

Impressum

Herausgeber

Qualitäts- und Unterstützungsagentur – Landesinstitut für Schule Nordrhein-Westfalen (QUA-LiS)
Arbeitsbereich 4
Paradieser Weg 64
59494 Soest

Kooperationspartner

FILM+SCHULE NRW
c/o LWL-Medienzentrum für Westfalen
Fürstenbergstraße 13-15
48147 Münster

Autor

Uwe Leonhardt (FILM+SCHULE NRW)

Co-Autorin

Petra Monkenbusch-Wüstefeld (QUA-LiS / Anne-Frank-Gesamtschule Gütersloh)

Redaktion

Uwe Leonhardt, Petra Monkenbusch-Wüstefeld, Ann Kristin vom Ort

Gestaltung

Ann Kristin vom Ort (FILM+SCHULE NRW)

Quellen

Bilder und Grafiken

- Titelbild © Zorro Film
- Filmstills im Material © Bundesverband Jugend und Film (BJF)
- weiterführendes Material M1 und M2 (Seiten 15 und 20) © Ann Kristin vom Ort
- Grafik 180-Grad-Regel (Seite 29) © Lajos Herpay

Texte (mit freundlicher Genehmigung der Autoren)

- Beller, Hans: Was heißt „Filmmontage“?
unter: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_beller/beller_montage/Beller_Montage_2005.html (abgerufen am 21.03.2016)
- Schreckenber, Ernst: Überlegungen zum filmischen Subtext
unter: <http://www.cinema-quadrat.de/fileadmin/downloads/symposium/28/symposium-28-schreckenber.pdf> (abgerufen am 21.03.2016)

Filmisches Erzählen in dem Film „Renn, wenn du kannst“

von Dietrich Brüggemann, Deutschland 2010



Didaktische Erläuterungen

Der Film ist zum narrativen Leitmedium des 21. Jahrhunderts geworden. Im Deutschunterricht der Oberstufe sollen sich Schülerinnen und Schülern die mit den filmsprachlichen Mitteln der bewegten Bilder kritisch-reflexiv im Inhaltsfeld Medien auseinandersetzen. Film sollte hier als audiovisueller Text verstanden und bearbeitet werden. Dadurch entstehen vielfältige Synergieeffekte zur grundsätzlichen Textbearbeitung im Unterricht, die die Analysekompetenz der Schülerinnen und Schüler stärkt. Unterstützend kann dabei die erhöhte Motivation der Schülerinnen und Schüler wirken, da sie dem Medium Film besonders nahe stehen, häufig aber nicht über ein hinreichendes Analyseinstrumentarium verfügen. Die hier vorgestellten Aufgaben leiten die Schülerinnen und Schüler an dieses Analyseinstrumentarium. Dieses werden sie in Grundzügen erwerben und nach einigem Üben auf andere Filme übertragen können. So werden sich ihre Sehgewohnheiten insgesamt verändern und sie werden weniger affektiv schauen, dafür aber einen analytischeren Blick erhalten.

Die vorliegende Unterrichtsskizze „Filmanalyse von „Renn, wenn du kannst“ von Dietrich Brüggemann, bahnt die entsprechenden Kompetenzen zu dieser Auseinandersetzung mit den audiovisuellen Gestaltungsmitteln des Films an. Die Schülerinnen und Schüler erarbeiten dabei nicht nur grundlegende filmische Gestaltungsmittel, sondern setzen sich inhaltlich mit dem Thema „Behinderung“ und „Identitätssuche“ auseinander.

Die Unterrichtsskizze ist in fünf Sequenzen aufgeteilt, in denen die Schülerinnen und Schüler verschiedene, miteinander verschränkte filmanalytische Aspekte erarbeiten und dabei immer auch in aktiven Anteilen verfestigen:

1. Einstieg: Die Exposition.
2. Mise en scène, die Bildinszenierung
3. Montage als grundlegendes Mittel filmischen Erzählens
4. Kommunikation im Film
5. Metaphern im Film (filmischer Subtext).

Alle Sequenzen sind mit entsprechenden Aufgaben und dazugehörigen Materialhinweisen versehen. Dabei muss nicht der ganze Film im Mittelpunkt stehen, es kann auch mit einzelnen Schlüsselsequenzen, Einstellungen und Filmstills gearbeitet werden.

Bei der Erstellung der Aufgaben ist auf die Staffelung nach den verschiedenen Anforderungsniveaus geachtet worden. Am Anfang steht immer eine sehr genaue Beschreibung des Dargestellten und erst in weiteren Schritten geht es unter Einbeziehung der filmischen Mittel um eine umfassende Deutung und eine kritische Auseinandersetzung. Die beigefügten Sachtexte zu den Begriffen „Filmmontage“ und „filmischem Subtext“ fordern von den Schülerinnen und Schülern eine Auseinandersetzung mit der Theorie des Films auf der Metaebene, die ihnen dann wiederum hilft, die Gestaltung des Films zu erfassen. *Wichtig ist aber auch zu verdeutlichen, dass die Filmtechnik kein Selbstzweck ist, sondern immer in Korrespondenz zur Gesamtgestaltung der Szenen steht.*

Methodisch werden neben analytischen Aufgabenstellungen aber auch immer produktionsorientierte Verfahren und ein konstruktivistischer Ansatz gewählt, die den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeiten geben, kooperativ und forschend zu arbeiten.

Ziel dieser Unterrichtsskizze ist es, mit Schülerinnen und Schülern die wichtigsten Aspekte filmischen Erzählens zu erarbeiten. Das gesamte Vorhaben kann dabei mit dem Film „Renn, wenn du kannst“ durchgeführt werden, den die Filmbildungsinitiative FILM+SCHULE NRW (www.filmundschule.nrw.de) als Landeslizenz erworben hat und über EDMOND NRW, den Onlinedienst für Bildungsmedien der Landesmedienzentren NRW (www.edmond.nrw.de), auch kapitelweise zum Download zur Verfügung stellt. Schritt für Schritt erwerben die Schülerinnen und Schüler so filmsprachliche Kompetenzen, die sie in den folgenden Aufgaben vertiefen. Sie erarbeiten Grundbegriffe der Filmgestaltung wie Montage, Mise en scène oder Kameraperspektiven.

Anbindung an den KLP Deutsch GOST (Ausgewiesen werden nur die Schwerpunkte der Sequenz, da weitere Kompetenzen und Inhaltsfelder/inhaltliche Schwerpunkte in Abhängigkeit von der konkreten Planung für die eigenen Lerngruppe stehen).

Inhaltsfeld: Medien, filmisches Erzählen

Kompetenzen: Die Schülerinnen und Schüler können ...

- einen Film in seiner narrativen und ästhetischen Gestaltung analysieren und im Hinblick auf das Verhältnis von Inhalt, Ausgestaltung und Wirkung auf den Zuschauer beurteilen.

Inhaltsfeld Texte: komplexe, auch längere Sachtexte zu fachbezogenen Themen

Kompetenzen: Die Schülerinnen und Schüler können ...

- komplexe Sachtexte unter besonderer Berücksichtigung der unterschiedlichen Modi (argumentativ, deskriptiv, narrativ) und vor dem Hintergrund ihres jeweiligen gesellschaftlich-historischen Kontextes analysieren,
- Texte in Bezug auf Inhalt, Gestaltungsweise und Wirkung kriteriengeleitet beurteilen

Inhaltsfeld: Kommunikation sprachliches Handeln im kommunikativen Kontext

Kompetenzen: Die Schülerinnen und Schüler können ...

- Gesprächsverhalten und Gesprächsbeiträge kriterienorientiert analysieren

Zum Inhalt des Films

„Renn, wenn du kannst“ ist eine deutsche Tragikomödie von Dietrich Brüggemann aus dem Jahre 2010.

Ben ist Student der Literaturwissenschaft und sitzt - bedingt durch einen Unfall - im Rollstuhl. Er lebt in einer Duisburger Hochhauswohnung und wird von einem Zivildienstleistenden betreut. Von seinem Balkon aus beobachtet er immer wieder Annika, eine Musikstudentin, die auf dem Weg zur Musikhochschule mit dem Fahrrad vor seinem Haus vorbeikommt. Als sie einmal auf dem Weg mit Bens neuem Zivildienstleistenden Christian kollidiert, entwickelt sich eine Dreiecksgeschichte. Gemeinsam ist allen Dreien, dass sie in einer Lebenskrise stecken. Annika verpatzt wegen ihrer Tollpatschigkeit ihre Aussichten auf ein Cellostudium an der Musikhochschule, Christian möchte Medizin studieren, ist aber sehr empfindsam und kann kein Blut sehen und Ben, der eine pessimistisch Grundeinstellung hat, die er hinter Sarkasmus verbirgt, hat seine Magisterarbeit abgeschlossen und weiß nicht wie es in seinem Leben weitergeht. Für alle drei ergibt sich am Ende des Films eine eher ungewöhnliche Lösung ihrer Lebenskrisen. Auf dem Weg dahin werden sie trotz einiger Störungen zu guten Freunden.

Begründung der Filmauswahl

Dieser Film eignet sich sowohl hinsichtlich seiner Thematik als auch seiner Syntax im besonderen Maße für den Unterricht in der Oberstufe. Die Protagonisten sind nur etwas älter als die Schüler, ihr Leben läuft nicht rund, sie finden aber eine Lösung für ihre Probleme, die existentieller Natur sind und sich vor allem um Beziehungsprobleme und die berufliche Zukunft drehen. Das ist auch die Lebenssituation vieler Schülerinnen und Schüler. So wird eine Identifikationsmöglichkeit geschaffen. Zudem ermöglicht die Behinderung Bens eine unverkrampfte Auseinandersetzung mit dem Thema Anderssein. Besonders ansprechen wird die Schülerinnen und Schüler der tragikomische Duktus des Films, der vor allem in der sprachlich anspruchsvollen, sehr schlagfertigen und jugendgemäßen Kommunikation zum Ausdruck kommt.

Im besonderen Maße geeignet ist der Film auch wegen seiner Filmsprache. In ausdrucksstarken Einstellungen können die Schülerinnen und Schüler die Bildsprache kriteriengeleitet interpretieren und an Paralleleinstellungen vergleichen und übertragen. Anhand ausgewählter Filmstills können sie die Funktionsweise von Kameraeinstellungen und Einstellungsgrößen analysieren und ihre Bedeutung für die Aussage der jeweiligen Szene formulieren. Auf diesem Wege werden sie vertraut mit dem spezifischen Fachvokabular der Filmanalyse. Die vielfältigen und in jeweils verschiedenen Kontexten und Einstellungen wiederkehrenden Leitmotive schulen zudem die Deutungskompetenz der Schülerinnen und Schüler. Auch die Analyse der Kommunikation in Kombination mit den Bildern bietet den Schülerinnen und Schülern die Möglichkeit, ihre Kenntnisse aus der Einführungsphase anzuwenden und zu vertiefen.

Übersicht über die Materialien

- M1 Kameraperspektiven
- M2 Einstellungsgrößen
- M3 Hans Beller: Was heißt „Filmmontage“?
- M4 Ernst Schreckenber: Überlegungen zum filmischen Subtext

1. Einstieg

1.1 Der Filmtitel

- a) Was assoziieren Sie mit dem Filmtitel „Renn, wenn du kannst“?
- b) Machen Sie sich Notizen zu möglichen Handlungserwartungen.
- c) Tauschen Sie sich anschließend kurz mit Ihrem Lernpartner aus und teilen sie ihre Erwartungen abschließend dem Plenum mit.

1.2 Die Exposition

Methode: Expositionsanalyse

Betrachten Sie den Filmanfang (00:00:09-00:03:06)

- a) Geben Sie die Handlung kurz wieder.
- b) Verschaffen Sie sich anhand von M1 einen Überblick über die 8 Einstellungsgrößen der Filmgestaltung und beschreiben Sie, wie die erste Sequenz aufgebaut (montiert) ist. Welche Einstellungsgröße sehen Sie zu Beginn und wie viele Einstellungsgrößen werden verwendet?
- c) Erläutern Sie, welche Wirkung durch diese Art der Exposition erzeugt wird.
- d) Entwerfen Sie andere Möglichkeiten der Exposition, also des Filmanfangs und bewerten Sie die Auswirkungen auf die Aussage der Sequenz.

1.3 Einstellungsanalyse



Einstellung 1



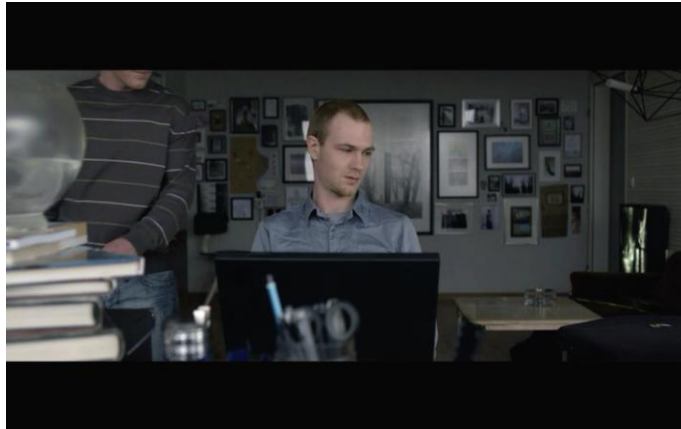
Einstellung 2

- a) Betrachten Sie Einstellung 1 (Filmstill) und beschreiben Sie die Wirkung. Welche Stimmung, welche Gefühle vermittelt sie?
- b) Analysieren Sie, durch welche Aspekte (Kriterien) in dieser Einstellung die Wirkung erzielt wird. Sammeln Sie mögliche Kriterien.
- c) Erörtern Sie, welche Auswirkung diese Einstellung auf die folgende Handlung des Films hat.
- d) Stellen Sie Vermutungen darüber an, was unter den Fachbegriffen „Einstellung“, „Szene“ und „Sequenz“ gemeint sein könnte. Recherchieren Sie die Begriffe im Internet und vergleichen Sie Ihre Ergebnisse.
- e) Setzen Sie jetzt Einstellung 1 in Beziehung zu Einstellung 2. Welche Aussage wird durch diese Kombination (Montage) erzeugt?
- f) Stellen Sie Vermutungen darüber an, welche Funktion das Segelschiffmodell in dieser Sequenz hat.

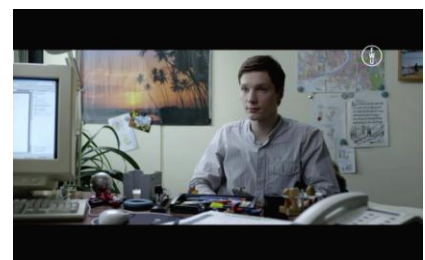
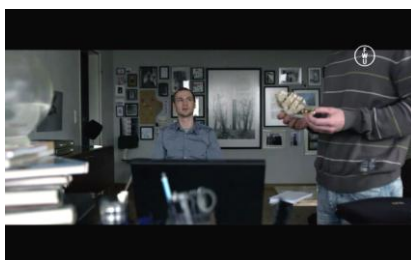
2. Mise en scène

2.1 Die Bildinszenierung

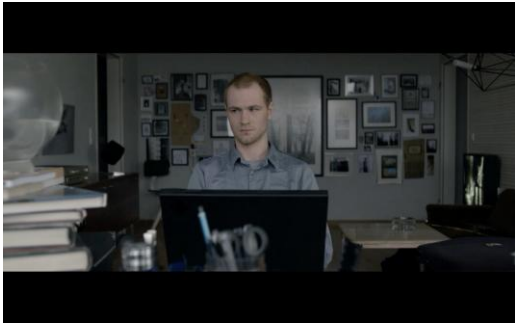

- a) Betrachten Sie die Anfangssequenz erneut (00:00:09-00:03:06). Beschreiben Sie in einer E-Mail einer Freundin/einem Freund in wenigen Sätzen Ben. Stellen Sie Ihr Ergebnis im Plenum vor.



- b) Analysieren Sie, wie Ben filmsprachlich inszeniert wird.
- Sammeln Sie Kriterien der Inszenierung (z.B. Farbe, Objekte...).
 - Weisen Sie Ihren Teammitgliedern jeweils einen Aspekt zu. Diskutieren Sie Ihr Ergebnis im Team und vergleichen Sie es mit Ihrem ersten Eindruck von Ben.
- c) Vergleichen Sie die Darstellung von Ben mit der von Annika. Erläutern Sie die unterschiedlichen filmsprachlichen Mittel. Beschreiben Sie kurz die Figur Annika und begründen Sie Ihre Beschreibung anhand der erarbeiteten filmischen Mittel.
- d) Interpretieren Sie die Inszenierung der Figur des Pflegers.
- e) Analysieren Sie in Partnerarbeit den Übergang (Verbindung) zwischen den Einstellungen der Protagonisten Ben, Annika und Chris. Begründen Sie, wie durch die Anordnung der Figuren die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Bewerten Sie diese „Blickpunktführung“.



- f) Vergleichen Sie die beiden Einstellungen von Ben in seinem Wohnzimmer: Die erste stammt vom Anfang des Films, die andere vom Ende. Nehmen Sie kritisch Stellung zu der Veränderung in der Bildinszenierung. Was hat sich verändert? Beziehen Sie diese Veränderung auf eine mögliche Entwicklung der Figur Ben.

Filmanfang	Filmende
	

2.2 Farbe im Film

Der Einsatz von oder auch der Verzicht auf Farbe und die Farbtemperatur spielen in der filmischen Gestaltung eine große Rolle. Betrachten Sie jetzt die folgenden Einstellungen von Musikstudentin und Konzertcellistin Annika und analysieren Sie diese hinsichtlich der Farbgestaltung.

Inhalt:

Einstellung 1 (Kapitel 1, 01:04): Annika mit ihrer Mitbewohnerin in ihrer Wohnung.

Einstellung 2 (Kapitel 5, 06:08): Annika in der Universität beim Üben.

Einstellung 3 (Kapitel 4, 00:09): Annika nach ihrem verpatzten Auftritt auf der Flucht aus der Universität.

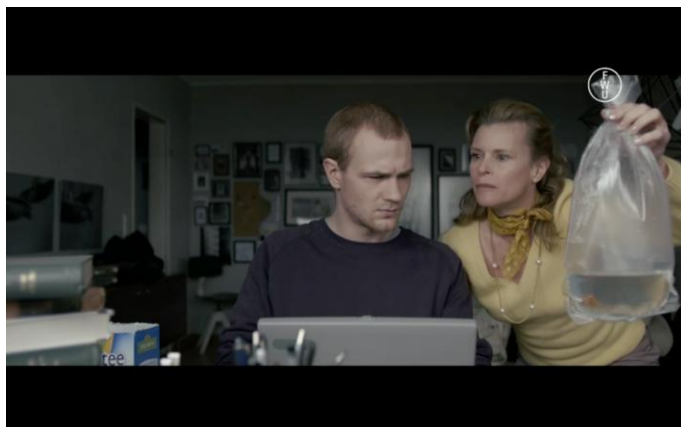
- Beschreiben Sie die Farbgestaltung der Einstellungen.
- Welche Wirkung hat die eingesetzte Farbe auch im Kontrast zur bisherigen Farbgestaltung des Films auf Sie?

Einstellung	Farbwirkung
	
	
	

Was Farben symbolisieren


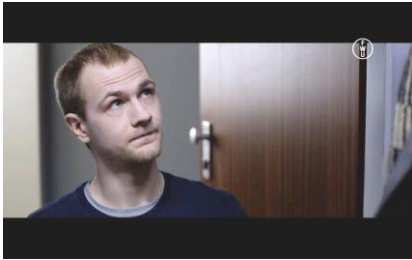

Gelb	Reife, Wärme, Optimismus, Vorwärtsstreben, Erlösung, Licht; aber auch: Leichtsinns, Verschwendung, extrovertiert
Blau	Harmonie, Unendlichkeit, Sauberkeit, aber auch: Kälte, Sterilität, Unnahbarkeit
Rot	Aktivität, Dynamik, Aggression, Gefahr, Exzentrik, Liebe, Leidenschaft, Erotik; Eroberungswille, Gefahr, Zorn, exzentrisch
Grün	Frische Lebensfreude, Beharrlichkeit, Sicherheit, Entspannung, Zufriedenheit, Hoffnung, naturverbunden
Orange	Freude, Lebensbejahung, Ausgelassenheit, Spaß, aktiv, aber auch: unrealistisch, fanatisch
Violett	Geheimnis, Magie, Zauberei, Einsamkeit, Selbstbezogenheit, Eitelkeit, Melancholie, introvertiert
Braun	Bequemlichkeit, Anpassung, Zurückgezogenheit, Gemütlichkeit, Bodenständigkeit, Schwere
Grau	Nüchternheit, Sachlichkeit, Schlichtheit, Neutralität, Nachdenklichkeit; aber auch: Elend, Trostlosigkeit, Langeweile, unbeteiligt
Schwarz	Negation, Trauer, Verneinung, Auflehnung, Undurchdringlichkeit, Abgeschlossenheit, Hoffnungslosigkeit, Schwere, Pessimismus, Hoffnungslosigkeit, Bedrohung, Tod
Weiß	Reinheit, Sauberkeit, Unschuld, Gleichheit, Göttlichkeit, Vollkommenheit, Ordnung, Offenheit

- Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse mit der Wirkungstabelle von Farbe (oben) und deuten Sie die Farbgestaltung in Bezug auf die Charakterisierung der Figur Annika.
- Nehmen Sie kritisch Stellung zur farblichen Gestaltung der Figur der Mutter von Ben in Bezug auf die Beziehung zwischen Annika und Ben (Kapitel 6. 00:06).

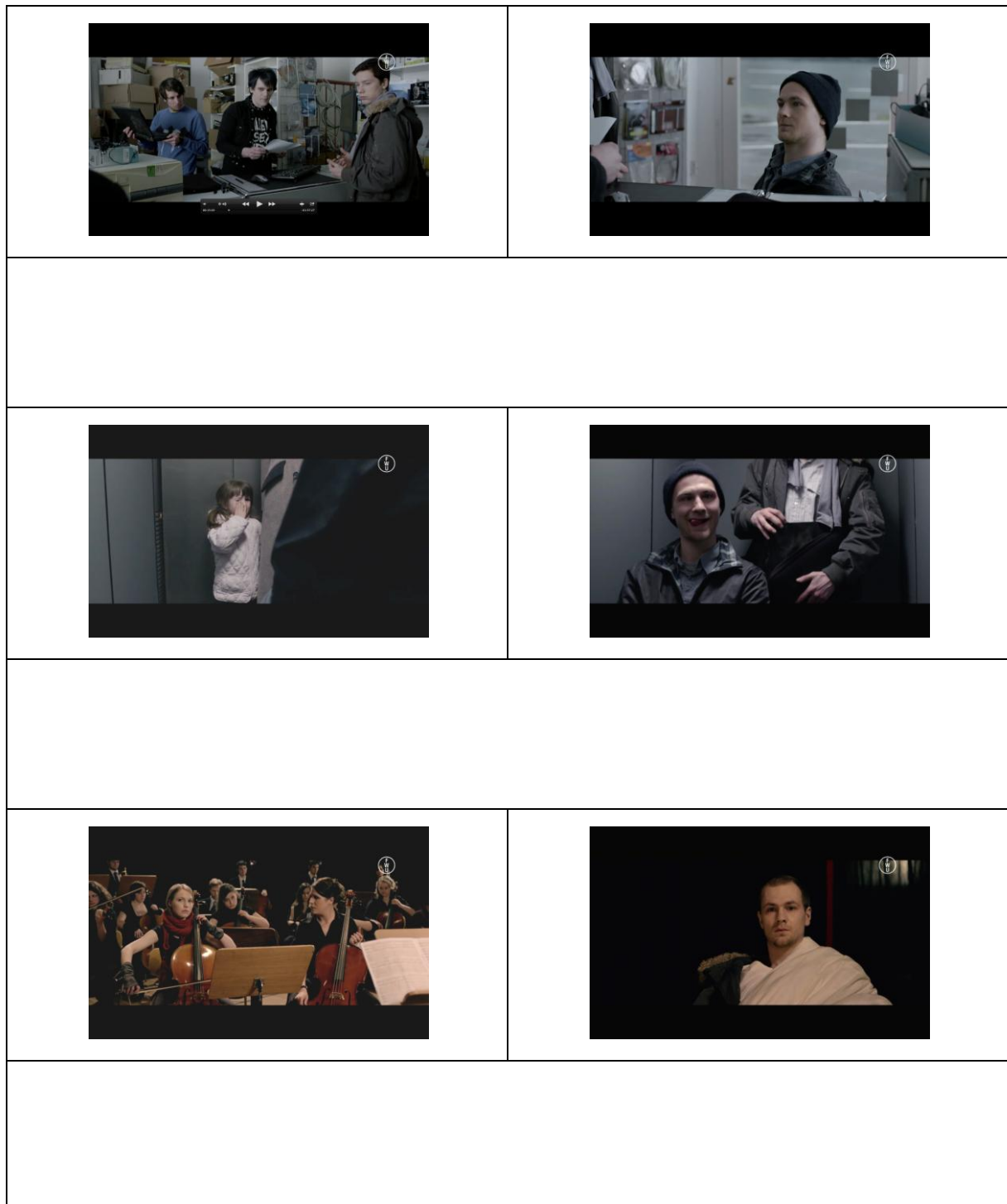


2.3 Die Kameraperspektive

- a) Sammeln Sie im Plenum Vorwissen zu unterschiedlichen Kameraperspektiven. Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse mit der Übersicht M1 und fertigen Sie ein Plakat als Schaubild mit der jeweiligen Wirkung der Kameraperspektiven an.
- b) Betrachten Sie in Partnerarbeit die folgenden Einstellungen, benennen Sie die jeweilige Kameraperspektive und beschreiben Sie, wie Ben darin dargestellt wird.

Einstellung	Perspektive	Darstellung von Ben
		
		
		

- c) Analysieren Sie die folgenden Einstellungsfolgen: Erläutern Sie die Rolle, die Ben durch die perspektivische Darstellung einnimmt.



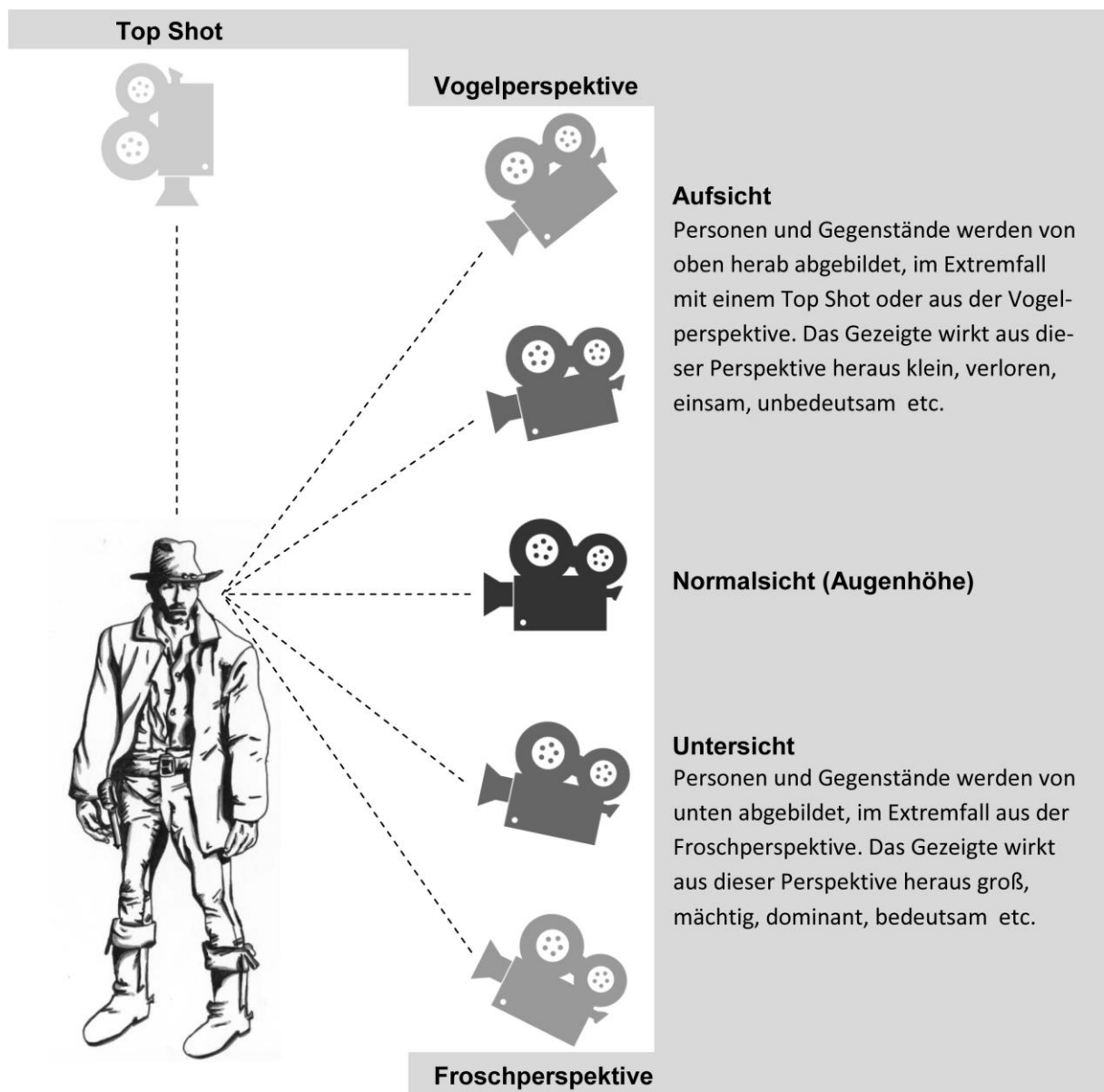
- d) Diskutieren Sie im Plenum, wie Ben in diesen Szenen durch die Perspektive und auch weitere Mittel filmisch dargestellt wird und welche Rolle seine Behinderung dabei spielt.
- e) Nehmen Sie kritisch Stellung dazu, wie Filmemacher durch Einsatz von Perspektiven die Zuschauer beeinflussen und lenken können.

Weiterführendes Material:

M1 Grundlagen der Filmsprache – Kameraperspektive

Die Kameraperspektive beschreibt die „Blickrichtung“ der Kamera auf das gefilmte Subjekt/Objekt. Es wird zwischen drei grundlegenden Perspektiven unterschieden, zwischen denen noch genauere Abstufungen vorgenommen werden können.



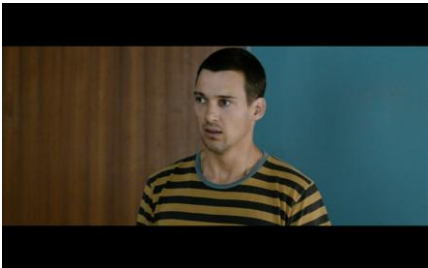
Übersicht Kameraperspektiven



2.4 Aufgabe zur Vertiefung: Kameraperspektive in „Vincent will Meer“

In „Vincent will Meer“ von Ralf Huettner von 2010 wird Vincent, der am Tourette-Syndrom leidet, nach dem Tod seiner Mutter von seinem Vater in einer Klinik untergebracht und dort im Zimmer des zwangsneurotischen Alexanders einquartiert. Alexander macht Vincent sofort deutlich, dass dieser unerwünscht ist und klärt ihn über all die Dinge auf, die er in „Alexanders Zimmer“ nicht machen darf. Der sowieso verstörte Vincent hört Alexander eingeschüchtert zu.

- Beschreiben Sie, was in der Einstellungsfolge (Filmstills) zu sehen ist.
- Analysieren Sie die Einstellungen (Filmstills) hinsichtlich des Einsatzes der Kameraperspektive. Wie werden die beiden Figuren dargestellt?

- Nehmen Sie kritisch Stellung, wie durch die Kameraperspektive Personen dargestellt werden können und welches Manipulationspotential sich daraus ergibt.

3. Montage als grundlegendes Mittel filmischen Erzählens




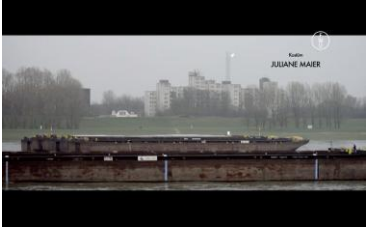

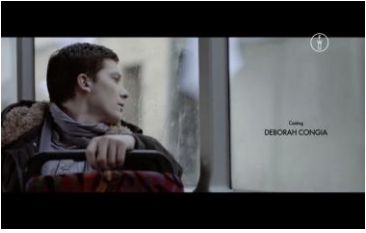
3.1 Die Titelsequenz








Betrachten Sie den Filmvorspann (00:04:09-00:06:49).

- a) Geben Sie die Handlung in wenigen Worten wieder.
- b) Wie wird in dieser Sequenz zwischen den Handlungen der einzelnen Protagonisten „Gleichzeitigkeit“ hergestellt?
- c) Begründen Sie, welche Rolle die Blätter von Bens Magisterarbeit im Kontext dieser Inszenierung spielen. Welche Auswirkung haben sie auf die Figurenkonstellation.
- d) Beschreiben Sie die Wirkung des Handlungsraums (Stadt) in wenigen Worten.
- e) Analysieren Sie in Teams, mit welchen filmsprachlichen Mitteln diese Wirkung erzielt wird. Beachten Sie dabei sowohl die Montage als auch die „Mise en scène“, also die Inszenierung der Filmbilder. Teilen Sie wieder die einzelnen Aspekte im Team auf.

Als „**Mise en scène**“ wird die gesamte Inszenierung des Filmbildes bezeichnet, z.B. die Anordnung von Personen und Objekten (Vorder-, Mittel-, Hintergrund) auch in Bezug zum Bildrahmen (Kadrierung) sowie aller weiteren relevanten Inszenierungsaspekte wie Farbe, Requisite, Gestaltung der Figuren, Linienführung etc. Auch die Kameraarbeit gehört dazu.

Arbeitsblatt zur Übungsaufgabe „Titelsequenz“

Einstellung	Einstellungsgröße/ Inszenierungsmerkmal	Aussage/Wirkung
		
		
		
		
		
		
		

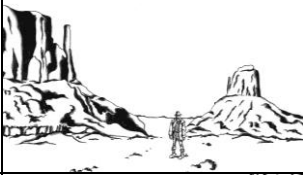







Einstellung	Einstellungsgröße/ Inszenierungsmerkmal	Aussage/Wirkung
		
		
		
		
		
		
		

Weiterführendes Material:

M2 Grundlagen der Filmsprache – Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgröße beschreibt die Distanz zwischen der Kamera und dem aufgenommenen Subjekt/Objekt. Es wird zwischen acht verschiedenen Einstellungsgrößen unterschieden.

Übersicht Einstellungsgrößen

Einstellungsgröße	Beispiel	Beschreibung	Funktion/Wirkung
Weit / Panorama		Panoramaaufnahme, große Distanz, Menschen gar nicht zu sehen oder nur sehr klein	Schafft Atmosphäre, kann beeindrucken, betont monumentalen Charakter von Landschaften
Totale		Handlungsort ist zu sehen, Menschen werden in voller Größe gezeigt	Einführung des Handlungsortes (Establishing Shot), räumliche Orientierung
Halbtotale		Menschen sind vollständig zu sehen, nur die nähere Umgebung wird noch mit abgebildet	Schwerpunkt liegt auf der Aktion und Interaktion der Personen mit der Umgebung
Amerikanisch		Menschen werden von knapp unter der Hüfte aufwärts gezeigt, Gestik wird stärker sichtbar	Kommt aus dem Western-Genre (bei Duell Szenen ist der Colt mit im Bild), sehr handlungsbetont
Halbnah		Menschen werden von der Hüfte aufwärts gezeigt, Mimik und Gestik werden stärker sichtbar	Zeigt die Interaktion von Personen (auch bei Dialogen), aber ohne Gefühlsregungen zu zeigen
Nah		Menschen werden von der Brust aufwärts gezeigt, die Umgebung spielt eine geringere Rolle	Klassisch für Dialogszenen, kann Gefühlsregungen und Reaktionen sichtbar machen
Groß		Das Gesicht einer Person, ein Körperteil oder ein einzelner Gegenstand werden gezeigt	Stellt Nähe zu einer Person her, besonders häufig in sehr emotionalen Situationen
Detail		Nur ein Teil des Gesichts, Körperteils oder Gegenstands wird gezeigt	Stellt extreme Nähe her und betont Bedeutung des Gezeigten, hat häufig Symbolgehalt

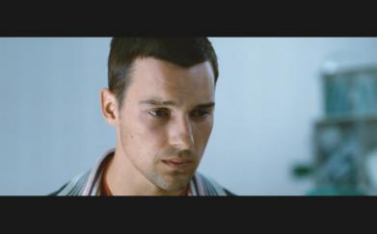
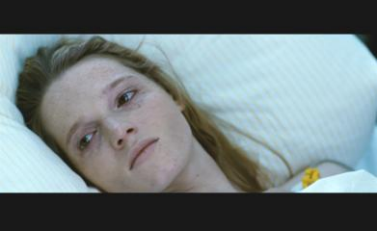

3.2 Auflösung in „Vincent will Meer“ (D 2010, Regie Ralf Huettner)

Vincent leidet am Tourette-Syndrom und ist gemeinsam mit Marie, die an einer Essstörung leidet, aus einer Klinik ans Meer geflohen. Nachdem Marie aufgrund der Anstrengung zusammenbricht, besucht Vincent sie im Krankenhaus. Marie bittet ihn, sie loszuschneiden, aber er lässt sie wütend und weinend zurück, damit sie die notwendige Versorgung im Hospital erhält.

Ordnen Sie die Einstellungen der „Krankenhausszene“ in einer sinnvollen Reihenfolge. Überlegen Sie genau, wie Sie anfangen und mit welcher Einstellung Sie abschließen. Achten Sie auch auf Bewegungsabläufe und Blickrichtungen. Bedenken Sie, dass jedes Filmstill einer Einstellung entspricht und keine „Sprünge“ entstehen dürfen. Jedes Filmstill ist ein Stück Film.

- Entwerfen Sie ein Montagekonzept.
- Nummerieren Sie die Einstellungen in einer sinnvollen Reihenfolge.
- Stellen Sie Ihr Ergebnis im Plenum vor und diskutieren Sie Ihre Ergebnisse. Welche andere Montage wäre möglich gewesen?
- Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse mit der originalen Filmszene.

Nr.	Einstellung	Einstellungsgröße	Funktion
			
			
			

3.3 Filmische Erzähltechniken (Montagetechniken)

Anhand der Montage wird im Film erzählt. Schon vor dem Dreh erstellt der Regisseur ein Montagekonzept und „löst die Handlung in verschiedenen Einstellungen auf.“ Montage sorgt durch die Organisation der Einstellungen für die entsprechende Aussage, für die Intention des Films. Es gibt unterschiedliche Montagetechniken, also filmische Erzähltechniken, mit denen Filmhandlungen konstruiert werden.

- a) Recherchieren Sie im Internet die in der Tabelle aufgeführten Montagetechniken. Welche werden in der Titelsequenz von Aufgabe 3.2. verwendet?
- b) Klären Sie nun, welche Bedeutung die anderen Montagetechniken im Handlungsverlauf eines Films erzeugen können.
- c) Entwickeln Sie eine kurze Handlung in Textform, in der eine der genannten Montagetechniken von Bedeutung sein kann.

Montagetechnik	Wird eingesetzt um...
Montagesequenz	
Plansequenz	
Jump Cut	
Match Cut	
Parallelmontage	

M3 Hans Beller: Was heißt „Filmmontage“?

„Filmmontage“ ist im deutschen Sprachgebrauch ein Sammelbegriff, der sowohl in der Theorie als auch in der Praxis des Films benutzt wird. Einerseits ist Filmmontage eine zentrale Kategorie der theoretischen Beschäftigung mit einem Aspekt der „Filmgestaltung“, andererseits bezeichnet der Begriff auch das Handwerkliche des Filmschnitts und Videoeditings. Filmmontage umfasst in der Produktion den Vorgang von der szenischen Auflösung durch Kamera und Regie bis zum Feinschnitt und Final Cut. Da „Filmmontage“ so breit gefasst wird, soll dieser Terminus auch hier Verwendung finden. Wenn er im Folgenden nicht mit präziser Trennschärfe definiert wird, dann liegt das daran, dass "Filmmontage" für einen komplexen Vorgang steht, der einem ständigen Wandel unterzogen ist.

Keine Mediengeschichte, keine Ästhetik und Dramaturgie des Films kommt an Montage und Editing vorbei. „Filmmontage“ ist also kein nostalgischer Begriff der Zelluloidära, sondern ein Terminus, der auch bei den heutigen digitalen Schnittsystemen für neue Gestaltungsmöglichkeiten filmischer Artikulation und AV-Medien, für Desktop Filmmaking und Moving Images, verwendet wird. Im Lauf der Filmgeschichte hat sich nicht eine internationale Filmsprache mit nur einer Auffassung der Filmmontage entwickelt, sondern es gibt mehrere Traditionen, die verschiedene Lösungsansätze für die Probleme gefunden haben, die sich den Filmemachern in den vergangenen 100 Jahren gestellt haben. Der amerikanische Filmtheoretiker David Bordwell schreibt nach einem filmhistorischen Überblick:

„Einige der gefundenen Lösungen haben sich durchgesetzt, sind zu traditionellen und akzeptierten Techniken geworden, die nach Belieben der Filmemacher eingesetzt oder vernachlässigt werden können. Es gibt rivalisierende Traditionen - man kann eine Szene schneiden oder einfach weiterlaufen lassen, man kann mit oder ohne Kamerabewegung arbeiten -, aber sie alle drehen sich um gewisse Schlüsselprobleme: die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das zu lenken, was von Bedeutung ist; die dramatische Entwicklung der Szenen voranzubringen und eine Beziehung des Zuschauers zu den emotionalen Dimensionen der Figuren herzustellen.“ (1)

Zunächst ist mit „Filmmontage“ allgemein die

- Auswahl,
- Begrenzung,
- Anordnung und
- Variation der Einstellungen im Ablauf eines Films gemeint.

Der russische Montage-theoretiker und Filmavantgardist Sergej Eisenstein vertrat die Überzeugung, dass der „eigentliche Zweck der Montage ... - wie für jedes Erzeugnis der Kunst - in der Erkenntnisvermittlung liegt: die Aufgabe, das Thema, das Sujet, Handlungen, Taten, die Dynamik innerhalb der Episode wie auch innerhalb des Films insgesamt zusammenhängend und folgerichtig darzulegen“. (2) Dabei darf das emotionale Moment der Montage, neben ihren Eigenschaften der Strukturgebung, des Drive, Pace und Timing, nicht zu kurz kommen. Federico Fellini meinte, dass „der Schnitt eines der emotionellsten Momente des Filmema-

chens“ sei (3), und der Hollywood-Editor Walter Murch schreibt, dass bei ihm „die Entscheidung für einen idealen Schnitt zu 51 Prozent davon abhängt, ob er das Gefühl des jeweiligen Moments trifft“. (4) Für Sir Alfred Hitchcock (1899-1980), den Meister des Kinothrillers, war die Filmmontage sogar „die wichtigste Kunst des 20. Jahrhunderts“. (5)

In diesem Kapitel geht es nicht um eine normative Ästhetik im Sinne von „Musts and Don'ts“, Rezepten und Gebrauchsanweisungen, auch nicht um das Vermitteln von sich ständig erweiternden Tools. Vielmehr soll die Filmmontage als eine offene filmische Methode mit den unterschiedlichsten Mustern, Schematas und Modellen vorgestellt werden, die abhängig sind von der Entwicklung filmischer und digitaler Technologien, vom Zeitgeist, von Genres, individuellen Regiestilen und auch vom Stilwillen und Temperament des Editors. Gleichwohl sollen einige Montagemittel gezeigt werden, um den Blick für das Metier zu schulen und mit den Grundlagen vertraut zu machen. Eine erschöpfende Darstellung der Montage ist im Rahmen dieses Kapitels nicht möglich und eine enzyklopädische nicht gewollt. William Hornbeck, der Stummfilm- und Tonfilmreditor und spätere Chefeditor und Vizepräsident von Universal, drückte das pragmatisch aus:

„Natürlich kann man niemand per Unterricht beibringen, wie man schneidet. Man kann nur Hinweise und Tipps weitergeben, die der andere befolgen sollte. Diese Tipps sind keine Regeln; wenn es feste Regeln für den Schnitt gäbe, könnte man sie in ein Buch schreiben und jeder könnte Cutter werden.“ (6)

Der Schwerpunkt wird auf die Analyse der Gestaltungsprinzipien, die Geschichte, Theorie und Praxisvermittlung der Filmmontage gelegt, wobei der Beitrag die jeweiligen Montagemuster entsprechend ihrer Chronologie innerhalb der Filmgeschichte von einfachen zu komplexen Formen auszudifferenzieren versucht. Der heutige Film-Talk als internationale Verständigungssprache des Films wird ebenfalls berücksichtigt. Ziel ist es, fundierte Kenntnisse der Montagemöglichkeiten und Prämissen zu vermitteln, die beim Planen, Schreiben, Drehen, Komponieren und Montieren berücksichtigt werden können.

1. Bordwell, David. *Visual Style in Cinema*. Frankfurt a.M. 2001/S.206
2. Eisenstein, S.M. *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960/S. 325
3. *Zit. Nach Editors Guide 2002/2003*. Gräffelfing, S. 13
4. Murch, Walter. *Ein Lidschlag, ein Schnitt*. Berlin 2004, S. 28f
5. *Aus einem BBC-Interview mit Hitchcock anlässlich seiner Dreharbeiten zu „Frenzy“*
6. *Zit. Nach Kevin Bownlow: Pioniere des Films*, Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 361

Aufgaben:

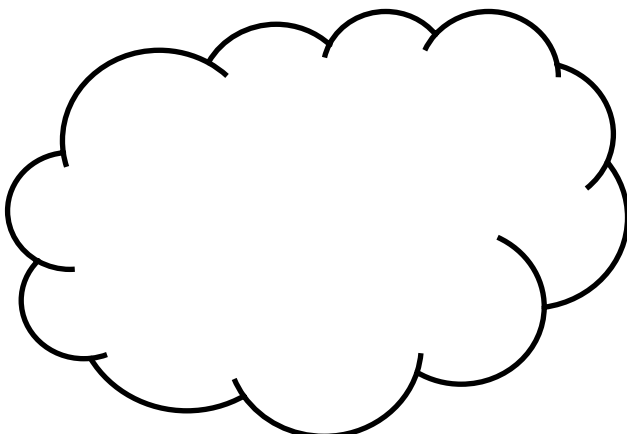
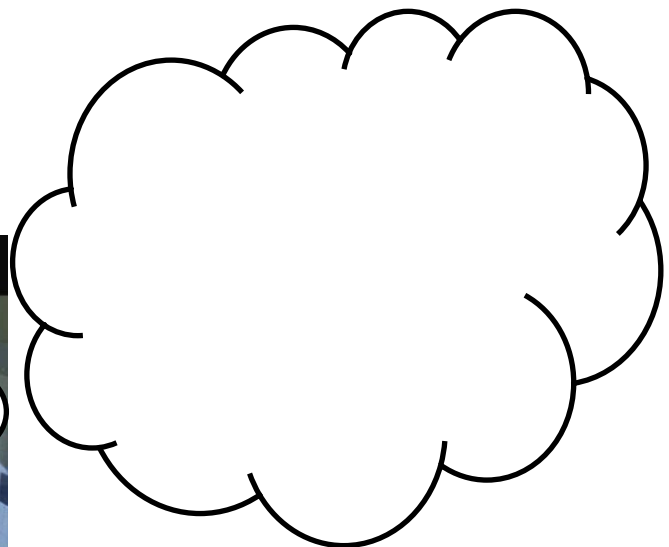
- a) Wie definiert Hans Beller die Filmmontage?
- b) Klären Sie, warum Alfred Hitchcock Filmmontage zur „wichtigsten Kunst des 20. Jahrhunderts“ erklärte.
- c) Untersuchen Sie, wie wichtig heute noch Filmmontage nach Beller ist und nehmen Sie kritisch dazu Stellung.

4. Kommunikation im Film

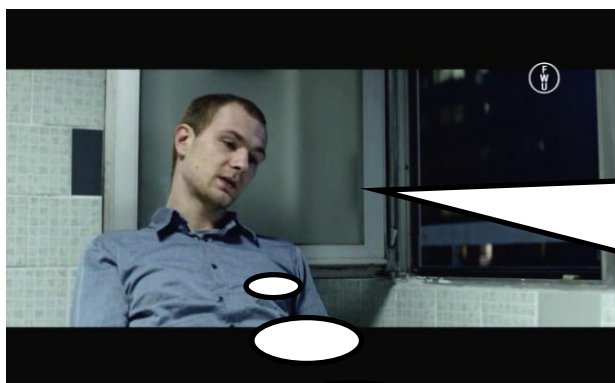
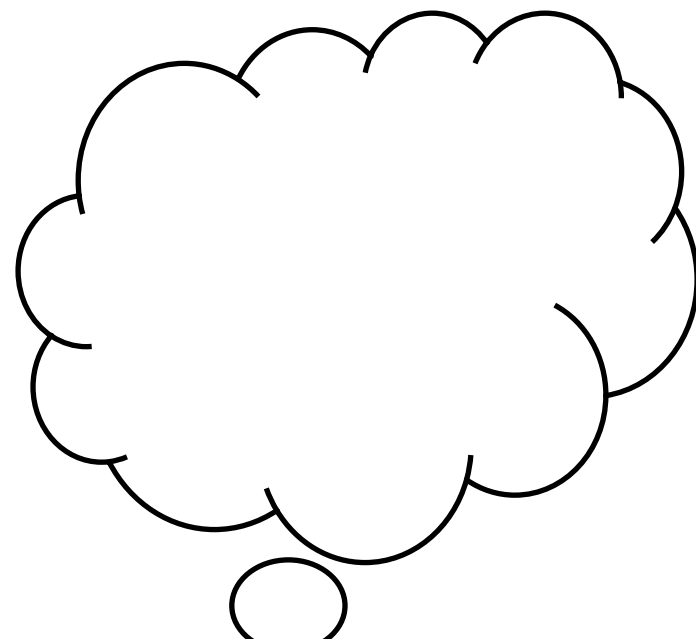
4.1 Montage und Kommunikation

Betrachten Sie die folgenden Sequenz (00:16:37- 00:17:38 od. Kapitel 3, 00:40-01:39) achten Sie besonders darauf, wie die beiden Protagonisten mit der Situation umgehen: Ben bricht im Bad zusammen. Chris eilt herbei und hilft ihm.

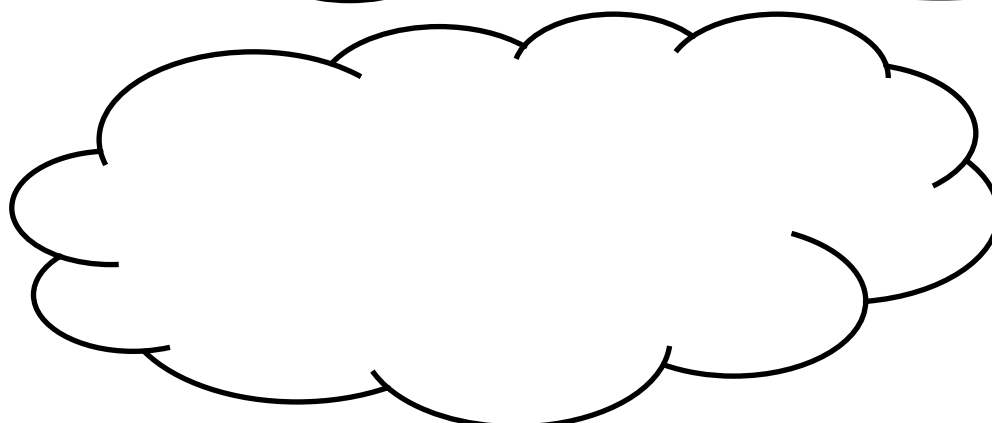
- Geben Sie den Inhalt wieder.
- Diskutieren Sie Bens Aussage: „Setz dich neben mich und zieh die Hosen aus. Es ist irrwitzig gemütlich hier unten.“ Wie geht Ben mit dieser Situation um?
- Untersuchen Sie die Aussage auf sprachliche Mittel.
- Stellen Sie Überlegungen an, was die beiden in dieser Situation gerade denken. Schreiben Sie die möglichen Gedanken in die Gedankenblasen.
- Wie wird das „Unausgesprochene“ filmisch angedeutet?
- Wie gehen die beiden mit Bens Behinderung um?



Da haben sie die Knochen- splitter rausgeholt, man macht das neuerdings von vorne.



Spring nicht ins Wasser wenn du nicht weißt, wo die Steine liegen. Ich mach das seitdem auch nicht mehr. Ich mach nur noch Arsch-bomben, ins Klo zum Beispiel.



4.2 Montage und Kommunikation

- a) Untersuchen Sie die Montage in der „Bad-Szene“. Benennen Sie die Einstellungsgrößen.
- b) Analysieren Sie in Teams die Einstellungsfolge und erörtern Sie, welche Aussage Regisseur und Cutter mit diesen Einstellungsgrößen treffen wollten.
- c) Reflektieren Sie kritisch, warum in Bezug auf die Handlung keine „Nah“- oder „Groß“-Einstellung („Close-up“) verwendet wurden.

4.3 Realisierung einer Kommunikationsszene

Aufgabe:

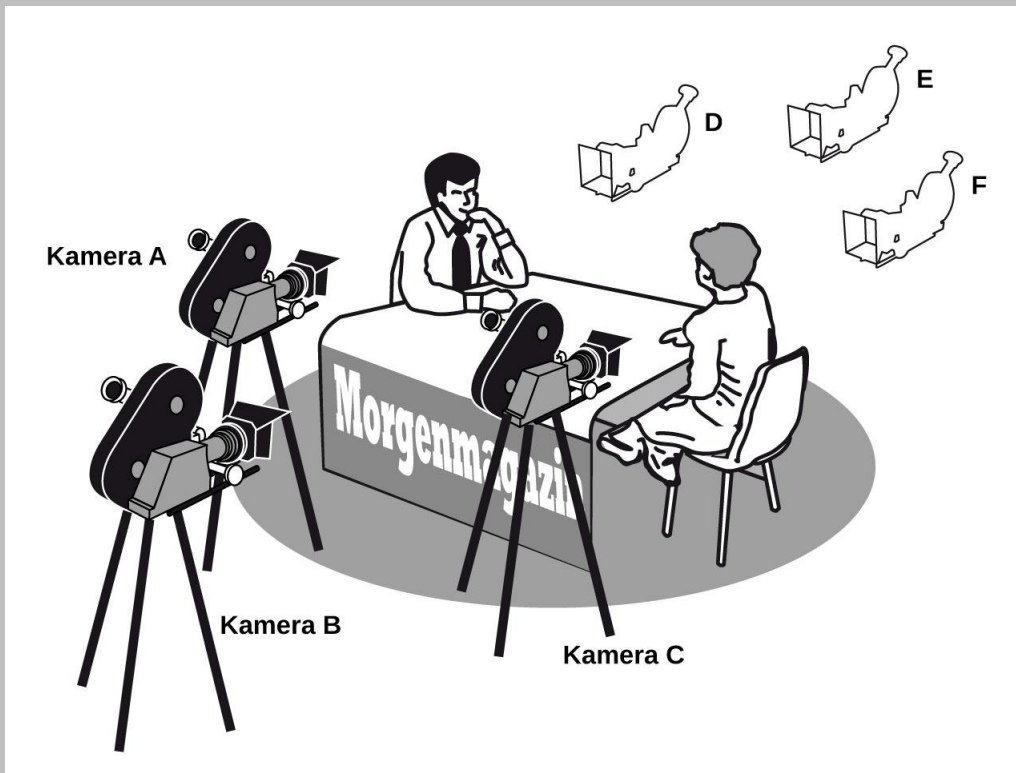
Entwerfen Sie in Teams eine kurze Kommunikationsszene zu folgendem Inhalt:

Zwei Freunde oder ein Paar planen für den Nachmittag einen Ausflug. Dabei geht einer der beiden Protagonisten auf die schlechte Notensituation der anderen Person ein und überlegt, ob es nicht besser sei, für die Schule zu lernen. Die andere Person möchte einfach Spaß haben.

- a) Überlegen Sie, wie sie die Szene einführen und in welchen Einstellungsgrößen Sie den Dialog „auflösen“ wollen. Beachten Sie die „180-Grad-Regel“ dabei. Nehmen Sie das Informationsblatt zur Hilfe. Verwenden Sie maximal 6 Einstellungen.
- b) Realisieren Sie Ihren Film in einer Fotostory. Fotografieren Sie nur im Querformat!
- c) Präsentieren Sie Ihre Ergebnisse in einem Museumsgang.

Exkurs: Die 180 Grad-Regel

Gerade für die Kameraarbeit beim Film ist es wichtig, die sogenannte 180-Grad-Regel einzuhalten. Die Kamera ist der „Erzähler“ im Film, egal, ob in Funktion als allwissender Erzähler, oder aus der Perspektive eines Protagonisten. Dabei imitiert sie aber stets die Sichtweise des menschlichen Auges. Wir haben nicht die Möglichkeit eines Rundumblicks, es sei denn, wir drehen uns herum. Wir können immer nur einen begrenzten Raum einsehen, genau 180 Grad. Daher muss die Kamera diesen Winkel einhalten, um den Zuschauer nicht zu verwirren. Wird die sich daraus ergebende Handlungsachse übersprungen, führt dies zu Kontinuitätsbrüchen („Jump Cuts“). Diese können auch absichtlich als gestalterische Mittel angewendet werden, z.B. bei „Herrn der Ringe“, wenn die zerrissene Persönlichkeit des Wesens „Gollum“ klar gemacht oder ein deutlicher Bruch in der Handlung visualisiert werden soll.



Besonders wichtig ist die Einhaltung der „180-Grad-Regel“ bei Kommunikationssituationen.

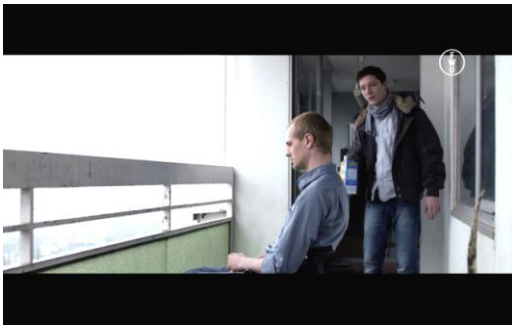
Übung:

Lösen Sie eine kurze Gesprächssituation im „Schuss/Gegenschussverfahren“ auf (siehe Abbildung). Beachten Sie dabei die 180-Grad-Regel. Danach „springen“ Sie bei einer Antwort über die „Achse“. Erörtern Sie das Ergebnis. Entwickeln Sie Handlungsideen, bei denen ein solcher absichtlicher Achssprung sinnvoll sein kann.

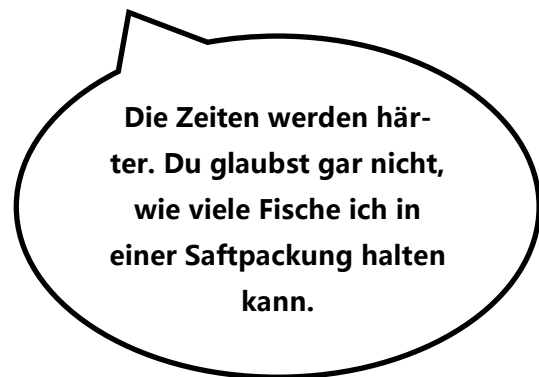
5. Metaphern im Film

Filmischer Subtext

Betrachten Sie die folgende Szenen 07:39-08:48/ 35:15-35:49 und zuletzt 1:44:38-1:45:37. Arbeiten Sie in Gruppen und teilen Sie jeder Gruppe eine Szene zu.



- Fassen Sie den Inhalt jeweils kurz zusammen.
- Beschreiben Sie, wie Ben und Chris jeweils mit dem Goldfisch umgehen.
- Nehmen Sie kritisch zu Bens Aussagen zum Goldfisch Stellung. Zuerst als Chris ihm den Goldfisch bringt, den er auf dem Boden gefunden hat, dann, als seine Mutter den Fisch in der Saftpackung findet.



- Analysieren Sie die Rolle des Goldfisches in Bezug auf Ben und Chris. Nehmen Sie kritisch Stellung zu der metaphorischen Funktion (Konnotation), die der Fisch in der Handlung von „Renn, wenn du kannst“ einnimmt. Wofür steht der Goldfisch in der jeweiligen Situation?

M4 Ernst Schrekenberg: Überlegungen zum filmischen Subtext

Mit dem Begriff des Subtextes verbinden sich die unterschiedlichsten Vorstellungen. Hier sind mit Subtexten jene Zeichenstrukturen gemeint, die ein (nicht analysierender) Zuschauer nicht bewusst wahrnimmt, die aber dennoch seine Rezeption beeinflussen. Vereinfacht könnte man sagen, dass Subtexte wesentlich den Grad der Mehrdeutigkeit eines Films ausmachen und damit auch eine ambivalente mehrdeutige Rezeption ermöglichen. Subtexte sind Teil der Komposition eines filmischen Textes. Sie können nicht in den Text „hineininterpretiert“ werden, sondern müssen im Zuge einer intensiven Textlektüre rekonstruiert werden. Das ist wie eine detektivische Recherche nach latenten Strukturen, die beim Film zwar auch im Dialog angelegt sein können, aber vor allem audiovisueller Natur sind. Subtexte entfalten ihre Bedeutungen über Lichtführung, Kamerabewegungen, Raumarrangements, Accessoires, Musik, Geräusche. Subtexte garantieren Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität, anders gesagt, Sinnlichkeit.

Subtexte sind mehr als versteckt angebrachte Verweise, Symbole oder Zitate. Erst durch die Verknüpfung einzelner Elemente muss eine strukturelle Reihe entstehen, um von einem Subtext sprechen zu können. Von daher sind etwa die vielen Zitate, Hommagen und Parodien der berühmten Treppensequenz in „Panzerkreuzer Potemkin“ keine Subtexte. Um eine gastronomische Metapher zu bemühen: Wenn Subtexte das Salz in der filmischen Suppe sind, dann reicht es nicht aus, mit dem Salzstreuer über die fertige Suppe zu gehen. Das Würzen muss schon beim Zubereiten passiert sein und die ganze Suppe durchdrungen haben.

In thematischer Hinsicht ist das Kino besonders zu religiösen, mythologischen und sexuellen Subtexten affin, in visueller Hinsicht vor allem zu Subtexten, die auf räumlichen Strukturen, auf Lichtgestaltung und archetypisch kodierten Zeichen basieren. Letzteres gilt etwa für die Macht der Vertikalen, die – im Gegensatz zur Horizontalen - gleichzeitig dynamisch und angstbesetzt wahrgenommen wird, während die Horizontale als konstitutive Kraft der Wahrnehmung die Psyche stabilisiert. Ein einfaches Beispiel: Ein Killer betritt ein Gebäude, um jemanden zu erschießen. Die Wohnung des Opfers liegt im Kino nie im Erdgeschoss, es ist immer mit Treppensteigen oder Fahrstuhlbenutzung verbunden. Und wenn sich das Ganze noch in einem Hochhaus abspielt, umso eindringlicher. Erinnerung sei nur an den Anfang und das Ende von „Vertigo“. Auch das wiederholte Aufgreifen eines situativen Elements kann einen Subtext ergeben, wie jüngst in „Oh Boy“. Da scheitert Tom Schilling als verkrachter Jura-Student in Berlin immer wieder und aus den unterschiedlichsten Gründen daran, eine Tasse Kaffee zu bekommen. Das ist unaufdringlich und beiläufig inszeniert, symbolisiert aber treffend den gescheiterten Lebensentwurf des Protagonisten. Wenn dann aber am Schluss eine dampfende Tasse Kaffee vor ihm steht, dann könnte es sein, dass sein Leben eine andere Wendung nimmt. Muss aber nicht. Ende offen. Die Sache mit dem verweigerten Kaffee ist komisch, aber mehr als ein klassischer Running Gag, weil es eben um mehr als den komischen Effekt geht. Dieser Kaffee-Subtext hat aber nicht nur eine inhaltliche, in diesem Fall

symbolisierende Funktion, sondern auch eine strukturierende Funktion, indem er die unterschiedlichsten Schauplätze dieses Episodenfilms verbindet: Wohnung der Freundin, Filmstudio, nobler Coffeeshop, Golfplatz, Krankenhaus, Kneipe. (...)

Aufgaben:

- a) Fassen Sie zusammen, was unter dem „filmischen Subtext“ nach Schreckenbergs zu verstehen ist.
- b) Erläutern Sie die Aussage, „Wenn Subtexte das Salz in der filmischen Suppe sind, dann reicht es nicht aus, mit dem Salzstreuer über die fertige Suppe zu gehen. Das Würzen muss schon beim Zubereiten passiert sein und die ganze Suppe durchdrungen haben.“
- c) Was meint Schreckenbergs mit der „strukturierenden Funktion“ eines Subtextes? Nehmen Sie kritisch Stellung zur Bedeutung strukturierender Elemente in Filmen.
- d) Vergleichen Sie die Szene „Tetraeder“ aus „Renn wenn Du kannst“ mit den Aussagen Schreckenbergs zu der „Macht des Vertikalen“ (00:46:06-00:49:03).