



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Frau  
**Gesine Helten**

## **Amerikanischer und skandinavischer Thriller im stilistischen Vergleich**

**Gegenüberstellung der  
amerikanischen Literaturverfilmung  
„Verblendung“ von 2011 und der  
schwedischen Erstverfilmung von 2009**

**2018**

Fakultät: Medien

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Amerikanischer und skandinavischer Thriller im stilistischen Vergleich**

**Gegenüberstellung der  
amerikanischen Literaturverfilmung  
„Verblendung“ von 2011 und der  
schwedischen Erstverfilmung von 2009**

Autorin:  
**Frau Gesine Helten**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen, Schnitt**

Seminargruppe:  
**FF15sS1-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr.-Ing Michael Hösel**

Zweitprüferin:  
**Rika Fleck**

Einreichung:  
Schmalfeld, 24.07.2018

# **BACHELOR THESIS**

---

## **American and Scandinavian thriller in a stylistic comparison**

**Comparison of the  
American literary film adaptation  
„The Girl with the Dragon Tattoo” of 2011  
and the Swedish first film adaptation of 2009**

author:

**Ms. Gesine Helten**

course of studies:

**Film and Television, Editor**

seminar group:

**FF15sS1-B**

first examiner:

**Prof. Dr.-Ing Michael Hösel**

second examiner:

**Rika Fleck**

submission:

Schmalfeld, 24.07.2018

## **Bibliografische Angaben**

Helten, Gesine:

Amerikanischer und skandinavischer Thriller im stilistischen Vergleich –  
Gegenüberstellung der amerikanischen Literaturverfilmung „Verblendung“ von 2011 und  
der schwedischen Erstverfilmung von 2009

American and Scandinavian thriller in a stylistic comparison -  
Comparison of the American literary film adaptation „The Girl with the Dragon Tattoo“ of  
2011 and the Swedish first film adaptation of 2009

68 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2018

## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, welche stilistischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede die beiden Literaturverfilmungen des schwedischen Buches Verblendung zueinander aufweisen. Dabei werden der amerikanische Thriller von David Fincher (2011) und der schwedische Thriller von Niels Arden Oplev (2009) mit den Methoden einer strukturalistischen Analyse miteinander verglichen. Der Fokus liegt hierbei auf der visuellen und auditiven Umsetzung der Geschichte über einen Journalisten, der einen 40 Jahre alten Fall von einem vermissten Mädchen neu aufrollt, und einer Hackerin, die sich aus den Fängen ihres sexuell gewalttätigen Vormundes befreien muss.

Die Filmanalysen in dieser Arbeit ergeben, dass Fincher sich bei dem amerikanischen Film stärker auf die Gestaltung eines kreativen Äußeren der Geschichte fokussiert, während Oplev sich beim schwedischen Film detaillierter auf die Darstellung der Charaktere und des übergeordneten Themas „Gewalt gegen Frauen“ konzentriert.

## Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis .....	i
Abbildungsverzeichnis .....	iii
Tabellenverzeichnis .....	iv
1. Einleitung .....	1
2. Genre-Definition: Thriller .....	2
3. Der Buchautor: Stieg Larsson .....	3
4. Die Regisseure .....	4
4.1. Niels Arden Oplev .....	4
4.2. David Fincher .....	5
5. Filmvergleich .....	6
5.1. Handlung und Erzählstruktur .....	6
5.2. Figuren .....	8
5.3. Visuelle Gestaltung .....	9
5.3.1. Kameraführung .....	9
5.3.2. Einstellungsgröße .....	13
5.3.3. Perspektive (Kameraposition) .....	17
5.3.4. Bildkomposition .....	22
5.3.5. Lichtgestaltung .....	28
5.3.6. Farbgebung .....	31
5.3.7. Fazit – visuelle Gestaltung .....	37
5.4. Auditive Gestaltung - Musik und Sounddesign .....	37
5.4.1. Rahmende Musikeinsätze – Titelsequenz und Abspann .....	38
5.4.2. Illustration von Bildinhalten und Repräsentation von Erinnerungen .....	39
5.4.3. Charakterisierung der Figuren und Strukturierung der Parallelmontage .....	41
5.4.4. Steuerung der Emotionen .....	43
5.4.5. Fazit – auditive Gestaltung .....	46
5.5. Montage .....	46
5.5.1. Verknüpfung der Erzählstränge .....	47

## Inhaltsverzeichnis

---

5.5.2. Weicher Schnitt.....	48
5.5.3. Innere Montage.....	49
5.5.4. Fazit - Montage.....	49
5.6. Umgang mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“ .....	50
6. Fazit.....	53
Literaturverzeichnis .....	v
Filmverzeichnis .....	vi
Anhang.....	vii
Eigenständigkeitserklärung .....	x

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Verblendung 2011 (1:58:33).....	14
Abbildung 2 - Verblendung 2009 (0:52:55).....	15
Abbildung 3 - Verblendung 2011 (1:21:18).....	16
Abbildung 4 - Verblendung 2009 (1:16:55).....	16
Abbildung 5 - Verblendung 2011 (0:00:28).....	18
Abbildung 6 - Verblendung 2011 (0:45:38).....	19
Abbildung 7 - Verblendung 2011 (0:46:19).....	19
Abbildung 8 - Verblendung 2011 (0:54:42).....	20
Abbildung 9 - Verblendung 2011 (0:51:39).....	20
Abbildung 10 - Verblendung 2009 (0:59:04).....	21
Abbildung 11 - Verblendung 2011 (0:07:36).....	23
Abbildung 12 - Verblendung 2009 (0:08:39).....	23
Abbildung 13 - Verblendung 2011 (0:38:04).....	24
Abbildung 14 - Verblendung 2011 (1:48:49).....	25
Abbildung 15 - Verblendung 2011 (1:05:02).....	25
Abbildung 16 - Verblendung 2009 (1:13:29).....	26
Abbildung 17 - Verblendung 2009 (1:29:30).....	27
Abbildung 18 - Verblendung 2009 (0:16:24).....	28
Abbildung 19 - Verblendung 2011 (0:15:07).....	29
Abbildung 20 - Verblendung 2009 (1:05:47).....	30
Abbildung 21 - Verblendung 2011 (1:52:12).....	31
Abbildung 22 - Verblendung 2011 (0:26:40).....	32
Abbildung 23 - Verblendung 2011 (0:07:33).....	32
Abbildung 24 - Verblendung 2011 (0:39:52).....	33
Abbildung 25 - Verblendung 2011 (0:54:09).....	33
Abbildung 26 - Verblendung 2009 (0:15:18).....	34
Abbildung 27 - Verblendung 2009 (0:41:38).....	34
Abbildung 28 - Verblendung 2009 (1:10:17).....	35
Abbildung 29 - Verblendung 2009 (1:10:37).....	35
Abbildung 30 - Verblendung 2009 (1:12:22).....	35
Abbildung 31 - Verblendung 2011 (0:16:37).....	36
Abbildung 32 - Verblendung 2009 (0:39:04).....	36

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 - Unterschiede der visuellen Gestaltung .....	vii
Tabelle 2 - Unterschiede der auditiven Gestaltung .....	viii
Tabelle 3 - Unterschiede der Montage.....	ix



## 1. Einleitung

Mein Ziel war es, starke Emotionen und Charaktere und eine kontroverse und faszinierende Geschichte zu entwickeln. Dieses Buch hatte das alles. Der visuelle Stil und das Production Design mussten auf den ersten Blick klarmachen, dass es sich hier um einen ganz besonderen Film handelt.<sup>1</sup>

Niels Arden Oplev, der bei der Erstverfilmung des schwedischen Buches *Verblendung* Regie geführt hat, bringt mit seiner Aussage den Kern eines Films gut auf den Punkt. Denn Tatsache ist, dass nicht nur die Geschichte selbst einen guten Film ausmacht, sondern dass erst die visuelle und auditive Umsetzung aus geschriebenen Worten eine filmische Darstellung kreiert.

Die Geschichte des ersten Bandes der weltweit bekannten *Millennium-Trilogie* von Stieg Larsson wurde jedoch nicht nur einmal verfilmt, sondern gleich zweimal und das nur kurze Zeit hintereinander. Der erste Film ist 2009 durch die skandinavische Kooperation einer schwedischen Produktion mit der „ZDF Produktionstochter ‚ZDF-Enterprises‘“<sup>2</sup> und einem dänischen Regisseur entstanden. Der zweite Film ist 2011 von einer US-amerikanischen Produktion in Zusammenarbeit mit dem bekannten US-amerikanischen Regisseur David Fincher aufgenommen worden.

Beide Filme beruhen auf der gleichen Buchvorlage, behandeln also auch die gleiche Geschichte. Doch wie wurde diese Geschichte von den beiden Regisseuren in eine filmische Darstellung übertragen? Was haben sie gemeinsam und was ist eventuell unterschiedlich gestaltet worden? Die Autorin dieser Arbeit hat sich genau diese Fragen gestellt und wird deshalb in dieser Arbeit die beiden Kino-Fassungen von *Verblendung* auf ihre stilistischen Eigenschaften hin untersuchen. Dabei werden die Methoden einer strukturalistischen Filmanalyse im Zusammenhang mit einer literaturbasierten Recherche dazu genutzt, einen möglichst detaillierten Filmvergleich darzustellen. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der visuellen und auditiven Gestaltung.

Bezugnehmend auf das anfängliche Zitat soll in dieser Arbeit gezeigt werden, mit welchem Stil Oplev seine Verfilmung von *Verblendung* zu einem „ganz besonderen Film“<sup>3</sup> gestalten wollte und was Fincher durch seine stilistischen Änderungen bei dem Remake bewirkt hat.

---

<sup>1</sup> Oplev, Niels Arden (Kopenhagen, 2008): Directors Note – Niels Arden Oplev. In: Larsson, Stieg (2009): *Verblendung*. 2. Auflage, München: Heyne, S. 691.

<sup>2</sup> Suchsland, Rüdiger (2009): Männer, die Frauen hassen, <https://www.heise.de/tp/news/Maenner-die-Frauen-hassen-2114947.html> (18.06.2018).

<sup>3</sup> Oplev (2008), In: Larsson (2009): S.691.

## 2. Genre-Definition: Thriller

Die Geschichte von *Verblendung* wird dem Genre Thriller zugeordnet. Um die Eigenschaften eines Thrillers kurz zu erläutern und an späteren Stellen dieser Arbeit den Bezug zu diesem Genre herstellen zu können, wird im Folgenden eine von der Verfasserin dieser Arbeit zusammengestellte Definition dargeboten.

Der Thriller ist ein Genre, das eine permanente Spannung im Film erzeugt und den Zuschauer emotional mitreißen möchte.<sup>4</sup> Dabei wird die Spannung entweder dadurch erzeugt, dass der Zuschauer mehr weiß als die Figur(en) im Film (Suspense) oder er weiß immer nur genau so viel wie die Figur(en) (Surprise), wodurch der Überraschungsmoment im Film gesteigert wird.<sup>5</sup> Die Erzählperspektive fokussiert sich dabei hauptsächlich auf den Protagonisten/die Protagonistin, der/die sich im Thriller in einer Art Opfer-Rolle befindet. Diese/r Held/in oder auch Antiheld/in ist zum Zeitpunkt der Geschichte meistens beruflich oder privat an einem Tiefpunkt seines/ihrer Lebens angelangt und fühlt sich in seinem/ihrer Innersten einsam.<sup>6</sup> Im Laufe des Films wird ihm/ihr Gewalt angedroht und er/sie wird dadurch körperlich und/oder seelisch verwundet.<sup>7</sup>

Um sich gegen das plötzlich in sein/ihr Leben getretene Böse zu wehren muss er/sie häufig das Geheimnis des Täters enträtseln. Dieser Antagonist führt seine Verbrechen meist ohne jegliche Emotionen durch, was sein Handeln zunächst undurchschaubar macht. Erst die Enträtselung seiner Motivation löst die Anspannung der Geschichte allmählich auf.<sup>8</sup> Typische Eigenschaften des Thrillers sind außerdem der Last-Second-Rescue und die Beschleunigungsmontage am Höhepunkt des Films.<sup>9</sup> Zusätzlich gerät der männliche Hauptdarsteller meistens an eine weibliche Hauptfigur, oder umgekehrt. Während sie zusammen versuchen der Gefahr zu entkommen, verstärkt sich nach und nach ihre Verbindung zueinander.<sup>10</sup>

Speziell die Verfilmungen von *Verblendung* weisen zusätzlich Eigenschaften von zwei Subgenres des Thrillers auf. Einerseits beinhalten sie in Bezug auf den Kampf gegen die Intrigen der Großkonzerne die Eigenschaften eines Politthrillers, andererseits wird durch die starken psychischen Auseinandersetzungen zwischen Protagonisten und Antagonis-

---

<sup>4</sup> Vgl. Koebner, Thomas; Wulff, Hans Jürgen (2013): Einleitung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Thriller, Stuttgart: Reclam, S. 9.

<sup>5</sup> Vgl. film-lexikon.de (Hrsg.) (o.A.): Thriller, <https://www.film-lexikon.de/Thriller> (18.06.2018).

<sup>6</sup> Vgl. Seesslen, Georg (2013): Filmwissen Thriller. Grundlagen des populären Films, Marburg: Schüren Verlag, S. 25-27.

<sup>7</sup> Vgl. Koebner; Wulff (2013): S. 10-11.

<sup>8</sup> Vgl. Seesslen (2013): S. 14-15.

<sup>9</sup> Vgl. Koebner; Wulff (2013): S. 14.

<sup>10</sup> Vgl. Film-lexikon.de (Hrsg.).

ten auch der Psychothriller als Subgenre erkennbar.<sup>11</sup> Zudem wird in diesen beiden Filmen das Meta-Motiv des Genres Thrillers sichtbar: Die Suche nach der verschwundenen Frau.<sup>12</sup>

### 3. Der Buchautor: Stieg Larsson

Damit die Auswahl der stilistischen Eigenschaften hinreichend analysiert werden kann, ist auch der Bezug zum Autor der Literaturvorlage der beiden Filme ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit. Deswegen wird in diesem Kapitel ein kleiner Einblick in die Biografie von Stieg Larsson gegeben.

Stieg Larsson, der Autor der sogenannten *Millennium-Trilogie*, ist am 15.08.1954 in Schweden geboren.<sup>13</sup> Seit den 1980er Jahren widmete er sich dem Kampf gegen Gewalt und Ungerechtigkeiten und wurde zu einem der angesehensten Experten für Rechtsextremismus und Neonazismus in Europa.<sup>14</sup> 1995 gründete er die antirassistische Stiftung „Expo“ und arbeitete für die gleichnamige Zeitschrift jahrelang als Herausgeber und Redakteur. Während seiner Aktivitäten als Publizist und Journalist machte er sich viele Feinde, weswegen Larsson aus Angst um seine Lebensgefährtin sein Privatleben aus der Öffentlichkeit heraushielt.<sup>15</sup>

Trotz seines ohnehin schon anstrengenden Lebensstils schrieb er in seiner Freizeit noch drei Bücher, für die er postum mit dem skandinavischen Krimipreis als bester Krimiautor Skandinaviens ausgezeichnet wurde. Er selbst erlebte den weltweiten Erfolg seiner Trilogie und deren Verfilmungen nicht mehr, denn er starb im Alter von 50 Jahren an den Folgen eines Herzinfarktes, bevor seine Werke überhaupt veröffentlicht wurden.<sup>16</sup>

Seine Bücher zeichnen ein finsternes Bild von der schwedischen Gesellschaft. Larsson weist auf viele Missstände hin und behandelt vorwiegend den Kampf gegen Korruption, Nazis und Gewalt gegen Frauen. Letzteres Thema steht vor allem in *Verblendung*, dem ersten Teil seiner *Millennium-Trilogie*, stark im Fokus.<sup>17</sup> In dem Buch mit dem Originaltitel *Män som hatar kvinnor*, auf Deutsch „Männer, die Frauen hassen“, beschreibt Larsson ausführlich, wie mehrere Frauen misshandelt, vergewaltigt oder sogar ermordet werden. Er stellt die Frauen jedoch nicht nur als Opfer dar. Der Mann, der die Ansicht vertritt, dass die Unterdrückung von Frauen nichts mit Religion oder ethnischer Zugehörigkeit zu tun

---

<sup>11</sup> Vgl. Koebner; Wulff (2013): S. 15 und Film-lexikon.de (Hrsg.).

<sup>12</sup> Vgl. Seesslen (2013): S. 487.

<sup>13</sup> Vgl. LovelyBooks (Herg.) (o.A.): Lebenslauf von Stieg Larsson, <https://www.lovelybooks.de/autor/Stieg-Larsson/> (18.07.2018).

<sup>14</sup> Vgl. Marx21 (Herg.) (2010): Stieg Larsson: Jenseits von Bullerbü, <https://www.marx21.de/stieg-larsson-jenseits-von-bullerbue/> (18.06.2018).

<sup>15</sup> Vgl. Marx21 (Herg.) (2010).

<sup>16</sup> Vgl. Marx21 (Herg.) (2010).

<sup>17</sup> Vgl. Marx21 (Herg.) (2010).

hat, lässt die Frauen in seinen Büchern des Öfteren gegen ihre Peiniger zurückschlagen.<sup>18</sup>

## 4. Die Regisseure

Im Folgenden werden die beiden Regisseure der Erst- und Zweitverfilmung von *Verblendung* vorgestellt. Auf diese biografischen Informationen und Statements der Regisseure über ihre Verfilmung wird in den späteren Kapiteln im Zusammenhang mit den stilistischen Eigenschaften der Filme zurückgegriffen.

### 4.1. Niels Arden Oplev

Niels Arden Oplev, der Regisseur der ersten Verfilmung von *Verblendung*, ist am 26.03.1961 in Dänemark geboren. Er ist aufgewachsen in einem kleinen Dorf und studierte ab 1987 an der Dänischen Filmhochschule, wo er damit anfangs einige Kurzfilme zu drehen. Nach seinem Debütfilm *Portland*, der auf der Berlinale 1996 für den Goldenen Bären nominiert war, verarbeitete er 2006 seine Kindheitserinnerungen an diktatorische Lehrer in seinem Film *Der Traum*. Mit diesem Film gewann er auf der 56. Berlinale den Gläsernen Bären in der Kategorie Bester Spielfilm.<sup>19</sup>

Nach weiteren Erfolgen mit der vom ZDF produzierten TV-Serie *Der Adler – Die Spur des Verbrechens*, mit dem Spielfilm *We Shall Overcome* (2006) und dem Teenager-Drama *Worlds Apart* (2008) lehnte er zunächst das Angebot ab, den ersten Teil der *Millennium-Trilogie* zu verfilmen. Erst nachdem die Produzenten ihn ein weiteres Mal fragten, ließ er sich dazu überreden das Buch zu lesen.<sup>20</sup>

Er war begeistert von der Geschichte, die er selbst als „Mystery-Drama mit starken und sehr speziellen Charakteren“<sup>21</sup> bezeichnete. Sein großes Interesse an den Themen Kindheit, Jugend, Gewalt und Ungerechtigkeit brachten ihn dazu, die Herausforderung anzunehmen.<sup>22</sup> Er handelte sich absolute künstlerische Kontrolle heraus, womit er unter anderem auch die Schauspieler, den Drehbuchautor und den Kameramann selbst auswählen konnte. Mit diesem Film wollte er die dunkle Seite der Gesellschaft zeigen und, ebenso wie es im Buch der Fall ist, eine Gratwanderung am Rande des Abgrundes schaffen.<sup>23</sup> Dabei fand er vor allem die Details spannend, mit denen er ganz allmählich ein Rätsel

---

<sup>18</sup> Vgl. Marx<sup>21</sup> (Herg.) (2010).

<sup>19</sup> Vgl. Moviepilot (Herg.) (o.A.): Niels Arden Oplev, <https://www.moviepilot.de/people/niels-arden-oplev> (14.07.2018).

<sup>20</sup> Vgl. Fitzner, Thomas (2009): „Millennium“-Regisseur Niels Arden Oplev im Interview, <https://www.mallorcazeitung.es/kultur/2009/09/10/millennium-regisseur-niels-arden-oplev-interview/15700.html> (14.07.2018).

<sup>21</sup> Oplev (2008), In: Larsson (2009): S. 691.

<sup>22</sup> Vgl. Fitzner (2009).

<sup>23</sup> Vgl. Oplev (2008), In: Larsson (2009): S. 692.

---

abzeichnen wollte. Seine Verfilmung von *Verblendung* wurde mit zahlreichen Auszeichnungen zu einem der erfolgreichsten schwedischen Filme.<sup>24</sup>

## 4.2. David Fincher

David Leo Fincher, der Regisseur der zweiten Verfilmung von *Verblendung*, ist am 28.08.1962 in Denver in Colorado geboren. Er wuchs in Marin County in Kalifornien auf und begann schon in seiner Kindheit Filme zu drehen. Mit 18 Jahren fing er bei einem lokalen Fernsehsender an zu assistieren und arbeitete danach einige Zeit in der von George Lucas gegründeten *Industrial Light and Magic* Produktion. Mit einem auffälligen Werbespot für die American Cancer Society machte sich Fincher 1984 in Los Angeles bekannt. Daraufhin gründete er 1986 die Produktionsfirma *Propaganda Films*, mit der er zahlreiche Musikvideos für renommierte Künstler realisierte.<sup>25</sup>

Seinen ersten großen Film drehte er 1992 (*Alien 3*). Daraufhin folgten unter anderem *Sieben* (1995) und *Fight Club* (1999), die ihn heute für seine hauptsächlich düsteren Thriller und Dramen auszeichnen. Bevor er für das Remake von *Verblendung* angefragt wurde, drehte er außerdem *Zodiac* (2007), *Der seltsame Fall des Benjamin Button* (2009) und *The Social Network* (2010), die allesamt große Erfolge verzeichneten.<sup>26</sup>

Für sein Interesse an einer Neuverfilmung der *Millennium-Trilogie* nannte er zwei Gründe: Erstens, weil er die Idee bestechend fand eine Blockbuster-Trilogie zu drehen, die sich nicht an Teenager, sondern an Erwachsene richtet.<sup>27</sup>

Zweitens hat ihn die Beziehung zwischen einem reifen Journalisten und einer jungen, antisozialen Hackerin interessiert. Der Mystery-Aspekt, die Nazis oder die Serienkiller-Geschichte standen für ihn weniger im Mittelpunkt. Er wollte sich auf die Hauptfiguren konzentrieren.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Fitzner (2009).

<sup>25</sup> Vgl. Moviepilot (Herg.) (o.A.): David Fincher, <https://www.moviepilot.de/people/david-fincher> (14.07.2018).

<sup>26</sup> Vgl. Thier, Robin (2015): David Fincher – Porträt eines Regisseurs, <https://seitenwaelzer.de/david-fincher-portraet-eines-regisseurs> (14.07.2018).

<sup>27</sup> Vgl. Borcholte, Andreas (2012): Kino-Thriller „Verblendung“ – Lisbeth hätte Besseres verdient, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-thriller-verblendung-lisbeth-haette-besseres-verdient-a-808030.html> (18.06.2018).

<sup>28</sup> Vgl. Taszman, Kira (2012): Interview mit David Fincher zu *Verblendung*, <http://www.negativ-film.de/interview-mit-david-fincher-zu-verblendung/> (14.07.2018).

## 5. Filmvergleich

Bei dem nachfolgenden Vergleich der beiden Filme wird immer zuerst die amerikanische Verfilmung analysiert und daraufhin mit der schwedischen Erstverfilmung verglichen. Dabei werden nicht nur die visuellen und auditiven Gestaltungsmittel auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede analysiert, sondern es wird zunächst auch auf die Handlung und die Figuren eingegangen, um später Rückschlüsse auf die gestalterischen Elemente ziehen zu können. Zusätzlich wird die Montage der Filme analysiert und abschließend die Darstellung des inhaltlichen Themas der beiden Filme behandelt.

### 5.1. Handlung und Erzählstruktur

Für den Einstieg in die Geschichte der beiden Filme folgt zunächst eine Zusammenfassung der Handlung:

Harriet Vanger wird seit über 40 Jahren vermisst. Sie ist Teil einer Familie, der noch immer ein großer Konzern in Schweden gehört. Ihr Onkel Henrik, der das Unternehmen viele Jahre geleitet hat, denkt noch immer an den Tag zurück, der sein ganzes Leben auf den Kopf gestellt hat. Um vor seinem Tod doch noch dem rätselhaften Fall aufzulösen, heuert er einen Journalisten an, der die tragische Geschichte von damals neu aufrollen soll.

Der Journalist Mikael Blomkvist, der nicht nur wegen Verleumdung verurteilt wurde, sondern auch mit seiner Zeitschrift „Millennium“ kurz vor dem Ruin steht, verlässt seinen Alltag und begibt sich in die Abgründe der Familie Vanger, um Harriets Verschwinden zu ergründen.

Gleichzeitig muss die punkige Hackerin Lisbeth Salander ihrem neuen Vormund Nils Bjurman gegenüberreten. Die Angestellte der Sicherheitsfirma Milton Security steht ihrem Peiniger zunächst vollkommen ausgeliefert gegenüber, doch nachdem er sie brutal vergewaltigt hat, schlägt sie mit ihren eigenen Waffen mit gleicher Härte zurück. Damit schafft sie es, sich aus den Fängen von Bjurman zu befreien.

Mikael, der nach Henriks Einlieferung ins Krankenhaus nach dessen Herzinfarkt nun mit den Ermittlungen alleine dasteht, bekommt von Henriks Anwalt Dirch Frode den Hinweis auf Lisbeth. Sie hatte im Auftrag von Frode Nachforschungen über den Journalisten angestellt und Infos herausgefunden, die weit über veröffentlichte Artikel hinausgingen. Mikael taucht unangemeldet bei Lisbeth zu Hause auf und kann sie dazu überreden, ihm bei den Ermittlungen im Fall Harriet zu helfen.

Gemeinsam finden sie eine Spur, die sie zu einer Serie von vergangenen Morden führt. Zunächst wissen sie nicht, was diese Morde und Harriets Verschwinden gemeinsam ha-

ben, doch nachdem Mikael im Wald angeschossen wurde, begreifen die beiden, dass sie der Lösung des Rätsels sehr nah sein müssen. In getrennten Ermittlungen finden sie schließlich die enthüllende Verbindung, die Mikael direkt in die Arme des Mörders treibt. Martin Vanger, der amtierende Konzernleiter und Bruder von Harriet, hat die Machenschaften seines Vaters übernommen und vergewaltigt und ermordet schon seit Jahren unbemerkt viele Frauen. Er bekommt heraus, dass Mikael sein Geheimnis aufgedeckt hat und nimmt ihn mit in seinen Kellerraum, wo er den Journalisten fesselt und an einem Strick aufhängt. Bevor jedoch Mikael die Luft ausgeht, kann Lisbeth ihn retten. In einer wilden Verfolgungsjagd überschlägt sich Martins Auto und Lisbeth beobachtet, wie er samt seines Wagens in Flammen aufgeht.

Ein Geheimnis ist gelüftet, doch das Verschwinden von Harriet ist damit noch nicht geklärt, denn Martin hat vor seinem Tod beteuert, dass er sie nicht umgebracht hat. Ab dieser Stelle unterscheiden sich die beiden sonst sehr ähnlich gehaltenen Verfilmungen in ihrer Handlung. Im amerikanischen Film decken Mikael und Lisbeth auf, dass Harriet sich seit Jahren unter der Identität ihrer Cousine Anita Vanger in England aufgehalten hat. Im schwedischen Film spürt Mikael Harriet hingegen in Australien auf, wo sie seit Jahren eine Schaf-Farm leitet, was der Version entspricht, die Larsson in seinem Buch gewählt hat. In beiden Filmen wird jedoch die Flucht von Harriet vor ihrem gewalttätigen Bruder gleichermaßen mit der Hilfe von Anita ermöglicht.

Ein weiterer Unterschied der beiden Filme besteht darin, dass Mikael im amerikanischen Film lediglich eine Geldstrafe für seine Verleumdung gegenüber dem Großunternehmer Hans-Erik Wennerström erhält und seinen neuen Artikel über ihn am Ende des Films zu Hause schreiben kann. Dahingegen hält sich der schwedische Film wieder mehr an die Buchvorlage und lässt Mikael seine Strafe im Gefängnis absitzen, wo er dann an dem neuen Artikel arbeitet. In beiden Filmen kann Mikael seinen Kampf gegen Wennerström beenden und der Handlungsbogen von Mikael's Erzählstrang schließt sich.

Bei der End-Szene unterscheiden sich die beiden Filme ebenfalls, da der schwedische Film bei den heimlichen Bankgeschäften von Lisbeth im Ausland endet, während der amerikanische Film Lisbeth nach Schweden zurückkommen lässt und sie noch traurig ihrem heimlichen Schwarm Mikael hinterherschauen lässt.

Die Erzählperspektive richtet sich in beiden Filmen klar an den beiden Protagonisten aus, was in den beiden Thrillern dazu führt, dass der Zuschauer immer nur genau so viel weiß, wie Mikael und Lisbeth. Dies erhöht die Spannung, denn jede Information ist auch für den Zuschauer neu und überraschend.

Zusätzlich erhöht in beiden Filmen der ständige Wechsel zwischen Mikael's und Lisbeth's Erzählsträngen die Erwartungen des Zuschauers an das Zusammentreffen der beiden

Figuren. Ab dem Zeitpunkt, an dem die beiden Erzählstränge aufeinander treffen, unterscheiden sich die beiden Thriller voneinander, denn der amerikanische Film lässt Mikael und Lisbeth weiterhin die meiste Zeit getrennt ermitteln, während der schwedische Film, wie in der Literaturvorlage beschrieben, die beiden Protagonisten erst einmal gemeinsam zu den Tatorten fahren lässt.

Insgesamt hat das amerikanische Remake ein schnelleres Erzähltempo. Er gibt die Buchvorlage genauer wieder und ändert nur am Ende die Geschichte etwas ab. Der schwedische Film lässt hingegen ganze Teile der Geschichte aus, wie z.B. Mikael's Tochter und den Einstieg von Henrik und Martin als Geldgeber bei Millennium. Dafür behandelt der schwedische Film jede Szene ausführlicher und konzentriert sich stärker auf die zwischenmenschlichen Beziehungen, was der Erstverfilmung ein langsames Erzähltempo verleiht.

### 5.2. Figuren

In beiden Thrillern sind die Protagonisten klar von den Antagonisten zu unterscheiden. Die Gegensätze zeigen sich einerseits im äußeren Auftreten, das bei den Antagonisten selbstbewusst und hochnäsiger ist, während die Protagonisten am Anfang geschunden und hoffnungslos auftreten. Der zweite Gegensatz ist bei den Handlungen der Figuren zu erkennen, die bei den Antagonisten gefühllos und respektlos wirken, während die Aktionen der Protagonisten gänzlich von Gefühlen geleitet werden.

Ein Aspekt, der in Bezug auf die Figuren bei dem Vergleich des amerikanischen Films gegenüber dem schwedischen Film auffällt, ist der Altersunterschied. Die Figuren im amerikanischen Film wirken deutlich jünger als die Figuren im schwedischen Film. Dies fällt bei den Hauptfiguren Mikael und Lisbeth weniger gravierend auf, jedoch ist dies deutlicher bei Harriet und Martin sowie den weiteren Mitgliedern der Familie Vanger zu erkennen. Die Unterschiede äußern sich dabei vor allem in den Gesichtszügen der Figuren.

Ein weiterer Unterschied ist bei der Beziehung zwischen Mikael und der Familie Vanger zu sehen. Während Mikael im amerikanischen Film gegenüber der Familie Vanger weitestgehend distanziert bleibt, werden im schwedischen Film an verschiedenen Stellen seine persönlichen Gedanken über die Personen visuell dargestellt. So deutet sich z.B. beinahe eine Affäre zwischen Mikael und Cecilia Vanger an und sein Verhalten gegenüber Henrik wird im Laufe der Geschichte immer vertraulicher.

Mikael wird auch in Bezug auf die restliche Handlung unterschiedlich in den beiden Verfilmungen charakterisiert. Diese unterschiedlichen Eigenschaften werden in den folgenden Kapiteln der visuellen und auditiven Analyse erläutert. Die zweite Hauptfigur Lisbeth wird in beiden Filmen ähnlich charakterisiert, jedoch wirkt sie im schwedischen Film stärker,



was sich nicht nur in ihrem Verhalten widerspiegelt, sondern auch in ihren kantigeren Gesichtszügen.

Um den Unterschied der Hauptfiguren zwischen den beiden Filmen zu verdeutlichen, werden im Folgenden die Ansichten der beiden Regisseure über die Figuren Mikael und Lisbeth kurz wiedergegeben.

Den beiden Regisseuren Oplev und Fincher waren die Hauptfiguren Lisbeth und Mikael sehr wichtig. Wie im Vorwege bei der Beschreibung der beiden Regisseure erwähnt, wollte Fincher gerade wegen der ungewöhnlichen Beziehung zwischen dem ungleichen Duo ein Remake drehen und Oplev hat sehr viel Wert auf die richtige Besetzung der Protagonisten gelegt.

Fincher sieht in den Hauptfiguren etwas Interessantes und Fehlerhaftes, weil sie sich beide viel Mühe geben das Richtige zu tun, aber das am Ende nicht immer schaffen. Er ist davon überzeugt, dass der reife Mikael der jungen, antisozialen Lisbeth dabei hilft „eine Art Hoffnung für Intimität“<sup>29</sup> zu finden. Zusätzlich sieht er in Lisbeth keine Feministin, sondern eine Humanistin, die nur versucht die Kontrolle über ihr Leben zurückzugewinnen.<sup>30</sup>

Oplev konzentriert sich nicht vorwiegend auf die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten, sondern sieht das Potenzial eher in den einzelnen Charakteren. Somit bezeichnet er Mikael als eine Figur, die Empathie und leichtfüßige Intellektualität ausstrahlt und sieht in Lisbeths Figur ein Mädchen, das sich weigert die Opferrolle zu übernehmen.<sup>31</sup>

In einem Punkt sind sich Fincher und Oplev jedoch einig: sie beschreiben Lisbeth als unberechenbar.<sup>32</sup>

### 5.3. Visuelle Gestaltung

Der Hauptteil dieser Arbeit besteht aus der detaillierten Analyse der visuellen Gestaltungsmittel. Die beiden Thriller werden dabei an Hand von maßgeblichen Szenen miteinander verglichen. Der Fokus liegt hierbei auf der Erzeugung von Spannung im Bild und der Einflussnahme des visuellen Stils auf die Erzählperspektive.

#### 5.3.1. Kameraführung

Um einen Einblick in die Bildgestaltung der beiden Filme zu bekommen, werden im Folgenden jeweils eine Anfangsszene aus dem amerikanischen Film und eine ähnliche Szene aus dem schwedischen Film mit ihren visuellen Eigenschaften beschrieben. Angefangen wird, wie zuvor erwähnt, mit dem amerikanischen Film:

---

<sup>29</sup> Tazman (2012).

<sup>30</sup> Vgl. Tazman (2012).

<sup>31</sup> Vgl. Fitzner (2009) und Oplev (2008), In: Larsson (2009): S. 692.

<sup>32</sup> Vgl. Fitzner (2009) und Tazman (2012).

In einem Gerichtsgebäude in Stockholm geht Mikael Blomkvist, hier in leichter Untersicht gezeigt, schnellen Schrittes die Treppe zum Eingangsbereich hinunter. Zunächst mittig, dann rechts im Bild kadriert, wird sein Weg von der Halbtotale in die Halbnahe mit einem leichten Abwärtsschwenk nach links verfolgt. Unten an der Treppe wird der Protagonist, jetzt in Normalsicht, von Reportern empfangen, die ihn sofort mit Fragen konfrontieren. Sein energischer Gang und verärgertes Blick werden bei gleichbleibender Kadrierung mit einer rückwärtigen Vorfahrt eingefangen. Während Mikael versucht, auf dem Weg zum Ausgang des Gebäudes die Reporter mit einer spitzen Bemerkung abzuweisen, bleibt die Kamera stehen und folgt der Gruppe mit Hilfe eines weiteren Schwenks. Daraufhin wird die Plansequenz beendet und es folgt der Wechsel nach draußen. Während Mikael das Gebäude auf den Betrachter zu verlässt, erfolgt von der Halbtotale über die Köpfe der wartenden Reporter hinweg eine Rinfahrt auf ihn zu bis in die Halbnahe. Umringt von den aufdringlichen Journalisten, gibt Mikael nur eine kurze sarkastische Antwort und eilt dann durch den Regen davon. Sein Abgang über die Treppe und die Straße runter wird zunächst mit einem Schwenk nach links und dann mit einer Aufwärtsfahrt in die Obersicht verfolgt. Mittig am unteren Bildrand der Totalen kadriert, mit dem Rücken zur Kamera, entfernt sich Mikael somit von dem Betrachter.<sup>33</sup>

Dieser erste Auftritt des Protagonisten Mikael Blomkvist in dem amerikanischen Remake weist im Vergleich zur schwedischen Erstverfilmung nicht nur in der Handlung, sondern vor allem in den Bereichen der Kameraführung und der Einstellungsgrößen deutliche Unterschiede auf. Um diese in ihren Einzelheiten im direkten Vergleich gegenüberstellen zu können, wird im Folgenden die Szene aus dem schwedischen Film, in der Mikael das Gericht verlässt, ebenfalls kurz mit ihren Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen und Perspektiven beschrieben:

Zunächst wird in einer Halbtotale mit leichter Seitwärtsfahrt nach rechts gezeigt, wie Hans-Erik Wennerström, mittig kadriert in der Untersicht, die Treppe vor dem Gerichtsgebäude hinabsteigen will und dabei von den Reportern aufgehalten wird. Gewechselt wird zu einer amerikanischen Einstellung, die weiterhin eine leichte Seitwärtsfahrt beinhaltet, in der Wennerström anfängt ein Interview zu geben. Inzwischen verlässt auch Mikael Blomkvist das Gerichtsgebäude, seine Bewegung wird dabei von der Seite in einer italienischen Einstellung mit einem leichten Schwenk nach links gezeigt. Der Blick fällt wieder auf Wennerström, der, nun in der Nahen, immer noch sein Interview gibt. Die Kamera bewegt sich dabei weiter kontinuierlich nach rechts, während die Figur weiterhin mittig kadriert in der leichten Untersicht bleibt. Ebenfalls in der Nahen, wird nun wieder Mikael gezeigt, dessen voranschreitende Bewegung seitlich mit einem Schwenk eingefangen

---

<sup>33</sup> Vgl. Fincher, David (2011): *The Girl with the Dragon Tattoo* (Verblendung): 0:03:19 – 0:04:11.

wird. Inzwischen hat Wennerström sein Interview beendet und geht, in der Halbnahen von hinten gefilmt, durch die Reporter Menge die Treppe herunter in Richtung seines Wagens. Dabei sieht der Betrachter ihn in Obersicht, woran sich der Gegenschuss auf Mikael orientiert und diesen in der nächsten Einstellung in Untersicht zeigt. Mikael wird ebenfalls von den Reportern oben an der Treppe abgefangen. Rechts im Bild kadriert wird Mikael zunächst in einer italienischen und dann in einer nahen Einstellung gezeigt. Er wird von den Reportern befragt, während sein Blick dabei nach links gerichtet ist. Diesem wird mit einem Schnitt auf Wennerström gefolgt, woraufhin in einer nahen Einstellung aus der Perspektive von Mikael zu sehen ist, wie Wennerström in seinen Wagen steigt. Zum Schluss der Szene wird dem Betrachter noch gezeigt, wie Mikael in einer Nahen die Reporter mit einer kurzen Antwort abweist und ebenfalls, begleitet von einem Schwenk, die Treppe hinuntergeht.<sup>34</sup>

Der direkte Vergleich zeigt, dass beide Filme in dieser Szene mit verschiedenen Kamerabewegungen arbeiten. Während sich diese bewegten, kaum statischen Bilder in beiden Filmen bis zum Ende hin durchziehen, unterscheidet sich ihre Kameraführung jedoch deutlich darin, wie ihre Bewegungen in den einzelnen Szenen eingesetzt werden.

Bei Kamerafahrten der amerikanischen Verfilmung, wie beispielsweise in der oben beschriebenen Szene, wird meistens dem Geh- oder Fahrweg einer Figur gefolgt. Lisbeths Weg durch Milton Security<sup>35</sup>, Mikael's Flucht durch den Wald<sup>36</sup> und auch, wie Mikael alleine durch Martins Haus schleicht<sup>37</sup>, werden jeweils mit einer Fahrt begleitet.

Im schwedischen Film sind Kamerafahrten hingegen seltener bewegungsorientiert, sondern dienen unter anderem dazu, die gezeigte Figur in den Mittelpunkt der jeweiligen Szene zu stellen und eine Bewegung im Vorder- und/oder Hintergrund des sonst statischen Bildes zu erzeugen. In der Szene vor dem Gerichtsgebäude wird dieses Stilmittel beispielsweise immer dann eingesetzt, wenn Wennerström gezeigt wird. Ein anderes Beispiel dafür ist die Szene, in der Lisbeth im Vanger-Konzern-Archiv am Schreibtisch sitzt und nach Informationen über den Serienmörder sucht.<sup>38</sup> Die Kamera fährt dort seitlich hinter einem Regal hervor, bis Lisbeth ganz im Bild zu sehen ist. Dabei bleibt die Protagonistin die ganze Zeit mittig im Bild kadriert, während sich nur der Vorder- und Hintergrund verändern.

Die Kamera-Schwenks folgen beim amerikanischen Film häufig der Kopfbewegung einer Figur, um dem Zuschauer das zu zeigen, was die Figur im Film gerade betrachtet. Dies ist

---

<sup>34</sup> Vgl. Oplev, Niels Arden (2009): *Män som hatar kvinnor* (Verblendung): 0:03:42 – 0:04:16.

<sup>35</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:06:49 – 0:06:53, 0:07:01 – 0:07:07.

<sup>36</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:30:59 – 1:31:22.

<sup>37</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:46:45 – 1:47:00.

<sup>38</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:42:16 – 1:42:24.

z.B. zu sehen, wenn Mikael sich in Hedestad nach der Position umschauf, von der aus Harriet bei der Parade fotografiert wurde.<sup>39</sup> Hier wird z.B. sein Blick hoch zum Balkon verfolgt, um auch dem Betrachter die neuen Informationen mitzuteilen.

Im Vergleich dazu werden bei der schwedischen Verfilmung Schwenks nicht nur zur Verfolgung von Bewegungen eingesetzt, sondern vor allem, um Blicke der Figuren darzustellen. Im schwedischen wird beispielsweise bei der eben genannten Szene nicht der Kopfbewegung von Mikael gefolgt, sondern die Kamera imitiert seinen Blick über die Hausfassaden<sup>40</sup>. Dabei ist es nicht eine Sicht aus Mikael's Perspektive in einer näheren Einstellungsgröße. Ein ähnlicher Vergleich ist bei dem Betrachten der Paraden-Fotos zu sehen. Im amerikanischen Film verfolgt die Kamera mit Schwenks die Handbewegungen von Mikael<sup>41</sup>, der die Fotos durchsieht, wohingegen im schwedischen Film Martins suchender Blick über die Fotos mit Hilfe von Schwenks imitiert wird.<sup>42</sup>

Ein weiteres Stilmittel, das in beiden Filmen im Hinblick auf die Kameraführung eingesetzt wird, ist die Verwendung der Handkamera. Im amerikanischen Thriller wird diese beispielsweise in der Szene an der Bahnstation verwendet, in der Lisbeths Rucksack geklaut wird und sie ihn sich gewaltsam von dem Dieb zurückholt.<sup>43</sup> Das Stilmittel wird dadurch erkennbar, da die Kameraführung in dieser Szene etwas verwackelt ist und ruckartige Schwenks aufweist, diese instabilen Bilder sind für eine Handkamera üblich, weil „sich die Körperbewegungen des Kameramannes unmittelbar auf die Filmaufnahmen übertragen“<sup>44</sup>. Die Handkamera gibt dem Betrachter durch ihren „Authentizitätseffekt“<sup>45</sup> das Gefühl, bei der Szene direkt dabei zu sein und schafft damit eine subjektivere Sicht auf das Geschehen.

Eine ähnliche Szene im schwedischen Thriller wird ebenfalls mit Hilfe der Handkamera dem Betrachter näher gebracht. Dabei handelt es sich um die Szene, in der Lisbeth grundlos von mehreren gewaltbereiten jungen Männern im Bahnhof angegriffen wird.<sup>46</sup> Während sie sich wehrt und die Angreifer verscheucht, wird das Geschehen mit verschiedenen Einstellungen aus der Gruppe heraus aufgenommen, was dem Betrachter das Gefühl gibt, direkt bei dem Kampf dabei zu sein.

---

<sup>39</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:59:23 – 0:59:25.

<sup>40</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:43:39 – 0:43:42.

<sup>41</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:58:43 – 0:58:58.

<sup>42</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:44:51 – 0:45:05.

<sup>43</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:40:38 – 0:41:20.

<sup>44</sup> Keutzer, Oliver; Lauritz, Sebastian u.a. (2014): Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien. Wiesbaden: Springer VS. S. 22.

<sup>45</sup> Hesse, Christoph; Keutzer, Oliver u.a. (2016): Filmstile. Film, Fernsehen, Neue Medien. Wiesbaden: Springer VS. S.265.

<sup>46</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:25:25 – 0:26:27.

Im amerikanischen Film wird die Handkamera nur am Ende noch einmal eingesetzt, wenn Lisbeth nach dem vor ihr flüchtenden Martin sucht.<sup>47</sup> Im schwedischen Film wird sie jedoch mehrfach eingesetzt: Einmal beispielsweise in der Szene, in der Mikael im Wald angeschossen wird und vor dem Schützen flieht<sup>48</sup> und ein weiteres Mal, wenn Mikael in Martins Folterraum aus der Betäubung aufwacht<sup>49</sup>. Beide Male wird dabei Mikael's POV gezeigt und seine Kopfbewegung von der Handkamera imitiert. Der Betrachter wird in die Position der Figur gesetzt und kann die Gefahr auf sich selbst zukommen sehen. Dadurch verstärkt sich die Spannung der Szene deutlich.

Zusammenfassend ergibt die Analyse, dass die Kameraführung im amerikanischen Film hauptsächlich Figuren- oder Objektbewegungen im Raum verfolgt und sich damit meistens „motivorientiert zu bewegen scheint“<sup>50</sup>. Daher geht die Autorin hierbei von einer beobachtenden Kamera aus. Diese Kameraführung bezweckt, dass der Betrachter alles zu sehen bekommt, was die Figur im Film macht oder sieht. Darüber hinaus werden nur Informationen zu den Charakteren selbst oder zu den Handlungsorten gegeben. Es handelt sich hierbei deshalb um die Spannungserzeugung durch eine Surprise, weil der Zuschauer exakt so viel weiß wie die Protagonisten.<sup>51</sup>

Die gleiche Technik zur Spannungserzeugung wird auch bei dem schwedischen Film angewandt, jedoch geht er noch etwas weiter und verwendet zusätzlich subjektive Kamerabewegungen (Point-Of-View-Shots), die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, man sehe das Geschehen durch die Augen der Protagonisten. Dies schafft eine nähere Verbindung des Betrachters zu dem Geschehen und erfüllt damit wortwörtlich eine wichtige Eigenschaft des Thrillers: „Ein Thriller ist ein Film, der sich konsequent in die Perspektive des Opfers der Intrige stellt“.<sup>52</sup>

### 5.3.2. Einstellungsgröße

Auffällig ist beim Vergleich der beiden Szenen in und vor dem Gerichtsgebäude, dass Fincher in seiner Darstellung nur bis in die Halbnähe an die Figuren heran geht, während Oplev mehrfach die Figuren in der Nahaufnahme zeigt und sich dabei stärker auf deren Mimik konzentriert. Diese unterschiedliche Wahl der Einstellungsgröße ist maßgeblich für die beiden Filme. In diesem Kapitel wird auf diese Unterschiede eingegangen und im Einzelnen erläutert.

---

<sup>47</sup> Vgl. Fincher (2011): 2:00:19 – 2:01:00.

<sup>48</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:33:14 – 1:33:56.

<sup>49</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:48:52 – 1:49:39.

<sup>50</sup> Keutzer; Lauritz u.a. (2014): S. 20.

<sup>51</sup> Vgl. film-lexikon.de (Hrsg.) (o.A.).

<sup>52</sup> Koebner; Wulff (2013): S. 10.

Nahe Einstellungsgrößen werden im amerikanischen Film hauptsächlich dann eingesetzt, wenn in den Dialogen bei Schuss-Gegenschuss-Situationen emotionale Themen aufkommen, wie z.B. wenn Mikael beim Essen bei Martin zu Hause das Thema Harriet anspricht.<sup>53</sup> Vorher noch in der Halbnahen dargestellt, wechselt das Bild nun zwischen einer Nahen auf Martin und einem nahen Gegenschuss auf Mikael, während Martin von Harriet erzählt.

Die Großaufnahme setzt Fincher meistens nur am Höhepunkt einer Szene ein. Beispielsweise, wenn Lisbeth zum ersten Mal von Bjurman in seinem Büro missbraucht wird. Kongruent zum Anstieg der Spannung wird hier auch die Einstellungsgröße verkleinert, bis der Fokus auf Bjurmans Hand gerichtet ist, die in der Großaufnahme Lisbeths Kopf zu ihm ranziert.<sup>54</sup> Ebenfalls wird in nähere Einstellungen gewechselt, wenn Mikael gefesselt und aufgehängt zusätzlich von Martin eine Plastiktüte über den Kopf gezogen bekommt.<sup>55</sup> Während Mikael keine Luft mehr bekommt, sieht der Betrachter sein Gesicht groß im Bild und seine Atemversuche werden in Detail-Aufnahmen von seinem Mund und der sich aufblasenden oder zusammenziehenden Tüte dargestellt (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1 - Verblendung 2011 (1:58:33)

Dadurch, dass Fincher die Großaufnahmen nur an bestimmten Stellen im Film einsetzt, signalisiert er dem Betrachter, dass diese Situationen sehr wichtig für den Verlauf der Geschichte sind. Gleichzeitig wird der Szene mit Hilfe der Großaufnahme mehr „Intimität und Emotionalität“<sup>56</sup> gegeben, weil sie den Betrachter ganz nah an dem Geschehen teilhaben lässt und dieser somit die Emotionen in den Gesichtszügen der Figur deutlicher erkennen kann.

---

<sup>53</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:39:46 – 0:39:51.

<sup>54</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:45:24 – 0:45:28.

<sup>55</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:58:29 – 1:59:00.

<sup>56</sup> Keutzer; Lauritz u.a. (2014): S. 12.

Im Gegensatz zum amerikanischen Remake, nutzt der schwedische Film Nah- und Großaufnahmen häufiger und länger hintereinander. Damit zeigt er auch die Emotionen der Figuren häufiger im Bild, weshalb er nicht nur bei Dialogen, sondern auch bei Gefahrensituationen näher bei den Protagonisten bleibt. Bei Mikael's Flucht vor den Schüssen im Wald wird beispielsweise zwischen einer Nahaufnahme auf sein Gesicht und einem POV-Shot gewechselt.<sup>57</sup> Auch in der Szene, wo Mikael von Martin im Kellerraum festgehalten wird, sind ab dem Zeitpunkt, an dem Mikael am Stuhl gefesselt ist, hauptsächlich viele Nah- und Großaufnahmen hintereinander geschnitten.<sup>58</sup>

Die Surprise der Szene bleibt im Bild somit länger aufrechterhalten und der Betrachter kann im übertragenen Sinne nicht aus der Bedrohung entfliehen.

Ein weiteres Beispiel dazu zeigt die Szene, in der Lisbeth von Bjurman vergewaltigt wird<sup>59</sup>: Ihre ängstlichen und verzweifelten Blicke werden mit Großaufnahmen seitlich und frontal auf ihr Gesicht eingefangen und die Szene endet auch mit keiner offeneren Einstellung, sondern zeigt die schreiende Lisbeth in einer Großaufnahme (siehe Abbildung 2).



Abbildung 2 - Verblendung 2009 (0:52:55)

Ein weiterer großer Unterschied der beiden Filme ist die Darstellung der vergangenen Morde, die Lisbeth und Mikael bei ihren Nachforschungen in der zweiten Hälfte der Geschichte aufdecken. Während im amerikanischen Film die Mordopfer nur auf Schwarz-Weiß-Fotos gezeigt werden, die Lisbeth an ihrem Laptop kurz hintereinander durchlaufen lässt<sup>60</sup>, werden sie im schwedischen Film ausführlicher und drastischer dem Betrachter vor Augen geführt. Im amerikanischen nur in einer nahen Einstellung auf Lisbeths Laptop gezeigt (siehe Abbildung 3), wird beispielsweise im schwedischen bis ins Detail an die

---

<sup>57</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:32:56 – 1:33:32.

<sup>58</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:49:54 – 1:50:32.

<sup>59</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:52:20 – 0:52:56.

<sup>60</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:21:09 – 1:22:25.

Fotos, die auch teilweise in Farbe sind, herangegangen.<sup>61</sup> Blutverschmierte und geschändete Körperteile werden in Großaufnahme von Kamerafahrten eingefangen (siehe Abbildung 4).<sup>62</sup> Dem Zuschauer wird somit die Grausamkeit der Morde regelrecht offengelegt.

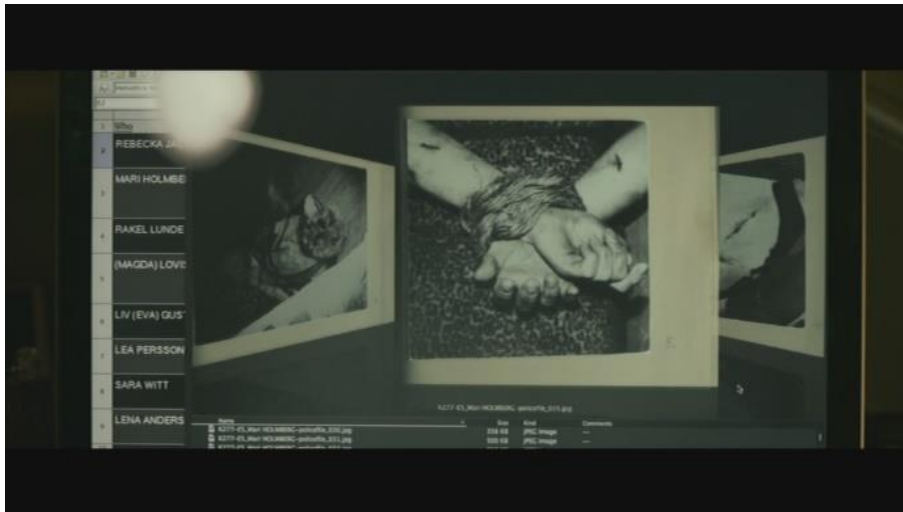


Abbildung 3 - Verblendung 2011 (1:21:18)



Abbildung 4 - Verblendung 2009 (1:16:55)

Ein Aspekt, auf den später im Kapitel 5.3.6. Farbgebung noch näher eingegangen wird, sind die vielen Rückblenden der beiden Filme, auf die beispielsweise zurückgegriffen wird, um Mikaels, Lisbeths und Henriks Erinnerungen zu zeigen. Im Gegensatz zum amerikanischen Thriller, in dem die Rückblenden relativ plötzlich in den Film eingespielt werden, nimmt der schwedische Thriller sich die Zeit, den Betrachter auf die Innenperspektive der Figuren vorzubereiten. Großaufnahmen von dem Gesicht des betroffenen Charakters und der Gegenschuss auf ein Foto, einen Gegenstand oder einen Ort signalisieren dem

<sup>61</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:18:32 – 1:18:52.

<sup>62</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:16:48 – 1:17:07.



Zuschauer schon vor der eigentlichen Rückblende, worum es sich darin ungefähr handeln wird.<sup>63</sup>

Ein weiterer Punkt, der beim Betrachten der verschiedenen Einstellungsgrößen nicht außer Acht gelassen werden sollte, ist das Medium, auf dem die beiden Filme jeweils ursprünglich veröffentlicht wurden.

„Fernsehen ist ein Medium, auf das man ‚draufsieht‘, Kino dagegen ein Medium, in das man ‚hineinblickt‘.“<sup>64</sup> Was Walter Murch damit meint, ist, dass der Betrachter auf dem meist kleinen Fernseh Bildschirm die Bilder viel kleiner und ungenauer sieht, als auf einer großen Kinoleinwand.

Da die schwedische Erstverfilmung von *Verblendung* ursprünglich nur im Fernsehen ausgestrahlt werden sollte, es dann aber doch noch in gekürzter Form „ins Kino schaffte“<sup>65</sup>, wurden die Einstellungsgrößen vermutlich vorwiegend für das Medium Fernsehen ausgewählt. In den nahen Einstellungen können die Emotionen und Gegenstände auch auf den kleinen Bildschirmen für den Zuschauer gut erkennbar dargestellt werden.

Die amerikanische Produktion konnte hingegen auf totalere Einstellungen setzen, da auf der Kinoleinwand die Bilder viel größer dargestellt werden und der Zuschauer dadurch trotzdem alle Details des Bildes gut erkennen kann.

Auf Walter Murch zurückkommend, ist der schwedische Film dafür produziert worden, dass das ganze Bild auf einmal betrachtet werden kann, während der amerikanische Film darauf setzt, dass auf der großen Leinwand einzelne Bildteile separat betrachtet werden können.

### 5.3.3. Perspektive (Kameraposition)

Die Perspektiven des amerikanischen Remakes sind im Vergleich zur schwedischen Erstverfilmung abwechslungsreicher und den jeweiligen Situationen angepasst. Die Perspektiven in der skandinavischen Version von *Verblendung* sind hingegen in den meisten Szenen in der Normalsicht und nur manchmal leicht auf- oder untersichtig. Dabei richtet sich die Kameraposition des schwedischen Films an der Kopfhöhe der Figuren an, um aus ihrer Perspektive dem Betrachter die Situation zu zeigen. Dies kann nicht nur in der in Kapitel 5.3.1. Kameraführung ausführlich beschriebenen Szene vor dem Gerichtsgebäude beobachtet werden, sondern z.B. auch, wenn Lisbeth von Bjurman das erste Mal in seinem Büro missbraucht wird. Da Lisbeth in der Szene auf einem Stuhl sitzt und Bjurman

---

<sup>63</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:29:20 – 0:29:39.

<sup>64</sup> Murch, Walter (2004): Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage, 2.Auflage, Berlin: Alexander Verlag, S. 115.

<sup>65</sup> Bengsch, Wulf (2012): Review: Verblendung (Film), <https://medienjournal-blog.de/2012/01/verblendung-film/> (18.06.2018).

steht, werden auch die Kameraperspektiven an den Höhenunterschied angepasst, so dass Lisbeth übersichtlich und Bjurman untersichtig gezeigt wird.<sup>66</sup>

Bei dem amerikanischen Film werden hingegen extreme Perspektiven wie Top Shots und verkantete Blickwinkel verwendet, um in verschiedenen Situationen die dort dargestellten Emotionen zu unterstützen und dem Zuschauer einen „subjektiven Blickwinkel“<sup>67</sup> auf die Szene zu zeigen.

Ein Beispiel für einen verkanteten Blickwinkel enthält die Anfangsszene des amerikanischen Films, in der Henrik von hinten in seinem Büro stehend gezeigt wird, während er mit Morell telefoniert. Die Kamera befindet sich, wie in der Abbildung 5 zu sehen ist, schräg oberhalb seines Kopfes, wodurch zunächst der Bilderrahmen auf seinem Schreibtisch von seiner Hand verdeckt wird. Dem Zuschauer wird daher zunächst nur durch die Schiefelage des Bildes vermittelt, dass etwas in dieser Szene der gezeigten Figur ein un gutes Gefühl bereitet.<sup>68</sup>



Abbildung 5 - Verblendung 2011 (0:00:28)

Der Top-Shot wird im Remake beispielsweise in der Szene von Bjurmans erstem Missbrauch an Lisbeth verwendet. Statt die Figuren aus der Sicht aufeinander zu zeigen, wird in der amerikanischen Fassung Bjurmans genießerischer Blick durch einen Top Shot deutlich befremdlicher dargestellt (siehe Abbildung 6).<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:41:17 – 0:41:59.

<sup>67</sup> Keutzer; Lauritz u.a. (2014): S. 14.

<sup>68</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:00:28 – 0:00:33.

<sup>69</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:45:36 – 0:45:41.



Abbildung 6 - Verblendung 2011 (0:45:38)

Eine ebenfalls unnatürliche Sichtweise wird gezeigt, während Lisbeth auf dem Boden in ihrer Wohnung sitzt und ihre Rache an Bjurman schmiedet. Nach einer Fahrt von hinten an Lisbeth heran und über ihren Kopf hinweg, macht die Kamera auf dem Kopf stehend vor Lisbeth halt (siehe Abbildung 7). Dadurch werden Lisbeths Rachegeanken verstärkt dargestellt.<sup>70</sup>



Abbildung 7 - Verblendung 2011 (0:46:19)

Als Lisbeth nach der Vergewaltigung durch Bjurman nach Hause zurückkehrt, duscht sie sich in der Badewanne ab. Der Betrachter sieht dabei ein Bild, das zunächst mit normaler Perspektive in einem Hochkant-Format aufgenommen worden sein muss und danach um 90° gedreht worden ist (siehe Abbildung 8). Dadurch wirkt das Bild unnormal auf den Zuschauer und verstärkt die schmerzhaften Gefühle von Lisbeth.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:46:10 – 0:46:21.

<sup>71</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:54:42 – 0:54:43.



Abbildung 8 - Verblendung 2011 (0:54:42)

In beiden Thrillern sind Aufnahmen aus Überwachungskameras oder aus der Perspektive einer möglichen Überwachungskamera eingesetzt worden. Die Aufnahmen nehmen die Figuren in den Szenen beispielsweise aus der oberen Zimmerecke aus auf. Im amerikanischen Film geschieht dies in der Szene, in der Lisbeth vergewaltigt wird<sup>72</sup> (siehe Abbildung 9), im schwedischen Film wird hingegen beispielsweise die Szene, in der Lisbeth sich gewaltsam an Bjurman rächt<sup>73</sup> (siehe Abbildung 10), mit Hilfe dieses Stilmittels eingefangen. Außerdem sind deutlich erkennbare Überwachungskamera-Aufnahmen an den Stellen der beiden Filme verwendet worden, in denen Lisbeth zum Schutz vor Einbrechern die Kameras von Milton Security in Mikael's Hütte anbringt.<sup>74</sup>



Abbildung 9 - Verblendung 2011 (0:51:39)

---

<sup>72</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:51:39 – 0:51:41.

<sup>73</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:59:02 – 0:59:06.

<sup>74</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:35:23 – 1:35:54 mit Fincher, 2011: 1:31:24 – 1:32:07.



Abbildung 10 - Verblendung 2009 (0:59:04)

Eine weitere Situation im amerikanischen Remake stellt die Szene dar, in der Martin seine ausgeführten Gewalttaten gegenüber Mikael selbst mit einer auf einem Stativ stehenden Kamera aufnimmt. Dort wird als Schnittbild genau diese Kameraeinstellung verwendet und ebenfalls der Monitor dieser Kamera des Öfteren gezeigt.<sup>75</sup>

Auffallend im amerikanischen Film ist, dass in vielen Situationen die Figuren von hinten gezeigt werden: Lisbeth, wenn sie das erste Mal bei Milton Security durch die Gänge läuft und Frode und Armansky, die sich währenddessen über Lisbeth unterhalten.<sup>76</sup> Zudem ist es des Öfteren zu sehen, dass die Figuren sich in diesen Perspektiven dann halb zur Kamera hin umdrehen, wie es in der Szene der Fall ist, als Mikael am Schreibtisch seine Kündigung verfasst und gleichzeitig mit Erika über seinen Ausstieg aus Millennium redet. Dabei dreht er sich von seinem Laptop weg zu Erika und der neben ihr positionierten Kamera hin um.<sup>77</sup>

Wie im Kapitel 5.3.1. Kameraführung bereits an verschiedenen Beispielen erläutert, wird im Gegensatz zu der Sicht von hinten auf eine Figur im schwedischen Film mehrfach der POV-Shot eingesetzt. Die Perspektive der Protagonisten einzunehmen schafft damit beim Betrachter eine subjektivere Sicht auf das Geschehen und lässt ihn stärker an der Gefahr in der jeweiligen Szene teilhaben.

Beim amerikanischen Film sind direkte POV-Shots nicht zu finden, jedoch sind vereinzelte Kamera-Fahrten zu sehen, die die Bewegung einer Figur aufnehmen und damit wie diese Figur auf etwas zu fahren. Als Mikael seine Sachen bei Millennium ausräumt und dabei auf Erika trifft, ist die Bewegung von Mikael auf Erika zu, beispielsweise von Mikael's Posi-

---

<sup>75</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:56:09 – 1:56:11.

<sup>76</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:06:23 – 0:07:09.

<sup>77</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:12:44 – 0:13:04.

tion aus aufgenommen, etwa auf Höhe seiner Hüfte.<sup>78</sup> In einer anderen Szene fährt das Auto von Frode auf das Anwesen von Henrik zu und dabei wird eine Fahrt aus der Position der Motorhaube gezeigt.<sup>79</sup>

Ein gestalterischer Unterschied, der dem amerikanischen Film in zwei Situationen der Geschichte eine stärkere Surprise verschafft als dem schwedischen, ist das Zeigen von geschlossenen Türen: sowohl bevor Lisbeth in Bjurmans Schlafzimmer vergewaltigt wird<sup>80</sup>, als auch bevor Mikael in Martins Kellerraum geführt wird.<sup>81</sup> Beides lässt dem Zuschauer Freiraum für Fantasien darüber, was hinter der Tür alles auf den Protagonisten warten könnte.

Aus diesen Untersuchungen ist zu schließen, dass sich die Kamera im amerikanischen Remake hauptsächlich in einer beobachtenden Perspektive befindet. Dabei nimmt sie die Emotionen der Figuren auf und setzt sie mit Hilfe von extremen Kamerawinkeln um. Im Gegensatz dazu versetzt die schwedische Kameraposition den Betrachter in subjektive Perspektiven der Figuren und erhöht damit den *Thrill* der einzelnen Szenen.

#### 5.3.4. Bildkomposition

Bezugnehmend auf den Bild-Raum, der in den verschiedenen Einstellungsgrößen kadriert wird, untersucht die Verfasserin in diesem Kapitel die unterschiedlichen Bildkompositionen der beiden Verfilmungen.

Wie im Kapitel 5.3.3. Perspektive erläutert, weist der amerikanische Film gegenüber der Erstverfilmung deutlich mehr offene Einstellungen auf, was den Figuren im Film einen größeren Handlungsraum zum Agieren bietet.

Hinzukommend stellt die Verfasserin fest, dass im Remake die Bildebenen stärker bis in den Hintergrund ausgenutzt werden. Dies fällt z.B. beim Vergleich der Szenen im Konferenzraum von Milton Security auf. Im Größenvergleich sind die beiden Locations sich sehr ähnlich und haben beide in der Mitte des Raumes einen langen Tisch. Bei der schwedischen Inszenierung nimmt Oplev durch eine Über-Eck-Positionierung der Figuren jedoch nur einen kleinen Teil des Tisches in Anspruch, während Fincher die Figuren an den zwei Tischenden Platz nehmen lässt. Im schwedischen zwischen Frode und Armanski eingengt, ist Lisbeth hingegen im amerikanischen Film weit von den beiden Männern distanziert.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:23:40 – 0:23:41.

<sup>79</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:14:32 – 0:14:39.

<sup>80</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:50:55 – 0:50:58.

<sup>81</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:52:31 – 1:52:43.

<sup>82</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:07:55 – 0:10:07 mit Fincher, 2011: 0:07:15 – 0:08:53.

Damit kann die Kamera im schwedischen Film die drei Figuren zusammen in einem Bild einfangen, ohne viel Raum zeigen zu müssen (siehe Abbildung 12). Im Gegensatz dazu muss im amerikanischen Film ein großer Teil des Konferenzraumes gezeigt werden, wenn alle drei Figuren eingefangen werden sollen (siehe Abbildung 11). Dadurch wird, beispielsweise bei der Verwendung einer hinter Lisbeth positionierten Kameraeinstellung, der Bild-Raum tiefer und schafft Platz, um Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu gestalten.



Abbildung 11 - Verblendung 2011 (0:07:36)

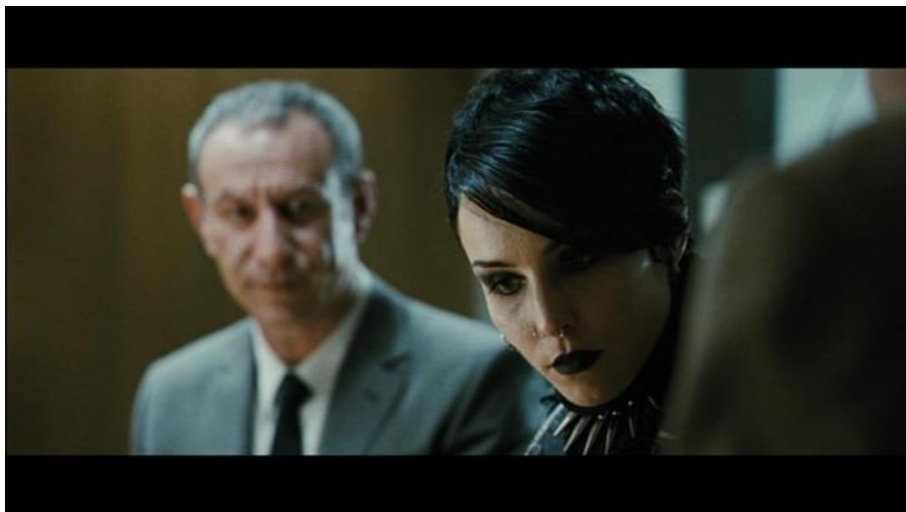


Abbildung 12 - Verblendung 2009 (0:08:39)

Eine weitere Szene, in der diese Ebenen im amerikanischen Film sehr gut genutzt werden, ist die, in der Mikael zum Essen bei Martin eingeladen ist und eine Kamerafahrt von außen die Figuren beim Betreten des Hauses begleitet (siehe Abbildung 13). Durch die großen Glasfronten kann die Kamera die Figuren bei ihrem Gang durch das Haus die meiste Zeit verfolgen, undurchsichtige Mauern und Gegenstände innerhalb des Wohnraumes schaffen aber immer wieder Ebenen, die die Figuren verdecken. So entsteht ein



Bild, das dem Betrachter sehr viel von der Location zeigt und gleichzeitig die handelnden Figuren im Blick behält.<sup>83</sup> Außerdem wird dem Zuschauer verdeutlicht, wie durchsichtig dieses Haus sein kann. Später im Film kann der Zuschauer auf diese Informationen zurückgreifen, wenn Mikael heimlich Martins Haus durchsucht. Dadurch entsteht eine Suspense bei dem Betrachter, da dieser z.B. befürchtet, dass Martin Mikael jeden Moment entdecken könnte.



Abbildung 13 - Verblendung 2011 (0:38:04)

In Abbildung 13 ist zusätzlich eine Spiegelung der Figuren in den Fenstern zu sehen, eine gestalterische Komponente, die in beiden Thriller in unterschiedlichen Szenen zum Einsatz kommt. Im amerikanischen wird die Spiegelung hauptsächlich in Zusammenhang mit Martin und seinem Haus eingesetzt. Zusätzlich zu dem gemeinsamen Essen wird beispielsweise Martin in den Außenfenstern seines Hauses gespiegelt, als er Mikael entdeckt, nachdem dieser sich heimlich in dem Haus umgesehen hat.<sup>84</sup> Weil sein Schatten neben ihm an der Fensterscheibe größer ist als er, wirkt Martin dadurch bedrohlicher auf den Zuschauer, was die Figur gleichzeitig in seinem bösen Charakter bestärkt (siehe Abbildung 14). Im schwedischen wird die Spiegelung beispielsweise eingesetzt, wenn Mikael Lisbeth besucht und im Eingangsbereich neben einem großen Wandspiegel steht.<sup>85</sup> Dadurch kommt es zu der kuriosen Einstellung, dass kurzzeitig zwei Mikael Lisbeth ansehen und sein Blick dadurch intensiver wird.

---

<sup>83</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:37:55 – 0:38:08.

<sup>84</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:48:48 – 1:49:05.

<sup>85</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:09:53 – 1:10:00.





Abbildung 14 - Verblendung 2011 (1:48:49)

Die Ebenenaufteilung durch Wände im Raum wie in Abbildung 13, wird im amerikanischen Film auch in Mikael's Hütte genutzt. Die Hütte wird z.B. durch die im Bild hineinragende Trennwand zwischen Küchen- und Wohnbereich in der Tiefe größer (siehe Abbildung 15). Zudem wird der Wohnraum hauptsächlich längs, in den Hintergrund des Bildes zulaufend, gezeigt und wirkt dadurch größer als der Wohnraum in der schwedischen Version. Dort werden die Räume hauptsächlich in der Breite gezeigt (siehe Abbildung 16), was den Raum an sich zunächst größer darstellt, aber damit die Hütte im Ganzen kompakter wirken lässt.<sup>86</sup>



Abbildung 15 - Verblendung 2011 (1:05:02)

---

<sup>86</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:05:01 – 1:05:04 mit Oplev, 2009: 1:12:21 – 1:14:27.



Abbildung 16 - Verblendung 2009 (1:13:29)

Hinzu kommt, dass die Hütte von Mikael nicht nur mit den Kameraeinstellungen unterschiedlich dargestellt wird, sondern auch die Einrichtung der Räume verschieden ausgestattet ist. In der amerikanischen Version ist die Hütte nur spärlich eingerichtet. Nur die nötigsten Utensilien und Unterlagen für die Ermittlungen, ein paar Küchenutensilien und wenige persönliche Gegenstände von Mikael sind in der Hütte verteilt. Auch die Fotos von Harriet, der Stammbaum ihrer Familie und einige Notizen sind säuberlich an einer Wand nebeneinander angebracht. Hingegen wird in der schwedischen Version zwar am Anfang des Films die Hütte leer und schäbig eingerichtet gezeigt, jedoch wird im Laufe des Films der Raum durch Ermittlungsunterlagen, Kochutensilien und persönliche Gegenstände von Mikael schnell vollgestellt und sieht, wenn Lisbeth zum ersten Mal Mikael besuchen kommt, eher unaufgeräumt aus (siehe Abbildung 16). Zusätzlich hängen die Fotos und Notizen über Harriets Fall überall verteilt an Wänden, Schränken und Fensterrahmen. Mikael's Arbeitsverhalten wird somit in den beiden Filmen gegensätzlich dargestellt. Im amerikanischen wirkt er auf den Betrachter aufgeräumt und strukturiert, wohingegen er im schwedischen Film eher unstrukturiert erscheint, was seinen kreativen Charakter als Journalist besser unterstreicht.

Ein weiterer Unterschied der beiden Hütten liegt in dem Arrangement der Ausstattungsobjekte im Raum. Im schwedischen wird durch die Anordnung eher ein flaches Bild erzeugt, wohingegen die Räume im amerikanischen Film durch die Ausstattung an Tiefe gewinnen. Die Figur im Raum erscheint durch letzteres einsam und wirkt aus der Sicht des Betrachters angreifbarer für Gefahren (siehe Abbildung 15).

Immer wieder bekommt in den beiden Thrillern auch die Positionierung der Figuren im Raum eine wichtige Funktion. Dies ist in beiden Filmen der Fall, wenn Henrik im Krankenhaus liegt und die ganze Familie Vanger und Henriks Anwalt zusammen kommen, um eine Entscheidung bezüglich seiner OP zu treffen. In beiden Versionen stößt Mikael zu

dieser Versammlung und wird von der Familie in Beschlag genommen. Wie in Abbildung 17 zu sehen ist, wurde im schwedischen Film die ganze Szenerie einmal in einer Einstellung eingefangen, wohingegen der amerikanische Film die Familie in drei Parteien aufteilt: eine Gruppe, in der Martin im Vordergrund gezeigt wird, als zweites Isabella Vanger mit ihrem Lebensgefährten und als drittes Anita alleine. Durch die separaten Sitzgelegenheiten wirken die Figuren auf den Betrachter voneinander distanziert und unterstützen damit die Tatsache, dass sie sich noch nicht auf eine Entscheidung bezüglich Henriks OP einigen konnten.<sup>87</sup>



Abbildung 17 - Verblendung 2009 (1:29:30)

Im schwedischen Film, hier spielt die Szene in Henriks Wohnzimmer, sind die wichtigsten drei Familienmitglieder (Isabella, Martin und Cecilia) in den Mittelpunkt des Bildes gestellt. Martin ist, dadurch dass er steht, am deutlichsten im Fokus, Isabella und Cecilia sitzen jeweils auf einer Seite von ihm und vertreten damit indirekt die zwei Positionen/Meinungen, die über die Weiterarbeit Mikael's an der Familienchronik innerhalb der Familie bestehen. Martin verkörpert mit seiner aufrechten Haltung außerdem eine Machtposition, die sowohl seine Funktion als Konzernleiter, als auch seine Antagonisten-Rolle, widerspiegelt. Im weiteren Verlauf der Szene werden dann auch wie im amerikanischen die drei Parteien separat gezeigt. Dadurch, dass jedoch zu Anfang einmal ein Gesamtüberblick gegeben wurde, kann der Betrachter die Standpunkte der Figuren hier schon im Voraus erahnen.<sup>88</sup>

Zusammenfassend ist festzustellen, dass der amerikanische Film eindeutiger die Ebenenstruktur des Bildes ausnutzt und zusammen mit den Ausstattungsgegenständen dem Bildraum mehr Tiefe verleiht. Im Gegensatz dazu, achtet der schwedische Film stärker

---

<sup>87</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:18:02 – 1:19:03.

<sup>88</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:27:55 – 1:29:53.

auf die Positionierung der Figuren im Raum, was dem Betrachter schneller einen Zugang zu den Charakteren verleiht.

### 5.3.5. Lichtgestaltung

Prüfend hält Henrik Vanger (Sven-Bertil Taube) den Rahmen gegen das seitlich, zwischen schweren, halb geöffneten Vorhängen hereindringende Licht, in dem Millionen feinsten Staubpartikel tanzen.<sup>89</sup>

In seinem Artikel auf dem Portal Zeit Online beschreibt Peter Henning damit eine Einstellung aus der ersten Szene des schwedischen Films.<sup>90</sup> Dabei kann man gut herauslesen, wie der schwedische Film die Sonne als natürliche Lichtquelle verwendet, um kleine Effekte in die Bilder des Films zu bringen. Durch kleine Partikel wird in der schwedischen Version von *Verblendung* für den Betrachter das Licht sichtbar gemacht. Dies geschieht nicht nur durch den im Zitat beschriebenen Staub, sondern vor allem durch künstlich erzeugten Nebel, an dem das Licht gebrochen werden kann.



Abbildung 18 - Verblendung 2009 (0:16:24)

Ein Beispiel dafür ist in Gottfrieds Hütte zu sehen, wo, durch die Partikel in der Luft, die hereinscheinenden Lichtstrahlen deutlich erkennbar sind.<sup>91</sup> Außerdem wird beispielsweise der Lichtstrahl von Henriks Filmprojektor mit diesem Effekt für den Betrachter sichtbar (siehe Abbildung 18).<sup>92</sup> Im amerikanischen Film wird dieses Stilmittel nicht eingesetzt, jedoch wird ebenfalls in den Tag-Szenen das durch die Fenster hereinfließende Licht als natürliche Lichtquelle verwendet, um die Szenerie zu beleuchten.

---

<sup>89</sup> Henning, Peter (2009): Film "Verblendung". Die elektrisierende Vivisektion eines stinkenden Familienkörpers, <https://www.zeit.de/kultur/film/2009-10/film-verblendung> (18.06.2018).

<sup>90</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:00:47 – 0:01:28.

<sup>91</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:35:29 – 0:36:04.

<sup>92</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:16:19 – 0:17:06.

Die beiden Filme haben ebenfalls gemeinsam, dass in den Nacht-Szenen in den Häusern/Wohnungen verschiedene Deckenlampen verwendet werden, um der jeweiligen Szene die nötige Helligkeit und richtige Stimmung zu verleihen. In den Szenen in Martins Wohnraum wird beispielsweise in beiden Filmen ein eher orangefarbenes Licht von den kleinen Deckenlampen abgestrahlt, was eine warme Lichtsituation schafft.<sup>93</sup> Hingegen weist sein Kellerraum in beiden Versionen eine kühle Lichtsituation auf, die von großen Deckenlampen mit bläulichem Licht hervorgerufen wird.<sup>94</sup> Dies schafft in ersterer Situation kleine Schattenbildungen, die dem Raum wohnliche Konturen/Kontraste verschafft, wohingegen die zweite Situation den Raum steril wirken lässt und es keine Möglichkeiten für die Figuren gibt im Schatten zu verschwinden.



Abbildung 19 - Verblendung 2011 (0:15:07)

Zusätzlich werden in beiden Filmen durch Tischlampen Akzente im Hintergrund eines Bildes gesetzt oder sie werden dazu verwendet, Fotos und andere Beweismittel direkt zu beleuchten, um den Fokus auf sie zu lenken. Im amerikanischen Film wird beispielsweise bei Mikael's erstem Gespräch mit Henrik der Hintergrund durch kleine Tischlampen beleuchtet, sodass zwar noch Schattenräume entstehen, die Figuren zusammen mit dem Licht vom Fenster aber gut ausgeleuchtet sind (siehe Abbildung 19). Durch das leichte Schummerlicht entsteht zusätzlich eine gemütliche, aber mysteriöse, zu den Erzählungen von Henrik über Harriet passende Stimmung.<sup>95</sup> Im schwedischen Film wird in der Szene, wo Mikael noch spät abends über Harriets Fall brütet, der Raum nur durch zwei Schreibtischlampen punktuell beleuchtet (siehe Abbildung 20). Eine ist auf den Schreibtisch gerichtet und die zweite auf die gegenüberliegende Wand mit den Beweisfotos. Dadurch

---

<sup>93</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:47:06 – 0:48:33 mit Fincher, 2011: 0:37:44 – 0:39:55.

<sup>94</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:48:52 – 1:51:28 mit Fincher, 2011: 1:53:05 – 1:54:57.

<sup>95</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:15:00 – 0:16:06.

entstehen viele Schattenräume, die eine gewisse Spannung erzeugen und Mikael's Fokus auf die Ermittlungen unterstützen.<sup>96</sup>



Abbildung 20 - Verblendung 2009 (1:05:47)

Beide Filme weisen viele Hell-Dunkel-Kontraste auf. Der schwedische Film wirkt jedoch insgesamt heller, da er zusätzlich in einigen Szenen auf überbelichtete Einstellungen setzt. So sind beispielsweise die Rückblenden zu den Erinnerungen von Mikael an Harriet sehr entsättigt und mit gleißendem Sonnenschein dargestellt. Damit wirkt die Szenerie auf den Betrachter unwirklich und wie aus einer Traumsequenz entsprungen. Dieser Aspekt wird in Kapitel 5.3.6. Farbgebung noch ausführlicher erläutert.

Während der schwedische Film zwischen Low-Key-Stil und High-Key-Stil wechselt, bleibt der amerikanische Film permanent im Low-Key-Stil. Die dadurch entstehenden Schatten werden deutlich betont und erzählerisch eingesetzt.

Beispielsweise wird die Szene, in der Mikael von Martin die Treppe zum Kellerraum hinuntergeführt wird, ausschließlich durch die offene Tür am oberen Ende beleuchtet (siehe Abbildung 21). Dadurch werden Mikael und Martin nur als Silhouetten dargestellt.<sup>97</sup> Eine ähnliche Darstellung hat Fincher schon vorher in seinem Film Zodiac verwendet, womit diese Szene eine direkte Nachahmung ist.<sup>98</sup> Durch diese Darstellung bekommt die Szenerie einen bedrohlichen Charakter.

---

<sup>96</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:05:46 – 1:05:58.

<sup>97</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:52:11 – 1:52:17.

<sup>98</sup> Vgl. Horn, Christian (o.A.): Verblendung 2011. David Finchers zweiter "Zodiac" – Ein Remake als Einverleibung, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/verblendung-2011> (18.06.2018).





Abbildung 21 - Verblendung 2011 (1:52:12)

Beide Lichtkonzepte entsprechen trotz ihrer natürlichen Lichtquellen nicht ausschließlich den normalen Lichtsituationen, wie der Betrachter sie in seinem Alltag gewohnt ist, sondern erinnern mit ihren unter- oder überbelichteten Situationen eher an einen Traum. Damit weisen beide Filme eine wichtige Eigenschaft des Genres auf, nämlich, dass der Thriller „nach der Struktur von Alpträumen“<sup>99</sup> funktioniert. Sie wirken somit nicht ganz real, werden aber, weil dem Menschen die Struktur von Träumen bekannt ist, als natürlich wahrgenommen.

### 5.3.6. Farbgebung

Wie im vorherigen Kapitel an Hand von Martins Haus erläutert, sind in beiden Thrillern mit Hilfe der Lichtsituationen Kalt-Warm-Kontraste zwischen den einzelnen Szenen gesetzt worden.

Im amerikanischen Film werden diese Kontraste je nach Szene an die Tageszeit, an die Umgebung (draußen oder drinnen) oder an die Stimmung zwischen einzelnen Figuren angepasst. Dadurch wird auch die Farbgebung je nach Situation unterschiedlich gestaltet.

Am Tag werden zusätzlich zur natürlichen Lichtgestaltung hauptsächlich blaue und weiße Farbtöne verwendet, was die Landschaft und auch die Räume kühler und aufgeräumter wirken lässt. Dies sieht man vor allem in den Szenen, wo Mikael in der schwedischen Winterlandschaft steht (siehe Abbildung 22) oder wenn Lisbeth bei Milton Security ist (siehe Abbildung 23).

---

<sup>99</sup> Seesslen (2013): S.23.



Abbildung 22 - Verblendung 2011 (0:26:40)

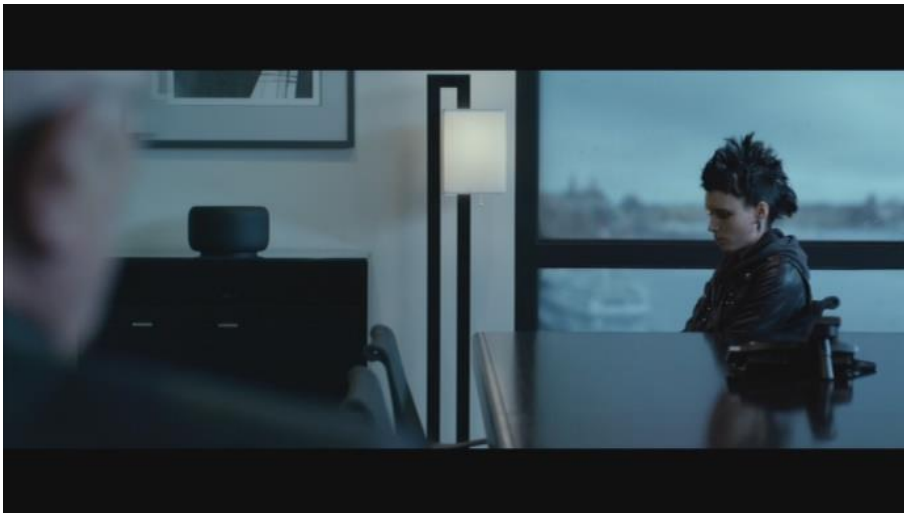


Abbildung 23 - Verblendung 2011 (0:07:33)

In der Nacht ändert sich die Farbgebung durch das künstliche Licht in Gelb- und Grüntöne. In den Szenen, wo Lisbeth abends bei Bjurman in seinem Büro oder bei ihm zu Hause ist und wenn Mikael bei Martin zum Essen eingeladen ist, wird diese warme Lichtsituation zusätzlich durch die vorwiegend hellbraune Einrichtung gut unterstützt (siehe Abbildung 24). In den Außenszenen wird die Farbgebung von den Straßenlaternen verstärkt (siehe Abbildung 25).





Abbildung 24 - Verblendung 2011 (0:39:52)

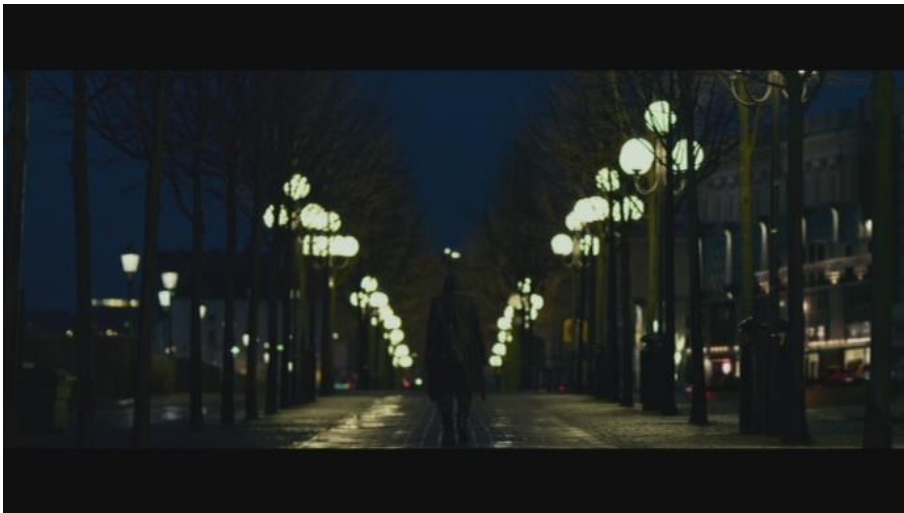


Abbildung 25 - Verblendung 2011 (0:54:09)

Abweichend von diesem Muster wird die Szene, in der Mikael von Martin im Kellerraum misshandelt wird, kühl dargestellt, obwohl sie in der Nacht stattfindet. Die großen Deckenlampen geben künstlich erzeugtes, bläuliches Licht wieder und der Raum ist hauptsächlich in Weiß gehalten, womit das gefühllose Vorgehen von Martin unterstrichen wird.

Im schwedischen Film wird die Farbgebung hingegen nicht nur von Zeit- oder Ortsfaktoren beeinflusst, sondern passt sich hauptsächlich den beiden Protagonisten an. Dadurch werden die beiden Handlungsstränge bis zur Hälfte des Films gut voneinander getrennt und ab dem Zusammentreffen von Lisbeth und Mikael ebenfalls durch die Farbgebung zusammengeführt.



Abbildung 26 - Verblendung 2009 (0:15:18)

Dabei wird Mikael's Erzählperspektive in weiß-bläulichen Farbtönen gehalten, was gut zu erkennen ist, wenn Mikael mit Henrik über Harriet spricht (siehe Abbildung 26) und ebenso, wenn er durch die Straßen von Hedestad läuft. Die Landschaft und die Häuser wirken in diesen Szenen etwas trist, was auch den zunächst unlösbaren Harriet-Fall verkörpert.

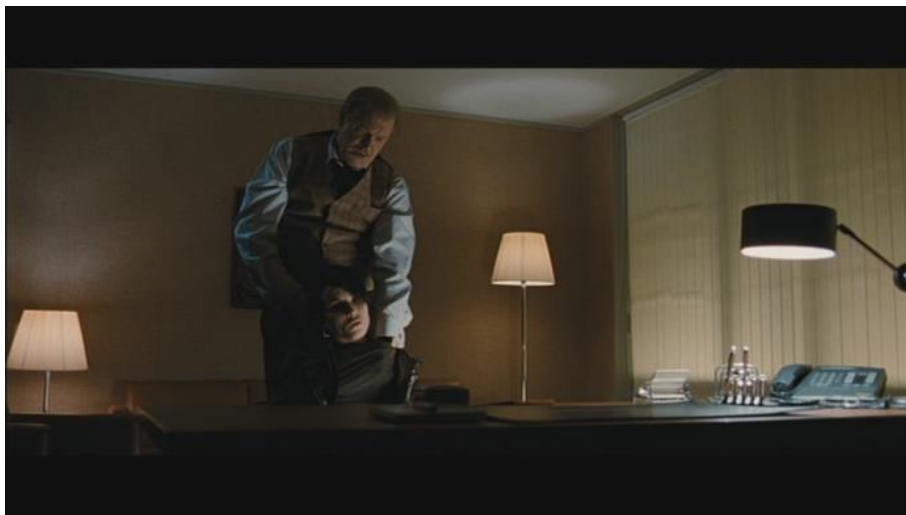


Abbildung 27 - Verblendung 2009 (0:41:38)

Lisbeth's Erzählstrang ist in wärmeren Farben gehalten. Die gelb-grünlich mit brauner Einrichtung gemischte Farbgebung wirkt auf den Betrachter zunächst einladend, aber je grausamer die Geschichte um Lisbeth wird, desto grünlicher wird die Farbgebung (siehe Abbildung 27), was eine vergiftete Stimmung erzeugt und ein Unbehagen beim Zuschauer auslöst.



Abbildung 28 - Verblendung 2009 (1:10:17)



Abbildung 29 - Verblendung 2009 (1:10:37)

Ab dem Zeitpunkt, wo die beiden Protagonisten aufeinandertreffen, werden die beiden Farbgebungen miteinander vermischt. Dies ist gut zu erkennen, da zunächst bei dem ersten Zusammentreffen noch beide Charaktere in ihrer eigenen Farbgebung dargestellt werden (siehe Abbildung 28 und 29), aber sobald Lisbeth bei Mikael in der Hütte auftaucht, sind die Farbtöne relativ neutral gehalten, was bedeutet, dass ein gemischtes Farbspektrum gewählt wurde (siehe Abbildung 30).<sup>100</sup>



Abbildung 30 - Verblendung 2009 (1:12:22)

Einen großen Unterschied zueinander weisen die beiden Filme in den Rückblenden auf. Der amerikanische Film verleiht den Rückblenden auf Harriets Geschichte einen gelblichen „sepia“ Farbton (siehe Abbildung 31). Dadurch werden die Szenen deutlich von der eigentlichen Erzählung abgegrenzt und verdeutlichen durch ihre „alte“ Aufmachung, dass die Rückblenden etwas Vergangenes zeigen sollen.

---

<sup>100</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:10:06 – 1:11:42 und 1:11:43 – 1:12:37.



Abbildung 31 - Verblendung 2011 (0:16:37)

Der schwedische Film stellt hingegen die Erinnerungen von Mikael und Lisbeth an ihre Vergangenheit mit entsättigten und überbelichteten Bildern dar (siehe Abbildung 32). Wie im Kapitel 5.3.5. Lichtgestaltung bereits beschrieben, erhalten die Rückblenden damit einen traum-ähnlichen Charakter. Somit wird verdeutlicht, dass es sich um verblasste Erinnerungen handelt und es wird wie im amerikanischen eine Abgrenzung zu der eigentlichen Handlung geschaffen.



Abbildung 32 - Verblendung 2009 (0:39:04)

Vergleichend betrachtet unterstützen die Lichtgestaltung und die Farbgebung somit in beiden Filmen die narrative Struktur. Der amerikanische Film ist dabei auf die Auseinanderhaltung von Tag- und Nacht-Szenen, sowie die unterschiedlichen Umgebungen bedacht, wohingegen der schwedische Film vorwiegend die unterschiedlichen Erzählperspektiven unterstreicht.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Keutzer; Lauritz u.a. (2014): S. 72.

### 5.3.7. Fazit – visuelle Gestaltung

Zusammenfassend gleichen sich die beiden Verfilmungen in einer kaum statischen, beobachtenden Kameraführung, deren Bilder mit starken Kalt-Warm- und Hell-Dunkel-Kontrasten ausgezeichnet sind. Die visuellen Unterschiede in der Gestaltung der beiden Filme liegen vor allem in der Intensivierung der Szenerie.

Im amerikanischen Film werden durch aufwändige Kamerafahrten und die Wahl extremer Perspektiven die Emotionen und die Spannung im Bild gesteigert. Der große Handlungsraum, der durch die Ebenen-Strukturierung und offene Einstellungen erreicht wird, distanziiert die Figuren voneinander und lässt die Räume sehr steril wirken. Mit dem Low-Key-Lichtstil, der sich durch den gesamten Film zieht, werden darin Schattenräume geschaffen, die maßgeblich zur Surprise beitragen. Insgesamt bleibt der Betrachter jedoch distanzierter von dem Geschehen, was die Bilder der grausamen Handlungen harmloser wirken lässt.

Mit seinen vielen Nah- und Großaufnahmen und engeren Handlungsräumen zwingt der schwedische Film hingegen den Betrachter dazu sich die grausamen Handlungen genau anzusehen. Subjektive Perspektiven und eine Kameraführung, die die Bewegungen der Figuren imitiert, helfen dem Zuschauer zusätzlich sich in die Situationen hineinzusetzen. Für eine klare Strukturierung der Erzählstränge und auch deren spätere Zusammenführung sorgt die unterschiedliche Farbgebung, die auch die jeweilige Stimmung unterstützt.

Eine detaillierte Gegenüberstellung der wichtigsten visuellen Unterschiede zwischen den beiden Verfilmungen ist im Anhang in Tabelle 1 aufgeführt.

### 5.4. Auditive Gestaltung - Musik und Sounddesign

Die Auditive Gestaltung der beiden Filme nimmt im Bereich der Musik vor allem beim amerikanischen Remake eine wichtige Rolle ein. Der amerikanische Film ist dabei hauptsächlich von meist dissonant klingender Klavier- und Glockenspielmusik geprägt, die in den meisten Szenen von einem unangenehmen Dröhnen begleitet wird. An ein paar Stellen werden außerdem bekannte Lieder eingespielt. Der schwedische Film setzt hingegen vor allem langsame und klagende Streich- und Blasmusik ein, die von dumpfen Trommeln begleitet werden. Im Spiel mit Geräuschen setzen beide Filme unterschiedliche Prioritäten, wobei die schwedische Originalverfilmung insgesamt unterschwelliger und natürlicher bleibt, während der amerikanische Film einzelne Geräusche überspitzt hervorhebt. In den folgenden Kapiteln wird die auditive Gestaltung der beiden Filme an Hand von ausschlaggebenden Sequenzen genauer analysiert und miteinander verglichen.



### 5.4.1. Rahmende Musikeinsätze – Titelsequenz und Abspann

Ein großer Unterschied ist gleich zu Beginn der beiden Filme festzustellen. Im Gegensatz zum schwedischen Film weist der amerikanische gleich nach der Einleitung in den Fall Harriet eine aufwändig konstruierte Titelsequenz auf.

Zu Trent Reznors und Karen O.'s noisigem Cover von Led Zeppelins ‚Immigrant Song‘ fließen da pechschwarze Flüssigkeiten wie Teer, Öl und Lack ineinander, formen die Gesichter der Protagonisten und zerstäuben wieder im Schlag des Beats – aus der Schwärze gerinnen Gestalten, gleichsam wie Erinnerungen, geformt aus bis zum Bersten verdichtetem Vergessen.<sup>102</sup>

Das Intro schafft bildlich einen drastischen, aber sehr symbolischen Eindruck davon, worum es in dem Film geht. Durch das gecoverte Lied wird einerseits die grobe Gewaltausübung durch die in der Musik enthaltenen Schreie unterstützt, gleichzeitig drückt das Lied eine Stärke und Gegenwehr aus, die den rebellischen Charakter von Lisbeth Salander widerspiegelt. Was der amerikanische Filmtitel *The Girl with the Dragon Tattoo* schon erahnen lässt, wird hier somit auch noch einmal deutlich: in der amerikanischen Verfilmung wird der Fokus stärker auf die weibliche Hauptfigur gelegt.<sup>103</sup>

Im Vergleich dazu wird nach der einleitenden Szene im schwedischen Film zwar auch eine Sequenz gezeigt, die mit Lisbeths Handlungsstrang beginnt, jedoch werden hier die Vorspann-Titel lediglich eingespielt, während gezeigt wird, wie Lisbeth schnellen Schrittes durch den Bahnhof und die Straße entlang zur Gerichtsverhandlung von Mikael geht. Die Musik dabei ist von dumpfen Streichern geprägt, die eine spannungsgeladene Stimmung erzeugen. Zusätzlich sind zunächst bei Lisbeth hellere, schnelle Streicher dazu gemischt, um ihre Schrittgeschwindigkeit in den auditiven Bereich aufzunehmen, die danach in den Stakkato-Stil wechseln, was die Erwartungshaltung im Gerichtssaal unterstützt.<sup>104</sup>

Gegenüberstellend erzählt die Musik in der amerikanischen Titelsequenz somit eine eigene Geschichte, während im schwedischen eine Bewegung illustriert und eine Stimmung erschaffen wird, um das Bild zu unterstützen.

Gleichbedeutend mit der Titelsequenz ist der Abspann eines Films, der vor allem mit der Musik die Stimmung der letzten Szene aufgreifen und den Zuschauer im Idealfall noch eine kurze Zeit fesseln soll.

Der amerikanische Film endet mit der Szene, in der Lisbeth traurig mit ihrem Motorrad in die nächtliche Stadt davon fährt. Die langsame und plänkelnde Klaviermusik, die dabei zu

---

<sup>102</sup> Klinger, Nino (2011): Verblendung – Kritik. Geschichten aus dem europäischen Winter. <https://www.critic.de/film/verblendung-2720/> (16.06.2018).

<sup>103</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:00:51 – 0:03:20.

<sup>104</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:01:48 – 0:02:37.

hören ist, wird zunächst im Abspann fortgeführt und wechselt danach in ein trauriges Lied mit Gesang. Es ist ein Cover von Bryan Ferrys Lied *Is Your Love Strong Enough?*, der die im Film angedeutete Liebesbeziehung zwischen Lisbeth und Mikael aufgreift und hinterfragt. Auch hier wird wieder deutlich, dass der amerikanische Film hauptsächlich die Geschichte von Lisbeth widerspiegeln möchte, denn die Frage in dem Abspann-Lied ist eindeutig an sie gerichtet.<sup>105</sup>

Im Abspann des schwedischen Films wird die Melodie der Titelsequenz wieder aufgegriffen und zunächst mit einem leichten Beat und dumpfen Pauken und schließlich mit Bläsern und einem Bass in der Dramatik verstärkt. Das Orchester wird somit gesteigert bis zu einem Beckenschlag, mit dem dann in ein neues langsames Musikstück gewechselt wird. Während Lisbeth auf einer Uferpromenade in den Hintergrund des Bildes auf die Sonne zugeht, wird die Spannung darauf, was Lisbeth im Ausland wohl machen wird, von der Musik aufgegriffen und im Abspann sogar noch gesteigert. Dies deutet auf die Tatsache hin, dass hier ein sogenannter Cliffhanger geschaffen wird, der auf den nächsten Teil der *Millennium-Trilogie* hinweisen soll.<sup>106</sup>

In beiden Filmen wird die Handlung von der Musik gut eingerahmt, was dem Zuschauer einen guten Einstieg in die Geschichte verschafft und ihm am Ende einen Anstoß zum Nachdenken gibt.

#### 5.4.2. Illustration von Bildinhalten und Repräsentation von Erinnerungen

Einen wichtigen Teil in den beiden Thrillern nehmen die Rückblenden zu vergangenen Ereignissen ein. Im amerikanischen Film werden die Erinnerungen von Harriet, wie sie ihren Vater umbringt, die Erinnerungen von Henrik an die Ereignisse von dem Tag, an dem Harriet verschwunden ist und die Aufzeichnungen der Polizeiermittlungen an den Tagen danach in Rückblenden dargestellt. Im schwedischen Film werden ebenfalls Harriets Erinnerungen gezeigt und zusätzlich die Erinnerungen von Martin an Harriet und die Erinnerungen von Lisbeth, wie sie ihren Vater im Auto anzündet.

Im amerikanischen Film sind in den Rückblenden kaum Geräusche der dort gezeigten Szenarien zu hören, nur ab und zu sind z.B. bei den Polizeiermittlungen vereinzelt leise Stimmen zu hören, die wie aus weiter Ferne klingen.<sup>107</sup> Einzig die Musik bringt Leben in die Bilder. Sie unterstützt mit Glockenspiel-Klängen und einem unterschwelligem Dröhnen die unterschiedlichen Stimmungen und den Spannungsbogen von der Parade, über den Unfall auf der Brücke bis hin zu Harriets Verschwinden. Außerdem illustriert sie verschie-

---

<sup>105</sup> Vgl. Fincher (2011): 2:26:27 – 2:31:39.

<sup>106</sup> Vgl. Oplev(2009): 2:21:16 – 2:23:35.

<sup>107</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:31:29 – 0:33:20.

dene Bewegungen, die wichtig für die Handlung sind. In den Erinnerungen von Henrik und Harriet kommt zusätzlich eine Voice Over Stimme des jeweiligen Erinnerungsträgers hinzu, die den Verlauf der Ereignisse schildert. Dies schafft in Verbindung miteinander eine greifbare Spannung, die die Wahrnehmung des Zuschauers beeinflusst.

Im schwedischen Film sind die Geräusche in den Rückblenden hingegen sehr deutlich hervorgehoben, sodass sie durch die hinterlegte Musik gut zu hören sind: Die Stimme von Harriet und das Klimmern von Anitas Kette in Mikael's Erinnerungen<sup>108</sup>, das Anzünden eines Streichholzes und das Knistern des Feuers in Lisbeth's Erinnerungen<sup>109</sup>, der Schlag mit dem Paddel und das Plätschern von Wasser, wenn in Harriets Erinnerungen Gottfried im See untergeht.<sup>110</sup> Begleitet werden die Rückblenden im schwedischen Film je nach Situation von seichten Streichern oder einer Kombination aus sich steigernden Streichern und langsamen Bläsern. Je aufregender die Szene ist, desto kraftvoller wird auch die Musik.

Im amerikanischen Film wird der Übergang von Mikael's Erinnerung an Harriet zurück in die eigentliche Erzählung von einem "Fotoapparat-Klicken" begleitet.<sup>111</sup> Dadurch wird der Zusammenhang von dem Bild in der Rückblende zu dem Bild, wo Mikael ein Foto von Harriet aus der eben gezeigten Szene in der Hand hält, verdeutlicht. Ebenfalls werden die Fotoapparat-Geräusche verwendet, wenn die Parade in der Rückblende zu sehen ist und sowohl der Fotograf vom Hedestad-Kurier, sowie die Dame mit dem Fotoapparat, die hinter Harriet steht, gezeigt werden.<sup>112</sup> Dadurch wird dem Betrachter zusätzlich akustisch verdeutlicht, dass aus mehreren Perspektiven Fotos von der Veranstaltung gemacht wurden.

Außer in den Rückblenden, wird auch in anderen Situationen in den beiden Filmen die auditive Ebene zur unterstützenden Instanz für die gezeigten Bilder. Im amerikanischen wird beispielsweise das Geräusch von einem sich Netz suchenden Handy zusätzlich hervorgehoben, um die Szenen, in denen Mikael in Hedeby und Hedestad auf der Suche nach Empfang ist, zu verdeutlichen. Zusätzlich sind die Windgeräusche genauso präsent zu hören, während sämtliche anderen Geräusche und auch die Musik zurückgenommen wurden. Dadurch wird die trostlose Winterlandschaft, in der Mikael sich befindet, durch die auditive Gestaltung noch verstärkt.<sup>113</sup>

Im schwedischen Film wird beispielsweise Mikael's Internetrecherche nach dem Vanger Konzern und den Familienmitgliedern mit verschiedenen Geräuschen hinterlegt. Häm-

---

<sup>108</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:30:32 – 1:30:41.

<sup>109</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:19:29 – 1:19:45.

<sup>110</sup> Vgl. Oplev (2009): 2:13:51 – 2:14:07.

<sup>111</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:16:37 – 0:16:42.

<sup>112</sup> Vgl. Fincher (2011): 2:11:03 – 2:11:30.

<sup>113</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:26:40 – 0:27:17.



mernde Industriergeräusche, Nazi-Parolen und Schuss- und Bombengeräusche machen deutlich, dass die Vanger Familie „eine recht unangenehme Truppe ist“<sup>114</sup>, wie Henrik es Mikael gegenüber ausdrückt. Die Musik ist dabei wieder mit sich steigernden Streichern und Bläsern durchsetzt, die wie bei einigen Erinnerungsszenen eine unangenehme und spannungsgeladene Stimmung schafft.<sup>115</sup>

Ein weiterer Punkt, der am Anfang des Kapitels schon kurz erwähnt wurde, ist die Verwendung von Voice Over Stimmen. Diese werden nicht nur im amerikanischen bei den Rückblenden eingesetzt, sondern in beiden Filmen vor allem dann, wenn Harriets Tagebuch durchgeblättert wird oder die Bibelstellen thematisiert werden. In beiden Fällen ist es die Stimme von Harriet, die aus dem Off die Zeilen aus den Büchern zitiert und damit die Texte im übertragenen Sinne zum Leben erweckt.

### 5.4.3. Charakterisierung der Figuren und Strukturierung der Parallelmontage

Verschiedene diegetische Musiken unterstützen im amerikanischen sowie im schwedischen Film die Charakterisierung der Figuren. Im amerikanischen Film wird beispielsweise bei der Szene, in der Mikael auf der Couch liegt, weil er mit der Aufklärung von Harriets Fall nicht weiter kommt, gezeigt, wie er seinen MP3-Player anschaltet. Die bisher niedrige Geräuschkulisse wird nun von einer klassischen Musik durchdrungen. Dies betont seinen intellektuellen, nachdenklichen Charakter.<sup>116</sup>

Im schwedischen Film wird hingegen dargestellt, dass Mikael Reggae-Musik mag. Während er und Lisbeth mit dem Auto zu den verschiedenen Tatorten unterwegs sind, scheint er die im Radio laufende Reggae-Musik zu genießen, denn als Lisbeth die Musik ausschaltet, schaut er sie verwirrt an und schaltet das Radio daraufhin sofort wieder an. Die Musik unterstreicht seinen unkomplizierten, ausgeglichenen Charakter.<sup>117</sup>

In den beiden Filmen werden somit zwei unterschiedliche Seiten von Mikael hervorgehoben, wodurch im Zusammenspiel mit der im Kapitel 5.3.4. Bildkomposition erläuterten Bildgestaltung der Zuschauer Mikael im amerikanischen Film eher als einen steiferen Charakter wahrnimmt und im schwedischen Film hingegen als einen weicheren Charakter.

Anders ist es bei der diegetischen Musik im Zusammenhang mit Lisbeth. Dort setzen beide Filme auf neomodische Elektronik-Musik. Dies wird im amerikanischen Film z.B. in der Szene verdeutlicht, in der Lisbeth sich in der Disco aufhält oder in ihrer Wohnung an ih-

---

<sup>114</sup> Sven-Bertil Taube in: Oplev (2009): 0:31:18 – 0:31:22

<sup>115</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:30:22 – 0:31:17.

<sup>116</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:53:19 – 0:53:34.

<sup>117</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:15:15 – 1:15:43.

rem Laptop sitzt.<sup>118</sup> Im schwedischen Film wird diese Musik vor allem dann eingespielt, wenn sie bei ihrem IT-Kumpel zu Besuch ist und beide an ihren Computern arbeiten.<sup>119</sup> Dadurch werden in beiden Filmen ihr junger Charakter und ihr rebellisches Verhalten unterstützt.

Ebenfalls wird die Musik in beiden Filmen dazu genutzt, um Übergänge zwischen den beiden Erzählsträngen von Mikael und Lisbeth zu schaffen. Beispielsweise folgt im amerikanischen Film auf die Szene, in der Lisbeth vergewaltigt wird, eine schrille klassische Musik, die wiederum in Mikael's Hütte erklingt, der sie dort dann ausschaltet. Die Musik wechselt somit von der extradiegetischen Ebene in die diegetische Ebene. Später wird die diegetische MP3-Player-Musik von Mikael, die am Anfang dieses Kapitel beschrieben wurde, dazu verwendet, um zurück in Lisbeth's Erzählstrang zu gelangen. Die Emotionen aus der vorherigen Szene werden dabei in beiden Fällen mitgenommen, sodass der Übergang nicht abrupt erfolgt, sondern den Zuschauer langsam mitnimmt.<sup>120</sup>

Eine weitere strukturelle Eigenschaft bekommt die Musik im amerikanischen Film dadurch, dass am Anfang des Films sowohl in Lisbeth's als auch in Mikael's Szenen jeweils Weihnachtsmusik eingespielt wird. Damit wird die Gleichzeitigkeit der beiden Erzählstränge herausgestellt. Im schwedischen Film wird dies lediglich dadurch verdeutlicht, dass Mikael und Bjurman beide in ihren Gesprächen mit Frode und Lisbeth die Weihnachtstage erwähnen.

Im schwedischen Film werden die Übergänge der Parallelmontage entweder mit verschiedenen Geräuschkulissen klar voneinander getrennt, oder die Musik wechselt von einer zur nächsten Szene die Lautstärke oder die Instrumente. Im zweiten Fall bleibt die Melodie der Musik jedoch erhalten, sodass weiche Übergänge in der auditiven Ebene geschaffen werden. Diese Eigenschaft wird beispielsweise von der Szene, in der Lisbeth nach ihrer Vergewaltigung nach Hause kommt zu der Szene, in der Mikael vor seiner Foto-/Beweiswand steht und sich die Paradenfotos genauer anschaut, verwendet.<sup>121</sup> Dadurch, dass im schwedischen Film die Wechsel zwischen den Erzählsträngen jedoch deutlich seltener erfolgen als im amerikanischen Film, wird der Zuschauer hier auch bei abrupten Übergängen in Bild und Ton gut mitgenommen. Auf diese unterschiedliche Gestaltung der Parallelmontage wird im Kapitel 5.5. Montage genauer eingegangen.

---

<sup>118</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:11:15 – 1:12:06.

<sup>119</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:39:49 – 0:40:46.

<sup>120</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:52:36 – 0:53:40.

<sup>121</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:53:50 – 0:54:01.

#### 5.4.4. Steuerung der Emotionen

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, leitet sich das Wort Thriller von dem englischen Wort 'Thrill' ab, was so viel bedeutet wie „Nervenkitzel“ und „eine emotionale und körperliche Stress-Situation“ beschreibt.<sup>122</sup>

Die beiden hier thematisierten Thriller heben diesen Nervenkitzel nicht nur in der Geschichte selbst oder im Bild hervor, sondern unterstützen ihn vor allem in der Wahl der Geräuschkulisse und der Musik. Im Folgenden werden deshalb die auditiven Gestaltungen der wichtigsten Szenen aus den beiden Filmen gegenübergestellt und erläutert.

In der amerikanischen Szene, in der Lisbeth von einem Mann die Tasche geklaut wird, ist zunächst nur ein unterschwelliges Dröhnen zu hören, das sich mit den allgemeinen Bahnhofsgläuschen mischt. Sobald ihr die Tasche vom Arm gerissen wird und sie die Verfolgung aufnimmt, wird die Geräuschkulisse immer lauter und verzerrter. Lisbeths Schläge und Schreie werden darin integriert, sodass sie kaum wahrzunehmen sind. Die Geräusche steigern sich, bis Lisbeths letztes Anbrüllen ihres Gegners in das Quietschen der hereinfahrenden Bahn übergeht. Die lauten Bahnhofsgläusche halten noch eine Weile an, bis Lisbeth mit der Bahn in den Tunnel davonrauscht.<sup>123</sup>

In der gleichbedeutenden, schwedischen Szene, in der Lisbeth von einer Gruppe Männern angegriffen und in eine Schlägerei verwickelt wird, wird die Musik in den Kampfsequenzen zurückgenommen, sodass nur ein leichter Beat und leise Trommeln zu hören sind und die Kampfgeräusche in den Vordergrund treten. Die für diesen schwedischen Film üblichen Streich- und Blasmusik Klänge werden nur dann eingespielt, wenn Lisbeth sich nicht wehrt oder sie wieder zu Kräften kommen will. Somit entsteht eine realere Geräuschkulisse und die Musik dient nur zur Unterstützung der brutalen, aber auch traurigen Stimmung.<sup>124</sup>

Eine weitere wichtige Szene in Lisbeths Erzählstrang ist die, in der sie von Bjurman in seinem Schlafzimmer vergewaltigt wird. Im amerikanischen Film ist es dort hauptsächlich ein grausames Dröhnen, was die Szenerie in seiner Abscheulichkeit unterstützt. Zusammen mit Lisbeths unterdrückten Schreien, wird dem Zuschauer dadurch Lisbeths ausweglose Situation verdeutlicht.<sup>125</sup>

Die gleiche Szene wurde im schwedischen Film mit einer Musik aus dumpfer Blas- und Trommelmusik, einem unangenehmen hohen Geigenton und einem undefinierbaren Knistern unterlegt. Die Kombination steigert sich langsam und endet in einem durch einen

---

<sup>122</sup> Koebner; Wulff (2013): S. 9.

<sup>123</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:40:21 – 0:41:26.

<sup>124</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:25:24 – 0:26:18.

<sup>125</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:50:48 – 0:52:38.

Halleffekt verzerrten Schrei von Lisbeth. Die Musik überschallt nicht wie im amerikanischen die Szenerie, sondern unterstützt hier lediglich die brutalen Bilder in ihrer Grausamkeit.<sup>126</sup>

Der Erzählstrang von Mikael beinhaltet drei emotionsgeladene Szenen, die für die Handlung wichtig sind:

Die erste Szene ist die, in der Mikael im Wald angeschossen wird. Hier wird in beiden Filmen durch die Musik vor allem verdeutlicht, dass das Böse meist unerwartet eintritt, wie aus heiterem Himmel.<sup>127</sup> Im amerikanischen Film ist in der Szene zunächst keine Musik zu hören, nur verschiedene Vogellaute durchdringen die Stille. Erst nach dem ersten sehr präsenten Schussgeräusch setzt die Musik plötzlich ein. Das Zusammenspiel von waberndem Dröhnen und verzerrten Trommelgeräuschen, ähnelt einem schnell schlagenden Herzen und gibt dabei zusätzlich das Tempo von Mikael's Schrittgeschwindigkeit wieder.<sup>128</sup>

Im schwedischen Film wird die gleiche Szene hingegen mit Paukenschlägen, hoher schneller Streichmusik und sich steigender Blasmusik verstärkt. Auch hier setzt die Musik erst nach dem ersten Schuss ein, was die vorherige Stille durchdringt. Anders als im amerikanischen Film schwillt hier jedoch die Musik kontinuierlich an, während die Schüsse fallen und Mikael den Kugeln ausweicht. In den Momenten, in denen Mikael zwischen durch abwartet und sich umsieht, wird die Musik weniger und nur die Streicher bleiben erhalten. So entsteht in der schwedischen Version der Szene ein Wechselspiel, das sich der Dramatik in der Situation anpasst und erst beendet wird, wenn Mikael sicher in seiner Hütte angekommen ist.<sup>129</sup>

Eine weitere wichtige Szene im amerikanischen Film ist die, in der Mikael heimlich das Haus von Martin durchsucht. Dort wird dem Betrachter die Geräuschkulisse aus zwei verschiedenen Aufnahmestandorten dargebracht. Einmal außerhalb und einmal innerhalb von Martins Haus, womit die auditive Gestaltung den ständig zwischen Außen und Innen wechselnden Kameraperspektiven angepasst wird. Im Außenbereich ist die Geräuschkulisse von starken Windgeräuschen und dem Rauschen des Sees geprägt. Im Innenbereich wird hingegen nur ein leises Dröhnen eingespielt und zusätzlich ertönt ein Pfeifgeräusch, das signalisiert, dass irgendwo noch eine Tür einen kleinen Spalt offen steht, wo der Wind von außen eindringen kann. Erst wenn Mikael die Tür hinter sich fest verschließt, verschwindet das Pfeifen. Dadurch, dass einzig die Geräusche die Szenerie un-

---

<sup>126</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:50:40 – 0:52:56.

<sup>127</sup> Vgl. Koebner; Wulff (2013): S. 10.

<sup>128</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:30:51 – 1:32:10.

<sup>129</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:32:49 – 1:34:04.

terstützen, gewinnt die Situation an Intensität und der Fokus wird auf Mikael's Umgebung gerichtet.<sup>130</sup>

Im schwedischen Film wurde in der vergleichbaren Szene, in der Mikael das Haus von Harald durchsucht, ein schneller dumpfer Beat zur Geräuschkulisse hinzugefügt, der wahrscheinlich Mikael's Herzschlag widerspiegeln soll. Dazu ertönt vereinzelt hohe Streichmusik, wenn Mikael mit seiner Taschenlampe verschiedene Gegenstände beleuchtet und Blasmusik, wenn er auf etwas im Schatten liegendes zugeht. Damit wird die Spannung darauf, ob Mikael etwas Entscheidendes für seine Ermittlungen findet oder vorher von Harald entdeckt wird, jedes Mal aufs Neue gesteigert. In dem Moment, in dem Harald Martin mit der Flinte bedroht, ist nur noch der schnelle Beat zu hören, der dann von vereinzelt Paukenschlägen unterstützt wird. So wird jede Bewegung von Mikael, Harald oder dem dazu stoßenden Martin von der Musik begleitet. Diese nimmt erst wieder ab, wenn Martin alle Patronen aus Harald's Gewähr entfernt hat und sich somit die Situation entspannt.<sup>131</sup>

Die dritte und auch wichtigste Szene der beiden Filme ist die, in der Mikael in Martin's Kellerraum gefesselt und an einer Seilwinde hängend, mit einer Tüte über dem Kopf um Luft ringt. Im amerikanischen Film sind hierbei vor allem die Geräusche von Mikael's nachlassender Atmung hervorgehoben. Dazu kommt eine diegetische Musik, die die Szene kontrastiert und in eine noch absurdere Situation verwandelt. Das Lied *Orinoco Flow (Sail Away)* von Enya wird von Martin an seiner Musikanlage angeschaltet und schallt von da an durch den Kellerraum. Es ist nicht zu übersehen, dass Martin das schöne hochtrabende Lied sehr gerne mag, denn er wippt kurz dazu im Takt. Für den Betrachter wirkt dadurch sein Vorhaben Mikael zu vergewaltigen umso schlimmer, da der Kontrast von grausamer Brutalität und positiver Musik dem Zuschauer vermittelt, dass Martin an seinem Tun Spaß hat. Das Lied bleibt so lange präsent, bis er von Lisbeth's und Martin's Motorengeräuschen bei der Verfolgungsjagd überlagert wird.<sup>132</sup>

Im schwedischen Film wird dem Zuschauer die gleiche Szene mit einer Geräuschkulisse aus Mikael's subjektiver Wahrnehmung vermittelt. Dies beginnt damit, dass Mikael im Kellerraum aufwacht und der Betrachter, wie in Kapitel 5.3.1. Kameraführung bereits beschrieben, eine POV Perspektive von Mikael einnimmt. Dort wird die Soundebene verzerrt und hallend präsentiert, um dem Zuschauer ebenfalls die Höreindrücke des geschundenen Mikael wiederzugeben. Beides zusammen versetzt den Zuschauer in Mikael's Lage und verleiht der Szene somit mehr Emotionen. Während Mikael danach auf einem Stuhl gefesselt ist, erzählt Martin von seinen Morden und dass er Harriet nicht umgebracht hat.

---

<sup>130</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:45:35 – 1:50:05.

<sup>131</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:40:23 – 1:43:47.

<sup>132</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:55:26 – 2:00:54.

Diese Stellen im Film sind klar verständlich. Sie sind einzig mit leiser, schriller Streichermusik unterlegt, was der Situation die nötige Anspannung verleiht und gleichzeitig Mikael's geschundenen Zustand widerspiegelt. Sobald Mikael jedoch mit dem Kopf in der Schlinge hängt, wird die Geräuschkulisse und auch Martins Stimme wieder hallend und verzerrt, was dadurch bedingt ist, dass die auditive Ebene immer noch von Mikael's Wahrnehmung geprägt ist, die durch den Luftmangel langsam dahin schwindet. Diese auditive Wahrnehmung wird jedoch in dem Moment verlassen, in dem Lisbeth Martin mit einem Golfschläger trifft. Ab diesem Zeitpunkt wird in die Wahrnehmungsposition von Lisbeth gewechselt, weil auch die Kameraeinstellungen im folgenden Filmverlauf bei ihrer Figur bleiben und somit ein schneller Wechsel in visueller und auditiver Ebene geschaffen wird.<sup>133</sup>

#### 5.4.5. Fazit – auditive Gestaltung

Zusammenfassend wird die Musik in beiden Verfilmungen der Dynamik der Szenen angepasst und außerdem dazu verwendet, weichere Übergänge zwischen den Erzählsträngen zu schaffen. Diegetische Musik wird dazu eingesetzt, Figuren, im Besonderen die beiden Hauptfiguren, zu charakterisieren. Gemeinsam haben die beiden Filme außerdem die Voice-Over Stimme von Harriet bei den Szenen, in denen ihr Tagebuch gelesen wird oder die Bibelzitate behandelt werden.

Unterschiede in der auditiven Gestaltung gibt es vor allem im Sounddesign, das im amerikanischen Film deutlich überspizter gestaltet ist, im Gegensatz zum schwedischen Film, der eine nahezu natürliche Geräuschkulisse aufweist. Mit bekannten Liedern und aufwändigen Geräuschkulissen konstruiert der amerikanische Film zum Teil eine eigene Geschichte. Die Musik und die Geräusche in der schwedischen Verfilmung haben hingegen die Aufgabe, die Handlung zu unterstützen und einzelne Bildinhalte zu verdeutlichen.

Eine detaillierte Gegenüberstellung der wichtigsten auditiven Unterschiede zwischen den beiden Verfilmungen ist im Anhang in Tabelle 2 aufgeführt.

### 5.5. Montage

Bei der Montage des Thrillers haben sowohl der amerikanische als auch der schwedische Thriller die wechselnde Erzählweise der Buchvorlage aufgegriffen. Dabei sind Parallelmontagen entstanden, die den Verlauf der beiden Erzählstränge wiedergeben und die Figuren ca. ab der Hälfte der Filme zusammenbringen. Durch überwiegend harte Bildschnitte und weiche fließende Tonschnitte folgen die einzelnen Szenen harmonisch aufeinander.

---

<sup>133</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:48:51 – 1:56:27.

Das Schnitttempo ist bei beiden Filmen eher mittel gehalten und je nach Wichtigkeit an die Bewegungen innerhalb der Bilder, an herausstechende Geräusche oder an die Melodie der Musik angepasst. Jedoch ist im amerikanischen Film deutlich zu erkennen, dass nach Lisbeths Eintreffen bei Mikael in Hedeby nicht nur die Ermittlungen schneller vorankommen, sondern sich auch das Schnitttempo passend zum Spannungsanstieg bis zum Unfall von Martin kontinuierlich steigert.<sup>134</sup> Das Schnitttempo des schwedischen Films ist hingegen mit nur leichten Schwankungen relativ gleichbleibend.

Zudem wechselt der Kreuzschnitt in der amerikanischen Parallelmontage schneller zwischen den Erzählsträngen als im schwedischen Film, sodass fast auf jede Szene des einen Protagonisten eine Szene des anderen Protagonisten folgt. Die schwedische Parallelmontage wechselt hingegen meistens erst nach einer längeren, zusammenhängenden Sequenz in den anderen Erzählstrang.

### 5.5.1. Verknüpfung der Erzählstränge

Die Wechsel zwischen den Erzählperspektiven verbindet der amerikanische Film mit Hilfe von gleichbleibender Stimmung und gleicher Musik. Ein Beispiel dazu ist der Musikwechsel von Lisbeths Vergewaltigungsszene zu Mikael in seiner Hütte und wieder zurück, das bereits im Kapitel 5.4.3. erläutert wurde. Ein weiteres Beispiel ist der Übergang von der Szene, in der Mikael die Bilderabfolge von Harriet bei der Parade anschaut und feststellt, dass Harriet irgendetwas Schreckliches auf der anderen Straßenseite gesehen haben muss, zu der Szene, in der Lisbeth den von ihr tätowierten Bjurman gefesselt auf dem Boden liegend zurücklässt. Hier wird ebenfalls die spannungsgeladene Stimmung zusammen mit der Musik in die folgende Szene mitgenommen und dadurch ein Zusammenhang geschaffen.<sup>135</sup>

Im Gegensatz zu dem amerikanischen Film sind die Szenen von Mikael und Lisbeth im schwedischen Film schon von Anfang an inhaltlich enger miteinander verknüpft. Beispielsweise sitzt Lisbeth mit im Gerichtssaal bei Mikael's Verhandlung und auch bei der Szene, in der Mikael mit Erika auf der Straße vor dem Millennium-Gebäude streitet, ist Lisbeth in der Nähe und fotografiert die beiden.<sup>136</sup> So entstehen fließende Übergänge von einem Erzählstrang zum anderen. Dies zieht sich fast durch alle Wechsel der Parallelmontage, denn auch dadurch, dass Lisbeth Mikael's Laptop überwacht, wird darüber immer wieder der Inhalt als Brücke verwendet. Zudem wird im schwedischen Film ab der Hälfte des Films der auf der Literaturvorlage basierende Road-Trip zu den früheren Tatornten aufgegriffen, wohingegen der amerikanische Film die beiden Protagonisten getrennt

---

<sup>134</sup> Vgl. Bengsch (2012).

<sup>135</sup> Vgl. Fincher (2011): 1:00:58 – 1:01:25.

<sup>136</sup> Vgl. Oplev (2009): 0:05:44 – 0:05:54.

an dem Fall arbeiten lässt. Somit wird im amerikanischen Film die Parallelmontage weitergeführt, während sie im schwedischen Film für einige Zeit ganz klar unterbrochen wird. Letzteres schafft außerdem eine stärkere Bindung zwischen den beiden Charakteren. Die im amerikanischen Film zum Ende hin entstehende Liebesgeschichte wird zwar im schwedischen Film nicht ganz so stark betont, jedoch werden Mikael und Lisbeth von Anfang an durch die inhaltlich aufeinander folgende Parallelmontage und die späteren langen Sequenzen, in denen sie zusammen gezeigt werden, eng miteinander verbunden.

Der amerikanische Film betont hingegen deutlicher, dass der Thriller „die Geschichte eines möglichen Opfers [ist] und darum auf eine einzelne Person fokussiert“<sup>137</sup> ist. Im ersten Teil des Films wird Lisbeth in längeren Szenen gezeigt, während Mikael mit seinen Ermittlungen zwar ebenfalls wichtig, jedoch im Vergleich mit kürzeren Szenen montiert ist. Dadurch wird Lisbeths klare Opfer-Rolle, die inhaltlich bereits ausführlich dargestellt wird, auch durch die Montage deutlich in den Fokus gebracht. Nachdem Lisbeth ihren Peiniger überwältigt hat, wechselt Mikael in die Rolle des Opfers und auch die Szenen werden nun umgedreht angelegt: während Lisbeth in kurzen Szenen im Fall Harriet ermittelt, wird nun Mikael in längeren Szenen von seinem Peiniger überwältigt. Im schwedischen Film sind die beiden Erzählebenen hingegen relativ ausgeglichen montiert, weshalb die beiden Protagonisten sich relativ ebenbürtig sind und die Opfer-Rolle relativ fließend von einer Figur zur anderen übergeben wird, ohne dass dies durch die Montage fokussiert wird.

### 5.5.2. Weicher Schnitt

Der amerikanische Thriller ist mit mehreren typischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei den Dialogen, Totalen/Halbtotale jeweils am Anfang und Ende einer Szene und hauptsächlich unsichtbaren Schnitten an das typische amerikanische Hollywoodkino angelehnt. Abweichungen davon sind vor allem im Bild und im Sounddesign zu finden. Wie in den vorigen Kapiteln über die visuelle und auditive Gestaltung erläutert, sind hier verschiedene künstlerische Darstellungseffekte eingesetzt, was den natürlichen Gegebenheiten, die der Zuschauer kennt, widerspricht. In der Montage sind es lediglich die weichen Schnitte, die den Betrachter auf einen Schnitt aufmerksam machen. Diese Blenden, die hauptsächlich bei der Montagesequenz der Polizeiermittlungs-Rückblenden eingesetzt werden, verdeutlichen dem Zuschauer, dass an diesen Stellen ein größerer zeitlicher Unterschied zwischen den Szenen vorhanden ist. Der schwedische Film setzt diese weichen Blenden wesentlich häufiger ein. Immer wenn Mikael's Ermittlungsarbeiten sich über einen längeren Zeitraum hinziehen, wird dies nicht nur durch ellipsenartige Montagesequenzen für den Betrachter zusammengefasst, sondern es werden zusätzlich Fotos von Mikael's Recherche über die eigentlichen Bilder gelegt, die mit Blenden ineinander übergehen.

---

<sup>137</sup> Film-lexikon.de (Hrsg.).



Dadurch wird dem Zuschauer signalisiert, dass die Recherchen sehr umfangreich sind und viel Zeit in Anspruch nehmen.

Ein weiterer Aspekt, den der amerikanische Film nur an wenigen Stellen nutzt, im schwedischen Film hingegen häufiger auftritt, ist der match cut. Im amerikanischen Film ist diese graphische Einstellungsverkettung beispielsweise von dem jungen Polizisten Morell in der Rückblende zu dem pensionierten Morell in Mikael's Handlungsstrang vorzufinden.<sup>138</sup> Hier wird beim Übergang nicht nur die Figur als gleiches Motiv gezeigt, sondern vor allem das Anzünden einer Zigarette wird hier für den match cut genutzt. Ebenfalls wird der match cut bei anderen Schnitten von den Rückblenden zurück in den eigentlichen Handlungsstrang genutzt, um einen weicheren Übergang zu schaffen.

Im schwedischen Film wird jeweils bei den Rückblicken von Mikael und Lisbeth ein Gegenstand verwendet, um die Erinnerung auszulösen, was gleichzeitig einen match cut beinhaltet, da dieser Gegenstand unmittelbar danach auch in der Erinnerungssequenz zu sehen ist. Dies ist z.B. bei der Sequenz zu sehen, in der Mikael die Kette von Anita an Cecilias Hals sieht und dadurch bei ihm die Erinnerung an Anita hervorgerufen wird, die die Kette am Strand von Hedeby in seiner Gegenwart getragen hat.<sup>139</sup>

### 5.5.3. Innere Montage

Eine besondere Art der Montage ereignet sich in manchen Szenen des amerikanischen Thrillers. Innerhalb einer Einstellung tritt eine sogenannte Innere Montage auf. Am Anfang des amerikanischen Films wird beispielsweise in der Szene im Gerichtsgebäude zwischen einer Halbtotale und einer Halbnahen Einstellungsgröße gewechselt, ohne dass ein Schnitt gesetzt wurde.<sup>140</sup> Die Wechsel entstehen hier einzig durch den Laufweg des Protagonisten und der Kamerabewegung. Ein weiteres Beispiel dafür ist die Szene, in der Mikael das erste Mal von Frode angerufen wird. In der Halbtotale das Gespräch beginnend, geht er während seines Telefonats auf die Kamera zu bis in die nahe Einstellungsgröße.<sup>141</sup> Bei der Szene, in der Lisbeth mit Bjurman telefoniert, um unter einem Vorwand ein weiteres Treffen mit ihm zu vereinbaren, ist dieser Wechsel ebenfalls zu sehen, wenn Lisbeth eine Treppe herunter auf die Kamera zu geht.<sup>142</sup>

### 5.5.4. Fazit - Montage

Zusammenfassend weisen die Parallelmontagen der beiden Filme mit überwiegend harten Bildschnitten und weichen Tonschnitten ein mittleres Schnitttempo auf. Dies ist je

---

<sup>138</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:33:22 – 0:33:28.

<sup>139</sup> Vgl. Oplev (2009): 1:29:40 – 1:29:47.

<sup>140</sup> Vgl. Fincher (2011): 003:20 – 0:03:28.

<sup>141</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:11:46 – 0:12:06.

<sup>142</sup> Vgl. Fincher (2011): 0:48:59 – 0:49:24.

nach Situation an die Bewegung innerhalb eines Bildes, an herausstechende Geräusche oder an die Melodie der Musik angepasst. Die beiden Erzählstränge enthalten außerdem in beiden Filmen vereinzelt weiche Schnitte, deren Blenden die verstrichene Zeit, z.B. während einer längeren Recherche, verdeutlichen sollen.

Unterschiede weist der amerikanische Film beim Wechsel des Kreuzschnittes auf. Im Vergleich zum schwedischen Film wechselt die amerikanische Parallelmontage fast nach jeder Szene in den anderen Erzählstrang, während die schwedische Parallelmontage erst nach einer zusammenhängenden Sequenz einen Wechsel beinhaltet. Der amerikanische Film verbindet außerdem die Erzählstränge hauptsächlich mit der gleichbleibenden Stimmung und gleicher Musik. Im Gegensatz dazu verknüpft der schwedische Film die Übergänge meistens mit inhaltlichen Zusammenhängen.

Eine detaillierte Gegenüberstellung der wichtigsten Unterschiede in der Montage zwischen den beiden Verfilmungen ist im Anhang in Tabelle 3 aufgeführt.

## 5.6. Umgang mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“

Wie schon im Vorwege bei der Autoren-Beschreibung erwähnt, hat sich Stieg Larsson in seinem Leben viel mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“ befasst. Ihm war Gerechtigkeit und Frieden insgesamt sehr wichtig. Der Titel seines ersten Buches sowie die Erstverfilmung tragen im schwedischen Original den Titel *Man som hatar kvinnor* (übersetzt: *Männer, die Frauen hassen*). Dieser Titel gibt, im Gegensatz zum deutschen Titel *Verblendung* und auch zum amerikanischen Titel *The Girl with the Dragon Tattoo*, unmissverständlich das Thema der Geschichte wieder: Gewalt gegen Frauen. Sein Buch hat Larsson zudem in vier Teile aufgeteilt, an deren Anfang jeweils ein Satz steht, der eine Statistik über die Gewalt an Frauen in Schweden beinhaltet. Am Anfang des zweiten Teils steht beispielsweise: „46% aller schwedischen Frauen über fünfzehn sind schon einmal Opfer männlicher Gewalt geworden.“<sup>143</sup> Nach einer Studie der FRA (European Union Agency for Fundamental Rights) aus dem Jahre 2012 ist diese Statistik auch während der beiden Filmproduktionen gleich geblieben.<sup>144</sup>

In Schweden gibt es schon seit 2005 eine Verschärfung des Sexualstrafrechts. Trotzdem gibt es dort immer noch eine der größten Raten von Gewaltverbrechen in Europa. Einige Analysen zeigen, dass ein Grund für diese Statistiken die steigende Ausländerrate in Schweden sein kann. Jedoch sind andere der Meinung, dass sich durch die schärferen Gesetze mehr Frauen in Schweden trauen die Delikte überhaupt anzuzeigen, als dies in

---

<sup>143</sup> Larsson (2009): S. 11.

<sup>144</sup> FRA (Herg.) (2014): Gewalt gegen Frauen: eine EU-weite Erhebung, <http://fra.europa.eu/de/publications-and-resources/data-and-maps/gewalt-gegen-frauen-eine-eu-weite-erhebung?mdq1=theme&mdq2=4316#> (19.07.2018).

anderen Ländern der Fall ist. Denn die Delikte wie „Nötigung“ und „Missbrauch“ werden seit der Gesetzesänderung ebenfalls in der Kategorie „Vergewaltigung“ verzeichnet, wodurch die Zahlen der Statistiken ebenfalls größer ausfallen könnten.<sup>145</sup>

Statistiken über die Gewalt gegen Frauen in den USA zu finden, stellte sich für die Autorin dieser Arbeit deutlich schwieriger heraus. Einzig die Artikel über die derzeitige „MeToo“-Kampagne brachten ihr Informationen darüber, wie mit dem Thema in den Vereinigten Staaten umgegangen wird. Bis zum Jahr 2017, in dem die ersten Anklagen gegen den Regisseur und Produzenten Harvey Weinstein öffentlich wurden, brodelte das Thema „Gewalt gegen Frauen“ hauptsächlich unter der Oberfläche. Durch die öffentliche Debatte ist jedoch eine Welle entstanden, in der sich viele Frauen plötzlich trauen über vergangene Vorfälle zu sprechen. Verschiedene Männer in ranghohen Positionen, vor allem in der Film- und Fernsehbranche, werden nun entlassen, weil gegen sie Anklage erhoben wurde. Das Thema wird somit erst ca. 10 Jahre nach der Verschärfung der Schwedischen Gesetzte auch in den USA im großen Rahmen behandelt.<sup>146</sup>

Vielleicht macht das den Unterschied in der Gestaltung der beiden Verfilmungen von *Verblendung* aus. Während in dem Produktionsland Schweden mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“ schon, seit Larsson seine Bücher schrieb, offener umgegangen wird, wurde diesem Thema in den USA lange keine große Aufmerksamkeit geschenkt. Der Umgang mit dem Thema ist dementsprechend zum Entstehungszeitpunkt der beiden Verfilmungen noch sehr unterschiedlich gewesen. Wie in den beiden Beschreibungen der Regisseure bereits erwähnt, ist für Fincher der Gewalt-Aspekt nicht der tragende Grund gewesen, um *Verblendung* zu verfilmen. Oplev hingegen hatte Interesse an diesem schwierigen Thema und konnte sich deswegen für die Verfilmung begeistern.

Wie in den vorherigen Kapiteln über die auditive Gestaltung bereits ausführlich analysiert, setzte Fincher die Gewalt hauptsächlich in der auditiven Ebene verstärkt um. Dies hat die Folge, dass auch ohne hinzusehen die Situation deutlich wird. Es können also die Augen vor den grausamen Gewalttaten verschlossen werden, was für einen Bezug zu dem damaligen Umgang der USA mit dem Thema spricht. Oplev verleitet hingegen mit Großaufnahmen der grausamen Taten den Zuschauer dazu, den Blick nicht von dem Geschehen abwenden zu können. Er führt dem Betrachter die Taten im wörtlichen Sinne vor Augen und lässt ihn an der brutalen Situation teilhaben. Dies spricht ebenfalls für die Theorie des unterschiedlichen Umgangs mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“.

---

<sup>145</sup> Off, Gefjon (2018): Wieso gibt es in Schweden so viele Vergewaltigungen?, <https://orange.handelsblatt.com/artikel/38152> (18.06.2018).

<sup>146</sup> Seibert, Thomas (2017): Ist Gewalt gegen Frauen unausweichlich?, <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/usa-ist-gewalt-gegen-frauen-unausweichlich/20490412.html> (18.06.2018).

Was bei der Betrachtung der Umsetzung des Themas bei den beiden Filmen ebenso auffällt, ist, dass der amerikanische Film mit seinen Einstellungen stärker bei dem Täter bleibt, während im schwedischen Film der Fokus bei dem Opfer ist (siehe Kapitel 5.3.2. Einstellungsgröße). Eine genaue Erklärung hat die Verfasserin dafür noch nicht gefunden, sie ist jedoch der Meinung, dass diese veränderte Fokussierung auch auf den unterschiedlichen Umgang mit dem Thema „Gewalt gegen Frauen“ in den USA und Schweden zurückzuführen ist.

## 6. Fazit

Schlussfolgernd ergibt sich aus der visuellen und auditiven Analyse, dass die amerikanische Zweitverfilmung von *Verblendung* im Vergleich zur schwedischen Erstverfilmung eine aufwändigere stilistische Gestaltung beinhaltet. Mit vielen Kamerafahrten, extremen Perspektiven und überspitzten Geräuschkulissen versucht Fincher, den Zuschauer für die Geschichte über einen Journalisten und eine Hackerin zu begeistern. Er hat es geschafft, viele Aspekte der Literaturvorlage in seinen Film einzubauen. Dadurch wird den Charakteren in den einzelnen Szenen jedoch nicht genügend Zeit gegeben sich vollständig einander annähern zu können. Oplev hat hingegen im schwedischen Film seine reduziertere Geschichte in den einzelnen Szenen detailreicher umgesetzt. Die vielen Nah- und Großaufnahmen zeigen starke Emotionen, die zur Spannung des Films beitragen. Hinzukommend werden POV-Shots gezeigt, die im Zusammenwirken mit Aufnahmen von der Handkamera und dem nahezu natürlichen Sounddesign dem Zuschauer eine subjektivere Wahrnehmung auf die Handlung geben.

Musikalisch setzt Fincher ebenfalls auf hochkarätiges Material. Die verwendeten Lieder, die eigentlich fast jedem Zuschauer bekannt sein sollten, setzen in den Szenen ein klares Stimmungsbild, das die jeweilige Szene verstärkt oder kontrastiert. Der schwedische Film setzt hingegen unbekannte Melodien ein und lässt die Musik die Szenerie lediglich unterstützen. Diegetische Musik wird jedoch in beiden Filmen überwiegend zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt, was dem Zuschauer ein deutlicheres Bild davon gibt, wie die beiden Regisseure die jeweiligen Charaktere beschreiben würden.

Die visuelle Analyse hat außerdem ergeben, dass beide Filme bei der Lichtsetzung auf natürliche Lichtsituationen setzen, die im amerikanischen Thriller hauptsächlich im Low-Key-Stil gehalten ist. Im schwedischen Thriller wird hingegen zusätzlich zu dem in der eigentlichen Handlung eingesetzten Low-Key-Stil in den Erinnerungssequenzen ein High-Key-Lichtstil verwendet. Dies versetzt den Zuschauer während der Rückblenden in eine traumähnliche Sequenz. Allgemein wird die Lichtsetzung und Farbgebung in beiden Filmen für eine narrative Strukturierung eingesetzt. Dabei konzentriert sich der amerikanische Film auf die Unterscheidung von Ort und Zeit, während der schwedische Film damit hauptsächlich die Erzählstränge der beiden Protagonisten voneinander trennt.

Das Thema „Gewalt gegen Frauen“, welches Stieg Larsson in seiner *Millennium-Trilogie* übergeordnet behandelt, wird in den beiden Verfilmungen unterschiedlich dargestellt. Fincher setzt in seinem Film weniger auf die klare Herausstellung des Themas, sondern setzt die brutalen Szenen hauptsächlich in der auditiven Ebene in den Fokus. Oplev fängt in

seinen Einstellungen hingegen die schreckliche Gewalt direkt im Bild ein und legt sie dem Zuschauer in langen Szenen offen dar.

Abschließend stellt die Verfasserin dieser Arbeit fest, dass Fincher sich bei dem amerikanischen Film stärker auf ein kreatives Äußeres der Geschichte fokussiert hat. Oplev hat sich beim schwedischen Film hingegen detaillierter auf die Darstellung der Charaktere und des übergeordneten Themas der Geschichte konzentriert.

Persönlich ist die Verfasserin der Meinung, dass der schwedische Film unangenehmer in der Wahrnehmung ist, weil der Zuschauer stärker dazu gezwungen ist, sich die brutalen Aufnahmen genau anzuschauen. Ebenfalls ist die Verfasserin der Meinung, dass Oplev sein in der Einleitung zitiertes Ziel erreicht hat. Er hat es geschafft, einen besonderen Film zu kreieren, der schon an Hand der visuellen Gestaltung den Zuschauer in den Bann zieht. Im Gegensatz dazu gewinnt Fincher seine Zuschauer mit seiner kreativen Aufmachung, die stärker in die Richtung des Unterhaltungsfilms geht.

Im November 2018 kommt nun der vierte Teil der Millennium-Reihe in die Kinos. Das von David Lagercrantz geschriebene Buch mit dem deutschen Titel *Verschwörung* wurde von dem amerikanischen Regisseur Fede Alvarez verfilmt. Interessant wird es sein zu sehen, welche stilistische Gestaltung dieser Regisseur für die Umsetzung der fortgesetzten Geschichte über Mikael Blomkvist und Lisbeth Salander gewählt hat.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Moviepilot (Herg.) (o.A.): Verschwörung, <https://www.moviepilot.de/movies/the-girl-in-the-spider-s-web> (23.07.2018).

## Literaturverzeichnis

- Bengsch, W. (2012). *Review: Verblendung (Film)*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://medienjournal-blog.de/2012/01/verblendung-film/>
- Borcholte, A. (2012). *Kino-Thriller „Verblendung“ – Lisbeth hätte Besseres verdient*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-thriller-verblendung-lisbeth-haette-besseres-verdient-a-808030.html>
- film-lexikon.de (Hrsg.). (kein Datum). *Thriller*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.film-lexikon.de/Thriller>
- Fitzner, T. (2009). *“Millennium“-Regisseur Niels Arden Oplev im Interview*. Abgerufen am 14. 07 2018 von <https://www.mallorcazeitung.es/kultur/2009/09/10/millennium-regisseur-niels-arden-oplev-interview/15700.html>
- FRA (Hrsg.). (2014). *Gewalt gegen Frauen: eine EU-weite Erhebung*. Abgerufen am 19. 07 2018 von <http://fra.europa.eu/de/publications-and-resources/data-and-maps/gewalt-gegen-frauen-eine-eu-weite-erhebung?mdq1=theme&mdq2=4316#>
- Henning, P. (2009). *Film “Verblendung”. Die elektrisierende Vivisektion eines stinkenden Familienkörpers*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.zeit.de/kultur/film/2009-10/film-verblendung>
- Hesse, C., Keutzer, O., Mauer, R., & Mohr, G. (2016). *Filmstile. Film, Fernsehen, Neue Medien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Horn, C. (kein Datum). *Verblendung 2011. David Finchers zweiter “Zodiac“ – Ein Remake als Einverleibung*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/verblendung-2011>
- Keutzer, O., Lauritz, S., Mehlinger, C., & Moormann, P. (2014). *Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Klinger, N. (2011). *Verblendung – Kritik. Geschichten aus dem europäischen Winter*. Abgerufen am 16. 06 2018 von <https://www.critic.de/film/verblendung-2720/>
- Koebner, T., & Wulff, H. J. (2013). Einleitung. In T. Koebner (Hrsg.), *Filmgenres - Thriller*. Stuttgart: Reclam.
- Larsson, S. (2009). *Verblendung* (2. Ausg.). München: Heyne Verlag.
- LovelyBooks (Hrsg.). (kein Datum). *Lebenslauf von Stieg Larsson*. Abgerufen am 18. 07 2018 von <https://www.lovelybooks.de/autor/Stieg-Larsson/>

- Marx21 (Hrsg.). (2010). *Stieg Larsson: Jenseits von Bullerbü*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.marx21.de/stieg-larsson-jenseits-von-bullerbue/>
- Moviepilot (Hrsg.). (kein Datum). *David Fincher*. Abgerufen am 14. 07 2018 von <https://www.moviepilot.de/people/david-fincher>
- Moviepilot (Hrsg.). (kein Datum). *Niels Arden Oplev*. Abgerufen am 14. 07 2018 von <https://www.moviepilot.de/people/niels-arden-oplev>
- Moviepilot (Hrsg.). (kein Datum). *Verschwörung*. Abgerufen am 23. 07 2018 von <https://www.moviepilot.de/movies/the-girl-in-the-spider-s-web>
- Murch, W. (2004). *Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage* (2. Ausg.). Berlin: Alexander Verlag.
- Off, G. (2018). *Wieso gibt es in Schweden so viele Vergewaltigungen?* Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://orange.handelsblatt.com/artikel/38152>
- Seesslen, G. (2013). *Filmwissen Thriller. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren Verlag.
- Seibert, T. (2017). *Ist Gewalt gegen Frauen unausweichlich?* Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/usa-ist-gewalt-gegen-frauen-unausweichlich/20490412.html>
- Suchsland, R. (2009). *Männer, die Frauen hassen*. Abgerufen am 18. 06 2018 von <https://www.heise.de/tp/news/Maenner-die-Frauen-hassen-2114947.html>
- Taszman, K. (2012). *Interview mit David Fincher zu Verblendung*. Abgerufen am 14. 07 2018 von <http://www.negativ-film.de/interview-mit-david-fincher-zu-verblendung/>
- Thier, R. (2015). *David Fincher – Porträt eines Regisseurs*. Abgerufen am 14. 07 2018 von <https://seitenwaelzer.de/david-fincher-portraet-eines-regisseurs>

## Filmverzeichnis

Fincher, David (2011): *The Girl with the Dragon Tattoo (Verblendung)*

Oplev, Niels Arden (2009): *Män som hatar kvinnor (Verblendung)*



## Anhang

Tabelle 1 - Unterschiede der visuellen Gestaltung

Amerikanischer Film	Schwedischer Film
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Kamerafahrten und -schwenks = Verfolgung von Bewegungen</li> <li>➤ Handkamera = Dynamisierung</li>   <li>➤ Hauptsächlich halbtotale und halbnah Einstellungen</li>   <li>➤ Extreme Perspektiven = Emotionen werden verstärkt</li> <li>➤ Offenere Einstellungen und stärkere Ebenen-Nutzung = größerer Handlungsraum, Distanzschaffung</li> <li>➤ Erstveröffentlichung geplant auf großer Kinoleinwand = einzelne Bildteile werden separat betrachtet</li> <li>➤ Anordnung der Figuren im Raum = Meinungspositionen</li>   <li>➤ Low-Key-Lichtstil</li>   <li>➤ Lichtsetzung und Farbgebung zur Unterteilung von Ort und Zeit</li>   <li>➤ Rückblenden im Sepia-Farbton = Betonung der Vergangenheit</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Kameranachschwenks = Imitation einer Kopfbewegung/eines Blickes</li> <li>➤ Handkamera = subjektive Wahrnehmung</li> <li>➤ Viele Nah- und Großaufnahmen = Intensivierung der Emotionen</li> <li>➤ Mordopfer werden deutlicher gezeigt</li> <li>➤ Subjektive Perspektiven (POV-Shot) = Verstärkung des „Thrills“</li> <li>➤ Geschlossenerere Einstellungen und flachere Bilder = Räume wirken kompakter, Einengung der Figuren</li> <li>➤ Erstveröffentlichung geplant auf kleinem TV-Bildschirm = ganzes Bild wird auf einmal betrachtet</li> <li>➤ Anordnung der Figuren im Raum = persönliches Verhältnis der Figuren zueinander, Meinungspositionen</li> <li>➤ Wechsel zwischen Low-Key- und High-Key-Lichtstil</li> <li>➤ Lichtsetzung und Farbgebung zur Unterteilung der Erzählstränge</li> <li>➤ Rückblenden überbelichtet und entsättigt = Betonung der verblassten Erinnerungen, wie im Traum</li> </ul>

Tabelle 2 - Unterschiede der auditiven Gestaltung

Amerikanischer Film	Schwedischer Film
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Intro = symbolische Wiedergabe der Geschichte, das Lied drückt Lisbeths Stärke und Gegenwehr aus</li> <li>➤ dissonant klingende Klavier- und Glockenspielmusik, begleitet von einem unangenehmen Dröhnen</li> <li>➤ bekannte Lieder</li> <li>➤ Musik verstärkt das Bild und erzählt eine eigene Geschichte</li> <li>➤ Geräusche sind überspitzt = Fokussierung und Verstärkung der spannungsgeladenen Situation</li>   <li>➤ Abspann-Musik nimmt die traurige, einsame End-Situation auf und verstärkt sie</li> <li>➤ Rückblenden: kaum Geräusche von der Szenerie, dafür illustriert die Musik das Geschehen</li> <li>➤ Diegetische Musik zur Kontrastierung und Verstärkung der Handlungen in einer Situation</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Langsame und klagende Streich- und Blasmusik, begleitet von dumpfen Trommeln</li>   <li>➤ Musik illustriert Bewegungen und erschafft eine Stimmung</li> <li>➤ Geräusche sind unterschwellig und natürlich, auch bei spannungsgeladenen Situationen</li> <li>➤ Spezifische Geräusche zur Verdeutlichung von Bildinhalten</li> <li>➤ Abspann-Musik unterstützt den Cliffhanger am Ende des Films</li>   <li>➤ Rückblenden: Hervorstechende Geräusche der Szenerie, Musik im Hintergrund</li> <li>➤ Subjektive Geräuschwahrnehmungen passend zur subjektiven Kameraperspektive</li> </ul>

Tabelle 3 - Unterschiede der Montage

Amerikanischer Film	Schwedischer Film
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Schnitttempo passend zum Spannungsanstieg</li> <li>➤ Kreuzschnitt wechselt fast nach jeder Szene</li> <li>➤ Weicherer Wechsel zwischen den Erzählsträngen durch gleichbleibende Stimmung oder gleiche Musik</li> <li>➤ Fokussierung der Opferrolle durch längere Szenen bei der jeweiligen Figur</li> <li>➤ Rückblenden werden plötzlich eingesetzt</li> <li>➤ Match Cut für weicheren Übergang von den Rückblenden zur eigentlichen Handlung</li> <li>➤ Innere Montage = Wechsel der Einstellungsgröße durch Bewegung von Figuren auf die Kamera zu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Schnitttempo relativ gleichbleibend</li> <li>➤ Kreuzschnitt wechselt meistens erst nach einer längeren Sequenz</li> <li>➤ Stärkere inhaltliche Verknüpfung zwischen den Szenen von Mikael und Lisbeth</li> <li>➤ Längere Unterbrechung der Parallelmontage nach Zusammentreffen von Mikael und Lisbeth</li> <li>➤ Rückblenden werden mit einem Erinnerungsgegenstand verknüpft</li> <li>➤ Match Cut für die Verdeutlichung des Übergangs zur Erinnerungssequenz</li> <li>➤ Überlagerung von Bildern zur Verdeutlichung der langen und aufwändigen Recherchen</li> </ul>

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname