

Kapitel 3: Syntax

S. 176-214.

Der Text ist wie folgt gegliedert: Zunächst wird allgemein das Besondere der Filmsyntax herausgestellt und eine Unterscheidung zwischen „Mise en Scène“ und „Montage“ getroffen. In den folgenden beiden Abschnitten werden die Begriffe „Code“ und „Mise en Scène“ definiert. Es folgt eine Übersicht über die Codes der Bildkomposition und abschließend eine Betrachtung der Faktoren, die für die „diachronen Aufnahme“ von Bedeutung sind.

Der Film hat keine Grammatik, dennoch ist es möglich, einige Regeln filmischer Sprache zu erkennen, die wiederum von der Syntax des Films (seiner systematischen Anordnung) geordnet werden. Die Syntax des Films ist das Ergebnis seines Gebrauchs, es gibt nichts Vorbestimmtes, Determiniertes. Die Syntax ist eher deskriptiv als normativ, denn sie entwickelt sich organisch.

Im Unterschied zu Systemen geschriebener/gesprochener Sprache besteht die Filmsyntax nicht nur aus der Art und Weise, wie Worte verkettet sind bzw. werden, sondern es kommen die räumlichen Kompositionen hinzu, die gleichzeitig existieren. Somit schließt die Filmsyntax die Entwicklung in der Zeit **und** im Raum ein.

Die Veränderung des formbaren Raumes wird in der Filmkritik als „mise en scène“ (= „In-Szene-Setzen“) bezeichnet. Die Veränderung der formbaren Zeit wird „Montage“ genannt. Oberflächlich betrachtet bietet die Mise en Scène eine besondere Berücksichtigung des Gegenstandes vor der Kamera, während über die Montage eine Manipulation des Gegenstandes möglich wird. Erstere wird von André Bazin mit Film-Realismus, letztere mit dem Expressionismus in Verbindung gebracht. Nach Jean-Luc Godard dagegen waren Mise en Scène und Montage „frei von ethischen und ästhetischen Konnotationen: Montage machte nur das in der Zeit, was die Mise en Scène im Raum machte. Beide sind Organisationsprinzipien, und zu sagen, daß die Mise en Scène >> realistischer << sei als die Montage (Zeit), ist [...] unlogisch“ (177). Ziel des Films ist es, „eine psychologische Realität zu schaffen, die die physische Realität überschreitet.“ (178)

„Die Struktur des Films wird durch die Codes definiert, mit denen er arbeitet und die in ihm wirksam sind.“ (180)

Codes sind Systeme logischer Beziehungen, sie leiten sich aus dem Film selbst her. Im Film werden eine Vielzahl von Codes miteinander kombiniert. Es gibt Codes, die außerhalb des Films existieren (kulturelle Codes), Codes, die auch in anderen Künsten auftreten (z.B. die Geste) und Codes, die nur im Film verwendet werden (z.B. die Montage). Relativierend muss hinzugefügt werden, dass z.B. die Montage auch im Roman verwendet wird, denn Romaner haben seit jeher den Film beeinflusst.

„Die spezifisch filmischen Codes bilden zusammen mit den Codes, die der Film mit anderen Künsten teilt, die Syntax des Films.“ (185)

Zu Beginn muss sich der Filmemacher drei Fragen stellen: Was will er filmen, wie soll er filmen, und wie soll die Einstellung präsentiert werden.

Die Mise en Scène gehört zu den ersten beiden Bereichen, die Montage zum letzteren. Es ist falsch, die Mise en Scène als statisch und die Montage als dynamisches Element anzusehen. Mittels der Codes der Mise en Scène verändert und modifiziert der Filmemacher das Lesen der Einstellungen durch den Zuschauer.

Es bereitet Probleme, alle Codes, die im Bild wirksam sind, aufzuzählen. Sie haben sich im Laufe der Zeit in Malerei, Bildhauerei und Photographie ständig entwickelt und verfeinert.

Rudolf Arnheim schlägt in seiner Studie *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges* zehn Bereiche vor: Balance, Gestaltung, Form, Wachstum, Raum, Licht, Farbe, Bewegung, Spannung und Ausdruck (vgl. 187).

Die wesentlichen Aspekte der Bild-Syntax sind die Begrenzung des Bildkaders und die Bildkomposition innerhalb dieses Kaders.

Die Wahl des Bildformats bestimmt bereits die Kompositionsmöglichkeiten. Welche Codes bieten sich für welche Bildformate an ?

Mit Einführung des Breitwand-Formats in den 1950er Jahren gewannen Außenaufnahmen und Actionsequenzen an Bedeutung, wo vorher Innenaufnahmen und Dialoge im Vordergrund standen. Es scheint somit, dass die Breitwand Handlungs- und Landschaftscodes besser ausnützen könne.

Der Filmemacher kann während des Filmes die Dimensionen des Bildes verändern: durch Maskierung (entweder künstlich oder durch die Bildkomposition).

Zur tatsächlichen Bildgröße: Ist das Bild geschlossen, spricht man von einer „geschlossenen Form“, sie ist „offen“, wenn der Zuschauer durch die Aufnahme ständig im Unterbewusstsein den Raum ausserhalb des Bildes mitbekommt. Beide Formen haben eine enge Beziehung zu den Bewegungselementen innerhalb des Bildes (= die Beziehung zwischen Bild und Kamera-Bewegung).

„Die meisten Elemente der Kompositionssyntax werden nicht durch das Bild definiert.“ (189)

Die Filmkomposition erfolgt in drei Dimensionen: das Bild, die Geographie des Raumes, der fotografiert wird (seine Ebene ist parallel zum Boden und zum Horizont), und die Tiefenwahrnehmung (sie steht senkrecht zur Bildebene und zur geographischen Ebene). Alle drei Ebenen greifen ineinander. Der Filmemacher trifft Entscheidungen, die die Aufmerksamkeit auf Ebenen-Paare richten.

„Form-, Licht und Farbelemente haben alle ihre eigenen versteckten Dominanten, wichtige Einflussmöglichkeiten, die sich in komplizierten Systemen entgegenwirken, sich gegenseitig verstärken, kontrapunktieren oder ausgleichen.“ (197)

Die Beleuchtung ist das wichtigste Mittel, um die Bedeutung von Form, Linie, Farbe und ihren versteckten Dominanten zu verändern. Alle Beleuchtungs-codes, die für die Photographie gelten, haben auch für den Film Gültigkeit.

Die wichtigsten Codes, die innerhalb des statischen Filmbildes wirken, sind folgende: das Bildformat, offene und geschlossene Form, Bildbegrenzung, geographische und Tiefen-Ebene, Entfernung und Proportion, versteckte Dominanten von Farbe, Form und Linie, Gewicht und Richtung, latente Erwartung, schräger oder symmetrischer Aufbau, Struktur und Beleuchtung.

Betrachtet man die „diachrone Aufnahme“, so sind Entfernung, Bildschärfe, der Winkel, die Bewegung und der Standpunkt als wichtige Faktoren zu nennen.

Zu den Distanzaufnahmen gehören: Normaleinstellungen (Halbtotale, halbnaher Einstellung und Kopf-Schulter-Einstellung), Nahaufnahmen, Totalen und Panorama-Einstellungen.

Es gibt zwei Achsen für die Bestimmung der Schärfe. Zunächst muss man sich zwischen Schärfentiefe, in der alles von Vordergrund bis Hintergrund ziemlich klar ist, und flacher Schärfe, bei der die Schärfe eine Bildebene heraushebt, entscheiden. Die flache Schärfe gibt dabei dem Filmemacher eine größere Kontrolle über das Bild. Schärfentiefe ist dagegen ein wichtiges ästhetisches Kennzeichen der Mise en Scène. Die zweite Achse betrifft die Entscheidung zwischen harter und weicher Schärfe. Erstere kann man mit romantischer Stimmung, letztere mit einer größeren Naturtreue verbinden.

Schärfen können auf zweierlei Art gewechselt werden: durch Schärfenmitführung (die Schärfe wird gewechselt, damit die Kamera einen sich bewegenden Gegenstand scharf behalten kann)

oder Schärfenverlagerung (die Schärfe wird verändert, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers von einem Gegenstand weg zu einem anderen zu lenken).

Die dritte Achse (die Perspektive) hängt sowohl mit der statischen Komposition als auch mit der Bewegung in der Aufnahme zusammen.

Es gibt drei verschiedene Blickwinkel, die die Aufnahme bestimmen. Der Annäherungswinkel kann entweder frontal, symmetrisch oder schräg sein. Die Neigungsachse bestimmt die Höhe, aus der die Kamera aufnimmt: Vogelperspektive, Obersicht, Augenhöhe, Untersicht.

Die dritte Blickvariable besteht in der Kamerabewegung um die Horizontal-Achse, die parallel zur Achse des Objektivs ist.

Die Kamera bewegt sich ebenfalls von einem Punkt zum anderen. Der Zoom ahmt die Wirkung einer Ran-Fahrt oder einer Rück-Fahrt nach. Beim Zoom bleibt die Perspektive konstant, selbst wenn das Bild vergrößert wird, d.h. die Beziehungen zwischen Objekten auf verschiedenen Ebenen des Bildes bleiben die gleichen.

Bei der Fahrt bewegt sich der Zuschauer physisch in die Szene hinein, die räumlichen Beziehungen zwischen den Gegenständen verlagern sich ebenso wie die Perspektive. Dadurch wird ebenfalls die Tiefenwahrnehmung vergrößert.

Die letzte Variable ist der Blickpunkt. Dieser ist in einer Prosa-Erzählung leichter zu beschreiben, z.B. kann eine Geschichte von jemandem in der Geschichte (Ich-Erzähler) oder von jemandem ausserhalb (allwissender Erzähler) erzählt werden. Der Film kann diese Erzählmodelle nachahmen.

Die meisten narrativen Filme zeigen einen subjektiven Blickpunkt. Subjektiv wirken Nahaufnahme, flache Schärfe und eine bewegliche Kamera, objektiv hingegen die Totale und die Verwendung von Schärfentiefe und einer statischen Kamera.

Der wesentliche Unterschied zwischen Film und Prosa-Erzählung findet sich in der ständigen Präsenz des Bildes im Film als ein beschreibendes Element.

Claudia Silberborth