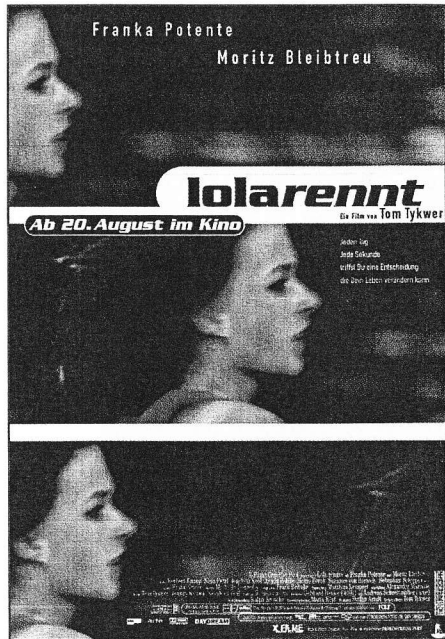


3 Sprache der Medien: Analyse und Kritik

3.1 Filmvergleich: „Lola rennt“ (1998) und „Zwölf Uhr mittags“ (1952)



Film ist ein faszinierendes, fesselndes Medium, in dem sich Fiktion und Wirklichkeit vermischen. 1895 flüchteten die Zuschauer bei der Vorführung eines Films der Brüder Lumière schreiend aus dem Kino. Als sie den kurzen Streifen „L'arrivée d'un train en gare“ sahen, glaubten sie, ein echter Zug rase auf sie zu. Kinobilder können Wirklichkeit immer noch derart perfekt illusionieren, dass wir meinen, real in das dargestellte Geschehen einbezogen zu sein.

1. Tauschen Sie sich über Ihre Filmserlebnisse aus: Welches sind Ihre aktuellen „Lieblingsfilme“? Welche älteren Filme schätzen Sie?
2. Welche Merkmale hat Ihrer Meinung nach ein guter Kinofilm? Begründen Sie Ihre Meinungen.

Der Film lenkt die Wahrnehmung des Betrachters durch sein Tempo und die Vorgabe bestimmter Blickwinkel in extremer Weise und zieht ihn so vor allem emotional in seinen Bann. Das Kameraobjektiv vertritt das Auge des Zuschauers und gibt die Wahrnehmungsweise des Dargestellten vor. Realitätsausschnitte, Nähe und Distanz zum gezeigten Objekt, Dauer und Intensität der visuellen Eindrücke drängen uns in eine bestimmte Interpretation des Dargestellten.

Der französische Filmkritiker Christian Metz sagt treffend: „Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist.“ Die als selbstverständlich erlebte Einheit eines Films entsteht erst im inszenierten Zusammenwirken verschiedener Zeichensysteme: Der Spielfilm ist ein **Bild-Sprache-Ton-Gefüge**. Die komplexe filmsprachliche Struktur kann in Bereiche unterteilt

werden, die sich fachspezifisch untersuchen lassen. Das Fach Deutsch kann sich dabei vor allem der Analyse der Erzählstruktur, der Erzählperspektive, der Zeitgestaltung, der Handlungs-dramaturgie, der Figurenkonstellation und der Dialoge widmen. In ihrer komplexen Wirkung können diese Aspekte jedoch nur durchdrungen werden, wenn man zusätzlich die künstlerische Bildgestaltung und die Musik einbezieht, also **fachübergreifend** an einer Film-analyse arbeitet.

Mit Hilfe filmischer Kategorien kann ein Film als kunstvoll gefügte Struktur erfasst werden. Darüber hinaus ist die mediale Wirklichkeit eines Films aber auch Ausdruck realer gesellschaftlicher Phänomene. Fragen der biografischen Voraussetzungen der Filmautorinnen und -autoren, der literatur- bzw. filmhistorischen Grundlagen, des Genres, der psychischen Wirkung und der soziologischen Zusammenhänge, in denen ein Film entstanden ist und auf die er gleichzeitig auch zurückwirkt, sind weitere wichtige Untersuchungsaspekte.

Mit dem Angebot des folgenden Kapitels können Sie jeden Spielfilm Ihrer Wahl analysieren. Die **Grundkategorien** und **Methoden der Filmanalyse** werden hier exemplarisch an den beiden Filmen „Lola rennt“ von Tom Tykwer und „Zwölf Uhr mittags“ („High Noon“) von Fred Zinnemann vermittelt.



Werner Faulstich: Die Filminterpretation. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1995

Wolfgang Gast: Literaturverfilmung. Buchner, Bamberg 1993

Knut Hicktier: Film- und Fernsehanalyse. Metzler, Stuttgart, Weimar 1996

Werner Kamp/Manfred Rüssel: Vom Umgang mit Film. Volk und Wissen, Berlin 1998

James Monaco: Film verstehen. Rowohlt, Reinbek 1997

3.1.1 Die Struktur eines Spielfilms analysieren

1. Sehen Sie sich gemeinsam den von Ihnen gewählten Film an. Gehen Sie – wenn möglich – ins Kino, besorgen Sie sich aber auch eine Videokopie für die spätere Analyse.
2. a) Notieren Sie Ihre spontanen Eindrücke zum Film: Was ist beeindruckend und fesselnd, was abstoßend? Welche Figuren laden zur Identifikation ein, welche nicht?
b) Diskutieren Sie anschließend über Ihre Wahrnehmung, Ihre Einschätzung der Figuren und der Handlung sowie über die Qualität des Films.
3. Wie erklären Sie sich die unterschiedliche Wirkung eines Films auf unterschiedliche Zuschauer/innen?
4. Die Filme „Lola rennt“ und „Zwölf Uhr mittags“ sollten Sie unmittelbar nacheinander ansehen. Stellen Sie Ihre Analyse unter folgenden Leitgedanken: Worin gleichen sich die beiden Filme?
a) Sammeln Sie erste vergleichbare Aspekte in der Handlung, den Figuren, der Gestaltung etc.
b) Formulieren Sie Ihre subjektive Wahrnehmung der Filme jeweils in Form einer kurzen Auslegungshypothese, z. B.: „In ‚Lola rennt‘ geht es um ...“

Um einen Spielfilm als komplexes konstruiertes Gefüge zu erfassen, bietet sich die so genannte Makroanalyse an, in der **Sequenzaufbau**, **Handlungsverlauf**, **Problementwicklung** und **Figurenkonstellation** untersucht werden.

BEOBSACHTUNGS-AUFGABEN ZUR FILMANALYSE

5. Sehen Sie sich die Filme ein zweites Mal an und bearbeiten Sie in Kleingruppen folgende **Beobachtungsaufgaben**, mit deren Hilfe Sie die Makrostruktur eines Films erfassen können:
 - Erstellen Sie einen **Sequenzplan** zum Film. Eine Sequenz ist eine Handlungseinheit, die durch einen Ortswechsel oder die Veränderung der Figurenkonstellation von anderen inhaltlichen Einheiten abgegrenzt ist. Handlungsführung und Personenkonstellationen werden hier in ihrer Abfolge festgehalten. Gestalten Sie Ihren Plan so, dass rechts eine Spalte für Kommentare steht (▷ S. 434).

| Sequenz | Dauer | Figuren | Inhalt | Kommentar |
|---------------------|-----------------------|------------------------------|---------------|---|
| ... 2. Büroszene | ... 38.–41. Minute | ... Lola, Vater, Geliebte | ... Streit | ... Lola verzweifelt, unruhige Kamera |
| ... | ... | ... | ... | ... |

- Achten Sie auf **Leitmotive**, d. h. wiederkehrende Elemente mit symbolischer Bedeutung (in „Lola rennt“ z. B. die Uhr, die Spirale, die Farbe Rot): An welchen Stellen und in welchen Variationen tauchen sie auf?
- In „Lola rennt“ unterscheiden sich die Szenen durch verschiedene **filmtechnische Mittel**, z. B. Video, Zeichentrick, Foto, Schwarzweiß/Farbe, Zeitlupe, Zeitraffer, Unschärfe etc. Dadurch werden unterschiedliche Realitätsebenen gekennzeichnet. Untersuchen Sie, durch welche Kameraführung und durch welche Filmtechnik die einzelnen Szenen charakterisiert sind.
- Notieren Sie, welche **Musik** das Geschehen jeweils begleitet.
- Halten Sie mit Stichworten fest, welche Aussagen einzelner Filmfiguren oder **Dialoge** Ihnen bedeutsam erscheinen.

Stoff, Dramaturgie und Erzählformen

Der **Stoff einer Filmhandlung** kann auf verschiedenen Ebenen in unterschiedlicher Ausführlichkeit beschrieben werden:

Die **Story** ist eine sehr genaue und ausführliche Inhaltsangabe des Filmgeschehens. Der **Plot** ist das Grundmuster der Geschichte und der Handlungsmotivation der Figuren. Zu „Zwölf Uhr mittags“ könnte er folgendermaßen lauten:

Kane, der Sheriff einer kleinen amerikanischen Stadt, gibt sein Amt zurück, um Amy zu heiraten. Da kündigt sich jedoch der Bandit Miller an, der in die Stadt zurückkehren will, um sich an Kane zu rächen und die Bevölkerung wie früher zu tyrannisieren. In der Entscheidung zwischen privatem Glück und Verantwortung der Gemeinschaft gegenüber kommt es zum Konflikt zwischen Kane und

Amy. Während Kane erfolglos nach Verbündeten sucht, wird Miller von seinen Kumpeln erwartet. Kane nimmt den Kampf gegen die Gangster auf, in welchem Amy ihn nach anfänglicher Abkehr im entscheidenden Moment als Einzige unterstützt. Kane besiegt die Gangster und verlässt mit seiner Frau die Stadt.

Dieser Plot entspricht dem typischen Western: Der Kampf des Einzelnen gegen die Umwelt, gegen scheinbar überlegene Feinde, den Partner und sich selbst.

Der **Mythos** ist die überzeitliche Geschichte einer Filmhandlung, in „Zwölf Uhr mittags“ wird der amerikanische Mythos von der Selbstverwirklichung des Einzelnen in feindlicher Umgebung verarbeitet.

Das **Thema** eines Films bezieht sich auf den grundsätzlichen Konflikt. In Zinnemanns Western ist es die Frage nach Gesetz und Ordnung und wie sich der Einzelne dazu stellt.

1. Skizzieren Sie Plot, Mythos und Thema von „Lola rennt“.
2. a) „Zwölf Uhr mittags“ gehört dem **Genre** des Western an. Sammeln Sie weitere Filmgenres, z. B. Liebesfilm, Märchenfilm ...
- b) Definieren Sie einzelne Genres über typische Merkmale.
- c) Entspricht „Lola rennt“ einem Genre? Argumentieren Sie für einzelne Zuordnungen des Films.

3. Filme vereinen Elemente des **Dramas** und Elemente der **Epik**: Sammeln Sie dramatische und erzählerische Merkmale der beiden Filme. ▷ S. 136 ff., 153 ff.
4. Vergleichen Sie den dramaturgischen Aufbau in „Lola rennt“ mit dem klassischer Dramen und konventioneller Hollywood-Filme wie z. B. „Zwölf Uhr mittags“: Exposition (Einleitung), Konfliktaufbau, Höhepunkt, Retardierung (Verzögerung des Endes), Schluss (Happy End/offenes Ende/tragisches Ende).
5. Brauchen wir ein Happy End? Diskutieren Sie die letzte Episode von „Lola rennt“.
6. Im Spielfilm übernimmt die Kamera die Aufgabe des Erzählers in der Literatur.
 - a) Lassen sich Begriffe der literarischen **Erzählkategorien** (Erzählform, Erzählverhalten, Erzählhaltung, Darbietungsform des Erzählens) auf die Filme übertragen? ▷ S. 143 ff.
 - b) Auf welche Schwierigkeiten stoßen Sie bei „Lola rennt“?

Tom Tykwer

Schicksal und Zufall (1998)

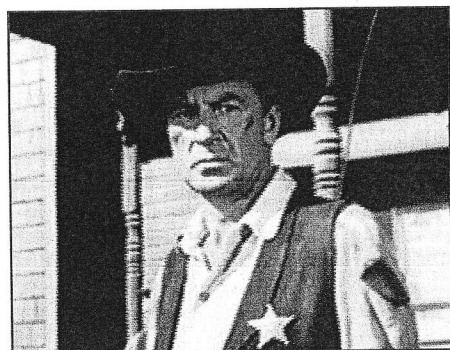
„Lola rennt“ ist ein Film über die Möglichkeiten der Welt, des Lebens und des Kinos. Kein Film über die totale Determinierung¹ oder die totale Beliebigkeit, sondern ein Film in der schmalen Lücke dazwischen: im Niemandsland der Wünsche und Sehnsüchte, über die winzige Chance, die es im Leben gibt, etwas zu beeinflussen, dem Lauf der Dinge eine andere Richtung zu geben. Drei Reisen, drei Show-downs. Und wir müssen dem Publikum deutlich machen, dass jede Version ihr eigenes Geheimnis hat. Jede Version ist gleich wichtig, auf gleiche Weise extrem erlebt und gelöst. Dem Zuschauer muss nach wenigen Sekunden die Enttäuschung über die Wiederholung verfliegen und die Verstrickung neu ausbrechen: Hoffentlich klappt's diesmal besser!

1 **Determinierung**: Festgelegtheit, Vorherbestimmtheit

Was macht sie jetzt mit dem Vater? Welche Personen werde ich wieder sehen? Was macht Manni jetzt? Und diese Vorausschau muss schließlich komplett in den Hintergrund treten gegenüber der Angst um Lola, dass sie beim Überfall verhaftet wird, der Panik um Manni, dass er den Penner nicht einholt, und all den anderen neuen Varianten, die sich im weiteren Verlauf jeder Version entwickeln. Die Welt ist ein Haufen Dominosteine und wir sind einer davon, sagt der Film; einerseits. Andererseits ist das wichtigste Statement am Ende: Nicht alles ist determiniert. Es gibt einen Platz für die Realisierung unserer Wünsche. Man muss es eben nur versuchen. Das ist so ähnlich wie beim Filmemachen, das ja auch manchmal wie ein Hindernislauf erscheint. Aber manchmal kommen dabei Filme raus, die trotz den angeblichen Gesetzen des Erzählens und des Marktes und des Geldes, und die sind trotzdem mitreißend und klug, emotional und intelligent. Machen wir doch mal so einen.

7. a) Was versteht Tykwer wohl unter den „Gesetzen des Erzählens“ (▷ Z. 36f.)?
- b) Erörtern Sie, inwiefern ein Film oder auch ein literarisches Werk gegen die „Gesetze des Erzählens“ verstoßen darf.
8. a) Diskutieren Sie das Verhältnis von Determinierung und Offenheit des Lebens.
- b) Wie entscheidet sich das Schicksal eines Menschen? Reflektieren Sie Entwicklungen und Lebenswege aus der Ihnen bekannten Literatur. Diskutieren Sie das Problem auch aus Ihrer persönlichen Erfahrung.
9. a) Von welchen Faktoren sind Lolas jeweiliges Verhalten und der jeweils unterschiedliche Ausgang der Handlung abhängig?
- b) Untersuchen Sie, welche Rolle die folgenden Determinanten für das Schicksal der Figuren in „Lola rennt“ spielen: Herkunft und Erziehung, Persönlichkeit/Charakter, Religion/Bestimmung, aktuelle gesellschaftliche Einflüsse, Umstände der Zeit und des Raumes, Zufall.
10. a) Kontrastieren Sie Ihre Ergebnisse aus „Lola rennt“ mit „Zwölf Uhr mittags“: Von welchen Faktoren hängt Kanes Schicksal ab?
- b) Wie könnte sich die Geschichte in „Zwölf Uhr mittags“ durch einen lapidaren Zufall verändern? Bauen Sie ein neues Element in die Filmhandlung ein, sodass die Entwicklung der Geschichte anders verläuft, z. B.: Ein Telegrafmast fällt auf die Schienen ...

Figuren und Charaktere



Die Hauptfiguren aus „Lola rennt“ und „Zwölf Uhr mittags“: Lola und Manni, Amy und Kane

- Charakterisieren Sie die Protagonisten der beiden Filme. Entsprechen sie typischen weiblichen bzw. männlichen Filmhelden?
- Untersuchen Sie ein leitendes Thema der Filme im Vergleich, z. B. die Beziehung der Partner:
 - Entwickeln Sie innere Monologe der Hauptfiguren in entscheidenden Situationen. Gehen Sie dabei arbeitsteilig vor, indem die Schülerinnen in Ihrem Kurs sich in die Lage der männlichen Filmhelden versetzen und die Schüler in die Lage der Filmheldinnen.
 - Vergleichen Sie Ihre Monologe und diskutieren Sie Ihre Einschätzungen der Filmfiguren.
- Welche Auffassung von Liebe vermitteln die Filme? Welches Bild von Frauen bzw. Männern wird dadurch entworfen?
- Betrachten Sie Ihre Arbeitsergebnisse aus sozialhistorischer Perspektive: Was hat sich in den Jahrzehnten, die zwischen beiden Filmen liegen, an Rollenmustern und -erwartungen verändert?
 - Belegen Sie Ihre Thesen mit Beispielen zu typisierten Rollenmustern aus anderen Filmen.
 - Kontrastieren Sie diese Rollenmuster mit Ihren persönlichen Vorstellungen.
- Spielen Sie eine kurze Filmszene mit einem wichtigen Dialog möglichst genau nach.
 - Lassen sich durch das Nachspielen von Filmszenen vertiefende Erkenntnisse über das Verhalten der Filmfiguren gewinnen?

Dialoge untersuchen

Drehbuchauszug aus „Lola rennt“

Lolas Augen wandern zur Seite: Manni liegt neben ihr. Beide rauchen. Sie sprechen ganz, ganz leise.

- „Manni?“
 5 „Mhm.“
 „Liebst du mich?“
 „Na sicher.“
 „Wie kannst du sicher sein?“
 „Weiß nicht. Bin's halt.“
 10 „Aber ich könnte auch irgendeine andere sein.“
 „Nee.“
 „Wieso nicht?“
 „Weil du die Beste bist.“
 15 „Die beste was?“
 „Na, die beste Frau.“
 „Von allen, allen Frauen?“
 „Klar.“
 „Woher willst du das wissen?“
 20 „Ich weiß es halt.“
 „Du glaubst es.“
 „Na gut, ich glaub's.“
 „Siehste.“
 „Was?“
 25 „Du bist dir nicht sicher.“
 „Sag mal, spinnst du jetzt, oder was?“
 „Und wenn du mich nie getroffen hättest?“
 „Was wär dann?“
 „Dann würdest du jetzt dasselbe 'ner anderen erzählen.“
 30 „Was erzähl ich denn?“
 „Dass ich die Beste bin und so.“

- „Ich brauch's ja nicht zu sagen, wenn du's nicht hören willst.“
 „Ich will überhaupt nichts hören. Ich will wissen, was du fühlst.“ 35
 „Okay. Ich fühle, dass du die Beste bist.“
 „Dein Gefühl. (Pause) Wer ist das, dein Gefühl?“
 „Wie meinst du das?“ 40
 „Na, wer ist das, der da zu dir spricht.“
 „Na ich. (Überlegt) Mein Herz.“
 „Dein Herz sagt: ‚Guten Tag, Manni, die da, die ist es?‘“
 „Genau.“ 45
 „Und du sagst dann: ‚Ach ja, recht herzlichen Dank für diese Information, auf Wiederhören bis zum nächsten Mal?‘“
 „Genau.“
 „Und du machst alles, was dein Herz dir sagt?“ 50
 „Na ja, das sagt ja nichts ... es fühlt halt.“
 „Und was fühlt es jetzt?“
 „Es fühlt, dass da jemand gerade zu viel blöde Fragen stellt.“ 55
 „Ach Mann, du nimmst mich überhaupt nicht ernst.“
 „Ey. Lola, was ist los?“
 „Ich weiß nicht.“
 „Was ist denn?“ 60
 „Ich weiß nicht.“
 „Willst du weg ... von mir?“
 „Ich weiß nicht. Ich muss mich grad entscheiden ... glaub ich.“

- Analysieren Sie den Dialog unter kommunikativen Aspekten:
 - Geben Sie mit eigenen Worten wieder, worin der Kern des Konflikts besteht.
 - Wie baut sich der Konflikt zwischen Lola und Manni auf?
 - Welche Funktion hat die Szene in der Filmhandlung?
- Untersuchen Sie vergleichend einen Dialog aus „Zwölf Uhr mittags“, den Sie für wesentlich in Bezug auf die Beziehung der Partner halten.

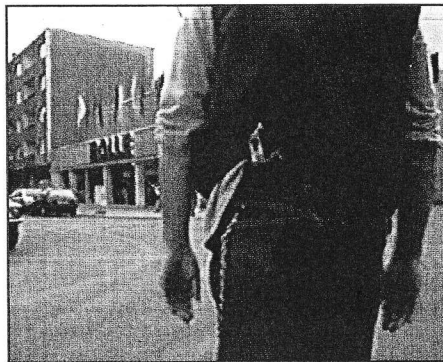
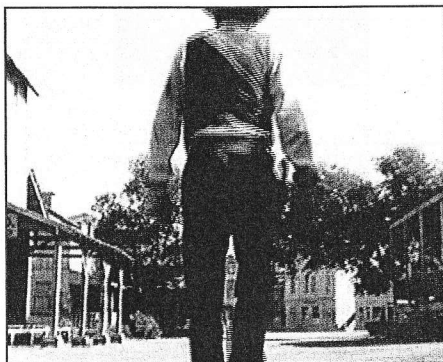
Zeit und Zeitgestaltung

In der Alltagsrealität gibt es Nebensächlichkeiten, Zufälle und Langeweile. Im Unterschied dazu zeigt die Spielhandlung eines Films meist nur Wesentliches, für die Geschichte und ihre Entwicklung Entscheidendes. Der Film rafft also in der Regel Zeit. Fred Zinnemanns „Zwölf Uhr mittags“ allerdings war einer der ersten Filme, in denen > **erzählte Zeit** und **Erzählzeit** in

der – leider nicht mehr existierenden – Erstfassung übereinstimmten. Auch in Tom Tykwers „Lola rennt“ fallen Filmzeit und Realzeit weitgehend in eins.

1. Welche Wirkung hat die annähernde Korrespondenz von Erzählzeit und erzählter Zeit in den beiden Filmen auf Sie als Zuschauer/in?
2. In „Zwölf Uhr mittags“ unterstreichen lange ruhige Einstellungen (z. B. der Blick auf die Schienen, Kane allein auf der leergefegten Straße) die unerträgliche Dauer der Zeit. Das Warten auf 12 Uhr mittags zieht sich hin. In „Lola rennt“ hingegen ist die Zeit aus Lolas Perspektive dicht zusammengedrängt. 12 Uhr mittags rückt bedrohlich schnell heran.
 - a) Untersuchen Sie einzelne Aspekte der Dynamisierung in „Lola rennt“ auf ihre Wirkung hin: Bewegung, Schnittfolge, Standbildfolge, Zeitraffer, Extremzoom, Gleichzeitigkeit von Bildern, Perspektivwechsel innerhalb einer Bewegung.
 - b) Kann man in einzelnen Szenen von einer Überlastung der Wahrnehmung sprechen?
 - c) Welche Funktion hat die Unterbrechung der Geschwindigkeit durch Verlangsamung (Zeitlupe, lange ruhige Einstellungen, Stille)?
3. a) Sammeln Sie Motive, die in „Lola rennt“ die Phänomene Zeit und Geschwindigkeit versinnbildlichen.
 - b) Inwiefern spiegelt das Motiv der Dynamisierung gesellschaftliche und kulturelle Realität? Entspricht die filmische Wahrnehmung der Realitätswahrnehmung Jugendlicher zu Beginn des 21. Jahrhunderts?
4. Zeitraffung und -dehnung spielen auch in der Literatur eine wichtige Rolle. Tragen Sie Ihnen bekannte Beispiele zusammen und erläutern Sie die jeweils verwendeten sprachlichen Mittel.

Filmtradition und Filmzitat



1. a) Vergleichen Sie die Standfotos aus „Zwölf Uhr mittags“ und „Lola rennt“. Beschreiben Sie den Kontext der jeweiligen Szene.
 - b) Was suggeriert die Anspielung auf die Westernszene in Bezug auf die Figur des Manni?
2. a) In „Lola rennt“ gibt es viele Querverweise, Anspielungen und konkrete Zitate aus verschiedenen Filmen. So finden sich z. B. formale und inhaltliche Verwandtschaften mit Akira Kurosawa: Rashomon, Alain Resnais: Sie raucht/Sie raucht nicht, Krzysztof Kieslowski: Der Zufall möglicherweise, Harold Ramis: Und täglich grüßt das Murmeltier, Alfred Hitchcock: Vertigo. Sehen Sie sich einen dieser Filme an und diskutieren Sie über direkte Anlehnungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede.
 - b) Bestimmte Gestaltungsmittel und auch inhaltliche Motive in „Lola rennt“ sind bekannten Computerspielen entlehnt. Welche können Sie entdecken?



Marlene Dietrich als „Lola Lola“ im „Blauen Engel“

3. Mögliches Thema für eine **Facharbeit:**

- a) Informieren Sie sich über die Lola-Figur im Film, z. B. *Josef von Sternberg: Der Blaue Engel* (1930), *Max Ophüls: Lola Montez* (1955), *Jacques Demy: Lola* (1960), *Rainer Werner Fassbinder: Lola* (1981).
- b) Beschreiben Sie den Frauentyp, den Lola traditionell verkörpert.
- c) Vergleichen Sie die Lola in Tom Tykwers Film mit der traditionellen Lola-Figur.

▷ S. 105 ff.

3.1.2 Detailanalyse: Elemente der Filmsprache

In der detaillierten Analyse ausgewählter bedeutsamer Einstellungen oder Sequenzen wird das inszenierte Zusammenwirken der einzelnen filmischen Gestaltungsmittel sichtbar. Die Detailanalyse schärft die Wahrnehmung der mehrdimensionalen Beziehungen zwischen den verschiedenen Zeichensystemen Bild, Sprache, Ton und Zeit. Hilfreich ist ein so genanntes **Sequenzprotokoll** ausgewählter Schlüsselszenen, in dem einzelne Einstellungen (die durch zwei Schnitte begrenzten Kamerablicke) in ihrer **filmsprachlichen Struktur** festgehalten werden.

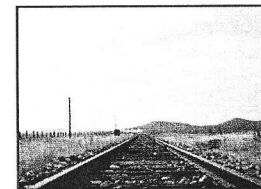
1. Entscheiden Sie sich gemeinsam für eine Filmszene, die Ihnen besonders bedeutsam erscheint, oder für mehrere Szenen, die Sie vergleichen wollen.
2. Schneiden Sie auf einem zweiten Videoband die Szenen so zusammen, dass wichtige Strukturen sichtbar – und für die Analyse verfügbar – werden.
3. Halten Sie eine wichtige Einstellung durch „Einfrieren“ eines Einzelbildes als Standbild fest. Am besten arbeiten Sie mit einem mit Videokarte ausgestatteten Computer, sodass Sie Einzelbilder speichern und bearbeiten können.

Einstellungsgrößen

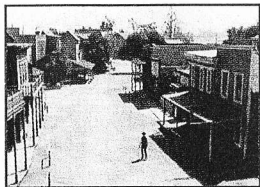
Als „Einstellungsgröße“ bezeichnet man die Größe des Objekts innerhalb des Bildes. Einstellungsgrößen zwingen die Zuschauer/innen, z. B. bei extremer Nähe, zu genauer Beobachtung oder sie halten sie auf Distanz zum Geschehen und bestimmen so die emotionale Beziehung zum dargestellten Objekt.

1. Prüfen Sie die Wirkung einzelner Einstellungen anhand folgender Standbilder:

Weit (W): Die Einstellung zeigt eine ganze Landschaft; sie kann gefühlvoll, monumental, symbolisch wirken. (Szene aus „Zwölf Uhr mittags“: Der Zug mit den Banditen wird erwartet.)



Totale (T): Die Einstellung gibt eine räumliche Orientierung; die Zuschauer/innen erhalten eine Übersicht über das Geschehen. (Szene aus „Zwölf Uhr mittags“: Die Bewohner des Orts haben sich zurückgezogen. Kane tritt den Banditen allein gegenüber.)



Halbtotale (HT): Die Einstellung zeigt die Figuren in ihrer gesamten Körperlänge und in ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Aufmerksamkeit soll auf Handlungen und Körpersprache gelenkt werden.

(Szene aus „Lola rennt“: Lola begegnet, ohne es zu wissen, dem Stadtstreicher, der das verlorene Geld an sich genommen hat.)



Halbnah (HN): Diese Einstellung wird häufig für kommunikative Situationen eingesetzt. Die Figuren sind etwa vom Knie an aufwärts zu sehen, ihre Mimik und Gestik lassen sich optimal erfassen. Die Einstellung unterscheidet sich kaum von der „amerikanischen“.

Amerikanisch (A): Der Begriff entstammt dem amerikanischen Westernfilm: Die Figur wird bis zur Hüfte gezeigt. Die Zuschauer/innen sollen sehen, wer bei Duellen zuerst den Colt zieht.

(Szene aus „Zwölf Uhr mittags“: Kane spricht mit Amy. Er wird den Kampf mit Miller gegen ihren Willen aufnehmen.)



Nah (N): Die häufig für Sprecher genutzte Einstellung zeigt die Person von der Brust an. Dabei tritt neben der Gestik besonders die Mimik in den Vordergrund.

(Szene aus „Lola rennt“: Der Polizist hat gerade, ohne es wirklich zu wollen, auf Lola geschossen.)



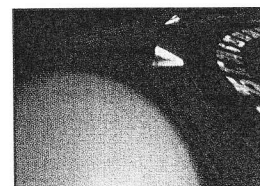
Groß (G): Die Einstellung dient der Darstellung von Gefühlen. Die Beobachtung von intimen Regungen im mimischen Ausdruck erzeugt eine große Identifikation der Betrachter/innen mit der Figur.

(Szene aus „Lola rennt“: Lola ist von der Kugel des Polizisten tödlich getroffen worden.)



Detail (D): In dieser Einstellung wird eine extreme Nähe der Zuschauer/innen suggeriert. Die ungewohnte Sicht intensiviert die emotionale Beteiligung. Die Nahsicht dient häufig der Spannungssteigerung.

(Szene aus „Lola rennt“: Lola hat beim Roulette all ihr Geld auf die 20 gesetzt.)



2. a) Schneiden Sie Beispiele für die Wirkung von Einstellungsgrößen aus einem Film Ihrer Wahl auf Video zusammen.
b) Nutzen Sie das Video zur Veranschaulichung für einen Kurzvortrag über „Elemente der Filmsprache“.
3. Untersuchen Sie, welche Einstellungen in einzelnen Filmen überwiegen und welche Wirkung auf den Betrachter jeweils erzielt werden soll.

Kameraperspektive

Durch die Position der Kamera werden die Zuschauer/innen in eine bestimmte Wahrnehmungsperspektive gedrängt. Neben der **Normalsicht**, die Authentizität und Objektivität suggeriert, kann die Unter- oder Aufsicht das Abbild von Realität verfremden.

Froschperspektive (Untersicht): Personen/Gegenstände werden als überlegen, mächtig, bedrohlich erlebt. Die Zuschauer/innen fühlen sich klein und unterlegen.

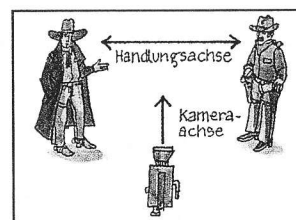


Vogelperspektive (Aufsicht): Personen/Gegenstände werden als untergeordnet, schwach, verloren erlebt. Die Zuschauer/innen fühlen sich überlegen, können aber auch die angstvolle Situation der Filmfigur miterleben.



1. Untersuchen Sie in „Zwölf Uhr mittags“ und „Lola rennt“ die Perspektive auf die Uhren und die Wirkung, die erzeugt werden soll.
2. Untersuchen Sie in beiden Filmen, wann die Vogelperspektive beim Betrachter Angst oder Machtgefühl auslöst.

Kamerabewegung



Im Film können sich prinzipiell zwei Dinge bewegen: die Objekte vor der Kamera und die Kamera selbst. Die Bewegung der Personen bzw. Gegenstände wird als **Handlungsachse** bezeichnet. Verläuft die Handlung vor der stillstehenden Kamera, so hat der Betrachter das Gefühl, distanzierter Beobachter der Szene zu sein.

Die Bewegung der Kamera selbst, die **Kameraachse**, erzeugt zumeist eine hohe Realitätsillusion und das Gefühl unmittelbaren Dabeiseins. Beim **Kameraschwenk** verändert die still-

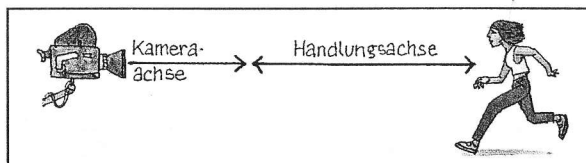
stehende Kamera den Winkel schräg zum Objekt, sodass dem Betrachter suggeriert wird, die Kamerabewegung entspräche seiner Kopfbewegung (Kane wirft seinen Sheriffstern in den Staub, die Kamera/der Blick folgt dem Objekt). Bei der **Kamerafahrt** bewegt sich die Kamera

ohne Winkelveränderung zum Objekt von der Stelle (die Kamera kreist auf Kopfhöhe um Lola und Manni, als sie von der Polizei umzingelt sind). Mit dem **Zoom** kann man Bewegung vortäuschen, indem bei unbewegter Kamera Objekte „herangeholt“ bzw. „entfernt“ werden (im Vorspann „rast“ die Kamera auf Lolas Haus zu).

Handlungsachse und Kameraachse können sich entsprechen bzw. aufeinander zulaufen. Die Kamera bewegt sich z. B. unmittelbar hinter Lola oder Lola läuft frontal auf die Kamera zu. Den Zuschauerinnen und Zuschauern gestattet dies die größtmögliche Identifikation (Einheit von Kamera, also Blick des Zuschauers, und Geschehen). Blickt eine Filmfigur „aus dem Bild heraus“ zum Betrachter, wird der Zuschauer unmittelbar ins Geschehen verwickelt. Die emotionale Rezeption wird intensiviert (Lola liegt im Sterben und blickt den Betrachter/Manni gedankenvoll an).

Gespräche werden häufig durch **Schuss-Gegenschuss-Verfahren** gestaltet. Die Handlungsachse wird dabei mit jedem Schnitt gewechselt. Die Zuschauer/innen nehmen wechselweise die Blickrichtung eines der Gesprächspartner ein. So können sie sich einerseits mit den Figuren identifizieren, aber zugleich auch die Reaktionen auf dem Gesicht des Gegenübers ablesen. Die emotionale Beteiligung der Zuschauer/innen wird mit diesem Gestaltungsmittel gesteigert.

Die **subjektive Kamera** bzw. **Handkamera** entspricht der Perspektive eines Menschen in Bewegung. Die Kamera wird mit der Hand bewegt, sie wackelt und erzeugt unpräzise Ausschnitte. Die Wirkung ist die der Authentizität. Nervosität und Irritation der Kameraführung übertragen sich auf den Betrachter, der das Gefühl hat, unmittelbar dabei zu sein.

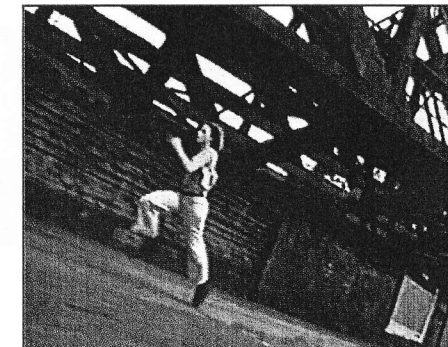
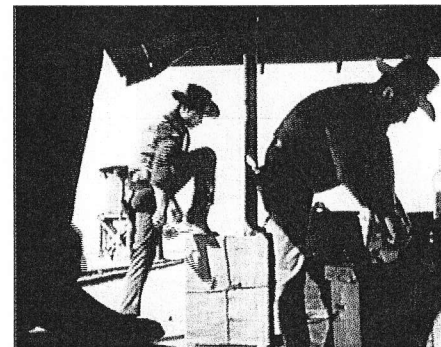


- Untersuchen Sie in „Zwölf Uhr mittags“ und „Lola rennt“, in welcher Weise Bewegung festgehalten bzw. produziert wird.
 - Wie verdeutlicht die Kameraführung Bewegung (Rennen) bzw. Unbeweglichkeit (Warten)?
 - In welche Position werden die Betrachter/innen jeweils gebracht?
- Untersuchen Sie die Wirkung des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens in folgenden Gesprächen aus „Zwölf Uhr mittags“: Amy und Helen (53. Filmminute), Kane und Harvey (57. Filmminute). Bei welchen Gesprächsinhalten bleibt der Zuschauer distanzierter Dritter und wann wird er emotional involviert?
- In „Lola rennt“ sind mehrere Szenen mit der Handkamera aufgenommen (Lolas Vater und seine Geliebte allein im Büro, der Stadtstreicher allein in der U-Bahn): Untersuchen Sie die Wirkung der Handkamera in Verbindung mit der Wirkung des Videomaterials, das hier eingesetzt wird.

Mise en scène (Das In-Szene-Setzen)

Mit dem Begriff „**Mise en scène**“ wird die Bildkomposition bezeichnet. Figuren und Gegenstände werden im Filmbild wie auf einem Gemälde oder Foto inszeniert. Neben Perspektive, Achsenverhältnissen und Kameraführung sind Kategorien der Bildästhetik hilfreich: statischer (vertikale, horizontale Strukturen) und dynamischer (diagonale Strukturen) Bildaufbau, offene und geschlossene Form, Symmetrie und Asymmetrie, Flächeneinteilung, Beleuchtung, Farbe, Raumgestaltung, Tiefenwirkung, Schärfegrad.

- Informieren Sie sich im Kunstunterricht über Bildgestaltungsmittel und deren Wirkungsmöglichkeiten.
- Wählen Sie einzelne Kategorien aus, mit denen Sie Filme untersuchen möchten, z. B. Farbe und dynamische Komposition in „Lola rennt“, das Verhältnis von geschlossenen und offenen Formen sowie die Tiefenwirkung in „Zwölf Uhr mittags“.
- Untersuchen Sie die Bildgestaltung und ihre Wirkung in den nachfolgenden Einstellungen.
 - Sehen Sie sich die Filmbilder in ihrem Kontext an. Überträgt sich die Wirkung der Einzelbilder auf die folgenden Einstellungen?

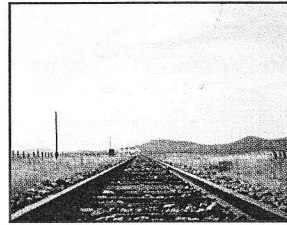
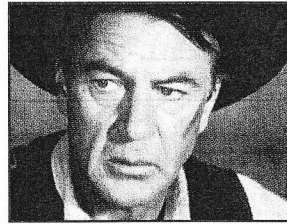
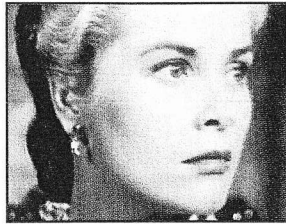
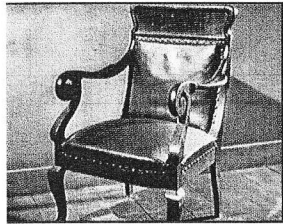
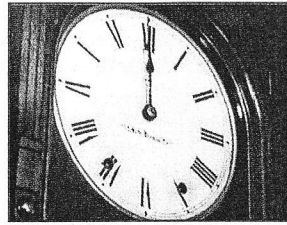
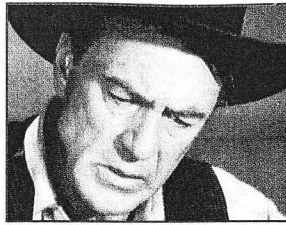


Montage

Der französische Begriff „**Montage**“ meint das Zusammenfügen einzelner Einstellungen, also die Schnittfolge der Filmbilder. Die „Organisation der Bilder in der Zeit“, wie der Filmwissenschaftler André Bazin die Montage nennt, ist das wesentlichste Gestaltungsmittel des Films. Sie gibt den Rhythmus vor, lenkt Assoziationen und erzeugt einen Sinnzusammenhang. Der russische Regisseur Wsewolod Pudowkin belegte in den 20er-Jahren die Wirkung der Montage mit einem Beispiel:

- „Stellen wir uns vor, wir hätten drei Filmstücke: Auf dem einen ein lächelndes Gesicht, auf dem zweiten dasselbe Gesicht, aber angstvoll blickend, und auf dem dritten eine Pistole, die auf jemanden gerichtet wird. 5
Kombinieren wir nun die Stücke in verschiedener Reihenfolge, und nehmen wir an, als Erstes würden wir das lächelnde Gesicht, dann die Pistole und dann das angstvolle Gesicht zeigen; das zweite Mal käme das angstvolle Gesicht zuerst, dann die Pistole und zuletzt das lächelnde Gesicht. Die erste Reihenfolge würde den Eindruck ergeben, dass derjenige, dem das Gesicht gehört, ein Feigling ist, in der zweiten Reihenfolge wäre er mutig.“ 10 15

- Den von Pudowkin beschriebenen Effekt können Sie mit Hilfe einer Videokamera und zweier Videorekorder selbst nachvollziehen: Filmen Sie eine alltägliche Szene (z. B. Rückgabe einer Klausur) und erproben Sie verschiedene Möglichkeiten der Montage.
- Die angespannte Situation vor Eintreffen des Zuges wird in „Zwölf Uhr mittags“ durch die nachstehende Bilderfolge unterstrichen (> S. 444). Welcher Effekt wird erzeugt?



3. Vergleichen Sie die Bildmontage aus „Zwölf Uhr mittags“ (Abfolge der oberen neun Bilder) mit derjenigen in „Lola rennt“ kurz vor 12.00 Uhr (unteres Bild).
4. Untersuchen Sie die Montage in ausgewählten Sequenzen: In welcher Weise wird die Wahrnehmung jeweils gesteuert?
5. Vergleichen Sie Ihre Beobachtungen mit folgenden Montageformen:

Erzählende Montage: Die Einstellungen sind inhaltlich so aufeinander bezogen, dass man die Schnitte kaum wahrnimmt (z. B. Wechsel von Totale auf Nah bei demselben Motiv). Es können aber auch räumlich und zeitlich sehr unterschiedliche Einstellungen verbunden werden, solange die erzählerische Kontinuität, z. B. die Fortsetzung einer Handlung, gewahrt wird.

Kontrastmontage: Hier prallen Gegensätze aufeinander, die zu einer Stellungnahme aufordern (z. B. lachende Person in Gesellschaft/dieselbe Person traurig und allein).

Assoziationsmontage: Auch hier werden unterschiedliche Einstellungen miteinander konfrontiert, allerdings müssen die Zuschauer/innen selbst eine unmittelbare gedankliche Verbindung schaffen (z. B. schlafendes Gesicht/Südseelandschaft = die Person träumt von der Landschaft).

Analogmontage: Kontraste in Raum, Zeit oder Gesellschaft werden überbrückt, indem in unterschiedlichen Zusammenhängen eine gemeinsame Handlung/Haltung gezeigt wird (z. B.: ein Astronaut steigt aus seinem Raumschiff/eine Person steigt aus ihrem Auto).

Parallelmontage: Zwei oder mehr unterschiedliche Begebenheiten werden miteinander verschachtelt, indem sie mehrfach hintereinander abwechselnd gezeigt werden. So werden Handlungen spannungsvoll miteinander in Beziehung gesetzt (z. B. wartende Person an einer einsamen Straßenecke/ein heranrasendes Auto). Die Zuschauer/innen haben dabei mehr Informationen als die Filmfiguren.

Bild-Ton-Beziehung

Musik ist ein zentrales Element im Film, das die Zuschauer/innen emotionalisiert. Musik im Film kann unterschiedliche Funktionen haben: Sie kann das Geschehen kommentieren bzw. illustrieren, Leitmotiv sein, die Handlung durch Zäsuren (Einschnitte) oder Kontinuität strukturieren.

1. Beschreiben Sie die Musik der Filme „Lola rennt“ und „Zwölf Uhr mittags“.
 - a) In welchen Variationen wird das Leitmotiv abgewandelt?
 - b) In welcher Weise korrespondiert die Musik jeweils mit der Filmhandlung?
2. a) Welche Funktion haben der Song „What a difference a day makes“ und das klassische Stück „The Unanswered Question“ (Charles Ives) in „Lola rennt“ bezüglich des dargestellten Geschehens (Lolas Flucht und Tod)?
 - b) Untersuchen Sie die Besonderheiten des Tons in der Szene mit Lola vor der Schaufensterscheibe des Supermarkts und in den „roten“ Szenen: Welche Wirkung entsteht in Bezug auf die Filmfiguren untereinander und in Bezug auf die Zuschauer/innen?
3. Erproben Sie folgende Möglichkeiten, um die Wirkung von Ton und Bild zu erfassen:
 - a) Untersuchen Sie eine Szene ohne Ton oder ohne Bild: Beschreiben Sie die jeweilige Wirkung.
 - b) Ändern Sie die Aussage einer ausgewählten Sequenz durch neu unterlegten Ton (Geräusche, Sprache, Musik).

PRODUKTIVE AUFGABEN ZUM FILM „LOLA RENNT“

- Entwickeln Sie eine vierte Episode zu „Lola rennt“, in der es zu einer weiteren unerwarteten Handlungsänderung kommt.
- Was passiert nach dem Ende der drei Episoden? Schreiben Sie eine Episode Ihrer Wahl weiter.
- Stellen Sie „und – dann...“-Fotosequenzen (Polaroid-Schnappschüsse) von Lolas, Mannis, des Vaters oder Ihrer eigenen weiteren Entwicklung her.
- Schreiben Sie eine Filmkritik/einen Essay für die Schülerzeitung zu „Lola rennt“ oder einem anderen Film. Werten Sie dazu auch verfügbare Produktionsmaterialien (Drehbuch, Interviews, Informationen zu Schauspielern und Regisseur) und Rezeptionsdokumente (Rezensionen, Zuschauerquoten, Verleih) aus.

FILMPROJEKT: 5 x 5 x 5

- Tauschen Sie sich über so genannte Kultfilme aus. Benennen Sie das jeweils Bedeutsame dieser Filme: z. B. Figuren, typische Gesten und Verhaltensweisen, Dialoge, Konflikte, Requisiten, Besonderheiten in der filmsprachlichen Gestaltung, der Musik. Spielen Sie sich in kurzen Rollenspielen gegenseitig prägnante Szenen aus den Filmen so vor, dass man sie als Zitate erkennen kann.

- Drehen Sie in Gruppen von ca. fünf Personen einen Videofilm, der dem klassischen dramaturgischen Handlungsaufbau in fünf Akten folgt und fünf bekannte Filme zitiert. Beispiel:

Exposition (Einführung): Wie in „Spiel mir das Lied vom Tod“ erwarten drei Gangster am Bahnhof die Ankunft des Zuges. Der Zug kommt an, ein Fremder steigt aus. Im Hintergrund sieht man auf dem Bahnsteig zwei „Men in Black“, die gerade eine verdächtige Person abführen ...

Konfliktlaufbau: In einem Restaurant weist ein wohlhabender Mann seine junge Verlobte zurecht (Dialog zwischen Rose und Cal aus „Titanic“). Da taucht der Fremde auf ...

Höhepunkt: Ein Blick auf die Uhr zeigt: Es ist kurz vor „Zwölf Uhr mittags“ ...

Retardierung (Verzögerung): ...

Schluss: ...

Tipps und Anregungen für die Umsetzung:

Dauer: Beschränken Sie sich auf kurze Filme (nicht mehr als fünfzehn Minuten). So wird die Konzentration auf Wesentliches, Prägnantes notwendig und Längen werden vermieden.

Kamerabewegung: Jede Kamerabewegung erzeugt Unruhe; sie muss daher eine inhaltliche Funktion haben. Vermeiden Sie häufiges Zoomen, Wackeln und heftige Schwenks, sofern diese nicht intendiert sind.

Tipps Um Probleme beim Schneiden zu vermeiden, sollte jede Kamerabewegung ein stehendes Anfangs- und Endbild haben.

Einstellungen: Die verschiedenen Einstellungsgrößen enthalten unterschiedliche Informationen und haben unterschiedliche Funktionen. Jede Einstellung sollte so gewählt sein, dass die Information von den Zuschauer/innen optimal erfasst werden kann.

Tipps Filmen Sie ein Objekt, eine Person zur Probe aus unterschiedlichen Entfernungen. Achten Sie bei der Montage auf Abwechslung bei den Einstellungsgrößen.

Montage: Die Montage ist das bewusste Gestalten einer Aussage, die wir in bestimmter Weise manipulieren können. Orientieren Sie sich an den unterschiedlichen Montageformen, um Aussagen durch Bilderfolgen und nicht nur durch Worte zu treffen.

Tipps Beim Kürzen zu lang geratener Einstellungen sollte man einen Zwischenschnitt einfügen, um Anschlussfehler zu vermeiden (z. B. wenn sich die Personen bewegt haben). Der Zwischenschnitt sollte etwas zeigen, was außerhalb der Einstellung liegt und sich nicht bewegt (▷ Montageformen, S. 445).

3.1.3 Verfilmung von Literatur

Rainer Werner Fassbinder

Literatur und Leben (1982)

[...] Die Verfilmung von Literatur legitimiert sich, im Gegensatz zur landläufigen Meinung, keinesfalls durch eine möglichst kongeniale Übersetzung eines Mediums (Literatur) in ein
5
anderes (Film). Die filmische Beschäftigung mit einem literarischen Werk darf also nicht ihren Sinn darin sehen, etwa die Bilder, die Literatur beim Leser entstehen lässt, maximal zu erfüllen. Dieser Anspruch wäre ohnehin in
10
sich absurd, da jeder Leser jedes Buch mit seiner eigenen Wirklichkeit liest und somit jedes Buch so viele verschiedene Phantasien und Bilder provoziert, wie es Leser hat. Es gibt also keine endgültige objektive Realität eines
15
literarischen Werkes, darum darf auch die Absicht eines Films, der sich mit Literatur auseinandersetzt, nicht darin liegen, die Bilderwelt eines Dichters als endgültig erfüllte Übereinstimmung verschiedener Phantasien
20
zu sein. Der Versuch, Film als Ersatz eines Stückes Literatur zu machen, ergäbe den kleinsten gemeinsamen Nenner von Phantasie, wäre also zwangsläufig im Ergebnis medioker und stumpf. Ein Film, der sich mit
25
Literatur und mit Sprache auseinandersetzt, muß diese Auseinandersetzung ganz deutlich, klar und transparent machen, darf in keinem Moment seine Phantasie zur allgemeinen werden lassen, muß sich immer in jeder Phase als
30
eine Möglichkeit der Beschäftigung mit bereits formulierter Kunst zu erkennen geben. Nur so, mit der eindeutigen Haltung des Fragens an Literatur und Sprache, des Überprüfens von Inhalten und Haltungen eines
35
Dichters, mit seiner als persönlich erkennbaren Phantasie zu einem literarischen Werk, legitimiert sich deren Verfilmung. [...] R

1. Vergleichen Sie die Positionen Fassbinders und Hickeithiers zur Verfilmung von Literatur.
2. Erörtern Sie, welche gestalterischen Mittel und Ausdrucksmöglichkeiten für die Medien Film und Literatur jeweils charakteristisch sind: Was leistet das eine Medium, was das andere nicht kann?

Knut Hickeithier

Der Film nach der Literatur ist Film (1989)

Von „Literaturverfilmung“ zu reden heißt den ersten Schritt in die falsche Richtung tun: denn im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene Verformung des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität
5
verliert. Das Ergebnis kann nur eine schlechte Kopie, ein unvollständiger Ersatz im anderen Medium sein. [...]

Der Film aber ist immer zuerst Film, und dass seinem Drehbuch, ohnehin nur eine Zwischenstufe im Arbeitsprozess, einmal ein Roman zu Grunde gelegen hat, ist für das Filmische an ihm von peripherer¹ Bedeutung. Wir verstehen den Film, auch ohne den Roman zuvor ge-
10
lesen zu haben.

Zwar kann, wer wollte das bestreiten, die vorangegangene Romanlektüre dem Filmesehen zusätzlichen Genuss (oder Enttäuschung) im Wiedererkennen von Erzähltem verleihen. Und ein Film, der sich von Titel, Handlungsstruktur und Figuren explizit auf einen Roman bezieht, fordert dazu auch in besonderer Weise heraus. Aber das rechtfertigt noch keine Sonderstellung literarisch fixierter Betrachtungsweise, die zwangsläufig das Erzählen in den Vordergrund stellt und darüber die präsentativen Aspekte des Films vernachlässigt. Wie jeder Text nur vor dem Hintergrund des gesamten bisherigen Geschriebenen zu denken ist, steht auch jeder Film im
15
Kontext anderer Filme und enthält ungleich mehr Anspielungen und Verweise, unbewusst entlehnte Motive, Metaphern und assoziiert visuelle Erinnerungen, als sich in der Textvorlage erkennen lässt. Genrezusammenhänge, Verweise der Darsteller auf andere Rollen, die sie in anderen Filmen verkörpert haben, Kamera-, Regie- und Lichtstile, Architekturbedeutungen, Kleidungsstile etc. eröffnen eine Fülle anderer Bezugsebenen. Der
20
spezielle Vergleich mit der literarischen Vorlage (noch nicht einmal mit dem Drehbuch) erscheint deshalb als eine unzulässige Verengung des Blicks.

¹ peripher: am Rande liegend