

Ottiker | Filme analysieren und interpretieren

# Kompaktwissen XL

Alain Ottiker

**Filme analysieren  
und interpretieren**

Reclam

Kompaktwissen XL | Nr. 15239  
2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,  
Siemensstraße 32, 71256 Ditzingen  
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,  
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell  
Printed in Germany 2019  
RECLAM ist eine eingetragene Marke  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-015239-3  
[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

- 1 Einleitung: Wie spricht ein Film? 7
- 2 Analyse des Narrativen 13
  - 2.1 Allgemeine Gedanken 13
  - 2.2 Dramaturgie der drei Akte 18
    - 2.2.1 Exposition 25
    - 2.2.2 Konfrontation 29
    - 2.2.3 Auflösung 33
  - 2.3 Alternativen zum Dreiakter 36
  - 2.4 Montage 46
    - 2.4.1 Die amerikanische Tradition 53
    - 2.4.2 Die europäische Tradition 56
- 3 Analyse des Visuellen 61
  - 3.1 Allgemeine Gedanken 61
  - 3.2 Vor der Kamera: Mise en Scène 65
    - 3.2.1 Setting 67
    - 3.2.2 Licht-/Farbdramaturgie 74
    - 3.2.3 Schauspiel 88
    - 3.2.4 Kostüme und Make-up 92
  - 3.3 Mit der Kamera: Mise en Cadre 99
    - 3.3.1 Einstellungsgrößen 104
    - 3.3.2 Kameraperspektiven 106
    - 3.3.3 Kamerabewegungen 109
  - 3.4 Effekte 113
- 4 Analyse des Auditiven 119
  - 4.1 Allgemeine Gedanken 119
  - 4.2 Musik 122
    - 4.2.1 Paraphrasierung 126
    - 4.2.2 Polarisierung 129
    - 4.2.3 Kontrapunktierung 131
    - 4.2.4 Charakterisierung 133

## Inhalt

- 4.3 Geräusche 136
  - 4.3.1 Klanglandschaft 138
  - 4.3.2 Wahrnehmungslenkung 141
  - 4.3.3 Symbolik 144
- 4.4 Sprache 148
  - 4.4.1 Zeichenlehre 149
  - 4.4.2 Dialog 153
  - 4.4.3 Monolog 158
  - 4.4.4 Innerer Monolog und Kommentar (Voice-over) 161
- 5 Wie interpretiert man einen Film? 165
- 6 Sachregister 180

## 1 Einleitung: Wie spricht ein Film?

Wer einen Film verstehen möchte, muss seine Sprache sprechen. Erst wenn wir gelernt haben, wie die **Erzählkunst aus Bildern und Tönen** zu durchleuchten ist, erst dann reift die Kommunikation und mit ihr das Verstehen. Die Filmsprache hat indes keine eigene Grammatik. Sie mag ein Vokabular haben, filmische Begriffe, die wir begreifen können, aber es gibt kein fixes Regelwerk, sondern nur Konventionen. Und so stehen wir etwas einsam und verloren da. Keine klassische Muse, keine antike Göttin der Künste eilt zu Hilfe oder fühlt sich dem Film gänzlich verpflichtet, weil er die **Kunstform des 20. Jahrhunderts** ist.

Aus der Moderne geboren und für diese stehend, hat er aber schon immer die Ideen der Visionäre beflügelt. Vor allem das **Science-Fiction-Genre** bietet sich dabei für grundsätzliche Gedanken zur Filmsprache und zur Sprache an sich an, weil es gerne das Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen thematisiert, deren Konflikte des Öfteren aus einer misslingenden Kommunikation emporsteigen. So kann die Crew des Raumschiffs Enterprise in *Star Trek: The Motion Picture* (1979), und insbesondere deren Captain James Tiberius Kirk (William Shatner), die Erde nur retten, indem mit der unseren Planeten bedrohenden »V'Ger«-Sonde eine Form des Gesprächs gefunden wird. Kommunikation oder deren Fehlen spielt auch in zahlreichen weiteren Science-Fiction-Filmen eine zentrale Rolle. Das beginnt bei *Le Voyage dans la Lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902), einem der ersten Spielfilme, und geht über die Klassiker des Genres *Planet of the Apes* (*Planet der Affen*, 1968), *Солярис* (*Solaris*, 1972), *Close Encounters of the Third Kind* (*Unheimliche Begegnung der dritten Art*, 1977) bis hin zu Denis Villeneuves *Arrival* (2016). Ein weiteres Beispiel aus *Star Trek*:

*Raumschiff Voyager* (1996) ist die Episode 3/12 *Makrokosmos*, wo Captain Kathryn Janeway (Kate Mulgrew) mit ihrem Habitus, die Hände in die Hüften zu stemmen, unabsichtlich den Konsul der Tak Tak beleidigt. Die Tak Tak sind eine Spezies, die mittels Worten, Gesten und der gesamten Körpersprache kommunizieren. Obschon Janeway die Gebärdensprache der Leyroner, amerikanische Zeichensprache und Chromolinguistik studiert hat, stößt sie auf erhebliche Kommunikationsprobleme, die erst mit Hilfe des Sonderbotschafters Neelix (Ethan Phillips) gelöst werden können.

Gleiches gilt nun für uns, die dem **Medium Film** wie Freunde entgegnetreten, obwohl wir eigentlich Fremde sind. Das filmische Wesen mag uns vertraut sein, und wir glauben es zu kennen, trotzdem fehlen uns oftmals die Worte, wenn wir über dessen Charakter sprechen wollen. Uns fehlt das geschulte Auge, es mangelt an einem trainierten Ohr. Dazu schreibt der Filmwissenschaftler James Monaco: »Wir wissen sehr wohl [...], dass wir lernen müssen zu lesen, bevor wir versuchen können, Literatur zu genießen oder zu verstehen; aber wir neigen dazu zu glauben, dass jeder einen Film lesen kann. Es ist wahr, jeder kann einen Film sehen. Aber einige Leute haben es gelernt, [Filme] zu verstehen [...] und dies weitaus besser als andere.«<sup>1</sup>

Zu diesen Leuten, ja zu dieser Spezies wollen auch wir gehören! Und dafür muss man sich dem Studium der Filmsprache widmen, denn dieses ist verschachtelt. »Grundsätzlich bietet sich für die Analyse des semiotisch komplexen Mediums Film [...] die Unterscheidung von drei Ebenen an: die **visuelle Ebene**, die **auditive Ebene** und die **narrative Ebene**. Diese Unterscheidung kann Schülern und Lehrern bei der Erschließung

1 James Monaco, *Film verstehen*, Reinbek b. Hamburg 2012, S. 167.

des **filmischen Textes** und bei der Anschlusskommunikation über einen Film behilflich sein.«<sup>2</sup> Beim **Visuellen** steht vor allem die Besprechung des Bildes und aller dafür wichtigen Felder (Mise en Scène, Mise en Cadre, Effekte) im Vordergrund. Beim **Auditiven** sollte sich die Analyse auf das Tongeflecht (Musik, Geräusche, Sprache) konzentrieren. Und beim **Narrativen** muss die filmische Erzählung an sich (Dramaturgie, Erzählelemente, Montage) analysiert werden. Filme sprechen folglich in der Wechselwirkung dreier Ebenen, und zwar der auditiven (Ton), visuellen (Bild) und narrativen (Erzählung) Ebene. Der filmische Text ist damit eine **audiovisuelle Narration**.

An dieser Stelle beginnen die **Probleme der Interpretation**. Wer ehrlich zu sich selbst ist, muss nämlich eingestehen, dass man Filmwissenschaften zwar studieren kann, deren Teildisziplinen aber weit in andere Fachrichtungen hinausreichen. Ein Blick in die analytische Filmliteratur zeigt auch, dass die wenigsten Autoren und Autorinnen Filmwissenschaften studiert haben, sondern aus Querdisziplinen zum Film gestoßen sind. Für die visuelle Ebene bietet sich etwa das Studium der **Kunstgeschichte** an, für das Auditive sämtliche **Musikwissenschaften** und beim Narrativen kann es kaum schaden, wenn man **Literaturwissenschaft**, insbesondere Narratologie, studiert hat. Grundsätzlich wäre es auch vonnöten, sich nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch mit dem Film zu beschäftigen, um das gesamte technische Knowhow einer **Filmproduktion** überblicken zu können. Ein solch allumfassendes Studium bleibt utopisch.

Es verwundert in diesem Sinne kaum, dass Filme im Gegensatz zur Literatur oder der bildenden Kunst nicht einem Geist

<sup>2</sup> Michael Staiger, »Filmanalyse«, in: *Der Deutschunterricht* (2008) H. 3, S. 8.

entspringen, sondern **Produkt verschiedenster Künstler und Künstlerinnen** sind, deren Fäden einzig von einem Regisseur oder einer Regisseurin zusammengehalten werden. Die **Regie** lenkt zwar die Produktion, sie ist aber auf eine Fülle von Mitwirkenden (Drehbuch, Schauspiel, Maskenbild, Musikkomposition usw.) angewiesen. Der Regisseur Denis Villeneuve schreibt dazu im Vorwort von *The Art and Soul of Blade Runner 2049* (2017): »One of the most beautiful things about cinema [...] is that it's a collective act of poetry.« Kino ist **kollektive Kunst**. Unser Problem ist nun, dass wir als Interpreten einen Film meistens allein verstehen müssen.

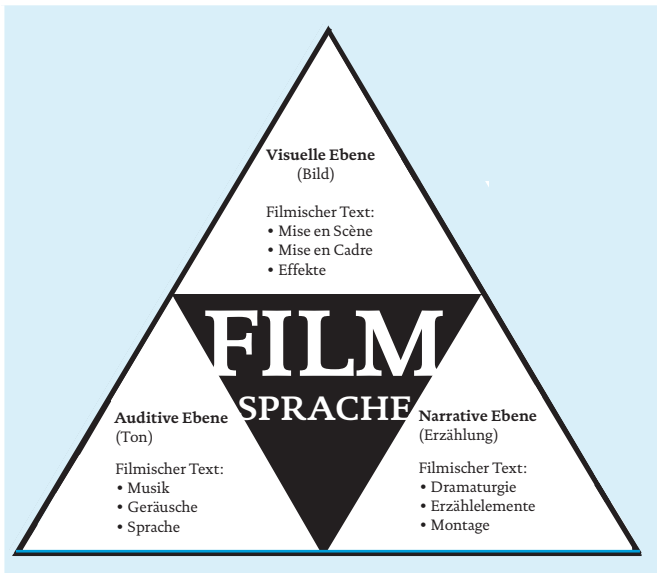
Hier eilt der vorliegende Band zu Hilfe. Er versucht durch die Fülle von Analysedisziplinen filmlogisch eine Bresche zu schlagen, indem die drei genannten Ebenen zugrunde liegen, um so dem Medium trotz notwendiger Beschränkung gerecht zu werden. Daneben orientiert sich die Abfolge der Kapitel größtenteils am Ablauf der filmischen **Produktionsphasen**. Wir beginnen also mit der Besprechung des Narrativen, das vor allem von der Storyentwicklung (**Vorproduktion**) und der Montage lebt, und gehen über das Visuelle, also über die Dreharbeiten und Filmaufnahmen (**Produktion**), hin zum Auditiven, der Vertonung des Films (**Nachproduktion**). Es werden dabei insbesondere jene Aspekte theoretisch beleuchtet, die auch konkret in den Filmen nachgewiesen werden können, und zwar von Lernenden und Lehrenden. Die praktische Anwendung in Schule und Studium ist der Kerngedanke des Bandes, sprich: Jede theoretische Aussage soll an Filmbeispielen, die verschiedenste Dekaden, Produktionsländer, Genres und Sehgewohnheiten umspannen, analysiert und zuweilen gedeutet werden. **Analyse** meint dabei: Was nehmen wir wahr? Es ist die objektive Beschreibung des Filmtextes, seiner Funktion (und Wirkung). Die **Deutung** wird darüber hinaus-

weisen. Am Ende findet dieser Weg seine Zusammenfassung in einer **Beispielinterpretation** zum populären Klassiker *Star Wars* (1977).

Zur Beruhigung der Interpreten darf auch gesagt werden, dass selbst berühmte Regisseurinnen und Regisseure unserer Zeit oftmals zu einer Ebene tendieren. So ist Sofia Coppola (u. a. *Lost in Translation*; *Marie Antoinette*; *The Beguiled*) eine Meisterin des Visuellen, während ihr Erzählen basal bleibt. Auf der anderen Seite versteht es Steven Spielberg meisterhaft, Geschichten zu erzählen, obwohl seine Bildsprache teils nahe am Kitsch ist (u. a. *E. T.*, *Jurassic Park*; *Ready Player One*). Und selbst die großen Künstler der Vergangenheit, das visuelle Genie Fritz Lang (1890–1976), der Erzählvirtuose Akira Kurosawa (1910–1998) oder Andrej Tarkowski (1932–1986), Schöpfer fantastischer Soundlandschaften und Bewahrer der Stille, sie alle tendieren zu einer Ebene oder werden vor allem für die eine zitiert. Wenn selbst die Genannten nur **partikulare Meister** des Films sind, dann sei es erlaubt, wenn auch wir, die sich dem Medium allein stellen, nur auszugsweise und ohne Anspruch auf absolute Vollständigkeit interpretieren. Es ist dies ein Eingeständnis, dass der Film zu kunstvoll ist, um von einem Geist oder von einer Muse gänzlich durchdrungen zu werden – das soll uns aber nicht von der Interpretation abhalten.

Captain James Tiberius Kirk und Captain Kathryn Janeway fanden zu den fremden Wesen auch nur Ansätze von Kommunikation, trotzdem reifte das Verstehen, und so gehen auch wir mutig voran.

**Merkbox: Wie spricht ein Film?**



## 2 Analyse des Narrativen

### 2.1 Allgemeine Gedanken

... und ins Auge des Mondes fliegt ein Projektil. Das ist der fantastische Startschuss für den Spielfilm, in zweifacher Manier: Einerseits wird das Projektil in *Le Voyage dans la Lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902) buchstäblich ins Weltall gefeuert und bringt so die Handlung in Fahrt. Andererseits steckt in diesem Geschoss, das bei genauerem Hinsehen eine bemannte Kapsel ist, eine Schar kühner Astronauten, deren Anführer von Georges Méliès (1861–1938) gespielt wird. Méliès ist aber nicht nur Protagonist, sondern auch Regisseur von *Le Voyage dans la Lune* und damit einer der **Väter des Spielfilms**.



Abb. 1: *Le Voyage dans la Lune*, 1902 (6:19)