

Filmanalyse – ein Kompendium

Jede Textanalyse erfordert eine spezifische Fragestellung und ein spezifisches Werkzeug. Der Film als „vierte literarische Gattung“ besitzt einige strukturelle Parallelen zu den drei klassischen ‚Großgattungen‘ Epik, Lyrik und Dramatik, so dass bestimmte literaturwissenschaftliche Analysekat­egorien – insbesondere erzähltheoretische – für die Filmanalyse fruchtbar gemacht werden können. Als Medium und Kunstform hat der Film in seiner Geschichte jedoch auch eigene Codes und Darstellungsformen entwickelt, die zusätzliche filmspezifische Analyse­kategorien erforderlich machen.

Grundsätzlich bietet sich für die Analyse des semiotisch komplexen Mediums Film im Deutschunterricht die Unterscheidung von drei Ebenen an: die *visuelle*, die *auditive* und die *narrative Ebene*. Diese Unterteilung kann Schülern und Lehrern bei der Erschließung des filmischen Textes und bei der Anschlusskommunikation über einen Film behilflich sein. Als Hilfsmittel für die Filmanalyse können neben den notwendigen technischen Wiedergabe- und Aufnahmegeräten auch verschiedene filmbezogene Textsorten wie Drehbücher, Storyboards,

Abb. 1: Filmkritiken, Sequenzprotokolle usw. verwendet werden. Außerdem bietet sich der

Computer als digitales Hilfsmittel zur Erstellung und Präsentation von Filmanalysen an.

Die folgende Sammlung von Grundkategorien der formalen Filmanalyse kann als Leitfaden bei der Vorbereitung einer Unterrichtseinheit dienen. Die Erarbeitung eines Films im Unterricht sollte sich jedoch nicht auf eine beliebige Aneinanderreihung von Aussagen zu einzelnen filmischen Mitteln beschränken, sondern einer bestimmten – inhaltlichen – Fragestellung nachgehen. Zur Veranschaulichung werden die einzelnen Analyseaspekte an Beispielen aus dem Filmklassiker *CITIZEN KANE*¹ erklärt.

1. Visuelle Ebene

Die grundsätzliche Kategorie der visuellen Ebene ist die **Cadrage** (von frz. „cadre“ = Rahmen). Sie bezeichnet die Festlegung des Bildausschnitts durch die Kamera und die Anordnung der Objekte und Personen innerhalb des Bildrahmens.

Das **Bildformat** beschreibt die Proportio­nen des Filmbildes und hat Auswirkungen auf die Bildgestaltung. Das *Standardformat* 1 : 1,33 (entspricht etwa 4 : 3) wurde bereits in der Stummfilmära verwendet und war jahrzehntelang das bestimmende Bildformat des Fernsehens. Im Kino wurden seit den 1950er Jahren zunehmend Breitwandformate eingesetzt (z. B. 1 : 2,35, das so genannte *Cinemascope-Format*), auch im Fernsehen hat sich inzwischen mit 16 : 9 ein breiterer Standard durchgesetzt.

Der Zuschauer sieht alles aus dem gleichen Blickwinkel, den die Kamera bei der Aufnahme des Bildes eingenommen hat. Als **Kameraperspektiven** werden unter-



(1) Die Beispiele aus *CITIZEN KANE* (USA 1941, Regie: Orson Welles, Länge: 114 Min.) beziehen sich auf die deutsche DVD-Ausgabe (Arthaus/Kinowelt 1999, Nr. D1899).

schieden: Die *Normalsicht* (Augenhöhe) ist die Standardposition, sie entspricht unserer natürlichen Wahrnehmung. Die *Untersicht* (Extremfall: *Froschperspektive*) kann Personen überlegen oder heldenhaft, aber auch arrogant oder dämonisch wirken lassen. Personen, die in *Aufsicht* (Extremfall: *Vogelperspektive*) aufgenommen wurden, können einsam oder erniedrigt erscheinen. Oftmals ist die Wahl der Kameraperspektive aber rein funktional bedingt, z. B. durch eine Blickachse zwischen einer stehenden und einer sitzenden Person.

In *CITIZEN KANE* (1:28:53–1:30:51) wird ein Streit zwischen Charles und Susan mit Hilfe von verschiedenen Kameraperspektiven in Szene gesetzt: Der überlegene Charles wird ständig aus der Untersicht gezeigt, während Susan anfangs leicht, später stärker in Aufsicht aufgenommen wird. Diese Perspektiven sind einerseits funktional, weil Charles steht und Susan auf dem Boden kniet, sie unterstreichen aber ganz offensichtlich auch das Machtgefälle zwischen den beiden.

Die Nähe oder Distanz zum gezeigten Objekt wird mit der Kategorie der **Einstellungsgröße** beschrieben. Als Bezugsgröße dient hierbei der abgebildete Mensch. In der *Weit-Einstellung* (auch: *Panorama*) ist der Mensch verschwindend klein, diese Einstellungsgröße dient in erster Linie zur Darstellung von großen Räumen und weiten Landschaften, damit sich der Zuschauer einen Überblick über den erzählten Raum verschaffen kann. Deshalb stehen Weit-Einstellungen oft als *Establishing Shot* am Anfang des Films oder bilden das Ende einer filmischen Erzählung. Die *Totale* dient ebenfalls der räumlichen Orientierung, sie zeigt den Menschen – im Gegensatz zur Weit-Einstellung – gut erkennbar in seinem Handlungsraum. In der *Halbtotale* ist die abgebildete Person – oder eine Gruppe von Personen – vollständig von Kopf bis Fuß zu sehen. Die *amerikanische Einstellung* geht auf das Western-Genre zurück, hier sehen wir den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, so dass neben dem Gesicht auch die Hand, die zum Revolver greift, zu sehen ist. Als *Halbnah* bezeichnet man einen Bildausschnitt vom Kopf bis zur Hüfte. Diese Einstellungsgröße kann verwendet werden, um zwei (*Two Shot*) oder

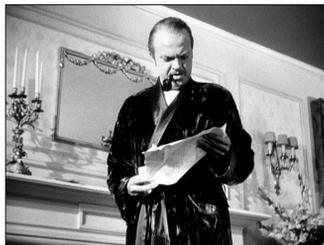


Abb. 2: Untersicht



Abb. 3: Aufsicht



Weit



Totale



Halbtotale



Amerikanisch



Halbnah



Nah



Groß



Detail

Abb. 4–11: Einstellungsgrößen

– je nach Bildformat – höchstens drei Personen (*Three Shot*) ins Bild zu setzen. Eine *Nah-Einstellung* zeigt die abgebildete Figur vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers, so dass Mimik und Gestik gut zu erkennen sind. Das Interesse richtet sich nun eindeutig auf die Figur, das Umfeld ist nur noch in Ansätzen nachzuvollziehen. Die *Groß-Aufnahme* zeigt ausschließlich den Kopf und evtl. die Schultern des Menschen. Die Mimik wird nun im Detail erkennbar, also z. B. Emotionen wie Freude oder Trauer. Eine räumliche Orientierung ist für den Zuschauer hingegen nicht mehr möglich, weil das Umfeld nicht sichtbar ist. In der *Detail-Einstellung* ist schließlich nur noch ein Ausschnitt des Gesichts – z. B. die Augen, der Mund – oder ein einzelner Gegenstand zu sehen. Durch eine Detail-Einstellung wird das Abgebildete stark mit Bedeutung aufgeladen, da diese Art und Weise der Abbildung in unserer natürlichen Seherfahrung so nicht vorkommt.

Durch Bewegungen überwindet das kadrierte Bild seine Begrenztheit. Neben der Bewegung von Objekten vor der Kamera geschieht das vor allem durch eine Bewegung der Apparatur selbst (**Kamerabewegung**). Im *Stand* wird ein Objekt aus der gleichen Perspektive und in der gleichen Größe aufgenommen, während sich die Kamera beim *Schwenk* in horizontaler oder vertikaler Richtung dreht, jedoch ebenfalls ohne dabei ihren Standpunkt zu verlassen. Bei einer *Fahrt* wird die Kamera in horizontaler Richtung bewegt: in der *Zu-* oder *Ranfahrt* auf ein Objekt zu, in der *Rückfahrt* davon weg, bei einer *Parallelfahrt* synchron mit einer Objektbewegung.

In *CITIZEN KANE* (0:18:11–0:18:27) findet sich ein berühmt gewordenes Beispiel für eine Rückfahrt: Zuerst sehen wir einen Jungen, der im Schnee spielt, dann fährt die

Kamera langsam zurück, durch ein Fenster hindurch, aus dem die Mutter heraus schaut. Durch diese Kamerabewegung wird das Bild des Jungen nachträglich als subjektive Wahrnehmung der Mutter definiert.



Abb. 16: Steadicam

Kunstvolle Variationen der Kamerafahrt sind die *Kreisfahrt*, in der ein Objekt von der Kamera umkreist wird und die *Kranfahrt*, die eine fast unbegrenzte Bewegungsfreiheit der Kamera ermöglicht. Als *entfesselte Kamera* wird – seit den Experimenten des Stummfilm-Kameramanns Karl Freund – die vom Stativ befreite Kamera bezeichnet, meistens eine *Handkamera*. Um das Ruckeln und die Unschärfen von Handkamera-Bildern zu vermeiden, wurde mit der *Steadicam* ein System zur Bildstabilisierung entwickelt. Hier wird die Kamera mit einem Tragegerüst direkt am Kameramann befestigt und alle Bewegungen werden abgefedert.

Beim *Zoom* steht die Kamera still, es wird jedoch manchmal als Ersatz für eine Kamerafahrt eingesetzt, technisch gesehen handelt es sich allerdings um die Veränderung der Brennweite des Objektivs. Im Bild unterscheidet sich das Zoom durch eine – von der natürlichen Seherfahrung abweichende – Veränderung der realen Größenverhältnisse der im Vorder- und Hintergrund

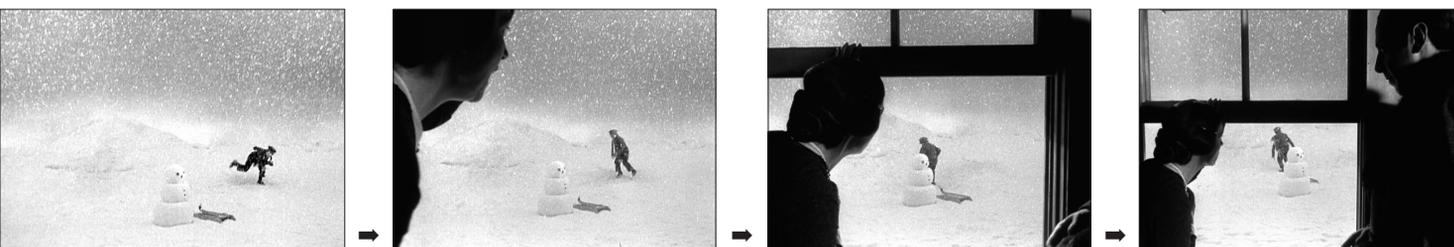


Abb. 12–15: Kamerabewegung: Rückfahrt

abgebildeten Objekte, die bei einer Fahrt gleich bleiben.

In Bezug auf die **Beleuchtung** wird unterschieden zwischen dem *Führungslicht* (Key-Light), das die Objekte vor der Kamera von der Seite aus anstrahlt und dem *Fülllicht*, das in etwa aus der Richtung der Kamera die entstehenden Schatten aufhellt. Werden auf dem Set natürliche Lichtverhältnisse simuliert, so spricht man vom *Normalstil*. Durch Einsatz eines sehr hellen Führungslichts werden auch kleinere Details im Bild gut sichtbar und man spricht von *High-Key*-Beleuchtung. Im Gegensatz dazu wird bei *Low-Key* ein dunkleres Führungslicht und wenig Fülllicht verwendet, so dass das Bild stärker von Schatten bestimmt wird. Dieser Beleuchtungsstil hat mit dem *Film Noir* ein ganzes Filmgenre geprägt.



Abb. 17: Low-Key-Beleuchtung

In *CITIZEN KANE* wird zu Beginn des Films im Vorführraum der „News on the March“-Redaktion eine Wochenschau über Charles Foster Kane projiziert. In der anschließenden Diskussion (ab 0:11:58) wirft der Chefredakteur seinen Mitarbeitern vor, dass man in dem Film nichts über den Menschen Kane erfährt. Die Beleuchtung dieser Szene im Low-Key-Stil ist einerseits realistisch, weil sie die Dunkelheit des Vorführraums widerspiegelt, andererseits symbolisiert sie gleichzeitig die Unwissenheit der Journalisten, die das Dunkel um Kane noch nicht lichten konnten.

Obwohl der Farbfilm erst in den 1960er Jahren zum Standard wird, spielt **Farbe** in Form von nachkoloriertem und viragiertem Filmmaterial schon seit der Frühzeit des Kinos eine Rolle. Mit dem Farbfilm steht den

Filmemachern dann eine neue Gestaltungsebene zur Verfügung: Farbe schafft bestimmte Stimmungen und Atmosphären, sie kann eingesetzt werden, um Bilder besonders realistisch wirken zu lassen, aber auch zu deren Verfremdung. Farben können darüber hinaus symbolische Bedeutung einnehmen und zu einer Farbdramaturgie kombiniert werden.

2. Auditive Ebene

Die grundsätzliche Kategorie der Tonebene ist die Unterscheidung zwischen **On-Ton**, dessen Quelle auf dem Bild zu sehen ist (z. B. eine sprechende Person oder ein spielender Musiker) und **Off-Ton** ohne sichtbare Quelle. Filmmusik kommt in der Regel aus dem Off, weil das Orchester, das die Musik spielt, im Filmbild nicht auftaucht. Sie ist somit außerdem *nicht-diegetisch*, da sie kein Teil der erzählten Welt ist. Als *diegetischer Ton* können hingegen jeder On-Ton und alle Off-Töne, die zur erzählten Welt gehören, bezeichnet werden. Ein Beispiel in *CITIZEN KANE* wäre die Off-Stimme des Journalisten Thatcher in einigen Sequenzen – obwohl er nicht im Bild zu sehen ist, erkennen wir seine Stimme.

Sprache findet sich auf der auditiven Ebene meistens in Form von Figurenrede bzw. *Dialogen* oder als Stimme eines unsichtbaren Erzählers aus dem Off. In *CITIZEN KANE* wird das Wort „Rosebud“, um das die gesamte Handlung kreist, am Anfang des Films von Charles auf dem Sterbebett ausgesprochen. Am Filmende löst sich das Rätsel auf, in dem – ohne Ton – in Detailaufnahme der Schlitten mit dem Schriftzug „Rosebud“ gezeigt wird. Sprache kann also auch in Form von Schriftzeichen auf der visuellen Ebene eine Rolle spielen.

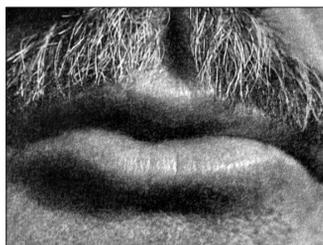


Abb. 18–19: Zweimal „Rosebud“

Bei den **Geräuschen** im Film wird meistens die natürliche „Geräuschkulisse“ nachgeahmt, um dem Rezipienten einen möglichst realistischen Eindruck zu vermitteln (*atmosphärischer Ton* bzw. *Atmo*). Hierbei wird nur selten der Originalton der Aufnahme verwendet, es werden vielmehr alle Geräusche wie Schritte, Türeenschlagen usw. im Nachhinein im Studio neu nachsynchronisiert. Dieses Verfahren wird nach seinem Erfinder als *Foley* bezeichnet.

Filmmusik gibt es bereits seit den Anfängen des Kinos. Im Stummfilm bestand die gesamte auditive Ebene aus der musikalischen Begleitung, seit der Einführung des Tonfilms dominiert Filmmusik den Vor- und Abspann und nimmt verschiedene Funktionen als Begleitung der Handlung ein. Sie kann zur Charakterisierung von Figuren oder Schauplätzen dienen (*Leitmotiv-Technik* bzw. *Underscoring*) oder bestimmte Stimmungen schaffen (*Mood-Technik*). Grundsätzlich kann dies *illustrierend* geschehen, also als Unterstützung des gleichzeitig auf der visuellen Ebene Abgebildeten oder *kommentierend* bis *polarisierend*, also durch eine unterschiedliche Wirkung von Bild und Ton.

Die Gestaltung der gesamten Tonspur – die Abmischung und Montage von Sprache, Geräuschen und Musik sowie die auditiven *Special Effects* (SFX) – wird als **Sound Design** bezeichnet. Welche enorme Rolle die auditive Ebene und insbesondere die Musik für die Wirkung eines Films auf den Rezipienten spielt, zeigt sich am deutlichsten, wenn die gleiche Bildfolge mit unterschiedlichen Tonspuren unterlegt wird. Dies lässt sich am Beispiel von *CITIZEN KANE* sehr gut demonstrieren, da die deutsche Synchronfassung – eigentlich bedauerlicherweise – eine andere Filmmusik und andere *Atmos* als die Originalfassung verwendet. Die Anfangssequenz ist in den beiden Fassungen (Kapitel 1 der DVD) mit unterschiedlichen Instrumentierungen und Tonfolgen unterlegt, was die Bilder völlig anders wirken lässt, teilweise werden in der deutschen Fassung auch Geräusche eingefügt, wo im Original ausschließlich Musik zu hören ist (z. B. die zerspringende Glaskugel). In der Vorführraum-Sequenz (Kap. 2) fällt auf, dass die Synchronfassung viel weniger *Atmo* verwendet und im Thatcher Me-

morial (Kap. 3) werden die eingeblendeten Tagebuch-Auszüge durch eine Off-Stimme vorgelesen, während in der Originalfassung ausschließlich Musik zu hören ist.

3. Narrative Ebene

Filmisches Erzählen weist viele Parallelen zum schriftliterarischen Erzählen auf, lässt sich aber nicht vollständig mit diesem gleichsetzen. Tritt im Film ein expliziter **Erzähler** auf, z. B. in Form einer Stimme aus dem Off oder Zwischentiteln im Stummfilm, ist die Erzählinstanz klar erkennbar. Doch in vielen Filmen fällt es schwer, den Erzähler eindeutig zu bestimmen, was unter anderem auf die semiotische Komplexität des Films zurückzuführen ist: Er vermittelt die Geschehnisse der Handlung nicht ausschließlich *verbal* wie schriftliterarische Texte, sondern stets in *Bild-Ton-Kombinationen*, so dass neben digitale auch analoge Zeichen treten. Die Frage der *Fokalisierung*, also wer eigentlich die Bilder sieht und die Töne hört, die wir als Zuschauer präsentiert bekommen, ist nicht immer eindeutig zu beantworten.

Zentral für die Analyse der Erzählstruktur eines Films ist die Unterscheidung zwischen **Story** (*Histoire*), also *was* erzählt wird und **Plot** (*Discourse*), also *wie* es erzählt wird. Als Story wird die kausal-lineare und chronologische Kette von Geschehnissen und handelnden Figuren verstanden. Sie schließt alle Ergänzungen ein, die der Rezipient durch Folgerungen aufgrund seines Vorwissens mit einbringt. Der Plot bezeichnet hingegen die Auswahl und Ordnung der sicht- und hörbaren Geschehnisse, wie sie im Film tatsächlich auftauchen.

In *CITIZEN KANE* wird als Story die Lebensgeschichte von Charles Foster Kane erzählt, der 1865 geboren wurde und 1940 starb. Realisiert wird diese Biographie im Film jedoch nicht als chronologische Erzählung, sondern in Form von fünf Rückblenden, die von verschiedenen Personen aus Kanes Leben aus ihrem subjektiven Blickwinkel heraus erzählt werden. So entsteht ein multiperspektivisches „Puzzle“, das viele Leerstellen offen lässt, die der Rezipient selbst füllen muss.

Elementar für die Handlung eines Films sind die **Figuren** und die **Figurenkonstellation**. Im Gegensatz zu schriftliterarischen Texten sind Figuren im Film visuell und auditiv präsent und werden vom Rezipienten deshalb analog zu realen Personen beurteilt. Außer durch ihr Erscheinungsbild und ihre Stimme werden sie durch ihre sprachlichen Äußerungen und durch ihr Verhalten charakterisiert. Diese Faktoren entscheiden – zusammen mit der Funktion der Figur im Rahmen der Narration – über eine *Identifikation* oder *Nichtidentifikation* durch den Zuschauer. Unterschieden wird zwischen *Haupt-* und *Nebenfiguren*, wobei die Hauptfigur oftmals gleichzeitig der *Held* des Films ist. Je nach Filmgenre gibt es bestimmte Stereotypen, die von den Figuren repräsentiert werden, beispielsweise der Sheriff und der Revolverheld im Western. In Bezug auf Figurenkonstellationen sind Figurenpaare wie z. B. der Kommissar und der Mörder, der Reiche und der Arme usw. oder Dreiecks-Konstellationen wie z. B. eine Frau zwischen zwei Männern handlungsleitend. Eine Figurenanalyse ermittelt die *Selbstcharakterisierungen* einer Figur, z. B. durch ihre Äußerungen und Verhaltensweisen, und die *Fremdcharakterisierungen* durch andere Figuren.

Wie in jedem Erzählmedium kann auch im Film das Verhältnis von **Erzählzeit** und **erzählter Zeit** bestimmt werden. Im Gegensatz zum schriftliterarischen Erzählen kann der Film durch eine tatsächliche Verlangsamung (*Zeitlupe*) oder Beschleunigung (*Zeitraffer*) der Bildfrequenz die Zeit dehnen oder verkürzen. Es ist sogar möglich, die Bilder rückwärts laufen zu lassen. Diese Maßnahmen führen jedoch dazu, dass die Illusionswirkung des Films beim Zuschauer gebrochen wird, die Effekte wirken komisch. Zeittraffung geschieht im Film deshalb mit Hilfe von Auslassungen (*Ellipsen*), die zeitlich gesehen relativ gering sind oder in Form von *Zeitsprüngen*, die einen größeren Zeitraum überbrücken. Zeitdehnungen sind eher selten, sie können beispielsweise durch *Mehrfacheinstellungen* realisiert werden, d. h. ein Geschehen wird mehrmals nacheinander aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. Möglich ist natürlich auch eine *Zeitdeckung*, also eine Entsprechung von Erzählzeit und erzählter Zeit.

Zeit	Nr.	Sequenzen
00:00:00	1	Kane stirbt in Xanadu, letztes Wort: „Rosebud“
00:02:30	2	News on the March
00:12:25	3	Susan: erstes Treffen
00:15:15	4	Thatchers Tagebuch: Kanes Jugend und der Inquirer
00:27:55	5	Bernstein: Kanes Karriere als Zeitungsverleger, Verlobung mit Emily
00:46:15	6	Leland: Kanes Beziehungen mit Emily und Susan
01:21:35	7	Susan: ihre Ehe mit Kane, ihre Opernkariere, die Trennung
01:43:05	8	Raymond: Kane in Xanadu nach der Trennung von Susan
01:50:30	9	Kamerafahrt über Kanes Nachlass in Xanadu, Auflösung von Rosebud
01:55:40		

Abb. 20: Sequenzgrafik zu CITIZEN KANE²

(2) Vgl. den Sequenzplan von Jo Hein in: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993, 201 ff.



Abb. 21–29: Ein eindrucksvolles Beispiel für Zeitraffung findet sich bei CITIZEN KANE in einer Sequenz mit Charles und Emily am Frühstückstisch (0:49:47–0:51:52). Es werden mehrere kurze Dialoge zwischen den beiden aneinandergesetzt, wobei durch die unterschiedliche Kleidung und die abnehmende Zuneigung der beiden deutlich wird, dass es sich um mehrere Zeitsprünge handelt.

Die Voraussetzung für das filmische Erzählen ist die **Montage**, also das Zusammenfügen mehrerer kleinerer Teile zum Ganzen eines Films. Montiert werden nicht nur die Bilder auf der visuellen Ebene, sondern auch die gesamte Tonspur aus Geräuschen, Dialogen und Musik. Bei den ‚Bausteinen‘ eines Films wird unterschieden zwischen der *Einstellung*, also dem Filmabschnitt zwischen zwei Schnitten, der *Szene*, einer Abfolge von Einstellungen, die eine Einheit von Raum, Zeit und Handlung aufweisen und der *Sequenz*, die sich aus mehreren Szenen mit kontinuierlichem Handlungsablauf zusammensetzt. Der Übergang zwischen zwei Einstellungen erfolgt in der Regel durch einen *harten Schnitt*, also ein Bild folgt übergangslos nach dem vorigen Bild. Alternativ können *Auf- und Ablendungen* eingesetzt werden, also ein langsamer Übergang von einer schwarzen Fläche in ein Bild oder umgekehrt. Möglich sind außerdem *Überblendungen*, hierbei wird gleichzeitig ein Bild ab- und das nächste aufgeblendet.

Bei der **erzählenden** bzw. **epischen Montage** steht der Erzählfluss im Vordergrund, das heißt viele Elemente der beiden zusammengeführten Einstellungen bleiben gleich (Figuren, Raum, Requisiten, Beleuchtung usw.). Für den Rezipient entsteht hierdurch der Eindruck von Unmittelbarkeit, Einheitlichkeit und Kontinuität. Die Verknüpfung der Einstellungen entspricht der Handlungslogik, insofern spricht man auch vom *unsichtbaren Schnitt*. Zur epischen Montage kann man weitere Techniken zählen, z. B. das *Schuss-Gegenschuss*-Verfahren, das zur Darstellung von Dialogszenen verwendet wird. Hierbei ist abwechselnd immer einer der beiden Gesprächspartner im Bild zu sehen, meistens in Halbnah oder Nah. Die *Parallelmontage* ist ein Einstellungswechsel zwischen zwei Geschehnissen, die an unterschiedlichen Orten stattfinden. Durch ein mehrfaches Hin- und Herschneiden (*Cross Cutting*) entsteht beim Rezipienten der Eindruck der Gleichzeitigkeit dieser Geschehnisse. Als epische Montage gelten auch *Zeitsprünge*, z. B. Rück- oder Vorblenden (*Flashback, Flashforward*).

Ein anderer Montagetyp ist die **Kontrastmontage** bzw. **kommentierende Montage**. Hier folgen zwei Einstellungen aufeinander, die in keinem unmittelbar erkennbaren Zusammenhang in Bezug auf Figuren, Raum und Zeit stehen. Da die Bilder im Film direkt aufeinander folgen, versucht der Rezipient sie trotzdem in einen Sinnzusammenhang zu setzen, so dass die beiden Einstellungen sich gegenseitig kommentieren. Diese Form der Montage wurde in den 1920er Jahren von den russischen Formalisten häufig eingesetzt. Berühmt geworden ist

Die Montage wird in der Filmtheorie als das zentrale filmische Gestaltungsmittel definiert, sie ist ein wichtiges Element zur Konstitution des filmischen Raums und entscheidend für die Gestaltung der filmischen Zeit.

eine Sequenz aus Sergej Eisensteins STREIK (UdSSR 1925), in der Bilder von demonstrierenden Arbeitern mit Bildern aus einem Schlachthof kontrastiert werden. In einem konventionell erzählten Hollywood-Film sind Kontrastmontagen jedoch eher selten anzutreffen, da sie die Illusionswirkung des Films unterlaufen.

In CITIZEN KANE (1:30:50–1:31:30) findet sich das kontrastierende Montageprinzip in der Sequenz über Susans Opernkarriere. Hier werden abwechselnd Bilder der singenden Susan mit einer immer weniger hell leuchtenden Lampe montiert. Kurz bevor die Glühbirne vollkommen erlischt, ist das Gesicht von Charles in einer Großaufnahme zu sehen. Die Bilder sind außerdem doppelt belichtet, im Hintergrund sind die Schlagzeilen von Charles' Zeitung „Inquirer“ zu sehen. Diese kurze Sequenz erzählt ohne Dialoge vom Niedergang Susans und verdeutlicht die Rolle von Charles in diesem Prozess.

Montage ist nicht nur durch die Verknüpfung von mehreren Einstellungen möglich,



Abb. 30–35: Kontrastmontage



Abb. 36–38: Binnenmontage mit Tiefenschärfe

sondern auch innerhalb einer Einstellung. Durch eine bestimmte Bildkomposition und Techniken wie z. B. die *Tiefenschärfe* kann ein Handlungsablauf durch eine **Binnenmontage** dargestellt werden. In CITIZEN KANE (1:31:33–1:32:20) wird der Selbstmordversuch von Susan in einer einzigen Einstellung ohne einen Schnitt und ohne eine Kamerabewegung filmisch umgesetzt. Im Vordergrund des Bildes sieht man ein Medikamentenfläschchen, ein Glas und einen Löffel, im Mittelgrund liegt der reglose Körper von Susan und im Hintergrund ist eine Tür zu sehen, durch welche kurz später Charles hereinstürmen wird. Ei-

ne Binnenmontage mit Kamerabewegungen wird in der Regel als *Plansequenz* bezeichnet.

4. Hilfsmittel für die Filmanalyse

Neben dem filmischen Text, der im Rahmen einer Filmanalyse natürlich im Mittelpunkt des Interesses steht, gibt es zahlreiche Textsorten, die im Rahmen der Produktion und Rezeption von Filmen entstehen. Diese Texte können als zusätzliche Hilfsmittel für die Analyse herangezogen oder – im Rahmen eines handlungs- und produktions-

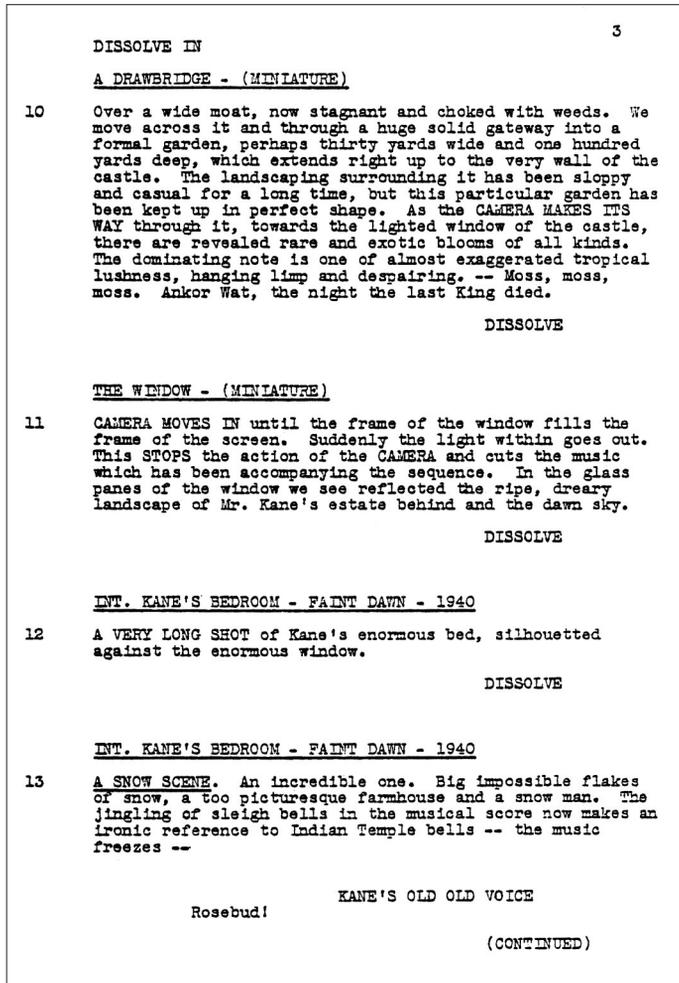


Abb. 39:
Drehbuch

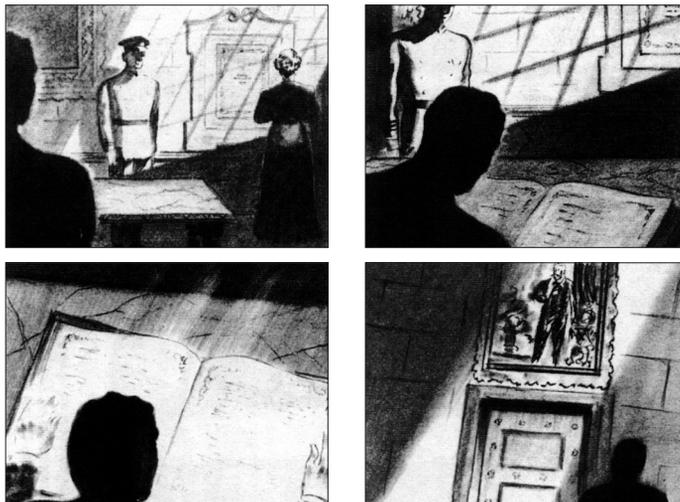


Abb. 40–43:
Storyboard

orientierten Deutschunterrichts – von den Schülern selbst verfasst werden.

Das *Exposé* (auch: *Synopsis*) ist ein kurzer Text von bis zu fünf Seiten, der im Vorfeld einer Filmproduktion entsteht. Es beschreibt in Prosaform und ohne Dialoge die leitende Idee des Films sowie die zentralen Figuren und fasst kurz die Handlung zusammen. Dabei werden nicht alle Handlungsstränge der Haupt- und Nebenhandlung ausgeführt, es sollten jedoch der zentrale Konflikt und das Filmgenre deutlich werden.

Das *Treatment* ist ein weiterer Schritt in Richtung Drehbuch. Es stellt in zwanzig bis dreißig Seiten die gesamte Handlung ausführlich und analog zum Ablauf des Films dar und arbeitet die Erzählstruktur des Films heraus. Hierbei wird der Blickwinkel der Kamera eingenommen. Die Figuren werden genauer als im *Exposé* charakterisiert – insbesondere die Hauptfigur –, im Gegensatz zum Drehbuch ist Innensicht in die Figuren möglich.

Das *Drehbuch* (*Script*, *Screenplay*) umfasst je nach Filmlänge ca. 100 bis 120 Seiten, wobei eine Drehbuchseite eine Minute im fertigen Film ausmachen soll. Es enthält Angaben zu den Schauplätzen und Requisiten, genaue Regieanweisungen und alle Dialoge, teilweise auch Angaben zur Kameraführung. Die einzelnen Szenen und Einstellungen sind durchnummeriert.

Im *Storyboard* werden die einzelnen Einstellungen eines Films hinsichtlich der Einstellungsgröße, der Kameraperspektive und -bewegung sowie der Position und Bewegung der Schauspieler skizzenhaft – ähnlich einem Comicstrip – ausgearbeitet. Hinzu kommen schriftliche Erläuterungen und Anmerkungen zu Dialogen, zu Geräuschen, zur Musik usw.

Neben diesen Texten, die für den Produktionsprozess eines Films wichtig sind, entstehen bei der Rezeption von Filmen weitere Textsorten. Basiert der Film nicht auf einer schriftliterarischen Vorlage, so erscheint oftmals gleichzeitig mit dem Filmstart ein *Buch zum Film*, das die Handlung als Prosatext nacherzählt. Auch wenn diese Texte meistens keinen hohen literarischen Anspruch erheben, eignen sie sich zu einem Vergleich von filmischen und literarischen Erzählformen. Zahlreiche *Filmkritiken* sind zu allen Filmen und in verschiedenen Me-

dien (Zeitung, Zeitschrift, Hörfunk, Fernsehen, Internet) zugänglich und ermöglichen einen guten Einblick in die unterschiedliche Rezeption eines Films.

Filmprotokolle sind ein Instrument der wissenschaftlichen Filmanalyse. Sie erfassen einen Film entweder in seiner Makrostruktur (*Sequenzprotokoll*) oder in seiner Mikrostruktur (*Einstellungsprotokoll*). Hierbei haben sich unterschiedliche Standards entwickelt, zumeist werden die Einstellungen durchnummeriert, ihre Länge in Minuten und Sekunden erfasst, die Schauplätze und die Handlung – manchmal auch die Dialoge – stichwortartig notiert, ergänzt durch Angaben zu Geräuschen und Musik. Der Film bzw. Filmausschnitt wird somit in allen drei Ebenen (visuell, auditiv, narrativ) stichwortartig erfasst. Für einen Sequenzplan genügt es, die Sequenzen durchnummerieren, kurz die Handlung der einzelnen Sequenzen zu beschreiben und ihre Länge anzugeben. Eine Variation ist die *Sequenzgrafik*, die die Sequenzen nicht nur tabellarisch auflistet, sondern sie nach Länge auf eine Zeitachse überträgt. Das gleiche Verfahren ist natürlich auch zur Erstellung einer Einstellungsgrafik anwendbar. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Erstellung eines detaillierten Filmprotokolls nicht unbedingt die Voraussetzung für jede Filmanalyse darstellt. Je nach Fragestellung kann es auch sinnvoll sein, nur einen oder mehrere ausgewählte Ausschnitte zu protokollieren.

Neben den beschriebenen Textsorten bieten computerbasierte Medien zahlreiche Möglichkeiten zum rezeptions- und produktionsorientierten Umgang mit Filmen.³ Mit Software-DVD-Playern wie „Power-DVD“ oder „WinDVD“ können Einzelbilder (Screen Captures) aus einer DVD erstellt und mit „Microsoft PowerPoint“ schriftlich kommentiert und präsentiert werden. Filmschnittprogramme wie „Windows Movie Maker“ oder „Adobe Premiere Elements“ bieten die Möglichkeit, Filmausschnitte zu erstellen, Einstellungen neu zusammenszuschneiden, neue Tonspuren zu kreieren und

vieles mehr. In den letzten Jahren wurden zudem einige Softwareangebote zur computergestützten Filmanalyse entwickelt, z. B. „Akira III“.

5. Hinweise zum Weiterlesen und Nachschlagen

Inzwischen liegen zahlreiche gut aufbereitete Einführungen in die Filmanalyse vor (z. B. Bordwell/Thompson 2008, Faulstich 2002, Hickethier 2007, Korte 2004, Mikos 2003), teilweise auch als Medienkombination aus Buch und DVD (Bienk 2008, Steinmetz 2005). Den Produktionsaspekt erschließen Handbücher wie „Filme machen“ (Schleicher/Urban 2005) oder „Lehrbuch der Filmgestaltung“ (Kandorfer 2003) sowie Internet-Portale wie „movie-college.de“. Als Nachschlagewerke eignen sich „Reclams Sachlexikon des Films“ (Koebner 2007) und das „Lexikon der Filmbegriffe“ (Wulff/Bender) im Internet. Dort finden sich auch zahlreiche Glossare zu Fachbegriffen, z. B. bei „kinofenster.de“.

Auch für den Deutschunterricht gibt es aktuelle Materialien, sowohl für die Hand des Schülers (Beicken 2005, Kötter/Schmolke 2004, Klant/Spielmann 2008), als auch für die Unterrichtsvorbereitung durch den Lehrer (Reihe „Rund um ...“, Hildebrand 2006, Munaretto 2007, Volk 2004). Hilfreich sind außerdem didaktische Filmhefte, die mittlerweile zu zahlreichen Filmen im Internet heruntergeladen werden können. Die Hefte werden u. a. angeboten vom Bernhard Wicki Gedächtnisfonds, dem Bundesverband Jugend und Film, der Bundeszentrale für politische Bildung, dem Institut für Kino und Filmkultur und der Stiftung Lesen. Auf „kinofenster.de“ kann in einer Datenbank nach den Heften recherchiert werden. Vision Kino hat vor kurzem einen hilfreichen Praxisleitfaden für Lehrkräfte mit vielen praktischen Tipps und Literaturhinweisen zur Filmbildung in der Schule veröffentlicht. ■

(3) Vgl. hierzu Staiger 2006

Literatur

- Anders, Petra; Rüssel, Manfred (2006): Rund um LOLA RENNT. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Berlin: Cornelsen.
- Anders, Petra; Rüssel, Manfred; Teuscher, Gerhard (2007): Rund um den Film SOPHIE SCHOLL. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Berlin: Cornelsen.
- Beicken, Peter (2005): Wie interpretiert man einen Film? Stuttgart: Reclam.
- Bienk, Alice (2008): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse (Buch & DVD). 2., verb. Aufl. Marburg: Schüren.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2008): Film Art. An Introduction. 8. Aufl. Boston: McGraw-Hill.
- Dick, Friedrich; Koppers, Marlene (2005): Rund um Verfilmungen. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Berlin: Cornelsen.
- Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München: Fink.
- Gast, Wolfgang (1993): Film und Literatur – Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hildebrand, Jens (2006): Film – Ratgeber für Lehrer. 2., aktual. Aufl. Köln: Aulis.
- Kandorfer, Pierre (2003): Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. 6., überarb. Aufl.: Mediabook.
- Klant, Michael; Spielmann, Raphael (2008): Grundkurs Film 1 – Kino, Fernsehen, Videokunst. Materialien für die Sek. I und II (Buch & DVD). Braunschweig: Schroedel.
- Koebner, Thomas (Hg.) (2007): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Korte, Helmut (2004): Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Kötter, Engelbert; Schmolke, Philipp (2004): Spielfilmanalyse: Mythos und Kult. Berlin: Cornelsen (Kursthemen Deutsch).
- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik. 2., überarb. Aufl. Wien: Böhlau.
- Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK.
- Munaretto, Stefan (2007): Wie analysiere ich einen Film? Hollfeld: Bange.
- Schleicher, Harald; Urban, Alexander (Hg.) (2005): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst – klassisch und digital. Affoltern a. A.: Zweitausendeins.
- Staiger, Michael (2004): Auf halber Treppe. Filmkanon, Filmkompetenz, und Filmdidaktik. In: Der Deutschunterricht, H. 2, S. 84–89.
- Staiger, Michael (2006): Die Tücke der Medien. Medienpraktische Fragen zum Einsatz von Spielfilmen. In: Volker Frederking (Hrsg.): Filmdidaktik und Filmästhetik. Jahrbuch Medien im Deutschunterricht 2005. München: kopaed, S. 179–189.
- Steinmetz, Rüdiger u. a. (2005): Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik (DVD). Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Teuscher, Gerhard; Richter, Jens (2006): Rund um SEIN ODER NICHTSEIN. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Berlin: Cornelsen.
- Vision Kino (Hg.) (2008): Schule im Kino – Praxisleitfaden für Lehrkräfte. Tipps, Methoden und Informationen zur Filmbildung. <http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/media/2360> [03.05.2008].
- Volk, Stefan (2004): Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. Paderborn: Schöningh.
- Wulff, Hans. J.; Bender, Theo (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe. <http://www.bender-verlag.de/filmllexikon/> [03.05.2008.].

Internet-Adressen

Stand: 03.05.2008

Bernhard Wicki Gedächtnisfonds

<http://www.bernhardwickigedaechtnisfonds.de/filmbegleithefte.htm>

Bildungscent e. V.

http://www.bildungscent.de/filmarchiv_filmhefte.html

Bundesverband Jugend und Film

<http://clubfilmothek.bjf.info/listeh.php>

Bundeszentrale für politische Bildung

<http://www.bpb.de/publikationen/SNA3WX,0,0,Filmhefte.html>

Film Education

<http://www.filmeducation.org/filmlibrary.html>

kinofenster.de

<http://www.kinofenster.de/>

Kino macht Schule

<http://www.kinomachtschule.at/>

Institut für Kino und Filmkultur

<http://www.film-kultur.de/hefte.html>

Stiftung Lesen

<http://www.ideenforumschule.de/foerderung/archiv/archiv.html>

Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz

<http://www.visionkino.de/>