

THEORETISCHE GRUNDLAGEN ZUR FILMANALYSE

MODUL 1: Bildkomposition

„Mathieu Kassovitz s'est cependant approprié avec succès cette oeuvre de commande. Sa mise en scène dénuée d'effets trop visibles est remarquable. Il n'a rien à envier aux plus grands spécialistes du cinéma d'action hollywoodien, magnifiant la nature par d'amples mouvements de caméra et des vues d'hélicoptère. Il parvient en filmant la montagne et les glaciers à donner un souffle épique au destin des deux flics. L'ensemble des décors est d'ailleurs particulièrement soigné et donne un aspect singulier au film.“ (Quelle: Cinezine „Ecran Noir“)

Warum sollte man bei der Filmanalyse über Bildkomposition nachdenken?

Die bewegten Bilder lassen leicht vergessen, dass das Medium Film auf der kleinsten Einheit, dem Einzelbild, beruht, das, wenngleich es durch Bewegung im Bild und durch Bewegung der Kamera in seiner Aussage schnell Veränderungen unterliegt, bereits die Wahrnehmung des Zuschauers lenkt. Jedes Bild gestattet uns nur die Wahrnehmung eines **Ausschnittes** der Wirklichkeit in dem von der Kamera vorgegebenen **Rahmen**.

Die Einstellungsgröße

Die Einstellungsgröße, d.h. die Größe des Ausschnittes im Verhältnis zur Bildfläche, bestimmt, ob das/die zu betrachtende Objekt/Person innerhalb eines Umfeldes oder nur als ein Teil von einem nur zu erahnenen, aber nicht sichtbaren Ganzen erfasst werden kann.

Die folgenden drei Bilder sollen dieses Verhältnis zwischen Rahmen und Ausschnitt verdeutlichen.

		
<p>Das erste Bild vermittelt einen Gesamteindruck. Die Pyramide im Hintergrund ist ganz im Bild zu erkennen und gibt einen räumlichen Kontext vor.</p>	<p>Im zweiten Bild sind dagegen nur die Schrägen der ansteigenden Pyramidenwände zu erkennen: Ohne Zusammenhang können diese nicht als solche erkannt und gedeutet werden. Sie strukturieren lediglich das Bild. Sie lenken die Wahrnehmung auf eine außerhalb des Rahmens liegende Spitze, so dass die Sphinx erhöht wirkt.</p>	<p>Im dritten Bild ist die Pyramide nur noch eine dunkle Hintergrundfläche, von der sich die Sphinx abhebt. Der Kopf allein dominiert das Bild.</p>

Die optische Mitte I

Innerhalb des Rahmens ist also die Anordnung der Objekte – Personen, Requisiten, Dekor – von Bedeutung. Wie in der Malerei, kann die Komposition des Bildes, Raumverhältnisse schaffen (eine Diagonale suggeriert Raumtiefe, je nach Ausrichtung - aufsteigend oder absteigend – auch die Konnotation Aufstieg und Abstieg). Grundlegend ist hierbei die sogenannte „optische Mitte“ des Bildes, die leicht über der Bildmitte liegt.

Bildkomposition – Grundlagen I

Die Bildkomposition ist ein Arrangement von zwei oder mehr Elementen innerhalb einer Einstellung, von denen eines alle anderen dominiert. Wie positioniert man die Personen und Objekte im visuellen Raum einer Einstellung, so dass der gewünschte Effekt beim Zuschauer erzielt wird? Die klassischen Regeln der Bildkomposition geben hier Aufschluss:

1. Einstellungen mit einem genau in die Mitte gestellten Objekt oder Person wirken auf den Zuschauer eher spannungsarm und statisch. Ein höher oder tiefer im Bildrahmen liegendes Objekt macht eine Einstellung interessanter. Deswegen werden Personen, die in einer Einstellung im Profil zu sehen sind, meistens an den linken Rand des Bildes positioniert, damit die Blickrichtung durch mehr Raum aufgewertet wird.
2. Eine Einstellung, in der zwei Objekte oder Personen gleichmäßig im Bild verteilt sind, wirkt meistens uninteressant und langweilig.
3. Personen, die der Kamera zugewandt sind, wirken auf den Zuschauer dominanter als Personen, die der Kamera den Rücken zukehren.

Bildkomposition – Grundlagen II

4. Sind Objekte und/oder Personen etwa von gleichgroßem Interesse in einer Einstellung, so ist das am dominantesten, das sich von den anderen oder von seiner Umgebung am meisten (durch Größe, Farbe, Struktur oder Form) unterscheidet.
5. Wenn alle Faktoren zweier Objekte oder Personen übereinstimmen, so ist dasjenige dominanter, das zentraler im Bild positioniert ist.
6. Viele Mathematiker und Maler waren und sind der Meinung, dass die ästhetisch wichtigsten Punkte eines Bildes durch den Goldenen Schnitt bestimmt werden.
7. Wie eine Zeile in einem Buch liest man ein Bild in unserem Kulturkreis von links nach rechts.

Bildkomposition – Element Linie

Das Verhältnis zwischen Objekten kann demnach durch Linien (Bäume, Tischkanten o.ä.) zum Ausdruck gebracht werden: Eine Trennung kann durch solch eine Linie suggeriert werden oder auch eine Verbindung zwischen Personen hervorgehoben werden. So ergeben sich geometrische Flächen und Linien, die in Verbindung mit der denotativen Ebene zusätzliche Konnotationen erhalten. Weitere Sinnzuweisungen können durch Größenverhältnisse, Lichtakzente (siehe Einheit zum Licht) und Farbgestaltung erfolgen. (Weitere Erklärungen finden sich bei Knut Hickethier, S.50-52.)

Bildkomposition – Bildtiefe

Bilder sind zweidimensional, müssen aber die Illusion eines dreidimensionalen Raumes schaffen. Bildtiefe kann ebenfalls durch Linien und durch Größenverhältnisse zwischen Objekten suggeriert werden.

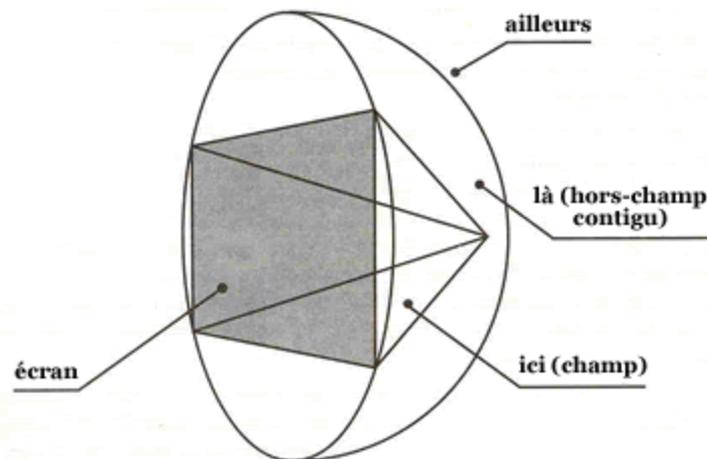
Bildkomposition – Narrativer Raum I

Jeder Film schafft seine eigene Welt. Dies bedeutet, dass Filme zwar Ausschnitte aus der Realität abbilden, sie aber eine eigene Raumlogik schaffen. Durch die Erzählung wird eine Vorstellung von einer Welt geschaffen: Räume, in denen die Objekte angeordnet sind und sich die Figuren bewegen können.

Diese Vorstellung wird dadurch hervorgerufen, dass Teile der Filmwelt gezeigt werden und in der Vorstellung des Betrachters laufend zusammengesetzt und darüber hinaus ergänzt werden. So entsteht ein narrativer Raum (siehe Hickethier, S.82-84). → offene versus geschlossene Form des Bildes

Bildkomposition – Narrativer Raum II

Es können demnach verschiedene Raumebenen und die Verhältnisse zwischen Raum und Ton unterschieden werden.



aus: Gardies, André: L'espace au cinéma. Paris, 1993, S. 35.

Zunächst gibt es den auf der Leinwand sichtbaren Raum („on“). Dieser Raum kann durch Blicke, Bewegungen oder Töne aus einem anderen Raum, mit einem Kontinuum von Räumen verknüpft werden.

Sieht man beispielsweise eine Person im „on“ (auf der Leinwand sichtbar) am Tisch sitzend eine Zeitung lesen und das Telefon, das aber nicht sichtbar ist, klingelt, so verweist dieser Klingelton auf das Telefon in einem angrenzenden Raum, noch außerhalb des sichtbaren Bildausschnittes („off“), der aber sichtbar werden kann. Er ist Teil des narrativen Raums, in dem sich die Person bewegen kann.

So können sich der Raum im „on“ und der Raum im „off“ beständig abwechseln. (Hickethier unterscheidet hier zwischen „mechanischem Raum“ = on und „narrativem Raum“ = off.) Sie stellen innerhalb des Films mögliche Räume dar, in denen sich Handlung vollziehen kann. Darüber hinaus ist ein Raum denkbar, in dem sich die handelnden Personen nicht bewegen können, der aber in Bezug steht zu dem narrativen Raum. Gardies spricht vom „ailleurs“, von einem „jenseits“ des narrativen Raums. Ein allwissender Erzähler, der selbst nicht Teil der Handlung ist, könnte sich in diesem Raum befinden.

MODUL 2: Beleuchtung

„Cet élément nostalgique, c'est l'aspect très soigné des images qui en est le principal porteur. Le film semble entièrement tourné avec des lentilles au filtre particulier, tamisant les sources d'éclairage de manière à faire baigner l'image dans une teinte très lustrée, d'un argenté diffus, donnant une sorte d'éclat brillant aux teintes grises et bleuâtres qui y dominant. C'est une technique qu'emploiera Fassbinder à meilleur escient dans Le secret de Veronika Voss, où cet éclairage diffus exprime, dans les flashbacks relatifs à la gloire passée de l'actrice (et toutes les scènes où elle se sent à nouveau comme une Grande Star), la nostalgie biaisée par laquelle elle éprouve désormais ces souvenirs. Ici, ce choix esthétique n'appuie aucunement l'effet d'une subjectivité du regard, ce qui rend ce vernis si particulier plus racoleur qu'autre chose, comme si l'époque du Nazisme était aussi celle des Lumières. C'est pourquoi Lili Marleen n'est pas, loin de là, le constat le plus lucide qu'ait dressé Fassbinder d'un chapitre particulier de l'histoire de son pays.“ (Quelle: Magazine „Hors Champ“)

Lichtgestaltung – Einführung

Wichtiger Bestandteil der Bildkomposition ist der Einsatz von Licht, denn Licht und Schatten bilden Flächen, Linien, Kontraste, setzen Akzente, die zur Komposition eines Bildes wesentlich beitragen.

Die Art und Weise, wie eine Person oder ein Objekt beleuchtet wird, entscheidet maßgeblich über die Stimmung und Aussage einer Einstellung. Grundsätzlich unterscheidet man zwischen

Naturlicht, d.h. Tages- bzw. Sonnenlicht und Kunstlicht. Das Licht kann motiviert, d.h. die Lichtquelle (Lampe auf dem Tisch, einfallendes Licht durch Fenster etc.) ist in der Einstellung erkennbar, oder unmotiviert sein. In beiden Fällen wird das Licht durch Scheinwerfer künstlich hergestellt. Einige Filme, wie die sogenannten Dogma-Filme der letzten Jahre, stellen einen Sonderfall dar (z.B. Das Fest, Dänemark 1997, Thomas Vinterberg), bei denen eine Regel besagt, dass nur das Naturlicht und reale Lichtquellen, die nicht von Scheinwerfern unterstützt werden, gebraucht werden dürfen. Bis in die 60er Jahre verfügte das Filmmaterial noch nicht über ausreichende Empfindlichkeit, weshalb eine gute Ausleuchtung der Einstellungen unerlässlich war.

Aber auch heute spielt die Lichtgestaltung eine große Rolle für die Bildkomposition.

Theoretische Grundlagen I: Beleuchtungstypen

Dem Regisseur stehen grundsätzlich folgende Möglichkeiten zur Verfügung, um ein Objekt oder eine Person in einer Einstellung zu beleuchten:

Das **Vorderlicht**: Hier wird das Objekt oder die Person genau aus der Richtung der Kamera beleuchtet, wodurch für den Zuschauer praktisch keine Schatten erkennbar werden und das Objekt oder die Personen „flach“, d.h. ohne Profil, charakterlos und in der Regel langweilig wirken.

Das **Gegenlicht**: Hier wird die Lichtquelle so positioniert, dass sie direkt auf die Kamera gerichtet ist. Das Gegenlicht wird nur dann benutzt, wenn ein Objekt oder eine Person zwischen Kamera und Lichtquelle stehen, weil sie die Kamera sonst blenden würden. Diese Art der Beleuchtung wird häufig bei Kuss-Szenen (z.B. vor einem Sonnenuntergang) benutzt, damit der Zuschauer nur die Silhouetten der Protagonisten erkennen kann, um so der Einstellung etwas Magisches fast Mythisches zu geben. So eignet sich das Gegenlicht auch für den Auftritt eines Engels, oder einer anderen mythischen Gestalt.

Das **Seitenlicht**: Hier wird das Objekt oder die Person von der Seite beleuchtet. So können sehr gute dramatische **Chiaroscuro-Effekte** erzielt werden. Die Chiaroscuro-Beleuchtung (aus dem Italienischen, chiaro = hell und oscuro = dunkel) hat sich die Hervorhebung von Licht und Schatten zur Aufgabe gemacht. Sie wird oft als Synonym für den Low-Key-Stil benutzt.

Das **Oberlicht**: Hier werden Objekte oder Personen von oben beleuchtet, wodurch diese kleiner wirken. Sie werden sozusagen vom Licht „heruntergedrückt“.

Das **Unterlicht**: Hier werden Objekte oder Personen von unten beleuchtet, so dass diese unheimlich und dämonisch auf den Zuschauer wirken.

Das **Glanzlicht**: Hier wird ein ganz bestimmter Ausschnitt einer Einstellung beleuchtet. Oft werden zum Beispiel nur die Augen einer Person, oder ein besonderer Gegenstand, der hervorgehoben werden soll, beleuchtet.

Lichtgestaltung – Theoretische Grundlagen II: Beleuchtungsstile

Jeder Regisseur hat einen eigenen Stil bei der Lichtgestaltung seiner Filme. Der französische Regisseur Jean Pierre Melville war zum Beispiel für seine dramatische und sehr spezielle Lichtgestaltung (z.B. werden die Augen häufig durch ein Glanzlicht besonders hervorgehoben) bekannt. In der Filmanalyse unterscheidet man hauptsächlich zwischen drei Stilrichtungen:

1. Der **Normalstil**: Hier entsteht der Eindruck einer „gleichmäßigen Ausleuchtung“, d.h. alle Objekte oder Personen in dieser Einstellung werden so beleuchtet, dass der Zuschauer den Eindruck erhält, die Bilder entsprächen seiner „realen“ Wahrnehmung, so dass er die Beleuchtung als „normal“, als realitätsnah empfindet. Dieser Beleuchtungsstil trifft auf der erzählerischen Ebene keine zusätzliche Aussage, denn er nimmt keine Wertung vor und räumt der Handlung im Bild somit einen größeren Stellenwert ein.

2. Der **High-Key-Stil**: Hier werden alle Objekte und Personen überdeutlich erkennbar gemacht. Dieser Stil zeichnet sich durch sehr hell ausgeleuchtete Räume aus. Bei diesem

Beleuchtungsstil entstehen fast keine Schatten, wodurch eine freundliche Stimmung und ein Gefühl von absoluter Transparenz hervorgerufen werden. Positive Emotionen wie Glück, Hoffnung und Leichtigkeit sind seine Merkmale. Dieser Stil wird besonders häufig in Hollywood-Komödien benutzt.

3. Der **Low-Key-Stil**: Hier werden alle Objekte und Personen wenig ausgeleuchtet, so dass sie oft undeutlich und schemenhaft erscheinen. Ausgedehnte, wenig oder gar nicht durchgezeichnete Schattenflächen sind ein Merkmal des Low-Key-Stils. Er ist geeignet für dramatische Situationen, geheimnisvolle oder kriminelle Ereignisse. Er wurde insbesondere im expressionistischen Film, im Film Noir und in den Autorenfilmen der 70er und 80er Jahre eingesetzt.

MODUL 3: Die Einstellungsgröße im Kontext

Die Einstellung ist die kleinste filmische Einheit. Sie umfasst das zwischen Öffnen und Schließen der Blende des Objektivs der Kamera belichtete Filmmaterial, eine einzige Aufnahmeeinheit. Im fertigen Film besteht die Einstellung aus dem Filmstreifen zwischen zwei Klebestellen, mit Hilfe derer sie im Prozess der Montage mit den vorhergehenden und folgenden Einstellungen verbunden wurde. Eine Einstellung ist gekennzeichnet durch ihre Länge/Dauer, den Winkel der Kamera zum gefilmten Objekt, die eventuelle Bewegung der Kamera, die Tiefenschärfe des Bildes, die materiellen Eigenschaften des Bildmaterials (Körnung, Farbe oder schwarz-weiß), die Bildkomposition sowie durch ihre Größe in Bezug zum gefilmten Objekt.

Diese Einstellungsgrößen bestimmen das Verhältnis der im Bild dargestellten Objekte zum Rahmen des Bildes. Die bekannten Bezeichnungen – Weit / Totale / Halbtotale / Halbnahe / Amerikanisch / Nah / Groß / Detail – orientieren sich dabei an der Darstellung von Personen und beziehen sich auf den Raum, den eine dargestellte Person im Bild einnimmt. Es handelt sich dabei um Orientierungsgrößen, keine absoluten Werte, so dass nicht immer jedes Bild eindeutig einer Einstellungsgröße zugeordnet werden kann. Weit / Totale / ... sind allerdings wichtige Elemente zur Analyse eines Films und erleichtern die Kommunikation über die Bilder, z.B. zwischen den Filmschaffenden am Set.

Die Einstellungsgrößen lenken und steuern die Wahrnehmung der Bilder durch den Zuschauer. So sind die „kleineren“ Einheiten (Detail / Groß / Nah / Amerikanisch / Halbnahe) eher personen- und handlungsbezogen, während die „größeren“ (Halbtotale / Totale / Weit) eher raum- und situationsbezogen sind. Sie schaffen Nähe oder Distanz des Zuschauers zum gezeigten Objekt. Eine sehr nahe Einstellung kann z.B. eine fast intime Komplizität zwischen dem Protagonisten eines Films und dem Zuschauer herstellen, in der auch kleinste emotionale Regungen des Gesichts wahrgenommen werden können.

Die Analyse und Interpretation einer Einstellungsgröße sollte im Kontext einer Filmsequenz erfolgen, da sie vor allem in Verbindung mit anderen verwendeten Einstellungsgrößen an Bedeutung gewinnt.

MODUL 4: Kameraperspektive – Grundlagen I

„...Brillante adaptation du roman de Zola qui a été modernisé : une caméra sans cesse en mouvement et constamment inventive. L'Herbier multiplie les tours de force. Jean Dreville a réalisé un documentaire sur le tournage de ce film...“ (Jean Tulard: *Guide des films A à K*. Paris, 1990.)

Die Empfindungen des Zuschauers beim Sehen eines Filmes kommen nicht zufällig zu Stande. Sie werden durch eine Reihe von filmsprachlichen Mitteln gelenkt, darunter auch Kameraperspektive und Kamerabewegung, die maßgeblich daran beteiligt sind, welcher Eindruck und welche Gefühle beim Zuschauer hervorgerufen werden. So vermittelt zum

Beispiel eine Aufnahme aus der Hand (Aufnahmen, bei denen die Kamera direkt in der Hand gehalten wird) oder von der Schulter einen Eindruck von Authentizität, da es eine Präsenz des Kameramannes in unmittelbarer Nähe und direkte Wahrnehmung des Geschehens suggeriert. Solche Assoziationen sind durch Sehgewohnheiten vorgegeben, die eine Verbindung zu Nachrichtenbeiträgen oder Amateuraufnahmen herstellen. Werden z.B. in einem Kriegsfilm die Soldaten auf einem Schlachtfeld mit einer Handkamera verfolgt, so wird dies getan, um dem Zuschauer das Gefühl zu geben, er wäre selbst am Kriegsgeschehen beteiligt. Regisseure nutzen dieses Vorgehen, um diesen Sequenzen einen ungeschliffenen und/oder dokumentarischen Ausdruck zu verleihen und somit beim Zuschauer den Eindruck von Authentizität des Geschehens zu erwecken.

Kameraperspektive – Grundlagen II

Verändert man die Perspektive, aus der ein Objekt gezeigt wird, so verändert sich auch die Wahrnehmung dieses Objektes, d.h. der Eindruck beim Betrachter, den er von den „Eigenschaften“ des Objektes erhält, hängt von der vorgegebenen Perspektive ab, aus der er das Objekt wahrnehmen kann. So entsteht beim Betrachter beispielsweise der Eindruck, dass ein Objekt, das aus einer Perspektive gezeigt wird, als würde es von unten betrachtet werden, größer erscheint als es tatsächlich ist. Im umgekehrten Falle erscheint ein Objekt von oben betrachtet kleiner und unscheinbarer. Solche perspektivabhängigen Wahrnehmungen können auch entsprechende Assoziationen beim Betrachter wecken. Die Perspektive von unten, die ein Objekt größer erscheinen lässt, „zwingt“ den Betrachter, das Objekt so wahrzunehmen, dass das Objekt größer erscheint, als er selbst. Dies kann, je nach Kontext, Respekt oder Angst vor dem Objekt wecken.

Man kann fünf unterschiedliche Kameraperspektiven unterscheiden:

die **Normalsicht** (auch Neutrale genannt), die **Untersicht**, die **Aufsicht**, die **Vogel-** und die **Froschperspektive**.

Kameraperspektive: Sonderfall: Subjektive Perspektive: Bei der subjektiven Perspektive nimmt die Kamera die Position einer Person des Geschehens ein. Meistens wird aus Augenhöhe dieser Person gefilmt, denn so erhält der Zuschauer den Eindruck, die Handlung aus der Sicht dieser Person zu verfolgen. Damit nimmt der Zuschauer dieselbe Position wie die einer der handelnden Personen ein. Die Subjektivität kann in jeder beliebigen Kameraperspektive erreicht werden, d.h. dass es sich z.B. bei einer Vogelperspektive um eine subjektive Perspektive handeln kann, wenn z.B. ein Mann aus dem Fenster eines Hauses schaut und die Kamera dies aus seiner Perspektive filmt.

Kamerabewegung – Grundlagen

In der Filmanalyse unterscheidet man hauptsächlich zwischen drei Kamerabewegungen:

1. Dem **Schwenk**
2. Dem **Zoom**
3. Der **Kamerafahrt**

Keine Kamerabewegung wird grundlos vollzogen. Die häufigsten Gründe für den Einsatz einer Kamerabewegung sind:

1. Das Verbinden von Orten, Objekten und Personen. Die Verbindung ist räumlicher und/oder kausaler Natur.
2. Die Abnahme bzw. die Zunahme der Beteiligung des Zuschauers am Geschehen zu steuern. Eine Kamerabewegung, die ein Objekt/Person in den Mittelpunkt rückt oder einen Zusammenhang zwischen mehreren Objekten/Personen herstellt, lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf dieselben und erhöht dadurch seine Beteiligung am Geschehen.

MODUL 5: Montage – Grundlagen I – Definition

„En 1959, sur un sujet de François Truffaut, inspiré d'un fait divers, il élabore *A bout de souffle*, l'histoire d'un jeune homme sans attaches qui vole une voiture, tue un motard, connaît l'amour, est poursuivi et meurt bêtement. Dans ce premier film, Godard propose une lecture critique du thriller américain. Le caractère sans complexes du personnage, interprété par Jean-Paul Belmondo, le montage heurté du film, ses nombreux faux raccords, la vision quasi documentaire de la capitale qui s'en dégage focalisent l'attention de la critique sur le nom de Godard.“ (Quelle: *arte* Jean-Loup Passek: *Dictionnaire du Cinéma J-I*. Larousse-Bordas, 1998.)

Aumont definiert die Montage folgendermaßen: „Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou l'assemblage de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée.“

Ausgehend von dieser Definition lassen sich einige grundlegende **Funktionen** von Montage festhalten:

- **narrative Funktion**: Die Anordnung der Einstellungen und Sequenzen nach kausalen und temporalen Gesichtspunkten.

- **expressive Funktion**: Durch die Anordnung der Abfolge von Einstellungen ergeben sich in ihrer jeweiligen neuen Kombination zusätzliche Bedeutungen.

Diese erzähltechnischen Funktionen lassen sich auf der technischen Ebene weiter unterteilen:

- **syntaktische Funktion**: Die Festlegung der Abfolge der einzelnen Einstellungen.

- **semantische Funktion**: Das Zusammenfügen oder Trennen von Einstellungsabfolgen mit dem Ziel, weitere Bedeutungsebenen zu schaffen.

- **rhythmische Funktion**:

1. zeitlich: Bestimmt die zeitliche Abfolge von Ton und Bild.

2. plastisch: Anordnung von plastischen Elementen und von Licht innerhalb des Rahmens (auch innere Montage genannt).

Montage – Grundlagen I

Bereits seit den Anfängen des Kinos debattieren Regisseure und Filmkritiker über die Aufgaben des neuen Mediums: Für manche ist die primäre Aufgabe des Films die Abbildung der Realität, für andere hingegen kann und soll der Film eine andere, eigene Wirklichkeit schaffen. Zu Beginn des Films waren es die Brüder Lumière, die alltägliche Momente auf der Leinwand festhielten, so z.B. mit dem Film *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), der die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof zeigt. Den Zuschauern, für die die Wahrnehmung bewegter Bilder eine Neuheit war, waren diese filmischen Bilder so echt, dass der scheinbar auf sie zufahrende Zug die Angst weckte, überrollt zu werden, so dass sie instinktiv auswichen.

Der Effekt der Wirklichkeit durch die Abbildung der Realität führt dazu, dass die Grenze zwischen Wirklichkeit und deren Darstellung auf der Leinwand zunächst verschwimmt. Mit der zunehmenden Gewöhnung bleibt nunmehr der Eindruck zurück, dass der Film durch das „Einfangen“ der realen Bilder Realität abbilden könne.

Einen Gegensatz hierzu stellt der Film *Le Voyage dans la Lune* (1902) von Georges Méliès dar. Der Film erzählte mithilfe von zahlreichen Spezialeffekten und Bildkompositionen, die zunächst vorzugsweise Anleihen an Theaterpraktiken waren (wie z.B. Kostüme, mehrere Ebenen im Bild, Kulissen), von einer Expedition zum Mond. Diese Abenteuergeschichte sollte den Zuschauer in eine Scheinwelt entführen. Sie gestaltete Welt, um den Eindruck von Realität zu erwecken, jedoch innerhalb der Fiktion. Montage wird in diesem Fall gezielt eingesetzt, nicht nur um kausale Zusammenhänge herzustellen, sondern auch um zusätzliche Assoziationen zu wecken, weitere Sinnebenen zu erschließen, die sich erst durch die Kombination der Bilder ergeben und gegebenenfalls auch Illusionen schaffen.

Möglichkeiten der Montage: Überblendung, Wischblende, Aufblende, Abblende

Montage – Grundlagen II

Bis heute kann man an der Art und Weise, wie ein Film montiert wird, also wie die einzelnen Einstellungen aufeinanderfolgen, erkennen, welche Illusion geschaffen werden soll: die Illusion von (abgebildeter) Wirklichkeit oder diejenige, die eine eigene Welt schaffen möchte. Dabei kann ein Regisseur versuchen, die Sehgewohnheiten des Zuschauers zu berücksichtigen oder diese eher aufzubrechen. Letzteres kann die aktive Mitarbeit des Zuschauers erfordern, was einen größeren ästhetischen Genuss bedeuten kann. Aber gerade das Hollywoodkino steht für den sogenannten „unsichtbaren Schnitt“, der durch eine Abfolge von Einstellungen die gängige Wahrnehmungsabfolge einer Person von einer gegebenen Situation nachahmt (nämlich Totale => Halbnahe => Groß => Totale). Im Gegensatz dazu steht die *Nouvelle Vague* mit Regisseuren wie François Truffaut und Jean-Luc Godard, die bei der Montage eher ein assoziatives Vorgehen gewählt haben, das sich nicht durch Regeln erfassen lässt. So benutzt Truffaut in *Les 400 coups* (1959) eine assoziativ motivierte Montage, die das Mitdenken des Zuschauers erfordert, um die Geschichte des Protagonisten Antoine Doinel verfolgen zu können.

Montage – Grundlagen III

Montage kann als Syntax des Films bezeichnet werden. Man unterscheidet z.B. die *erzählerische Montage*, bei der man einer Handlung chronologisch folgt, von der *Parallel-Montage*, bei der zwei Geschichten simultan erzählt und aneinandergeschnitten werden. Diese Geschichten können am Ende miteinander verschmelzen (Konvergenz-Montage) oder auch gegeneinander geschnitten werden, um so die Spannung zu erhöhen (z.B. Verfolgungsjagd). Es können also kausale und temporale Zusammenhänge zwischen Einstellungen hergestellt werden.

Montage – Grundlagen IV – Rhythmik

Auch die Zeit spielt bei der Montage eine große Rolle. Die Dauer der einzelnen Einstellungen bestimmt den Rhythmus einer Sequenz (bzw. eines Films). Wenn die Dauer der einzelnen Einstellungen innerhalb einer Sequenz immer geringer wird, so kann dies die Spannung beim Zuschauer erhöhen (in dem französischen Actionfilm *Le Pacte des Loups*. Christophe Gans, 2001, kann man dieses „Spiel mit der Zeit“ beispielsweise gut verfolgen).

Montage – Grundlagen V – expressive oder semantische Funktion

Die Länge der Einstellungen trägt wesentlich zu dem Eindruck bei, den ein Film beim Zuschauer hinterlässt. Kürzere, schnell aufeinanderfolgende Einstellungen erhöhen die Spannung, suggerieren häufig Bedrohung oder anstehende Situationswechsel.

Die Parallelmontage von zwei erzählerischen Einheiten wie in dem vorangegangenen Beispiel beeinflusst aber nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Aussage. Es handelt sich auch um eine **expressive** oder **semantische Montage**. Wenn die Verknüpfung zweier Bilder oder Einstellungen ein **"Mehr an Bedeutung"** ergibt, die zuvor in dem jeweils alleinstehenden Bild noch nicht vorhanden war, so spricht man von expressiver oder semantischer Montage.

MODUL 6: Ton

„Comme la musique de ses [Luc Besson] films – signée depuis le début par Eric Serra. Besson est en effet l'un des premiers à avoir ressenti avec tant d'évidence l'importance et la nécessité, dans le cinéma français d'aujourd'hui, d'une musique authentiquement rock. Et de l'avoir toujours englobée dans son projet général. Les films de Besson ne seraient pas les mêmes sans les musiques de Serra – et vice versa. Une telle osmose est plutôt rare. Et aujourd'hui leur succès est indissociable.“

(http://www.besson.qc.ca/fr/studio_besson2.html)

Der Ton im Medium Film I

Das Medium Film ist in erster Linie ein visuelles Medium, so dass die Komponente Ton häufig vernachlässigt wird. Dabei ist die Tonspur wichtiger Bestandteil der Montage und trägt wesentlich zu dem Eindruck bei, den das Gesamtwerk Film beim Zuschauer hinterlässt.

Erst die Kombination von Bild und Ton erzeugt einen „natürlichen“, realitätsgetreuen Eindruck. Diese Art von Ton, die sich aus den Tonquellen im Bild ergeben, wird als Atmo (Atmosphäre) bezeichnet.

Theoretische Grundlagen I

Bei der Filmanalyse kann man drei Arten von Tonquellen unterscheiden: Geräusche, Dialog/Sprache und Musik.

Handelt es sich bei der Tonspur eines Films um Geräusche, die im Bild sichtbaren Tonquellen zuzuordnen sind, so werden diese als synchron – also parallel zum Bild, das Bild begleitend, bezeichnet. Synchron ist gleich bedeutend mit „on“ („on the screen“ – auf der Leinwand). Im Gegensatz dazu spricht man von asynchronem Ton, wenn der Ton keiner Quelle im Bild zuzuordnen ist. Man spricht in diesem Fall auch vom „off-Ton“ („off the screen“ – außerhalb der Leinwand), der kontrapunktisch eingesetzt wird, d.h. er kann im Widerspruch zu den Bildern stehen und verweist auf einen anderen Ort. Dies kann ebenso für Dialog/Sprache als auch für Musik gelten.

Theoretische Grundlagen II: Sprache und Dialog

Sprache/Dialog wird ähnlich wie Geräusche eingesetzt: Es kann sich um „on“- oder „off“-Ton handeln, der **synchron** oder **asynchron** eingesetzt wird. Der „off“-Ton wird dabei häufig auch syntaktisch verwendet, d.h. der Ton ist kontinuierstiftend, er schafft einen zusätzlichen Kontext oder Raum, leitet zum nächsten Ort/Szene über.

Theoretische Grundlagen III: Musik I

In den letzten Beispielen war neben Sprache und Geräuschen auch schon Musik zu hören. Auch diese kann **synchronisch** eingesetzt werden, d.h. dass die Musik durch Tonquellen im Bild motiviert ist, z.B. ein Orchester, eine Stereoanlage, ein Radio.

Sehr viel häufiger ist jedoch der rahmende oder begleitende Einsatz von Musik, der **asynchron** ist.

Hierbei kann zwischen **motivischem** und **emotionalem** Charakter unterschieden werden.

Musikalische Motive können zur Charakterisierung von Personen oder als Signalwirkung für bestimmte Handlungselemente eingesetzt werden, die sich leitmotivisch durch einen Film ziehen können.

Das Hervorrufen oder Verstärken von Gefühlen durch den Einsatz von Musik fasst Hickethier unter den folgenden Punkten zusammen:

- drohende Gefahr, Angst oder Katastrophen werden durch Ostinati, chromatisch sich verschiebende Figuren, dissonante Intervalle, „unerbittlich gleichmäßigen 'beat'“, Crescendi, oder koloristische „Alarm-Instrumente“ erzeugt;
- Stimmungen glücklicher Erfüllung, Liebesszenen werden häufig mit Streichmusik unterlegt;
- Visionen, Halluzinationen, Träume werden häufig musikalisch verstärkt, indem Instrumente mit „sphärisch hallendem Timbre“ (Harfen, Triangel, Glockenspiel, Klavier), „unscharfe“ musikalische Figuren, Verwischungen und andere Möglichkeiten, durch Musik Verunsicherung zu erzeugen, gewählt werden. (Vgl. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Metzler, 1996, S. 97.)

Theoretische Grundlagen III: Musik II

Abgesehen von den bisher beschriebenen Funktionen von Musik im Film gliedert Hickethier den funktionalisierten Einsatz von Musik zur Rahmung oder Begleitung von Geschehen in vier weitere Hauptmerkmale nach Helga de la Motte und Hans Emons (*Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München 1980.):

- 1) Imitative Beschreibung von natürlichen und zivilisatorischen Schallquellen (z.B. Gewitter, Regen, Rhythmus von Maschinen)
- 2) Erzeugung von musikalischen Tableaus zur Charakterisierung von Landschaften (schneller Rhythmus für eine Landschaft mit reißendem Fluss; bedächtige Musik für eine hügelige Landschaft)
- 3) Zuordnung nationaler und regionaler Zugehörigkeiten durch Einsatz von Folklore, nationalen Musiktraditionen sowie „schauplatztypischen Klangfarben“.
- 4) Genrecharakterisierung: Musikalische Kennzeichnung je nach Genre, wie z.B. elektronische Musik in Science Fiction, spannungstreibende Musik in Krimis und Western (nach Hickethier, 1996, S. 96-97).

Ein weiterer wichtiger Einsatz von Musik ist die Titelmelodie/Titelsong, die zur Wiedererkennung und Identifizierung bei einem Film, aber insbesondere bei Reihen und Serien genutzt werden.

Nachdem Sie nun einen Einblick in verschiedene Möglichkeiten des Tons erhalten haben, ist die Einführung zu den filmanalytischen Grundkenntnissen beendet.

Um eine Sequenz jedoch analysieren zu können, muss man nicht nur die komplexen Zusammenhänge erkennen und benennen, sondern sie auch festhalten können. Im Gegensatz zu einem schriftlichen Text, bei dem wir eine Seite, einen Absatz zitieren können, muss für den Film - wenn kein Skript oder Drehbuch vorliegt - ein Sequenzprotokoll erstellt werden.

MODUL 7: Protokoll

Protokoll – Grundlagen I

Das Protokollieren eines Filmes ist notwendig, um bei einer Analyse sich auf Teile des Films oder einzelne Sequenzen bzw. Einstellungen beziehen zu können.

Zunächst ist es sinnvoll ein Filmprotokoll zu erstellen. Dieses Protokoll erlaubt eine Übersicht über den gesamten Film. Es werden thematische, kausale und/oder chronologisch motivierte Einheiten erfasst, mit einem Zwischentitel oder Stichwörtern versehen und die Länge des Abschnitts oder Teiles festgehalten.

In einem zweiten Schritt werden detaillierte Sequenzprotokolle zu einzelnen Sequenzen angelegt, die genauer analysiert werden sollen.

Protokoll – Grundlagen II

Das Sequenzprotokoll wird in Form einer Tabelle erstellt. Hierbei sind alle Komponenten zu berücksichtigen, die bei der Erstellung einer Filmsequenz maßgeblich sind:

1. Die Bildebene: Es müssen die Einstellungsgröße, die Kamerabewegung und die Kameraperspektive notiert werden.
2. Die Tonebene: Es wird unterschieden zwischen Geräuschen, Musik und Sprache/Dialog.
3. Die Handlungsebene: Es soll die Handlung knapp festgehalten werden. Besonderheiten oder für die Handlung maßgebliche Arrangements in der Bildkomposition werden notiert.

Abgesehen von diesen drei Ebenen ist auch die Konjunktion, also der Übergang zwischen zwei Einstellungen festzuhalten, also ob es sich z.B. um einen Schnitt oder eine Überblendung handelt.

Auch die Länge der Einstellungen wird gemessen und notiert, damit Aussagen über den Rhythmus möglich werden.

Schließlich sollten die Einstellungen durchnummeriert werden, damit das Verweisen oder Zitieren von einzelnen Einstellungen nachzuvollziehen ist.