

## DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR ZU ARBEITSBLATT 1

### Hinweis für Lehrende

#### Zur Methode: Analyse und Vergleich einer Filmeinstellung

Um sich zu Filmen in differenzierter Weise äußern zu können, lohnt es sich, mit kleineren filmischen Einheiten zu beginnen und diese einer genaueren Betrachtung zu unterziehen: Das kann ein Bild aus einem Film, eine Einstellung, eine Szene oder Sequenz sein. Der französische Filmvermittler Alain Bergala schlägt vor, sich dem Kino von der kleinsten filmischen Einheit, der Einstellung, her anzunähern. Eine Einstellung, das kann schon ein ganzer Film sein, wie die Filme der Brüder Lumière zeigen. Zur Analyse kann aber auch eine Einstellung dienen, die dem Zusammenhang eines längeren Films entnommen wird (z. B. [eine Plansequenz](#)).

Die Arbeitsblätter führen in die Methode der Einstellungsanalyse sowie des Vergleichs zweier Einstellungen ([Arbeitsblatt 1](#)) ein, um daran anknüpfend in die Praxis überzugehen, zum Drehen einer Einstellung ([Arbeitsblatt 2](#)).

Die Methode der Einstellungsanalyse beschreibt Alain Bergala in seinem Essay "Kino als Kunst" ausführlich:

"Was den Zuschauer angeht, so kann er bei genauer Betrachtung einer Filmeinstellung einige grundsätzliche Probleme des Kinos daraus ableiten: Was ist eine Einstellung? Auf welche persönliche Art und Weise setzt dieser oder jener große Regisseur sie ein? Wie hat sich die Auffassung von einer Einstellung im Lauf der Zeit und der großen Strömungen verändert, die das Kino von Zeit zu Zeit erneuert haben? Wie sprechen uns diese Einstellungen heute an? Wie bewegen sich die Schauspieler darin? Was sagen sie uns darüber, was in dem oder jenem Jahr in der Welt und im Kino vorgegangen ist? An einer einzigen Einstellung ist oft sowohl die Kunst eines Regisseurs abzulesen als auch der historische Moment ihrer Entstehung. Denn in ihr spiegelt sich ein bestimmter Stand der Filmsprache und eine Ästhetik – die zwangsläufig einer bestimmten Epoche angehören –, aber auch ein Stil und die ganz eigene Prägung durch den Autor. Schließlich ist die Einstellung als die konkreteste Einheit des Films auch der ideale Ort einer Begegnung zwischen dem analytischen Ansatz – auf kleinster Fläche sind hier sehr viele Parameter und Elemente der Filmsprache zu beobachten – und der Einführung in den Schaffensprozess, denn an ihr kann man sich über all die Entscheidungen klar werden, die erforderlich sind, um ‚eine Einstellung zu machen‘."

Quelle: Alain Bergala (2006): Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo. Hrsg. von Bettina Henzler und Winfried Pauleit. Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer. Bonn: bpb, S. 88.

**Ziele:** Die Schüler\*innen sollen eine Einstellung als kleinste Einheit filmischen Zeigens und Erzählens begreifen. Indem sie sich auf nur *eine* Einstellung konzentrieren, sollen sie Einstellungen genau betrachten, beschreiben und analysieren lernen. Die Übungen dienen somit der Sensibilisierung der Wahrnehmung sowie der Schärfung der Analysefähigkeit. Sie sollen Einstellungen miteinander vergleichen, d.h. motivische und formal-ästhetische Vergleichsebenen erkennen, sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten. Darüber hinaus sollen die Schüler\*innen durch die Beschäftigung mit nur *einer* Einstellung

ein Bewusstsein für den Drehprozess entwickeln. Indem sie verschiedene Einstellungen miteinander vergleichen, werden sie sich darüber bewusst, welche unterschiedlichen Entscheidungen ein\*e Regisseur\*in im Drehprozess jeweils zu treffen hat. Die (vergleichende) Analyse von Einstellungen bereitet somit auf das Drehen einer Einstellung vor ([Arbeitsblatt 2](#)). Das Drehen und Reflektieren einer Einstellung wirkt wiederum auf die Analysefähigkeit der Schüler\*innen zurück.

### Progression der Aufgaben 1-3

Die drei Aufgaben im Arbeitsblatt 1 bauen aufeinander auf. Es empfiehlt sich, sie in der angegebenen Reihenfolge zu bearbeiten, da in jeder Aufgabe und mit jedem Vergleich von Einstellungen ein neuer filmanalytischer Aspekt hinzukommt beziehungsweise auf einen vorangegangenen Aspekt zurückgegriffen wird:

In der **ersten Aufgabe** wird eine Einstellung der Brüder Lumière (F 1896) analysiert: Dabei setzen sich die Schüler\*innen mit dem Phänomen der "Minutenfilme" in einer Einstellung auseinander. Sie erarbeiten sich selbst Aspekte des Erzählens und Zeigens in einer Einstellung sowie die formalen und technischen Grundlagen der Frühgeschichte des Films. Die ersten Filme der Film- und Kinogeschichte, die Filme der Brüder Lumière, wurden in einer durchgehenden Einstellung mit einer Handkurbel gedreht und dauerten rund 50 Sekunden (Minutenfilme). Die Lumière-Filme wurden nicht von den Lumières selbst gedreht, sondern von ihren Kameramännern ("Operateuren"), die sie in die Welt hinausschickten, um Ansichten aus anderen Städten und fernen Ländern zu drehen. Der Kameramann des Lumière-Films "Attelage d'un camion" (Ziehen des Wagens) ist unbekannt. Zu diesem Lumière-Film gibt es eine ausgiebige Analyse von Alain Bergala in der Filmanalyse-Serie "[Le Cinéma, une histoire de plans](#)" ("[Das Kino, eine Geschichte der Einstellungen](#)"), in der Bergala die französischen Schauspieler\*innen Fanny Ardant und Michel Piccoli einen Dialog über die Filmbilder sprechen lässt. Dabei wird die Einstellung wie an einem Filmschneidetisch verlangsamt, vor- und zurückgespult, um Details der Einstellung noch einmal genauer in den Blick nehmen zu können. Der französischsprachige Dialogtext zu "Attelage d'un camion" in der Serie "Le Cinéma, une histoire de plans" geht sowohl auf Inhaltliches, Kulturgeschichtliches als auch auf formal-ästhetische Besonderheiten der Einstellung ein. In deutscher Übersetzung ist der Dialogtext auf der Webseite "[Kunst der Vermittlung](#)" nachzulesen.

Die **zweite Aufgabe** zieht zum Vergleich eine motivähnliche Einstellung hinzu. In beiden Fällen sind Pferde das zentrale Motiv. Einmal ist es ein festes Pferdegespann im urbanen Raum des ausgehenden 19. Jahrhunderts, einmal sind es frei laufende Pferde auf einer Koppel am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Einstellung der "Jeunes Lumières" wurde 1995 nach den Spielregeln der Brüder Lumière gedreht (d.h. in einer durchgängigen Filmeinstellung, mit fixer Kamera, mit zeitlicher Begrenzung auf eine Minute). Dabei handelte es sich um ein Vermittlungsprojekt der [Cinémathèque Française](#) anlässlich des 100. Kinogeburtstags. Die "jungen Lumières" im Alter von 10-18 Jahren drehten insgesamt 60 Filmeinstellungen auf Filmmaterial (Super8). Alle 60 Lumière-Minuten wurden zu einem Langfilm montiert. Beim Vergleich der beiden Einstellungen setzen sich die Schüler\*innen mit dem Motiv der Pferde (dem Filmdreh mit Tieren), mit dem Aspekt des gezeigten filmischen Raums sowie mit dem filmischen Off (dem Raum außerhalb des Bildausschnitts) auseinander. Bei beiden Filmen trägt die Interaktion der Tiere mit der Grenze des filmischen Raums wesentlich zum Spannungsaufbau bei. Bei den Lumières treten die Pferde geordnet, eines nach dem anderen, aus dem filmischen Off ins Bild. Den Zuschauenden stellt sich die Frage, was so schwer sein kann, dass so viele Pferde es ziehen müssen. Am Ende des

Films verschwinden die Pferde, ebenfalls nach und nach wieder aus dem Bildkader. Die Filmrolle endet in dem perfekten Moment, wenn der Wagen, den die Pferde ziehen, gerade aus dem Bild rollt. Bei den "Jeunes Lumières" laufen die Pferde zu Beginn des Films links aus dem Bild ins Off und geben den Blick auf den filmischen Raum frei, in dem – anders als bei den Lumières – keine weiteren Aktionen stattfinden. Spannung entsteht bei der Frage, ob die Pferde das Bild wieder mit Bewegung füllen werden. Einzelne Pferde kommen wieder ins Bild und schauen direkt in die Kamera. In der Folge herrscht reger Verkehr zwischen dem ON/OFF des Bildes (die Bildränder werden regelrecht aktiviert): Die Szene wird beherrscht von unkontrollierbaren Bewegungen der Tiere. Das macht zugleich ihren Reiz aus. Man hat den Eindruck, dass einige Pferde auf die Kamera reagieren – sie schauen immer wieder intensiv hinein. Andere Pferde springen umher, am Schluss laufen die Pferde nach rechts aus dem Bild. In einem dynamischen Moment bricht die Szene ab.

Die **dritte Aufgabe (ab Klasse 10)** beginnt mit einem formal-ästhetischen Vergleich der Lumière-Einstellung ("Attelage d'un camion") mit einer aus dem Zusammenhang des Spielfilms "Elephant" (USA 2003) von Gus van Sant herausgelösten [Plansequenz](#). Dabei geht es zunächst darum *visuelle* Vergleichsebenen zwischen den historisch und thematisch weit auseinanderliegenden Filmbeispielen zu finden. Besonders lohnenswert ist hier der Vergleich der filmischen Räume, der sich ähnelnden Bildhintergründe. Bei den Brüdern Lumière ist der filmische Raum nach hinten durch eine Mauer begrenzt, die eine besondere Struktur aufweist: Die Mauer – so Alain Bergala – erinnert an das Aussehen eines Filmstreifens, bei dem sich Bildkader an Bildkader reiht. (Der Begriff Bildkader bezeichnet das filmische Einzelbild auf dem Filmstreifen.) Bei der Einstellung aus "Elephant" von Gus van Sant entdecken wir im Hintergrund eine ähnliche Struktur, wie auf der Mauer in "Attelage d'un camion": Im Bildhintergrund des Klassenzimmers sind an den Wänden große Bildtafeln angebracht, leere Plakate in unterschiedlichen Farben und mit unterschiedlichen farbigen Rahmungen, unterbrochen nur durch eine Reihe von Fenstern. Bei Gus van Sant erinnert der Bildhintergrund somit ebenfalls deutlich an die Bildkader des Filmstreifens. Interessant daran ist, dass der Filmstreifen einem ähnlichen Rhythmus-Prinzip unterliegt wie die Einstellung aus "Elephant" und der Film "Attelage d'un camion": In allen Beispielen folgt immer eins auf das andere (ein Bild reiht sich an das nächste beim Filmstreifen, das Gesicht eines Teenagers folgt auf das andere bei der Kameraführung in "Elephant", ein Pferd betritt nach dem anderen das Bild). Der Bildrhythmus wird bei beiden Filmen allerdings auf unterschiedliche Weise filmisch erzeugt (z.B. Bewegungen der Pferde im Bild bei fixer Kamera vs. langsam über Gesichter gleitende Kamerabewegung). Ziel der Übung ist es, die Wahrnehmung für solche formale Aspekte (insbesondere den oft vernachlässigten Aspekt des Bildrhythmus) zu schärfen, *bevor* über Inhalte gesprochen wird. Erst in einem weiteren Schritt findet eine Konzentration auf die Einstellung in "Elephant" statt, bei der die formalästhetischen Aspekte mit den inhaltlichen verbunden werden, indem die Einstellung nun mit Ton analysiert wird.

Bei der Analyse der Plansequenz aus "Elephant" gerät auch die Dimension des politischen Erzählens und Zeigens in den Fokus: Ein politisches Gespräch über Vorurteile gegenüber Homosexuellen wird im Stuhlkreis durch eine horizontale Kreisbewegung der Kamera gedreht. Damit wird der Stuhlkreis nicht nur gezeigt, sondern zusätzlich auch als demokratisches Kommunikationsmodell filmästhetisch inszeniert. Jede\*r Sprecher\*in erscheint genau einmal im Bild – egal, ob er oder sie gerade spricht oder zuhört (On/Off des Tons). Somit herrscht auch auf der Ebene des Zeigens der Figuren eine Form der Demokratie. Kein\*e Sprecher\*in wird – etwa durch die filmische Montage – privilegiert und

die Szene wird nicht durch montierende Eingriffe (z.B. Schuss-Gegenschuss-Montage) dramatisiert oder dynamisiert. In der gleichmäßigen Bewegung der Kamera ist alles "gleichgültig". Mit dem sozialrealistischen Casting der Figuren (jugendliche Laiendarsteller\*innen, die einen Querschnitt durch die amerikanische Gesellschaft bilden, keine Stars) einerseits und der sehr künstlichen Umsetzung der Einstellung (panoramatische Kamerabewegung) andererseits inszeniert Gus van Sant ein Modell von demokratischem Diskurs in der Schule, das im Kontext des Films als Gegenmodell zu dem Schulamoklauf gelesen werden kann, auf den die filmische Handlung zusteuert.

*Autorin: Stefanie Schlüter*