

Motion Picture Design

Filmtechnik, Bildgestaltung und emotionale Wirkung

» Hier geht's
direkt
zum Buch

DIE LESEPROBE

Einleitung

Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? So lautet der Titel eines Buches, das seit Jahren die Filmschaffenden in Begeisterung versetzt und das der französische Regisseur François Truffaut Anfang der 1960er-Jahre veröffentlicht hat. Was Truffauts Buch zwar nicht behandelt, aber stillschweigend voraussetzt, ist Alfred Hitchcocks Wissen um die Wirkung der kinematographischen Bilder. Zur Frage nach dem Wie gesellt sich in diesem Buch deshalb noch ein zweites Thema: die Frage nach dem Warum der Gestaltung. So könnte der Untertitel von *Motion Picture Design* ebenfalls heißen: *Herr Hitchcock, Frau Coppola, Herr Villeneuve, warum haben Sie das denn genau so gemacht?*

Wie funktioniert visuelle Wahrnehmung? Seit etwa 200 Jahren erforschen Disziplinen wie Psychologie und Neurologie dieses Terrain systematisch. Ein sinnvoller Einstieg in das Thema kann vielleicht eine Alltagserfahrung sein: Man sitzt im Zug und glaubt, dass der Zug bereits losfährt, doch tatsächlich fährt ein Zug auf dem Nachbargleis in die Gegenrichtung ab. Man fährt nachts durch einen Tunnel, dessen Beleuchtung das Farbspektrum völlig verschiebt: die eigene Jacke sieht plötzlich ganz anders aus. Dennoch sagt unsere Erfahrung, dass die Farbkontraste auf der Jacke nur mit der anders gearteten Beleuchtung zu tun haben. Müdigkeit und Krankheit können die Wahrnehmung verändern und das Auftreten von Scheinwahrnehmungen begünstigen. Doch genau diese Fehl- und Scheinwahrnehmungen sind äußerst hilfreich, wenn es darum geht, die Funktionsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparats zu verstehen. Denn der menschliche Wahrnehmungssinn bildet Wirklichkeit nicht einfach nur ab, sondern konstruiert sie im mentalen Apparat nach.

Das Kino ist ein hochtechnisiertes Medium. Dem Publikum, das sich entspannt im Kinositz rektet, steht auf Produktionsseite eine komplexe technische Apparatur gegenüber, die die Wahrnehmung ständig herausfordert und mit ihr spielt: Objekte fallen scheinbar in Richtung des Publikums, als würden sie gleich die Leinwand durchbrechen; Sonnenlicht erhellt während einer rasend schnellen Verfolgungsjagd auf dem Motorrad wild flackernd den Kinosaal. Um einer solchen, nur wenige Sekunden lang dauernden Filmsequenz exakt diese Gestalt zu geben, haben die

mit der Filmmontage befassten Personen viele Stunden experimentiert, betrachtet, verworfen und nochmals neu montiert. Das Kino, so wie es sich vor allem in den USA und dabei insbesondere in Hollywood ab den 1910er-Jahren entwickelt hat, verbindet Tempo mit größtmöglicher Präzision. Und noch heute ist Kino in den meisten Fällen vor allem ein rasend schnelles Medium. Das affektive Erleben steht beim Betrachten dieser hochverdichteten Sequenzen im Vordergrund. Das Verstehen geschieht dann immer erst einige Millisekunden später.



Das Kino wirkt schneller, als es verstanden wird: Gal Gadot in Wonder Woman (USA 2017).¹

Wie aber muss eine Filmsequenz gemacht sein, damit sie dem Publikum unter die Haut geht? Filmschaffende reden gern davon, dass ein bestimmtes Gesicht, ein Auto oder eine Landschaft echt „filmisch“ seien. Was aber genau macht das Filmische an dieser oder jener Einstellung aus? *Eine gelungene filmische Einstellung sollte neurologische Reizmuster, wie sie im mentalen Apparat vorgeprägt sind, entschieden und eindeutig abrufen.* Das vorliegende Buch unternimmt den Versuch, diese Wirkungsweisen systematisch zu erhellen. Dabei bietet *Motion Picture Design* einige zentrale Arbeitsbegriffe an, die dazu beitragen sollen, die Wirkungsweise einer Filmsequenz genau beschreiben zu können.

Die Wirkung einer Filmsequenz ist auch deshalb recht schwierig zu beschreiben, da das Kino parallel Auge und Ohr adressiert und dabei sowohl auf dem visuellen als auch auf dem akustischen Kanal sendet. Um dieser Komplexität beizukommen, ist es erforderlich, die Totalität des Wahrnehmungsvorgangs in seine Bestandteile zu zerlegen. Deshalb nimmt dieses Buch in sieben Kapiteln jeweils einen einzigen *filmischen Gestaltungsparameter* genauer in den Blick. Die sieben Gestaltungsparameter repräsentieren dabei jeweils eine Dimension der raum- oder zeitbasierten Filmwahrnehmung, die sich so auch in den Verarbeitungsmodi des mentalen Apparats wiederfinden. Denn auch unser Gehirn zerlegt das Netzhautbild in einzelne visuelle Datenströme, die in unterschiedlichen Arealen im Gehirn verarbeitet und

¹ TC 01:14:51:00.

dann wieder zusammengefügt werden: *Der Sehvorgang separiert die wahrgenommene Welt in einzelne Wahrnehmungsfragmente und setzt diese im Gehirn in einem Prozess synthetisierender Mustererkennung wieder zu einem Gesamtbild zusammen.*

Gelungenes Kino ruft entspannt und präzise genau jene kognitiven Muster ab, die für das emotionale Erleben einer Sequenz vonnöten sind. Filmgestaltung ist genau dann gut, wenn sie alles weglässt oder in den Hintergrund rückt, was nicht dringender erforderlich ist. Mikunda hat in seinem Buch dafür den Begriff des emotionalen Designs geprägt.² Eine gute filmische Einstellung setzt Akzente, gibt eine Richtung vor und setzt den Fokus auf vielleicht ein, zwei oder drei Bildelemente. Nicht zu unterschätzen ist dabei, dass das Kino in den letzten 130 Jahren *visuelle Codes* ausgeprägt hat, die sich zu effektiven Gestaltungsmustern verdichtet haben. Vermutlich lässt sich die Filmgeschichte sogar ganz triftig als ein Prozess beschreiben, dem es immer besser gelingt, Wahrnehmungsabläufe nachzukonstruieren. Die visuellen Codes aus der Art und Weise abzuleiten, wie der kognitive Apparat Bewegtbilder decodiert, ist die zentrale Aufgabe der vorliegenden Publikation.

Noch ein Wort zur Methodik: Im Zentrum dieses Buches stehen zahlreiche Analysen von Filmsequenzen und Szenen, die dazu dienen, die Wahrnehmungstheorien zu versinnbildlichen. Dieses Vorgehen entspricht in wissenschaftlicher Hinsicht der sogenannten *Bottom-up-Vorgehensweise*: Zahlreiche kleinteilige Einzelfallanalysen fügen sich dabei induktiv zu einer Gesamtschau derzeit vorherrschender filmsprachlicher Mittel zusammen. Aufgrund dieser methodischen Beschränkung finden sich hier keine Analysen einzelner Filme wie auch kaum filmwissenschaftliche oder stilistische Diskussionen. Denn diese folgen dem gegenteiligen Ansatz im Sinne der *Top-down-Methode*, bei der einzelne Filme oder Genres genauer erforscht werden.

Zu guter Letzt: Das vorliegende Buch kann als Werkzeugkiste dienen, um sich genau jene Information herauszugreifen, die für die filmische Gestaltung gerade benötigt wird. Besonders erfreulich wäre es, wenn sich die angebotenen Arbeitsbegriffe in den Diskussionen am Set wiederfänden. Denn Film ist ein kollaboratives Medium. Und Kollaboration braucht Debatten, die wiederum nicht ohne Begriffe auskommen. Machen wir uns also an die Arbeit ... oder, um es im Jargon des Actionfilms zu sagen: „Go, go, go!“

² Mikunda 2002, S. 103 ff.

1

Fläche

Am Samstagnachmittag kommt es in der Vierer-WG zu kleineren Spannungen. Zunächst waren alle glücklich, auf der neuen Online-Marktplattform einen günstigen, großen Spiegel für den Flur gefunden zu haben. Beim Aufhängen gab es aber unterschiedliche Meinungen: Layla möchte den Spiegel am liebsten mittig über dem Schuhschrank anbringen, wohingegen Tom den Spiegel gern weiter links und höher befestigen würde - als Gegengewicht zur Garderobe rechts. Benny wiederum findet, dass ein so schmaler Spiegel überhaupt nur auf die andere Seite des Flurs passe. Bennys Freundin Marie, die gerade zur Tür hereinkommt, meint spontan, dass der Spiegel genau so, wie er jetzt an die Wand gelehnt ist, ideal platziert sei. Sie würde ihn einfach dort stehen lassen, der Platz sei wirklich interessant.

Alle Diskussionen drehen sich um ein Thema: *Proportion*. Auch der künstlerisch ungeübteste Mensch verfügt über ein Proportionsempfinden. Diese Wahrnehmungsqualität kann sich in vielerlei Lebensbereichen artikulieren: beim Verfassen einer Geburtstagskarte, beim Beschneiden einer Gartenhecke, beim Einparken, bei der Platzwahl im Konzert oder im Bus, beim Betrachten einer Bergsilhouette, beim Einsäen von Setzlingen im Gemüsegarten, beim Kleiderkauf oder beim Ziehen eines Lidstrichs. Es gibt wohl kein Subsystem des Lebens, in dem nicht an irgendeinem Punkt Fragen der Proportion auftauchen. Gelungene Proportionen springen dem einen mehr, dem anderen weniger ins Auge - egal, ob es sich um den idealen Platz für das neue Schraubenschlüssel-Set auf der Werkbank, die Gestaltung des Icons der neuen Lieblings-App oder die mit Können und Geld neu geformte Oberlippe des Hollywood-Sternchens der Saison handelt.

Beschäftigt man sich mit der visuellen Spannung einer zweidimensionalen Fläche, so finden sich bereits in der Alltagssprache zahlreiche Hinweise auf wahrnehmungstheoretische Prinzipien. So spricht man etwa davon, dass auf einer Fotografie oder einem Gemälde die Beziehung von Gegenständen zueinander „nicht stimmig“ sei, dass der eine Gegenstand „irgendwie aus dem Bild kippt“ und der andere zu dominant sei. Woher kommt das Empfinden, dass eine Komposition ausgeglichen ist oder auf angenehme Weise eine visuelle Dynamik in sich trägt, wohingegen eine andere Bildkomposition vollkommen unausgeglichen wirkt? Dies sind die Leitfragen des vorliegenden Kapitels.

Das Medium Film ist in elementarer Weise ein Flächenmedium. Bei der Filmvorführung werden Bewegungsbilder auf eine zweidimensionale Fläche projiziert. Aus diesem Grund ist der Umgang mit Proportionen von entscheidender gestalterischer Bedeutung. Mindestens so wichtig wie die Schauspielführung ist die Frage, in welchem Bildausschnitt die Figur später im Film zu sehen sein wird. Für die Arbeit am Filmset hat das zur Folge, dass neben der Schauspielführung auch die Kameraarbeit im Zusammenspiel mit dem Setdesign zum kreativen Kernteam gehört. Nicht umsonst hat sich in den vergangenen Jahrzehnten die Erstellung und eingehende Diskussion von *Storyboards* zu einer eigenen Produktionsphase entwickelt.

Sicher, es gibt nach wie vor Filme, die in erster Linie vom darstellenden Spiel leben, wie etwa **Birdman** (USA 2014) oder **Victoria** (D 2015). Betrachtet man jedoch Filme der letzten Jahre, wie etwa **Gravity** (USA 2013), **Interstellar** (USA 2014), **Blade Runner 2049** (USA 2018) oder **Parasite** (KOR 2019) etwas genauer, so wird rasch deutlich, dass das Filmset und die Kameraarbeit mit ein Grund für die starke Emotionalisierung des Publikums sind. Dasselbe gilt in fast noch stärkerer Weise für das Action- und Spektakelkino, das von einer präzise im Storyboard vorgeformten, effektgeleiteten Bilderflut lebt.

Ist die Wahrnehmung von Proportionen aber nicht einfach eine Angelegenheit höchst subjektiver Intuition? In Gestaltungsbelangen beziehen sich Künstlerinnen und Künstler gern auf ein Gefühl des „So und nicht anders“. Was aber ist ein guter Bildaufbau, was ist eine gut proportionierte Einstellung? Und was macht die Person hinter der Kamera, wenn sich ihre Intuition nicht mit der Intuition der Regisseurin, der Oberbeleuchterin oder des Setdesigners deckt? Ist es eine Lösung, das Proportionsgefühl des anderen herabzusetzen? Sicher nicht. Viel besser ist es, Argumente für oder wider die eine oder andere gestalterische Lösung zu finden. Dieses Kapitel hat zum Ziel, möglichst viele Kriterien für eine entsprechende Diskussion zur Verfügung zu stellen.



Filmisches Bild und filmischer Raum – zwei Begriffsklärungen

Vor der genaueren Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungstheorien ist es sinnvoll, zwei zentrale Filmbegriffe zu klären: Was ist das Bild, und was ist der filmische Raum?

Die Einstellung als zentrale sinntragende Einheit

In vielen Zusammenhängen wird gern vom Kino und seinen Bildern gesprochen. Doch wie genau benennt man am besten das auf dem Set aufgenommene Bild bzw. sein nachher im Kinosaal projiziertes Abbild? Die Schwierigkeit besteht dabei darin, dass der mentale Apparat im Kino ja nicht einzelne Bilder wahrnimmt, sondern einen Bewegungsfluss. Spricht man also von einem bestimmten Bild, so ist damit in der Regel ein bestimmter hervorgehobener Augenblick innerhalb einer

filmischen Einstellung gemeint. Diese Einstellung wiederum besteht ja tatsächlich aus rasend schnell projizierten Einzelbildern, den einzelnen *Frames*. Dabei sind jedoch diese Frames bei der Filmvorführung niemals direkt, also einzeln, sichtbar. Die Filmwissenschaft hat sich aus diesem Grund dafür entschieden, die *Einstellung* zur zentralen sinntragenden Einheit des Kinos zu definieren, also jene kontinuierliche Abfolge einzelner Frames, die an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Zeitintervall aufgenommen wurden. Oder noch einfacher gesprochen: Die Einstellung ist das Zeitintervall zwischen jenem Moment, an dem die Kamera zu filmen begonnen hat, und dem zweiten Augenblick, an dem sie die Aufnahme wieder stoppt. Eine Einstellung kann insofern nur wenige Sekundenbruchteile dauern oder aber bis zu 12 Minuten beim analogen 35-mm-Film, 33 Minuten beim analogen 16-mm-Film sowie bei digitalen Aufnahmeverfahren auch durchaus einmal 140 Minuten. In der Regel findet jedoch niemals eine von Anfang bis Ende gefilmte Einstellung Eingang in einen Film. Denn dann würde man etwa zu Beginn einer Einstellung aus einem Kinofilm noch die Filmklappe sehen und die entsprechende Ansage der Regieassistenten.

Die Problematik um die Bildhaftigkeit des Kinos hat auch etwas mit der Bildsprache der vorliegenden Publikation zu tun. Bei den hier verwendeten Abbildungen handelt es sich in diesem Sinn um besondere Frames, die aus einer Einstellung ausgewählt wurden, da sich ja in einem Buch keine Bewegtbilder adäquat darstellen lassen. Die Abbildungen sind insofern nur als Hinweise auf die entsprechende Bewegtbildsequenzen zu verstehen. Bei komplexen Sequenzeinstellungen oder rhythmischen Montageformen sei deshalb empfohlen, sich die entsprechenden Sequenzen ergänzend auch als Bewegtbildabfolgen anzusehen.

Der filmische Raum als vorfilmische Realität

Mit der Diskussion um die filmische Einstellung eng verbunden ist eine zweite Problematik: Was genau ist eigentlich der filmische Raum? Ist der filmische Raum vielleicht das Set, in dem der Film aufgenommen wird? Oder ist der filmische Raum der imaginäre Raum, der im Kopf des Publikums entsteht, wenn es eine Filmsequenz betrachtet?

Die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger hat für dieses Problem eine sinnvolle Definition gefunden: Sie definiert als zentrale räumliche Einheit des Kinos die sogenannte *vorfilmische Realität*¹. Dieser Begriff benennt genau jenen Teil der Wirklichkeit, den die Kamera aufnimmt und der sich innerhalb des durch die Kameraoptik begrenzten Rahmens befindet. Innerhalb der vorfilmischen Realität spielt sich das *vorfilmische Geschehen* ab, das entweder inszeniert oder dokumentarisch sein kann. Wenn im Folgenden der *filmische Raum* thematisiert wird, so meint dieser Begriff jenen Raum, der Teil der vorfilmischen Realität ist.

¹ Hohenberger 1988, S. 28.

■ 1.1 Flächenwahrnehmung

Die theoretischen Grundlagen der Flächenwahrnehmung sind gut erforscht. Bevor jedoch die zentrale Wahrnehmungstheorie erläutert wird, die erklärt, warum der menschliche Blick eine visuelle Spannung in der Fläche wahrnimmt, sollen zunächst zwei traditionelle Proportionsregeln genauer untersucht werden. Dabei sei angemerkt, dass zahlreiche kulturwissenschaftliche, kulturhistorische und kultursoziologische Theorien existieren, die sich mit dem Wahrnehmungsvorgang des Filmbildes befassen.² Da die vorliegende Publikation das Ziel verfolgt, Kriterien für die gestalterische Arbeit am Filmbild aufzuzeigen, werden diese Theorien nur am Rande gestreift.



Übung: Proportionen vor der Haustür

Nimm dir eine halbe Stunde Zeit für eine Erkundung vor deiner Haustür und frage dich: Welchen Weg zum nächsten Supermarkt oder zur U-Bahnstation nehme ich lieber? Welche Abschnitte des Weges beengen mich eher, welche Abschnitte sind mir zu weiträumig, und welche Abschnitte fühlen sich genau passend an? Gehe ich eher am Rand oder in der Mitte eines Weges? An welcher Stelle halte ich mich gern auf, und wo gehe ich lieber weiter? Gibt es angenehme oder unangenehme Übergänge von einem Abschnitt zum anderen? Und erinnere dich: Nehme ich andere Wege, wenn es mir sehr gut geht oder wenn ich bedrückt bin? Wo genau verläuft mein Fußweg bei Regen und wo bei starker Mittagssonne im Hochsommer? Ergibt sich aus diesen Erkenntnissen ein Muster über meine persönlichen Vorlieben in Bezug auf Proportionen?

1.1.1 Goldener Schnitt und Rule of Thirds

Es existieren zwei traditionelle Proportionsregeln für die Flächengestaltung: der *Goldene Schnitt* sowie die *Rule of Thirds*, die auf Deutsch Drittel- oder Zweidrittelregel genannt wird. Beide Analysemethoden ordnen die zweidimensionale Fläche nach Prinzipien der Mathematik, und sie haben beide antike Wurzeln.

² An dieser Stelle sei zum einen auf Grundlagentexte etwa von Siegfried Kracauer oder Walter Benjamin aus den 1920er und 1930er-Jahren verwiesen sowie zum anderen auf aktuellere filmwissenschaftliche Texte von Forscherinnen und Forschern wie etwa Gertrud Koch, Thomas Elsaesser, David Bordwell, Kristin Thompson oder Lorenz Engell.