein Kind nicht alles Gesagte wirklich zu verstehen ist, aber die Haptik und damit unmittelbare Nähe, welche der Puppentrick überträgt, spüren vor allem auch Kinder.

Anderson dazu in einem Interview:

„Neulich bin ich (...) in Paris in einem Krankenhaus aufgetreten, zusammen mit dem Schauspieler Mathieu Amalric, der Mr. Fox in der französischen Fassung spricht. Ein kleiner Junge im Publikum fragte uns: ‚Ist Mr. Fox echt?‘ Die anderen Kinder haben sich darüber kaputt gelacht. Aber Matthieu und ich haben uns kurz angeguckt, dann sagte Matthieu: Oui!“¹

Die komplizierten und doch so grundsätzlichen Themen, die „Der fantastische Mr. Fox“ aufgreift, werden mit einer Leichtigkeit behandelt, die den Rezipienten auf jeden Fall in stiller Freude und hoffnungsvoll hinterlässt, denn:

„Können die (irgendwie immer noch) wilden Tiere den Nachstellungen von drei fiesen Menschen-Bauern entkommen? Und kommen sie einer Lösung der philosophischen Grundkonflikte – Bestimmung und Freiheit, Individuum und Gesellschaft und so weiter näher? 1.) Ja 2.) Gegenfrage: Ist irgendjemand der Lösung der philosophischen Grundkonflikte überhaupt je näher gekommen?“²

1 Von Rutenberg 2010

2 Seeßlen 2010

Teil 4 Fazit

Den tatsächlichen wissenschaftlichen Beweis zu erbringen, dass der Animationsfilm einen sozial prägenden Einfluss auf den Rezipienten hat, ist in dieser Arbeit nicht gelungen. Doch ist es auch für die Filmwirkungs- und Medienwirkungsforschung eine schwierige Aufgabe, wissenschaftliche Belege für den tatsächlichen Einfluss des Films und der Medien allgemein zu erbringen.

Denn, wie bereits zitiert, sind es vor allem auch die soziologischen, politischen, ökonomischen und produktionstechnischen Bedingungen, mit denen der Rezipient den Film betrachtet und die seine Wirkung auf ihn beeinflussen.

Und dennoch kann aus den Untersuchungen der Filmbeispiele geschlossen werden, dass die Filme ganz klar Emotionen beim Rezipienten auslösen.

Desweiteren wird deutlich, dass durch die klare Vereinfachung die behandelten komplexen Themen viel besser aufzunehmen sind als beispielsweise durch das Lesen eines Fachartikels oder die Erforschung eines speziellen Themas durch verschiedene Medien.

Die Nähe der Animationsfilme zur modernen Propaganda ist zwar gegeben, aber durch die klaren Abstrahierungen und die Erzählung von Geschichten und nicht etwa Tatsachen, welche auf eine bestimmte Art dargestellt werden, sind die Animationsfilme frei vom Druck in eine bestimmte Richtung.

Hierbei spielt vor allem die bewußte Entscheidung der Regisseure, Geschichten zu erzählen, welche bewegen und nicht etwa eine bestimmte Meinung zu verbreiten, eine entscheidende Rolle.

Die Veränderung im Rezipienten selbst soll hier nicht durch eine vorgefasste Meinung erzeugt werden, sondern durch das Mitfühlen mit den Protagonisten der Filme.

Die Botschaft sind die Emotionen selbst und ebenso das Betrachten einer komplexen Problematik aus einem anderen Blickwinkel.

Die Erkenntnisse, welche durch diese Arbeit gewonnen werden konnten, bestätigen die Annahme, dass der Animationsfilm ein großes Potenzial als ein sozial aufklärendes und verbindendes Medium hat.

Gerne wäre ich noch genauer auf die einzelnen Filmbeispiele eingegangen, doch wäre dies weit über die Grenzen der zeitlichen und arbeitstechnischen Bedingungen hinausgegangen.

Auf der Basis dieser Arbeit könnte in der Zukunft eine Testreihe mit verschiedenen Rezipienten durchgeführt werden, um dem wissenschaftlichen Beweis für die Zunahme der sozialen Kompetenz näher zu kommen.

Die Erforschung dieses Themas hat mir sehr viel Spaß bereitet und ich konnte Kenntnisse gewinnen, welche mir bei der Durchführung eines neuen Animationsprojektes nützlich sein werden.

Quellenverzeichnis

Literatur

- **Ahren, Yizhak (Hrsg.) (1998):** *Warum sehen wir Filme? Materialien zur Filmpsychologie*, 1. Auflage, Aachen: Alano-Herodot-Verlag
- **Bernays, Edward (2014):** *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Deutsche Erstausgabe, 5. Auflage, Freiburg: Orange-Press
- **Bongers, Inge (1981):** *Watership Down – zum Mitträumen*, In: Volksblatt Berlin, 27.03.1981
- **Fuchs, Simon (2008):** *Zwanzig Minuten kürzer*, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.02.2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Goleman, Daniel (1996):** *EQ. Emotionale Intelligenz*, München: Carl Hanser Verlag
- **Heinrich, Karl (1963):** *Filmerleben. Filmwirkung. Filmerziehung*, Hannover: Hermann Schroedel Verlag KG
- **Huber, Andreas (1996):** *Stichwort: Emotionale Intelligenz*, 3. Auflage, München: Wilhelm Heyne Verlag
- **Karich, Swantje (2008):** *Zerreißprobe. Streit um „Persepolis“ im Libanon*, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.03.2008, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Korte, Helmut (1999):** *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag
- **Kothenschulte, Daniel (2007):** *Im Auge der Tigerin. Ein Punkgedicht das Trickfilmgeschichte schreibt: Marjane Satrapis „Persepolis“*, In: Frankfurter Rundschau, 22.11.2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Massing, Peter (Hrsg.) (1997):** *Gesellschaft neu verstehen. Aktuelle Gesellschaftstheorien und Zeitdiagnosen*, Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag
- **Mayer, Susanne (2007):** *Das Leben kann so mies sein. Trotzdem!*, In: Die Zeit, 22.11.2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Menzel, Roswitha (2001):** *Diplomarbeit im Fachbereich Animation Analyse der Wirkungsweisen von Werbefilmen und Social Spots*, Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“
- **Meyer, Torsten, etc. (Hrsg.) (2011):** *Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- **Moser, Heinz (2010):** *Einführung in die Medienpädagogik. Aufwachsen im Medienzeitalter*, 5. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- **Neugart, Peter:** *Watership Down*, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Platthaus, Andreas (2007):** *Die Mullahs sind doch nicht vom Himmel gefallen. Ein Gespräch mit der Comiczeichnerin und Trickfilmregisseurin Marjane Satrapi*,

In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.11.2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

- **Platthaus, Andreas (2007):** *Das Gottesstaat-Girl. Iran schwarzweiß doch ohne Vorurteil: Marjane Satrapis Trickfilm „Persepolis“*, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.11.2007, Pressedokumentation Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
- **Schenk, Michael (2002):** *Medienwirkungsforschung*, 2. Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck
- **Schloemann, Johan (2011):** *Kampf im Kaninchenstaat. „Unten am Fluss“*, 1978 von Martin Rosen, In: Süddeutsche Zeitung, 04.10.2011
- **Von Kanitz, Anja (2014):** *Emotionale Intelligenz*, 3. Auflage, Freiburg: Haufe-Lexware GmbH & Co. KG

Internet

- **Kleingers, David (2010):** *Neuer Wes-Anderson-Film: Diese Pelze gehen unter die Haut*, Online: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/neuer-wes-anderson-film-diese-pelze-gehen-unter-die-haut-a-694345.html> (Stand 15.05.2010 / Zugriff am 26.05.2015)
- **Matzkeit, Alexander (2013):** *Animierte Dokumentarfilme – Im Gespräch mit Annegret Richter*, Online: <http://realvirtuality.info/2013/10/animierte-dokumentarfilme-im-gespraech-mit-annegret-richter/> (Zugriff am 16.06.2015)
- **Pressemitteilung Gehirn und Geist (12/2007):** *Soziale Intelligenz. Wer ist sozial intelligent?*, Online: <http://www.spektrum.de/alias/soziale-intelligenz/wer-ist-sozial-intelligent/911391> (Stand 19.11.2007 / Zugriff am 26.05.2015)
- **Seeßlen, Georg (2010):** *Familie Fuchs philosophiert*, In: Die Zeit Nr. 20, Online: <http://www.zeit.de/2010/20/Film-Mr-Fox> (Stand 13.05.2010 / Zugriff am 26.05.2015)
- **Von Reden, Sven (2010):** *Ein Fuchs in der Midlife-Crisis*, In: Taz Kultur, Online: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%F05&F12%2Fa0160&cHash=fb3c0366bc> (Stand 12.05.2010 / Zugriff am 12.05.2010)
- **Von Rutenberg, Jürgen (2010):** *Der fantastische Mr. Anderson*, In: Zeitmagazin Nr. 20, Online: <http://www.zeit.de/2010/20/Uhren-Wes-Anderson> (Stand 12.05.2010 / Zugriff am 10.07.2015)
- **Westphal, Sascha (2010):** *Kritik der Filmstarts.de-Redaktion Der fantastische Mr. Fox*, Online: <http://www.filmstarts.de/kritiken/99887-Der-fantastische-Mr.-Fox/kritik.html>

Zitiert nach

- **Luhmann, Niklas / Fuchs, Peter (1989):** *Reden und Schweigen*, Frankfurt/M.)
- **Prof. Bernhard Wember:** *HDK-FB2 Gestaltung GWK*, Seminarpapier Filmgestaltung und Filmwirkung, WS 1997/98

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit in der Fachrichtung „Animation“ an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf selbstständig angefertigt und mich fremder Hilfe nicht bedient habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß veröffentlichtem oder unveröffentlichtem Schrifttum entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Potsdam, 05.08.2015

Ninett Dahnke