

Film in Diskussion

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **40 (1988)**

Heft 24

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Franz Derendinger

Wer hat Angst vor Roger Rabbit?

Zugegeben: Wer Cartoons nicht mag, wem ihre infantile Lärmigkeit und Hektik auf die Nerven geht, der ist schlecht beraten, wenn er sich diese verrückte Geschichte rund um Bugs Bunnys Nachfahren ansieht. Wer jedoch Zeichentrickfilme liebt, der kommt voll auf seine Rechnung, und sollte er obendrein geglaubt haben, diese anarchischen Parodien auf die Mechanik der Dingwelt liessen sich

parodistisch nicht mehr überbieten, dann wird er seinen Augen nicht trauen.

Wo hat man beispielsweise sowas schon gesehen: Roger Rabbit sitzt verdattert im Kühl-schrank, Vögel umkreisen sein leicht zerknautschtes Haupt, womit im Trickfilm gewöhnlich Benommenheit ausgedrückt wird. Da betritt auf einmal ein realer Regisseur die gezeichnete Szene und staucht das Kar-nickel zusammen, weil das Drehbuch *Sterne* vorgeschrieben hat, packt einen der Vögel beim Schwanz und schmeisst ihn zu Boden. Was in der Logik des Cartoons – also auf der als fiktional gekennzeichneten Ebene des Films – noch nicht einmal ein Gegenstand ist, sondern Zeichen für einen Zustand, das wird auf der «realen» Ebene gegenständlich genommen. Die Fiktion im Medium des Fiktionalen wird zur Realität im Feld des Realen; Wirklichkeit und Zeichen verschlingen sich, wodurch letztlich der Zeichencha-

rakter betont wird, der auch den Objekten anhaftet. Das ist weit mehr als ein Gag; das ist hintergründig, um nicht zu sagen abgründig.

Und es hat in Zemeckis neuestem Film *«Who Framed Roger Rabbit»* (ZOOM 20/88) Methode. Natürlich ist die Vermischung von Zeichentrick- und realen Sequenzen an sich nicht neu, doch noch nie bisher ist sie so durchdacht und mit solcher Konsequenz eingesetzt worden. Zwei Zeichensysteme, die völlig verschiedenen Logiken gehorchen, durchdringen sich hier: Die surreale Welt der Cartoons bricht sich an der «Realität», die ihrerseits von der Anarchie «Toon Towns» verstört und aufgebrochen wird. Die realen Sequenzen dienen den gezeichneten als Reflexionsmedium, insofern sie deren Künstlichkeit erst deutlich hervortreten lassen;

Anarchistische Parodie auf die Mechanik der Dingwelt: «Who Framed Roger Rabbit?».



gleichzeitig wird dieses Reflektionsmedium von dem, was es spiegelt, dermassen erfüllt, dass es selbst dessen Phantastik verfällt. Dadurch gewinnt Zemecki in der Tat eine neue Dimension; sein «Roger Rabbit» ist in einem Parodie und Überhöhung des Cartoons. Zudem bewirkt die konsequente Verschmelzung verschiedener Wirklichkeiten einen schlechterdings phantastischen Effekt: Man wunderte sich nicht, wenn einem beim Verlassen des Kinos die Familie Duck entgegenschattern würde.

Es gibt von Escher eine Lithographie, betitelt «Zeichnen»; auf diesem Bild zeichnet eine Hand, die aus einem Blatt Papier herausragt, ihr spiegelverkehrtes Ebenbild, von dem sie in gleicher Weise gezeichnet wird. Judge Doom, der Bösewicht in Zemeckis Film, entwirft aus der Perspektive der späten vierziger Jahre eine verkehrspolitische Vision, die den heutigen Realitäten in Los Angeles verteufelt ähnlich sieht. Doom erweist sich aber am Ende des Films selbst als «Toon», damit als eine Kreation eben dieses heutigen Los Angeles. Das reale Hollywood erscheint als Vision einer fiktiven Figur, die es selbst hervorgebracht hat; die Realität erweist sich als Hirngespinnst eines ihrer Hirngespinnste. Solche Verschlaufungen führen zu einem atemberaubenden Sturz ins Bodenlose; es geht uns nicht besser als Eddie Valiant, dem Bugs Bunny beim freien Fall vom Wolkenkratzer freundlich seinen Rettungsring überlässt.

Die Zeichen sind los, sind aus ihrem Getto ausgebrochen und ergiessen sich über die Welt. In der Logik von Zemeckis Hyper-*Cartoon* ist rundweg alles Fiktion, alles Zeichen; der Film bezieht seinen tieferen Reiz gerade aus der zielgerichtet eingesetzten Interferenz verschiede-

ner Codes. Wie zum Beispiel Zemecki die Figur eines *Série-Noire*-Helden in die surreale Trickfilmwelt hineinschraubt, das erinnert in der Anlage an jenen mönchischen Sherlock Holmes, den ein Semiotikprofessor auf die Reise durch eine mediävistische Symbollandschaft geschickt hat. Es versteht sich denn auch von selbst, dass ein solcher Mix von Zeichensystemen verschiedene Lesarten offen lässt. So wird ihn jeder, der sich den infantilen Spass am Nonsense bewahrt hat, einfach lustig finden; man kann darin aber auch einen differenzierten Ausdruck des Zeitgeistes entziffern. Nicht zuletzt in solchem Schillern zeigt sich dieses Werk auf der Höhe der Zeit, hält es der Zeichen- und Wunderwelt, in der wir leben, einen Spiegel vor – und das Spiegelbild, welches es uns präsentiert, ist in seiner irren Chaotik furchtbar komisch. ■

Matthias Bürcher

Einen anderen Film gesehen

Über Filmkritiken wird wohl selten Korrespondenz geführt, und ich halte sie eigentlich auch nicht dafür geeignet, da Filme persönlich und sehr verschieden angesehen werden können, ohne dass Kritiken darüber deswegen richtiger oder falscher wären. Nur staunte ich, als ich die Kritik zu «*Yasemin*» (ZOOM 19/88) nach dem Anschauen des Films noch ein zweites Mal las – ich hatte offensichtlich einen anderen Film gesehen als Samuel Helbling.

Der Film hat, wie geschrieben, eine schnörkellose Dramaturgie, und es erstaunte mich

deshalb, wie frei Helbling mit der Zeitdimension umgegangen ist:

- Von einer Geschichte zwischen Yasemin und Jan, soweit überhaupt davon die Rede sein kann, bekommt der Vater erst nach der Hochzeitsnacht Wind, weshalb sich das Drama in dieser Reihenfolge gar nicht zuspitzen kann.

- Der Vater sperrt Yasemin erst nach der Szene mit der Lehrerin ein; nach ihrem Besuch ist er verstört, aber gut gelaunt, als Yasemin nach Hause kommt, und er sperrt sie erst ein, als sie die Impotenz ihres Schwagers erwähnt, wenn er ihre Ausschaffung nachher auch mit dem Gerichtsurteil der Lehrerin begründet.

- Ob sie zum Flughafen fahren, ist mehr als offen, sagt doch der Vater auf den Einwand ihres Bruders, der Flughafen sei geschlossen, es gäbe andere Wege.

Warum mir diese Unterschiede wichtig sind? Nicht nur diese Filmkritik, auch andere überschlagen sich mit den Worten Liebesgeschichte, Liebesfilm, *Romeo und Julia*, die sich wegen den Verhältnissen nicht finden – offenbar verkauft sich der Film so besser, denn ein spannender und poetischer Liebesfilm interessiert allemal mehr als ein Problemfilm. Zweifel an der Geschichte sind trotzdem angebracht: Ich würde sagen, es ist überhaupt nicht sicher, ob Yasemin Jan unter anderen Verhältnissen überhaupt einen Blick zugeworfen hätte.

Die Analyse, was denn die Liebesgeschichte ausmacht, fehlt. Da ist eine Frau, die wird von einem Typen angemacht, der jede Frau legen kann, wie er sagt. Sie zeigt kein Interesse, aber er verfolgt sie weiter. Läuft mal nichts, da muss im Film eine Gefangenschaft inszeniert werden, die Frau in zurückgebliebenen Verhältnissen; erst da

beginnt sie in ihm das Tor zur Freiheit zu erblicken, der Prinz erlöst Dornröschen. Für sie, das müsste gesagt werden, bleiben eigentlich beide Situationen unbefriedigend, obwohl sie sagt, was es zu sagen gibt, und tut, was möglich ist: die kulturelle Einengung und ihre Frauenrolle darin, mit der sie allerdings umgehen kann – sie setzt sich auch immer wieder durch – und die deutsche Freiheit, die nicht viel mehr heisst als Frauen sind Freiwild.

Eine Filmkritik müsste auch das Verhalten von Jan und das Frauenbild, das hinter dieser «Liebesgeschichte» steht, hinterfragen. Oder genügt es heute wieder, dass Männer in Frauen verliebt sind, um letztere von ihrem Glück zu überzeugen? ■

KURZ NOTIERT

«Lokaltermin» löst «Heute abend in...» ab

wf. Werner Vetterlis erfolgreiche Sendung «Heute abend in...» wird durch die Sendung «Lokaltermin» abgelöst, die erstmals am 23. Februar 1989 im Fernsehen DRS ausgestrahlt wird. Sie dauert 90 bis 100 Minuten und geht jeweils am Donnerstag um 20.05 Uhr über den Bildschirm. Geleitet wird «Lokaltermin» vom ehemaligen «Karussell»-Präsentator Kurt Schaad, der seine heutige Tätigkeit als Moderator und Redaktor bei der «Tageschau» in beschränktem Rahmen weiterführen will. Als Reporter auf den jeweiligen Ausstationen wirken «Tageschau»-Moderatorin Ellinor von Kauffungen, Norbert Hochreutener von der TV-Bundeshausredaktion und Hans Rätz, der im «Kassensturz» Tips und Trends vermittelt. Der Innerschweizer Fernsehkorrespondent Beny Kiser wird Ko-Redaktor.

TV – kritisch

Urs Meier

Das verlorene Schaf

Biblische Gleichnisse als Fernsehspiele

Sind die neutestamentlichen Gleichnisse als Filmstoffe geeignet? Vieles scheint darauf hinzuweisen. Doch eine vorschnelle Bejahung der Frage dürfte bald in Sackgassen führen. Ob die sechs kurzen Fernsehspiele der Reihe «Gleichnisse», die von den TV-Anstalten Südwestfunk (SWF/ARD), Österreichischer Rundfunk und Fernsehen DRS produziert wurde, solchen Sackgassen durchwegs zu entgehen vermochten, wird man erst nach Abschluss der Sendereihe beurteilen können. Bis zum Redaktionsschluss konnte nur der Schweizer Beitrag vorvisioniert werden, die übrigen ab Ende Januar im Fernsehen DRS ausgestrahlten Folgen werden in ZOOM 2/89 besprochen.

Das Fernsehen DRS eröffnet die Reihe am Heiligen Abend mit dem eigenen Beitrag «Das verlorene Schaf» von Beat Kuert. Kuert hat für seinen Gleichnisfilm eine originale Umsetzung gefunden. «Das verlorene Schaf» hebt sich zunächst formal, dann aber auch in der Art der Auseinandersetzung mit der biblischen Vorlage von der in sich schon vielfältigen Reihe nochmals ganz deutlich ab.

Beat Kuert erzählt das wenige Zeilen lange Gleichnis (Matthäus 18, 12–14) als wortlose Geschichte. Seine Mittel sind die intensiven Bilder aus der Provence, Hell-Dunkel-Kontraste und die Farbsymbolik, eine Kameraführung mit fast überdeutlicher Zeigewirkung (Reinhard Schatzmann), eine im ganzen «choreografiert» wirkende Regie, die starke Präsenz einer Frau (Myriam Naisy) und eines Mannes (Maurice Aufair) in den Hauptrollen und die Musik (Arvo Pärt, John Cage, Meredith Monk, Francis Poulenc).

Und so etwa sieht Kuerts Geschichte aus: Auf einem rauhen Provence-Hügel sind kauernde Gestalten an der Arbeit. Sie sammeln Steine ein, und sie sind ganz mit getrocknetem Lehm und Staub bedeckt. Ein Aufseher pfeift sie zu seinem Camion und heisst sie aufsteigen. Eine Frau, sie ist erschöpft, schafft es nicht, auf die Ladebrücke zu klettern. Zwar wollen die andern ihr helfen, aber zu ungeschickt und unentschlossen. Das Lastwägelchen fährt weg, und die Frau bleibt auf der staubigen Erde liegen. Die graubraunen Gestalten kommen bei ihrer Behausung an, setzen sich an langen Tischen zum Essen. Der Aufseher, so scheint es, sorgt väterlich für sie. Die irdigen Wesen haben keine individuellen Züge. Sie bilden eine Herde. Der Aufseher bemerkt das Fehlen der Frauengestalt. Auf sein Pfeifen regt sich nichts.