

Ines Müller

Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer

Abstract

Light, colour, camera work – these are the main aspects for the aesthetic realisation of filmic material. Whether symbolically reserved, poetically fancy or clean documental – the visual arrangement influences decisively the audience's mood and is therefore an integral part of the narrative style: The camera as narrating authority. Everything shown in the image and how it is presented is fundamental for generating meaning. The filmic design elements are essential for the successful communication between film and audience. They direct the audience's view and work with specific filmic codes, which are to be decoded. The design elements determine the film's aesthetics and are responsible for emotionalising the viewer. This essay focuses on the visual composition of a movie and puts an emphasis on the following three aspects: The obvious field of pictorial design, the sub-textual field of lighting as well as the subtle field of colour.

Licht, Farbe, Kamerastil – das sind wesentliche Aspekte bei der ästhetischen Umsetzung eines Filmstoffs. Ob symbolisch distanziert, poetisch verspielt oder dokumentarisch nüchtern – die visuelle Gestaltung beeinflusst entscheidend die Gefühlslage des Zuschauers und ist damit integraler Bestandteil des Erzählstils: die Kamera als erzählerische Instanz. Alles was im Bild gezeigt wird und wie es gezeigt wird ist für die Bedeutungsbildung elementar. Die filmischen Gestaltungsmittel sind dabei wesentlich für das Gelingen einer Kommunikation zwischen Film und Zuschauer. Sie lenken den Blick des Zu-

schauers und arbeiten mit spezifischen filmischen Codes, die es zu entschlüsseln gilt. Die filmischen Gestaltungsmittel sind es, die die Ästhetik des Films bestimmen und damit für die Emotionalisierung des Zuschauers verantwortlich zeichnen. Der Aufsatz legt den Schwerpunkt auf den visuellen Look eines Films und stellt drei Aspekte besonders heraus: Den offensichtlichen Bereich der Bildgestaltung, den unterschweligen Bereich des Lichts sowie den subtilen Bereich der Farbe.

1. Vorbemerkung

Mein Interesse an einer Fragestellung, die sich im Wesentlichen auf die Wahrnehmungsdimension des filmischen Bildes bezieht – und hier insbesondere auf die Emotionalisierung des Zuschauers durch die Möglichkeiten der Filmästhetik – hat zwei Ursachen: Zum einen habe ich lange Zeit als Kamerafrau auf der Seite der Produzierenden gewirkt, musste mir also (gemeinsam mit dem Regisseur) überlegen, welche filmischen Gestaltungsmittel ich einsetze, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, die den Zuschauer in die Geschichte führt – sie den Film erleben lässt. Zum anderen habe ich als Lehrerin bzw. Lehrbeauftragte für audiovisuelle Medien die Gelegenheit gehabt, Reaktionen von Schülerinnen und Schülern, und in meinen Filmseminaren an der Universität, Reaktionen der Studierenden auf Filmausschnitte hautnah zu beobachten und dabei festgestellt, wie groß der Anteil der Vorerfahrungen des Zuschauers in Bezug auf die Emotionalisierung ist. In vielen Anschlussgesprächen und -aktionen nach den Filmen wurde deutlich, dass ästhetische Gestaltungsmittel wirken, aber wie stark und in welche Richtung die Wirkung ging, war subjektiv ganz verschieden.

Welche Möglichkeiten zur Emotionalisierung hat der Bildgestalter also tatsächlich und wovon hängen sie ab? Der Grund, dieser Frage noch einmal nach zu gehen und eben auch aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, ist also letztendlich in meinen jeweils unterschiedlichen Berufserfahrungen zu suchen. Und da ich zurzeit hauptsächlich in Lehr-Lern-Verhältnissen stehe, liegt mein Fokus immer auch darauf, wie ich diese Erkenntnisse im Rahmen von Bildungsprozessen thematisieren kann. Dabei liegt der Schwerpunkt meiner Betrachtungen auf den Gestaltungsmitteln, für die in erster Linie die Kameraarbeit verantwortlich ist.

2. Vom Wort zum Bild

Im Film werden Inhalte visuell vermittelt, Ästhetik und Gestaltung rücken in den Mittelpunkt, denn die Fragen, die sich stellen, sind: Wie unterstützen die gestalterischen filmischen Mittel den Inhalt? Und wie lassen sich die Wahrnehmungssinne des Zuschauers ansprechen, wie Empfindungen hervorru-

fen? Wie lenkt die Kamera den Blick, die Wahrnehmung, das emotionale Mit-Erleben und das ästhetische Empfinden? Die Kamera bildet nicht einfach nur ab, was vor ihr passiert. Alles, was im Bild gezeigt wird und wie es gezeigt wird, ist für die Bedeutungsbildung und die Wirkung wichtig (vgl. auch MIKOS 2003). Dabei sind die filmischen Gestaltungsmittel wesentlicher Bestandteil und deren kunstvoller Einsatz Voraussetzung einer gelungenen Kommunikation zwischen dem Film und dem Zuschauer. Sie sind es, die den Blick des Zuschauers lenken, für die Ästhetik und die Emotionalisierung verantwortlich sind.



Abb. 1:
Paris, Texas (D/F 1984, Wenders, Kamera: Robby Müller)

Zu diesen Gestaltungsmitteln gehört zunächst einmal der Kamerastil, der sich in der Wahl und Kombination von Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen, sowie der Kadrierung zeigt. Hinzu kommen der Einsatz von Farbe und Licht, Ton, Sound und Musik, nicht zu vergessen die Ausstattung und natürlich der Schnitt bzw. die Montage (vgl. auch MIKOS 2003). Die filmische Inszenierung kann nicht unter dem Aspekt der inhaltlichen Aussage gesehen werden, ohne dabei die »Übertragung des Inszenierten in die Bilder, die Ausgestaltung der fotografischen Form« (PRÜMM 2006: 16) zu betrachten. Von entscheidender Bedeutung für das Filmverstehen ist daher, die Funktion und Wirkung dieser filmischen Gestaltungsmittel zu kennen, die Kompetenz zu entwickeln, Bilder »lesen« zu lernen.

Durch die inzwischen einerseits nahezu unbegrenzte digitale Reproduzierbarkeit von Bildern, auch von Kunstwerken, und andererseits durch die neuen Formen der visuellen Kommunikation, massenhaft wie individuell, ist der mit dem Begriff *Iconic Turn* (vgl. BÖHM 1994) verbundene veränderte Blick auf das Bild nicht auf das künstlerische Bild einzuengen, wie Schule es im Wesentlichen tut. Die Vorstellung von der Autonomie des Bildes, das sich nur vom Bild selbst her verstehen lässt, ist angesichts »der Suggestivkraft von Bildern in der öffentlichen Verständigung« (SAUERLÄNDER 2003: 408), wie Wilibald Sauerländer es formuliert, und der Bedeutung von Bildern für die Urteils- und Meinungsbildung nicht länger aufrecht zu halten. Mit dem *Iconic Turn* wird darauf hingewiesen, dass gesellschaftliche Ereignisse und Vorgänge nicht nur sprachlich vermittelt und verhandelt werden können, sondern

sich in der Weltwahrnehmung und -darstellung eine Wende vom Wort zum Bild vollzogen hat und Bilder zu einem zentralen Steuerungsinstrument für Politik und Ökonomie geworden sind (vgl. SAUERLÄNDER 2003).

Bazon Brock beschreibt diesen Wandel als den Übergang vom Weltbild, das begrifflich die Welt beschreibt und erschließt, zur Bilderwelt, die als organisierte Bildereinheit etwas über die Welt mitteilt: »Die allgemeine Zustimmung zum Gegenstand der Mitteilung wird durch das Bild und nicht durch Begriffe organisiert« (BROCK 2010: 118). Mit diesem Wandel wird endgültig deutlich, dass Bilder nicht nur eine Angelegenheit der Kunst sind, sondern Bedeutung für alle Lebensbereiche haben und ein entsprechender Bilddiskurs von Nöten ist, der alle Disziplinen umfasst.

Mit dem Begriff *Iconic Turn* ist zwangsläufig auch eine Sprachkritik verbunden, die das Sehen, das *Denken in* und *über* Bilder als erkenntnisrelevant für das Weltverstehen wiederentdeckt und das Nachdenken über das Bild als eigenständigen Gegenstand propagiert. Es geht dabei nicht darum, das Bild über die Sprache zu stellen, sondern um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Sprache und Bild. Um die Wertigkeit des Bildes bei dieser Verhältnisbestimmung deutlich zu machen, sei darauf hingewiesen, dass es Bilder sind, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben: Der Angriff auf das World Trade Center und seine verheerenden Folgen wurde ebenso von Millionen Fernsehzuschauer gleichzeitig konsumiert wie der Luftangriff auf Bagdad.

3. Bildlesekompetenz

Vor dem Hintergrund des *Iconic Turns* stellt sich die Frage, inwieweit sich diese fundamentale Veränderung in der Weltwahrnehmung auch in Bildungsprozessen widerspiegelt. Legt man die Evaluationsfächer der PISA-Studien zugrunde, so wird man vergeblich Fragen zum Bildverstehen suchen und kann somit davon ausgehen, dass visuelle Alphabetisierung nicht im Bildungskanon vorkommt. So gehen wir viele Jahre zur Schule und die wesentlichen Dinge, die wir dort in der Regel lernen, sind das Lesen und Schreiben, der Umgang mit Büchern und Texten. Und dann verlassen wir eines Tages die Schule und stellen fest, dass wir uns in einer Welt befinden, die nicht durch Texte und Bücher, sondern hauptsächlich durch [bewegte] Bilder bestimmt ist. Die Auseinandersetzung mit Anderen und Anderem findet im Wesentlichen über die Symbolik der Bilder statt.

Dabei werden Informationen auf mehreren Ebenen vermittelt – bewusst und unbewusst – welche oft in Bruchteilen von Sekunden entschlüsselt werden müssen. Bilder lassen sich aber nicht ohne weiteres in ihrer Bedeutung erfassen, weil sie eben nicht nur abbilden. Neben ihrem Realitätsbezug, der durch Zeichen vermittelt wird, die auf einer gesellschaftlichen Konvention beruhen, haben Bilder oft einen symbolischen Gehalt, einen ›Subtext‹, der,

über die Mitteilungsebene hinausgehend, oft auch eine Bedeutungsebene hat, die Nicht-Vorhandenes sichtbar machen will. Nach Anna Rüegg sind es vor allem vier Bildcodes, deren Decodierung notwendig ist, um visuelle Verschlüsselungen zu lösen. Einerseits handelt es sich um zwei vorkulturelle, archetypische Codes, andererseits sind es zwei Codes, die auf kulturell erworbene Vereinbarungen zurück zu führen sind.

Der *biologische Code* lässt uns auf alles reagieren, was mit Lebenserhaltung und -bedrohung sowie Sexualität zusammenhängt. In Bruchteilen von Sekunden, so Anna Rüegg, reagieren Betrachter auf entsprechende Bildmotive, die solche phylogenetischen Signale enthalten, »da alle Rezipierenden intuitiv nach dem von der Natur vorprogrammierten genetischen Verhaltensmuster reagieren. Erst nach der vorgedanklichen Reaktion kann durch Wissen, Denken und Sprache das Geschehe durchschaut werden« (RÜEGG 2007: 13). Ähnlich verhält es sich beim *archaischen Code*, der auf Gestik und Mimik rekurriert. Auch hier werden beim Betrachter oder besser: Empfänger der Signale vorgedankliche Emotionen ausgelöst, die einen Urteils- und Meinungsprozess auslösen. Eine Analyse kann erst im Anschluss an die spontane, visuelle Eindrucksbildung erfolgen.

Der *konventionale Code*, der Zeichen benutzt, ist ein kulturell vermittelter. Zeichen sind eindeutig, weil ihre Bedeutung nach gesellschaftlichen Vereinbarungen festgelegt ist, so wie Verkehrszeichen oder Sportpiktogramme, aber auch bei der Sprache. Sie können erlernt werden und ermöglichen damit Verstehen und Orientierung: »So ist ein ›konventioneller‹ [sic] Serienfilm leichter zu lesen als ein anspruchsvoller Spielfilm« (DOELKER 2003: 93), der zwar nicht auf Konventionen verzichtet, aber häufig konventionelle Darbietungen kreativ durchbricht (vgl. DOELKER 2003).

Ebenfalls gesellschaftlich vermittelt, aber mehrdeutig, ist der *kategoriale Code*, der sich auf Symbole bezieht. Symbolische Botschaften werden intuitiv und emotional aufgenommen, sie können jedoch nicht zugeordnet werden, wenn sie nicht konventionalisiert sind. Das bedeutet nach Franz Josef Röhl, dass die Mitteilung eines Bildes, »die nicht über den manifesten Inhalt vermittelt wird, sondern hauptsächlich über (audio-)visuelle Botschaften« (RÖLL 1998: 152), als Subtext dem Bild immanent ist, der wiederum beim Betrachter symbolische Kontexte aktiviert, die ihm in seiner Biografie begegnet sind. Ernst Schreckenberg führt dazu aus: »Mit dem Begriff des Subtextes sind im Grunde alle seine Zeichenstrukturen gemeint, die ein (nicht analysierender) Zuschauer nicht bewusst wahrnimmt, die ihn aber gleichwohl in seiner Rezeption steuert« (zit. in RÖLL 1998: 149).

Röhl weist in seinem Buch *Mythen und Symbole in populären Medien* nach, dass Medien, und hier vor allem das Bewegtbild, symbolische Subtexte beinhalten, die Botschaften transportieren, die mit Hilfe von »z.B. Farbe, Dekor, Bildgestaltung, Bildeinstellung, Musikeinsatz und Montage« (1998: 152) vermittelt werden. Besonders deutlich wird dies bei Kameraperspektiven und -bewegungen, die ja immer einen Sinnzusammenhang zwischen den Objekten bzw. Personen herstellen (z.B. oben – unten, links – rechts).

Diese hier dargestellten vier Codes treten natürlich nicht immer alleine auf, sondern oft im Mix, in Überlagerungen von Codes. Dies bezeichnet Doelker als flexiblen Code »wo keine feste, auf Vereinbarungen beruhenden oder verlässlichen Bedeutungen ausgemacht werden können. [...] Flexibel heißt, dass eine Bedeutung konstituiert wird, die nur in diesem Zusammenhang gilt« (DOELKER 2003: 93). Diese Überlagerungen führen zu semantischen Schichtungen. Das kann z. B. heißen, dass der Betrachter bei einem Bild zunächst von einem biologischen Code, der Lebensbedrohung zum Ausdruck bringt, angesprochen wird, bevor ein kategorialer Code z. B. Verzweiflung signalisiert. Diese Überlagerungen von Codes führen oft zu Verstärkungen der Emotionen beim Betrachter, weil sie tiefere Schichten erreichen.

Streng genommen sind diese Codes den Bildern jedoch nicht immanent, sondern entstehen erst in der Interaktion zwischen Bild und Betrachter. Denn erst einmal ist ein Bild neutral, nur eine Ansammlung von Bildpunkten oder Pixeln auf einer Matrix. Erst durch die Interaktion, bei der der Betrachter aufgrund seines Bewusstseins interpretiert und decodiert, bekommen die Bilder Bedeutung: »Solche Überlegungen gehen von einem performativen Konzept aus, wonach Bilder [...] sich zwar mit einer speziellen Appellstruktur an Rezipienten richten, aber erst in der Reziprozität der ästhetischen Erfahrung ihre Bildlichkeit entfalten« (BROSCH 2008: 73). Damit kommt bei der Deutung von Bildern eine stark subjektive, an der Lebenswelt des jeweiligen Betrachters orientierte Komponente ins Spiel. Die Wichtigkeit eines Bildes oder Films oder die Betroffenheit durch diesen Gegenstand ergeben sich also auch aus den persönlichen Erfahrungen und der Biografie. Verschiedene Betrachter können so verschiedene Deutungen vornehmen.

Dieser Aspekt hat eine entscheidende Konsequenz für Bildungsprozesse: Film lässt sich nicht lehren, sondern Film muss man, um mit Alan Bergala zu sprechen, *begegnen*, um aus dieser Begegnung dann entsprechende Schlüsse zu ziehen. Diese Begegnung ist nicht nur theoretischer Natur, sondern muss auch immer praktisch erfolgen, weil nur in der eigenen Anwendung die Möglichkeit besteht, visuelle Entschlüsselung dahingehend zu überprüfen, inwieweit es die eigene Gestaltungs- und Ausdruckskompetenz erweitert hat. Die gezogenen Schlüsse sind wiederum unterschiedlich, je nach Vorerfahrung, die der Betrachter in diese Begegnung mit einbringt. So gesehen wird die Begegnung mit Film zum Prozess, weil sich bei jeder erneuten Begegnung die Erfahrungswelt des Betrachters wieder verändert hat und diese Veränderungen Bestandteil der Interaktion sind. Für Schule ist diese Herangehensweise eine Herausforderung, weil sie ein anderes Lehrerbild impliziert. Es ist nicht die Instruktion des Lehrenden, sondern die Konstruktion der Lernenden, die Lernen in einem in hohem Maße selbst organisierten Prozess ermöglicht. Der Lehrende ist somit kein Experte mehr, sondern der Lernbegleiter, der die Lernprozesse coacht und Lernarrangements, die Zugänge zur Auseinandersetzung mit dem Film anbieten, bereitstellt.

4. Visueller Look

Die genannten Bildcodes sind dem visuellen Look, also dem Kamerastil sowie Licht und Farbe, immanent. Die Kamera entscheidet nicht nur darüber, was wir sehen, sondern wie wir gefühlsmäßig darauf reagieren, hilft also, den ästhetischen Ansatz eines Films zu verwirklichen. Nach Achim Dunker lässt sich der visuelle Look zum einen in den offensichtlichen Bereich der Bildgestaltung einteilen, hierfür ist der Kamerastil verantwortlich. Zum anderen existiert der unterschwellige Bereich des Lichts, der bereits weniger bewusst wahrgenommen wird und man daher sagen kann, dass die Subtilität der Farbe nahezu mit unseren Emotionen *spielt*.



Abb. 2:
Rahmungen des Bildes, Léon - Der Profi (F/USA 1994, Besson, Kamera: Thierry Arbogast)

Für die Bildgestaltung ist die Kadranze bedeutsam, die den Bildausschnitt durch den Bildrahmen begrenzt, also das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren trennt. Dabei spielt die räumliche Anordnung von Personen und Gegenständen innerhalb des Bildes eine Rolle. Weiterhin geht es hier um die verschiedenen Bildebenen (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) und dabei auch um die Frage nach der Tiefenwirkung des Bildes/Bildraumes durch eine hohe Schärfentiefe oder ob der Bildraum durch selektive Schärfe eher ‚flach‘ wirkt. Dabei spielt natürlich die Wahl der Brennweite – also ob man eher mit dem Weitwinkel arbeitet oder mit der Telebrennweite – eine entscheidende Rolle für die Wirkung des Bildes. Oder auch, ob beispielsweise eine Begrenzung des Bildes durch einen sichtbaren Rahmen im Bild (Durchblicke durch Türen, Fenster, Zäune u.a.) oder der Blick durch einen Vorhang gelenkt wird, wie in Abbildung 2 zu sehen ist.

Die Einstellungsgrößen legen die Größe des Bildausschnittes fest und damit das Größenverhältnis von Personen/Objekten zur gesamten Bildfläche. Sie sind entscheidend für die emotionale Nähe und Distanz des Zuschauers zu den Figuren und zum Geschehen verantwortlich. Die Wahl der Einstellungsgrößen beruht auf filmischen Konventionen: Denn der Zuschauer muss beispielsweise wissen, dass Gegenstände in Groß- oder Detailaufnahme eine besondere Bedeutung oder Signalcharakter haben.

Die Kameraperspektive bezeichnet den Standpunkt der Kamera zum Geschehen und wird häufig zur narrativen Bedeutungsbildung eingesetzt.

Damit ist die Charakterisierung von Personen oder Gegenständen durch die Kamerahöhe bzw. den Blickwinkel gemeint, mit dem die Kamera auf diese sieht: Personen werden beispielsweise von oben gefilmt, damit sie einsam oder ängstlich wirken, sie werden von unten gefilmt, damit sie dominant oder stark wirken. Grundsätzlich dient die Wahl der Kameraperspektiven aber auch einfach dazu Größenverhältnisse darzustellen z.B. sitzende vs. stehende Person, Riese vs. Mensch, Kind vs. Erwachsene.

Die Kamerabewegung, mit Hilfe von Kamerafahrten und Schwenks, hat ebenfalls eine narrative Bedeutung, indem sie den Wahrnehmungseindruck dynamisieren kann. Und dabei eine Blickführung des Zuschauers durch die Veränderung des Blickwinkels unterstützt. Eine Kamerafahrt kann eine Kombination von Vordergrund und Hintergrund bewirken und ein Schwenk dient insbesondere dazu einzelne Bildelemente miteinander zu verbinden.



Abb. 3:
Licht als Mittel der Charakterisierung, Marathon Man (USA 1976, Schlesinger, Kamera: Conrad L. Hall)

Mit dem Licht wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt, die Lichtgestaltung unterstützt die Geschichte. Die Grundstimmung des Films wird ins Unterbewusste transportiert, der Zuschauer nimmt das Licht quasi nicht wahr oder besser: Er akzeptiert es ohne zu murren, selbst wenn Licht und Schatten künstlich wirken. Und natürlich kann der Einsatz des Lichts Personen und Orte wesentlich charakterisieren, wie beispielsweise in Abbildung 3 zu sehen ist. Ein dunkel gehaltener Bildraum mit langen, schwarzen Schatten ruft beim Zuschauer eine bedrohliche, fast schon unheilvolle Stimmung hervor. Die Situation ist undurchsichtig, Ängste werden angesprochen, unterstützt durch einen hereinrollenden Fußball, der die vorhandene Stille durch sein Aufprallen besonders verdeutlicht.

Die »Farbe ist als Gestaltungsmodus nicht auf einen Nenner zu bringen« (MARSCHALL 2009: 424). Das Zitat der Medienwissenschaftlerin Susanne Marschall macht deutlich, dass Farbe im Film immer mehrdimensional und mehrdeutig ist. Farben sind demnach nicht aus sich heraus deutbar sondern stehen immer im Zusammenhang mit dem Kontext. Einzelne Farben können somit durch Licht, Requisite, Kostüm und Szenenbild hervorgehoben werden und somit den filmischen Raum repräsentieren (vgl. WULFF 1988). Die Farbgestaltung unterstützt die Dramaturgie des Films, indem sie Personen oder

Handlungsorte charakterisieren, die Grundstimmung der Szene verstärken und Gefühle erzeugen kann. Der Film nutzt die Assoziationskraft der Farben, deren Deutungen erlernt werden und kulturell variieren können.

Die folgende Darstellung ausgewählter Gestaltungsmittel des visuellen Looks erfolgt nur aus analytischen Zwecken getrennt. In der Praxis wirken alle Bereiche zusammen und erst das komplexe Zusammenspiel dieser filmgestalterischen Mittel führt zu der visuell-ästhetischen Umsetzung eines Filmstoffes. Zur Veranschaulichung wurden exemplarisch Filmstills ausgewählt, die sich besonders gut eignen, um die Möglichkeiten der Emotionalisierung der Zuschauer durch die filmischen Gestaltungsmittel zu visualisieren und zu analysieren.

5. Einstellungsgrößen und Kadrierung



Abb. 4:
Schnee, der auf Zedern fällt (USA 1999. Hicks. Kamera: Robert Richardson)

Die Einstellungsgrößen sind für die emotionale Nähe und Distanz des Zuschauers zu den Personen und dem Geschehen von zentraler Bedeutung. Dabei wechseln die Einstellungsgrößen in den meisten Filmen und die Bilder variieren zwischen Totalen und Detail-Einstellungen, je nach Intention und beabsichtigter Wirkung. Der Film *Schnee, der auf Zedern fällt* (Abbildungen 4-8) weicht von diesen Konventionen ab und bewirkt dadurch eine Irritation der Zuschauer. Die Analyse der Bilder zeigen viele Nah-, Groß- und Detaileinstellungen und wenig orientierende Totalen.



Abb. 5-8:
Wahl der Einstellungsgrößen als Mittel der Irritation, *Schnee, der auf Zedern fällt*

Dadurch wird die räumliche Orientierung des Zuschauers erschwert und die Darstellung der Personen in engen und begrenzt kadrierten Einstellungen vermittelt fast schon ein klaustrophobisches Gefühl beim Zuschauer. Die Vielzahl der nahen und großen Einstellungen mit wenig Tiefe im filmischen Raum gehen einher mit einer latenten Unruhe und einer emotionalen Nähe zum Geschehen, der man sich schwer entziehen kann. Auch deshalb, weil sich der Zuschauer selten mit Hilfe von distanzierenden Totalen entspannen kann. Einzelne Szenen werden fast schon Kammerstückartig inszeniert. Durch die Einstellungsgrößen und die Kadrierung werden die Blicke der Zuschauer stark gelenkt. Die Lichtdramaturgie mit vielen dunklen Bildteilen unterstützt eine unterschwellige bedrohliche Atmosphäre.

6. Kamerabewegung

Die Kamerabewegung, also Kamerafahrten oder Schwenks, können den Wahrnehmungseindruck des Films dynamisieren. Gleichzeitig wird der Blick des Zuschauers durch die Veränderung des Blickwinkels stark geführt. Dadurch erhält auch die Kamerabewegung eine starke narrative Bedeutung für den Film. Am Beispiel des Films *Chungking Express* von Wong Kar-Wai (HK 1994, Kamera: Christopher Doyle) wird dies deutlich (Abbildungen 9-16).



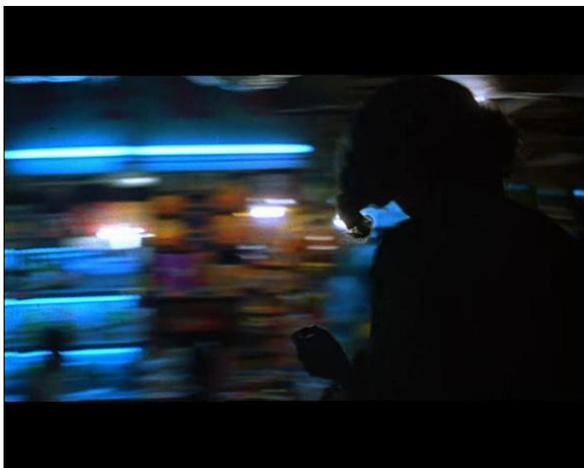


Abb. 9-12:
Extreme Dynamisierung des Bildes, *Chungking Express*

Die Kameraführung ist extrem dynamisch, die Kamera ist immer in Bewegung, und visualisiert so die Hektik der Situation, eine Verfolgungsjagd. Der Zuschauer ist emotional nah am Geschehen und die Handkamera wirkt durch ihre gewollt unperfekten Bilder quasi dokumentarisch. Die Unübersichtlichkeit der Situation wird durch die Unschärfen der Bilder betont und die Reißschwenks bewirken durch die »verwischten« Bilder extreme Dynamik und Atemlosigkeit. Die gekippte und verkantete Kamera verstärkt das Chaos und die drohende Gefahr. Beim Zuschauer kann schon fast ein Schwindelgefühl entstehen.



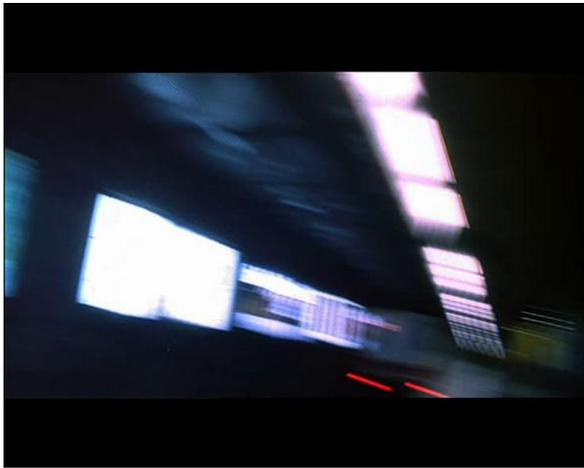


Abb. 13-16:
Visualisierung von Hektik, *Chungking Express*

6.1 Bildgestaltung Schärfe/Unschärfe

Die Gestaltung des Bildes mit Hilfe der (selektiven) Schärfe und Unschärfe ist weiterhin eine stark emotionalisierende Größe. Am Beispiel einer Szene des Films *The Insider* von Michael Mann (USA 1999, Kamera: Dante Spinotti) wird dies verdeutlicht: Immer nur ein sehr geringer Teil des Bildraumes ist scharf abgebildet (Abbildungen 17-24).

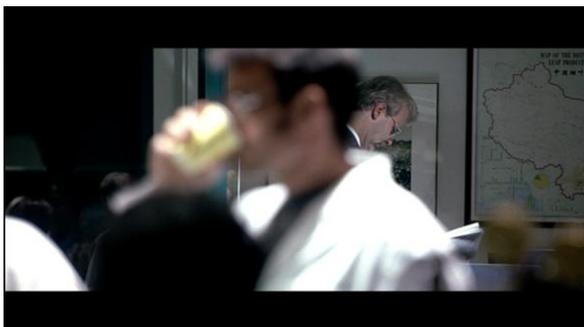
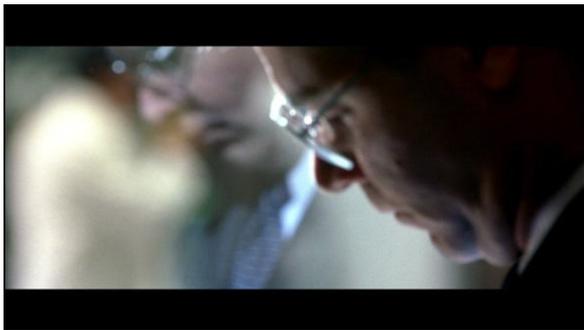
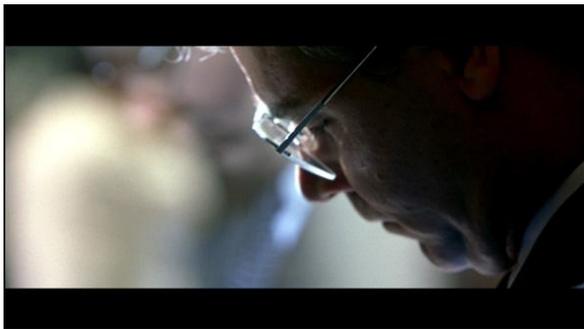
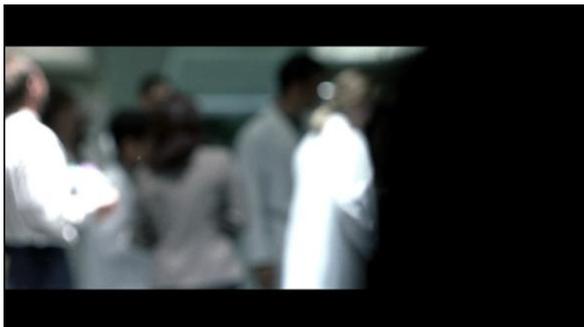
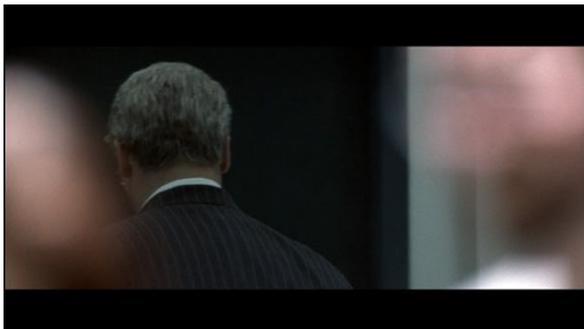


Abb. 17-20:
Schärfe und Unschärfe als emotionalisierende Größe, *The Insider*

In dieser Szene wird eine der beiden Hauptpersonen des Films, der Chemiker Dr. Jeffrey Wigand, eingeführt, der gerade entlassen wurde und an seinem Arbeitsplatz die letzten Sachen zusammenpackt. Zunächst nur Unscharf im Bild dann durch Schärfenverlagerung im *on* wird Jeffrey Wigand für den Zu-

schauer erkennbar. Durch die innere Montage im Bild wird die Wahrnehmung des Bildraumes durch den Zuschauer verändert und die Blicke des Zuschauers stark auf die scharf abgebildeten Bildinhalte gelenkt. Besonders deutlich wird dies durch die Darstellung der zwei voneinander unabhängigen Situationen (Labor vs. Büro, durch eine Glasscheibe getrennt), die mit Hilfe der Schärfe/Unschärfe miteinander in Beziehung gesetzt werden. Durch die unterschiedlichen Schärfenebenen im Bild wird die Trennung und Ausgeschlossenheit Wigands' verstärkt. Es ist die enge Kadrierung, die Wigands' Unfreiheit und Introvertiertheit visualisiert. Verstärkend wirkt auch hier die Lichtgestaltung, der Kontrast zwischen hellen, freundlichen (Labor) und dunklen, bedrohlichen (Büro Wigand) Bildteilen, wodurch die Räume auch emotional charakterisiert werden. Hinzukommt eine Irritation des Zuschauers über die Tonebene, die genau entgegengesetzt zur Schärfe des Bildes eingesetzt wird. So ist immer der Ton der unscharfen Bildebene zu hören, also des filmischen Raumes in dem der Zuschauer sich nicht befindet. Mit diesem Zusammenspiel von Bild- und Tonebene wird der Zuschauer unmittelbar am Gefühlsleben Jeffrey Wigands beteiligt.



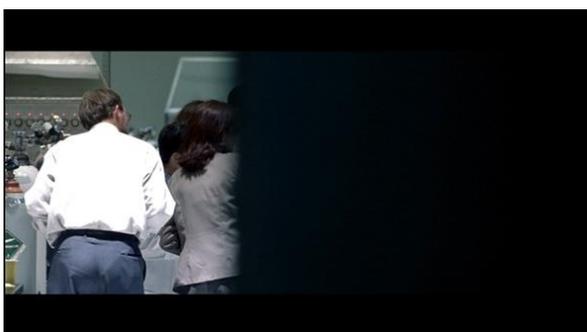


Abb. 21-24:
Irritierendes Zusammenspiel von Bild-und Tonebene, *The Insider*

7. Lichtgestaltung

Die Lichtgestaltung ist der zentrale Verantwortungsbereich der Bildgestalter. Dabei geht es bei der Lichtgestaltung nicht um Lichtlogik, sondern um ein zum Inhalt passendes Lichtkonzept (vgl. ROLL 1993). Am folgenden Beispiel des Films *Under Fire* von Roger Spottiswoode (USA 1983, Kamera: John Alcott) wird dies verdeutlicht (Abbildungen 25-30):





Abb. 25-27:
Stimmungserzeugung durch Lichtgestaltung, *Under Fire*

Die Szene spielt in einem Lager der Revolutionäre (der Sandinisten Ende der 80iger Jahre in Nicaragua), die für die Moral und Kampfmotivation ihrer Anhänger einen toten »Anführer« per Foto auf einem Flugblatt als lebend präsentieren müssen. Dafür wollen sie einen US-amerikanischen Kriegs-Fotografen gewinnen. Die Szene zeigt die Aufbahrung des Toten und seine Inszenierung durch ein sakrales Licht, das eine ehrfürchtige Stimmung erzeugt.

Die Aufnahmen wechseln zwischen diffusen, hellen Gegenlichtaufnahmen des Fotografen und seiner Begleiterin, einer Reporterin, und den Einstellungen der Revolutionäre vor schwarzem Hintergrund. Die Lichtgestaltung übernimmt hier ganz deutlich eine narrative Funktion. Der heilsbringende Fotograf, fast mit einem Heiligenschein versehen, steht den verzweifelt-bittenden, aber auch bedrohlich wirkenden Revolutionären gegenüber. Der Zwiespalt, in dem der Journalist sich befindet, wird visualisiert und für den Zuschauer spürbar. Er kann sich der Situation nicht entziehen.



Abb. 28-30:
Visualisierter Zwiesplat, *Under Fire*

8. Farbgestaltung

Die Farbgestaltung unterstützt vor allem die Dramaturgie eines Films, vor allem wenn sie durch Licht, Requisite, Kostüm und Szenenbild hervorgehoben wird und ein einheitliches Farbkonzept von der gesamten Ausstattung bis zum Szenenbau besteht. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film von Stefan Ruzowitzky *Die Fälscher* (D/AT 2007, Kamera: Benedict Neuenfels). Durch die unterschiedliche Farbgestaltung werden verschiedene Handlungsorte und damit auch die unterschiedlichen Stimmungen der dargestellten Personen an diesem Ort charakterisiert. Die Szenen, die vor und nach der Handlung im KZ spielen, sind in weichen, erdfarbenen gelb-orange-braunen Tönen gedreht. Schummriges Licht und Kleidung unterstreichen die ausgelassene Stimmung (Abbildungen 31-34). Der Zuschauer erlebt Menschen, die trotz politisch schwieriger Zeiten, ihre Lebensfreude nicht verlieren.





Abb. 31-34:
Der Zusammenhang von Stimmung und Farbgestaltung, *Die Fälscher*

Dagegen wird alles, was im Konzentrationslager spielt, in entsättigten, grau-blauen Farben gezeigt (Abbildungen 35-38). Die entfärbten, fast schon schwarz-weißen Bilder wirken kalt und bedrohlich. Hier wird deutlich, wie durch die Wahl der Lichtfarben ganz bestimmte Stimmungslagen beim Zuschauer hervorgerufen werden. Er spürt die Verzweiflung der Gefangenen und das Unmenschliche der Konzentrationslager. Und ist eine Farbe zu sehen, hier die Farbe Rot (Blut, Band des Ordens, Flagge u.a.), fällt sie gerade in dieser sonst tristen, farblosen Umgebung auf und erhält damit eine besondere Bedeutung und Wirkung.





Abb. 35-38:
Wirkungssteigerung durch gezielte Farbgestaltung, *Die Fälscher*

9. Fazit

Film ist ein Kommunikationsmedium, aber keins, das universell wirkt. Die Kontexte der Kommunikationssituation, also des Ortes, der Zeit, aber vor allem der Vorerfahrung des Zuschauers sind hinsichtlich der Frage nach der Bedeutungsbildung immer mit zu berücksichtigen (wer noch nie ein Geschäftsessen real erlebt hat, wird eine entsprechende Szene im Film anders erleben, als jemand, der so etwas kennt usw.). Es gibt also nicht *die* Bedeutungsbildung, sondern *mögliche* Bedeutungsbildungen, als Angebote an die Zuschauer.

Die Bedeutungsbildung findet somit in der Interaktion des Zuschauers mit dem Film statt, die zudem nicht in einem gesellschaftslosen Raum geschieht. Wer sich aber auf das Angebot des Films einlässt, dem Film begegnet, der kann sich in andere Welten entführen lassen, lieben und hassen, weinen und lachen. Die filmischen Gestaltungsmittel sind hier der Katalysator für die Emotionalisierung. Schule und Hochschule, will sie Filmbildung betreiben, muss sich dieser Herausforderung stellen.

Literatur

- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11-38
- BERGALA, ALAIN: *Kino als Kunst*. Bonn [BpB] 2006
- BROCK, BAZON: Bildwissenschaft ist ursprünglicher als Kunstwissenschaft. In: BURDA, HUBERT (Hrsg.): *In Medias Res*. München [Fink] 2010, S. 118-123
- BROSCH, RENATE: Bilderfluten und Bildverstehen. In: REKTORAT DER UNIVERSITÄT STUTTGART (Hrsg.): *Themenheft Forschung, 4*, 2008, S. 70-78
- DOELKER, CHRISTIAN: Sehen ist mehr als sehen. In: DOELKER, CHRISTIAN; RUTH GSCHWENDTNER-WÖLFLE; KLAUS LÜRZER (Hrsg.): *Sehen ist lernbar*, Band II. Oberentfelden/Aarau [Sauerländer] 2003, S. 7-95
- DUNKER, ACHIM: *Eins zu hundert. Die Möglichkeiten der Kameragestaltung*. Konstanz [UVK] 2009
- MARSCHALL, SUSANNE: *Farbe im Kino*. Marburg [Schüren] 2009
- MIKOS, LOTHAR: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz [UVK] 2003
- PRÜMM, KARL: Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Boorberg] 2006, S. 15-35
- RÖLL, FRANZ J.: *Mythen und Symbole in populären Medien*. Frankfurt/M. [Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik] 1998
- ROLL, GERNOT: Interview mit Gernot Roll. In: DUNKER, ACHIM (Hrsg.) *Licht- und Schattengestaltung im Film*. München [TR-Verlagsunion] 1993, S. 112-132
- RÜEGG, ANNA: Die Macht der Bilder durchschauen. In: DOELKER, CHRISTIAN; RUTH GSCHWENDTNER-WÖLFLE; KLAUS LÜRZER (Hrsg.): *Sehen ist lernbar*, Handbuch. Hohenems [Bucher] 2007, S. 12-15
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: BURDA, HUBERT; CHRISTA MAAR (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2004, S. 407-426
- WULFF, HANS J.: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*. 1988. <http://www.derwulff.de/2-19> [Letzer Zugriff: 18.10.2013]