

DIE EMOTIONALE SPRACHE DES FILMS

Der Film hat ein reichhaltiges Repertoire an ästhetischen Möglichkeiten entwickelt. Es ist beispielsweise nicht einerlei, ob eine Studiodekoration so fotografiert wird, daß alle Elemente von ganz vorne bis in den Hintergrund scharf abgebildet werden (hohe Schärfentiefe, *deep focus*), oder ob die Schauspieler im Vordergrund gut sichtbar sind, während der Hintergrund als unscharf verschwommenes Muster erscheint (flache Schärfentiefe, *shallow focus*). Das Dekor kann derart ausgeleuchtet sein, daß aus einem allgemein eher dunklen Leinwandbild einige Objekte grell herausleuchten (harter Kontrast, *low key*), aber es kann auch gleichmäßig hell angestrahlt werden (weicher Kontrast, *high key*). Und nehmen wir an, eine kurze Dialogpassage mit zwei Personen findet in einem Wald statt. Soll die Szene nun in einer halbnahen, statischen Kameraeinstellung gefilmt werden, in der die Schauspieler bis etwa zu den Knien im Bild sind (*amerikanische Einstellung*)? Oder sollten die Dialogpartner besser durch den Wald gehen und die Kamera parallel zu ihnen in einer Halbtotale auf Schienen herfahren, wobei ab und zu Bäume zwischen den Schauspielern und dem Kameraobjektiv durchs Bild gleiten (*tracking shot*)?

Die Entscheidung, auf welchen Elementen im Bild die Schärfe liegt, wie Licht und Schatten verteilt sind, welche Einstellungsgröße der Kameramann wählt und ob die Kamera statisch oder bewegt ist, formt das gefilmte Material. Es wird dadurch in unserer Wahrnehmung auf be-

stimmte Weise vorinterpretiert, quasi verschlüsselt. Deshalb bezeichnet man in der Medienwissenschaft solche ästhetischen Möglichkeiten als **Codes**. Die erwähnten Beispiele sind typische Codes der formalen Filmgestaltung. Andere wichtige kinematographische Codes ergeben sich etwa durch die Anordnung von Objekten und Schauspielern im Bild und durch die Übersicht oder Untersicht der Kamera. Die Codes der Bildgeschwindigkeit bilden Zeitlupe und Zeitraffer, zu den Codes der Kamerabewegungen gehören der langsame Panoramascwenk, der ruckartig schnellende Reißschwenk oder auch die vertikale Kranfahrt, bei der sich die Kamera nicht ohne Pathos über die Dekoration erhebt, um nur eine Auswahl zu nennen. Die kinematographischen Codes beschränken sich auch keineswegs auf den optischen Bereich. Auch für Schnitt und Ton entwickelten sich Codes.

Häufig gehen Filmbücher der Frage nach, wie Codes bewußt zur **Aufmerksamkeitslenkung** verwendet werden. James Monaco erwähnt eine klassische Kameraeinstellung aus *CITIZEN KANE*. Im Hintergrund betreten Orson Welles und Joseph Cotten ein Zimmer, im Mittelgrund liegt Kanes Frau im Bett, im Vordergrund stehen riesig and drohend ein leeres Wasserglas mit Löffel und eine Flasche mit einem Schlafmittel. Der Blick fällt zuallererst auf die übergroßen Objekte, dann auf die Frau und die hereinstürzenden Männer. Es ist die Anordnung der Elemente im Bild, die, unterstützt durch extreme Schärfentiefe (*deep focus*), die Bedeutung der Einstellung zum Ausdruck bringt: einen Selbstmordversuch. Eine andere Möglichkeit, die Aufmerksamkeit zu lenken, stellt der Code des **selective focusing** dar. Dabei wird das wichtige Objekt oder die handlungstragende Person in der optischen Schärfenebene gehalten, während die Elemente davor oder dahinter unscharf erscheinen. Und Hitchcock lenkt in *MARNIE* die Aufmerksamkeit auf die Brieftasche der an Kleptomanie leidenden Tippi Hedren, indem er eine leuchtend gelbe Börse wählt und sie in einer sonst neutralen Farbumgebung in naher Kameraeinstellung zeigt.

Codes können auch den Ausdruck von Personen und Gegenständen beeinflussen. So verleiht die Untersicht der Kamera (**low angle**) dem abgebildeten Objekt den Charakter des Dominierenden, Mächtigen. Extremes Seitenlicht wiederum wirkt besonders dramatisch und expressiv. Typische dramaturgische Codes sind beispielsweise der **establishing shot** und der Montagecode von **Schuß und Gegenschuß**. Als **establishing shots** bezeichnet man Einführungseinstellungen, meist Totalen, die mit Ort und Situation der jeweiligen Szene vertraut machen. Dialogszenen wurden, dem Hollywood-Kodex entsprechend, der unauffällige Flüssigkeit und Komprimiertheit der Handlung anstrebt, häufig so aufgelöst, indem man zwischen den Dialogpartnern hin- und herschnitt, wobei jeweils der im Bild war, der sprach, oder derjenige, dessen Reaktion gezeigt werden sollte. In fast philosophischer Weise untersuchen einige Vertreter der klassischen Filmtheorie die Codes der filmischen Gestaltungsmittel. Induktiv stellen sie bestimmte Forderungen an die **stilistische Relevanz** des Films. Die einen, wie Pudowkin oder Arnheim, schätzen mehr den manipulativen, expressiven Wert der Codes. Andere, wie Kracauer und Bazin, betonen die Fähigkeit des Films, die Wirklichkeit auf direkte Weise abzubilden. So äußert sich Bazin befriedigt über die Entwicklung der hohen Tiefenschärfe, weil sie realistischer sei als die flache Schärfe, die den Blick gewaltsam lenkt.

Streng deduktiv seziert die moderne Filmsemiotik sprachliche Strukturen im Film. Berühmt geworden ist die Untersuchung von Christian Metz, in der er zwischen verschiedenen **Erzählformen** in der Filmmontage differenziert. Er unterscheidet fünfzehn Kriterien, nach denen Kameraeinstellungen einander folgen können. Das **deskriptive Syntagma**, beispielsweise, verbindet Einstellungen, die in einem chronologischen Zusammenhang stehen, dabei aber keine fortschreitende Handlung vermitteln, sondern nur beschreiben. Fast jede Einführungssequenz, die verschiedene Einstellungen vom Schauplatz zeigt, ist auf diese Weise strukturiert. Beim **alternierenden Syntagma** folgen einan-

der Einstellungen, die eine fortschreitende Handlung ergeben, wobei verschiedene Geschehnisse als gleichzeitig ablaufend erscheinen. Ein Beispiel dafür wäre die Parallelmontage zwischen Verfolger und Verfolgtem.

Aufmerksamkeitslenkung, Ausdruckswirkung, Handlungsführung – diese Auswahl von Bereichen, in denen kinematographische Codes wirksam werden, umreißt die **narrative Syntax** des Films. Entsprechend den jeweils zu erfüllenden Aufgaben haben sich durch den Gebrauch der Codes mit der Zeit verschiedene Regeln ihrer Anwendung herausgebildet, wie beispielsweise im System der Syntagmenformen, das die Möglichkeiten beschreibt, welcher Art die Beziehungen zwischen einander folgenden Kameraeinstellungen sein können. Diese Regeln bilden keine feststehende Grammatik, sie sind offene Systeme, die einer ständigen organischen Veränderung unterworfen sind. Gemeinsam ist all diesen Strukturen ihr narrativer Charakter. Sie dienen dazu, die Filmhandlung zu erzählen.

Es zeigt sich nun aber, daß der Film seine Geschichten mit geradezu physisch spürbarer Sinnlichkeit vermitteln kann, die ebenfalls von den kinematographischen Codes ausgeht. In LAWRENCE VON ARABIEN ist es ein **tracking shot**, der Peter O'Toole und seinen Diener begleitet, als sie nach qualvoller Wüstendurchquerung den Suezkanal bei einem verfallenen Haus erreichen. Die Kamera fährt parallel zum Kamel, das sie trägt, da erfaßt die Optik die Holzpflocke eines zerrissenen Zaunes, mehrere Stücke sind es, und einige Mauerbrocken, die sich zwischen Kamel und Kamera ins Bild schieben. Knapp vor der Optik wischen sie über die Leinwand: ein visuelles Sperrfeuer, dessen anregender Augenkitzel die Aufregung des Ereignisses widerspiegelt. Dieser „Augenkitzel“ ist die Folge der wahrnehmungspsychologischen Verarbeitung des optischen Reizwechsels, und es ist ganz klar, daß Kameramann und Regisseur den **tracking shot** deshalb auf die beschriebene Weise durchführten, weil sie diesen Effekt anstrebten.

Die physische Aktivierung, die manchmal von den kinematographischen Codes ausgeht, macht zu einem großen Teil das Filmische am Film aus. Intensiver und in größerer Vielfalt als andere Kunstformen kann der Film eine Reihe ganz unterschiedlicher wahrnehmungspsychologischer Mechanismen im Zuschauer ansprechen. So ist es ein vollkommen anderes psychologisches Verarbeitungssystem, das hinter der visuellen Spannung der perspektivischen Verzerrung steht. Diese ergibt sich etwa, wenn die Kamera aus tiefer Position einen Wolkenkratzer fotografiert (*low angle*). Das Gebäude scheint sich nach oben hin dynamisch zu verengen, seine Kanten neigen sich einander zu, wodurch die Form des Wolkenkratzers als mit innerer Spannung erfüllt wahrgenommen wird. Jeder erfahrene Amateurfotograf weiß um den visuellen Reiz solcher perspektivischer Verformungen. In psychologischen Experimenten ist diese visuelle Spannung verzerrter Figuren empirisch nachgewiesen worden.

Der aktivierende „Augenkitzel“ und die optische Spannung sind Beispiele dafür, wie kinematographische Codes auch ganz anders gehandhabt werden können als bisher beschrieben. *Tracking shot* und *low angle* haben hier keine narrative Funktion, sondern die Art ihrer Verwendung zielt auf die unmittelbare physische Teilnahme der Rezipienten ab.

Man kann auf den ersten Blick erkennen, daß sich der emotionale Eindruck des aktivierenden Augenkitzels von jenem der optischen Spannung verformter Figuren erheblich unterscheidet. Es sind unterschiedliche emotionale Phänomene, denen jeweils andere psychologische Mechanismen zugrunde liegen. Von diesen Mechanismen gehen bestimmte Ansprüche an die Handhabung der kinematographischen Codes aus.

So gilt beispielsweise für den „Augenkitzeleffekt“ die Forderung, daß der Reizwechsel durch die vorbeiwischenden Holzpflocke in einem bestimmten Intensitätsbereich liegen muß, um die beschriebene anregende Wirkung auszulösen. Daraus leitet sich die Handhabung der Codes