
BACHELORARBEIT

Herr/Frau
Paul Friedrich Roloff

**Der Einsatz von DSLR-
Kamerasystemen an Stelle
von klassischen Kinokameras
bei der Produktion von
Actionfilmen am Beispiel von
„Act of Valor“**

2020

BACHELORARBEIT

Der Einsatz von DSLR-Kamerasystemen an Stelle von klassischen Kinokamera bei der Produktion von Actionfilmen am Beispiel von „Act of Valor“

Autor/in:
Herr Paul Friedrich Roloff

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF16wK2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Dipl. – Ing. (FH) Tobias Messmann

Einreichung:
Mittweida, 08.12.2020

BACHELOR THESIS

The use of DSLR cameras instead of motion picture cameras for action movies by the example of “Act of Valor”

author:
Mr. Paul Friedrich Roloff

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF16wK2-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Dipl. – Ing. (FH) Tobias Messmann

submission:
Mittweida, 08.12.2020

Bibliografische Angaben

Roloff, Paul Friedrich:

Der Einsatz von DSLR-Kamerasystemen an Stelle von klassischen Kinokameras bei der Produktion von Actionfilmen am Beispiel von „Act of Valor“

The use of DSLR cameras instead of motion picture cameras for action movies by the example of “Act of Valor”

53 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2020

Abstract

Bei der Produktion des Actionfilms „Act of Valor“ wurden Spiegelreflexkameras anstelle herkömmlicher Kamerasysteme eingesetzt. Die folgende Arbeit analysiert diesen Einsatz anhand von Beispielen aus dem Film und stellt diesen herkömmlich produzierten Actionfilmen gegenüber. Dabei wird auf die Besonderheiten der DSLR-Kameras sowohl aus technischer als auch aus bildgestalterischer Sicht eingegangen. Es wird ermittelt, inwiefern dieser Einsatz praktikabel ist und welche Unterschiede sich zu den Vergleichsfilmen ergeben.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abkürzungsverzeichnis	III
Abbildungsverzeichnis	IV
1 Einleitung.....	1
1.1 Ziel der Arbeit.....	1
1.2 Aufbau der Arbeit	2
1.3 Mögliche Un-Aktualität der Arbeit	2
1.4 Distanzierung von Gewaltdarstellung	3
2 Begriffsdefinitionen	4
2.1 Die DSLR-Kamera	4
2.1.1 Die Videofunktion der DSLR	5
2.1.2 Ästhetische Merkmale des Kamerabildes.....	7
2.2 Klassische Kinokamerasysteme.....	10
2.2.1 Die analoge Kinokamera	10
2.2.2 Die digitale Kinokamera	14
2.3 Ausblick auf die Weiterentwicklung der Kamerasysteme.....	17
3 Besonderheiten bei der Produktion mit DSLR-Kameras	19
3.1 Einfluss auf die Logistik einer Filmproduktion.....	19
3.2 Mögliche Probleme	20
4 Genrebegriff Actionfilm	21
4.1 Verortung von "Act of Valor" innerhalb des Genrebegriffes	22
5 Der Film „Act of Valor“	24
5.1 Angaben zur Produktion.....	24
5.2 Inhalt.....	25
6 Analyse der ausgewählten Szenen	29
6.1 Methodik der Analyse.....	29
6.2 Analyse der Beispielszenen	33
6.2.1 Analyse Fallschirmsprung (HALO-Sprung).....	33
6.2.2 Analyse Geiselnbefreiung	35
6.2.3 Analyse Verfolgungsjagd	39

7 Vergleich der analysierten Szenen mit verwandten Szenen aus Filmen die mit klassischen Kinokameras gedreht wurden	42
7.1 Vergleich Geiselnbefreiung	42
7.2 Vergleich Verfolgungsjagd	44
7.3 Vergleich Fallschirmsprung	47
7.4 Anmerkungen zu den vorangegangenen Vergleichen	49
8 Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit	52
Literaturverzeichnis	V
Anlagen.....	X
Eigenständigkeitserklärung	XIX

Abkürzungsverzeichnis

- ASA - American Standard Association (Lichtempfindlichkeitseinheit)
- ASC - The American Society of Cinematographers
- BSC - The British Society of Cinematographers
- DoP - Director of Photography
- DSLR - Digital Single Lens Reflex (Kamera)
- HALO - High Altitude – Low Opening
- HDMI - High Definition Multimedia Interface
- ISO - International Standard Organisation (Lichtempfindlichkeitseinheit)
- POV - Point of View
- VFX - Visual Effects

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Helmkamera am Set von "Act of Valor"	8
Abbildung 2 Vergleich Farbfilm (Abbildung von Autor bearbeitet)	13

1 Einleitung

Jedes Jahr werden weltweit eine Vielzahl von Kinospielefilmen produziert. Nimmt man die Filme, die für einen Oscar nominiert sind, als Anhaltspunkt, so bemerkt man schnell, dass ein Großteil der Filme im Jahr 2019, im Falle der Oscarfilme sogar alle, mit Hilfe von Kinokamerasystemen gedreht wurden.¹ Jedoch gibt es bereits seit ca. 2009 eine Gegenbewegung zu diesen „klassischen“ Produktionsmitteln. So entstand mit der Einführung von zur Videoaufnahme fähigen, digitalen Spiegelreflexkameras die sogenannte „DSLR Revolution“. Dank dieser neuen Kameras erschlossen sich den Filmschaffenden noch nie zuvor dagewesene Möglichkeiten. Sowohl in Bezug auf das Budget von Filmproduktionen als auch in bildgestalterischer Hinsicht. Insbesondere das Genre der Action-Filme profitierte von den neuen Kamerasystemen. Wie sich diese im Detail auf die Produktion und insbesondere auf die Bildgestaltung solcher Filme auswirkt, soll in dieser Arbeit betrachtet werden. Dazu hat der Autor das Beispiel „Act of Valor“ gewählt. Dieser Film eignet sich in besonderem Maße für diese Betrachtung, da der Kameramann Shane Hurlbut als eine treibende Kraft hinter der „DSLR Revolution“ gilt² und den Einsatz der neuen Kamerasysteme bei den Dreharbeiten zu „Act of Valor“ gut dokumentiert hat.

1.1 Ziel der Arbeit

Ziel der Arbeit ist es, den Rezipierenden die vielseitigen Einsatzmöglichkeiten von DSLR-Kameras näher zu bringen und ihnen anhand des Beispiels „Act of Valor“ sowohl die Vor- als auch die Nachteile dieser Technologie aufzuzeigen und verständlich zu machen. Dies geschieht unter der Berücksichtigung vergleichbarer Filme, damit der Unterschied zwischen einem herkömmlich auf einer Kinokamera gedrehten Film und dem hier herangezogenen Beispiel eindeutig nachvollziehbar und verständlich sein wird.

¹ vgl. Mendelovich, Yossy (2020): The Cameras Behind Oscar 2020: Film Made a Comeback and RED Enters the List. URL:<https://ymcinema.com/2020/01/16/the-cameras-behind-oscar-2020-film-made-a-comeback-and-red-enters-the-list/> (Zugriff 18.11.2020)

² vgl. Lancaster, Kurt: DSLR Cinema – Crafting the Film Look with Video, Oxford 2011. S. xx-xxiii.

1.2 Aufbau der Arbeit

Damit die zugrundeliegenden Begrifflichkeiten einwandfrei verständlich sind und es nicht zu Missverständnissen kommen kann, beginnt diese Arbeit mit der Definition der Kamerabegriffe. Anschließend wird genauer auf die Produktion mit Spiegelreflexkameras eingegangen, sodass Möglichkeiten und Einschränkungen klar werden. Darauffolgend wird der Film „Act of Valor“ erklärend dargestellt, damit auch hier die Grundlage zu einer detaillierten Betrachtung gegeben ist. Als nächster Schritt erfolgt die Analyse einzelner, zuvor ausgewählter Beispielszenen, an denen die Besonderheiten einer Produktion mit einer DSLR-Kamera am besten verdeutlicht werden. Diese Beispielszenen werden nun mit Szenen aus anderen Filmen des Actiongenre verglichen, damit die Abgrenzung deutlicher wird und Unterschiede anhand von Beispielen konkret dargestellt und erläutert werden können. Grundlage für diese Analyse sind zuvor festgelegte Kriterien, die eine einheitliche Betrachtung der herangezogenen Szenen gewährleisten. Abschließend werden die erlangten Erkenntnisse in einer Ergebnisbetrachtung zusammengefasst.

1.3 Mögliche Un-Aktualität der Arbeit

Der Autor dieser Arbeit ist sich der Tatsache bewusst, dass insbesondere der hier als Beispiel herangezogene Film zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Aufsatzes bereits seit acht Jahren veröffentlicht ist und damit nicht mehr den aktuellsten Stand widerspiegelt. Nichtsdestotrotz hält der Autor die folgenden Betrachtungen für sinnvoll, da diese trotz der Weiterentwicklung der Technologie auch heute noch in weiten Teilen Aktualität besitzen. An Stellen, wo es wichtig erscheint, wird der Autor nachfolgend darauf hinweisen, dass sich der Stand der Technik seit Entstehung des zu betrachtenden Filmes bereits weiterentwickelt hat.

1.4 Distanzierung von Gewaltdarstellung

Bei „Act of Valor“ handelt es sich um einen Film in dem das Leben von Navy Seal Soldaten dargestellt wird. Dementsprechend gibt es einen hohen Anteil von Gewaltdarstellung innerhalb des Filmes. Viele dieser Szenen stellen für die Analyse besonders geeignete Szenen dar und werden deshalb nachfolgend detailliert betrachtet. Da die Darstellung von Gewalt überdies eines der Hauptmerkmale des gesamten Actiongenre ist, werden auch aus den Vergleichsfilmen (in Teilen) Szenen mit Gewaltdarstellung für die Zwecke dieser Arbeit herangezogen. Der Autor möchte an dieser Stelle deutlich machen, dass er sich von der gezeigten Gewalt, auch wenn sie nur für einen Spielfilm inszeniert worden ist, distanziert und jegliche Form der Gewalt verurteilt.

2 Begriffsdefinitionen

Die nachfolgenden Definitionen der Kamerabegriffe setzen ein grundlegendes Verständnis für die, bei der Entstehung eines Bildes (ob nun bewegt oder nicht spielt hierbei keine Rolle) relevanten Faktoren voraus. Desweiteren erheben die Definitionen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. In ihnen wird lediglich all das erklärt, was für das Verständnis der anschließenden Filmanalyse nach Ansicht des Autors relevant ist.

2.1 Die DSLR-Kamera

Der Begriff DSLR ist eine Abkürzung und stammt aus dem Englischen. Ausgeschrieben bedeutet diese Abkürzung „Digital Single Lens Reflex“. Dieser Begriff bezeichnet die Funktionsweise der Kamera. So verfügt eine DSLR-Kamera immer über einen Spiegel und ein Prisma. Die Kombination dieser beiden ermöglicht es mit dem Sucher der Kamera direkt durch die Linse zu schauen und damit das exakte (bis auf ein paar Prozent Abweichung, die von Modell zu Modell variiert) Bild im Sucher zu sehen, das hinterher auch von der Kamera aufgezeichnet wird.³

Betätigt man bei einer DSLR den Auslöser, so klappt der Spiegel nach oben aus dem Sichtfeld des Sensors und der Sensor wird belichtet. Sobald dieser Vorgang abgeschlossen ist, wird der Spiegel wieder in seine Ausgangsposition gebracht.⁴

Für Videoaufnahmen ist diese Funktion leider nicht umsetzbar, da der Spiegel bei einer Bildwiederholrate von 24 Bilder in der Sekunde auch 24 mal pro Sekunde rauf- und runterklappen müsste. Da dies technisch nicht umsetzbar ist, verfügen alle videofähigen DSLRs über einen sogenannten „Mirror Lock Up“. Hierbei wird der Spiegel dauerhaft in seiner hochgeklappten Position gehalten. Dadurch ergeben sich zwei Umstände: Zum einen liegt der Sensor der Kamera dauerhaft frei, sodass Videoaufnahmen möglich sind. Zum anderen wird der Sucher unbrauchbar, da der Spiegel ja nicht mehr das durch die

³ vgl. Mansurov, Nasim (2018): What is a DSLR (Digital SLR) Camera? URL: <https://photography-life.com/what-is-a-dslr> (Zugriff: 01.11.2020).

⁴ vgl. ebd.

Optik fallende Licht in das Prisma spiegelt und dieses somit kein Sucherbild erzeugen kann.

2.1.1 Die Videofunktion der DSLR

Die zuvor beschriebene DSLR-Kamera ist in erster Linie als digitaler Nachfolger der analogen SLR-Kamera konzipiert worden, also vornehmlich für die Aufnahme von Fotografien. Jedoch entdeckte man schnell, dass es durch die digitale Technik ohne großen Mehraufwand möglich war, den Kameras eine Videofunktion mit einzubauen. Als erster Hersteller entdeckte Nikon diese Möglichkeit zur Funktionserweiterung und stellte auf der Photokina 2008 die D90 vor.⁵ Kurz darauf folgte Canon mit der Canon EOS 5D MK II, der ersten Kamera die in der Lage war Full HD Video aufzuzeichnen. Gerade in der Anfangszeit war die neugewonnene Funktionalität alles andere als ausgereift. Jedoch erfreute sich die Videofunktion der DSLR-Kameras aller Einschränkungen zum Trotz alsbald hoher Beliebtheit. Die Gründe dafür sollten im weiteren Verlauf der Arbeit ersichtlich werden. Die Canon EOS 5D MK II soll im Folgenden genauer betrachtet werden, da diese vornehmlich bei der Produktion des zu untersuchenden Filmes („Act of Valor“) zum Einsatz kam.⁶

Die Canon EOS 5D MK II - Videofunktion

Die Canon EOS 5D MKII (im Folgenden als „5D“ abgekürzt) wurde im November 2008 der Weltöffentlichkeit vorgestellt.⁷ Die Kamera kostete bei Markteinführung um die

⁵ vgl. Buchanan, Matt (2008): Nikon D90 Official: First DSLR Ever With HD Video Recording. URL: <https://gizmodo.com/nikon-d90-official-first-dslr-ever-with-hd-video-recor-5042209> (Zugriff: 08.11.2020)

⁶ Hurlbut, Shane (2012): Shooting Act of Valor Q & A. URL: <https://www.hurlbutacademy.com/shooting-act-of-valor-q-a/> (Zugriff: 08.11.2020)

⁷ Canon Inc. (Hrsg.) (2020) Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html> (Zugriff: 08.11.2020)

2500\$.⁸ Sie verfügt über einen digitalen Vollformat-Bildsensor mit einer nativen Auflösung von 5.616 x 3.744 Pixeln (21 Megapixel)⁹, welcher mittels des sogenannten Line Skipping ein Verfahren, wobei beim Abtasten des Sensors zugunsten der Rechenleistung Pixelzeilen übersprungen werden,¹⁰ eine Videoauflösung von maximal 1920 x 1080 Pixeln (Full HD) ermöglicht. Aufgenommen werden können 30 Bilder in der Sekunde. Die Videofunktion erhielt erst mit einem Update der Firmware die Möglichkeit Belichtungsparameter manuell einzustellen.¹¹

Neben dem namensgebenden optischen Spiegel-Prisma-Sucher bietet die 5D noch einen ca. dreieinhalb Zoll großen LCD-Bildschirm zur Bildkontrolle.¹² Dieser Monitor dient während der Videoaufnahmen als Suchersystem, da der optische Sucher hier durch den Mirror Lock Up unbrauchbar ist.

Aufgenommen werden die Videodateien in einem MOV Dateicontainer mit einer H.264 Codierung. Diese Codierung ermöglicht eine effiziente Aufzeichnung bei verhältnismäßig geringer Datenrate.¹³ Die Aufzeichnung erfolgt auf CF-Karten¹⁴, ein digitales Flashspeichermedium.¹⁵

Das Gehäuse der 5D ist ca. 15 cm breit, 11 cm hoch und 7,5 cm dick. Das Gewicht des Kameragehäuses beträgt 810 g. Am Gehäuse selbst befinden sich mehrere Anschlussmöglichkeiten. Für die Videofunktion relevant sind dabei der HDMI Ausgang, hier ist ein Mini HDMI Port verbaut sowie der Mini-Klinken Stereoanschluss zur Verbindung eines Mikrophones zur Tonaufnahme.¹⁶

⁸ Lancaster, 2011, S. 219.

⁹ Canon Inc. (Hrsg.) (2020): Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html> (Zugriff: 08.11.2020)

¹⁰ vgl. BET-Fachwörterbuch (Hrsg.) (2015): Line Skipping. URL: <https://www.bet.de/lexikon/lineskipping/> (Zugriff: 19.11.2020)

¹¹ Canon Inc. (Hrsg.) (2020): Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html> (Zugriff: 08.11.2020)

¹² ebd.

¹³ Canon Inc. (Hrsg.) (2020): Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html> (Zugriff: 08.11.2020)

¹⁴ ebd.

¹⁵ vgl. Maschke, Thomas: Digitaleameratechnik, Heidelberg 2004 S. 147 f.

¹⁶ Canon Inc. (Hrsg.) (2020): Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html> (Zugriff: 08.11.2020)

Die Kamera verfügt über verschiedene, aus der Fotofunktion übernommene Einstellungsmöglichkeiten für die Wahl des Farbprofils des Sensorbildes. Der Unterschied bei der Videofunktion ist jedoch, dass die Farben hier, aufgrund des nicht verfügbaren RAW Aufnahmeformats wie im Fotomodus in die Videodateien eingebettet werden und sich in der Nachbearbeitung nur noch in geringem Maße beeinflussen lassen.¹⁷ Die verschiedenen Farbprofile der Canon EOS 5D MKII heißen: „standard, portrait, landscape, [...] faithful“¹⁸ und „[...]neutral[...]“¹⁹.

Auch im Videomodus ist die Lichtempfindlichkeit (ISO) der Kamera zwischen 50 und 25.600 einstellbar. Jedoch sind die nativen und damit mit weniger Bildrauschen belasteten ISO Stufen 160, 320, 640, 1.250, und 2.500.²⁰

2.1.2 Ästhetische Merkmale des Kamerabildes

Die Bildqualität der frühen DSLR-Kameras war zu der Zeit eine völlig neue Erfahrung für die Filmindustrie, denn plötzlich war es möglich mit relativ geringem finanziellem Einsatz absolut kinoreife Bewegtbilder zu erzeugen. Aufgrund der daraus resultierenden radikalen Veränderung in der Filmindustrie bezeichnet man diese Phase auch als „DSLR-Revolution“²¹.

Die besonderen bildgestalterischen Möglichkeiten der DSLR-Kamera kommen vor allem durch den großen Sensor in Kombination mit der kompakten Bauform zustande. So können DSLR-Kameras etwa an Stellen montiert werden, an denen die klassischen Kinokamerasysteme (siehe 2.2) keinen Platz finden würden, wie zum Beispiel am Helm eines Soldaten. Der große und vor allem sehr lichtempfindliche Bildsensor ermöglicht es auch

¹⁷ vgl. Lancaster, 2011, S. 67.

¹⁸ Lancaster, 2011, S. 61.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Lancaster, 2011, S. 219.

²¹ vgl. Müller, Clemens (2013): Die DSLR-Revolution – Wie Spiegelreflexkameras den Videomarkt erobert haben. URL: <http://medien-mittweida.de/die-dslr-revolution/2013/> (Zugriff 04.11.2020)

an solchen Positionen, ohne hohen Beleuchtungsaufwand eine kinematische Bildästhetik zu erreichen.



Abbildung 1 Helmkamera am Set von "Act of Valor"²²

Die bereits Ende des 20. Jahrhunderts für Filme wie Jurassic Park eingesetzten digitalen HD-Kamerasysteme stehen den damals verbreiteten analogen Kameras in vielerlei Hinsicht nach. So ist die digitale Sensortechnik von der Bildfläche her bedeutend kleiner, woraus sich eine höhere Tiefenschärfe und damit die unter Kameraleuten oftmals als *Videolook* verschriene Bildästhetik ergibt.²³ Auch die Lichtempfindlichkeit der Sensoren früher digitaler Kamerasysteme war der von Filmmaterial unterlegen. 35 mm Laufbild Filmnegativ erreicht „[...] Lichtempfindlichkeiten zwischen 100 ASA und 500 ASA“²⁴, wohingegen die digitalen Sensoren nur auf „[...] eine Empfindlichkeit von ca. 180 ASA[...]“ kamen.²⁵ Diese Faktoren waren zu großen Teilen dafür verantwortlich, dass viele Filmproduktionen der Digitaltechnik fernblieben, bis digitale Kinokamerasysteme wie etwa die Arri Alexa oder die RED One auf den Markt kamen. Die DSLR-Kameras erreichten den bekannten Look des Filmnegativs, wie man ihn auch mit einer RED One erreichen konnte, für einen merklich geringeren Einstiegspreis. Dabei kommt zusätzlich die kompaktere Bauform zugute, welche die vielseitigen bildgestalterischen Einsatzmöglichkeiten weiter begünstigte.

²² Hulbut, Shane (2011): Zeiss: A Cinematic Journey on "Act of Valor". URL: <https://www.hurlbutacademy.com/cinematography-zeiss-a-cinematic-journey-on-act-of-valor/> (Zugriff: 04.12.2020)

²³ vgl. Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Digitale Film- und Videotechnik, München 2011, S.179f.

²⁴ Schmidt, 2011, S 180.

²⁵ ebd.

Ein oftmals entscheidender Vorteil der DSLR-Kameras ist, wie bereits zuvor angedeutet, der verhältnismäßig geringe Preis der Kameras. Mit Preisen unterhalb von 5000\$ für eine Kamera inklusive Objektiv und Speichermedium sind die Anschaffungskosten nahezu verschwindend gering.²⁶ Zum Vergleich: eine Arriflex 435 kostete 1995 knappe 65.000\$²⁷ nur für die Kamera, ohne Objektive, Filmmaterial und weiteres notwendiges Zubehör. Die Red One schlug 2007 mit einem Neupreis von 17,500\$²⁸ zu Buche. Auch hier wieder ohne Speichermedien oder Objektive. Wenn man sich diese Preise vor Augen führt wird einem ziemlich schnell klar, warum man ein solches Kamerasystem nicht einfach in einem Auto montieren und mit diesem Auto in einen Fluss fahren kann. Die Kosten für die Wiederbeschaffung, im Falle einer Beschädigung, wären schlichtweg zu hoch.

Im Fall der analogen Kamerasysteme kommt ein weiterer Faktor hinzu. Auch bereits belichtetes Filmnegativ ist sehr (Licht-) empfindlich. Sollte also das Filmmagazin z.B. bei einem Aufprall kaputt gehen, wird das Filmmaterial im Inneren des Magazins durch das nun unkontrolliert einfallende Licht unbrauchbar gemacht. Da die Speicherkarten der DSLR-Kameras im Inneren der Kamera verstaut sind, ist die Anfälligkeit für Beschädigungen hier deutlich geringer. Die Speichermedien sind zumeist so gebaut, dass sie auch nach dem Kontakt mit Wasser einsatzfähig bleiben. So lassen sich die Aufnahmen von Kameras, die einen Wasserschaden erlitten haben, häufig trotzdem verwenden.

Entscheidender Nachteil der DSLR-Kameras gegenüber den ausgereifteren digitalen Kinokameras und auch der Analogfilme ist das Farbmanagement. Denn bei DSLR-Kameras werden die aufgezeichneten Bilddaten zu Gunsten des benötigten Speicherplatzes sowie in Ermangelung ausreichender Rechenleistung stark komprimiert und mit

²⁶ vgl Lancaster, 2011, S. 214-219.

²⁷ Arri(Hrsg.): 435 Camera Price List, München 1995, S. 1.

²⁸Ricker, Thomas (2007): The RED ONE 60p cam gets a price list. URL: https://www.engadget.com/2007-03-13-the-red-one-60p-cam-gets-a-price-list.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAA4bpDwaEHXMTLTaN2vE_nKj-9pBUB1ihIPfeFqyPH8qUb-ZkNf-xFzalDiZlcxkPy6m8fvDK74q4hv0vAy9PMOwqaZ44kL7FFKQYdARm-TUMKX-w_TaUsuYBALM-zvzYLzo9A-I0l_4PosVvk9Y_Zgrc6WZNQvzkY4wZ28RDr8IS_ (Zugriff: 04.11.2020)

voreingestellter Farbgestaltung abgespeichert. Dadurch ist der DoP bei der farblichen Gestaltung seiner Bilder, insbesondere in der Postproduktion, stark eingeschränkt.²⁹

Zusammengefasst können die Bildästhetik und die Gestaltungsmöglichkeiten der DSLR-Kameras also wie folgt beschrieben werden. Das Kamerasystem kommt, ob des physisch großen Sensors, der Bildfläche von klassischem Negativfilm sehr nahe bzw. übersteigt sogar die Formatgröße des 35 mm Kleinbildes und stellt damit auch die digitalen Kinokameras in den Schatten. Durch die kompakte Bauweise und die geringen Kosten können die Kameras dort zum Einsatz kommen, wo man sonst aus Platzgründen keine Kamera hätte montieren können oder wo die Gefahr des Beschädigens der Kamera zu groß gewesen wäre. Zudem sind die Sensoren verhältnismäßig lichtempfindlich, sodass sie auch bei schwacher Beleuchtung nutzbare Bilder liefern. Größter Schwachpunkt der videofähigen DSLR ist die mangelnde Flexibilität der Farbgestaltung. Hier haben die Kameras das Nachsehen sowohl gegenüber Filmnegativ als auch gegenüber digitalen Kinokameras.

2.2 Klassische Kinokamerasysteme

Der Begriff „Klassische Kinokamerasysteme“, der in dieser Arbeit zugrunde gelegt wird, lässt sich in zwei Teilbegriffe unterscheiden: den der analogen Kinokamera und den der digitalen Kinokamera. Diese Unterscheidung ist für die Betrachtungen dieser Arbeit von Bedeutung, da der als Ausgangsmaterial dienende Film zu einer Zeit entstand (2011), in der die Digitaltechnik gerade begann, die analogen Kameras bei Spielfilmproduktionen von ihrer (nahezu) Monopolstellung zu verdrängen.³⁰

2.2.1 Die analoge Kinokamera

²⁹ vlg. Lancaster, 2011, S. 89

³⁰ vlg. Follows, Stephen (2017): When and how the film business went digital. URL: <https://stephen-follows.com/film-business-became-digital/> (Zugriff: 07.12.2020)

Die analoge Kinokamera bildet das Urgestein der Kinokameras. Seit Anbeginn der Kinogeschichte wird auf analogen Lichtfilmkameras gedreht. Die Entdeckung, dass man durch mehrere, kurz nacheinander aufgenommene Fotos, die man dann auch so wieder abspielt, die Illusion von bewegten Bildern erzeugen kann, geht auf den Franzosen Luis Le Prince³¹ zurück. Dies kann als die technische Geburtsstunde des Kinos bezeichnet werden. Und um diese Entdeckung technisch umzusetzen, bedarf es der Entwicklung von speziellen Kamerasystemen, die eben in der Lage sind, diese schnelle Abfolge von Einzelbildern aufzunehmen.

An dieser Stelle soll kein Exkurs über die vollständige Historie der analogen Kinokameras erfolgen, da dies den Rahmen sprengen würde und zudem für die Betrachtungen dieser Arbeit nicht ausschlaggebend ist. Auch wird nachfolgend die Technik der Kameras nur insoweit erklärt wie es für die Betrachtungen dieser Arbeit notwendig ist.

Der Aufbau einer analogen Kamera ist bei vielen Varianten nahezu identisch. Wenn man von vorne anfängt, so steht am Anfang die Aufnahme für das Objektiv. Hier entwickelte die Firma Arnold und Richter, kurz ARRI zu Beginn der 1980er Jahre den sogenannten ARRI PI-Mount³². Dieser Objektivanschluss etablierte sich schnell als Industrie-Standard und hat diesen Status bis heute. Nach dem Mount folgt bei analogen Kameras zumeist eine Spiegelumlaufblende. Diese sich drehende Spiegelscheibe ermöglicht es, ähnlich wie bei (D)SLR-Kameras der Schwingspiegel, das Kamerabild durch einen optischen Sucher zu betrachten. Gleichzeitig dient die Spiegelumlaufblende auch als Verschlussmechanismus.³³

Auf den Verschluss folgt der wohl wichtigste Teil einer Kinokamera, die Filmebene. Hier läuft das Filmnegativ während der Belichtung durch. Das Filmmaterial selbst ist in absolut lichtdichten Behältnissen, den sog. Filmmagazinen auf Rollen aufgewickelt und wird vor Drehbeginn in die Kamera eingelegt. Dort wird es über eine Reihe von Umlenkrollen geführt. Ein in der Kamera befindlicher Motor zieht den Filmstreifen in der entsprechenden Geschwindigkeit über die Filmebene, damit die Einzelbilder dort belichtet werden

³¹ vgl. Müller, Arnold Heinrich: Geheimnisse der Filmgestaltung: Das Handwerk. Die Regeln der Kunst, Berlin 2014, S. 23f.

³² Arri (Hrsg.) (2020): Lens Mounts by ARRI — a Brief History. URL: <https://www.arri.com/en/learn-help/technology/lens-mounts> (Zugriff: 15.11.2020)

³³ vgl. Schmidt, 2011, S. 60.

können.³⁴ Wie diese Beschreibung vielleicht vermuten lässt, benötigen die hier verbauten Komponenten eine Menge Bauraum. Dadurch entsteht eine entsprechende Größe der analogen Kamerasysteme und damit einhergehend auch ein hohes Gewicht. So wiegt eine Arri 435 6,35 kg ohne Filmmagazin und Anbauteile. Die Abmessungen der Kamera betragen 40 x 25 x 23 cm (hier inklusive Magazin für 120m aufgerolltes Filmmaterial).³⁵

Neben der soeben beschriebenen 35 mm Filmkamera gibt es auch noch 8 mm und 16 mm Kameras. Die 8 mm Kamera wurde vornehmlich für Hobbyisten entwickelt und kommt bei Kinoproduktionen nur selten zum Einsatz. Die 16 mm Kamera wurde ebenfalls nicht in erster Linie für die Produktion von Kinofilmen entwickelt, sondern richtet sich an Fernsehproduktionen, da sowohl die Kameras als auch das Filmmaterial bedeutend günstiger sind. Die 35 mm Kamera ist also das am weitesten verbreitete Format für Kinofilme. Es gibt jedoch einige Filmformate, die eine noch größere Filmfläche bieten, wie z. B. die 65 mm Kamera oder sogar 70 mm IMAX. Aber auch diese Kameras haben einen gewissen Sonderstatus und sind Filmformat bedingt noch größer und schwerer als die 35 mm Kamera, sodass ein Vergleich mit der DSLR hier nur noch eindeutiger ausfallen würde.

Ästhetische Merkmale des Kamerabildes

Neben der bereits zuvor kurz angesprochenen Größe der Filmeinzelbilder ist beim Analogfilm die Art des Filmes entscheidend für die Merkmale des Kamerabildes. Es gibt verschiedenste Filmemulsionen, die ganz individuelle Eigenschaften haben und somit den Bildern ihren speziellen Look, ihre spezielle Farbwiedergabe geben. Das Filmmaterial, welches in analogen Kinokameras Verwendung findet, wird zu einem Großteil von den Firmen Kodak und Fujifilm hergestellt.³⁶ Die nachfolgende Darstellung soll versuchen, die Unterschiede zwischen verschiedenen Filmarten ersichtlich zu machen.

³⁴ vgl. Jaklitsch, Walter: Handbuch der Laufbildfotografie, Wien 2004, S. 272f.

³⁵ Arri (Hrsg.): Arriflex 435 Instruction Manual, München 1996S.128.

³⁶ vgl. Jaklitsch, 2004, 257ff.



Abbildung 2 Vergleich Farbfilm (Abbildung von Autor bearbeitet)³⁷

Die Bildparameter wie Kontrast und Farbtemperatur werden bei analogen Produktionen durch die Auswahl des Filmmaterials also schon zu einem Großteil vor Drehbeginn getroffen. Dies trifft insbesondere auf die Farbtemperatur zu, da es verschiedene Filmtypen mit unterschiedlicher Farbtemperatur gibt, die sich je nach Umgebungslicht ändern.³⁸ Während Tageslicht eine Farbtemperatur von ca. 5600 Kelvin hat, verfügt Kunstlicht über eine Farbtemperatur von ca. 3200 Kelvin³⁹. Wenn nun also ein Film im Tageslicht gedreht wird, sollte zuvor das passende Filmmaterial ausgewählt werden um eine originalgetreue Farbwiedergabe zu erreichen. Bei Dreharbeiten, die in künstlich beleuchteten Umgebungen stattfinden, sollte entsprechend ein Filmmaterial mit einer für Kunstlicht optimierten Farbwiedergabe ausgewählt werden. Natürlich ist es auch möglich diese Konventionen zu brechen und z.B. eine Szene im Tageslicht mit Kunstlichtfilmmaterial zu drehen. Dadurch wirkt die Szene viel wärmer und dies kann als Stilmittel genutzt werden. Umgekehrt wirken Kunstlichtszenen, die mit Tageslichtmaterial gedreht wurden, bedeutend kühler als in der Realität.

³⁷ FilmConvert (Hrsg.) (2020): Grain & Film Stocks. URL: <https://www.filmconvert.com/features/film-stocks> (Zugriff 18.11.2020)

³⁸ vgl. Jaklitsch, 2004, S. 120.

³⁹ vgl. Lancaster, 2011, S.30.

Anders als bei digitalen Bildaufnahmegegeräten ist beim Farbnegativfilm auch die Lichtempfindlichkeit nicht wählbar. Es gibt das Filmmaterial in verschiedenen Lichtempfindlichkeiten. Je nach Einsatzzweck, das heißt Helligkeit des Umgebungslichtes im Verhältnis zum zu erreichenden Belichtungsergebnis (Highkey oder Lowkey), muss das Material entsprechend vorher ausgewählt werden.

Die ästhetischen Eigenschaften von analogen Bildern lassen sich auch im Nachhinein zu einem gewissen Maß noch anpassen. Jedoch sind die Möglichkeiten hier gegenüber digitalen Bildern bedeutend geringer.⁴⁰

So können die Merkmale der Ästhetik der analogen Kameras bzw. des analogen Bildmaterials so zusammengefasst werden, dass die Bilder in ihrem späteren Aussehen anders als bei digitalen Produktionsprozessen schon zu einem Großteil geformt werden, bevor überhaupt gedreht wird. Denn viele Bildparameter sind von der Auswahl des Filmmaterials abhängig.

2.2.2 Die digitale Kinokamera

Die Begrifflichkeit der digitalen Kinokamera, wie sie in dieser Arbeit verstanden werden soll, bezeichnet all jene Kameras die speziell für die Akquise kinoreifer Digitalbilder konzipiert wurden.

Die wichtigsten Eigenschaften dieser Kamerasysteme sollen im Folgenden anhand des Beispiels der ARRI Alexa deutlich gemacht werden. Die Merkmale, die diese Kamera als digitale Kinokamera ausweisen, finden sich in ähnlicher Form bei den meisten digitalen Kinokameras.

⁴⁰ vgl. Jaklitsch, 2004, S.244f.

Die ARRI Alexa wurde im April 2010 auf den Markt gebracht⁴¹ und verfügt über einen CMOS Sensor (Namens ALEV III) mit den Maßen 28,17 x 18,13 mm⁴² und einer maximalen Auflösung von 3.414 x 2.198 Pixeln.⁴³

Anders als die DSLR-Kameras, die ebenfalls mit einem CMOS Sensor ausgestattet sind, ist die Ergonomie der digitalen Kinokamera, also in diesem Beispiel der Arri Alexa, auf die speziellen Bedürfnisse eines Filmteams angepasst. Das Kameragehäuse hat die Maße (L x B x H) 332 x 153 x 158 mm.⁴⁴ An diesem Gehäuse sind neben einem Display zur Kontrolle der Bildparameter mehrere Knöpfe zu finden, mit denen die Kamerafunktionen schnell und effizient angesteuert werden können.⁴⁵ Überdies befinden sich an der Kamera mehrere professionelle Anschlüsse für die Übertragung von Bild (HD-SDI) und Ton (XLR).

Wie die Abmessungen der ARRI – Kamera wahrscheinlich schon vermuten lassen, sind digitale Kinokameras zumeist nicht unbedingt Leichtgewichte. So bringt die ARRI Alexa 6,3 kg auf die Waage.

Bei digitalen Kinokameras wird das Videosignal in hochwertigen Videoformaten aufgezeichnet. (Im Falle der Alexa u.a. in Quicktime ProRes.⁴⁶) Dadurch kann eine hohe Flexibilität der Bilddateien in der Postproduktion gewährleistet werden.

Die hier als Beispiel verwendete Kamera zeichnet ihr Material auf sog. SxS Karten auf.⁴⁷ Dieses, von Sony entwickelte, Speichersystem ist in der Lage den Aufnahmeformat bedingte hohen Datenraten gerecht zu werden.

Neben der eigentlichen Kamera ist bei digitalen Kinokameras auch entscheidend, dass zusätzlich ein weites Spektrum an Zubehör vorhanden ist, welches die Einsatzmöglichkeiten der Kameras noch erweitert.

⁴¹ Allard, Matthew (2018): A look back at the history of the ARRI ALEXA. URL: <https://www.newsshooter.com/2018/02/02/a-look-back-at-the-history-of-the-arri-alexa/> (Zugriff: 04.12.2020)

⁴² Arri (Hrsg.): ALEXA Family of Cameras – User Manual, München 2015, S. 258.

⁴³ ebd.

⁴⁴ Arri (Hrsg.), 2015, S. 260.

⁴⁵ vgl. Arri (Hrsg.), 2015, S. 22.

⁴⁶ vgl. Arri (Hrsg.), 2015, S. 259.

⁴⁷ vgl. ebd.

Insgesamt kann der in dieser Arbeit zugrunde gelegte Begriff der digitalen Kinokamera also folgendermaßen beschrieben werden: Digitale Kinokameras sind eben jene Kameras, die speziell für den Einsatz an Spielfilmsets konzipiert wurden und durch ihre Bauart sowohl die Ansprüche solcher Produktionen in Hinblick auf Bildqualität, aber auch Ergonomie und Nutzbarkeit erfüllen.

Ästhetische Merkmale des Kamerabildes digitaler Kinokameras

Digitale Kinokameras stellen den Versuch dar, mittels eines digitalen Bildsensors so exakt wie möglich die Ästhetik analogen Films zu reproduzieren. Laut dem Kameramann Robert E. Arnold käme etwa das Bild der ARRI Alexa dem Aussehen von Kodak Filmmaterial nahe.⁴⁸

Anders als bei Filmkameras lassen sich jedoch viele Faktoren des Bildes auch im Nachhinein noch verändern. So können Farben in der Postproduktion korrigiert und auf eine bestimmte Art und Weise angepasst werden, um so das finale Bild zu erhalten. Auch die Belichtung lässt sich dank der robusten Aufnahmeformate noch in gewissem Maße korrigieren. Auch gegenüber den DSLR-Kameras bietet die digitale Kinokamera hier also bedeutend mehr Möglichkeiten in der Nachbearbeitung.

Größte Kritik an digitalen Kinokameras ist die, verglichen mit dem Analogfilm, fehlende organische Qualität des Bildes. Denn es findet ja keine Reaktion einer Filmemulsion mit dem einfallenden Licht statt, sondern das Licht wird in digitale Signale gewandelt. Dadurch verliert das digitale Bild in den Augen vieler ein Stückweit den Realismus in der Abbildung der Objekte vor der Kamera.⁴⁹ Die Hersteller digitaler Kinokameras versuchen jedoch durch neue technische Entwicklungen diesem Eindruck entgegen zu wirken.

⁴⁸ James, Daron (2020): What Defines a Cinema Camera? URL: <https://nofilmschool.com/what-defines-a-cinema-camera> (Zugriff: 04.12.2020)

⁴⁹ Eberhard, Kerstin: Digitale Ästhetik, in: Koebner, Thomas (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 140.

2.3 Ausblick auf die Weiterentwicklung der Kamerasysteme

Der soeben beschriebene technische Stand richtet sich stark nach den Produktionsjahren des Filmes „Act of Valor“ (bis 2012), da eben jener Hauptgegenstand dieser Arbeit ist. Es soll aber auch Erwähnung finden, dass die technische Entwicklung der Kamerasysteme seither nicht zum Erliegen gekommen ist, sondern vielmehr immer wieder neue Innovationen hervorgebracht hat. Sowohl der Bereich der digitalen Kinokameras, als auch der der DSLR-Kameras hat sich drastisch weiterentwickelt. Lediglich der Bereich der Filmkameras galt bereits 2010 als mehr oder weniger ausentwickelt. Dementsprechend gering ist hier auch die Innovationsrate.

Im Bereich der DSLR-Kameras entstand ein völlig neues Genre, das der DSLM-Kameras. DSLM steht für Digital Single Lens Mirrorless. Wie der Name vermuten lässt, sind diese Kameras den DSLRs sehr ähnlich, unterscheiden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt. Sie verzichten auf den Schwingspiegel und den Prismensucher und ersetzen dieses optische Suchersystem durch ein digitales. Ein Digitalsucher hat einen bedeutend geringeren Bauraumbedarf. Damit sind viele DSLM-Kameras noch kompakter als die DSLR-Kameras. Bekannte Vertreter dieser Kameragattung sind etwa die Kameras der GH-Serie von Panasonic.⁵⁰

Die digitalen Kinokameras entwickeln sich in eine ähnliche Richtung, denn auch sie sind in den vergangenen Jahren zunehmend kompakter geworden. Einige Systeme, wie etwa die Sony Venice, setzen darauf, den Sensor von der Prozesseinheit trennen zu können um dadurch zu mehr Kompaktheit zu gelangen.⁵¹ Hersteller wie Arri, mit der Alexa Mini,⁵²

⁵⁰ vgl. Panasonic Deutschland (Hrsg.) (2020): LUMIX spiegellose Systemkameras. Für alle, die Fotos & Videos lieben. URL: <https://www.panasonic.com/de/consumer/foto-video/lumix-systemkameras.html> (Zugriff: 02.12.2020)

⁵¹ vgl. Sony Europe B.V. (Hrsg.) (2020): VENICE. URL: https://pro.sony/de_DE/products/digital-cinema-cameras/venice (Zugriff: 04.12.2020)

⁵² vgl. Arri (Hrsg.) (2020): ALEXA Mini – More than just a camera. URL: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alex-mini> (Zugriff: 04.12.2020)

oder Red mit ihrer Epic (später in DSMC2 umbenannt)⁵³ hingegen setzen auf einen kompakten Kamerabody mit modularem Zubehör, welches die Flexibilität der Kameras merklich erhöht.

Zudem ist sozusagen eine neue Gattung Kameras hinzugekommen, die der kompakten Kinokameras. Vertreter dieser Gattung sind unter anderem die Blackmagic Pocket Cinema Camera (4K oder 6K)⁵⁴ und die zuletzt vorgestellte Red Komodo.⁵⁵ Beide Kameras rangieren sowohl in Bezug auf die Ausstattung als auch auf den Formfaktor genau zwischen den DSLR- und den digitalen Kinokameras.

Größter erkennbarer Trend innerhalb der Kameraentwicklung für die Herstellung von Filmen ist die wachsende Sensorgröße. Hier könnte man davon ausgehen, dass die frühen DSLR-Kameras, wie die Canon 5d MkII, Einfluss auf die Entwicklung der Kinokameras genommen haben. So haben Hersteller wie Arri und Red in den vergangenen Jahren Kameras entwickelt, deren Sensorgröße in etwa der einer Vollformat DSLR entspricht. Beispiele für diese Kameras sind die Arri Alexa LF⁵⁶ oder die DSMC2 Monstro 8K Vistavision.⁵⁷

⁵³ vgl. RED(Hrsg.) (2020): DSMC2. URL: <https://www.red.com/dsmc2#tech-specs> (Zugriff: 04.12.2020)

⁵⁴ vgl. Blackmagic (Hrsg.) (2020): Blackmagic Pocket Cinema Camera. URL: <https://www.blackmagicdesign.com/de/products/blackmagicpocketcinemacamera> (Zugriff: 29.11.2020)

⁵⁵ vgl. RED (Hrsg.) (2020): KOMODO. URL: <https://www.red.com/komodo> (Zugriff: 29.11.2020)

⁵⁶ Arri (Hrsg.) (2020): ALEXA LF – Enlarge your vision. URL: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alexa-lf> (ZUGriff: 04.12.2020)

⁵⁷ vgl. RED(Hrsg.) (2020): DSMC2. URL: <https://www.red.com/dsmc2#tech-specs> (Zugriff: 04.12.2020)

3 Besonderheiten bei der Produktion mit DSLR-Kameras

3.1 Einfluss auf die Logistik einer Filmproduktion

Wie bereits in Kapitel zwei bei der technischen Erklärung von DSLR-Kameras und klassischen Kinokameras angedeutet, sind die physischen Abmessungen von DSLR-Kameras bedeutend kleiner als die von klassischen Kinokameras, egal ob nun analog oder digital. Auch das Zubehör und die Objektive fallen zumeist bedeutend kleiner aus. Hier hat Shane Hurlbut in seinem Vortrag, bezogen auf die Produktion von Act of Valor, an mehreren Stellen betont, wie die DSLR-Kameras den Drehalltag vereinfacht hätten. So vergleicht er den logistischen Aufwand an einer Stelle mit dem bei der Produktion von „Terminator Salvation“. Während er bei „Terminator Salvation“ für sechs Filmkameras einen LKW und einen kleinen Transporter benötigt habe, so sei er bei „Act of Valor“ in der Lage gewesen sechs Kameras inklusive Zubehör in einen großen SUV einzuladen.⁵⁸ An einer anderen Stelle in seinem Vortrag spricht er darüber, wie er mit den beiden Regisseuren nach Kambodscha geflogen sei und ohne Zollkontrolle habe einreisen können. Zudem sei es laut Hurlbut möglich gewesen, während einer Autofahrt anzuhalten, kurz auszusteigen und eine Einstellung für den Film zu drehen. Er beschreibt weiter, dass man die so entstandene Aufnahme nicht habe nutzen wollen, jedoch seien die Bedingungen bei erneutem Besuch der Location, nun mit einer analogen Kinokamera im Gepäck nicht so gewesen, wie beim ersten Drehen der Einstellung, sodass diese es schlussendlich in den Film geschafft habe.⁵⁹

Diese Beispiele zeigen, wie groß der Einfluss der kompakten Bauweise von DSLR-Kameras auf die Logistik von Filmproduktionen sein kann. Dies spiegelt sich nicht nur in dem benötigten Platz für die Kameras wider, sondern auch im Kosten- und Zeitaufwand.

⁵⁸ vgl. RHED Pixel (Hrsg.) (2012): Act of Valor. A case study in out of the box filmmaking - Shane Hurlbut. URL: <https://vimeo.com/38786174>, 12:39 – 13:00 (Zugriff: 20.11.2020)

⁵⁹ vgl. ebd. 16:43 – 17:49 (Zugriff: 20.11.2020)

Denn dadurch, dass man mit sechs DSLR-Kameras in einem SUV fahren kann und keine LKW mehr benötigt, können Personal (-kosten), Parkraum sowie Mietkosten für Fahrzeuge gespart werden. Zudem benötigt die Filmcrew auch nicht so viel Zeit wie bei Drehs mit klassischen Kinokamerasystemen, um von einem Drehort zum nächsten zu gelangen.

3.2 Mögliche Probleme

Die Produktion mit DSLR-Kameras bietet natürlich nicht nur Vorteile, sondern birgt auch einige Nachteile. Die digitalen Spiegelreflexkameras wurden eben in erster Linie als Fotokameras entwickelt und die Videofunktion kam erst im Nachhinein hinzu. Daher fehlen bei vielen Modellen videospezifische Features, wie sie in digitalen Kinokameras zu finden sind. Dazu gehören unter anderem verschiedene Funktionen zur Bildkontrolle, wie False Colors, Waveforms und Zebra.

Zusätzlich kann das geringe Gewicht der DSLRs auch ein Nachteil sein, denn dadurch werden Aufnahmen aus der Hand oder von der Schulter oft unruhig. Hier kann das höhere Gewicht der klassischen Kinokameras für mehr Ruhe im Bild sorgen und damit gelungenere Aufnahmen erzeugen. Dies kann durch entsprechendes Zubehör wie sog. Shoulderrigs inklusive Gegengewichte ausgeglichen werden.⁶⁰

Eine DSLR bietet im Vergleich mit einer Kinokamera auch weit weniger Möglichkeiten für den Anschluss von externem Zubehör. Während eine ARRI Alexa über mehrere HD-SDI Buchsen und Stromanschlüsse für z.B. einen externen Monitor verfügt, gibt es bei den DSLR-Kameras oft nur den ursprünglich für den stationären Gebrauch an Fernsehern und ähnlichem konzipierten HDMI-Anschluss, um einen externen Monitor mit einem Bildsignal aus der Kamera versorgen zu können. Diese Steckverbindungen sind dem harten Einsatz an einem Filmset auf Dauer nicht gewachsen und werden häufig beschädigt.

⁶⁰ vgl. Lancaster, 2011, S. 239ff.

4 Genrebegriff Actionfilm

Nachdem zuvor eine Basis an kameratechnischem Wissen geschaffen wurde soll sich folgend dem Genrebegriff gewidmet werden, um auch hier Klarheit über die anzuwendenden Maßstäbe für die kommende Analyse zu schaffen.

Der Genrebegriff Actionfilm ist nicht einer der ältesten. Er wurde erst Mitte der 1960er Jahre geprägt. Die Elemente des Actionfilmes sind jedoch schon seit Anbeginn der Filmgeschichte fester Bestandteil eben dieser. Denn bereits zu Beginn des kommerziellen Films wurden die Merkmale des Actionfilmes etabliert. Einen hohen Anteil an diesem sog. Kino der Attraktion hatte Buster Keaton. Dieser drehte mit als erster Filme bei denen die visuelle Attraktion vor dem Narrativ stand. Ein wichtiges Merkmal des Action-Kinos.⁶¹

Weiterhin haben Actionfilme die Eigenschaft, dass sich durch ihren Focus auf die Bilder, mehr als auf die Story, eine Betrachtung des Filmes in einzelnen Abschnitten anbietet. Denn Schlüsselszenen, wie etwa eine Kampfszene, sind für den Zuschauer auch ohne das Gerüst des Filmes darum zu verstehen. Jedoch sind diese Szenen auch in die Film-erzählung mit verwoben. Actionfilme sind auch seit jeher einer der wichtigsten Einsatzorte für Stuntleute. Diese speziell ausgebildeten Menschen unterstützen die Schauspielenden bei der Darstellung von den Actionszenen und übernehmen die gefährlichen Aufgaben, wie etwa der Sprung von einem Gebäude, einen Faustkampf oder Ähnliches. Actionfilme finden auch nur äußerst selten an einem Schauplatz statt. Vielmehr bedienen sie sich häufig Schauplätzen überall auf der Erde, zuweilen sogar in der gesamten Galaxie.⁶²

Insgesamt kann das Actiongenre noch in zwei Varianten geteilt werden: so spricht man bei den frühen Actionfilmen zumeist von einem „geschlossenen Actionfilm“⁶³. Dieser zeichnet sich eben durch die zuvor genannten Eigenschaften aus. Der später entstandene „offene Actionfilm“⁶⁴ verfügt zusätzlich zu den bekannten Elementen noch über eine Reflexion der Action. In diesen Filmen werden auch die Protagonisten verletzt und

⁶¹ vgl. Gruteser, Michael: Actionfilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 13.

⁶² Vgl.ebd. S13f.

⁶³ Gruteser, 2011, S. 14.

⁶⁴ Gruteser, 2011, S. 15.

haben nicht unbezwingbare Allmacht. Zudem sind die „offenen Actionfilme“⁶⁵ auch nicht selten von einer tristen Grundstimmung. Gewalt wird häufig auch als negativ konnotiertes Mittel zum Zweck betrachtet und nicht (nur) als aufregende Attraktion wie im „geschlossenen Actionfilm“. Diese Aufspaltung des Genres entwickelte sich zu einem Großteil durch die Stimmung in Folge des Vietnamkrieges. Die Menschen wollten einfach keine unkommentierte Gewalt nur zu ihrem Vergnügen sehen.⁶⁶

4.1 Verortung von „Act of Valor“ innerhalb des Genrebegriffes

Der gegenständliche Film dieser Arbeit „Act of Valor“ ist dem Actiongenre anhand mehrerer Kriterien zuzuordnen. Beginnend bei der Geschichte des Films. Diese dreht sich, wie später noch detaillierter ausgeführt wird, um eine Gruppe Navy Seals, die den Auftrag bekommen, die Pläne eines Schurken und seiner Handlanger, Terroranschläge in den USA zu verüben, zu verhindern. Also eine nicht besonders komplexe Narrative wie es für einen Actionfilm typisch ist. Dabei begeben sie sich von Mission zu Mission. Der Film spielt an etlichen verschiedenen Schauplätzen. Angefangen mit den USA, über die Philippinen, die Ukraine, Costa Rica und schließlich Afrika bis hin zu Mexiko. Eine weitere Charakteristik eines Actionfilms. Zudem ist der Anteil an Feueregefechten bzw. dem Einsatz von Waffen und Gewalt sehr hoch. Ein Anzeichen dafür, dass die visuelle Attraktion im Vordergrund steht, entsprechend der Definition für Actionfilme. „Act of Valor“ zählt insgesamt eher zu den offenen als zu den geschlossenen Actionfilmen. Die im Film dargestellte Gewalt wird nämlich stellenweise durchaus reflektierend behandelt. Dies geschieht mittels einer, in die Haupthandlung verwobenen, Nebenhandlung über das Privatleben der Seals, deren Zusammenhalt als Gruppe und wie schwierig der ständige Umgang mit der Gefahr des Todes für die Seals selbst, aber auch deren Familien ist. Darüber hinaus wird ein Soldat der Gruppe während eines Feueregefechts verletzt und zum Ende des Films wird einer der Seals sogar getötet.

⁶⁵ Gruteser, 2011, S. 15.

⁶⁶ vgl. ebd.

Eine weitere denkbare Genrezuordnung für „Act of Valor“ wäre der Kriegsfilm gewesen. Viele Eigenschaften teilen sich Kriegs- und Actionfilm, so z.B. die Entwicklung von einer nichtreflektierten Gewaltdarstellung hin zu einer reflektierten, ambivalenten Gewaltdarstellung. Jedoch gibt es viele Eigenschaften eines Kriegsfilmes, die „Act of Valor“ nicht inne hat. In Kriegsfilmen wird häufig die Geschichte eines jungen Mannes und seinem Werdegang als Soldat geschildert. Die Soldaten in „Act of Valor“ sind allesamt bereits Kriegsveteranen und seit vielen Jahren beim Militär. Zudem beschäftigen sich Kriegsfilme häufig mit realen Kriegsszenarien des 20. Jahrhunderts, so z.B. der Erste und Zweite Weltkrieg oder der Vietnamkrieg.⁶⁷ In „Act of Valor“ wird ein gänzlich fiktives Szenario gezeichnet, welches nur sehr lose auf realen Einsatzsituationen basiert.⁶⁸ Aus diesen Gründen hält der Autor eine Zuordnung zum Genre des Actionfilms eher für geeignet als eine Zuordnung zum Kriegsfilm.

⁶⁷ vgl. Stiglegger, Marcus: Kriegsfilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 281-284.

⁶⁸ vgl. Hanlon, John (2012): 'Act of Valor' Directors Talk Authentic Story & Casting Real Navy SEALs. URL: <https://screenrant.com/act-valor-interview-directors-mike-mccoy-scott-waugh/> (Zugriff. 02.12.2020)

5 Der Film „Act of Valor“

5.1 Angaben zur Produktion

Regie: Mike McCoy und Scott Waugh⁶⁹

Kamera: Shane Hurlbut, ASC⁷⁰

Hauptdarsteller: Alex Veadov, Roselyn Sanchez, Nestor Serrano, Derrick Van Orden⁷¹

Laufzeit: 110 min⁷²

Budget: ca. 12.000.000\$⁷³

„Act of Valor“ (im Folgenden auch AoV abgekürzt) erschien in Deutschland am 24.02.2012.⁷⁴ Neben der Besonderheit, dass der Film in großen Teilen auf einer DSLR-Kamera gedreht wurde (etwa zu 75%)⁷⁵, gibt es noch einige Elemente die diesen Film außergewöhnlich machen. So wurden für die Rollen der Navy Seals keine Schauspieler, sondern echte, noch im Dienst befindliche, Navy Seal Soldaten gecastet. Dies geschah laut den Regisseuren Mike McCoy und Scott Waugh, weil sie bei der Recherche in den Kreisen der Seals für den Film feststellten, dass es Schauspielern nur sehr schwer möglich sein würde, die Soldaten authentisch darzustellen.⁷⁶ Neben dieser außergewöhnlichen Cast-Entscheidung wurde der Film auch an vielen verschiedenen Locations und nicht etwa an einem, für Hollywood typischen, Set gedreht. Zudem gab es Szenen bei denen während der Dreharbeiten keine Platzpatronen verwendet wurden, sondern

⁶⁹ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2012): Act of Valor. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1591479/> (Zugriff: 15.11.2020)

⁷⁰ ebd.

⁷¹ ebd.

⁷² ebd.

⁷³ ebd.

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ vgl. Hurlbut, Shane (2012): Shooting Act of Valor Q & A. URL: <https://www.hurlbutacademy.com/shooting-act-of-valor-q-a/>

⁷⁶ vgl. Hanlon, John (2012): 'Act of Valor' Directors Talk Authentic Story & Casting Real Navy SEALs. URL: <https://screenrant.com/act-valor-interview-directors-mike-mccoy-scott-waugh/> (Zugriff: 02.12.2020)

scharfe Munition. Die Regisseure sagten hierzu, dass es geholfen habe, dem Film den nötigen Realismus zu geben.⁷⁷

Gedreht wurde „Act of Valor“ in einem Zeitraum von knapp zweieinhalb Jahren. Dies war zum großen Teil dadurch bedingt, dass die Navy Seals immer wieder in Einsätze mussten und somit die Dreharbeiten unterbrochen wurden. Kameramann Shane Hurlbut nutzte für die Produktion überwiegend DSLR-Kameras wie die Canon EOS 5D MKII. Insgesamt wurden über 300 Stunden Material gedreht,⁷⁸ da Hurlbut viele verschiedene Kameras gleichzeitig einsetzte, um die Szenen aus möglichst vielen Perspektiven abzulichten.⁷⁹

5.2 Inhalt

In „Act of Valor“ geht es um die Arbeit und das Leben einer Einheit der Navy Seals. Zu Beginn des Films ist zu sehen, wie jemand einen Brief verfasst. Dieser Brief, beziehungsweise das Verfassen des Briefes, wird den gesamten Film über immer wieder auftauchen. In diesen Szenen wird der Brief stets aus dem Off vorgelesen.

Nach dieser ersten Szene geht der Film sehr unvermittelt mit einem Trainingsfallschirmsprung der Seals weiter, nur um dann abermals sehr unvermittelt die Location zu den Philippinen zu wechseln. Auf den Philippinen wird der dortige US-Botschafter bei einem Selbstmordattentat getötet. Anschließend wird erneut die Szenerie gewechselt, der Film spielt nun in Costa Rica. Dort trifft eine CIA-Agentin mit dem Namen Lisa Morales (Roselyn Sanchez) auf den Antagonisten Christo (Alex Veadov). Im Anschluss wird

⁷⁷ vgl. Pappalardo, Joe (2012): How Act of Valor's Directors Filmed With Real Special Operations Forces. URL: <https://www.popularmechanics.com/military/a7427/how-act-of-valor-directors-filmed-with-real-special-operations-forces/>

⁷⁸ Hornaday, Ann (2012): 'Act of Valor' with real-life SEALs: new breed of war movie or propaganda? URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/act-of-valor-with-real-life-seals-new-breed-of-war-movie-or-propaganda/2012/02/22/gIQAY1miYR_story.html (Zugriff: 02.12.2020)

⁷⁹ RHED Pixel (Hrsg.) (2012): Act of Valor. A case study in out of the box filmmaking - Shane Hurlbut. URL: <https://vimeo.com/38786174>, 40:26 – 40:31 (Zugriff: 20.10.2020)

gezeigt wie Morales einen weiteren CIA-Agenten trifft und sich mit diesem über Christo austauscht.

Ein darauffolgendes Gespräch der beiden CIA-Agenten wird jäh von einem Angriff durch Christos Handlanger unterbrochen. Hierbei wird Morales gefangengenommen und der andere Agent getötet. Morales wird in einem Lager im Dschungel festgehalten und gefoltert, um Informationen über die Absichten der amerikanischen Regierung zu erfahren. Während einer Einsatzbesprechung erhalten die Seals den Auftrag Morales zu befreien und erfahren davon, dass Christo mit Abu Shabal (Jason Cottle) verbündet ist. Dem Initiator des Anschlages auf den US-Botschafter auf den Philippinen.

Darauffolgend wird gezeigt, wie die Seals die Befreiung von Morales vorbereiten und mittels Fallschirmen in der Nähe des Lagers im Dschungel landen. Nach einem kleinen Zeitsprung geht die Filmhandlung im Morgengrauen weiter. Nun werden zur Unterstützung des Seal-Teams Kampfboote durch Hubschrauber in der Nähe des Einsatzortes abgesetzt. Die Seals beginnen ihre Mission und kämpfen sich durch das Lager, um zu Morales zu gelangen. Dabei wird ein Seal (Mikey) verletzt. Nachdem Morales befreit ist, müssen die Seals ihren angeschossenen Kameraden und die schwerverletzte Agentin in einem Pickup aus der Gefahrenzone bringen. Dabei werden die Seals von bewaffneten Männern verfolgt und verpassen alle geplanten Aufnahmepunkte. Während der Verfolgungsjagd erwacht Mikey aus seiner Bewusstlosigkeit. Ihm wird von den anderen Teammitgliedern erklärt, dass er eine Kugel im Auge abbekommen hat. Schlussendlich müssen die Soldaten mit dem Pick-up in einen Fluss fahren, um entkommen zu können. Die mittlerweile eingetroffenen Kampfboote geben ihnen dabei Deckung, nehmen das Team und die befreite Agentin auf, und bringen alle zurück zur Basis (einem Flugzeugträger).

Abu Shabal befindet sich in der Ukraine und lässt sich dort eine neue Sprengstoffweste zeigen, die von keinem Metalldetektor erkannt werden kann. Nachdem er die Westen begutachtet hat, trifft er sich mit Christo. Dieser erzählt ihm während des Gesprächs, dass er untertauchen muss, da die Amerikaner hinter ihm her sind. Darüber ist Shabal nicht erfreut, denn er sieht dadurch die gemeinsamen Pläne in Gefahr. Zudem erfährt der Zuschauer, dass Shabal und Christo sich bereits seit ihrer Kindheit kennen.

Wieder bei den Seals wird eine weitere Einsatzbesprechung gezeigt, bei der die Seals von der Verbindung zwischen Shabal und Christo erfahren. Zudem ist von einem bevorstehenden Einsatz in Afrika die Rede. Nach der Einsatzbesprechung machen sich zwei Seals auf den Weg, um auf dem Meer von einem Atom-U-Boot aufgenommen zu werden. Nach kurzem Aufenthalt auf dem U-Boot beginnen die Soldaten ihren neuen Einsatz, indem sie das U-Boot mittels eines sog. Seal Delivery Vehicle (ein kleines offenes Unterwasserfahrzeug, speziell für die Seals entwickelt) verlassen und zu ihrem Einsatzort in Afrika gelangen. Dort angekommen, beobachten die Seals wie zwei Flugzeuge auf einer Landebahn landen und Abu Shabal zusammen mit Selbstmordattentätern aus einem der Flugzeuge steigt und von dem anderen Flugzeug die zuvor in der Ukraine begutachteten Sprengwesten bekommt. Die Seals melden diese Vorkommnisse an die Kommandozentrale und verlassen Afrika wieder.

Die Yacht von Christo konnte ausfindig gemacht werden und so bereitet sich ein Seal-Team vor, diese zu boarden und Christo festzusetzen. Im Anschluss wird gezeigt, wie eben jenes passiert und der Senior-Chief (Derrick Van Orden) als Verhörspezialist auf die Yacht kommt. Nach einem Verhör von Christo durch den Senior-Chief, bei dem Christo erst auf die Androhung hin, seiner Familie zu schaden, die Pläne Abu Shabals offenlegt, machen sich die Seals auf zu einer Insel in Lateinamerika, um dort die Selbstmordattentäter festzusetzen. Nachdem die Anwesenheit der Seals durch eine schreiende Frau auffällt, entbrennt ein heftiges Feuergefecht, welches die Seals abermals für sich entscheiden und die Sprengstoffwesten sicherstellen können. Jedoch erhalten sie direkt im Anschluss an den Einsatz die Nachricht, dass einige der Terroristen und Abu Shabal mittels eines Bootes an die Grenze zwischen Mexiko und den USA gelangen konnten. Nach dieser Nachricht machen sich die Soldaten auf den Weg dorthin, um sich mit einer mexikanischen Spezialeinheit zu treffen, welche sie bei der Ergreifung Shabals unterstützen soll.

In Mexico angekommen begeben sich die Seals zu dem Ort, an dem sich die Terroristen aufhalten sollen. Dort beginnt ein Schusswechsel und die Seals müssen sich mühsam zu Shabal vorarbeiten. Während dieses Schusswechsels landet eine Granate in der Nähe der Seals und Lieutenant Roke (Roke Denver) schmeißt sich auf die Granate, um seine Kameraden zu schützen. Dabei stirbt er. Anschließend wird der Chief von Abu Shabal mehrfach angeschossen, jedoch kommen seine Kameraden ihm zu Hilfe und erschießen Shabal, bevor dieser den Chief töten kann. Damit endet die Haupthandlung des Films.

Wie anfänglich erwähnt, ist der Film von einer Nebenhandlung durchzogen. Bei dieser werden Momente aus dem Privatleben der Seals abseits des Schlachtfeldes gezeigt. So gibt es eine Szene, in der Lieutenant Roke dem Chief erzählt, dass er Vater wird. Im Anschluss gehen die beiden gemeinsam mit ihren Familien an den Strand und surfen. Kurz bevor die Mission der Seals beginnt, treffen sich alle Mitglieder des Teams zusammen mit ihren Familien, um gemeinsam zu feiern und sich zu verabschieden. Zudem wird gezeigt, wie der Lieutenant Roke sich von seiner Frau und seinem Ungeborenen verabschiedet. Zwischendrin gibt es immer wieder Momente, in denen der am Anfang gezeigte Brief fortgesetzt wird. Die Bedeutung des Briefes wird erst in den letzten Filmminuten aufgedeckt. Hier wird die Beerdigung des Lieutenant Roke gezeigt und man sieht seine Teammitglieder sowie seine hochschwangere Frau an seinem Grab stehen. Die letzte Szene zeigt, wie die Witwe von Lieutenant Roke den Brief ihrem Baby vorliest. Der Verfasser des Briefes war der Chief, den man in der letzten Einstellung des Filmes mit einem Surfboard am Strand sieht.

6 Analyse der ausgewählten Szenen

6.1 Methodik der Analyse

Der Analyseteil dieser Arbeit orientiert sich im Wesentlichen an den 2014 von Oliver Kreutzner, Sebastian Lauritz, Claudia Mehlinger und Peter Mohrmann in ihrem Buch „Filmanalyse“ festgelegten Kriterien der visuellen Analyse. Bei dieser Form der Analyse wird lediglich auf die visuellen Aspekte eines Filmes eingegangen. Hierbei sind die folgenden Begriffe von hoher Wichtigkeit. Zunächst wird eine Definition für eine Einstellung im Film zugrunde gelegt. Die Autoren des Buches „Filmanalyse“ definieren diesen Begriff wie folgt: „Ein kontinuierlich aufgezeichnetes Stück Film, welches durch Schnitte oder Blenden begrenzt wird.“⁸⁰ Eine Einstellung verfügt über bestimmte Eigenschaften, die zur Analyse herangezogen werden können. So wäre da die Einstellungsgröße, welche sich in etwa in die folgenden Kategorien unterteilen lässt:

- Die Panoramaeinstellung, eine sehr weitläufige Einstellung, die häufig für Landschaftsaufnahmen eingesetzt wird. In ihr sind nur in seltenen Fällen Menschen zu sehen und wenn, sind diese sehr klein dargestellt.⁸¹
- Die Totale, häufig auch als sogenannter establishing shot bezeichnet, dient der Orientierung des Zuschauers am Spielort und/oder zur Etablierung desselben.⁸²
- Die Halbtotale, hier ist eine Person bereits bildfüllend zu sehen, das heißt man erkennt Gestik, Mimik aber auch Bewegungen wie gehen.⁸³

⁸⁰ Kreutzer, Oliver; Lauritz, Sebastian; Mehlinger, Claudia; Mohrmann, Peter: Filmanalyse, Mainz 2014 S. 24.

⁸¹ vgl. Kreutzer et al., 2014, S 11.

⁸² vgl. ebd.

⁸³ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 11.

- Die Halbnahe, hierbei wird eine Person aufwärts der Hüfte gezeigt. Dadurch werden Gestik und Mimik deutlicher erkennbar. Zudem können mittels einer Halbtotalen auch die Beziehungen der im Bild befindlichen Personen zueinander verdeutlicht werden.⁸⁴
- Die nahe Einstellung und die Großaufnahme rücken noch näher an gezeigte Personen heran. Dabei zeigt eine Nahe vornehmlich die Gesichtspartie bis etwa herab zur Brust, dadurch bekommt die Mimik einen hohen Stellenwert innerhalb der Einstellung. Die Großaufnahme hingegen zeigt zumeist nur das Gesicht einer Person. Dadurch können mit ihr Momente besonderer Emotionalität verdeutlicht werden.⁸⁵
- Die Detailaufnahme zeigt nur noch Ausschnitte eines Gesichtes oder ein einzelnes Objekt. Diese Einstellungsgröße hat die Aufgabe die Bedeutung des Gezeigten für die Handlung des Films hervorzuheben.⁸⁶

Neben der Einstellungsgröße ist auch die Positionierung der Kamera im Raum in Relation zu dem aufgenommenen Objekt von entscheidender Bedeutung für die visuelle Filmanalyse. Auch hier lassen sich wieder verschiedene Kategorien festlegen.

- Die Normalsichtigkeit: Bei der Kameraposition wird grundsätzlich vom Menschen als Maßstab ausgegangen. Die Normalsichtigkeit bezeichnet dabei also eine Einstellung die sich auf Augenhöhe der Menschen befindet.⁸⁷
- Bei der Untersicht handelt es sich um eine Einstellung, die unterhalb der Augenhöhe von Menschen gefilmt wird. Also wenn zu dem im Bild befindlichen Objekt heraufgefilmt wird. Dabei kann etwa eine heroische oder bedrohliche Wirkung erzeugt werden. Bei der Untersicht wahlweise auch als low angle bezeichnet, gibt es Extreme wie den floor shot: Hier wird vom Boden aus in ca. einem 90 Grad Winkel nach oben gefilmt.⁸⁸

⁸⁴ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 11.

⁸⁵ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 12.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ vgl. ebd.

⁸⁸ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 13.

- Das Gegenstück der Untersicht ist die Draufsicht. Auch diese kann bis zur Extreme zu einem top shot funktionieren. Dabei wird die umgekehrte Wirkung des low angle erreicht, so wirken Personen zuweilen schwach oder ängstlich.⁸⁹
- Eine Besonderheit stellt der sog. dutch angle dar. Bei einem dutch angle wird die Kamera in der Horizontalen aus der Waage gebracht. Da dies von den Sehgewohnheiten der Menschen abweicht, werden dutch angle häufig eingesetzt, um eine Abnormalität o.Ä. zu veranschaulichen.⁹⁰

Die Wahl der Objektivs spielt für den Seheindruck der Rezipienten ebenfalls eine große Rolle. Hier unterscheiden Kreuzner und seine Kolleg*innen grundsätzlich in drei Kategorien von Objektiven, Weitwinkel-, Normal- und Teleobjektive, die jeweils ihre eigenen, speziellen Eigenschaften mit sich bringen.⁹¹

Auf das Wesentliche heruntergebrochen erzeugen Objektive mit einer geringen Brennweite (sprich Weitwinkelobjektive) eine weite Betrachtungsebene. Dabei ist auch die Tiefenschärfe, also der Bereich in dem Objekte vom Objektiv scharf abgebildet werden, sehr groß. Eine weitere Eigenschaft der Weitwinkelobjektive ist die hohe Plastizität der abgebildeten Objekte. Diese Eigenschaft kann allerdings auch zu Verzerrungen führen, sodass sich das Erscheinungsbild der Objekte vor der Optik gegenüber der Realität merklich verändert.⁹²

Die sog. Normal-Objektive mit einer Brennweite zwischen 40 und 50 Millimeter haben eine geringere Plastizität als Weitwinkel, zeigen eine schmalere Betrachtungsebene und eine verringerte Tiefenschärfe. Diese Objektive entsprechen am ehesten dem menschlichen Gesichtsfeld, daher auch die Bezeichnung als „normal“.⁹³

Unter dem Begriff Teleobjektiv sind all die Brennweiten zusammengefasst, die größer als 50 Millimeter sind. Hier verringert sich die Plastizität der abgebildeten Objekte mit steigender Brennweite immer weiter. Auch die Tiefenschärfe nimmt ab. Dadurch ist es

⁸⁹ vgl. Kreuzner et al., 2014, S. 13.

⁹⁰ vgl. Kreuzner et al., 2014, S. 13f.

⁹¹ vgl. Kreuzner et al., 2014, S. 14 – 17.

⁹² vgl. Kreuzner et al., 2014, S. 14f.

⁹³ vgl. Kreuzner et al., 2014, S. 14.

mit Teleobjektiven sehr gut möglich ein im Vordergrund befindliches Objekt vom Hintergrund zu isolieren, da dieses als einziges scharf abgebildet wird.⁹⁴

Die Analyse der Objektivwahl nur anhand der Seherfahrung des Filmes durchzuführen, kann nur in eingeschränktem Maße Erfolg haben, da man, basierend auf der subjektiven Wahrnehmung, die verwendete Brennweite nur in etwa bestimmen kann. Um hier ein genaueres Ergebnis zu erlangen, wäre eine Liste aller Einstellungen des Filmes mit jeweils dem entsprechenden Objektiv nötig.

Kameras im Film sind ja zumeist nicht immer starr, sondern werden auf verschiedenste Art und Weise bewegt. Auch dies ist ein wichtiger Bestandteil der visuellen Filmanalyse.

Die einfachste Form der Kamerabewegung ist der Schwenk. Hier wird die Kamera um ihre eigene Achse horizontal oder vertikal bewegt. Der Standpunkt der Kamera bleibt dabei unverändert.⁹⁵

Die Kamera kann jedoch auch durch den Raum bewegt werden. Dabei sind die Möglichkeiten der Bewegung dank moderner Technologie nahezu unbegrenzt. So kann sich die Kamera sowohl horizontal, als auch vertikal oder in beide Achsen zugleich bewegen. Jeder Bewegungsart kommt hier eine entsprechende Bedeutung zu. So wird bei einer Heranfahrt auf ein Objekt oder auf eine Person deren Raum innerhalb des Bildes vergrößert und damit die Wichtigkeit für die Handlung hervorgehoben.⁹⁶

Für das Actiongenre besonders wichtig ist eine von Hand oder auf der Schulter des Kameramannes geführte Kamera. Diese erzeugt durch die nicht perfekt linearen Bewegungen eine Unruhe innerhalb des Bildes, wodurch der Zuschauer das Gefühl bekommt unmittelbarer am Handlungsgeschehen teilzunehmen.⁹⁷

Letzter Betrachtungspunkt der visuellen Filmanalyse der nachfolgend mit herangezogen werden soll, ist die Komposition und Kadrierung. Bei der Komposition wird „[...] die Positionierung aller im Film sichtbaren Elemente immer in Relation zur Bildgrenze [...]“⁹⁸

⁹⁴ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 15.

⁹⁵ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 21.

⁹⁶ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 21.f.

⁹⁷ vgl. Kreutzer et al., 2014, S. 22.

⁹⁸ Keutzer, et al. 2014 S 89.

betrachtet. Auch hier können unterschiedliche Wirkungen erzeugt werden, je nach dem wo die Objekte im Bild positioniert werden. Bei der Kadrierung geht es um die Wahl des Bildausschnittes, also wo werden die Bildgrenzen gesetzt.⁹⁹

Das vorangegangene Kapitel umfasst die bei Kreuzner et al. beschriebene Filmanalyse nicht in Gänze, vielmehr wurden die für die Betrachtungen dieser Arbeit wichtigen Punkte herausgefiltert.

6.2 Analyse der Beispielszenen

Auch bei der nachfolgenden Analyse der Beispielszenen wird auf Vollständigkeit zu Gunsten der Übersicht und des Verständnisses verzichtet. Die genrebedingt schnelle Schnittfolge bei Actionfilmen erschwert zudem die genaue Erfassung jeder einzelnen Einstellung, sodass allein das genaue Protokollieren dieser ausgewählten Szenen mehrere Tage in Anspruch genommen hätte. Stattdessen soll sich die nun folgende Analyse speziell auf die maßgeblichen Einstellungen konzentrieren und anhand derer die Eigenschaften der DSLR-Produktion herausstellen.

6.2.1 Analyse Fallschirmsprung (HALO-Sprung)

Die erste Szene, aus der einige Einstellungen exemplarisch zur Analyse herangezogen werden sollen, ist die wohl am häufigsten in Betrachtungen über den Film erwähnte Szene. Dies liegt wohl vor allem daran, dass diese Szene bisweilen eine gewisse Einzigartigkeit besaß. Jedoch wurde dieser Status ihr inzwischen abgesprochen, wie der Vergleich später zeigen wird.

Die Szene, um die es sich handelt, findet sich in ähnlicher Form gleich zwei Mal im Film: einmal direkt zu Beginn und dann wieder als Vorszene zu den nachfolgend analysierten

⁹⁹ vgl. ebd. S 84f.

Szenen. Die Rede ist von der HALO-Sprung-Szene. Obwohl beide Szenen ähnlich aufgebaut sind und viele gemeinsame Elemente besitzen, soll hier die zweite Iteration analytisch genauer betrachtet werden.

Nachdem die Navy Seals ihren Einsatzbefehl, die durch Drogenhändler gekidnappte FBI- Agentin Morales aus ihrem Gefängnis in den Tiefen des costa-ricanischen Dschungels zu befreien, erhalten haben, begeben sich die Soldaten in ein Militärflugzeug. Die Szene beginnt mit den Vorbereitungen für den Fallschirmsprung aus dem Flugzeug. In dem durch Rotlicht schwach beleuchteten Flugzeug werden die Seals dabei gezeigt, wie sie auf den im Flugzeug seitlich angebrachten Bänken sitzen und darauf warten, die Zone zu erreichen, in der sie abspringen sollen. Nach einem kurzen Dialog zwischen den Soldaten setzen alle auf ein Zeichen eines Crewmitgliedes des Flugzeuges ihre Atemmasken auf. Kurz darauf wird die Heckluke des Flugzeuges geöffnet und die Navy Seals machen sich auf den Weg, um aus dem Flugzeug zu springen. Währenddessen kontrollieren sie ihre Ausrüstung. Zwei der Soldaten führen noch einen kurzen Dialog, dann springt das Team aus dem Flugzeug. Der nachfolgende Fall wird in mehreren Einstellungen gezeigt. Die Seals steuern geübt auf den Boden zu. In einer Einstellung ist zu sehen, wie das Signal zum Aufteilen der Gruppe gegeben wird. Die Szene endet damit, wie ein Soldat beim Öffnen seines Fallschirmes gezeigt wird und anschließend auf dem Boden landet.

Für die analytische Betrachtung der Kameraarbeit dieser Szene besonders interessant sind die Aufnahmen die während des Sprunges gemacht wurden. Der Fallschirmsprung des Sealteams wird mittels einer halb totalen, leicht aufsichtigen Einstellung aus der Luke des Flugzeuges blickend eingeleitet. Dabei sind in der Bildmitte die Soldaten paarweise angeordnet zu sehen. Sie laufen von der Kamera weg vorwärts in Richtung der Luke. Die Kamera fängt hier durch die Unruhe der Handkamera die Anspannung der Soldaten vor dem Sprung ein.¹⁰⁰ Darauf folgt eine Einstellung bei der die Kamera, offensichtlich am Helm eines Fallschirmspringers befestigt, aus dem Flugzeug rückwärts in Richtung Boden fällt. Dabei verändert sich die weitwinklig aufgenommene Einstellung von einer untersichtigen halbnahen, bei der die beiden vordersten Seals großflächig im Bild zu sehen sind, zu einer immer noch untersichtigen Totalen, sodass nun auch die

¹⁰⁰ McCoy, Mike; Waugh, Scott (2012): Act of Valor [Film] USA: Relativity Media, 00:21:39.

übrigen Soldaten sowie das Flugzeug, aus dem diese gesprungen sind, im Bild sind.¹⁰¹ Der Flug des Seal-Teams durch den Nachthimmel über Costa Rica wird folgend in mehreren Helmkameraeinstellungen begleitet, wobei die Kamera immer wieder die Perspektive ändert und die Soldaten teils in einer Untersicht, teils normalsichtig und stellenweise auch in einer Aufsicht zeigt. Dabei bleibt die weitwinklige Brennweite unverändert und auch die Einstellungsgröße variiert nur zwischen total bis maximal halbnah, sodass etwa Gesichter nie großflächig zu erkennen sind.¹⁰² Zum Ende des Fallschirmsprungs wird die Helmkamera verlassen und es werden zwei Einstellungen vom Boden aus mit Teleobjektiven gedreht, um den Landeanflug und die Landung der Soldaten zu zeigen.

Die Helmkameraeinstellungen stechen hier natürlich hervor, denn diese bieten eine zur Veröffentlichung des Films völlig neue Perspektive. Durch die wackelige und sich dem Träger entsprechend bewegende Helmkamera wird hier für den Zuschauer das Gefühl erschaffen selbst aus dem Flugzeug zu springen und Teil des Seal-Teams zu sein. Diese, zu der Zeit revolutionären, Einstellung wurde dank des Einsatzes der DSLR-Kameras ermöglicht, denn nur diese waren kompakt und leicht genug, um an einem Helm befestigt und von einem Menschen auf dem Kopf getragen werden zu können.

Insgesamt leidet die durch die Helmkamera vermittelte Immersion des Zuschauers in dieser Szene jedoch darunter, dass die einzelnen Einstellungen nicht sehr lange andauern und somit keine Kontinuität in der Seherfahrung erreicht wird. Die längste Einstellung dauert etwa 13 Sekunden.¹⁰³ Durch eine längere Dauer der Einstellungen kann die Unmittelbarkeit für den Zuschauer immens gesteigert werden, wie im Vergleich erkennbar werden wird.

6.2.2 Analyse Geiselfreiung

Die für eine Analyse der Kameraarbeit wohl ergiebigste Szene beginnt nach einem Viertel des Films. Hier sollen die Navy Seal - Soldaten eine entführte FBI-Agentin aus einem

¹⁰¹ McCoy; Waugh, (2012), 00:21:42.

¹⁰² McCoy; Waugh, (2012), 00:21:50 – 00:22:25.

¹⁰³ McCoy; Waugh, (2012), 00:21:52 – 00:22:04.

Lager in dem Dschungel befreien, in dem sie in der zuvor behandelten HALO-Sprung-Szene gelandet sind. In dieser Szene finden sich viele außergewöhnliche Einstellungen anhand derer sich erkennen lässt, warum der Kameramann Shane Hurlbut die Entscheidung traf, überwiegend mit einer DSLR-Kamera zu drehen.

Nachdem die Soldaten von Hubschaubern abgesetzt wurden und an Land geschwommen sind, sammeln sie sich und bereiten ihren Angriff vor. Sie werden durch Schreie der verletzten Agentin aus ihren Planungen gerissen und beschließen, früher als vorgesehen, in das Lager der Verbrecher einzudringen, um die Agentin zu befreien. Nachfolgend sollen die Kameraeinstellungen betrachtet werden, die während des Angriffes und der anschließenden Flucht aus dem Dschungel besonders hervortreten. Eine allumfassende Analyse würde, wie eingangs bereits erwähnt, den Rahmen der Betrachtungen dieser Arbeit sprengen.

Die Kamera zeigt in einer leichten Draufsicht eine Totale eines Flusses. Sein Wasser teilt das Bild horizontal mittig. Nun tauchen einer nach dem anderen die Soldaten aus dem stillen Wasser auf und bewegen sich nahezu lautlos durch dieses hindurch. Dabei wird die Kamera in die Bewegungsrichtung der Seals horizontal geschwenkt.¹⁰⁴

Aufgrund der Kameraperspektive und anhand von Berichten des Kameramannes¹⁰⁵ lässt sich erahnen, dass die Kamera sich nicht etwa am Ufer des Flusses, sondern vielmehr in dessen Mitte befunden haben muss, um diese Einstellung zu drehen. Hier spielten dem Kameramann erneut die speziellen Eigenschaften der DSLR-Kamera bei der Wahl seiner Kameraposition in die Hände. Durch das geringe Gewicht und die überschaubaren Kosten im Falle eines Verlustes, konnte der Kameraoperator sich einfach seine Kamera nehmen und sich in eine Wathose gekleidet in den Fluss stellen. Bei einer Produktion, die auf den Einsatz von herkömmlichen Kinokamerasystemen setzt, wäre eine solche Einstellung mit bedeutend mehr Aufwand verbunden gewesen.

Denn eine inkl. Objektiv beinahe 30 kg schwere Kamera kann kaum von nur einer Person bewegt, geschweige denn in einen Fluss getragen werden. Zudem ist es auch fraglich

¹⁰⁴ McCoy, Mike; Waugh, Scott (2012): Act of Valor [Film] USA: Relativity Media. 00:29:33.

¹⁰⁵ RHED Pixel (Hrsg.) (2012), 28:51 – 29:20 (Zugriff:20.10.2020)

ob man eine viele tausend Euro teure Kamera in einen Fluss getragen hätte, um eine Aufnahme zu bekommen. Hier hätte man die Kamera vermutlich mittels eines stabilisierten Armes von einem Boot aus eingesetzt, womit der Aufwand sowohl in materieller als auch monetärer Hinsicht auf drastische Weise gestiegen wäre.

Im weiteren Verlauf der Szene bewegen sich die Seals weiter durch das Wasser und tauchen schließlich nahe des Lagers der Kidnapper auf. Mit Unterstützung durch einen Scharfschützen schalten sie die Wachen aus und bewegen sich auf das Gebäude zu, in welchem sie die Geisel vermuten. Hier finden sich erneut einige Einstellungen die sich als exemplarisches Betrachtungsobjekt für den Einsatz von DSLR-Kameras bei dem Dreh von Actionfilmen eignen. Beginnend mit einer Einstellung bei der die Seals sich über eine offene Fläche auf das Gebäude zu bewegen. Hier kommt die von Shane Hurlbut als „Man Cam“¹⁰⁶ betitelte Kamerahaltung zum Tragen, bei der sich der Kameraoperator rückwärts vor den Schauspielern bewegt und die Kamera ähnlich einer rückwärts Dollyfahrt nach hinten bewegt. Jedoch ist die Kameraposition so gewählt, dass der Lauf des Gewehres des Soldaten unscharf im Vordergrund ist. Das Gesicht des Soldaten ist scharf dahinter zu sehen und hinter ihm können seine Kameraden und der Dschungel ausgemacht werden. Durch die unscharfe Waffe im Vordergrund und das dahinter scharf zu sehende konzentrierte Gesicht des Soldaten, gepaart mit der unsauberen, wackligen Rückwärtsbewegung der Kamera wird der Zuschauer auf den Soldaten fokussiert und erfährt dessen Anspannung. Die Einstellung erlangt damit eine Unmittelbarkeit wie sie fast nur noch von einer POV-Einstellung gesteigert werden kann. Die Kamera wird von dem Operator etwa auf Kopfhöhe vor sich gehalten. Und sehr nahe am Lauf der Waffe positioniert. Hier erweist sich der Formfaktor der DSLR-Kamera erneut als sehr hilfreich, denn auch wenn eine solche Einstellung durchaus mit digitalen Kinokamerasystemen hätte erreicht werden können, so erleichtert die kompakte DSLR hier doch die Positionierung. Auch das geringe Gewicht, welches für gewöhnlich bei Aufnahmen aus der Hand eher zu übermäßig starken Kamerabewegungen (Wacklern) führt, ist hier hilfreich, um das rohe Gefühl, sich unmittelbar mit den Navy Seals in einem Einsatz zu befinden, zu transportieren.

¹⁰⁶ RHED Pixel (Hrsg.) (2012), 46:06 – 46:26 (Zugriff: 20.11.2020)

Während der Hausdurchsuchung durch die Seals werden immer wieder die oben bereits erwähnten POV-Einstellungen verwendet. Diese könnten auch als eine Art Gegenschuss zu der zuvor besprochenen Einstellung gesehen werden, denn anstatt über den Lauf der Waffe auf das Gesicht des Soldaten zu blicken und somit seine Mimik und damit seine Gefühle erkennen zu können, wird die Kamera und damit der Zuschauer hier zu den Augen des Soldaten geführt und sieht durch die Zielvorrichtung eben genau das, was auch der Seal in diesem Moment sieht. Dadurch erhalten POV-Einstellungen eben ihre unübertreffbare Unmittelbarkeit und damit einhergehend auch einen gewissen Realismus. Denn anders als in anderen Darstellungen von Kampfszenen ist der Zuschauer hier nur so schlau wie der Charakter dessen Perspektive wir einnehmen. Diese POV-Einstellung unterscheidet sich von der anfänglich beschriebenen in einem wesentlichen Punkt. Dieser besteht in der Bewegung der Kamera, insbesondere durch enge Räume. Dadurch wird es noch schwieriger bis nahezu unmöglich, diese Einstellung mit einer herkömmlichen Kinokamera zu generieren. Wie Hurlbut bereits in einem Interview 2010 Kurt Lancaster sagte, sei die Canon 5D die beste Kamera für eine Helm-/ POV-Kamera.¹⁰⁷ Denn eine solche Einstellung sei zuvor nicht mit einem kinematischen Look umsetzbar gewesen.¹⁰⁸ Hurlbut wendete diese Helmkamera erstmals bei einem Kurzfilm für Canon, den er im Jahr 2010 drehte, an. Dieser Film namens „The Last Three Minutes“ setzt jedoch verglichen mit „Act of Valor“ nahezu ausschließlich auf eine POV-Einstellung, sodass dessen Wirkung noch verstärkt wird.¹⁰⁹ In „Act of Valor“ werden die Einstellungen immer wieder unterbrochen, sodass ein Stück ihrer immersiven Wirkung verloren geht. Es fällt jedoch auf, wie dunkel die Einstelllungen bzw. die ganze Szene beleuchtet ist. So hat es fast den Anschein, als hätte Hurlbut nahezu gänzlich auf gesetztes Licht verzichtet und sich die hohe Lichtempfindlichkeit der 5D zu nutzen gemacht.

Weiterhin findet sich während der Erstürmung des Hauses noch eine exemplarisch wichtige Einstellung. Hier bewegt sich die Kamera entgegen des Charakters im Film und beide laufen sozusagen auf einander zu und aneinander vorbei. Im Moment des Vorbeilaufens dreht sich die Kamera mittels einer schnellen Schwenkbewegung (Whip-Pan)

¹⁰⁷ vgl. Lancaster, 2011, S. 193.

¹⁰⁸ vgl. Lancaster, 2011, S. 194.

¹⁰⁹ vgl. Lancaster, 2011. S. 190.

mit dem Charakter mit, sodass der Zuschauer ihn nun von hinten sieht. Eine solche Einstellung wirkt durch die vielen gegenläufigen Bewegungen sehr dynamisch und unterstreicht die aufregende Situation in der sich die Protagonisten des Films gerade befinden. Dies alles passiert auf einer schmalen Veranda. Auch diese Einstellungen wären mit einem herkömmlichen Kamerasystem nicht ohne Umbaumaßnahmen am Set möglich gewesen.

6.2.3 Analyse Verfolgungsjagd

Diese Szene schließt direkt an die Hausdurchsuchungsszene an. Nach erfolgreicher Befreiung der Geisel müssen die Seals fliehen. Diese Aufgabe wird zum einen durch die verletzte Geisel, aber auch einen verletzten Seal erschwert. Für ihre Flucht nutzen sie einen Pick-up Truck, der vor dem Gebäude parkt, welches sie gerade durchsucht haben. Dabei findet sich die nächste interessante Einstellung. Die Kamera liegt auf dem Boden und zeigt in einer Totalen die Hinterreifen des Pick-ups. In dem Moment, wo der Wagen anfährt, werden die kleinen Steine des Schotterweges, auf dem dieser steht, in Richtung Kamera geschleudert. Die Einstellung endet mit einem Bild, welches durch die auf die Kamera zufliegenden Steine schon nahezu schwarz ist und wird dann in schwarz in die Folgeeinstellung übergeblendet. Die Einstellung vermittelt sehr gut den hastigen Aufbruch ohne Rücksicht auf Verluste der Seals. So wird die Kamera scheinbar bei der Einstellung zerstört. Zudem wird hier visuell sehr geschickt auf die anschließende Verfolgungsjagd übergeleitet, in dem der Schnitt in einer im Bild eingeleiteten Schwarzblende gelöst wird. Um diese Einstellung realisieren zu können, war, wie auch bei den vorherigen Einstellungen, der Formfaktor der Kamera wichtig, denn dadurch war es möglich die Kamera so nah am Boden zu platzieren. Jedoch spielte hier und auch in einigen weiteren Einstellungen des Films neben den geringen Kosten für die Kamera auch die Robustheit der CF-Speichermedien eine ebenso, wenn nicht gar wichtigere Rolle für das Gelingen der Einstellungen. Denn wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, reagiert Filmmaterial auf Licht. Hätte man eine solche Einstellung also mit einer analogen Kinokamera drehen wollen, so wäre bei einer Beschädigung der Kamera, vielmehr des Magazins, die Aufnahme aller Wahrscheinlichkeit nach unbrauchbar geworden. Auch bei digitalen Kinokameras ist die Gefahr eines Verlustes höher. Hier sind es jedoch wohl eher die hohen Kosten im Verlustfall, die einen vor dem Dreh einer wie oben beschriebenen Einstellung zurückschrecken lassen. Hurlbut verwendete die Kameras allerdings auch nicht gänzlich

ungeschützt bei seinem Dreh, sondern ließ Gehäuse anfertigen, welche die Kameras vor groben Beschädigungen schützen sollten.

Was nun folgt, ist eine wilde Verfolgungsjagd durch den Dschungel. Die Seals versuchen ihren Widersachern zu entkommen. Da der Einsatz anders verläuft als geplant, müssen die Seals während der Fahrt eine Strategie entwickeln, wie sie die befreite FBI-Agentin und ihren verwundeten Kollegen sicher aus dem Gefahrenbereich bringen. Parallel zu dem Einsatzteam im Auto werden auch immer wieder ihre Verfolger gezeigt und es gibt Schusswechsel. Ebenfalls parallel dazu wird auch zu dem Sniper und dessen Spotter geschnitten, die sich zu Fuß auf den Weg aus dem Dschungel machen, um wieder auf den Rest des Teams zu treffen. An der Straße angekommen, auf der sich bereits das Fluchtfahrzeug der Seals inklusive eines Verfolgerwagens nähert, bereiten die beiden Soldaten einen Raketenwerfer vor. Damit zerstören sie das verfolgende Fahrzeug und steigen anschließend auf die Ladefläche des Pick-ups. Nun folgt erneut eine wilde Fahrt durch den Dschungel. Währenddessen kommt der verwundete Soldat wieder zu sich und schreit mit schmerzverzerrtem Gesicht. Die Seals verpassen auch den letzten alternativen Extrahierungspunkt. Daraufhin wird gezeigt, wie die Unterstützungseinheit mit den Booten ins Einsatzgebiet vordringt.

Während der gesamten Verfolgungsjagd ist die Kamera extrem hektisch. Die Einstellungen dauern selten mehr als zwei Sekunden, oft sind sie sogar kürzer. Zudem wechselt die Kamera ständig die Perspektive. In einem Moment werden die Fahrzeuge von außen gefilmt, darauf folgt eine Naheinstellung mittels einer Handkamera eines Soldaten, der Befehle gibt. Im nächsten Moment ist zu sehen, wie die Trucks mit hoher Geschwindigkeit über eine am Boden liegende Kamera fahren. Gepaart wird dies noch mit den bereits bekannten POV-Einstellungen und einer weiteren Einstellung, bei der die Kamera dem Geschehen gefährlich nah kommt, während der Explosion des mit der Rakete beschossenen Fahrzeugs.

Am Ende der Verfolgungsjagd sehen sich die Seals einer scheinbar aussichtslosen Situation gegenüber. Von hinten nahen die zahlenmäßig überlegenen Feinde und vor ihnen befindet sich nur Wasser. Sie entscheiden sich dafür, in das Wasser zu fahren. Es folgt eine Einstellung, bei der die Kamera sich im Fahrzeuginneren hinter den Frontsitzen befindet und zeigt, wie der Wagen ins Wasser eintaucht, die Motorhaube nach oben schlägt und die Navy Seals den Wagen durch die ohnehin schon zerstörte Frontscheibe

verlassen.¹¹⁰ Unterbrochen wird die Einstellung nur von einem kurzen Umschnitt auf eine Kameraperspektive, die das Geschehen von außen betrachtet. Damit schaffen es die Filmemacher auch hier wieder, das Geschehen sehr real, wenig inszeniert und unmittelbar auf den Zuschauer wirken zu lassen. Diese Einstellung ist insofern technisch/organisatorisch besonders, als dass man Szenen im Wasser für gewöhnlich in getrennten Einstellungen löst und etwa einen Stuntman am Drehort ins Wasser fahren lässt um Anschließend all das, was innerhalb der Fahrzeuges stattfindet, in einem Unterwasserstudio nach zu drehen, da dort die Begebenheiten wie Licht und vor allem die Sicherheit der Schauspieler besser zu kontrollieren bzw. zu gewährleisten sind.

Shane Hurlbut sprach bei einem Vortrag 2012 ausführlich über diese Einstellung. Er sagte unter anderem, dass es viele unvorhergesehene Faktoren gab, die Einfluss auf das Endergebnis genommen hätten. So sei es nicht geplant gewesen, dass die Haube sich öffnet und nach oben schlägt. Zudem habe einer der Seals beim Verlassen des Fahrzeuges gegen das speziell angefertigte Unterwassergehäuse getreten. (Dies ist auch im Film zu sehen.) Dabei wurden dessen Dichtungen kompromittiert, sodass Wasser in das Gehäuse eindringen können. Hurlbut spricht weiter davon, dass das Gehäuse hinterher wie ein Goldfischglas ausgesehen habe, da es halb voll mit Wasser gewesen sei. Die Kamera sei auch bei dem Dreh zerstört worden. Jedoch habe er die Speicherkarte bergen und das Material sichern können.¹¹¹ Die Umsetzbarkeit mit herkömmlichen Kamerasystemen wäre ohnehin ob der Positionierung der Kamera innerhalb des Pick-ups schwierig gewesen. Hinzu kommt noch, so berichtet Hurlbut weiter, dass das Filmmaterial nur in den seltensten Fällen nach dem Kontakt mit Wasser noch brauchbare Bilder liefert.¹¹²

¹¹⁰ McCoy, Mike; Waugh, Scott (2012): Act of Valor [Film] USA: Relativity Media, 00:40:10 – 00:40:20.

¹¹¹ vgl. RHED Pixel (Hrsg.) (2012) 35:26 – 39:12 (Zugriff: 20.11.2020)

¹¹² vgl. ebd.

7 Vergleich der analysierten Szenen mit verwandten Szenen aus Filmen, die mit klassischen Kinokameras gedreht wurden

Um die zuvor in der Analyse herausgestellten Besonderheiten der exemplarischen Einstellungen aus „Act of Valor“ gegenüber herkömmlich produzierten Filmen zu verdeutlichen, sollen im Folgenden ebenfalls exemplarisch einige andere Filme mit ähnlichen Szenarien als Referenz herangezogen werden. Vor Beginn des Vergleiches ist jedoch noch anzumerken, dass sich der Vergleich insbesondere auf den technischen Aufbau hin nur schwierig präzise und belegbar durchführen lässt, da die wenigsten Filme eine gute Dokumentation ihrer Produktionsgeschichte haben.

7.1 Vergleich Geiselnbefreiung

Als Vergleichsmaterial für die Szene, in denen die Seals das Lager der Terroristen durchsuchen um die Geiseln zu befreien, wird eine Szene aus „Sicario“ herangezogen. Der Film von Regisseur Denis Villeneuve wurde 2015 veröffentlicht. In ihm wird eine FBI-Agentin (gespielt von Emily Blunt) in eine Sonderoperation gegen die mexikanischen Drogenkartelle hineingezogen und findet mit der Zeit heraus, dass die Operation sich nicht im legalen Bereich bewegt.¹¹³

Die Szene, die hier näher betrachtet werden soll, findet sich gleich zu Beginn von „Sicario“. Ein Spezialkommando des FBI macht sich auf den Weg, um ein Haus zu durchsuchen in dem Drogendealer vermutet werden. Sie betreten das Haus, indem sie mit ihrem Fahrzeug durch eine Wand fahren. Was dann folgt, ist eine Durchsuchung, die von ihrem Ablauf her der in „Act of Valor“ sehr ähnelt. Die Auflösung der Szene unterscheidet sich jedoch merklich von der in „AoV“. Das Aussteigen der Spezialeinheit aus ihrem Fahrzeug wird in einer Einstellung gelöst, bei der die Kameras sich innerhalb des

¹¹³ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2015): Sicario. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3397884/> (Zugriff: 04.12.2020)

Fahrzeuges befinden und in einer leichten Aufsicht zeigt, wie die Einsatzkräfte die Durchsuchung beginnen.¹¹⁴ Während der Durchsuchung finden sich auch immer wieder Einstellungen, in denen die Einsatzkräfte von links nach rechts nur als Silhouetten erkennbar an der Kamera vorbeilaufen und aufgrund des Weitwinkels große Teile des dahinter befindlichen Raumes vom Zuschauer wahrgenommen werden können. Zudem findet sich eine Einstellung, bei der ein Charakter frontal in die Kamera spricht und leicht untersichtig zentral im Bild gehalten wird.¹¹⁵ Folgend wird das Sonderkommando von hinten gezeigt, wie es sich darauf vorbereitet, einen Raum zu durchsuchen. Wir sehen die Spezialkräfte vom rechten Bildrand aus ins Bild kommen und sich vor der Tür sammeln. Eine Art Überwachungskamera zeigt das Geschehen aus einer gewissen Entfernung und in einer weitwinkligen Aufsicht. Durch diese Auswahl der Einstellungen ist es für den Zuschauer schwieriger sich, wie etwa bei „Act of Valor“, mitten im Geschehen zu fühlen. Um diese Intimität zumindest ein Stück weit herzustellen, setzt man bei „Sicario“ auf eine Einstellung, die auf den ersten Blick der auf Seite 34f dieser Arbeit beschriebenen Einstellung aus „Act of Valor“ ähnelt. So befindet sich die Kamera hier auch vor der Protagonistin und filmt diese über den Lauf ihres Gewehres hinweg. Jedoch wechselt die Kamera immer wieder in eine Overshoulder.¹¹⁶ Des Weiteren ist auch die Position der Kamera im Verhältnis zur Person im Bild ganz anders, während die Kamera bei „AoV“ schon teilweise fast so nah ist, dass man als Zuschauer jede noch so kleine Regung im Gesicht des Protagonisten erkennen kann. Bei „Sicario“ wird eine weitwinkligere Optik verwendet, da man hier offensichtlich Wert darauf legte, auch den zweiten wichtigen Charakter, der an dem Einsatz teilnimmt, mit im Bild zu haben. Die Bewegungen der Kamera sind überdies bei Sicario weit aus geschmeidiger und wirken weniger stockend bzw. wackelig. Dies hilft zwar dabei als Zuschauer die Bildinhalte besser wahrnehmen zu können, jedoch trägt es auch zu einem weniger unmittelbarem Gefühl der Einstellung bei.

Anhand der Kamerabewegung lassen sich auch sehr gut die Unterschiede der verwendeten Kamerasysteme erkennen, denn „Sicario“ wurde vollständig auf dem Arri Alexa

¹¹⁴ Villeneuve, Denis (2015): Sicario [Film]USA, Mexiko, Hong Kong: Loinsgate, 00:02:28.

¹¹⁵ Villeneuve, Denis (2015): Sicario [Film]USA, Mexiko, Hong Kong: Loinsgate, 00:02:36.

¹¹⁶ Villeneuve, Denis (2015): Sicario [Film]USA, Mexiko, Hong Kong: Loinsgate, 00:02:44 – 00:03:00.

XT Kamerasystem gedreht.¹¹⁷ Die Arri Alexa, von der sich die Alexa XT im Hinblick auf das Gewicht nur unwesentlich unterscheidet, wiegt, wie wir bereits wissen, schon ohne jegliche Anbauteile bedeutend mehr als die Canon EOS 5D MKII die Hurlbut bei „AoV“ verwendete. Dadurch ergeben sich die weitaus weniger wackligen Einstellungen bei „Sicario“, denn durch das hohe Gewicht wird die Kamera träger und weniger anfällig für Störbewegungen. Daher versucht man ja bei DSLR-Kameras diese gewichtsmäßig an klassische Kinokameras anzupassen, um ruhigere Handkamera-Aufnahmen zu erhalten.

Aus der vorangegangenen Betrachtung von „Sicario“ im Vergleich zu „Act of Valor“ lässt sich also erkennen, dass Kameramann Roger Deakins bei „Sicario“ zwar in Teilen ähnliche Einstellungen wie Shane Hurlbut bei „Act of Valor“ gedreht hat, jedoch sind diese immer noch stark voneinander zu unterscheiden. Viele dieser Unterschiede lassen sich durchaus darauf zurückführen, dass Hurlbut dank des von ihm verwendeten, kompakteren DSLR-Kamerasystems näher an die Charaktere heran kam und somit unmittelbarere Einstellungen drehen konnte. Zudem half ihm das geringe Gewicht der Kamera dabei, durch eine unruhigere Kamera, den Stress während einer Hausdurchsuchung für die Zuschauer zu verdeutlichen und nachempfindbar zu machen.

7.2 Vergleich Verfolgungsjagd

Für den Vergleich der Verfolgungsjagd und deren Ende in einer Landung in einem Gewässer soll der Film „Atomic Blonde“ dienen. Dieser wurde 2017 veröffentlicht. Regie führte David Leitch.¹¹⁸

In der für den Vergleich interessanten Szene muss die von Charlize Theron gespielte MI6 Agentin nach einem gescheiterten Versuch, ungesehen mit ihrem Informanten aus

¹¹⁷ ShotOnWhat? (Hrsg.) (2019): Sicario-2015. URL: <https://shotonwhat.com/sicario-2015> (Zugriff 29.11.2020)

¹¹⁸ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2406566/> (Zugriff 04.12.2020)

Ostberlin zu entkommen, vor ihren Verfolgern (Angehörige der Staatssicherheit und des KGB) in einem Auto fliehen.¹¹⁹

Während der Flucht sieht man das Auto nahezu nur von innen und die Kamera fährt in fließenden Bewegungen zwischen den beiden Personen im Auto hin und her und zeigt gelegentlich durch die Heckscheibe die Verfolger. Diese Kamerafahrt, die ohne jedwede Form von Erschütterungen in der Kamerabewegung oder dergleichen vonstattengeht, erzeugt für den Zuschauer das Gefühl, dass die Situation, trotz der angespannten Lage noch unter Kontrolle ist. Darüber hinaus wirkt die Kamera jedoch auch wie ein weiterer Insasse des Autos, der sich umschauf und die Verfolger beobachtet, aber auch registriert, wenn eine Person im Auto verletzt ist (wie im Fall des geretteten Informanten). Um diese Aufnahmen so realisieren zu können, bediente sich das Produktionsteam von „Atomic Blonde“ an einer Technik, die beim Film „Children of Men“ 2006 zum ersten Mal prominent zum Einsatz kam.¹²⁰ Und zwar wurde das Auto, in dem die Schauspieler saßen, auf ein sehr flaches Chassis gesetzt auf dem vorne ein Fahrer saß, der das Fahrzeug fuhr. Zudem war auf dem Gefährt Platz für Regisseur und Kameramann. Das Dach des Filmfahrzeuges wurde entfernt und ein auf Schienen gelagertes Kamerasystem dort befestigt. Damit konnte dann durch die Straßen von Berlin gefahren werden. Um die Einstellungen so drehen zu können, mussten auch die Schauspieler um die Kamera herum arbeiten. Damit Charlize Theron's Charakter von der Seite gezeigt werden konnte, musste die Kamera über den Beifahrersitz gefahren werden. Damit dies möglich war, musste sich der Schauspieler nach unten weckducken. Jedoch war es ebenso wichtig, dass er im richtigen Moment wieder auftaucht, um an seiner Ausgangsposition zu sein, sobald er wieder im Kamerabild zu sehen war.

Die Verfolgungsjagd endet damit, dass die MI6 Agentin denkt, alle Verfolger abgeschüttelt zu haben und das Fahrzeug parallel zu einem Fluss bzw. Kanal abstellt. Allerdings wird das Auto kurz darauf von einem aus der Seitenstraße heranfahrenden Wagen gerammt und dadurch in den Fluss befördert. Dabei gibt es eine totale Kameraeinstellung,

¹¹⁹ Leitch, David (2017): Atomic Blonde [Film] USA, Deutschland, Schweden, Ungarn: Focus Features 01:18:51 – 01:21:05.

¹²⁰ Chimney (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde – VFX Breakdown. URL: <https://vimeo.com/254851779> 00:39-00:43. (Zugriff 04.12.2020)

die den Moment des Aufpralls in leichter Aufsicht vom Boden aus und aus einiger Entfernung einfängt. Für einen kurzen Moment während des Aufpralls ist die Kamera auch ähnlich wie bei „Act of Valor“ innerhalb des Fahrzeuges angebracht und auch das Sinken des Fahrzeuges wird von innerhalb des Fahrzeuges gezeigt. Jedoch geht aus einem Video, in dem die VFX des Films in ihrer Entstehung gezeigt werden hervor, dass dieser Teil der Szene in einem speziellen Unterwasser-Studio und nicht wie bei „AoV“ in der Originallocation gedreht wurde. Es ist zu sehen, wie Greenscenelemente entfernt und durch den Originalhintergrund ersetzt werden.¹²¹ Diese Entscheidung wurde wohl nicht nur aufgrund der technischen Gegebenheiten getroffen, sondern um die Sicherheit der Schauspieler zu gewährleisten.

Die Unterschiede zu „Act of Valor“ könnten eindeutiger nicht sein, denn in „AoV“ ist die Kamera wie auch in den zuvor analysierten Szenen sehr wackelig und instabil, wodurch wiederum die augenscheinlich aus dem Ruder gelaufene Situation in der Szene unterstrichen wird. Damit ist die Wirkung also eine gänzlich andere als die in „Atomic Blonde“ Der Vergleich der Einstellungen in denen das jeweilige Fahrzeug in das Wasser eintaucht ist wohl am ergiebigsten, auch wenn man die Sicherheitsfaktoren mit berücksichtigen muss und die Unterschiede nicht allein auf die Verwendung von verschiedenen Kamerasystem zurückgeführt werden darf. Denn die Navy Seals in „Act of Valor“ wurden schließlich auch von tatsächlichen Seals gespielt und diese sind darin trainiert, aus Autos auch unter Wasser aussteigen zu können. Jedoch wirken die Aufnahmen bei „AoV“ weniger inszeniert, weniger künstlich und damit realistischer. Im Speziellen dadurch, dass die Einstellung die innerhalb des Fahrzeugs stattfindet nur durch eine sehr kurze Außeneinstellung unterbrochen wird und nicht wie bei „Atomic Blonde“ die Szene in insgesamt neun Einstellungen gelöst wird.¹²² „Atomic Blonde“ schafft es jedoch durch die mehreren Außenaufnahmen und die vielen Schnitte, das Ganze brutaler wirken zu lassen und den Aufprall in das Wasser insgesamt deutlicher als wichtiges Element der Szene herauszuarbeiten.

¹²¹ Chimney (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde – VFX Breakdown. URL: <https://vimeo.com/254851779> 00:39-00:43. (Zugriff 04.12.2020)

¹²² Leitch, David (2017): Atomic Blonde [Film] USA, Deutschland, Schweden, Ungarn: Focus Features 01:20:49 – 01:21:04.

Daraus geht hervor, dass beide Filme auf ihre Art eine visuell ansprechende Szene gestalten. Die Unterschiede in den Kamerasystemen sind jedoch auch hier klar zu erkennen. Denn Shane Hurlbut nutzt die Vorteile seiner DSLR-Kameras und macht schnell und ohne viel Zeitbedarf (Aus einem Bericht Hurlbuts geht hervor, dass jede Szene des Films nur maximal vier Mal gedreht werden konnte, weil die Seals die Aktionen nicht häufiger durchführen wollten.)¹²³ Aufnahmen, die schon nahezu dokumentarisch wirken und den Zuschauer durch ihre Rohheit in den Bann ziehen. Jonathan Sela, der Kameramann von „Atomic Blonde“¹²⁴ setzt hingegen auf eine technisch sehr ausgefeilte Lösung und fängt mit seinen sehr weichen, schnellen und menschlich nicht möglichen Kamerabewegungen eine sehr stilisierte und dadurch spannende Auto-Verfolgungsjagd ein.

7.3 Vergleich Fallschirmsprung

Als Vergleichsszene für den Fallschirmsprung, der sich direkt zu Beginn von „Act of Valor“ ereignet würden mehrere Szenen infrage kommen, da ein HALO-Fallschirmsprung ein häufig in Filmen abgebildetes Ereignis ist.

Jedoch hat sich der Autor hier für die Szene aus dem 2018 veröffentlichten Film „Mission Impossible: Fallout“ von Regisseur Christopher McQuarrie entschieden, bei der der Hauptcharakter Ethan Hunt (Tom Cruise) zusammen mit CIA-Agent August Walker (Henry Cavill) aus einem Militärflugzeug des Nachts über Paris abspringt, um dort durch den HALO-Sprung unentdeckt, eine Mission zu erfüllen.¹²⁵

Die Szene beginnt mit einer Einsatzbesprechung in einem Militärflugzeug. Hunt erklärt Walker das Vorgehen während der Mission. Darauf bereiten beide sich vor zu springen,

¹²³ RHED Pixel (Hrsg.) (2012): Act of Valor. A case study in out of the box filmmaking - Shane Hurlbut. URL: <https://vimeo.com/38786174>, 08:15 – 08:38 (Zugriff: 20.11.2020)

¹²⁴ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2406566/> (Zugriff: 04.12.2020)

¹²⁵ McQuarrie, Christopher (2018): Mission: Impossible – Fallout [Film] USA, China, Frankreich, Norwegen, Großbritannien: Paramount Pictures, 00:21:07- 00:26:23.

jedoch stellt Ethan Hunt nach Öffnung der Hecktür fest, dass sich unterhalb des Flugzeugs eine Gewitterfront befindet, welche den Sprung um einiges gefährlicher macht. Daher beschließt Hunt den Einsatz abubrechen und tritt von der Luke zurück. In einer impulsiven Handlung reißt Walker, als Hunt ihm erklärt, dass ein Absprung zu gefährlich sei, Hunts Luftzufuhr von dessen Helm und springt aus dem Flugzeug. Nachdem Hunt seine Luftzufuhr wieder an seinem Helm befestigt hat, springt er aus dem Flugzeug. Die Kamera bewegt sich dabei rückwärts aus dem Flugzeug und bleibt den ganzen Sprung über sehr nah an Hunt. Innerhalb der Gewitterwolke werden Walker, zu dem Hunt inzwischen aufgeholt hat, und Hunt von einem die Wolke durchzuckenden Blitz aus ihrer Flugbahn geworfen und kurz orientierungslos. (Auch die Kamera wird aus der Flugbahn geworfen.) Als Hunt die Orientierung wieder gewinnt, kann er Walker zunächst nicht sehen. Einen Augenblick später hat Hunt Walker wiederentdeckt und muss feststellen, dass dieser immer noch bewusstlos ist und seinen Sauerstofftank verloren hat. Hunt ändert seine Flugbahn so, dass er in Richtung Walker fliegt. Dort angekommen, versorgt er Walker mit dem Sauerstoff aus seinem eigenen Tank und befestigt diesen an Walkers Anzug. Walker kommt jedoch immer noch nicht wieder zu sich. Die akustische Höhenwarnung drängt Hunt zum Öffnen seines Fallschirms. Schließlich zieht er an der Auslöseleine von Walkers Fallschirm, sodass dieser gebremst wird und zurückfällt. Hunt selbst zieht zu später an der Leine, sodass er unsanft auf dem Dach eines palastartigen Gebäudes (dem Zielgebäude) landet. Damit endet die Szene.

Die Szene kommt in ihrer Auflösung der HALO-Sprung Szene in „Act of Valor“ sehr nahe, denn Kameramann Rob Hardy¹²⁶ setzt ebenfalls auf eine am Helm befestigte Kamera und drehte die Szene so, dass der Anschein erweckt wurde, dass die ganze Sequenz vom Sprung aus dem Flugzeug bis zur Landung auf einem Dach in Paris in einer Sequenz gedreht wurde. Jedoch berichtete Hardy, dass die Sequenz insgesamt aus drei verschiedenen Einstellungen bestünde und diese digital zusammengefügt worden seien.¹²⁷ Durch die für den Zuschauer durchlaufende Einstellung wird der bei „Act of Valor“ erzielte Effekt eines mittendrin-statt-nur-dabei-Gefühls noch verstärkt. Die Kamera kommt bis auf wenige Zentimeter an Tom Cruises Charakter heran und zeigt so

¹²⁶ Prince, Ron (2018): ROB HARDY BSC / MISSION: IMPOSSIBLE – FALLOUT. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/rob-hardy-bsc-mission-impossible-fallout/> (Zugriff: 04.12.2020)

¹²⁷ ebd.

trotz eines Helmes auch die Mimik in dessen Gesicht. Etwas das bei „Act of Valor“ nicht gelungen ist. Gedreht wurde die Szene im Gegensatz zum Rest des Filmes, welcher auf 35 mm Film gedreht wurde mit einer Panavision DXL Digital-Kinokamera¹²⁸. Hier ist deutlich erkennbar, wie weit sich die Kameratechnik zwischen 2011 (Zeitpunkt des Drehs von „Act of Valor“) und 2017 (Zeitpunkt des Drehs von „Mission Impossible: Fallout“) entwickelt hat. Denn als Shane Hurlbut die Aufnahmen für „AoV“ machte, waren die von ihm verwendeten DSLR-Kameras die einzige Möglichkeit solche Perspektiven einzufangen. Die zu dieser Zeit existierenden digitalen Kinokameras waren schlichtweg zu groß und auch zu schwer, um an einem Helm befestigt zu werden.

Insgesamt kann man an dem Vergleich dieser beiden Szenen folglich gut erkennen, wie revolutionär die Arbeit von Shane Hurlbut zum einen 2010 war und wie zum anderen, durch die voranschreitende technische Entwicklung, weniger als eine Dekade später, die Möglichkeiten soweit erweitert wurden, dass man nun mit der Panavision DXL eine tatsächliche Kinokamera an einem Helm befestigen und damit noch hochwertigere und vor allem in der digitalen Nachbearbeitung robustere und flexiblere Aufnahmen drehen konnte. Dadurch war es möglich Einstellungen zu drehen, die noch immersiver sind als die Vergleichsobjekte aus „Act of Valor“.

7.4 Anmerkungen zu den vorangegangenen Vergleichen

Der Autor möchte an dieser Stelle noch ein paar erklärende Anmerkungen zu den Szenenvergleichen machen. Während der Vergleiche wurden sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der Vergleichsszenen mit den korrespondierenden Szenen aus „Act of Valor“ herausgearbeitet. Dabei standen die bildästhetischen und bildtechnischen

¹²⁸ Prince, Ron (2018): ROB HARDY BSC / MISSION: IMPOSSIBLE – FALLOUT. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/rob-hardy-bsc-mission-impossible-fallout/> (Zugriff: 04.12.2020)

Merkmale im Focus. Jedoch soll auch noch angemerkt werden, dass die herangezogenen Filme sich auch in anderen Punkten merklich von „AoV“ unterscheiden.

So ist zunächst zu bemerken, dass alle Filme später als der gegenständliche Film dieser Arbeit gedreht wurden. Dadurch ergeben sich, wie auch bereits in Kapitel 2 und im Abschnitt des Vergleiches über „Mission Impossible: Fallout“ angesprochen, erhebliche technische Veränderungen bzw. Verbesserungen. Diese bringen es mit sich, dass einige Eigenschaften der DSLR- Kameras, wie etwa die kompakte Bauform und das geringe Gewicht mittlerweile auch bestimmte klassische Kinokameras (z.B. Panavision DXL) innehaben.

Ein weiterer Unterschied der Filme zu „Act of Valor“ ist die Budgetierung. Dem Team standen für „AoV“ ungefähr zwölf Millionen Dollar¹²⁹ zur Verfügung. Bei „Atomic Blonde“ waren es 30 Millionen,¹³⁰ ebenso bei „Sicario“.¹³¹ Mit geschätzten 178 Millionen Dollar¹³² lässt „Mission Impossible: Fallout“ die anderen Filme weit hinter sich. Die höheren Budgets der Vergleichsfilme ermöglichten den Filmemachern in besseres Material und mehr Zeit zu investieren. Bei „Act of Valor“ gab es kein Geld für eine komplizierte Konstruktion, um Fahraufnahmen zu realisieren, wie bei „Atomic Blonde“¹³³ oder um, wie bei „Mission

¹²⁹ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2012): Act of Valor. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1591479/> (Zugriff am 04.12.2020)

¹³⁰ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2406566/> (Zugriff am 04.12.2020)

¹³¹ IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2015): Sicario. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3397884/> (Zugriff am 04.12.2020)

¹³² IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2018): Mission Impossible Fallout. URL: <https://www.imdb.com/title/tt4912910/> (Zugriff am 04.12.2020)

¹³³vgl. Bonthuys, Darryn (2017): Here's how Atomic Blonde filmed its crazy car chase stunts. URL: <https://www.criticalhit.net/entertainment/heres-how-atomic-blonde-filmed-its-crazy-car-chase-stunts/> (Zugriff: 06.12.2020)

Impossible: Fallout“ über 100 Fallschirmsprünge zu absolvieren,¹³⁴ um die Einstellungen so drehen zu können wie sie am Ende in den Filmen zu sehen sind.

Die knappe Budgetierung war mit Sicherheit ein Grund für Hurlbut's Entscheidung die DSLR als Hauptkamera für „Act of Valor“ einzusetzen. Denn wie bereits mehrfach erwähnt, sind die Kosten dieses Systems weitaus geringer als die derer mit denen die Vergleichsfilme gedreht wurden. Was „Act of Valor“ jedoch, neben der Tatsache, dass in großen Teilen auf DSLR-Kameras gedreht wurde, einen weiteren Sonderstatus einräumt, ist die Tatsache, dass die Schauspieler, die die Seals spielen, keine Schauspieler sind, sondern im Dienst befindliche Soldaten. Was mit Sicherheit für die Realitätsnähe des Films mitverantwortlich ist. Jedoch musste der Dreh dadurch auch häufig unterbrochen werden und Hurlbut hatte, wie bereits erwähnt, für die Geiselbefreiung und die anschließende Verfolgungsjagd nur vier Anläufe, um alle Einstellungen drehen zu können. Dafür war der schnelle und flexible Workflow der DSLR-Kameras optimal.

Damit sind einige weitere Unterschiede der Filme, abgesehen von der Wahl des Kamerasystems, dargestellt worden. Dabei ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass diese, zumindest in gewisser Weise, einen Einfluss auf die Entscheidung für die DSLR bei der Produktion von „AoV“ gehabt haben werden.

¹³⁴vgl. Guerrasio, Jason (2018): 106 skydives with a broken ankle: Inside how Tom Cruise pulled off the thrilling HALO jump in 'Mission: Impossible — Fallout'. URL: <https://www.businessinsider.com/how-tom-cruise-pulled-off-the-halo-jump-in-mission-impossible-fallout-2018-7?r=DE&IR=T> (Zugriff: 06.12.2020)

8 Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit

In dieser Arbeit wurde dargestellt, wie DSLR-Kameras bei dem Dreh des Actionfilms „Act of Valor“ zum Einsatz kamen. Dabei wurden die Besonderheiten der Kameraplattform in Bezug auf ihr technisches und bildgestalterisches Potential, verglichen mit herkömmlichen Kinokamerasystemen, herausgestellt. Im Speziellen ist hier die Kompaktheit der Kameras zu nennen, die neue Formen der Bildgestaltung wie etwa eine Helm- bzw. POV-Kamera ermöglicht. Darüber hinaus wirkt sich die trotz der geringen Kosten hohe ästhetische Qualität des Kamerabildes positiv auf das für einen Kinospielefilm benötigte Budget aus.

Der Autor kommt zu dem Ergebnis, dass DSLR-Kameras für die Produktion von Actionfilmen besonders gut geeignet sind, da hier um der genretypisch hohen Schnittfrequenz gerecht werden zu können, häufig eine Szene aus vielen verschiedenen Perspektiven gedreht wird. Dies ist dank der Flexibilität der DSLR-Kameras und der Möglichkeit ohne hohen Kostenaufwand mehrere Kameras gleichzeitig einzusetzen, einfacher zu realisieren als mit herkömmlichen Kinokamerasystemen. Im Falle des gegenständlichen Films dieser Arbeit waren diese Eigenschaften insbesondere von Vorteil, da man anstelle von Schauspielern auf tatsächlich noch im Dienst befindliche Navy Seal Soldaten setzte. Durch deren begrenzte zeitliche Verfügbarkeit musste häufig unter starkem Zeitdruck gearbeitet werden.

Überdies hat die Arbeit gezeigt, dass durch die neugewonnenen bildgestalterischen Mittel wie unter anderem POV-Einstellungen die Immersion des Zuschauers gesteigert werden kann. Auch die, bedingt durch das geringe Gewicht der DSLRs, auftretende Unruhe in handgeführten Einstellungen wirkt sich im Falle des Actiongenre nicht negativ aus, sondern trägt zu eben dieser unmittelbaren und immersiven Wirkung bei.

Anhand des vergleichenden Teils der vorliegenden Arbeit wurden die Unterschiede zu herkömmlichen Kinokameras deutlich. So sind die zum Vergleich herangezogenen Szenen zumeist etwas distanzierter gedreht worden als die entsprechenden Szenen in „Act of Valor“, sodass nicht dieselbe Form der Immersion des Zuschauers erfolgt.

Es wurde jedoch ebenfalls festgestellt, dass die seit den Dreharbeiten von „Act of Valor“ stattgefundenen, technischen Innovationen im Bereich der digitalen Kinokameras dazu

geführt haben, dass diese nun um einiges kompakter gebaut werden können und damit auch in der Lage sind etwa POV-Einstellungen zu realisieren.

Es ist davon auszugehen, dass auch die Entwicklung der DSLR-Kameras nicht versiegt ist und inzwischen einige Probleme des Kamerasystem, wie etwa die für die Nachbearbeitung oftmals nicht entsprechend robusten Aufnahmeformate, die geringe Auswahl an Framerates und das Fehlen verschiedener Funktionen zur Bildkontrolle (Vector-Scopes, Frameguides etc.) verbessert bzw. behoben werden konnten.

Der Autor erachtet die Untersuchung anderer Genre nach einem dieser Arbeit ähnlichem Schema als sinnvoll, um feststellen zu können, ob sich der Einsatz der DSLR-Kamerasysteme anstelle von klassischen Kinokameras dort ebenfalls als praktikabel herausstellt und zu einer Erweiterung der Bildsprache beitragen kann. Diese weiterführende Betrachtung wäre insbesondere vor dem Hintergrund interessant, dass einige DSLR-Kameras bzw. eng verwandte Systeme wie DSLM-Kameras (wie die Panasonic S1H) mittlerweile auf der offiziellen Liste der von Netflix für Produktionen anerkannten Kameras zu finden sind.¹³⁵

¹³⁵ <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-and-Image-Capture>
(Zugriff: 06.12.2020)

Literaturverzeichnis

Monografien

Arri (Hrsg.): ALEXA Family of Cameras – User Manual, München 2015

Arri (Hrsg.): Arriflex 435 Instruction Manual, München 1996

Arri(Hrsg.): 435 Camera Price List, München 1995.

Jaklitsch, Walter: Handbuch der Laufbildfotografie, Wien 2004.

Keutzer, Oliver, Lauritz, Sebastian; Mehlinger, Claudia; Moormann, Peter: Filmanalyse, Mainz 2014.

Lancaster, Kurt: DSLR Cinema – Crafting the Film Look with Video, Oxford 2011.

Maschke, Thomas: Digitaleameratechnik, Heidelberg 2004.

Müller, Arnold Heinrich: Geheimnisse der Filmgestaltung: Das Handwerk. Die Regeln der Kunst, Berlin 2014.

Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Digitale Film- und Videotechnik, 3. Auflage, München 2011.

Kapitel in Sammelbänden:

Eberhard, Kerstin: Digitale Ästhetik, in: Thomas Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 140-141.

Gruteser, Michael: Actionfilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 13-15.

Stiglegger, Marcus: Kriegsfilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films, 3. Auflage, Stuttgart, 2011, S. 281-284.

Filme

Leitch, David (2017): Atomic Blonde [Film] USA, Deutschland, Schweden, Ungarn:
Focus Features,

McQuarrie, Christopher (2018): Mission: Impossible – Fallout [Film] USA, China, Frank-
reich, Norwegen, Großbritannien: Paramount Pictures

Villeneuve, Denis (2015): Sicario [Film] USA, Mexiko, Hong Kong: Loinsgate

McCoy, Mike; Waugh, Scott (2012): Act of Valor [Film] USA: Relativity Media

Webseiten

Allard, Matthew (2018): A look back at the history of the ARRI ALEXA. URL:
<https://www.newsshooter.com/2018/02/02/a-look-back-at-the-history-of-the-arri-alexa/>

Arri (Hrsg.) (2020): ALEXA LF – Enlarge your vision. URL:
<https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alexa-lf>

Arri (Hrsg.) (2020): ALEXA Mini – More than just a camera. URL:
<https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alexa-mini>

Arri (Hrsg.) (2020): Lens Mounts by ARRI — a Brief History. URL:
<https://www.arri.com/en/learn-help/technology/lens-mounts>

BET-Fachwörterbuch (Hrsg.) (2015): Line Skipping. URL: <https://www.bet.de/lexikon/lineskipping/>

Blackmagic (Hrsg.) (2020): Blackmagic Pocket Cinema Camera. URL:
<https://www.blackmagicdesign.com/de/products/blackmagicpocketcinemacamera>

Bonthuys, Darryn (2017): Here's how Atomic Blonde filmed its crazy car chase stunts.
URL: <https://www.criticalhit.net/entertainment/heres-how-atomic-blonde-filmed-its-crazy-car-chase-stunts/>

Buchanan, Matt (2008): Nikon D90 Official: First DSLR Ever With HD Video Recording. URL: <https://gizmodo.com/nikon-d90-official-first-dslr-ever-with-hd-video-recor-5042209>

Canon Inc. (Hrsg.) (2020): Canon Camera Museum – EOS 5D MK II. URL: <https://global.canon/en/c-museum/product/dslr800.html>

Chimney (Hrsg) (2017): Atomic Blonde – VFX Breakdown. URL: <https://vimeo.com/254851779>

FilmConvert (Hrsg.) (2020): Grain & Film Stocks. URL: <https://www.film-convert.com/features/film-stocks>

Follows, Stephen (2017): When and how the film business went digital. URL: <https://stephenfollows.com/film-business-became-digital/>

Guerrasio, Jason (2018): 106 skydives with a broken ankle: Inside how Tom Cruise pulled off the thrilling HALO jump in 'Mission: Impossible — Fallout'. URL: <https://www.businessinsider.com/how-tom-cruise-pulled-off-the-halo-jump-in-mission-impossible-fallout-2018-7?r=DE&IR=T>

Hanlon, John (2012): 'Act of Valor' Directors Talk Authentic Story & Casting Real Navy SEALs. URL: <https://screenrant.com/act-valor-interview-directors-mike-mccoy-scott-waugh/>

Hornaday, Ann (2012): 'Act of Valor' with real-life SEALs: new breed of war movie or propaganda? URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/act-of-valor-with-real-life-seals-new-breed-of-war-movie-or-propaganda/2012/02/22/gIQAY1miYR_story.html

Hulbut, Shane (2011): Zeiss: A Cinematic Journey on "Act of Valor". URL: <https://www.hurlbutacademy.com/cinematography-zeiss-a-cinematic-journey-on-act-of-valor/>

Hurlbut, Shane (2012): Shooting Act of Valor Q & A. URL: <https://www.hurlbutacademy.com/shooting-act-of-valor-q-a/>

-
- IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2012): Act of Valor. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1591479/>
- IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2017): Atomic Blonde. URL: <https://www.imdb.com/title/tt2406566/>
- IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2018): Mission Impossible Fallout. <https://www.imdb.com/title/tt4912910/>
- IMDb.com, Inc (Hrsg.) (2015): Sicario. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3397884/>
- James, Daron (2020): What Defines a Cinema Camera? URL: <https://no-filmschool.com/what-defines-a-cinema-camera>
- Mansurov, Nasim (2018): What is a DSLR (Digital SLR) Camera? <https://photography-life.com/what-is-a-dslr>.
- Mendelovich, Yossy (2020): The Cameras Behind Oscar 2020: Film Made a Comeback and RED Enters the List. URL: <https://ymcinema.com/2020/01/16/the-cameras-behind-oscar-2020-film-made-a-comeback-and-red-enters-the-list/>
- Müller, Clemens (2013): Die DSLR-Revolution – Wie Spiegelreflexkameras den Videomarkt erobern haben. URL: <http://medien-mittweida.de/die-dslr-revolution/2013/>
- Netflix, Inc (Hrsg.) (2020): Partner Help Center – Cameras and Image Capture. URL: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360000579527-Cameras-and-Image-Capture>
- Panasonic Deutschland (Hrsg.) (2020): LUMIX spiegellose Systemkameras. Für alle, die Fotos & Videos lieben. URL: <https://www.panasonic.com/de/consumer/foto-video/lumix-systemkameras.html>
- Pappalardo, Joe (2012): How Act of Valor's Directors Filmed With Real Special Operations Forces. URL: <https://www.popularmechanics.com/military/a7427/how-act-of-valor-directors-filmed-with-real-special-operations-forces/>

Prince, Ron (2018): ROB HARDY BSC / MISSION: IMPOSSIBLE – FALLOUT. URL: <https://britishcinematographer.co.uk/rob-hardy-bsc-mission-impossible-fallout/>

RED (Hrsg.) (2020): DSMC2. URL: <https://www.red.com/dsmc2#tech-specs>

RED (Hrsg.) (2020): KOMODO. URL: <https://www.red.com/komodo>

RHED Pixel (Hrsg.) (2012): Act of Valor. A case study in out of the box filmmaking - Shane Hurlbut. URL: <https://vimeo.com/38786174>

Ricker, Thomas (2007): The RED ONE 60p cam gets a price list. URL: https://www.engadget.com/2007-03-13-the-red-one-60p-cam-gets-a-price-list.html?guc-counter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAA4bpDwaEHXMTLTaN2vE_nKj-9pBUB1ihIPfeFqyPH8qUb-ZkNf-xFzalDiZlcxkPy6m8fvDK74q4hv0vAy9PMOwqaZ44kL7FFKQYdARmTUMKX-w_TaU-suYBALM-zvzYLzo9A-l0l_4PosVk9Y_Zgrc6WZNQvzkY4wZ28RDr8IS_

ShotOnWhat? (Hrsg.) (2019): Sicario-2015. URL: <https://shotonwhat.com/sicario-2015>

Sony Europe B.V. (Hrsg.) (2020): VENICE. URL: https://pro.sony/de_DE/products/digital-cinema-cameras/venice

Anlagen

Protokolle Beispieleinstellungen „Act of Valor“:

Protokolle HALO-Sprung:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:21:38 - 00:21:39	leichte Aufsicht	Detail	normal	Handheld	„Ampel“ in Bildmitte springt von Rot auf Grün
00:21:39 - 00:21:42	(sehr) leichte Untersicht	Halbtotale zu Halbnahe	Weitwinkel	Handheld	Bildgrenze links und rechts von Flugzeuglücke gebildet Kamera blickt aus Flugzeug in Nachthimmel Soldaten im Vordergrund paarweise angeordnet
00:21:42 - 00:21:50	Untersicht	Halbnahe zu Totale	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt Rückwärts	zwei Soldaten Bildfüllend mittig im Bild Kamera zieht auf mehr Soldaten und das Flugzeug werden erkennbar
00:21:51 - 00:21:52	Untersicht	Totale	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt Rückwärts	Soldat vor Nachthimmel im rechten Bilddrittel fliegt auf Kamera zu
00:21:52 - 00:22:04	Normalsicht zu Untersicht zu Normalsicht	Totale zu Halbnahe	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt Rückwärts macht dabei Bogenbewegung nach links	Gruppe v. Soldaten in Bild verteilt (Frontal untersichtig) Nach Bogen Kamera Profilansicht

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:22:04 - 00:22:09	Untersicht zu Normalsicht	Totale zu Halbnahe	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt Rückwärts bewegt sich auf Person im Bild zu	Soldat in rechter Bildhälfte fliegt nach recht auf Kamera zu Kamera verdichtet auf Halbtotale
00:22:09 - 00:22:10	leichte Untersicht	Totale	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt parallel zum Boden	Profilsicht mehrerer Soldaten im Flug
00:22:10 - 00:22:13	leichte Untersicht	Totale	Weitwinkel	Helmkamera Kamera fällt parallel zum Boden	frontal mehrere Soldaten im Bild Fliegen links und rechts vorbei an Kamera aus Bild
00:22:13 - 00:22:16	Untersicht	Totale	Weitwinkel	Helmkamera rückwärts fallend Schwenk	Soldaten in „Formations- Flug“ auf Kamera zu Kamera schwenk isoliert erst drei Soldaten dann weiter verdichtet auf einen fliegt rechts oben aus Bild
00:22:17 - 00:22:18	Aufsicht	Totale	Weitwinkel	vorwärts Richtung Boden fallend	Soldat fliegt von rechts ins Bild und Richtung Bildmitte

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:22:18 - 00:22:21	Normalsicht/ dutch angle zu Aufsicht	Totale	Weitwinkel	parallel Richtung Boden fallend Drehung nach links	zwei im Profil fliegen von links oben ins Bild nach Drehung Kamera: ein Soldat vor Kamera her
00:22:21 - 00:22:25	Untersicht	Totale	Weitwinkel	parallel Richtung Boden fallend Drehung nach oben	Soldat parallel zur Kamera löst Fallschirm aus Kamera schwenkt mit bei hochziehen des Soldaten durch Fallschirm
00:22:25 - 00:22:28	Untersicht	Totale zu Halbtotale	Tele	von links oben nach rechts unten geschwenkt	Soldat an Fallschirm frontal auf Kamera zu dann im Profil Kamera schwenkt mit Zwei weitere Soldaten im Hintergrund
00:22:28 - 00:22:29	Normalsicht	Detail	Tele	Handheld	Fallschirm Schnüre fallen zu Boden teilen das Bild horizontal
00:22:29 - 00:22:30	Normalsicht	Halbtotale	Tele	Handheld	Soldat bei Landung mittig im Bild im Profil

Protokolle Geiselfreiung:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:28:35 - 00:28:36	normalsichtig	Halbtotale	Weitwinkel	Handheld	Gruppe von Soldaten füllt Bild horizontal aus
00:29:33 - 00:29:41	Leicht draufsichtig	Totale	Weitwinkel	dezent Schwenk	Wasser im Vordergrund bis ca. Bildmitte Soldaten tauchen einer nach dem anderen aus Wasser auf
00:30:08	POV unterwasser	Halbtotale	Weitwinkel	Kamera bewegt sich leicht mit Kopf d. Soldaten im Wasser	Kamera Unterwasser über dem Wasser ist ein Steg mit einem Menschen darauf zu erkennen.
00:30:40 - 00:30:48	POV über Gewehrlauf	Halbnahe	Weitwinkel	Kamera bewegt sich mit Protagonist vorwärts	Gewehr zunächst in Bildmitte dann drückt Soldat sich an Ast vorbei
00:31:25 - 00:31:26	normalsichtig	Halbnahe auf Nahe verdichtend	Weitwinkel	Handheld Vorwärtsbewegung	Kamera am Ende der Waffe → Zufahrt auf Gesicht d. Soldaten

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:32:07 - 00:32:19	POV über Gewehrlauf	Halbnahe	Normal	mit Soldat durchs Haus	Gewehr dominiert Bild Erfassung der Räume „mit Augen d. Soldaten“
00:33:31 - 00:33:34	normalsichtig	Halbnahe	Weitwinkel	Erst entgegen des Soldaten, dann schwenk und auf ihn zu	Soldat von rechts auf Kamera zu Dann nach Kamera schwenk Verdichtung auf Gesicht

Protokolle Verfolgungsjagd:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:35:48 - 00:35:49	stark untersichtig	Halbtotale	Weitwinkel	keine	Kamera dicht an Reifen von Auto Steine fliegen auf Kamera zu
00:37:27 - 00:37:28	normalsichtig	Close up zu Nahe	Normal	Rückwärtsbewegung entlang Raketenwerfer	Gesicht mit Blick nach links bildfüllend durch Bewegung von Gesicht weg wird Raketenwerfer aufgedeckt
00:37:30	normalsichtig	Halbtotale	Normal	Reißschwenk	Geschehen wird von Silhouette gerahmt Rakete fliegt durchs Bild
00:37:38	untersichtig	Totale	Normal	Kamera wird am Ende von brennendem Auto weggeschoben	Explodierendes, überschlagendes Auto kommt auf Kamera zu Schwarzblende
00:40:10 - 00:40:20	normalsichtig	Halbtotale	Normal	Fest im Fahrzeug montiert	Kamera hinter Frontsitzen Fahrt ins Wasser Die Soldaten verlassen das Auto

Protokolle „Atomic Blonde“:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
01:18:48 - 01:20:21	normalsichtig bis leicht aufsichtig	Halbtotale Halbnahe Nahe Close up	Weitwinkel	Kamera bewegt sich fließend in Auto fährt verschiedene Positionen an	wechselt stetig mal Blick aus Auto nach vorne dann nach hinten und detailaufnahmen sowie Nahen von Gesichtern im Innenraum
01:20:21 - 01:20:22	normalsichtig	Totale	Normal	Schwenk von rechts nach links	Auto fliegt sich drehend von rechts nach links durchs Bild
01:20:22 - 01:20:24	stark untersichtig	Halbtotale	Weitwinkel	statisch	rechts Autos im Anschnitt sich drehendes Auto fliegt auf Kamera zu
01:20:24 - 01:20:28	leicht untersichtig	Halbtotale	Weitwinkel	Fahrt rückwärts	Auto wird am rechten Bildrand in weitere Autos geschleudert
01:20:28 - 01:20:29	leicht aufsichtig	Halbtotale	Weitwinkel	Fahrt vorwärts	Auto fährt Rückwärts vor Kamera her und macht Handbremswende

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
01:20:29 - 01:20:32	leicht aufsichtig	Halbtotale auf Nahe	Normal	Handheld Bewegung nach vorne	Auto kommt nach Wende zum Stehen Kamera bewegt sich auf Auto zu Bild endet mit Nahe von Fahrerin
01:20:32 - 01:20:36	untersichtig	Halbtotale	Weitwinkel	Schwenk von rechts nach links	Auto fährt um Kurve wird von Häusern gerahmt
01:20:36 - 01:20:41	aufsichtig	Totale	Weitwinkel	statisch	Auto fährt von unterem Bildrand ins Bild und parkt links an Fluss
01:20:41 - 01:20:43	leicht untersichtig	Halbtotale	Normal	statisch	Auto fährt von rechts ins Bild
01:20:43 - 01:20:47	aufsichtig	Halbnahe	Normal	Kamera fährt auf Frontscheibe zu	Kamerafahrt zeigt Gesichter von beiden Personen im Auto

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
01:20:47 - 01:20:49	normalsichtig	Halbnahe	Normal	Schärfeverlagerung von vorne nach hinten	Herannahendes Auto wird fokussiert
01:20:49 - 01:20:50	untersichtig	Halbtotale	Weitwinkle	statisch gegen Ende leichte Drehung	Auto wird auf Kamera zugeschoben
01:20:50 - 01:20:51	normalsichtig	Halbtotale	Normal	Schwenk nach links	Auto wird von anderem Auto nach links geschoben
01:20:51	leicht untersichtig	Halbnahe	Weitwinkel	statisch	Seite von Auto von rechts kommend bildfüllend
01:20:21 - 01:20:52	normalsichtig	Halbnahe	Weitwinkel	Kamera fest in Auto verbaut bewegt sich mit Auto	Auto fällt in Wasser vor Frontscheibe nur Wasser

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
01:20:52 - 01:20:54	untersichtig	Halbtotale	Weitwinkel	Kamera Unterwasser statisch	Auto fällt von links oben ins Wasser
01:20:54 - 01:20:55	normalsichtig	Halbnahe	Normal	an Auto befestigt bewegt sich mit Auto	Profileinstellung von Personen in Auto bei Fall in Wasser
01:20:55 - 01:20:58	untersichtig	Totale	Weitwinkel	Kamera Unterwasser statisch	Auto kommt durch Wasser frontal auf Kamera zu
01:20:58 - 01:21:01	normalsichtig	Nahe	Normal	Leicht Zubewegung auf Gesicht	Mann richtet Kopf nach Unfall wieder
01:21:01 - 01:21:04	normalsichtig	Halbnahe	Normal	an Auto befestigt	Fensterrahmen von Auto und eindringendes Wasser Rahmen sitzende Protagonisten

Filmprotokolle Sicario:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:02:27 - 00:02:28	aufsichtig	Halbtotale	Weitwinkel	statisch	Luke von SWAT Auto rahmt Geschehen SWAT Team in Silhouetten erkennbar
00:02:33 - 00:02:34	normalsichtig	Nahe	Weitwinkel	Handheld vor Person her	Gewehrlauf im Vordergrund dahinter Gesicht von Frau im Hintergrund weitere Personen erkennbar
00:02:36 - 00:02:36	untersichtig	Halbnahe	Weitwinkel	statisch	FBI Agent kommt ins Bild und spricht über Kamera hinweg
00:02:46 - 00:02:49	aufsichtig	Totale	Weitwinkel	statisch	Kamera zeigt gesamten Flur. Wände bilden Führungslinien
00:02:49 - 00:03:00	normalsichtig	Nahe und Halbnahe im Wechsel	Weitwinkel	Handheld bewegt sich mit FBI Agentin durchs Haus	Framing wechselt zwischen Frontalansicht der Person und Overshoulder

Filmprotokolle „Mission: Impossible – Fallout“:

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:23:44 - 00:24:08	normalsichtig	Nahe auf Halbnahe auf Halbtotale	Weitwinkel	Handheld (Helm-)Kamera bewegt sich mit Hunt	Zunächst nur Gesicht von Hunt im Bild dann Hunt und Walker mit gesamtem Körper zu sehen
00:24:08 - 00:24:27 (selbe Einstellung)	untersichtig	Halbnahe auf Totale auf Halbnahe	weitwinkel	Helmkamera springt rückwärts aus Flugzeug Dreht sich → Vorwärtsfall	Zuerst Gesicht Hunt, dann Totale mit Flugzeug im Bild anschließend wieder verdichtend
00:24:27 - 00:24:39 (selbe Einstellung)	aufsichtig	Totale	Weitwinkel	Helmkamera fliegt vorwärts durch Gewitterwolken	Hunt entfernt sich von Kamera um zu Walker aufzuholen beide fliegen durch eine Gewitterwolke und werden von Blitz aus Flugbahn geworfen
00:24:39 - 00:25:00 (selbe Einstellung)	aufsichtig zu normalsichtig	Totale auf Halbnahe	Weitwinkel	Helmkamera fällt mit Protagonisten parallel herunter	Hunt ist verwirrt durch den Blitz Kann Flug wieder stabilisieren beginnt Walker zu suchen im Hintergrund Straßenbeleuchtung und Sonnenuntergang
00:25:00 - 00:25:17	normalsichtig zu aufsichtig	Halbnahe auf Totale auf Halbnahe	Weitwinkel	Helmkamera folgt Protagonist	Hunt entdeckt Walker versucht zu ihm zu gelangen Walker fliegt bewusstlos auf Boden zu

Kinematographische Elemente					
Zeit	Kamera Perspektive	Einstellungsgröße	Objektiv	Kamerabewegung	Komposition
00:25:17 - 00:26:08	aufsichtig zu normalsichtig	Totale und Halbnahe im Wechsel	Weitwinkel	Helmkamera	Walker und Hunt taumeln gemeinsam dem Boden entgegen Kamera folgt Lichter von Paris im Hintergrund
00:26:08 - 00:26:17	aufsichtig	von Halbnahe zu Totale	Weitwinkel	Helmkamera fliegt hinter Protagonisten hinterher	Walker und Hunt fallen auf Paris zu Hunt löst Walkers Fallschirm aus und dieser gleitet aus dem Bild Hunt fällt weiter und öffnet erst in letzter Minute seinen Fallschirm
00:26:17 - 00:26:	leicht untersichtig	Halbnahe	Normal	Zunächst statisch, dann Heranfahrt anschließend Kamerabewegung nach oben und schwenk nach unten um Dach aufzudecken	Hunt landet an den Fallschirmleinen hängend mittig im Bild schaut sich um löst am Ende die Leinen seines Fallschirms fällt auf das unter ihm befindliche Dach

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